

I P R O G R A M A H X R N
C N C I T S I T R A E E A
R T V A B O V L T A Ñ S C
E C L E A Ú S S Í N D E R
D E I E S S S A S I N A É
I J L Y A T E N T L P R D
T O A M D Q I D I E R C I
S R U L A F S G C S A H T
I P R Á C T I C A V C A Ø
E W I T H O U T X C T O S
A J O V E N N Z B H I J A
E D S A B L A S C O C Ó Z
P R O G R A M M E Z E C N

PROGRAMA
SIN
CRÉDITOS:
UNA
INVESTIGACIÓN
BASADA
EN
LA
PRÁCTICA
ARTÍSTICA

PROGRAMME
WITHOUT
CREDITS:
A
RESEARCH
PROJECT
BASED
ON
ARTISTIC
PRACTICE

SELINA
BLASCO
Y
LILA
INSÚA
EDS.



Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la **Comunidad de Madrid** y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



comunidad.madrid/publicamadrid



I P R O G R A M A H X R N
C N C I T S I T R A E E A
R T V A B O V L T A Ñ S C
E C L E A Ú S S Í N D E R
D E I E S S S A S I N A É
I J L Y A T E N T L P R D
T O A M D Q I D I E R C I
S R U L A F S G C S A H T
I P R Á C T I C A V C A Ø
E W I T H O U T X C T O S
A J O V E N N Z B H I J A
E D S A B L A S C O C Ó Z
P R O G R A M M E Z E C N

**PROGRAMA
SIN
CRÉDITOS:
UNA
INVESTIGACIÓN
BASADA
EN
LA
PRÁCTICA
ARTÍSTICA**

**PROGRAMME
WITHOUT
CREDITS:
A
RESEARCH
PROJECT
BASED
ON
ARTISTIC
PRACTICE**

**SELINA
BLASCO
Y
LILA
INSÚA
EDS.**



A lo largo del año 2016, la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid puso en marcha un nuevo programa de investigación como complemento a las actividades que anualmente se organizan vinculadas a sus convocatorias y exposiciones. Bajo el nombre de *Programa sin créditos* se constituyó un grupo de investigación permanente en la Sala, cuyos participantes fueron seleccionados por convocatoria por sus directoras, las docentes Selina Blasco y Lila Insúa.

Programa sin créditos arrancó como un laboratorio participativo y experimental dedicado a debatir en torno a propuestas que pudieran afectar a la educación artística reglada, especialmente la universitaria. Desde el principio se comprobó que las líneas de acción eran diversas, que la importancia del papel del “grupo”, más allá de la suma de individualidades, era fundamental para avanzar en la investigación, que los formatos para compartir las experiencias y lo aprendido podían ser de muchos tipos y que, sobre todo, la investigación iba a estar basada en la práctica.

Si como herramienta de trabajo inicial se publicó *Universidad sin créditos. Haceres y artes: un manual*, donde se planteó una revisión de lo vivido en las actividades del Vicedecanato de Extensión Universitaria de la Facultad de Bellas Artes UCM desde 2010 hasta 2014, especialmente en el espacio de “La Trasera”, la presente publicación supone una revisión de toda la experiencia acumulada en el presente laboratorio de investigación educativa, esta vez vinculada a una de las salas de arte de referencia en Madrid.

No queremos dejar pasar la ocasión de agradecer a todos los artistas, teóricos, gestores y demás profesionales que se han involucrado en esta primera edición del *Programa sin créditos*; a los participantes por su implicación; a la Universidad Complutense de Madrid y al equipo del Plan Nacional de I+D “La incorporación de las comunidades artísticas universitarias a las narraciones de la modernidad y del presente”; y, por supuesto, a las directoras del programa Selina Blasco y Lila Insúa.

Comunidad de Madrid





ÍNDICE

12 PENSAMIENTO EN ACCIÓN Y COMUNIDADES ARTÍSTICAS DE APRENDIZAJE. GLOSAR UNPROGRAMA DESACREDITADO

Thought in Action and Artistic Communities for Learning. Notes on a Discredited Programme
Selina Blasco y Lila Insúa

34 DOSSIER

- 36 Diego del Pozo Barriuso: Imaginar comunidades de aprendizaje dentrofuera de las instituciones de arte / [How to Imagine the Art Institutions' Inside-Out Learning Communities](#)
- 46 Enrique Nieto + Miguel Mesa del Castillo: El mundo de Proyectos Zero / [The World of Project Zero](#)
- 56 Paloma Checa-Gismero: Crítica de arte basado en la colaboración en comunidad.
Notas metodológicas / [Criticism of Art Based on Community Collaboration: Notes on Methodology](#)
- 66 Javier Pérez Iglesias: En esta biblioteca se oyen pájaros. Creación artística, comunidades y lectura / [Birds Can Be Heard in this Library. Artistic Creation, Communities and Reading.](#)

76 FORMAS

Laboratorios

- 80 · María Jerez: Documento previo.
- 82 · Beatriz Álvarez: Crónica del laboratorio de María Jérez.
- 92 · Rafael Sánchez-Mateos Paniagua: Documento previo.

Talleres

- 98 · Beatriz Álvarez: Crónica del taller de Diego Barajas.
- 105 · Christian Fernández Mirón: Documento previo.

Sesiones críticas

- 108 · Alejandro Simón: Documento previo

Lecturas en red

- 114 · Enrique Nieto y Miguel Mesa del Castillo: Documento previo.
- 116 · Beatriz Álvarez: Crónica de la lectura en red de Enrique Nieto y Miguel Mesa del Castillo
- 118 · Beatriz Álvarez: Crónica de la lectura en red de Paloma Checa-Gismero y Javier Pérez Iglesias

Sesiones de acompañamiento

- 122 · Chiringuito Canibal: Cuidar/acompañar. Una breve reflexión sobre el transcurso de un programa

130 EXPOSICIÓN CASA ABIERTA

- 132 Beatriz Álvarez: Crónica del taller de Diego del Pozo Barriuso (extracto)
- 134 Beatriz Álvarez: Crónica de la sesión crítica con Emilia García Romeu (extracto)
- 140 Experiencias
- 140 · MAE
- 144 · Miguel Guzmán Pastor
- 144 · Miriam Fernández Lara
- 146 · Coco Moya
- 149 · Esther Rodríguez-Barbero

154 ENCUENTROS SIN CRÉDITOS

- 156 Abierto sin créditos
- Pluma
 - 3x6
 - Acción
 - Piedra
 - Tijera
 - Papel
 - Dinamita
- 160 Mesas de debate
- Fuera de programa
 - Colectividad
 - Vida social

164 TRANSLATIONS

204 FUIMOS



Taller de Diego Barajas



PENSAMIENTO EN ACCIÓN Y COMUNIDADES ARTÍSTICAS DE APRENDIZAJE. GLOSAR UN PROGRAMA DESACREDITADO

SELINA BLASCO Y LILA INSÚA

Cuando pensamos en qué ha sido el *Programa sin créditos* que ha tenido lugar durante 2016 en la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid lo vemos como el eslabón de una cadena. Ya eso implica, en un contexto cultural como el nuestro, tan proclive al borrón y cuenta nueva, poder reconocernos en un lugar de feliz excepción.

La historia es más o menos como sigue. En 2015 comenzamos un diálogo con la Asesoría de Arte de la Comunidad de Madrid que tuvo como fruto, un año más tarde, la publicación del libro *Universidad sin créditos*¹. En él recogimos una experiencia

1 Selina Blasco, Lila Insúa y Alejandro Simón, *Universidad sin créditos. Haceres y artes: un manual. University without credits; A Workbook on the Arts and their Doings*. Madrid, Comunidad de Madrid y Ediciones Asimétricas, 2015.

de programación realizada desde el vicedecanato de Extensión Universitaria de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense. Ahí, entre 2010 y 2014, estuvimos trabajando, fundamentalmente con estudiantes, en múltiples aspectos del espacio simbólico de la educación artística y del espacio material de la ciudad. En otro lugar lo hemos descrito como una acción extitucional, porque nos implicamos en un cuestionamiento de la institución pero no desde fuera, no como una alteridad respecto a ella².

El libro es una memoria selectiva de lo que hicimos en la universidad y también una herramienta —*Haceres y artes. Un manual*,

2 Selina Blasco y Lila Insúa, *Exterioridad crítica: comunidades artísticas en la universidad y el museo, en No sabíamos lo que hacíamos. Lecturas sobre una educación situada*. Madrid, Comunidad de Madrid, 2017, pp. 309-324.

lo llamamos en el subtítulo—, porque queríamos activar en distintos contextos las reflexiones y aprendizajes que habían ido surgiendo en el camino. El primero ha sido, precisamente, el *Programa sin créditos*. El apoyo de la Comunidad de Madrid tiene todo el sentido, porque desplaza el eje de cuestionamiento (desde la Facultad a un espacio expositivo externo, justo en un momento en que se buscaba cierta reformulación de sus contenidos) pero manteniéndonos dentro de la institución que lo promueve (la Comunidad) y con el mismo objetivo último: afectar a la enseñanza pública de las llamadas Bellas Artes; revertir críticamente, en un viaje de vuelta, en la universidad en la que trabajamos como profesoras. Potenciar las instituciones que queremos habitar, las que somos.

13

En paralelo, también en 2015, conformamos un equipo de investigación dentro del Plan Nacional de I+D que titulamos *La incorporación de las comunidades artísticas universitarias a las narraciones de la modernidad y del presente*³. Lo hicimos porque pensamos que, más allá de los objetivos educativos oficiales, los centros de enseñanza superior de arte son comunidades complejas. Creemos que el papel que desempeñan en la sociedad depende de su identificación con esta complejidad; si se reconoce y se potencia, las universidades de artes se desbordan, desean ir más allá de las aulas. De ahí que nos hayamos propuesto investigar en qué medida la existencia, o no, y la visibilización de este desbordamiento condiciona su inserción en los relatos de la modernidad que ya existen y en los que se construyen

3 *La incorporación de las comunidades artísticas universitarias a los relatos de modernidad y del presente*, HAR2015-64469-P

en el presente; analizar esta presencia/ ausencia y proponer reescrituras críticas. Además, se trata de un proyecto que enmarcamos dentro de la investigación basada en las prácticas artísticas. Y no lo hacemos por situarnos en ella como la disciplina académica en la que, con el paso del tiempo, se ha ido convirtiendo (aunque, inevitablemente, como universitarias, algo de ese debate nos apela y nos concierne)⁴. Querriamos ir más allá y orientarnos con la investigación artística hacia el análisis y la producción experimental de dispositivos de conocimiento. Un proyecto de investigación basado en la práctica y la acción que se abre a lo colectivo como el *Programa sin créditos* ha sido una atalaya perfecta desde la que abrir espacios dialógicos y de conflicto que conecten las comunidades artísticas universitarias con un espacio social y teórico más amplio.

Lo que entendemos por estos términos -investigación, práctica, acción- intentaremos ir desglosándolo a continuación. Antes, como recapitulación de estas reflexiones iniciales, queremos insistir en que la posibilidad de encadenar distintas acciones en diferentes espacios, con las situaciones y los materiales que se han ido proponiendo y generando en el camino (este libro, sin ir más lejos), es uno de los mimbres que vertebran el pensamiento en acción, esencia de la investigación de modos de aprendizaje experimentales desde la creación.

4 Desde hace varios años trabajamos sobre investigación a través de prácticas artísticas desde un Grupo de Investigación Complutense, *Investigación, arte, universidad*. (Referencia 970772), ligado a la plataforma online <http://www.arteinvestigacion.net/>

DE CÓMO COLECCIONAR TÉRMINOS QUE DESCIFREN EL CONTEXTO DE NUESTRA INVESTIGACIÓN. DEL GLOSAR AL GLOSARIO.}}

¿Qué es lo que pusimos en práctica inicialmente? ¿Y qué hemos observado en el transcurso del Programa? Ir de un lado a otro abre la posibilidad de identificar el alcance de nuestras aspiraciones, su viabilidad y las distintas respuestas que hemos sido capaces de plantear.

[EQUIPO]

La articulación del programa que nos propusimos crear venía determinada por nuestro proyecto de I+D y quienes lo conformamos nos encargamos de algunas de las actividades. Las organizamos y distribuimos a través de distintas *formas* en las que ahora no nos detendremos, aunque más abajo serán objeto de nuestra atención. Miguel Mesa del Castillo y Enrique Nieto, por una parte, y Paloma Checa-Gismero y Javier Pérez Iglesias, también, coordinaron dos experiencias de *lectura en red*⁵; Diego del Pozo Barriuso y Nerea Calvillo, sendos *talleres*. Son personas vinculadas, de una manera u otra (y esas distintas maneras son importantes), a la academia. Miguel Mesa del Castillo y Enrique Nieto aportaban imaginación y experiencia en iniciativas que estiran y ensanchan las prácticas universitarias (en la Escuela de Arquitectura de Alicante, concretamente)⁶. En el caso de Nerea Calvillo, además de su trabajo como docente

en una institución centrada en metodologías interdisciplinarias, nos fascinaba la festiva ligereza de las estructuras que construye, sus propuestas de espacios habitables que representan y que, a la vez, afectan a lo que contienen. Javier Pérez Iglesias es una máquina de generar iniciativas que hacen de las bibliotecas universitarias espacios inclusivos y socialmente comprometidos. Paloma Checa-Gismero, desde la academia y fuera de ella, distribuye tiempo y energía en publicaciones que convocan prácticas colaborativas permeables a lo social y participa en sus contenidos a la vez que inventa formas de abrirlas al debate. Y Diego del Pozo Barriuso, artista y profesor, acababa de diseñar, desde el colectivo *Subtramas* al que pertenece, el programa de mediación de la exposición del MNCARS *Un saber realmente útil*, muy afín a las inquietudes en las que nos queríamos situar, por ocuparse de los saberes menores que reclama la investigación artística. Todos, menos Nerea, participan en la sección de esta publicación que hemos llamado *Dossier*.

A este núcleo sumamos más personas. Una gran mayoría nos habían acompañado, con distinta intensidad, en los años en los que, desde el vicedecanato, intentamos romper el aislamiento secular de la Facultad de Bellas Artes. Alejandro Simón es, directamente, nosotras. Emilia García-Romeu añadía empatía y buen hacer en el acompañamiento; Mariano Mayer, sensibilidad y decires inauditos. A Christian Fernández Mirón le gusta, como él mismo dice, hacer lo que echa en falta. Cuando se presenta a sí mismo, habla de la hibridación como práctica y como objetivo y por eso encaja como anillo al dedo con nuestro deseo de reunir en el Programa personas activas en ámbitos que no solo sean

5 Para más datos del equipo y participantes en el Programa sin créditos, ver <https://programasincreditos.org/equipo2016/>

6 <http://proyectoszero2016.arsa.org/sobre-el-curso/>

distintos entre sí, sino accesibles, flexibles, dispuestos a tejerse en el contacto. En su caso se trata de arte, diseño, educación y música. María Jerez sitúa su trabajo “entre” el cine, la coreografía, la arquitectura y las artes visuales. También se declara interesada por la idea de límite. Y es raro pensar en un trabajo o acción de Rafael Sánchez-Mateos Paniagua que no se realice en compañía.

El equipo quedó completo con un arquitecto más, Diego Barajas. Aunque nunca nos planteamos conscientemente diversificar procedencias, a toro pasado nos damos cuenta de que hubo bastantes arquitectos. Posiblemente la arquitectura se debate entre la disciplina, la hegemonía y el conflicto de una forma abierta y explícita que nos inquieta y atrae a partes (casi) iguales. De hecho, la manera en que Diego habla de su trabajo como mediador y como observador-participante de microrrealidades lo muestra muy bien.

Entre la coordinación y los participantes propusimos una figura de mediación que consideramos necesaria como acompañamiento de las investigaciones que los participantes realizarían a lo largo del Programa. *Chiringuito de investigación* y *Kit Caníbal*, dos colectivos de personas que habían pasado por la Facultad de Bellas Artes, se instituyeron, con abandonos de por medio, como *Chiringuito Caníbal*. El relato que ellas mismas han construido de su experiencia se recoge también en esta publicación, reflejando las complejidades que supuso su tarea.

Para el cierre del Programa organizamos unos *Encuentros sin créditos* sobre los que nos extenderemos más abajo. En este momento se unió a nosotras María Fernanda

Moscoso y con ella compartimos gestión y experimentos para formular otros modos y maneras de programar. En esta última fase nos acercamos a Aída Sánchez de Serdio, Asier Mendizábal y Amador Fernández-Savater, invitándoles a que eligiesen, cada uno, interlocutores para formar mesas de debate. Con ello la nómina del equipo se amplió un paso más. Y así se incorporaron Marta Vergonyós y Beatriz Santiago, Jon Mikel Euba y Pepe Fernández Layos.

La autoría de un programa es compleja y nos parecía que este libro debía ser el lugar donde pensar la dificultad que implica describir la acción de programar y elegir las palabras que se adecúan mejor al papel que desempeñamos. Desde la fantasía o desde la ficción, ¿sería posible configurar un programa a partir de una reunión de personas que desease precisamente eso: generarlo juntas? Su desarrollo sería su propia construcción ¿Cómo nos las apañaríamos? ¿Cómo lo llamaríamos? ¿Sin programa? ¿Podría ser la tercera parte de una trilogía que empezó *Sin créditos 2016* y ha continuado como *Celebración 2017*? Retomando nuestra intención de partida de situarnos en un contexto de **investigación** basada en la **práctica**, tensionar los límites de los protocolos habituales en los programas de educación en prácticas artísticas implicaría quizás, entre otras cosas, descartar que la gestión sea un hacer separado de la imaginación y del desarrollo de unos contenidos planificados anticipadamente.

[NOMBRES]

En el contexto universitario español los *créditos* llegaron hace más de una década. Su naturalización en la jerga estudiantil implicó, quizás no de un modo tan inconsciente como se supone, una consideración

más elitista de la enseñanza universitaria (las *notas* o *calificaciones* solo permanecieron en la educación secundaria o no *superior*) que, también con el grado de significación que se le quiera otorgar, coincidió con la necesidad (impuesta, además) de pedirlos en el banco. Las palabras imitan a la vida.

Antes que el *Programa sin créditos*, como ya mencionamos, hubo *Universidad sin créditos* y *Programa de Extensión Universitaria sin créditos*. En 2012, desde el vicedecanato de Extensión Universitaria decidimos subrayar la situación de penuria económica del país y la práctica bancarrota de la universidad pública y titulamos el conjunto de actividades que coordinamos ese año así, *sin créditos*. En el texto que escribimos para presentarlo afirmábamos que queríamos construir una Facultad de Bellas Artes que participase críticamente en el presente, sumándonos a propuestas de otros y activando mecanismos que difundiesen nuestra propia vitalidad artística. Jugábamos con el doble sentido de la palabra, entendiendo que educar es también reconocer todo lo que la universidad pública puede ofrecer sin la recompensa de los créditos de los programas oficiales⁷. Proponer aprendizajes que se eligen y se gestionan con más libertad, al margen de lo que ofrece un currículo oficial siguió siendo el objetivo del libro *Universidad sin créditos*, del *Programa sin créditos*⁸ que glosa este libro y de

7 http://bellasartes.ucm.es/data/cont/docs/14-2015-02-09-EXTENSION_2012_.pdf

8 También hubo un nombre más, anónimo esta vez: mientras celebrábamos los *Encuentros sin créditos* alguien movió las letras del título oficial que campeaban en un corcho de la sala por un oficioso *Programa sin cerditos* que ahí queda, para ser tomado como se quiera.

Celebración sin créditos en el que estamos sumergidas.

Curiosamente (o no), en el transcurso del Programa 2016 las personas que participaron se autodenominaron *desacreditadas*. El giro no era retórico: el nuevo nombre, un nombre elegido, sustituyó al impuesto y ha enriquecido la experiencia con algo más que un matiz irónico; reconocerse desacreditada es todo un manifiesto en tiempos en que el crédito (la credibilidad) de la universidad está en crisis porque sus mecanismos de validación están siendo cuestionados desde el valor real de los aprendizajes que se crean y se distribuyen fuera. Estamos de acuerdo con quienes afirman que el futuro de la academia “no puede pasar por el esnobismo y la pedantería de presumir hacerlo ‘mejor’ de lo que lo hacen otros”. La tarea pendiente de la universidad sería reconocerse como participe en la distribución, en una “analítica distribuida,” de conocimientos que generen “un cuerpo de evidencias y reflexión propio”, sea cual sea su procedencia⁹.

[LOS EJES]

En el *Programa sin créditos* no pensamos contenidos en sentido estricto. Preferimos pensarlos como ejes y elegimos los que ya habíamos adoptado como estructura de nuestra publicación, *Universidad sin créditos*, para darle continuidad. En el libro funcionaban como apartados que estructuraban las actividades que habíamos coordinado en Bellas Artes. En el Programa pasaron a ser referencias, marcos desde los que plantear nuestras inquietudes en torno a

9 Entrecomillamos palabras del *Estudio de hackeos de la academia*, <http://www.prototyping.es/hacking-academy-studio>.

los aprendizajes que producen las prácticas artísticas.

- *Fuera de programa* llamamos a las reflexiones sobre saberes y haceres que se plantean al margen de las dinámicas y las condiciones que forman parte de los programas oficiales de educación artística.
- *Colectividad*, a casos y acciones en torno a lo comunitario y lo colaborativo, enfatizando la visibilización de las políticas que rigen los espacios, los tiempos y los cuerpos en la conformación de las comunidades artísticas de aprendizaje.
- Con *Vida social* queríamos nombrar la extensión de esas comunidades tanto a escenarios habituales (como el museo, los espacios de producción artística y plataformas independientes de investigación) como a otros insólitos o más difíciles de imaginar, planteando análisis y propuestas de modos de conexión.

17

Es posible que esta división, que había sido útil para organizar un material ya existente en el libro mencionado, resultase excesivamente rígida como esqueleto vacío del Programa. No estamos seguras, por ejemplo, de que orientase a la hora de convocar a los primeros participantes. Cuando más adelante pensamos en posibles temas que atrajesen propuestas para los *Encuentros sin créditos*, los contenidos que planteamos, a modo de orientación fueron muy distintos. Después de meses de aprendizaje, fuimos capaces de describir mucho mejor los asuntos que nos traíamos entre manos. Aunque sea un poco extensa, merece la pena recordarla: otros saberes y haceres en la enseñanza de las prácticas artísticas, la

arquitectura y el diseño; fuera de currículum; nuevos formatos para viejos saberes; la exposición en la Universidad: estrategias de visibilización del aprendizaje; aulas, espacios, mobiliarios; mecanismos de validación y legitimación; aprendizajes colectivos; redes de ida y vuelta: contacto y articulación con comunidades; autorías y código abierto. Prácticas colaborativas y prototipos; figuras de expertizaje; Institución/prácticas extitucionales; ¿saberes subalternos? y saberes del afuera; el conflicto y la fiesta; planes, programas, carreras, grados y postgrados; tesis y antítesis; coreografías del poder; trans, inter, extra disciplinas; comunidades y tribus en la universidad¹⁰. La definición de los contenidos y, sobre todo, encontrar la forma de hacerlos explícitos influyó, seguro, en el éxito de la convocatoria y en la cantidad de propuestas que recibimos.

[LAS FORMAS]

Las formas y los formatos. Como esta publicación es una reflexión y un inventario de lo que pasó en el *Programa sin créditos* a posteriori, ahora, quizás, nos pensaríamos más las diferencias entre unas y otros. Y no usaríamos ambos términos indistintamente. En diccionarios antiguos se advierte, sabiamente, sobre la dificultad de tratar las *formas*. Forma es “todo aquello que da ser a la cosa” (o sea, el meollo de la cuestión). En ellos se leen juegos de palabras maravillosos: “Tratar en forma de esta dicción sería cosa disforme”. Es mejor hacerlo vulgarmente, pensar que forma “es la figura, el tallo y parecer de cualquier cosa”. Parte del repertorio que se asocia a la palabra formar

10 Ver *Call for Papers Abierto sin créditos* 2016, https://programasincreditos.files.wordpress.com/2016/06/bases-call-for-papers_abiertosincreditos-2016.pdf

serviría para recorrer lo que hicimos y lo que hubiésemos querido hacer: “Formar queja, tomar ocasión de quejarse. Informar, instruir y hacer capaz a otro de alguna verdad. Conformarse, convenirse y concertarse. No conformar una cosa con otra, no convenir ni ser conformes. Disformidad, el exceso. Reformar, reducir en forma lo que no la tiene”. La palabra *formato*, en cambio, es moderna. Casi podríamos decir que lo más interesante es que en los diccionarios actuales solo designa el tamaño y la forma de una publicación. Es decir, los formatos tienen que ver con resultados¹¹.

Por ahora nos quedamos con las *formas*. Las distintas denominaciones que elegimos en el Programa para describirlas (*Lecturas en red*, *Laboratorios*, *Talleres*, *Sesiones críticas* y *Sesiones de acompañamiento*) no aportaron mucho a nuestra aspiración de plantear una producción de conocimiento alternativa capaz de imaginar nombres que no sean los que se emplean habitualmente en las programaciones educativas y culturales. Queríamos buscar otros; lo anotamos entre las tareas pendientes.

Con las *Lecturas en red* quisimos experimentar nuevos modos de lectura colectiva. Partimos de dinámicas habituales en los grupos de lectura como definir los textos, pautar los tiempos y la extensión de lo que se elige para leer, recoger la experiencia y ponerla en común. La estructura general de la actividad la dispusimos nosotras: tres lecturas, porque siempre pensábamos los

contenidos en función de los tres ejes *Fuera de programa*, *Colectividad* y *Vida social*; aproximadamente un mes para cada una en el que compartir comentarios y materiales en modo virtual (a través de la red social Facebook), y un día de lo que llamamos *lectura presencial*, de reunión general para recapitular y, si surgía, plantear un resultado conjunto. Para todo lo que tenía que ver con los textos confiamos en el criterio de las invitadas que seleccionamos, así como en su ingenio para establecer directrices para interactuar en Facebook. Elegimos esta plataforma porque nos pareció la mejor vía para abrir la participación a cualquier persona que quisiese unirse al grupo, pero la red es difícil de controlar (por lo menos por parte de los usuarios), y el ritmo y los contenidos de las aportaciones no nos acabaron de convencer. ¿Cómo leer en comunidades abiertas? ¿Podemos considerar que Facebook lo es? ¿Qué implica leer así? ¿Tiene sentido? Hicimos un conato de pensarlo y presentamos un póster en un congreso académico de Humanidades digitales, compilando experiencias que nos guiasen en este terreno tan complicado. Nos acercamos a plataformas dedicadas a la investigación, documentación y difusión de la teoría de la cultura de las redes que trabajan sobre dinámicas artísticas en modo web como *Inclusiva.net*¹² y, también, a quienes indagan sobre las características que hacen posible la utilización de Facebook para el desarrollo de actividades colaborativas en línea¹³. Pensamos en la posibilidad

11 El diccionario antiguo en el que hemos buscado el término *forma* es el de Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Barcelona, Horta, 1943, p. 604. Para *formato*, hemos acudido a la RAE.

12 <http://medialab-prado.es/inclusiva-net>

13 Vid. Francesc Llorens Cerdà y Neus Capdeferro Planas, *Posibilidades de la plataforma Facebook para el aprendizaje colaborativo en línea*, en *Revista de Universidad y Sociedad de Conocimiento* (RUSC). Vol. 8, n.º 2, págs. 31-45. UOC.

de combinar la red social con dinámicas que se podrían asociar a la *close reading*¹⁴, en la distribución extendida de saberes ligada a la divulgación a través de la historia¹⁵ y en el propio Internet como fuente generadora de contenidos especializados¹⁶. ¿Cómo se reconfigura la cultura en este contexto? A pesar de estas incursiones en la teoría, y en los intentos de mirarnos en espejos de otros, al final, quizás las sesiones presenciales fueron lo mejor de la experiencia¹⁷. También la valoramos como hilo conductor: comenzamos el Programa con esta actividad que fue desarrollándose en paralelo al resto de los menesteres, cruzándose con ellos de vez en cuando, una manera más de entrelazar práctica y teoría.

El meollo del Programa fueron tres *Talleres* y dos *Laboratorios*, nodos de desarrollo de las investigaciones desde la acción/producción de las participantes. En principio, estos últimos estaban orientados a la definición y el perfil de los procesos implicados en los proyectos con que cada persona se había presentado a la convocatoria, mientras que los primeros se centrarían en abrirlos a la

<http://www.raco.cat/index.php/RUSC/article/viewFile/254138/340973>

14 Enunciadas, por ejemplo, en <http://writingcenter.fas.harvard.edu/pages/how-do-close-reading>

15 Helena Calsamiglia, *Divulgar: itinerarios discursivos del saber*, <http://quark.prbb.org/7/estrella.htm>

16 Montse Quesada Pérez, ed. de la publicación resultado del IX *Encuentro de Profesores de Periodismo Especializado* (Barcelona, 29/30 de junio 2009), https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/11306/periodismo_especializado.pdf

17 Selina Blasco y Lila Insúa, *Comunidades de lecturas y redes sociales*, póster presentado en las I *Jornadas UCM. La investigación en Ciencias Sociales y Humanidades. Desafíos y perspectivas en entornos digitales*. Madrid, Universidad Complutense, 12 y 13 de enero de 2017.

acción y a la práctica a través de planteamientos concretos. Pero, en realidad, la diferencia entre unos y otros vino marcada por la duración: los talleres se desarrollaban en dos días y los laboratorios en un número mayor de jornadas. La experiencia y los aprendizajes derivados de la intensidad de los laboratorios ha sido uno de los mayores logros del Programa y volveremos sobre ello porque merecen más atención. Además, para el seguimiento del devenir de las investigaciones que requerían los proyectos pensamos en el apoyo de tres *Sesiones críticas* y seis *Sesiones de acompañamiento*, basadas en las presentaciones de los avances que iban teniendo lugar. Las primeras estuvieron a cargo de personas distintas en cada encuentro y las segundas las coordinó siempre *Chiringuito Caníbal*. Todas se desarrollaban en una sesión única.

La Sala de Arte Joven es un espacio expositivo. El *Programa sin créditos* ha sido un experimento para pensarla desde otras formas de estar. ¿Qué ocurre cuando lo habita un grupo de investigación? El aula se ha mantenido en el espacio designado para ello, pero también la ha desbordado. Las formas descritas comenzaban allí pero ninguna terminaba en ella sin más. Una parte esencial de este proyecto ha tenido que ver con esta experimentación en toda la sala e incluso más allá, en el barrio que la rodea. Es una buena manera de ver inscrito en el espacio eso tan difícil de asir que es el pensamiento en acción. El deseo de romper los límites físicos, mentales y emocionales del lugar e interactuar y crear flujos entre el adentro y el afuera no comenzó con nuestra llegada. Hay iniciativas anteriores que lo habían ensayado y puesto en marcha, como la que se desarrolló en el marco de la convocatoria *Se busca comisario* durante parte

del 2015, *C.I.T.I. Centro de Investigación Técnicamente Imprevisible*, que se centraba, en palabras de sus comisarios Jaime González Cela y Manuela Pedrón, en “lo urbano y lo transversal”. Algunas de las piezas y las intervenciones que formaron parte de él, concretamente la que Alexander Ríos llamó *Lo posible*, implicaban activamente lugares y gentes del barrio circundante.¹⁸

Poco más allá del ecuador del Programa, desde la Comunidad de Madrid recibimos una invitación para incorporar una forma imprevista: la exposición. Los participantes aceptaron asumir un comisariado colectivo y organizar en tiempo record una muestra de lo que hasta entonces había funcionado como lugar de aprendizaje articulado en las distintas formas-figuras. En principio, la posibilidad era una buena ocasión para materializar una deslocalización experimental más allá de una ocupación puntual y provisional. La idea de pensarla como *Casa Abierta*, que es el título que adoptó, reflejaba muy bien que la sala se podía llegar a sentir como eso. Pero en una comunidad artística, por encima de la investigación y lo experimental, la forma de la exposición es muy poderosa y se impone a todo. En nuestro caso se impuso al ejercicio de lo colectivo: en el apartado de este libro titulado *Casa Abierta*, que es el que recoge la experiencia de los participantes del Programa como comisarios, se refleja muy bien lo complicado que fue articular algo conjunto, a pesar de que la cohesión del grupo estaba siendo uno de los puntos fuertes de la experiencia de aprendizaje.

18 Manuela Pedrón Nicolau y Jaime González Cela, eds. *C.I.T.I. (Centro de Investigación Técnicamente Imprevisible)*. Sala de Arte Joven, Madrid, 2015 y <https://loposible.wordpress.com/>

El Programa terminaba con los *Encuentros sin créditos*, públicos y de dos jornadas de duración. La primera sesión, *Abierto Sin Créditos*, consistía en una serie de presentaciones seleccionadas a través de una convocatoria u *Open Call*. En su programación surgieron cosas interesantes en relación con esta reflexión sobre las formas-figuras que estamos abordando. Empezamos con la grata sorpresa de la cantidad de personas que se presentaron y, todavía mejor, con la satisfacción de ver que la mayoría no formaba parte de los círculos conocidos. Somos muchas las que compartimos las mismas inquietudes. Ahí la duda fue si hacer una selección y descartar propuestas, o dividir el tiempo e intentar que cupiesen todas. Optar por esta última opción implicaba algunos aspectos negativos a priori, como podía ser la reducción de los tiempos de presentación, pero finalmente creemos que fueron una potencia, porque favoreció una dinámica muy estimulante tanto para los asistentes como para los ponentes. El reto de adecuar las presentaciones al formato 6x6 (6 imágenes como máximo en un tiempo límite de 6 minutos) o, todavía menor, en 3x6 (las mismas fotos en 3 minutos) supuso un desafío para todos los relatores, que inventaron maneras distintas de coreografiar la *Casa Abierta* que nos acogía (la inauguración de la exposición coincidió prácticamente con los *Encuentros*) presentando sus acciones e investigaciones e invitando al debate colectivo. Nos gustó llamar a las categorías en las que clasificamos las intervenciones *Pluma, Papel, Tijera, Dinamita*. ¿Cómo etiquetar y repartir las propuestas sin imponer roles a quienes elaboran sus contenidos pero no participan en su programación? No elegimos los nombres arbitrariamente: no hubo retórica, sino un deseo de insistir en esto

que nos preocupa y hacerlo desde el juego. Aquí quedamos contentas con el experimento de nombrar formas y figuras con otras palabras.

La segunda sesión se celebró a partir de los “invitados-anfitriones” mencionados. Como forma, la estructura respondía de nuevo a los tres bloques conceptuales del libro madre *Universidad sin créditos*. Asier Mendizábal por *Fuera de Programa*, Aida Sánchez de Serdio por *Colectividad* y Amador Fernández Savater por *Vida Social*. Pero para desarrollar y exceder este esbozo inicial propusimos que expusiesen sus ideas y reflexiones a través de la conversación. Los tres fueron los encargados de orientar las mesas en diálogo con otra persona que eligiesen y que pudiera aportar su experiencia y saberes a lo que ellos proponían. De esta manera Asier y Jon Mikel Euba conversaron sobre sus experiencias de educación artística fuera de la academia y de la discusión entre artistas como modo de producción y aprendizaje; Aida, Beatriz Santiago y Marta Vergonyos exploraron la creación colectiva como posición política desde los feminismos, y José Fernández-Layos, invitado por Amador, y a partir de la revista-web *Alexia*, abrió la posibilidad de pensar la experimentación y creación de relatos y conceptos en contacto con los habitantes, para no ser pensados y contados por otros.

[CONTENIDOS]

Al planificar el Programa, las formas y su distribución temporal nos preocuparon más que los contenidos. Nos fiamos y los fiamos a quienes los coordinaban. Empezamos con las *Lecturas en red*. La de Miguel Mesa del Castillo y Enrique Nieto activaba aprendizajes *Fuera de programa*. Propusieron

“movilizar un texto no validado por los instrumentos propios de la academia, mucho más tangencial y de encaje mucho más problemático en un contexto regulado y condicionado por los mecanismos habituales de evaluación de calidad”. El objetivo era “escapar de los autores fundamentales para situarnos cómodamente en ámbitos más extravagantes y marginales, aprovechando la dimensión abierta y ordinaria de las redes sociales”. El texto raíz fue el folleto semanal de la cadena de supermercados Lidl y el texto complementario su página de Facebook. Para comenzar lanzaron una serie de preguntas que abrían reflexiones sobre el tipo de entidades que aparecen en el texto y sus agencias o las controversias, las hegemonías, las invisibilidades, etc., que pueden localizarse en esa red. La discusión en torno a estas cuestiones se hizo incorporando instrumental bibliográfico que diese cuerpo teórico al debate y que impulsase la lectura de textos sobre ecología política, literatura, filosofía, economía, feminismos, etc., acogiendo aportaciones poco ortodoxas que evitasen los formatos regulados y homologados por la academia. En la sesión presencial se reelaboró un catálogo comercial de ventas, un *Lidl detournement* festivo que materializó tanto las experiencias previstas como las que fueron surgiendo en el camino durante el juego digital.¹⁹ El potencial de lo lúdico, la atención y la escucha hacia lo imprevisto, la tensión de la velocidad fueron, ahora que intentamos actualizar el recuerdo, aprendizajes que quedaron en esta propuesta de saberes encarnados en las acciones de nuestra vida cotidiana.

19 Toda la información, en <https://programasin-creditos.org/category/lecturas-en-red/>

Javier Pérez Iglesias y Paloma Checa-Gismero se ocuparon de pensar y pautar la segunda sesión de *Lectura en red* bajo el paraguas de lo que puede la *Colectividad*. Se leyeron simultáneamente fragmentos de *Pornoburka*, de Brigitte Vasallo²⁰, y *La Sociedad Sin Relato. Antropología y Estética de la Inminencia*, de Néstor García Canclini²¹, enlazando sus contenidos y asumiendo también la tangencialidad entre la ficción y el ensayo, y todo desde una serie de preguntas iniciales. ¿Qué procesos construyen el espacio? ¿Qué tensiones definen a los individuos? ¿Qué relaciones entre individuos se describen como propias de cada espacio? ¿Qué relaciones individuo-espacio se describen en los textos? ¿Qué modos de acción colectiva se plantean? ¿Qué momentos de integración o de exclusión vemos en los textos? ¿Qué distintos modelos de ciudad aparecen? El día presencial se propuso que los asistentes trajesen consigo objetos o imágenes que vinculasen la ciudad de Madrid a las temáticas de discusión abordadas²². La reflexión sobre la definición de géneros textuales (su validez, su artificialidad...) se unió al pensamiento sobre el rol de lo espacial y lo temporal en la configuración de la colectividad. Se pusieron en juego referencias muy ricas que Beatriz Álvarez recogió en su crónica y que hemos incluido en este libro²³.

La sesión de lectura programada por Diego del Pozo Barriuso se cruzó con el trabajo que activó la exposición *Casa Abierta*.

20 Madrid, Ediciones Cautivas, 2013

21 Montevideo, Katz Editores, 2010

22 <https://programasincreditos.org/2016/03/22/lectura-en-red-2-colectividad/>

23 Beatriz Álvarez, crónicas (mirar en las páginas 82-91, 98-104, 116-118, 132, 134)

Programar, ya se sabe, implica hacer de la necesidad virtud. Ahí quedó su propuesta inicial de exploración del capítulo que Donna Haraway dedica a *Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial*²⁴. Solo que lo señalase, y que lo hiciese subrayando la necesidad de su lectura atenta y pausada, nos hizo pensar. Y ganamos también un taller de observaciones y apuntes a partir de la exposición en marcha, abriendo y haciendo girar algunas ideas iniciales sobre sus contenidos.

Los talleres comenzaron con Diego Barajas, y su idea de indagar en microurbanismos vecinales fue esencial para estrechar lazos entre los propios participantes del Programa. Ese grupo de personas también podía contemplarse desde lo microurbano, aunque fuese en el plano de lo doméstico. Repetimos sus palabras: “Se trataría de comenzar a situarse en el espacio de trabajo; a hacerse a un lugar, aunque se trate de manera temporal y esporádica. Que indague en la construcción material e inmaterial, a través de la construcción compartida de imaginarios y afectos, de un taller de trabajo, de un espacio de vida”. La forma en la que Diego articuló este punto de partida era tan rica como sencilla. Muy rica porque implicó al barrio, recorriéndolo desde la identificación y la cercanía a “diferentes otredades vecinales” para plantear posibles relaciones. Muy sencilla por los métodos (el vagabundeo en comandita) y los objetivos. Un taller de un día y medio no daba para procesos que suelen ser largos y prolongados. Por eso se trataba de “detonar/llevar a cabo” lo que Diego llamaba “aproximaciones

24 Donna Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, 1995

primarias a los temas” que se pudiesen desarrollar durante el resto del tiempo que duraba el Programa, pensar en “explorar brevemente ciertas aproximaciones al urbanismo desde lo micro y lo singular; desde las múltiples escalas de lo urbano y desde los diferentes medios que lo movilizan”. Aunque el aprendizaje del taller se desarrolló fundamentalmente durante los días en los que transcurrió, fue posible recoger lo que se hizo en un documento a posteriori. Allí han quedado los relatos y las imágenes de la idea de encerrar el vacío durante un día en una de las taquillas de la estación de autobuses de la Avenida de América como “conquista temporal de un espacio simbólico”; la visita a un piso de alquiler en la Colonia Virgen del Pilar; la constitución de una brigada que asaltó, desde la ironía y el *fake* el imaginario y el vocabulario de los vecinos de El Viso (seguidas de una reflexión autocrítica sobre la sensación de “haber reducido a una caricatura la voz del barrio”), el traslado a la Sala de Arte Joven de uno de los carteles de *Se Alquila* que proliferan en sus alrededores para “posibilitar la inclusión de otras colectividades” en ella y ampliar “la posibilidad de imaginar un cambio y/o mejora que cumpla con los deseos y necesidades de una determinada comunidad”, porque ¿Quién conoce mejor los anhelos de una comunidad de vecinos?, o el ensayo de hacer un texto de la deriva por el barrio de La Guindalera desde el montaje, de mano de la lectura de un texto de Aurora Fernández Polanco. Esto, como botón de muestra.²⁵ Los resultados de la experiencia no solo se reflejaron en trasvases hacia los proyectos de los distintos

25 Toda la info aquí: <https://programasincreditos.files.wordpress.com/2016/07/resultados-taller-1-fuera-de-programa-diego-barajas.pdf>

participantes, sino que tuvieron eco en la exposición *Casa Abierta*.

El taller de Christian Fernández Mirón se propuso desde el marco de lo que activa la *Colectividad* a través de ejercicios experimentales con la voz, el sonido y el relato. Apelaba a los sentidos, a que el grupo se nutriese “de las enormes posibilidades que depara la ensalada de nuestras intuiciones”. Su pregunta inicial fue: “¿A qué suena este grupo, hoy, aquí? ¿A qué podría sonar?”. Partiendo de “nuestro querido y cotidiano aparato fonador” como herramienta común, y “tomando la voz como metáfora y material”, se trataba de aproximarse a temas como “la convivencia, el conflicto, la negociación, el acuerdo, la transferencia, la autarquía, la comunión, el liderazgo o el respaldo”, de poner en marcha un mecanismo para “dar voz a lo inaudible y hacer visible lo invisible, tratando tanto el sonido como el silencio y la escucha, la oralidad y el relato”²⁶. Lo más cercano es una buena vía para llegar a lo lejano.

Inicialmente el taller de Nerea Calvillo estaba pensado en relación con *Vida social*. Creíamos que su tiempo podría estar dedicado a reflexionar sobre qué puede ofrecer el espacio y sus diseños a la hora de compartir o generar experiencias en común. En el correo en el que la invitábamos a participar en el Programa, le preguntábamos: ¿qué nos ofrece, por ejemplo, un campamento? El encargo de sacar adelante la exposición *Casa Abierta* orientó su propuesta a un contenido más preciso; y lo que se planteó fue cómo encontrar marcos para hacerle preguntas al proyecto en el que

26 <https://programasincreditos.org/2016/05/10/taller-2-colectividad/>

los participantes ya llevaban trabajando unos dos meses y tratar de repensar qué tipos de vida social tenía implícitos y qué otros se podían abrir. ¿Quién se quedaba fuera? ¿Qué partes materiales y no humanas estaban también al margen? Se trabajó desde el hacer de una maqueta y ejercicios de improvisación, preguntando y proponiendo alternativas casi simultáneamente. Mayores, niños, de nuevo el barrio, plantas... fue mucho lo que llegó a *Casa Abierta*, en gran medida, de su mano.

Propusimos los laboratorios, como ha quedado dicho, desde la intensidad o, por lo menos, desde la intensidad que permiten los tiempos en la vida que llevamos. De ahí nuestro interés por experimentar con la posibilidad de que uno de ellos tuviese lugar en el Albergue Juvenil de la Comunidad de Madrid Las Dehesas, en plena sierra de Guadarrama, pasar allí cuatro días, comer, caminar, convivir, charlar juntas... Un tiempo largo que permitiese salir de una lógica cotidiana con su representación espacial y temporal, con su coreografía, demasiado similar siempre y donde no parece importar de qué ocasión o aprendizaje se trate, que no encontramos las diferencias... ¿Por qué siempre sentadas? ¿Por qué hablando o escuchando? ¿Por qué con un ordenador de por medio? Rafael Sánchez-Mateos Paniagua asumió que su laboratorio iba a tener lugar “una vez que se habían cruzado algunas fronteras programáticas del curso”, siendo una de las más notables, además de la duración, la época del año: la primavera había triunfado sobre los rigores del invierno. Con la generosidad del mejor anfitrión planificó la intendencia (“mochilismo”) y preparó el terreno y la propuesta con sugerencias precias de representaciones festivas del mes

de mayo, la “Maya o señora de mayo”, los “árboles de mayo o pirulito” y el “pelele”. En un momento del calendario en el que “el esplendor vegetal, amoroso, festivo y político se confunden”, los proyectos de los participantes pasaron de ser pensados a ser vestidos: “Antes que con la cabeza, mediante conceptos o sesudas reflexiones, trabajaremos con las manos y los pies”, convirtiendo en Mayas las distintas investigaciones²⁷. Lo que pasó en este laboratorio con el disfraz, el juego, la luz y el aire libre y el tiempo estirado nos dejó más que pensando y ha afectado para siempre a nuestra manera de programar.

El laboratorio de María Jerez mezcló un proyecto personal que ella quería empezar a desarrollar con los de los participantes. Todas las ideas, las pre-ocupaciones, los puntos de vista y cualquier estímulo u objeto imaginable, se reunieron en un espacio disparatado, maravilloso y promiscuo. Las preguntas que lanzó para empezar todavía resuenan, por lo que planteaban y por cómo lo hacían: “¿Al lado de qué pondrías tu proyecto? ¿Entre qué dos cosas lo apretarías? ¿Durante cuánto tiempo lo sostendrías? ¿Contra qué lo colocarías? ¿Hacia dónde mira? ¿Sobre qué cosa se encuentra? ¿Hasta dónde lo estirarías? ¿Detrás de qué cosa se esconde? ¿Debajo de qué no te atreves a ponerlo?”²⁸

El seguimiento de las investigaciones de los participantes se realizaba a través de *Sesiones críticas* y *Sesiones de*

27 <https://programasincreditos.org/2016/04/20/laboratorio-2-colectividad-vida-social/>

28 <https://programasincreditos.files.wordpress.com/2016/03/laboratorio-fuera-de-programa-maria-jerez.pdf>

acompañamiento. Las primeras fueron una especie de jornadas de cata, poco tiempo para experimentar muchos sabores y olores distintos. Alejandro Simón trajo un monigote de madera a partir de Pepe Espaliú e invitó a que cada quién pusiese su investigación en distintas partes del cuerpo. Un objeto modesto, alejado de la presentación con palabras; un espacio muy distinto al de la pizarra habitual. Algo sencillo que movilizaba otras complejidades. Mariano Mayer organizó su sesión desde el intento de disciplinar las investigaciones y someterlas a un método, sujetando a él unos materiales previos aportados por los participantes y desembocando en presentaciones ante los demás. Nos quedamos pensando en las limitaciones, autoimpuestas y externas, y en cómo reaccionamos ante ellas. Cuando llegó el momento de la sesión crítica de Emilia García Romeu, la exposición *Casa Abierta* y otros factores habían relegado los proyectos de investigación de los participantes a un segundo plano. Se centró, por tanto, en la muestra, en cómo seguir poniéndola patas arriba. Sólo desde la certeza de que no hay nada completamente acabado, desde la inseguridad, se pueden poner en marcha experimentos que devienen aprendizajes.

El esfuerzo de *Chiringuito Caníbal* para proponer ejercicios que acompañasen a los participantes del Programa a formular sus investigaciones fue enorme: *speed dating*, psicoanálisis sin créditos, revisión por comunes... Trabajaron las dinámicas que se pusieron en juego con imaginación y rigor y nadie ha conocido como ellas el contenido y las complejidades de los procesos de las distintas personas y colectivos. De su desmesurado esfuerzo da fe la elaboración posterior de todo lo que observaban en las

sesiones de acompañamiento: el balance de lo individual y las particularidades pero, también, las conexiones y la imbricación de los distintos procesos²⁹.

Una de nuestras preocupaciones era cómo articular los contenidos que proponían quienes coordinaban las distintas *formas* del Programa con las expectativas y los deseos de las participantes. En nuestra experiencia como docentes es muy difícil plantear relaciones que no se limiten a la acción propositiva del profesor y la recepción pasiva del estudiante. Intentamos imaginar la posibilidad de un diálogo previo, un mayor conocimiento de las dos partes que facilitase un programa más participado en el que no hubiese esa distinción, esa distancia. Para ello intentamos que los responsables de las *formas* generasen unos documentos previos a partir de la información y el conocimiento de las investigaciones que estaban llevando a cabo las distintas personas y de las respuestas que recibían a distintas preguntas o inquietudes que se les formulaban con antelación. Las actividades no empezaban de cero por ninguna de las partes. Y tampoco terminaban sin más porque, en muchos casos, también se cerraban con algún tipo de material a posteriori. El sistema de circulación de documentos que se generó tenía, pues, el noble propósito de garantizar una conexión entre lo que se proponía y lo que se deseaba recibir. Todo ello quedó recogido en la web, lo que permite hacer una genealogía del trabajo de construir propuestas. Pero también supuso una presión y exigencia desmesurada, por lo menos en algunas ocasiones. Un exceso de producción y de control que, sobre todo

29 <https://programasincreditos.org/category/sesiones-de-acompanamiento/>

por parte de los participantes, acababa provocando que el deseo se manifestase como obligación. Y el deseo y las obligaciones no se llevan bien; las ganas no tienen por qué aparecer en tiempos pautados con rigidez. En el programa siguiente, *Celebración2017*, había que aflojar mucho más.

Como se ha dicho, el cierre fue un momento de apertura, a partir de una figura programada, los *Encuentros*, y otra sobrevenida, la exposición *Casa Abierta*. Los *Encuentros* fueron un momento de aprendizaje desde el confort, en un espacio de comunicación de experiencias regladas y no regladas que se abordaron, además, desde perspectivas y modos muy diversos. De las *mesas de debate* ya se ha dicho algo más arriba. En el día del *abierto* hubo presentaciones de seis minutos (o incluso de tres) en las que la brevedad del tiempo pudo, incluso, llegar a parecer interminable porque se propició el reposo, y hubo también acciones tumultuosas de una veintena de personas. Se describieron y se pusieron en acción prácticas realizadas en todo tipo de entornos y contextos educativos: unos reales que parecían inverosímiles y otros imaginados que encontraron la ocasión de hacerse realidad. Aguzamos el ingenio viendo rodar un limón, asistimos al relato de experiencias sensoriales y extrasensoriales, de psicométrías que permiten conocer datos de seres que reposan en los departamentos de objetos perdidos, ejemplos varios de investigación sensible, cartas a madres leídas en voz alta, preguntas con o sin respuesta/s, optimización de aprendizajes en pasos de cebra, maneras de proponerse e invitaciones a que nos propongamos, experimentos de desconcierto sensorial, reivindicaciones creativas de identidades nacionales, programas “ins” y extra oficiales, *modus operandi* y *modus*

vivendi, historias de quienes están y hacen universidad y quienes no están pero merecen entrar, saberes bibliotecarios y pedagógicos de todo tipo, sociedades de las nubes, prácticas creativas de pinchado de pdfs o de tejer en los barrios, maneras de perder el tiempo y ganarlo³⁰.

Lo que se expuso en *Casa Abierta* fueron las ganas de las participantes desacreditadas del Programa de compartir las experiencias adquiridas poniendo en marcha una nueva fase con otras complicidades. Fue, en sus propias palabras, “una tercera cosa” desde lo doméstico y la apertura. Programar como anfitriones: “queremos compartir tiempo entre nosotras y en vuestra compañía. Las plantas, la mesa, los asientos o las alfombras son un gesto de este deseo; la programación de actividades gratuitas —talleres, encuentros, lecturas colectivas, propuestas expositivas— quiere entender el contexto que formulamos como una producción política. Un lugar negociable, atravesado por los conflictos y los consensos, donde se concibe una comunidad activada por afectos, deseos y complicidades diversas, en tanto que abierta a lo inesperado. Solo de esta forma, dejándonos contaminar, esta comunidad tiene el sentido de constituirse entre nuestro adentro y vuestro afuera, nuestro ofrecimiento y el vuestro”. Se proponía en función de lo que se sentía que faltaba, en lo material, en lo emocional, en lo analógico, en lo digital... Un espacio más cálido y mullido, unos asientos menos impersonales, conexión a Internet, plantas, niños, adolescentes, identidades mutantes, espacios de conversación en la intimidad, conspiraciones a puerta cerrada, baile

30 <https://programasincreditos.org/encuentros2016/>

hasta la extenuación, mensajes y acciones hacia el afuera o en el afuera total o relatos experimentales en tiempo real. Algunas de las propuestas encajaban ideas y procesos de los proyectos iniciales; muchas desarrollaban cosas oídas y comenzadas en las distintas formas practicadas. Hubo quienes contaron el Programa desde la exhibición de la autoría y quienes se quedaron detrás de la puerta, literal y metafóricamente.

[PARTICIPANTES]

El Programa comenzó con una convocatoria que apelaba a potenciales interesadas de procedencia mestiza “en artes visuales, arquitectura, historia del arte, humanidades, investigadores universitarios, teatro, danza, arte de acción y/o activistas”, lo que propiciaba la conformación de un grupo **interdisciplinar**. Finalmente el conjunto se conformó con 12 participantes, considerando un colectivo de tres historiadoras del arte; es decir, 14 personas provenientes también de las artes visuales, las escénicas y la arquitectura. Las primeras eran mayoría. Amalia Ruiz Larrea había vivido la universidad como una extensión de las ideas fraguadas en el museo, en la plaza y en otras formas colectivas. Había estado en el norte y había vuelto y nos habló de atravesar las aulas. Edward Andrews Gerda había coincidido con ella en la Facultad de Bellas Artes, y se acercó al Programa impulsado por la urgencia de llevar a cabo acciones en contextos sociales desde enfoques utópicos o realistas, pero siempre sinceros e irónicos. El perfil de Miriam Fernández Lara mezclaba lo artístico (también desde el aprendizaje universitario en Madrid) y lo ingenieril; ese cruce de disciplinas, unido al afán por probar diferentes estrategias de trabajo y aprendizaje, hizo que se interesase por nuestras propuestas. Alberto

Martínez Muñoz estaba en el último curso, dispuesto a salir de clase y participar en discusiones en las que, por ejemplo, se replantease el tratamiento del cuerpo en la universidad. Coco Moya era también de las que había terminado estudios reglados de Bellas Artes; además de artista visual era música y trabajaba desde procesos colectivos y autobiográficos en torno a lo ritual, la memoria y la experimentación con la propia vida. Los arquitectos que se incorporaron, Miguel Guzmán e Isabel Blanco, se situaban a cierta distancia del campo disciplinar en el que se habían formado; el primero se definía como artista transdisciplinar, educador e investigador en arte y arquitectura y acudía al Programa para intentar cerrar un proyecto de micro residencias en el que llevaba embarcado varios años. La trayectoria de Isabel también situaba el ejercicio de la arquitectura para ganarse la vida junto al ballet que estudió de pequeña o la pasión por la experimentación que había aprendido en la Escuela de Alicante. Contaba su vida con palabras como sensibilidad, enamoramiento, enganche, conexión y observación minuciosa; ponía nombre a todo lo que queremos. La propuesta *Sin Créditos* atrajo también a personas implicadas en la gestión cultural. Carlos Almela decía que quería llevar a cabo un proyecto en torno a la potencia política de los testimonios subalternos pero a la vez traía estrategias aprendidas para escapar a las normas y sortear el determinismo del “no hay otra opción”, como cantar en un coro autogestionado multicolor, entre otras cosas. La curiosidad de Beatriz Alonso no es habitual en personas de su experiencia; traía proyectos de comisariado en marcha que acabaron fraguando en el transcurso del Programa, pero no por ello desactivaba su sensibilidad para escuchar y empatarse con los demás.

Las *mae* (Andrea Rodrigo, Elena Zaccagnini y Marta Alonso) también venían de la *teoría*, pero en su caso planteaban trabajar como colectivo de historiadoras del arte. ¡Nunca habíamos conocido nada semejante y no podíamos dejarlas escapar! Las escénicas, *last but not least*, estuvieron presentes con Lara Ortiz y Esther Rodríguez-Barbero. Siempre hemos echado en falta este tipo de prácticas en nuestra universidad; es algo punzante, que duele más en este momento de efervescencia que atraviesan. Esther era un buen ejemplo de esto, porque había aparcado la arquitectura en la que se había formado inicialmente para meterse de cabeza en lo escénico. Romper las lógicas de las disciplinas también es una de nuestras ocupaciones: el modo en el que se clasifican en nuestra Facultad de Bellas Artes es tan anacrónico y está tan fuera de la vida que, a veces, nos preguntamos si no debería conservarse y ser escudriñado como se analizan los fósiles. Lara planteaba la creación escénica como una necesidad y como una respuesta al contexto en el que se vive. Para practicarla no necesitaba espacios profesionales y decía que prefería patios, azoteas o plazas, porque desde ahí puede observar y experimentar con el comportamiento y las expectativas del público cuando no está presente el protocolo de una sala/teatro. No queremos que los espacios nos impongan lógicas pre establecidas; fue uno de los objetivos del Programa, y lo intentamos con ella y con todas. Una de las últimas cosas que hicimos partía de la propuesta de ambas de que nos bailásemos, en la Sala de Arte Joven transmutada en *Casa Abierta*, toda una jornada laboral. Habitarla con el baile fue un regalo³¹.

31 Todos los perfiles de los participantes, en la pestaña “Fuimos” de <https://programasincreditos.org/#>

Una cosa que nos gustaba del grupo, además de todo esto dicho, era el perfil intergeneracional, un elemento que siempre se echa de menos en la formación reglada, esa posibilidad de un contacto, siempre rico, entre personas con distintas experiencias vitales y profesionales, reunidas por una práctica de aprendizaje común en la que era posible el intercambio.

La propuesta que lanzamos fue activar, a través de operaciones distribuidas entre las distintas *formas* que hemos explicado, el proyecto de investigación/producción que habían esbozado en la solicitud inicial, que debía estar “vinculado” a alguno de los tres ejes que estructuraban tanto el Programa como nuestro libro-herramienta. Su desarrollo fue distinto en cada caso; a veces se mantuvo y se concretó en términos muy parecidos a los planteados al inicio, a veces no tanto, y a veces se quedó por el camino, pero comprobamos que nos gustó que aprender fuese más una cuestión de modos que de contenidos. El programa *Celebración2017* está basado en intentar activar un modo.

Los participantes seleccionados por el hecho de serlo eran becados y no tenían que pagar por su formación. El hecho de visibilizar la *financiación* y la manera de invertir el presupuesto público nos parecía una cuestión de responsabilidad, lo que supone entender nuestras instituciones actualmente en términos éticos. Del mismo modo, activamos una dialéctica entre las actividades que eran cerradas, de asistencia exclusiva para ellos y las abiertas a cualquier persona interesada (*Lecturas en red* y *Abierto sin créditos*). En este sentido, pensamos también que la web podía funcionar como un espacio *intermedio* en el que

hacer patente el desarrollo del Programa, relatarlo. De esta manera, al igual que en las redes sociales, consideramos importante que lo que era cerrado, exclusivo para un grupo reducido de personas que cursaban el programa, pudiera llegar a muchos más. Los documentos previos que los miembros del equipo redactaban antes de impartir su actividad para la comunicación y el intercambio con los participantes, el documento posterior o “resultados” de la misma (que ya hemos descrito más arriba), junto a las crónicas específicas realizada por Beatriz Álvarez en la que se ensayaban formatos creativos de narración y registro, conformaron un cuerpo de documentación de cada uno de los eventos que presuponia la autoría y el punto de vista parcial de las mismas³².

DEL PROGRAMA SIN CRÉDITOS COMO UNA INVESTIGACIÓN BASADA EN LA PRÁCTICA}}

29

En la búsqueda por activar modos, materiales y herramientas experimentales para abrir comunidades artísticas de aprendizaje a la sociedad no estábamos solos. Una referencia importante para nuestro proyecto ha sido *Teatralidades expandidas*, una iniciativa de ARTEA en la que coinciden un proyecto de investigación, con el título *Teatralidades disidentes*, un programa de estudios críticos ofertado por el Museo Reina Sofía, y un itinerario del Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (UCLM) a quienes hemos mirado siempre como un referente de investigación que habita la

práctica³³ y cuyos ecos resonaban en la conformación de nuestro equipo. La semblanza del mismo, como en el caso de los participantes, vino determinada por cuatro nodos: las Bellas Artes, las escénicas, la crítica y la arquitectura pero, sobre todo, porque su manera de practicar las mismas casi siempre desbordaba la norma, lo hacían indisciplinadamente y esa condición ampliaba las constelaciones del Programa.

En esta idea de estirar los límites uno de los elementos que nos preocupaba, patente también en el libro, era esa noción de que existe en la educación formal un uso “cautivo” del tiempo. Por parte de los profesores porque deben contabilizar todas las actividades que va a realizar el estudiante en su planificación docente y por parte de los alumnos porque de ello deriva una falta de libertad “temporal” que dé pie a una reflexión en profundidad, a procesos más lentos que requieren concentración, lo que tiene consecuencias muy negativas para cualquier proceso de creación, de maduración. Ya hemos hablado de la importancia que tuvo el *Laboratorio* en el Albergue de Cercedilla. En el texto que escribió Isidoro Valcárcel Medina para la entrada titulada Tiempo del libro *Universidad sin créditos*, leemos otra perversión de la definición y uso del tiempo en la universidad: “Suele darse el caso, incluso, de que lo enseñado es lo de otro tiempo, lo de otra época, siempre ya pasada; es decir, la época que ya no se va a vivir, que ya no es ni nuestro tiempo coetáneo ni aquel que pudiera tocarnos en lo por venir³⁴”.

32 Todos estos materiales pueden consultarse en la página web del *Programa sin créditos*, en la peña *Edición 2016*.

33 <http://arte-a.org/>

34 Ver *Universidad sin créditos...*, op. cit., p. 134.

Idear un programa, pensar en quiénes pueden desarrollarlo, supone una serie de variables entre las que se encuentran, además de unos contenidos sobre otros, además de los motivos por los que uno elige a las personas que los impartirán, cómo reaccionaremos ante lo que tiene lugar, si podremos y queremos escucharlo. En este sentido una edición se nutre de los aprendizajes de la siguiente. Nuestra manera de entender el acompañamiento como “ideadoras-coordinadoras-directoras” (llámenlo x) del Programa era de una cercanía “ausente”, dejando el espacio para que los participantes crecieran sin coacción, para cambiar puestos jerárquicos que se dan tradicionalmente en la institución educativa, donde, por ejemplo, las calificaciones nos ponen a cada uno en un lugar. Optamos por una opción en la que nos reconocimos casi al final del recorrido, en un taller para *Casa Abierta* propuesto por el colectivo *mae* en el que se trabajó con el texto de Valentina Desideri y Stephano Harney *A conspiracy without a plot*: “la sociabilidad radical no es solo un asunto de amistad, amor o cordialidad, ni de hiperconectividad o logística. Es un experimento conducido entre y contra nosotras, con y para otros, una invención constante de la forma de sociabilidad y no tanto de su contenido, formada en el peligro de estar contra la sociedad pero juntos, conspirando”³⁵.

35 The Accomplice. And there is. There is someone, something, who must be there, that must be there. If we are to live we must live in this conspiracy, as this conspiracy. The accomplice is the one who guides as unseen, on the side. When we are alone in the cell, in meditation, in exile, in hiding, the accomplice guides us away from being only ourselves, being only one, he is the one who unmakes us as more than one, and guides us to live as other than one. And when we are together with others, to be possessed by a dispossession, to give

Precisamente el rol llamado x que asumimos, esa complicidad encubierta, escondida, puede leerse como un signo de ausencia, y a nosotras mismas nos costó sentirnos cómodas en esa relación que estábamos construyendo y que ahora podemos definir con mayor claridad. Mantuvimos una atención concisa y una escucha permanente al grupo y así detectamos que los proyectos iniciales de los participantes a los que queríamos asistir, con el paso del tiempo y de las actividades propuestas, y a medida que se fueron estrechando vínculos, quedaron atrás. Pudo mucho más la potencia colectiva que hizo mutar a un grupo de personas en una comunidad sin créditos, en una comunidad de desacreditadas, durante el desarrollo del Programa.

Este tránsito colectivo fue tensionado, como ya explicamos, por el encargo de una exposición que diera cuenta del Programa. *Casa Abierta* ponía en evidencia que hacen falta espacios para jóvenes y, entre ellos, para quienes tienen necesidad de crear. Y fue un desafío para el grupo. También fue una oportunidad para definir y valorar las dificultades en el trabajo concreto, específico, con una Institución. Incluso para cuestionar las condiciones de un trabajo colaborativo y cómo negociar el conflicto. Después de la potencia de una unión entre personas que se había ido construyendo poco a poco, la exposición supuso un momento de atomización, se retomaron algunas individualidades

access, to give way and make a conspiracy that does not add up, does not count, is less than the sum of its parts, a conspiracy that can never be the whole conspiracy or the one conspiracy, a conspiracy that remains without a plot. Stefano Harney and Valentina Desideri. “A Conspiracy Without A Plot” *The Curatorial: A Philosophy of Curating* (2013) Bloomsbury, London. p.665

que se habían aparcado durante el camino y se exhibieron los procesos de reflexión abriendo la articulación teoría/práctica, uno de los ejes transversales de nuestro programa, proponiendo un recorrido por lo que allí se había puesto en juego: herramientas, metodologías, estrategias de formalización y presentación. Junto a la muestra, a la parte de convertir en formas y figuras el relato del Programa sin créditos, las desahcreditadas formularon y propusieron una programación diferente. Muchas de las actividades dirigidas a romper con lógicas y formatos que estamos acostumbradas a asumir sin más estuvieron presentes en las actividades paralelas a la exposición que propusieron.

DONDE ENCONTRARÁN UN ESPACIO PARA LA METAPUBLICACIÓN}}

31

Con el *Programa sin créditos* y los *Encuentros y Casa Abierta* comenzamos a elaborar esta publicación, un libro en el que recoger y poder abrir y hacer públicos los aprendizajes que han tenido lugar en el mismo. Para ello hemos seguido una estructura en la que hemos incluido:

- Un DOSSIER bilingüe con el que ahondamos en el análisis teórico y la investigación práctica que llevamos a cabo los miembros del I+D *La incorporación de las comunidades artísticas universitarias a las narraciones de la modernidad y del presente*.
- Una selección de documentos que dan cuenta de las FORMAS que adoptó el Programa: talleres, laboratorios, sesiones críticas, sesiones de acompañamiento o lecturas en red, realizados (a priori o

a posteriori) por las personas que los impartieron o por Beatriz Álvarez que escribió las crónicas de las actividades.

- Una selección de materiales de *CASA ABIERTA* que dan cuenta de la exposición, algunos generados para la misma, como el *instructivo* y otros que recogen las voces de los participantes (para, como intentaban Amador y José, no ser contados y pensados por otros).
- Por último, una serie de enlaces a los vídeos íntegros de los *ENCUENTROS SIN CRÉDITOS*, como un repertorio con el que recrear y asistir en diferido a este evento público.

UN DECÁLOGO A MODO DE EPÍLOGO Y PRÓLOGO: DE LO ENCONTRADO, DE LO APRENDIDO, DE LO NO LOGRADO Y CÓMO NAVEGARLO }}

- Las Instituciones públicas somos organismos vivos y como tales tenemos nuestras peculiaridades y diferencias: desde este programa intentamos atravesarlas y desbordarlas, pero asumimos algunos de los condicionantes y las dificultades que implica el propio sistema.
- Fuimos y somos un equipo: participantes y “talleristas”, con el que se pusieron en juego esos procesos de reciprocidad en los que las influencias entre unas y otras se hicieron patentes con el paso del tiempo. Todas nos reconocemos en el descrédito.
- Aprendimos (gracias a la narración de Jon Mikel Euba a propósito de Kalostra) que el punto de partida de un programa

no tiene por qué responder a un “proyecto” presentado realizado de cara a la convocatoria. Que es factible construir un espacio de conocimiento, de experiencia, basado en el deseo de compartir colectivamente un aprendizaje, sin más (y sin menos). Esto ha tenido una traducción directa en la selección de participantes del *Programa Sin Créditos* (2017), en la que eliminamos el requisito de una propuesta previa que hubiese que alimentar.

- La especial dificultad que nos ha planteado en esta publicación el intento de no usar palabros que alejen lo que queremos decir y lo que queremos hacer, los medios y los fines. Intentar no “utilizar” la palabra “afecto” aunque los hubiera... (pero ya es demasiado tarde).
- La puesta en práctica de diversas formas/metodologías con las que propiciar una intensidad temporal que excede las

propuestas del Programa y llegan a los bocadillos de tortilla, queso o bacon, al restaurante O’Bouraco, a aquellos que se desplazaron desde Galicia, Barcelona y otros puntos de la geografía española solo para compartir unos Encuentros.

- Un programa desacreditado pone en el centro recuperar las ganas. Sentirse atraído por una lógica que se sale de la productividad puede ser un camino para alcanzar espacios de conocimiento, de pasión, que ponen en jaque los parámetros de evaluación y hace que nos los cuestionemos. Hacer cosas porque nos da la gana.
- Abrimos aquí el código fuente de estas investigaciones, un terreno para compartir y exponer procedimientos y formatos. Para seguir buscando maneras con las que poner en común experiencias abiertas a un diálogo que nunca deje de ser bailado.



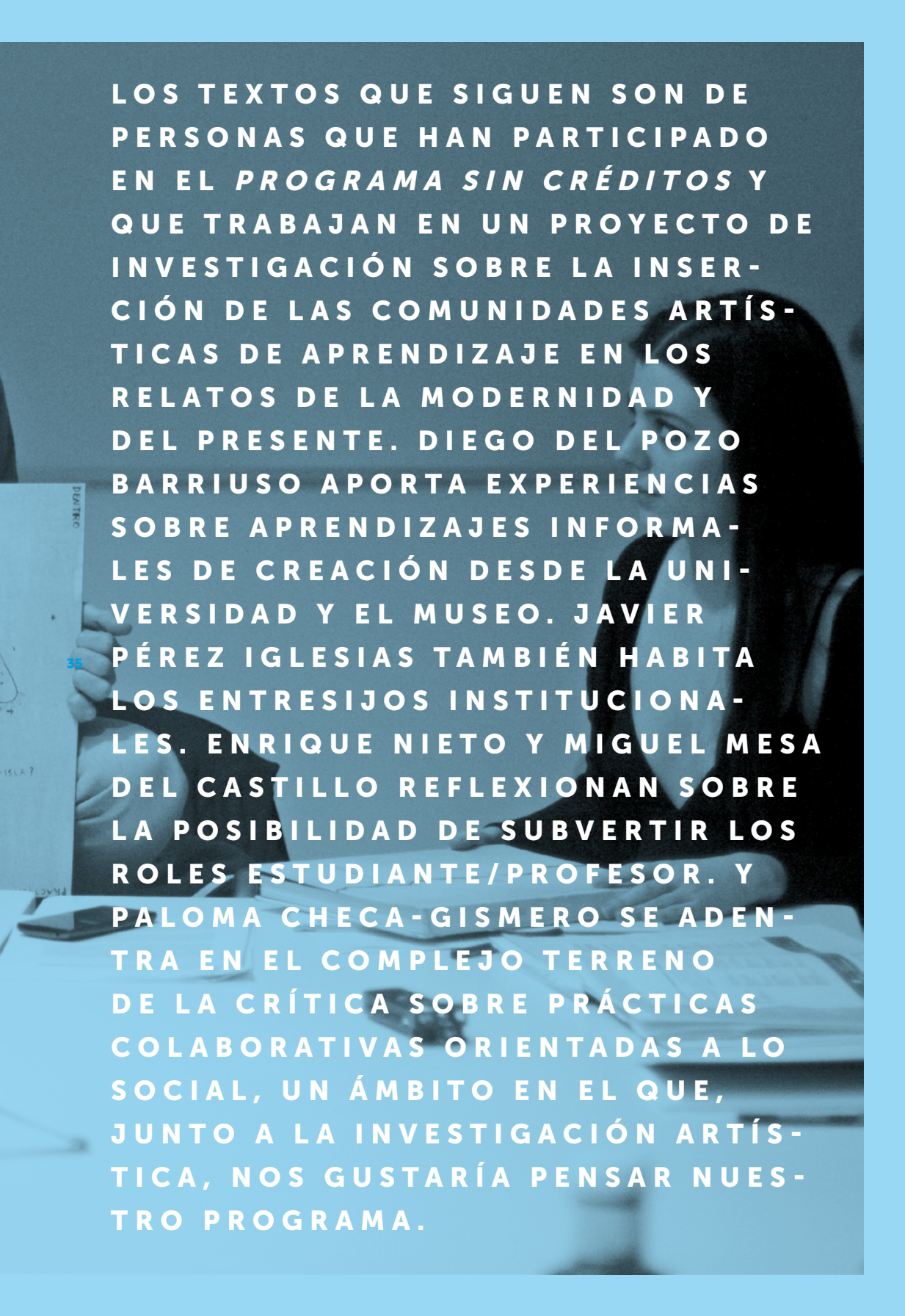
DOSSIER

TEORÍA

FUERA

34



A woman with long dark hair is shown in profile, looking towards the left. She is holding a document or book. The background is dark and out of focus, suggesting an indoor setting like a meeting or classroom. The text is overlaid on this image in white, bold, uppercase letters.

LOS TEXTOS QUE SIGUEN SON DE PERSONAS QUE HAN PARTICIPADO EN EL *PROGRAMA SIN CRÉDITOS* Y QUE TRABAJAN EN UN PROYECTO DE INVESTIGACIÓN SOBRE LA INSERCIÓN DE LAS COMUNIDADES ARTÍSTICAS DE APRENDIZAJE EN LOS RELATOS DE LA MODERNIDAD Y DEL PRESENTE. DIEGO DEL POZO BARRIUSO APORTA EXPERIENCIAS SOBRE APRENDIZAJES INFORMALES DE CREACIÓN DESDE LA UNIVERSIDAD Y EL MUSEO. JAVIER PÉREZ IGLESIAS TAMBIÉN HABITA LOS ENTRESIJOS INSTITUCIONALES. ENRIQUE NIETO Y MIGUEL MESA DEL CASTILLO REFLEXIONAN SOBRE LA POSIBILIDAD DE SUBVERTIR LOS ROLES ESTUDIANTE/PROFESOR. Y PALOMA CHECA-GISMERO SE ADENTRA EN EL COMPLEJO TERRENO DE LA CRÍTICA SOBRE PRÁCTICAS COLABORATIVAS ORIENTADAS A LO SOCIAL, UN ÁMBITO EN EL QUE, JUNTO A LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA, NOS GUSTARÍA PENSAR NUESTRO PROGRAMA.

IMAGINAR COMUNIDADES DE APRENDIZAJE DENTRO FUERA DE LAS INSTITUCIONES DE ARTE

DIEGO DEL POZO BARRIUSO

En *Programa sin créditos* se plantea la pregunta: ¿pueden las instituciones artísticas, públicas y privadas, generar espacios y modos críticos de aprendizaje en colaboración con los públicos, con otros contextos y agentes no institucionales que operen al margen de las convenciones fijadas por la gestión cultural establecida?. Se trata de una pregunta muy pertinente que plantea, entre otros, dos retos que podemos enunciar con dos nuevas preguntas. Por un lado: ¿es posible una nueva institucionalidad a finales de 2016 en medio de una profunda crisis de las democracias occidentales? Y por otro, ¿las instituciones pueden realmente producir comunidades de aprendizaje y permitir experiencias de aprendizaje que vayan más allá de la contemplación¹ y el consumo cultural?

1 En relación con la contemplación, no podemos dejar de tener presente su importancia y la

En 2006, la artista Hito Steyerl analizó el estado de la crítica institucional² identificando tres periodos que se han ido sucediendo a lo largo de las últimas cuatro décadas. El primero transcurre entre los acontecimientos políticos del 68 y las décadas de los 70 y los 80. En este periodo la crítica a la institución contribuye a la construcción de nuevos sujetos políticos y sociales. Se trata de sujetos ambivalentes, pues, por un lado, la crítica puede ser una

necesidad de una contemplación activa. En este caso, sin embargo, me refiero sobre todo a la otra faceta de la contemplación, la contemplación pasiva, que es la que se ha generalizado al privilegiarse la contemplación visual y que, en gran medida, ha anulado la posibilidad de contemplar con otras partes de nuestro cuerpo.

2 Hito Steyerl, *La institución de la crítica*. “Do you remember institutional critique?”, enero de 2006 (<http://transform.eicpc.net/transversal/0106/steyerl/es>). Última consulta 10/11/2016.

herramienta de resistencia, pero también de gobernabilidad. De esta manera la crítica deviene en una institución en sí misma. La crítica institucional de este periodo o bien va a negar radicalmente las Instituciones o bien va a intentar construir instituciones alternativas o va a intentar ser incluida en las instituciones dominantes.

La segunda ola de crítica institucional se produce en los años 90. Las instituciones mantienen su autoritarismo y, en concreto, la institución cultural es concebida ante todo como una institución económica que, como tal, debe estar sujeta a las leyes del mercado. Por este motivo en este periodo podemos reconocer en la propia crítica institucional la asunción de los valores neoliberales. Se inicia un proceso en el que la crítica a la institución queda relegada a su superficie, sin apenas generar efectos en sus formas de organización. Si en el anterior periodo los críticos con las instituciones podían o no estar integrados en la institución, en esta segunda ola solo lo van a estar en la crítica a la representación como tal. A diferencia de sus predecesores, los críticos muestran interés por una representación más diversa (mujeres, minorías sexuales, inmigrantes, etc...), pero cuando quieren crear diversidad lo que generan en realidad son nichos de mercado y perfiles de consumidor especializado. Asistimos entonces a la espectacularización de la diferencia sin que se produzcan cambios estructurales.

El tercer periodo se inicia entre principios y mediados de los años 2000. En este intervalo el pensamiento crítico anticipa con mucha claridad lo que se acabará materializando después de la crisis de 2008: la culminación del desmantelamiento del sistema del bienestar junto a procesos de

privatización de los recursos del Estado. Más allá del asunto de la representación, las estrategias artísticas de la tercera crítica institucional abordan progresivamente asuntos más complejos. Entre otros, el fenómeno de la flexibilidad laboral y el aumento de la precariedad que, aplicado a las industrias culturales y, por extensión, al resto de la cultura, convierte a lxs artistas y lxs productorxs culturales en un modelo para el resto de lxs trabajadorxs, dada su intrínseca cualidad de *freelance* o autónomos. La crítica institucional bajo las nuevas circunstancias se rinde definitivamente ante la estructura financiera, lo que la convierte en una crítica intrínsecamente neoliberal, que la lleva incluso a desmantelar algunas instituciones críticas y a precarizar a los propios críticos. Esta situación ocasiona el establecimiento de un tipo de productor cultural que desarrolla múltiples estrategias para enfrentarse a su dislocación existencial, propia de esta precariedad estructural. Por lo general, tiene que realizar a la vez muchos trabajos como productor cultural, así como tareas de gestión y autopromoción para sostener su estatus de emprendedor constantemente.

Si pensamos diez años después de las reflexiones de Steyerl, es decir, hoy en día, la situación es aún mucho más grave. Las condiciones de vida son mucho más precarias, la pérdida de derechos y la exclusión de amplias capas de la población resulta muy preocupante. El movimiento 15M en España desde 2011 contestó y apostó por una reinención de la democracia para la que era imprescindible también reinventar sus instituciones. Quizá podríamos hablar de una cuarta etapa de crítica institucional liderada por instituciones progresistas que han conseguido sobrevivir a la crisis

atravesadas por las coordenadas de las nuevas filosofías políticas vinculadas a los movimientos sociales globales en la órbita del 15M. La propia Steyerl, ya en 2006, se preguntaba: “¿No es absurdo argumentar que exista una crítica institucional en un momento en el que las instituciones culturales críticas están siendo sin duda desmanteladas, son escasamente financiadas y están sujetas a las exigencias de una economía neoliberal del espectáculo?” Desgraciadamente esta pregunta sigue muy vigente, porque todas las situaciones que señalaba entonces se han hecho realidad.

Como artista puedo constatar que, ciertamente, la crítica, en este último tiempo y hoy más que nunca, nos integra cada vez más en la precariedad. Hablo desde mi experiencia en algunos de los proyectos artísticos colectivos y colaborativos³ realizados en instituciones de arte progresistas. Me refiero al proyecto *Ganarse la Vida: El ente transparente* que realicé con C.A.S.I.T.A, junto a Eduardo Galvagni, Loreto Alonso y Kamen Nedev entre 2006 y 2007 en Intermediae-Matadero de Madrid⁴ y a la instalación y programa de mediación y acciones públicas *Cuatro preguntas para una utilidad que está por venir* que creé con Subtramas (junto a Montse Romaní y Virginia Villaplana) para la exposición *Un saber Realmente Útil* entre 2014 y 2015 en el Museo de Arte Reina Sofía⁵.

3 Revisar la definición de “colaborativo” en el Abecedario anagramático elaborado por Subtramas: <http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/colaborativo>. Última Consulta 10/11/2016.

4 Ver: <http://www.ganarselavida.net/ganarselavida/ELPROYECTO.html>. Última consulta 10/11/2016.

5 Ver: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/saber-realmente-util>

Aún estando muy satisfechos con los resultados de estos proyectos, conviene señalar la cantidad ingente de esfuerzos y tiempos invertidos en su producción y negociación, en colaboración con la propia institución y los agentes externos que involucramos. Estos tiempos y esfuerzos son los que definen, más que nunca, cómo la crítica institucional nos integra como artistas en la precariedad. Pero, al mismo tiempo, es importante defender la imprescindible implicación de muchxs trabajadorxs de estas instituciones para que estos proyectos hayan sido posibles. Esta combinación entre artistas (conscientes de la necesidad de hacer estos esfuerzos) y gestores (dispuestos a desplazarse de sus métodos de trabajo habituales), realmente nos habla de las posibilidades de una otra institucionalidad en un tiempo tan complejo como el que estamos viviendo. También este tipo de proyectos pone sobre la mesa cómo las instituciones pueden ser vitales como agentes de cambio en el proceso de la crisis actual. Pero, ¿es posible no quedarse bloqueado por la ecuación neoliberal de la precariedad en

<http://www.museoreinasofia.es/actividades/acciones-saber-realmente-util>

<http://www.museoreinasofia.es/visita/tipos-visita/visita-comentada/recorridos-saber-realmente-util>

<http://www.museoreinasofia.es/multimedia/acciones-publicas-saberes-realmente-utiles>

. Última Consulta 10/11/2016. Y ver: Subtramas (Diego del Pozo Barriuso, Montse Romaní y Virginia Villaplana), *Conversing the Action, Narrating History, Eliciting the Present en What's the use?* Edit: Valiz, Van Abbemuseum, University Hildesheim, L'Internationale, Eindhoven, 2016. Y Diego del Pozo Barriuso y Montse Romaní, *Nuevos imaginarios para instituciones culturales con poca imaginación política*, en *No sabemos lo que hacíamos. Lecturas sobre educación*. Edit: Departamento de Educación del CA2M. Centro de Arte Dos de Mayo, Comunidad de Madrid, 2017.

el trabajo *dentrofuera* de las instituciones de arte?

Quiero pensar en las posibilidades que ofrece esta pregunta a partir de mis experiencias en los proyectos que he citado y en el proyecto *Read the Masks. Tradition is Not Given*, realizado por las artistas Petra Bauer y Annette Krauss en el Van Abbemuseum de Eindhoven entre 2008 y 2009⁶. A través de las experiencias prácticas y sus consecuencias es desde donde podemos evaluar los posibles desplazamientos políticos y estéticos que producimos. El proyecto cuestionaba muy críticamente la tradición popular holandesa de *Zwarte Piet (Pedro El Negro)*, debido al impacto social y las implicaciones políticas que tiene en los Países Bajos. Se desarrolló en el contexto de *Be(com)ing Dutch (Llegando a ser holandés)*, un proyecto de investigación de dos años y una exposición en el Van Abbemuseum sobre cuestiones relativas a la identidad nacional holandesa. Pedro El Negro aparece en la fiesta de Sinterklaas o San Nicolás como su sirviente. Y lo acompaña en su travesía en barco hasta Holanda para repartir los regalos de Navidad a los niños. Por la tradición muchxs niñxs y adultxs se disfrazan pintándose la cara de negro emulando al sirviente. Esta tradición está profundamente enraizada en la cultura y en la memoria colectiva de los Países Bajos, incluso entre las minorías del país. La figura de Pedro El Negro, desde hace décadas, ha sido tachada

de racista por determinados sectores sociales y grupos activistas.

El proyecto fue organizado en colaboración con activistas individuales y los colectivos *Doorbraak* y *Untold*. Se desarrolló en un largo proceso de negociación entre todos los agentes implicados: artistas, activistas, colectivos ciudadanos y el Van Abbemuseum que lo produjo. Tuvo distintas fases: una de diseño del proyecto y de implicación de los distintos agentes; la producción de una instalación con pancartas en el Van Abbemuseum; la convocatoria de una marcha de protesta en contra de la tradición de Pedro el Negro en las calles de Eindhoven; la organización de un debate público con diversos participantes entre los que se incluía también a defensores de la tradición y, finalmente, la realización de una película sobre todo el proceso de trabajo, que presentaba una serie de conversaciones entre varios agentes culturales grabadas dentro del Van Abbemuseum reflexionando sobre todo lo que había acontecido.

Sin duda, el proyecto consiguió re-dimensionar y complejizar el fenómeno de *Zwarte Piet*, a partir de sus propósitos iniciales y de todos los sucesos que fueron produciéndose en torno al mismo, con incidencia de los medios y ciertos agentes políticos. Por diversas razones, se convirtió en un proyecto totalmente excepcional:

POR LAS CONSECUENCIAS POLÍTICAS QUE TUVO

Una primera consecuencia política importante es que el entonces director del Van Abbemuseum, Charles Esche, por las presiones políticas recibidas desde los medios de comunicación y ciertos sectores

6 Ver película de Petra Bauer y Annette Krauss: *Read the Masks. Tradition is Not Given* (2009, 90 minutos) en <<http://subtramas.museoreinasofia.es/es/contenidos/read-the-masks.-tradition-is-not-given-leed-las-mascaras.-la-tradicion-no-es-algado->> . Última consulta 10/11/2016.

políticos, pero fundamentalmente por miedo a que se generasen acciones violentas o agresiones contra los participantes, suspendió la realización de la manifestación contra la tradición de Pedro el Negro organizada por Bauer y Krauss.

Si bien, tal y como la película del proyecto registra, había habido una larga lista de protestas antes, durante décadas desde de los años 60 e incluso en los años anteriores, todas ellas generaron desprecio o fueron completamente ridiculizadas. El proyecto de Bauer y Krauss se concebía como otro intento, pero abrió un debate público sobre el asunto sin precedentes.

A pesar de los elementos problemáticos racistas que despierta la tradición, raramente estos aspectos habían sido discutidos en los principales medios de comunicación. Sin embargo, el proyecto de Bauer y Krauss consiguió generar una profunda polémica en los medios conservadores, con artículos destacados en los periódicos Elsevier, De Telegraaf y De Volkskrant, los días 26, 28 y 29 de agosto, así como el 28 de octubre. O con el blog Green Stijl, que consiguió más de 550 comentarios de ciudadanos, mayoritariamente en contra del proyecto, muchos con un tono y contenido muy violentos contra el Van Abbenmuseum. Alguno de estos comentarios incluso llamaba “a quemar el museo” ante la convocatoria de la manifestación. También las artistas fueron denostadas e insultadas públicamente por estos medios y por los ciudadanos en sus blogs, profiriendo comentarios hacia ellas del tipo “qué creéis, que podéis darnos órdenes”, “qué se han pensado estas dos extranjeras para decirnos a los holandeses cómo tenemos que modificar nuestras tradiciones...” o “¡Pedro el Negro es cultura! ¡apartad

vuestras teutónicas zarpas!”⁷ (Bauer es sueca y Krauss es alemana).

Pero las repercusiones no solo llegaron a los medios de comunicación sino también en las altas esferas políticas, a tal punto que el proyecto llegó a discutirse en el Parlamento de los Países Bajos. En sesión parlamentaria del 1 de septiembre de 2008, Rita Verdonk, la diputada y líder del partido conservador Trots op Nederland (Orgullosos de Holanda) y Geert Wilders, diputado y líder del partido ultraconservador Partij voor de Vrijheid (Partido por la Libertad), pidieron al Ministro de Educación, Cultura y Ciencia que se retirara la subvención pública al Van Abbemuseum por realizar “actividades peligrosas, políticamente correctas y multiculturales” (nótese el rechazo de estos partidos abiertamente a las políticas de la corrección). Durante el tiempo que duró el proyecto, otros parlamentarios hicieron comentarios públicos contra el mismo. Wilders se enfureció de nuevo con motivo del debate público que Bauer y Krauss organizaron en el Van Abbemuseum en 11 de noviembre, enviando otra pregunta al Ministro de Educación, Cultura y Ciencia en relación con el proyecto. En este comunicado también se ofrecía “para dar clases a las dos artistas extranjeras para resolver sus problemas de integración y adaptación en el país”.

7 Ver: <http://www.doorbraak.eu/gescheld-van-rechts-populistische-zwarte-piet-fans/>; <http://zwartepietisracisme.tumblr.com> y <https://www.facebook.com/zwartepietisblackface/>. Última consulta 10/11/2016.

POR CÓMO TRANSFORMÓ ALGUNOS SISTEMAS DE TRABAJO DENTRO DEL PROPIO VAN ABBEMUSEUM

Desde el Van Abbemuseum con el proyecto se quería cuestionar la vida y sociedad actuales de los Países Bajos a través del arte. Pero era muy importante producir algo que no solo quedase relegado al museo. La manifestación desde el proyecto artístico fue concebida a la vez como una performance y como una protesta.

Annie Fletcher, la comisaria del proyecto, enunciaba una serie de cuestiones importantes en relación con su planteamiento inicial: ¿qué implica un cuestionamiento político en el museo? ¿Este cuestionamiento será más eficaz si se trasladan sus efectos a la esfera política, mientras estos son difuminados dentro del museo? Con estas cuestiones se abría un debate complejo y profundo que manejaba importantes conflictos y tensiones. Se planteó la incertidumbre de si, al tratarse de un proyecto de arte, podía resultar menos efectivo políticamente, no pasar de ser algo simbólico o metafórico o si, por el contrario, por ser un proyecto artístico podía conseguir mayor efectividad política... (que es lo que acabó resultando).

Desde el museo, después del proyecto, reconocen una importante transformación en la consciencia de qué direcciones pueden tomar como museo por haberlos llevado a profundizar en lo que significa entender el museo como un espacio público y, especialmente, poner en valor la cuestión de quién tiene acceso al mismo o cómo el museo puede transformarse y tener capacidad de transformación dependiendo de quiénes accedan o no accedan a él.

POR LAS REACCIONES QUE CONSIGUIÓ MOVILIZAR EN TÉRMINOS DE “ESFERA PÚBLICA”⁸

Desde la perspectiva de Rosalyn Deutsche lo público se construye en un permanente proceso de negociación en el que se desactivan los falsos consensos. En este caso, a pesar de la suspensión de la manifestación, el proyecto abrió una discusión pública sin precedentes sobre la tradición de Pedro el Negro entre sus ciudadanos en todo el país. Con lemas del proyecto como “Pensar el presente a través del pasado” o “Pedro el Negro es una construcción del hombre blanco”, se visibilizaba la memoria de una serie de comunidades que no compartían los relatos populares sobre la construcción de determinadas tradiciones y sobre la versión oficial de la historia del pasado colonial holandés. El proyecto puso en evidencia que la tolerancia propia o idiosincrática de los Países Bajos, exportada internacionalmente con orgullo, era mucho más frágil de lo que parecía. Se sostenía no en el valor del otro, sino en la indiferencia. La tolerancia se daba diciendo un sí siempre y cuando no hubiera roces con los diferentes. El proyecto de Bauer y Krauss rompió este pacto tácito de pseudo tolerancia al decir no a una tradición.

También se generó todo un debate público en torno a las funciones del museo y los límites del arte. Para algunos ciudadanos “no correspondía al museo organizar manifestaciones o destruir el patrimonio cultural”;

8 Revisar la noción de Esfera Pública de Rosalyn Deutsche, *Agorafobia*, 2008, accesible en <http://www.macba.cat/es/quaderns-portatils-rosalyn-deutsche>. Última consulta 11/11/2016.

otros ponían en cuestión que una manifestación fuera una performance o que incluso fuera arte. Algunos análisis simples sobre el proyecto, sin embargo, generaron debates complejos.

Otros debates públicos pusieron en evidencia que las capas populares se identifican más con el populismo de derechas racista del Partido por la Libertad que con las élites de la izquierda multicultural. Wilders aprovechó el proyecto para sacar con toda su fuerza sus repertorios ideológicos y afianzarlos, acusando a la izquierda cultural de malgastar el dinero público. Su partido, con mucha demagogia, se presentaba como tolerante frente a una izquierda que se oponía a la tradición y la comparaba con “los predicadores del odio” islámicos.

Pero también es muy importante señalar que el proyecto puso en evidencia la incomodidad con el mismo de ciertos sectores con posiciones más moderadas o incluso progresistas políticamente. Eso demostraba que estos sectores tampoco se habían desplazado de la idea nacionalista que hacía distinciones entre “ellos” y “nosotros” en relación con los extranjeros. Una mujer, en el debate público del 11 de noviembre, manifestó: “asumo que los extranjeros lo vean como un problema, conservamos muy pocas tradiciones y el tema no es si son buenas o son malas, sino que nos las están arrebatando. Asumimos ya muchas otras culturas.”

POR CÓMO CONSIGUIÓ PRODUCIR AGENCIAMIENTO PARA MUCHOS SUJETOS A TRAVÉS DE LAS DIMENSIONES ARTÍSTICAS Y ESTÉTICAS DEL MISMO

Uno de los participantes en una de las conversaciones registradas en la película del proyecto valoró la suspensión de la manifestación diciendo que “el proyecto fue un fracaso para el activismo, pero no para el arte”. Creo que es una reflexión muy reveladora. Ciertamente, para muchos individuos y comunidades no solo fue una experiencia de conflicto sino también de extrañamiento, al ser problematizadas en profundidad las ideas de ciudadanía, de nación y de raza, contando incluso con los fracasos y decepciones que pudieron atravesar al proyecto. Este también tuvo la capacidad de generar una comunidad donde todos sus participantes se constituyeron públicamente a partir de procesos de co-aprendizaje mutuos.

Por la deriva cultural que estamos viviendo, sería deseable que en el desarrollo de los proyectos artísticos que hagamos se produjera esta cuádruple incidencia. Para ello necesitamos que los gestores culturales, mediadores, comisarios, etc...:

- a. crean profundamente en estos proyectos dentro de las instituciones de arte.
- b. desarrollen estrategias de resistencia para gestionar los conflictos que sobre estos proyectos culturales puedan provocar las presiones perversas de la “guerra cultural neo-con”⁹.

9 En el contexto español los conflictos que tuvo el Ayuntamiento de Madrid, gobernado por la plataforma Ahora Madrid, con los trajes de los Reyes

- c. generen presupuestos suficientes, doten de recursos a los procesos experimentales de los mismos y tengan la habilidad de convencer a sus superiores de su importancia y pertinencia.
- d. trasladen esta noción de “esfera pública” y de plaza pública al espacio interno de la institución, lo que implica estar dispuesto a modificar los sistemas de trabajo establecidos dentro de la misma y estar dispuesto a hacer cambios estructurales.

43 Todo ello es sugerente en relación a cómo puede operar un proyecto como *Programa Sin Créditos*, que realiza un doble trabajo: en la propia institución artística, al desarrollarse dentro de ella, cuestionando su capacidad como espacio de aprendizaje y para generar otros sistemas de producción, y también, especialmente, en su permanente diálogo con la institución universitaria que enseña arte, al proponerle nuevas formas y métodos para generar otras comunidades de aprendizaje.

Más que hablar de una nueva institucionalidad, para desmontar de veras una institucionalidad que ya se ha demostrado caduca hablaría de la necesidad de un proyecto instituyente o, más bien, de proyectos instituyentes. De forma que las instituciones

Magos de la Cabalgata de Reyes de 2016 o el caso de los titiriteros de la programación de Carnaval de ese mismo año, son sumamente reveladores para pensar la potencia política de lo artístico y lo cultural para generar esfera pública e incluso transformación social. Ver Jaron Rowan, *Miedo, autocensura y corrección política: vuelven las guerras culturales* en El Diario, 08/02/2016: http://www.eldiario.es/cultura/politicas_culturales/Miedo-autocensura-correccion-guerras-culturales_0_482252165.html . Última Consulta 11/11/2016.

se reformulen, programen, ofrezcan a la ciudadanía y co-programen con la misma proyectos instituyentes en los que estén involucrados productores culturales expertos y no expertos, agentes sociales y todo tipo de públicos. Como indica Gerald Raunig, son necesarias “prácticas de crítica social radical que eviten caer, no obstante, en la distancia imaginaria absoluta para con la institución. Prácticas que sean también autocríticas pero que a pesar de ello no se aferren convulsivamente a su cautiverio, a su complicidad, a su condición de prisioneras en el campo del arte, a su fijación en y con la institución o a su propio ser institución. (...) Esta conexión se dará sobre todo en un encadenamiento directo e indirecto con prácticas políticas y movimientos sociales, pero también al no renunciar a las capacidades y estrategias artísticas, sin renunciar a recursos y efectos en el campo del arte. Éxodo no querría decir aquí ocupar otro país u otro campo, sino traicionar las reglas del juego a través del acto de la fuga, “transformar las artes de gobierno”, no solo en relación a la institución del campo del arte o con la institución arte como campo del arte, sino como participación en los procesos instituyentes y las prácticas políticas que atraviesan transversalmente los campos, las estructuras, las instituciones”¹⁰.

10 Gerald Raunig, *Prácticas instituyentes. Fugarse, instituir, transformar*, en transversal: “Do you remember institucional critique?”, enero de 2006, en <http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/es> Ver también: Gerald Raunig, *Prácticas instituyentes, nº 2. La crítica institucional, el poder constituyente y el largo aliento del proceso instituyente*, en transversal: “extradisciplinaire”, enero de 2007, en <http://eipcp.net/transversal/0507/raunig/es> . Última consulta 11/11/2016.

Este acto de fuga que cita Raunig implicaría profundizar en la producción de imaginarios, que las instituciones confíen en la imaginación política de lxs artistas y de lxs productoxs culturales y sociales y también en la suya propia. Pero, ¿qué significa tener imaginación política?. Nunca habíamos vivido en sociedades con una producción de imágenes tan ingente y, al mismo tiempo, con un déficit tan grande de imaginación política. Siguiendo la reflexión de Maite Larrauri cuando escribe sobre el deseo en la obra de Gilles Deleuze¹¹, se trataría de salir de la lógica del “qué eres” en beneficio de la lógica del devenir que implica “no hacer como”, sino “dejar hacer”. Como dice Larrauri: “No imitar, sino dejarse contagiar, hay niños y adultos. En el contagio hay fusión y la posibilidad de que surja algo nuevo. El devenir ‘adultear’ cambiará al pasar por ese niño, al combinarse en él otros movimientos. Si yo ‘mujereo’, ese devenir me cambia a mí y cambia a las mujeres”.

Algunxs artistas han “gestioneado” y “negocieneado” bastante y están dispuestos a seguir haciéndolo confiando en la transformación de las instituciones, pues han entendido que es una manera de contribuir al devenir de la transformación de nuestras sociedades y comunidades. Sin embargo, las instituciones no acaban de “artistear” y de “activistear” en profundidad. La institución no tiene que hacer como lxs artistas o lxs poetas, imitarlos, sino que tendría que “hacer con”, a la manera de “dejar hacer” a lxs artistas, a lxs poetas, a lxs activistas, a lxs productoxs culturales, a las distintas y diversas comunidades de aprendizaje... la lista es infinita.

11 Ver Maite Larrauri/Max, *El Deseo según Gilles Deleuze*, Tàndem Edicions, Valencia, 2000. Pág 9-26.



EL MUNDO DE PROYECTOS ZERO

ENRIQUE NIETO + MIGUEL MESA DEL CASTILLO

Nos gusta aproximarnos a la historia reciente de la enseñanza de la arquitectura como un correlato necesario del esfuerzo progresivo de *autonomización* de nuestra disciplina y de sus soportes profesionales. Al menos esto habría sido así desde su separación del tronco común de las enseñanzas de las Bellas Artes, ocurrido hace 150 años, dentro de los confines instrumentales de lo que podríamos llamar el proyecto ilustrado de la modernidad. Paralelamente, numerosos experimentos pedagógicos se han alineado con la ambición de cuestionar algunos de los tropos con que esa misma modernidad iba construyendo de manera tan eficiente no solo la relación profesor-alumno, sino también la participación en este proceso del conocimiento disciplinar y de las propias instituciones. Quizás, como resultado de los efectos de ambas tensiones, podemos observar hoy el hecho docente como un laboratorio político donde se activan de manera

simultánea presupuestos éticos, imperativos legales, emergencias sociales, controversias disciplinares y dispositivos tecno-culturales. Estos heterogéneos asuntos estarían problematizando tanto la autonomía de la arquitectura en los procesos de producción de espacio físico como el papel subalterno de los procesos formativos.

En la Universidad de Alicante el Grado en Arquitectura situó la primera asignatura de proyectos arquitectónicos en el segundo cuatrimestre del primer curso, lo que nos dio la oportunidad para activar este tipo de controversias en nuestro cuerpo propio. Desde hace cinco años estamos desarrollando un experimento metodológico que se alinea con la pequeña historia de disidencias respecto de los pacificados procesos de enseñanza-aprendizaje producidos en el marco de las instituciones públicas. Consiste nuestra aportación en incorporar

a una serie de arquitectxs egresadx de la propia universidad sin ninguna experiencia docente para desarrollar junto con lxs estudiantes acciones orientadas a cuestionar algunos de los patrones profesionales y docentes hegemónicos en nuestros contextos próximos. También visibilizan desde el primer momento la complejidad de situaciones que el proyecto arquitectónico enfrenta a la hora de contribuir a la producción material del mundo.

A esta aventura le llamamos *Proyectos Zero*.

LA MODERNIDAD EN SOSPECHA

47

Uno de los tropos más exitosos elaborados por la modernidad para expandir con éxito el proyecto ilustrado es la figura de los expertos como agentes encargados en exclusividad de mediar entre nosotrxs y el mundo. Expertos serían aquellas personas-instituciones, cualificadas mediante la adquisición de unos saberes determinados, que nos ayudarían en la ardua labor de escapar de las tinieblas de la caverna. Para su mayor eficacia, la construcción de estos expertos viene completada con la aparición del que no sabe, del lego, muy efectiva para clarificar los distintos encargos que la modernidad hace recaer sobre cada una de sus instituciones. De esta manera, si la arquitectura habría asumido el compromiso de dar acomodo material al progreso humano, la educación reglada garantizaría la expansión en el tiempo y el espacio de unos modos de proceder construidos desde el determinismo de la razón instrumental.

A juicio de Bruno Latour y otros pensadores críticos con la modernidad, para asegurar la eficacia de este proceso de diseminación ha sido necesario todo un proceso de

purificación por el cual el conjunto abierto de posibilidades que la realidad contiene es sustituido por un conjunto de abstracciones capaces de movilizar en el tiempo y el espacio solo una parte muy limitada de estas posibilidades y de hacerlo, además, sin necesidad de su referente inicial. Al igual que Latour, otrxs pensadorxs como Isabelle Stengers, Jacques Rancière, Donna Haraway o Rosi Braidotti han cuestionado, por excluyentes, estos tropos de la modernidad en un contexto como el nuestro caracterizado por el conocimiento de las desigualdades producidas por la globalización, los imperativos éticos a los que nos abocan las crisis ecológicas o una consideración holística del mundo como las que nos proponen Gaia o el Antropoceno. Desde posiciones muy diferentes, estas aproximaciones demandan modos de conocer y de relacionarnos con el mundo menos mediados por una única racionalidad y más abiertos a la empatía o los afectos. En definitiva, a otras racionalidades alternativas.

En el ámbito de la educación reglada, ambas figuraciones —la del experto y la de su opuesto— han cristalizado en la fórmula del profesor/alumno, con la aparición del programa docente como mediador entre ambos. De esta manera, los tres se encuentran vinculados por una relación de dependencia en la que la capacidad del primero vendría legitimada por su habilidad para transferir al segundo unos contenidos negociados en otros foros y en la que la subjetividad de ambos sería poco útil para los fines propuestos.

A lo largo de la peculiar historia de la disidencia respecto de los modelos formativos basados en el binomio profesor/alumno, aparecen con fuerza aquellos en los que

este par ha sido invertido, convirtiendo al estudiante en profesor y viceversa. Valga de ejemplo el experimento de la clínica La Borde llevado a cabo por Félix Guattari a partir de los años 50 del pasado siglo, cuando pacientes y terapeutas invertían periódicamente sus roles, como también lo hacían vigilantes o cocineros. Sin embargo, mucho más numerosas serían aquellas experiencias que intentan disolver este tipo de polaridades por vía de un aplanamiento ontológico de ambas figuras hasta quedar reducidas a “lo mismo”. En este tipo de experiencias sería la activación simétrica entre los participantes la que animaría a producir y diseminar formas alternativas de conocimiento.

Para producir sus efectos, estos episodios de resistencia a menudo se han soportado mediante una participación de los cuerpos físicos y de los afectos, en una suerte de coreografía en la que las formas de conocimiento intelectual y sensible se presentan como indisociables, hasta un punto en que la legitimidad del experto es sustituida por la del cuerpo propio, aquello que es irremediablemente cierto por hiperpróximo, lo que animaría una forma compartida de autoridad. Por otro lado, dichas experiencias parecen alejarse de la crítica de corte marxista basada en una noción de poder como un recurso que las clases dominantes poseen y del conocimiento como un constructo ideológico que necesita ser continuamente desvelado y transmitido, para situarse directamente en el ámbito de la producción de otros mundos alternativos, cuyo potencial demanda grandes dosis de creatividad, de afirmatividad y de capacidad de atención.

Este tipo de experiencias, que a menudo podríamos englobar dentro de lo que se ha

llamado la “crítica institucional”, vendrían a cuestionar los mandatos adjudicados en exclusividad a los expertos por vía de la construcción interesada de sus contrarios. Valgan como ejemplos las experiencias pedagógicas de Black Mountain College a partir de los años 30, las museográficas como el Modelo para una Sociedad Cualitativa de Palle Nielsen a finales de los 60, o las urbanas de Lawrence y Anna Halprin para promover la participación en los procesos de planificación urbana en los años 70, siempre del pasado siglo XX. En ellas observamos que la disidencia se laboriza en una experiencia performativa con un alto contenido afectivo que excede el ámbito de lo pensado para constituirse en lo vivido, siendo precisamente el cuerpo propio el que aloja e instituye dicha experiencia. Vemos así, por ejemplo, cómo en sus talleres de participación los Halprin promovían la activación del lenguaje corporal de los participantes para que trasladaran al resto sus sentimientos personales hacia los barrios sobre los que se estaba discutiendo. Se activaban así posibilidades de comunicación menos logocéntricas que permitían dar voz a colectivos habitualmente no representados en los procesos de producción y transmisión de conocimiento.

LA FRAGILIDAD DEL DESCENTRAMIENTO

En este marco, la experiencia de *Proyectos Zero* no consistiría tanto en la organización de una disolución del par profesor-alumno ni tampoco en una inversión de sus respectivos roles a la búsqueda de unos efectos concretos. Por el contrario, se trata más bien del diseño de unos entornos de posibilidad donde el papel del profesor, del alumno, del conocimiento y de la institución pueda ser recreado continuamente, hasta conformar

el substrato mismo de la reflexión docente. Esa fue nuestra ambición. En este sentido, la organización de las continuidades a lo largo del experimento son igual de importantes que el propio diseño del mismo, ya que no se trata de conseguir unas rupturas conocidas a priori, sino de ensayar modos alternativos de estar juntos dentro de la institución.

Por otro lado, para entender la experiencia de *Proyectos Zero* hay que considerar que la arquitectura no dispone de laboratorios específicos para la aparición de la innovación por lo que, con el tiempo, fueron las aulas de proyectos las que asumieron la ¿noble? tarea de producir novedad, descuidando en muchos casos otros aspectos relevantes como serían el compromiso con la producción de subjetividad del estudiante o con la protección de las prácticas emergentes. Hoy sabemos que las ansias de novedad esconden a menudo complicidades con las siempre dudosas fuerzas de poder; de ahí la necesidad de experiencias que cuestionen críticamente el papel de cada uno de los agentes que habitamos las instituciones formativas, y que, además, recreen afirmativamente otro tipo de alternativas, otras maneras de estar juntxs.

Hay que decir que esta propuesta de *laboratorizar* la relación institución-conocimiento-profesor-alumno en el propio proceso de “llegar a ser” se topa con un problema: los modos de hacer en que la arquitectura nos ha expertizado se centran en la descripción previa de un proceso que posteriormente es ejecutado por otrxs. Un procedimiento en el que los expertos supervisan lo que en principio se ha pensado como pacificado, desactivando así la capacidad de agencia del tiempo y de las otras entidades que

intervienen. Desplazar nuestras sensibilidades, afectos y metodologías al momento mismo en el que el proceso enseñanza-aprendizaje está siendo *enactado* supuso para nosotrxs una oportunidad para reflexionar sobre nuestros modos de relacionarnos con el mundo. Pero claro, junto a este descentramiento del proceso formativo aparecieron todo un conjunto de fragilidades que nos “invitaron” a redescubrir nuestros instrumentales para mejorar sus capacidades relacionales, la participación de los afectos o el reconocimiento de alternativas, así como a cuestionar el alcance ético de las instituciones formativas o su capacidad para producir subjetividades alternativas.

PROYECTOS ZERO

El año académico 2011/2012 supuso para nosotros el comienzo del Grado en Arquitectura. Como ya se ha avanzado, nuestra versión particular del Plan Bolonia trajo consigo la aparición de una nueva asignatura en primer curso para iniciar al estudiante en el camino del proyectar, un regalo inesperado a administrar desde abajo. Sin historia por tanto, sin tradición. *Grado Zero*. Desde el principio se dibujó en el horizonte la posibilidad de arrancar desde una experiencia iniciática. ¿Cómo podría ser aquello para poder ser explicado no solo en un contexto académico sino, sobre todo, en un momento político como el que posteriormente daría lugar al movimiento 15-M? En el horizonte siempre estuvo la experiencia mítica de Alvin Boyarski en la Architectural Association de Londres: los años 70, años postrevolucionarios que alumbraron un sistema de *Units* diferenciadas donde profesores jóvenes seleccionados por su embrionaria capacidad transformadora y no por un pasado garantista entraban en la

escuela para desarrollar sus propios contenidos en la forma de prácticas compartidas con estudiantes. Un escenario que aspiraba a *laboratorizar* la universidad como escenario de posibilidad, en pugna directa con las certezas que ofrecían los programas docentes.

Este primer curso de *Proyectos Zero* fue desarrollado bajo la dirección de José María Torres, acompañado por Juan Antonio Sánchez y Enrique Nieto. Frente a lxs tres profesorxs oficiales financiadx por la institución, se organizaron 8 parejas de proto-profesorxs noveles egresadxs de nuestra propia escuela. Junto a ellxs, 150 estudiantes sorprendidxs. El experimento tendría una duración pactada, un cuatrimestre sin posibilidad de prórroga. Intensidad frente a duración. La precariedad laboral junto a la oportunidad curricular. Desde ese año, otrxs compañerxs como Miguel Mesa del Castillo, Ester Gisbert o María José Marcos han perfeccionado la experiencia, hasta constituirse en este conjunto de epígrafes:

1/ Proximidades. Las propuestas docentes no explicitan las diferencias entre lo que están haciendo en el mundo profesional y lo que activan en el mundo académico. Lo que hacen en el aula parece suplantar lo que sueñan con hacer para ganarse la vida. Los programas docentes dan forma a lo que están buscando fuera. Enseñar y hacer se aproximan. Se propone una continuidad legitimadora. El curso actúa a modo de faro o guía también para lxs profesorxs, les permite verbalizar su pensamiento y someterlo a escrutinio. De manera similar, detectamos una proximidad afectiva derivada de la edad. El tipo de problemas y obsesiones, los lenguajes y las diferentes centralidades son compartidas en gran medida. Solo un

peldaño separa a unos y a otros. Esta búsqueda conjunta de un futuro próximo restablece una deseable simetría entre ambos.

2/ Infiltraciones. Los participantes en el experimento no son técnicamente profesores. Para algunos de ellos supone una experiencia reveladora, para otros una excitación efímera. El encuentro entre ambas partes se presenta poco mediado por la institución. Las consistencias institucionales y los deberes éticos transmitidos por el marco universitario no circulan todavía a través de ellos. Por un momento suspendemos el juicio. Retrasamos siquiera un instante la gravedad de la profesión docente. Lxs estudiantes se merecen esa atención. Lxs profesorxs son en realidad infiltrados en un medio extraño como es el académico, paseantes ocasionales. No entienden de habilidades ni de competencias, pero sus propuestas incorporan exigencias.

3/ Precariedades. Su situación desafía los registros habituales. No están contratados, no cobran por su trabajo, aunque se encuentran protegidos por un reconocimiento oficial de su labor firmado por el rector. Esta visita desde el margen les exime de una cierta responsabilidad que, por otro lado, su labor tiene que reinventar. Descubrimos así el potencial emancipador de estas prácticas: ante la ausencia de un contexto legitimador normalizado, son sus prácticas las que tienen que redescubrir el origen de la autoridad o el valor, fundamentados probablemente desde el compromiso ético. Aún así, la precariedad impone un alto precio en la forma de una ansiedad difícil de verbalizar. Las restricciones tienen su sentido, tranquilizan un cierto ámbito de la realidad para poder operar en él.

4/ Emergencias. Es difícil precisar qué ocurre en esos pequeños laboratorios. Sin las directrices de un programa docente prefijado, cada grupo se propone como una emergencia singular. Es cierto que se privilegian cualesquiera de los asuntos relevantes para las agendas disidentes contemporáneas. También es cierto que se evita arrancar desde problemáticas arquitectónicas. Pero lo más característico es la ausencia de un conocimiento previo organizado que se activa por una relación estabilizada entre el que sabe y el que no sabe. En este caso, nadie sabe a priori lo que sabe. Aún no puede saberlo. Y el alumno no sabe lo que tiene que aprender. Se trata de reformular creativamente la relación entre subjetividades en diferentes posiciones.

5/ *Becomings*. El experimento no se centra en la obtención de unos resultados innovadores, sino que se instala en la apertura de nuevas posibilidades para redescubrir las relaciones entre al menos cuatro de los agentes implicados en los procesos formativos: profesor, alumno, conocimiento disciplinar e institución. En este sentido, la dificultad surge a la hora de desplazar la evaluación precisamente al momento de “llegar a ser”. Nuestra formación como arquitectxs nos ha formateado para diseñar protocolos previos a las producciones materiales, aquello que llamamos “hacer un proyecto”, pero no tanto para instalarnos en la propia “performatividad” de lo que hacemos. De ahí que cuando hablamos de Proyectos Zero nos sea más sencillo hablar de los marcos organizativos. Pero nos cuesta explicitar qué ocurre en el “durante”, cuyo registro es extremadamente difícil. Y sobre todo, ¿cómo prolongar los efectos descubiertos en los cursos sucesivos, cómo fijar continuidades?

6/ Identidades digitales. Desde el primer año se hizo presente la necesidad de apropiarse de los espacios virtuales ofrecidos por la red. Queríamos compartir recursos invisibles pero emancipatorios. También fijar unas experiencias que a menudo se han constituido en pequeños parlamentos para la controversia, la negociación y la construcción colectiva de las respectivas identidades. Por un lado, cada uno de estos pequeños nodos experimentales dispone de sus propios blogs. Por otro, contamos con una *wiki* interna que nos ayuda a consolidar la experiencia en el tiempo, además de centralizar por igual filiaciones y disidencias. Un documental realizado por el colectivo audiovisual Ciudad de la Sombra fijó un testimonio dubitativo para el primer año de Proyectos Zero. Allí vemos a 16 profesorxs-alumnxs-actorxs deseosos de representar inventar un papel desasosegante. Desde su condición novel aspiran a movilizar su identidad futura a través de la experiencia docente. En algo así debe consistir ser escuela de profesores.

El resultado de Proyectos Zero es heterogéneo. Inacabado en cualquier caso. Intangible en su mayor parte. A lo largo de este tiempo hemos visto cómo los componentes del aula se desplazaban a la playa para dar clase dentro del agua o cómo se diseñaban trajes que performaban realidades alternativas. Hemos asistido a desplazamientos de comunidades al aula y a la conversión de nuestros espacios en instituciones parlamentarias. Pero también hemos recibido denuncias por parte de personas quizás demasiado afectas a la institución y hemos acusado desacuerdos internos de improbable resolución. Demasiado pronto para saber qué ha pasado. En cualquier caso, pensamos que el objetivo de producir institución a partir del

diseño de nuevas prácticas que se proponen instituyentes se ha conseguido.

MODELO ALICANTE

Proyectos Zero se ha construido desde la experiencia acumulada por un grupo grande de personas que de una manera u otra han formado parte del área de proyectos arquitectónicos de la Universidad de Alicante. En este camino a menudo se ha resaltado nuestra capacidad para producir evidencias demasiado inconexas. Es cierto que podrían ser otras. El hilo común es haberse constituido en algún momento en nodos significantes de nuestras obsesiones. Desde el año 1997 nuestra ambición ha sido intentar redescubrir las prácticas docentes de la arquitectura desde su condición instituyente. Bajo la dirección de José María Torres Nadal hemos llamado *Modelo Alicante* a ese conjunto de experiencias que han querido experimentar con la dimensión política de los procesos de enseñanza-aprendizaje en el seno de las instituciones públicas.

Una actitud de gran utilidad ha sido observar el hecho docente como un acontecimiento cultural más, emparejado tanto con la experiencia artística como con el dispositivo técnico. Se trataba de pensarnos irremediabilmente vinculados a una corriente productiva mucho más amplia que nosotros, en la que las ansias por una radicalidad originaria, propia de la primera modernidad, pudiera ser sustituida por una mezcla de temas, espacios y tiempos alternativos a lo que veíamos. Una agenda más comprometida con las emergencias del presente radical.

De la misma manera, en nuestro trabajo no es fácil localizar raíces bien definidas, no hay núcleo principal ni límites apriorísticos. Un nomadismo docente siempre arriesgado,

armado de un pragmatismo escéptico respecto de los límites del propio hecho institucional y que vendría a ser compensado por su reconversión en experiencia vital. Por lo tanto, propuestas como las de *Proyectos Zero* no contienen rutinas de investigación orientadas a la fabricación de certezas que se expliquen por su metódica racionalidad. Más bien se trata de un avanzar íntimo entre las controversias institucionales, las prácticas docentes y la producción cultural, cruzando perspectivas y forjando operatividades.

La mejor cualidad de este tipo de investigaciones es que no pueden reducir la complejidad de los temas que tratan hasta alcanzar conclusiones precisas. En este sentido se aproximan a las metodologías propias de la investigación artística, en la cual los estudios no tienen por qué estar focalizados sobre aspectos específicos a resolver y, por lo tanto, no aspiran a resultados que puedan ser aplicados independientemente del contexto en que se originan. Más bien este tipo de investigaciones se basa en el desarrollo de ideas para la producción de nuevas prácticas a partir de la presentación de posibilidades desconocidas.

Pero hagamos un poco de historia. Las Escuelas de Arquitectura se consolidan en unos momentos en los que la academia contemplaba la representación como paradigma de la creación. Lxs arquitectxs estamos enseñadxs en la representación de entidades simbólicas; de ahí probablemente nuestra perenne conexión con lo inefable. En unos momentos, además, en que las estructuras de poder necesitaban de una poderosa visibilidad para desplegarse con eficacia en los dominios del hombre y de la razón: la Monarquía, la Iglesia, el Estado, la

Universidad, etc. Esta especial manera de tratar con entidades de las que difícilmente participamos, o cuya existencia no se ve en ningún caso amenazada por nuestra propia actividad, marca en gran medida nuestra formación. No así las prácticas profesionales de la arquitectura, originadas en los círculos gremiales de la Edad Media y consolidadas durante el auge de las profesiones liberales. Una hipótesis consistiría en situar aquí el arranque de la gran distancia entre lo que se enseña en la universidad, lo que informa nuestros discursos en el aula y la que sucede en nuestra actividad profesional.

53

Parecería lógico que la reciente desintegración de nuestro segmento profesional hubiera cuestionado la supuesta eficacia de una relación tan arduamente construida entre profesión y universidad. Pero sorprendentemente no ha sido así. Observamos incluso cómo los términos de la ecuación parecen haberse invertido en muchas Escuelas, de tal manera que es ahora la defensa a ultranza de estos vínculos la que parece querer rescatar a la profesión de las dificultades en las que nos encontramos. A nuestro juicio esto es especialmente indignante y sin duda problematiza la relación entre los medios y los fines en el seno de nuestras instituciones formativas. Al menos si queremos evitar que se nos perciba como una máquina que se alimenta a sí misma, dirigida a garantizar la perpetuación de nuestros privilegios a la hora de intervenir en la construcción de la realidad.

Las dificultades para incorporar medidas correctoras al actual declive institucional ha puesto de manifiesto que el origen de la relación entre profesión y universidad nunca fue el de mejorar la circulación entre ambas y el cuerpo social. Quizás esta sea

nuestra contribución a la crisis ecológica. Sin embargo, el problema no es tanto resolver las cuestiones identitarias del arquitecto, sino abordar críticamente las evidencias que la cultura contemporánea está produciendo en nuestras sociedades y las posibilidades que la crisis de la modernidad nos ofrece para volver a pensar el papel de las instituciones formativas. O al menos de la posibilidad de trabajar en sus márgenes.

Probablemente, y como cuestión final, lo que ya no sea sostenible es la reducción del papel de las aulas al de amable transmisor de conocimientos, puesto que ya no contamos con un exterior igualmente pacificado dispuesto a recibir acríticamente a nuestros egresados. De ahí la urgencia por abordar nuestras prácticas docentes no solo en términos críticos, sino también afirmativos y creativos. Proyectos Zero se alinea así con la posibilidad de entender las acciones que ocurren en el aula como prácticas políticas en las que la dimensión docente es tan solo uno de los aspectos a considerar en su planificación. Y por tanto las consideramos como prácticas arquitectónicas de pleno derecho.





CRÍTICA DE ARTE BASADO EN LA COLABORACIÓN EN COMUNIDAD. NOTAS METODOLÓGICAS

PALOMA CHECA-GISMERO

Este texto aborda el problema de la escritura crítica sobre proyectos artísticos basados en la colaboración en comunidad. Pretende reflexionar sobre cómo comunicar experiencias que toman formas diversas como talleres, conversaciones o caminatas, y que comparten el objetivo de desencadenar cambios en la comunidad de individuos con la que trabajan. Este escrito presenta una serie de preguntas sobre el rol de la crítica en estas experiencias y ofrece sugerencias metodológicas acordes. Su objetivo es identificar rasgos heredados de la crítica de arte de vanguardia que no funcionan en el análisis de estas prácticas y proponer alternativas que contribuyan a un tipo de escritura más ajustado a su objeto de estudio. Los puntos que expongo a continuación están informados por mi práctica como escritora de crítica de arte, mi investigación académica y mi trabajo como miembro del colectivo editorial de la revista académica

FIELD, a journal on socially engaged art criticism.

Uno de los esfuerzos más conocidos por teorizar e historizar las prácticas artísticas basadas en el trabajo de colaboración en comunidad fue el de la artista y teórica Suzanne Lacy, con la publicación de su libro *Mapping the Terrain* en 1994. El objetivo de Lacy era historizar un cuerpo de prácticas que, desde la década de los sesenta, compartían un interés por redefinir la noción de público, por modos organizativos fraguados en el activismo social, por el trabajo con comunidades desfavorecidas y por la invención de metodologías colaborativas con perfiles diversos de participantes. Con una manifiesta orientación ideológica de izquierdas, estas prácticas respondían al racismo de las instituciones estadounidenses, participaban en la lucha del feminismo de segunda ola, se declaraban en oposición

al imperialismo militar de Estados Unidos y las potencias europeas y exploraban modos de ganar autonomía frente a un *sistema arte* demasiado ligado al creciente mercado internacional. Además, en palabras de Lacy, a principios de la década de los noventa existía todavía recelo en la *institución arte* a validar prácticas que se definían a sí mismas en función de su utilidad social; es decir, prácticas que escapaban al imperativo estético moderno de desinterés con la intención de desencadenar o participar en procesos de cambio social. Según Lacy, a principios de la década de los noventa los artistas y sus colaboradores veían en la emergencia de nociones colaborativas de arte también un reflejo de modelos de trabajo en equipo forjados en las industrias del diseño y la arquitectura. Procesos multidisciplinares, cuyas estrategias mutaban con el tiempo y en los que, al menos en teoría, el rol de la artista se supeditaba a las necesidades de la estrategia procesual. La distancia formal de las vanguardias modernas que caracteriza a estas prácticas fue, por lo tanto, afectada por el fortalecimiento de movimientos sociales y activismos desde los sesenta. Las reformas en los modos asociativos y productivos de los que participaban las clases medias y trabajadoras en Estados Unidos y Europa permearon en las prácticas artísticas que Lacy denominó arte público de nuevo género.

Pero, ¿cómo escribir sobre estas prácticas en el presente? Teniendo en cuenta el sostenido crecimiento de la producción y circulación de crítica de arte desde los sesenta, con el surgimiento de nuevas revistas académicas y comerciales, el porcentaje de publicaciones y foros especializados en la discusión de arte basado en el trabajo de colaboración en comunidad fue escaso hasta

mediados de los noventa. Suzanne Lacy puso como ejemplo el trabajo de artistas ya canonizados como Judy Chicago o Hans Haacke. Atribuyó entonces la carencia de producción crítica sobre estas experiencias al hecho de que estas no eran fácilmente clasificables en un repertorio de teorías del arte dominadas por la centralidad del objeto. Al no encajar en las topologías de géneros operativas en la crítica y la historiografía de las décadas de los sesenta y los setenta en Europa y Norte América, obras de estos y muchos otros artistas recibieron de modo alternativo las ambiguas etiquetas de “nuevos medios”, “multimedia” o “performance”. El libro de Lacy fue un esfuerzo más por definir un nicho productivo autónomo. Fue también una firme declaración de que los estándares de la crítica de arte eran inválidos cuando se trataba de tomar como objeto procesos que intervienen en la organización social y el mundo simbólico y afectivo de individuos que se encuentran fuera del sistema del arte.

En la mayor parte de casos desde entonces, la crítica ha representado las prácticas basadas en proyectos de colaboración en comunidad siguiendo las características de la escritura sobre obras objetuales, multimedia o performance. Descripciones formales, discusiones temáticas y, con demasiada frecuencia, subordinación de los procesos a la supuesta superioridad de teorías explicativas. Este tercer punto es especialmente sospechoso, pues relega procesos basados en relaciones entre individuos al estatus de ilustración de formulaciones teóricas elaboradas en contextos académicos o museísticos. Por ejemplo, el análisis de proyectos de arte basados en la colaboración en comunidad muchas veces se limita a una descripción de algunos de sus elementos y a su

explicación a la luz de teorías académicas que anteceden a estas experiencias. Este enfoque ignora las dinámicas concretas que se dan dentro de cada proyecto y asume que una experiencia que involucra a individuos diversos en contextos sociales puede reducirse a modelos de hechos sociales tipificados desde la abstracción de la academia o la producción discursiva del campo del arte. A menudo otra impostura en la que se tropieza es el descarte de las extensas implicaciones sociales que tienen las prácticas basadas en procesos de colaboración en comunidad. Efectivamente, muchos de estos proyectos incorporan en sí elementos objetuales, multimedia y narrativos, y todos, en tanto que hechos sociales, tienen una dimensión performativa que es preciso estudiar. Pero el análisis no ha de quedarse ahí.

Es importante no obviar los marcos sociales en los que estas prácticas se insertan. Uno de los puntos desde el que se ha de partir en el estudio y la escritura de prácticas artísticas basadas en la colaboración con miembros de una comunidad es entenderlas como eventos históricos que solo adquieren sentido dentro de un marco sociocultural amplio y complejo. Solo con el desglose de los procesos que rigen el marco se podrá hacer justicia al sentido vivido de estas experiencias. Pues, por ejemplo, proyectos de arte en los que artistas invitados colaboran con alumnos de educación primaria para atajar problemas relacionados con el fenómeno de la migración serán muy diferentes si tienen lugar en Tijuana, México, o en el distrito de Chaoyang, Beijing. Las prácticas colaborativas se dilatan en el tiempo y aspiran a trascender la comunidad circunscrita en torno a la defensa de la autonomía del objeto artístico para llegar a otros grupos, contextos y problemáticas sociales. Por esto

es necesario adoptar una visión holística de la cultura para entender la experiencia de la obra colaborativa en su dimensión social. Este factor de la escritura sobre procesos artísticos colaborativos plantea un desafío incómodo a parte importante del campo de la crítica de arte. En este sentido me gustaría seguir construyendo desde el importante legado de tendencias históricas como las ejemplificadas, por ejemplo, por críticos como Juan Acha, Marta Traba, Ticio Escobar, Rosalyn Deutsche o T. J. Clark. Pero también quiero reclamar el valor de la discusión en grupo, de la crítica oral no mediada y de aquello que muchos relegarían al rincón de la opinión no informada. La crítica de arte canónica defiende todavía hoy la excepcionalidad del arte y su comunidad de practicantes; hay que redireccionar esta inercia centrípeta.

De modo similar a lo que ocurrió con la crisis metodológica que sufrió la antropología en la década de 1930, si la escritura sobre arte quiere de verdad comprender y comunicar prácticas colaborativas que ocurren fuera de la galería, debe *reenactar* hoy un cambio de paradigma propio. Ante todo, ha de redefinir su función en relación con una renovada defensa de las obras de arte como hechos sociales. Aquella crisis metodológica de la antropología desembocó en el abandono de la centralidad del objeto material en la formulación del discurso antropológico y legó una renovada atención hacia el comportamiento social. Si bien estos cambios son ya antiguos y han sido integrados de lleno en la disciplina, creo que es necesario prestar atención al giro de perspectiva que en su día *enactaron*. Autores clásicos como B. Malinowski o Evans-Pritchard sentaron las bases de lo que hoy conocemos como antropología social. Quizá este giro sea uno

de los modelos a seguir en la crítica de arte de nuevo hoy. Esta reorientación de la forma y el objeto de la crítica no es sino un desafío al sociocentrismo que hoy caracteriza a la forma de crítica de arte más extendida: aquella que puebla la literatura producida por la industria del arte contemporáneo. Revistas, catálogos, tesis doctorales, libros académicos que ignoran la dimensión social e histórica de la obra. Suspenden la experiencia en una atemporalidad impuesta. Abrazados a la proclama de la necesidad de un canon, es alarmante ver cómo muchos de quienes practican este tipo de escritura defienden con orgullo la necesidad de una crítica críptica y solipsista.

59

Más adelante hablaré de cómo una escritura heredera de los solipsismos de la crítica de vanguardia se está constituyendo también alrededor del objeto del arte basado en colaboración con comunidades. Lo que me interesa reseñar aquí es que la crítica de arte más generalizada, centrada en la descripción formal de la obra, en la regurgitación de referencias teóricas, dentro de un canon occidental consolidado en torno a la noción de arte primero como patrimonio y luego como mercancía, ya no sirve. Este tipo de textos, que todas en un momento u otro escribimos, es inocuo cuando se trata de procesos que duran en el tiempo, involucran a sujetos diversos, y proponen un objetivo determinado de transformación social, sea a través de formas tan variadas como procesos pedagógicos, intervenciones materiales o activismo político. Sobre todo, falla cuando se busca extender la comunidad de lectores del texto crítico. Esto es lo que ha ocurrido con prácticas como las de Rirkrit Tiravanija, Santiago Sierra o Francis Alys, por ejemplo, catalogadas en la historiografía y la literatura crítica como obras de arte

relacional y muchas veces confundidas con arte basado en la colaboración en comunidad. El problema con casos como estos es que gran parte de la crítica no ha sabido enfocar el estudio de estos procesos como complejas experiencias en las que las relaciones de poder entre artista y participantes nunca se restringen al espacio circunscrito por la galería.

Por el contrario, los modos de escritura consolidados en torno a la defensa de la excepcionalidad del objeto reproducen el estatus que la obra de arte contemporáneo ya tiene, multiplican su valor y publicitan su presencia a una comunidad endogámica de individuos. Pero lo que me interesa explorar con estas notas y, en general, lo que me interesa de la posibilidad de generar tipos de escritura diferente, es escapar de esta inercia fetichista. Al contrario, es hora de desarrollar modelos de investigación y escritura que puedan hablar de las dimensiones socioculturales de un proceso colaborativo, que ayuden al arte a escapar de nociones paternalistas de representación, que acompañen a estos procesos durante su duración y eviten nociones de valor deudoras de un paradigma artístico moderno que tiene hoy su centro de gravedad en el mercado. ¿Cómo representar en texto estas obras complejas, que persiguen tener un impacto en el tejido social en el que se inscriben, muchas de las veces para generar un cambio positivo en las condiciones de vida de sus participantes?

Muchos de nosotros nos hemos formado en una tradición de escritura crítica consolidada, en la academia y en la industria del arte por igual, sobre una serie de puntos: la defensa de la excepcionalidad de la obra de arte, la creencia en que tanto obra como

crítica tienen el potencial de ocultar aquello que contiene su valor diferencial y en una jerarquía de códigos culturales o, en otras palabras, una jerarquía epistemológica. Estos elementos han de ser invertidos. La obra de arte que implica colaboración con otros sujetos ha de ser estudiada y vivida como un hecho social complejo, siempre en relación con su impacto social y ético más allá del paréntesis de la galería. No ha de ser misión de la crítica fortificarse en defensa de la ilegibilidad de la experiencia artística. Apostar por su solipsismo es, al fin y al cabo, una postura elitista que niega la posibilidad del arte de desencadenar procesos de transformación e, incluso, ciega el análisis de textos y obras en relación con el impacto social que, por mucho que se lo quiera detener en la galería o el museo, indudablemente tienen. ¿O es que una obra relacional que busca celebrar la amistad con una comida comunal dentro de una galería no está muchas veces sostenida por mecanismos de exclusión que refutan la misma amistad tematizada dentro? En muchos tipos de escritura de crítica de arte subyacen jerarquías culturales y epistemológicas que han de ser desmanteladas, siguiendo las décadas de esfuerzo de escritores que enuncian desde fuera de los centros de poder de la industria del arte. Estas características, añejas herencias de las vanguardias modernas, rigen todavía hoy la escritura sobre prácticas basadas en procesos colaborativos en comunidad. No hay que olvidar que este modelo de escritura se ha consolidado al abrigo de un reforzado mercado del arte internacional y el parejo complejo de instituciones culturales públicas que median entre este y los Estados. Es un modelo que coloca a obras de arte –sean objetuales o procesuales– en la posición del objeto, las disciplina y estandariza para su circulación global.

Por otra parte, el arte basado en procesos de colaboración con comunidades está viviendo un auge sin precedentes desde principios de siglo, motivado en gran medida por el desmantelamiento del estado de bienestar europeo y cierto viraje ideológico en la filantropía estadounidense. En muchos casos este tipo de prácticas han venido a ocupar el lugar que antes llenaban programas de inclusión social, educación no formal, campañas de salud pública o procesos de mediación social de barrio, por ejemplo. Estas funciones, antes exclusivas de los poderes públicos, son cada vez más visibles al abrigo de las industrias culturales, aunque también tienen lugar, con frecuencia, en la autonomía de iniciativas independientes y autogestionadas. Auspiciados por fondos públicos y privados, muchos de estos programas devuelven al museo o centro de arte una misión social que bien había perdido o bien nunca tuvo. En paralelo al reciente fortalecimiento de este campo como industria, se ha consolidado también un tipo de producción literaria que, como la crítica heredera de los modelos de vanguardias de la que antes hablaba, puebla medios especializados, congrega a escritores en congresos y publica volúmenes en masa.

Los problemas que este tipo de escritura presenta, sin embargo, suelen radicar en que todavía carece de la reflexividad necesaria sobre su propio rol. Muchas veces estos textos están escritos por los propios artistas u organizadores de los proyectos que tienen como objeto. Más parecidos a un testimonio que a un informe crítico, fallan en la evaluación del impacto de estas prácticas; con frecuencia estos son producidos con un lector ideal en mente que, casualmente, coincide en alto grado con el perfil del artista. Es decir, reproducen la opacidad

y autorreferencialidad de la crítica de arte vanguardista. Comparten con esta la función de legitimar los procesos analizados, asegurar su valor en la industria y generar una representación textual de estos para que circule en medios profesionales especializados del nicho al que ya pertenece. Pocos críticos de arte basado en la colaboración con comunidades escriben con los participantes de las experiencias en mente. Pocos llevan a cabo un análisis de impacto de estas actividades que, recordemos, tienen como objetivo generar una transformación en las vidas de quienes participan en ellas, del tipo que sea. Pocos describen, traducen y analizan en detalle las relaciones interpersonales que dan cuerpo a estos proyectos. En resumen, la mayoría reproduce lo que ya hace la crítica vanguardista: constatan el modelo de actividad de acuerdo con una idealización preconcebida, describen una serie de objetos documentos de esa actividad y producen un informe destinado a ser leído por artistas y curadores.

Pero, ¿cómo escribir entonces sobre obras basadas en procesos de colaboración con otros individuos? Quizá lo importante aquí sea que no hay un modelo posible. Asumir que hay un modelo correcto sería rehacer la operación de la crítica vanguardista. No hemos de pensar en un tipo de escritura precisamente porque, afortunadamente, no hay un solo tipo de práctica. La diversidad formal que presenta hoy lo que Lacy en 1994 llamó arte público de nuevo género requiere diversidad de enfoques representacionales y analíticos. Es la crítica la que ha de mutar en función de lo que busque analizar.

Forzar a la crítica a repensar la universalidad de sus presupuestos implicaría, quizá,

regresar a los orígenes históricos de la estética como disciplina moderna y revisar en qué momento nos olvidamos de que el sujeto crítico universal kantiano en realidad era, como los lectores de crítica de vanguardia hoy, un miembro idealizado de una ceñida comunidad de lectores intentando aproximarse con el lenguaje a la incontable variedad y riqueza sensible de estar en el mundo. Existe entonces hoy una reseñable incongruencia entre, por un lado, el restringido círculo de individuos sensibles que defienden la posibilidad de universalidad de juicio y, por otro, la multiplicidad de perfiles que componen no solo el mundo del arte contemporáneo global sino, de modo más integral, las redes formadas por obras de arte basadas en la colaboración en comunidad. En el campo del arte contemporáneo internacional participan sujetos individuales y colectivos de géneros, razas y comunidades lingüísticas múltiples que ocupan posiciones diversas en la distribución internacional del trabajo. Algunos viajan; otros, no. Algunos son consumidores en el mercado; otros producen o distribuyen. Con frecuencia, el tipo de proyectos que aquí nos ocupan hacen un esfuerzo especial no solo por tematizar esta complejidad social sino también por proponer cambios positivos en ella.

Recapitemos. ¿Cómo escribir sobre estas prácticas? Esta pregunta encierra en sí el debate sobre la representación en texto de prácticas artísticas basadas en la colaboración con comunidades, pero también una necesaria conversación sobre la función que la escritura sobre estos proyectos ha de adoptar. Hablar de la primera conduce a reflexionar sobre metodologías de investigación. ¿De qué herramientas se arman disciplinas como la historia, la etnografía

y la antropología para entender los hechos sociales en su dimensión histórica? La crítica y la historia del arte tienen la oportunidad hoy de renovarse incorporando en sus metodologías diversas estrategias de investigación provenientes de estos campos. Métodos como la entrevista o el trabajo de archivo son más corrientes en la escritura sobre arte, pero otros como la observación participante, el análisis de estadísticas, la comparación de mapas y demás sin duda merecen ser incorporados en nuestro repertorio. Pensemos, por ejemplo, en un proyecto de barrio en el que artistas contemporáneos invitan a la comunidad a participar en talleres de pintura de acuarelas con el objetivo de desencadenar conversaciones sobre nuevos usos de un solar vacío. Si abordase este caso de estudio con las técnicas de investigación con las que normalmente se espera estudiar una exposición de escultura en un museo nacional o una galería comercial, probablemente haría lo siguiente: buscaría literatura producida por la entidad patrocinadora del taller, puede que una fundación privada, un ayuntamiento o un evento artístico, tal vez un festival de arte público. Si fuera posible, entrevistaría a los artistas. Buscaría notas críticas o referencias en otros medios especializados. Describiría los objetos producidos en los talleres. Probablemente relacionaría la obra con teorías -sobre arte o no- que situaran mi texto en relación a una serie de referencias teóricas en cierta medida reconocibles por una comunidad determinada de lectores de crítica de arte, artistas y administradores.

Ahora bien, si el objetivo del proyecto es desencadenar conversaciones comunitarias sobre el futuro de un solar en desuso, ¿no sería más ajustado centrar mi análisis en cómo fueron esas conversaciones? ¿Qué

agentes componían el grupo? ¿Quiénes entraban y salían? ¿Cuánto tiempo duraban las reuniones? ¿Qué mecanismos de acceso y exclusión regían la experiencia? Puede, incluso, que el proyecto tuviera lugar en un barrio de mayoría de población migrante donde mi idioma no fuera el normalmente usado. En ese caso, ¿a quién elegir como traductor? ¿Cómo negociar mi propia estancia dentro del grupo? ¿Qué fronteras culturales, de género, clase, raza y, quizá, idioma debo cruzar y cómo? Puede también que los miembros del grupo corran riesgo de perder su empleo, reputación o posición social en su comunidad si participan en una experiencia así o, incluso, si sus opiniones son hechas públicas. ¿Qué puede hacer la crítica de arte en estos casos? ¿Cómo representar a estos individuos y sus acciones? ¿Podemos seguir llamando a nuestra producción crítica o hemos de entenderla de otra manera? Otra posibilidad es que nos demos cuenta de que la agencia patrocinadora del taller tiene, en realidad, una relación cercana con una multinacional hotelera con intereses en la zona. ¿Cuál es nuestra responsabilidad con los demás participantes en el taller? ¿Elegimos transferir hacia ellos nuestros miedos sobre su participación en la experiencia o no? Todas estas preguntas colocan en el centro del análisis no solo el marco de inscripción de una obra de arte basada en la colaboración con una comunidad, sino las relaciones de poder que se establecen más allá de la experiencia y nuestra posición como críticos.

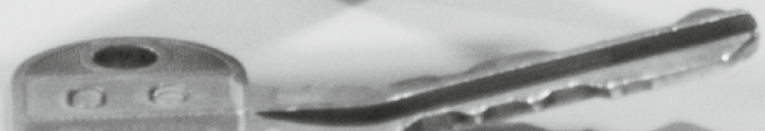
Repensar la función de la escritura sobre este tipo de proyectos es entonces necesario. Como los análisis de hechos sociales extra artísticos, la crítica de arte basado en la colaboración con comunidades ha de mirar por el impacto humano, material

e ideológico de los proyectos estudiados. Hemos de recuperar el sentido benjaminiiano de hacer crítica; es decir, exponer cuáles son las condiciones de producción de estos procesos, desvelar los mecanismos que sustentan las relaciones de poder, las estructuras que restringen el acceso igualitario a la producción simbólica y que, ante todo, mantienen las divisiones jerárquicas entre artistas, participantes y público. Una crítica de arte basado en la colaboración con comunidades ha de participar en el proceso ofreciendo una evaluación del impacto de estos modos de arte en los tejidos en los que buscan insertarse. Por todas estas razones la crítica de este tipo de arte ha de ser autónoma a los proyectos, pues los intereses de quien diseña y coordina una obra no han de coincidir con aquellos de quien la evalúa. Quien escribe ha de acompañar estas experiencias durante el mayor tiempo posible. Si son proyectos que ocurrieron en el pasado, ha de recuperar la memoria

oral de participantes y agentes implicados. Ha de asumir la responsabilidad del poder que ostenta respecto a los integrantes de la experiencia y ha de intentar trascender los canales de distribución y públicos lectores a los que ya está constreñida. La distancia formal de las vanguardias de las prácticas colaborativas que Suzanne Lacy llamó arte público de nuevo género ha de verse acompañada, pues, con una escritura que también declare su independencia de la crítica de arte vanguardista. Es hora, entonces, de que produzcamos una escritura crítica que entienda el rol del arte en la consolidación de ideologías y vele por una relación responsable con las comunidades en las que se implica.

Este texto ha sido escrito en tiempos de una devastadora crisis de representación política, síntoma de la brecha entre las retóricas de las élites políticas y el resto de los integrantes de la comunidad.

6 9 6 5 6 9 6
2 2 2 7 6 5 6





EN ESTA BIBLIOTECA SE ESCUCHAN PÁJAROS. CREACIÓN ARTÍSTICA, COMUNIDADES Y LECTURA

JAVIER PÉREZ IGLESIAS

PROGRAMAR EN LOS ENTRESIJOS DE LA INSTITUCIÓN

La biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UCM responde a lo que se espera de un servicio universitario de apoyo al aprendizaje y a la investigación. El curso académico, los programas de las asignaturas y las líneas de investigación marcan nuestros ritmos y el contenido de las colecciones. Todo podría quedar ahí pero nos ha dado por mirar un poco más allá. Escudriñamos en los márgenes de la vida académica para traer a un primer plano lo que tiene que ver con las relaciones entre las personas que forman la institución en la que habitamos.

Esa observación de los márgenes, o de lo que está ahí pero ni se nombra ni se señala, nos ha hecho encontrarnos con los intereses de la comunidad a la que atendemos,

con sus inquietudes y deseos. La emoción, la conexión con personas y asuntos, son necesarios para lanzarse a saber más, para querer arriesgar, con nuestro esfuerzo y tiempo, en el reto de intentar conocer. ¿No es eso lo que se supone que debe hacerse en la universidad?

La biblioteca puede participar en crear conocimientos que no están en el currículo, que no pertenecen al programa, pero que, en el proceso, sirven para aprender. Ahora bien ¿Puede hacerlo sola? Claramente no. Uno de los aspectos interesantes de lo que queremos contar aquí es que la biblioteca es cómplice pero los protagonistas son quienes utilizan nuestros servicios: las usuarias. Ser usuaria de la biblioteca se convierte en otra cosa que implica un mayor protagonismo. La propia institución se contamina con esas incursiones y eso afecta a la manera en la que creamos las colecciones, alimentamos

el catálogo, mostramos lo que tenemos y utilizamos los espacios disponibles. Los tradicionalmente nombrados como “trabajos internos” adquieren una dimensión pública y compartida. La biblioteca se impregna con otros saberes y otras prácticas.

LAS “ADQUISICIONES COMISARIADAS” UNA HERRAMIENTA PARA CREAR COMUNIDAD

La comunidad académica está formada por diferentes grupos y sus intereses deberían atravesar todo lo que ocurre en su seno. La biblioteca puede, desde dentro de la institución, ofrecer canales de expresión para esas corrientes. Nuestro carácter de “contenedores de documentos y objetos”, a los que hay que describir y conservar para que sean utilizados por quienes se sientan interesadas, favorece esa búsqueda de comunicación. Algunas partes de la colección permanecen ocultas y necesitamos visibilizarlas para que tengan sentido.

En esta línea está la base de actuación de las “adquisiciones comisariadas”. ¿Pero qué es exactamente? En primer lugar hay que decir que hemos jugado con el término “comisariado”, que remite a contextos museísticos o de exposición, para significar que alguien nos va a proponer qué hacer o cómo visibilizar una parte de la colección, nueva o ya existente, mediante actividades que acerquen esos documentos al público posible. Quienes crean la colección diseñan la manera de mostrarla y compartirla. Es una forma de hacer hincapié en la importancia de que se utilicen los documentos, de que lo que adquirimos tenga un sentido y sirva para desarrollar trabajos de búsqueda, de conocimiento o de creación.

Tradicionalmente, las bibliotecarias hemos reivindicado nuestro papel de técnicas/servidoras ocultas. El ideal era que nuestra transparencia permitiera a las usuarias manejarse por su cuenta. No interferir era una regla de oro. Sin embargo, el papel mediador de nuestro trabajo se ha mostrado cada vez más importante, recomendando, mezclándonos en los trabajos de investigación, entrando en las aulas y en los laboratorios para “incrustarnos” en lo que allí se cuece. Si los libros, los documentos que se guardan en las bibliotecas, están para usarse habrá que hacer algo para que las usuarias se encuentren con ellos.

Con las “adquisiciones comisariadas” hay otra vuelta de tuerca. La mediación se comparte con personas que no son bibliotecarias o que ni siquiera pertenecen a la comunidad académica (en un sentido estricto) porque a veces han dejado de estar matriculadas o no lo estuvieron nunca o no son ni profesoras ni investigadoras de la institución.

Si una de las razones de ser de las bibliotecas son las colecciones, estas deben ser reflejo de lo que nuestras usuarias quieren y deben nacer de la colaboración. Limitarnos a coleccionar, almacenar, sin hacer nada para que esos documentos se encuentren con las lectoras y estas, a su vez, con ellos, tiene cada vez menos sentido. Es más, no se nos puede olvidar que el mismo catálogo debe reflejar todos esos intereses. La biblioteca deviene así en una construcción colaborativa, acumulativa y colectiva.

¿ESO QUE SE ESCUCHA ES UN PÁJARO?

Hay un pajarito, el tilonorrinco (*Vogelkop* o *Bowerbird*), que construye sus nidos para

fascinar. No se trata de mover el plumaje y de hinchar el pecho sino de crear algo que resulte atractivo, interesante, sugerente, para su público. Construye una estructura de nido elevada sobre un suelo de musgo y la decora con objetos de colores que encuentran en su entorno y que combina según sus preferencias. Utiliza piezas naturales (frutos, flores, alas de mariposa, setas...) y objetos creados por humanos. Siempre que el color combine, o tenga el tamaño adecuado, cualquier cosa sirve. Este pájaro, además, utiliza una falsa perspectiva colocando los objetos de mayor tamaño lejos y tiene una idea muy precisa de cómo debe ser su “instalación”. No hay patrones comunes en cuanto a forma y color. Si alguien deshace su creación en unas horas vuelve a dejarlo todo tal como lo había concebido porque él sabe qué quería contar y cómo hacerlo.

En la biblioteca nos sentimos como un equipo de tilonorrincos que construimos colecciones, cuidamos los espacios y hacemos una serie de tareas de descripción, clasificación y ordenación para que cualquiera pueda visitarnos, crear sus itinerarios y hacer sus propias instalaciones. Pero además invitamos a pájaros de otros bosques a que nos visiten.

Nuestra manera de recopilar “objetos” consiste en escharbar en las colecciones y poner en primer plano informaciones ocultas. Otras veces compramos documentos que no existían y formamos conjuntos que dialogan con lo que ya teníamos. Junto a esos libros, revistas, fanzines, que entran nuevos o que emergen en el catálogo de la biblioteca, construimos una programación, utilizamos el espacio expositivo y mostramos caminos para llegar a esas lecturas posibles.

Mezclamos productos claramente bibliotecarios, producción bibliográfica, con objetos y acciones que se asociarían más con espacios de exhibición o creación artística. Aquí las bibliotecarias nos hemos contagiado de unas prácticas y unas maneras de mirar y pensar que proceden del mundo del arte. Trabajar en la Facultad de Bellas Artes conlleva este tipo de efectos secundarios.

Utilizamos la falsa perspectiva poniendo en primer plano pequeñas acciones, una performance o un encuentro con editoras, para que se vea al fondo, aparentemente del mismo tamaño, una colección, muy amplia, que tiene mucho que ofrecer pero que podría dar una idea de inabarcable o resultar difícil de abordar a primera vista.

La biblioteca seduce juntando elementos que existen por separado pero que, al reunirse, cobran otra dimensión. Objetos, videos, performances, fotos, libros, fanzines, charlas, presentaciones, se despliegan para seducir a nuestras usuarias.

#ENCABEZAMIENTOS DE MATERIA. UN TRABAJO UNIVERSITARIO SOBRE LOS MÁRGENES

Vamos a contar un caso práctico, #Encabezamientosdemateria¹, en el que un grupo de “avecillas”² han visibilizado y

1 Toda la información detallada sobre #Encabezamientosdemateria se puede consultar en el blog de la biblioteca de Bellas Artes: <https://goo.gl/Djaijf> y en el Tubmblr realizado para la ocasión: <https://goo.gl/UeSb80>

2 Son necesarias unas palabras sobre esas “Avecillas” que realizaron el trabajo y programaron la vida de la biblioteca durante esos días de febrero de 2016. En aquel momento el colectivo “Avecilla

compartido cuestiones *queer* y de género que atañen a la comunidad universitaria. ¿Que cómo? Haciendo un trabajo a partir de nuestro acervo para seleccionar una colección de documentos relacionados con esos asuntos. ¿Y ya está? No, también se invadieron los armarios y vitrinas de la biblioteca (nuestro espacio expositivo); se hicieron encuentros con editores, bibliotecarios y artistas comprometidos con la idea de un posible archivo *queer*; se bordó una bandera con un eslogan de los noventa que sigue sirviendo para nuestras luchas en los dos mil; se llenó la biblioteca de fanzines de grupos militantes *queer*; se hizo un vídeo (con sus imágenes y sus músicas); and *last, but not least*, se convocó a un día versátil en el que la danza y la performance nos hicieron sentir y saber. ¿Se logró remover algo?

69

Lo que se creó fue una suerte de aula paralela en la que se trataron, debatieron, estudiaron e investigaron asuntos que nos conciernen a todas. ¿Qué resuena en este trabajo? ¿Qué late bajo esta experiencia de colaboración entre bibliotecarias y usuarias?

“Encabezamientos de materia” nace de un conflicto doble. Por un lado, una usuaria detecta que nuestra lista de encabezamientos de materia³ arrastra unos prejuicios de

St.” estaba formado por cuatro personas: dos de ellas antiguas alumnas de la Facultad de Bellas Artes de la UCM, una ajena al mundo académico y otra ligada a la Facultad por una beca de investigación del Ministerio. <http://avecillastreet.tumblr.com/>

3 Los encabezamientos de materia son unas listas de lenguaje controlado que las bibliotecarias utilizan para asignar a cada documento un término que lo una a los que tratan del mismo tema. Lenguaje controlado quiere decir que en caso de sinonimia,

los que nosotras mismas no éramos conscientes. La homosexualidad aparece en la caja de las “perversiones sexuales”, higiénicamente separada de la “heterosexualidad” que permanece bajo el paraguas de la sexualidad no pervertida. Eso activó una alianza entre bibliotecarias y usuarias que permitió cambiar esas denominaciones.

Otro punto de partida fue la censura, esta vez entre bibliotecarias, de una imagen de Mishima (en bañador y luciendo músculo) publicada en un blog de lecturas, Sinololeonolocreo⁴, que mantiene la biblioteca de la Universidad Complutense. La foto se consideró inadecuada para ser vista y se pidió a la bibliotecaria que la había utilizado que la retirara.

Estas dos anécdotas, que reflejan hasta qué punto puede una institución guardar sus prejuicios fosilizados, o lo fácilmente que se resucitan las fobias, sirvieron como punto de partida para crear una adquisición comisariada. Todo lo que se mostró y programó en aquellos días de febrero se consensuó entre el colectivo *Avecilla* y la biblioteca. Pero habría que dejar claro que fueron las

por ejemplo, se elige un término adecuado y se hacen referencias a los términos no elegidos.

También se crean jerarquías entre los términos que se ven agrupados en familias. Lo que se descubrió por la pregunta de una usuaria es que homosexualidad estaba bajo el epígrafe de “Sexualidad/desviaciones” mientras que la heterosexualidad se incluía en la liga de la “Sexualidad” sin más apelativos. Sobre cómo estaba y cómo quedó se puede consultar: <https://goo.gl/Djaijf>

También se puede consultar el tesoro de la biblioteca: <https://goo.gl/LuwxBw>

4 *Sinololeonolocreo* mantiene el post al que hacemos referencia pero la imagen de Mishima en bañador ha sido cambiada por otra del autor haciendo el saludo fascista: <https://goo.gl/KkgkFl>

usuarias quienes realizaron el trabajo. Las bibliotecarias fuimos acompañantes y cómplices de esa máquina de seducción que se desplegó para contar, aprender e investigar. Insistimos ¿Eso que se escucha es un pájaro?

DECORAR CON OBJETOS DE COLORES EXPRIENDO EL TON SUR TON

En primer lugar, como respuesta a ese catálogo mediatizado por encabezamientos de materia retrógrados, se decidió extraer de la colección documentos relacionados con el género y la disidencia sexual para ocupar con ellos la mesa de novedades de la biblioteca.

Los documentos ocuparon la superficie del mueble pero no como un mosaico que muestra las portadas, no hubieran cabido todos, sino unos encima de otros. La gente curioseaba esos montones mirando los lomos o desmontando las columnas para hojear tal o cual publicación en la mano. Todos los libros y documentos se pudieron llevar en préstamo y esos días vimos menguar las acumulaciones de obras y mezclarse de distintas maneras los libros y fanzines que quedaban sobre la mesa.

Por cierto, esos fanzines, de grupos militantes *queer* de finales del siglo pasado, se reeditaron para la ocasión. Ejemplares de *Non grata* y *De un plumazo*, los órganos de difusión de LSD y La Radical Gai respectivamente, pasaron de mano en mano y siguen circulando. Si el resto de los documentos fueron una sorpresa para muchas usuarias jóvenes, estos fanzines supusieron un encuentro muy especial entre la militancia de los noventa y las inquietudes de los dos mil.

Pero había que investigar un poco sobre esos documentos creados en un contexto determinado y la producción fanziner de nuestros días. Con Andrés Senra (artista y militante) y Guillermo Cobo (bibliotecaria del MNCARS que, entre otras cosas, trabaja con el Archivo *Queer* depositado en esa institución) se programó un encuentro en el que participó también Piro, de la editorial Imperdible, que hizo una donación de fanzines *queer* a la biblioteca, y presentó el libro *S.T.A.R.: Acción Travesti Callejera Revolucionaria* de Sylvia Rivera y Marsha P. Johnson. Una publicación sobre el activismo trans en Estados Unidos.

Colgada del techo, justo sobre la mesa de novedades, una bandera anarco/*queer*, bordada por Natasha Padilha, reproducía un texto sacado de uno de los fanzines de La Radical Gai:

Fascismo es reírse de los maricones, hostigar a las lesbianas, violar a las mujeres, dar palizas a lxs inmigrantes, asesinar a rojxs y travestis.

O también asesinar a los maricones, dar palizas a las lesbianas, violar a lxs inmigrantes, hostigar a las mujeres, reírse de los rojxs y travestis.

La bandera, que jugaba con la iconografía anarquista del rojo y el negro separados por una línea diagonal, aunque en este caso los colores eran el fucsia y el negro, dialogaba con algunos cuadros antiguos, procedentes de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando que cuelgan de las paredes de la biblioteca. Son tres lienzos, de tres pintores diferentes, que representan *La familia del anarquista el día de su ejecución*. Un tema que los aspirantes a pensionados de la Real Academia de España en Roma tuvieron que

representar para optar a una estancia en el año 1900. En la biblioteca se conservan tres de esos cuadros pintados por Eduardo Chicharro (que obtuvo el primer premio), Manuel Benedito y Fernando Álvarez de Sotomayor. Durante el tiempo que duró la actividad los cuadros estuvieron señalados con coronas de flores de los mismos colores que la bandera. ¿Se ejecutaron más anarquistas en ese año que en el resto de ese cambio de siglo marcado por las luchas sociales? Probablemente no, pero una mezcla de azar e ideología hicieron que ese tema fuera el adecuado para que los aspirantes a artistas residentes ensayaran su pericia. La Facultad, la biblioteca, sigue con sus paredes decoradas con esas obras, sigue mostrando esa herencia que no puede dejarnos indiferentes.

71

Esa representación moralizante de unos enemigos del régimen, los anarquistas, que eran ejecutados para garantizar la ley y el orden, nos llevó a otros acontecimientos que sucedieron en el espacio universitario años después, durante la Guerra Civil. Los edificios y colinas de la recién inaugurada ciudad universitaria fueron frente de batalla. Los libros sirvieron como barricadas, los edificios aún conservan impactos de proyectiles y cerca de ahí, en los alrededores del Hospital Clínico, Buenaventura Durruti murió alcanzado por el fuego de los francotiradores. Esos espacios, algunos de los cuales han quedado en los márgenes del campus, son ahora zona de *cruising*. Un territorio de ligue marica, un espacio de encuentro entre cuerpos desconocidos que se juntan y celebran sus deseos. Allí se filmó *Refundación*⁵, un vídeo creado por Avecilla, con la aportación musical de

Le Parody⁶ y el protagonismo de la bandera anarco/*queer*. El vídeo permaneció activo, a un lado de la mesa de contextualización, durante todo el mes de febrero.

La biblioteca cuenta con un espacio expositivo, los armarios y vitrinas antiguos que ocupan el pasillo que conduce a la sala de lectura. En ese pasillo también hay dos puertas, con una parte de ellas acristalada, que dan acceso al depósito y a la sala de trabajo en grupo.

Todos los cristales de ese pasillo, los de los armarios y vitrinas y los de las otras puertas, se cubrieron con fotos. Unas hechas en el interior de la Facultad, en el espacio en el que se guardan los modelos de esculturas que se utilizan para las clases de dibujo, y otras sacadas en el barrio en el que reside el colectivo Avecilla. Cuerpos desnudos sobre la piedra y la escayola que representan deseos y maneras de habitar la frialdad de la academia. Una forma de revisitar los trabajos de clase en la que se pone el énfasis en eso que falta. Las esculturas masculinas, por ejemplo, carecen de pollas. Las que no están con los genitales tapados han sido mutiladas. Las fotos nos acercan a los huecos, a las ausencias, al mismo tiempo que hacen que el exterior invada el pasillo.

Esas fotografías, bautizadas por Avecilla como “La familia de Carabanchel”, hicieron que muchas usuarias se acercaran a las bibliotecarias para celebrar esa manera de utilizar el espacio expositivo. Del mismo modo, en distintos espacios de la Facultad, hubo personas, casi todas de los primeros cursos del grado, que manifestaban su

5 El vídeo puede verse en: <https://goo.gl/jlZ6W7>

6 Se pueden escuchar otras piezas de Le Parody en: <https://goo.gl/LGeGDD>

agradecimiento por esa iniciativa de mostrar y exhibir libros, fanzines, fotos, vídeos y otros documentos relacionados con su manera de sentir(se) en la universidad.

Algunas profesoras acudieron con comentarios pidiéndonos que se los hiciéramos llegar a quienes pensaban que estaban detrás del trabajo. Las identidades de las personas que forman el colectivo no se hicieron públicas y una profesora estaba convencida de que eran alumnas suyas las que se ocultaban bajo ese nombre. Así que nos trajo una fotocopia de una publicación sobre la guerra civil española, con el ruego de que la hiciéramos llegar a las autoras de la exposición, en la que se contaba uno de las historias que circulan sobre Durruti, según la cual habría asesinado a varios homosexuales y prostitutas con su propia metralleta. Es un hecho que nunca ha sido probado y la información no está contrastada. En todo caso, la profesora pensaba que sus alumnas debían conocer esa historia para reflexionar sobre la unión de los símbolos anarquistas y la militancia *queer*. Independientemente de los contenidos, nos parece interesante que se quisiera discutir sobre esos hechos y que se viera a la biblioteca como un lugar intermedio en el que poder realizar esos intercambios.

Otro espacio que se intervino fueron los baños de la biblioteca. Aquí se utilizaron publicaciones de otra adquisición comisariada, “Más plata para todos”⁷, para realizar pequeños fanzines que se dejaban cada día

7 “Más plata para todos” es una adquisición comisariada de la poeta María Salgado para la biblioteca. Se pueden consultar información sobre esa experiencia aquí: <https://goo.gl/vaDHSn> y también aquí: <https://goo.gl/URKI6H>

(a veces duraban solo unos instantes por que la gente no solo los miraba sino que se los llevaba) en las cabinas de los retretes. Eran pequeñas cápsulas que reproducían poemas de contenido marica/bollero de los muchos que se publicaron en el proyecto de Cecilia Pavón y Fernanda Laguna, “Belleza y felicidad”⁸.

LA BIBLIOTECA SE LLENA DE CUERPOS QUE CUENTAN

Uno de los momentos cruciales de #Encabezamientosdemateria fue lo que denominamos “Día versátil”. En esa jornada, a través de cuatro performances, se materializaron asuntos contenidos en los documentos que ocupaban los espacios bibliotecarios.

Esas acciones sucedieron como una especie de lecturas expandidas que ocuparon el hall de la biblioteca y los baños. Vamos a detenernos en dos de ellas aunque todas se pueden consultar en los enlaces que se incluyen en las notas anteriores.

En uno de los extremos de ese hall hay un retranqueado en cuyas paredes están colgados cuadros de gran tamaño, del siglo XIX, que representan desnudos masculinos que hemos bautizado como “El Salón de los Chulazos”. Esos cuerpos masculinos, que exhiben sus músculos abultados y ocultan pudorosamente sus pollas (a veces con ingeniosos complementos) pueden ser vistos ahora como un elemento más de la representación del patriarcado que impregna la

8 Para saber más sobre este proyecto editorial y artístico se puede ver: <https://goo.gl/oJDIq1> o consultar CISNE, el catálogo de la biblioteca, y acercarse a leer algo: <https://goo.gl/IWYTgO>

academia y la enseñanza de las artes. En esos mismos años (finales del XIX) las mujeres tenían vetado, salvo unas pocas excepciones, recibir enseñanza artística. Cuando entraban como oyentes, o se les permitía acceder a alguna de las clases, tenían prohibido asistir a las aulas de dibujo o pintura al natural, en donde se utilizaban desnudos masculinos, el lugar en el que nacían estos cuadros.

Osias Yanov ideó una acción, “Luz máxima” (2016), en la que colaboraron diez alumnas y una profesora del Grado de Conservación y Restauración, para sacar a pasear uno de esos “chulazos retro”.

73

Como en una coreografía, las alumnas, vistiendo batas blancas y guantes de color morado, descolgaron el cuadro, lo depositaron sobre una gran mesa preparada para la ocasión, y lo empaquetaron con las mismas medidas de protección y seguridad que se toman cuando hay que sacar a una obra de esas características de la Facultad. Una vez embalado, en manos de las alumnas, el cuadro descendió las escaleras hasta la puerta de entrada del edificio y salió al jardín, siempre seguido por el público asistente. Allí, de espaldas al sol y a las espectadoras, sobre una mesa acondicionada, el cuadro fue desembalado, erguido durante tres minutos, y vuelto a empaquetar para entrar de nuevo en el edificio y ser colgado en su sitio.

En una mezcla de trabajo de clase, actividad museística e intervención artística, ese cuerpo “masculino” y “normativo” salió de su hábitat para ver nuevos espacios. El cuadro se convirtió en una metáfora de ese arte académico, de esa manera tradicional de concebir la creación.

Otro espacio normativizado son los baños o retretes y es el lugar que escogió el colectivo Yocasta para elaborar su fanzine sonoro. Sigue resultando llamativo que los baños destinados a los hombres estén llenos de grafitis y pintadas mientras que los de mujeres están más despejados. Por eso, el colectivo Yocasta decidió encerrarse en una cabina y gritar desde allí sus proclamas, un *patchword* de citas extraídas de los documentos que ocupaban la mesa de novedades de la biblioteca. Los textos se dijeron y se aullaron desde los retretes atrayendo a las asistentes. Yocasta dejó el baño embadurnado con su fanzine sonoro.

Estas performances supusieron una estancia previa de sus autoras en la biblioteca. En el caso de Osias Yanov fue a través de Skype como entró en nuestras salas y tuvo conversaciones con las alumnas que materializaron su idea. Yocasta pasaron varias tardes sentadas en nuestras mesas leyendo y entresacando citas de los libros.

CODA

#Encabezamientosdemateria no ha terminado. Nos ha dejado un poso que está marcando una nueva manera de trabajar en la biblioteca. Las fronteras entre dentro y fuera se han desdibujado porque las bibliotecarias ya no somos las dueñas de las herramientas, como el catálogo, y de las técnicas, como la asignación de materias, que conforman la manera de mostrar los recursos y de acceder a ellos. Además, la creación de las colecciones sale de los canales habituales y las usuarias se convierten en protagonistas de las adquisiciones. La biblioteca deviene taller, aula informal, espacio para el encuentro, lugar para la creación artística, además de espacio privilegiado para leer,

pensar y escribir. Todos los materiales que se utilizaron para este trabajo (los fanzines de La Radical Gai y de LSD, las publicaciones de poesía que se extrajeron de “Belleza y felicidad” para colocar en los baños así como las fotos que ocuparon los armarios y las que se realizaron de las distintas actividades) están disponibles en “Pérgola” una biblioteca digital en red local que acaba de nacer.


Lo que ocurrió con #Encabezamientosdemateria sigue latiendo en nuestro día a día. Esperamos seguir trabajando en esa línea de investigar en el catálogo de la biblioteca y encontrar contradicciones, anacronismos, ausencias o herencias indeseadas. Un nuevo proyecto ha nacido ya ligando disidencia sexual y colonialismo. También tenemos planes para investigar las relaciones entre ciencia ficción y arte actual o la manera de crear publicaciones colectivas. Todo esto dará lugar al nacimiento de colecciones nuevas y a la activación de muchas lecturas posibles. Pero eso se contará en otro lugar.

Mientras tanto, en esta biblioteca se siguen escuchando pájaros.





FORMAS



EN LAS PÁGINAS QUE SIGUEN SE RECOGE LO QUE OCURRIÓ EN LAS DISTINTAS FORMAS QUE ADOPTÓ EL *PROGRAMA SIN CRÉDITOS*. SUS DENOMINACIONES REFLEJAN LA DIVERSIDAD DE SUS OBJETIVOS, CONTENIDOS, MODOS Y MANERAS. TAMBIÉN LOS TIEMPOS QUE SE EMPLEARON Y LA INTENSIDAD DE LAS EXPERIENCIAS VIVIDAS. LECTURAS EN RED, LABORATORIOS, TALLERES, SESIONES CRÍTICAS Y SESIONES DE ACOMPAÑAMIENTO SE ABREN A LA LECTURA A TRAVÉS DE LOS DOCUMENTOS QUE SE FUERON GENERANDO ANTES, DURANTE Y DESPUÉS DE SU DEVENIR. ES UNA MANERA DE PRESENTAR EL MEOLLO DEL LIBRO, AQUELLO QUE PERMITIRÁ SABOREAR LO HECHO Y, QUIZÁS, DIGERIRLO EN LA REFLEXIÓN.

DONDE SE INVITA AL LECTOR A CONOCER EN QUÉ CONSISTIERON LOS LABORATORIOS, EN LOS QUE SE PUSO EN JUEGO LA INTENSIDAD TEMPORAL (Y ESPACIAL EN LA SIERRA DE MADRID) TANTO COMO LA PRÁCTICA ARTÍSTICA Y DE CREACIÓN DE LOS PARTICIPANTES. OBSERVE DETENIDAMENTE LAS PROPUESTAS-PREGUNTAS Y FESTEJOS QUE LANZARON MARÍA JEREZ Y RAFAEL SÁNCHEZ MATEOS-PANIAGUA EN LOS DOCUMENTOS PREVIOS QUE ELLOS MISMOS ELABORARON, PORQUE REFLEJAN DE FORMA MAGISTRAL LO QUE SE PUSO EN JUEGO. DE LO QUE SUCEDIÓ EN EL PRIMER LABORATORIO DA CUENTA TAMBIÉN LA CRÓNICA COMPARTIDA POR BEATRIZ ÁLVAREZ, QUE NO DEJARÁ AL LECTOR INDIFERENTE.

LABORATORIO #1

FUERA DE PROGRAMA

MARÍA JEREZ

Horario

Martes 29.03.2016 a viernes 01.04.2016_18.00h

- 20.45h

Sábado 02.04.2016_11.00h - 14.00h y 17.00h

- 20.00h

Domingo 03.04.2016_11.00h - 14.00h

Este laboratorio se llama

“El Camarote de las Maravillas Vibrantes” y... “Como vaca sin cencerro consulting” y...

“La erótica de la confusión” y...

“Donde comen 2 comen 3 si hay comida para 4” y...

“Encuentros en la primera fase” y...

“Agregado” y...

“Transformación del panadero” y...

“Un pequeño y salvaje trago de otredad que al fin nos libere”

Alejandra Pombo dice que su razón para dar por acabada una película es el hecho de empezar a pensar en la siguiente.

Cuando estaba haciendo mi última pieza BLOB me leí el primer libro de [Giorgio Agamben](#), *El hombre sin contenido*, y tras la lectura del libro, empecé a pensar en un nuevo proyecto. Un proyecto que me gustaría empezar a desarrollar dentro de este laboratorio.

Para explicar este proyecto, la primera imagen que me viene a la cabeza es un espacio. Un espacio que no puedes identificar, un espacio que no sabes cómo se usa, un espacio en el que no tienes un rol definido, un espacio en el que no sabes cómo poner el cuerpo, ni cómo usar el tiempo, donde no identificas las formas ni los olores o donde no puedes atribuir al olor ningún origen en lo que allí se encuentra. Un espacio donde se superponen cosas,

objetos, funciones... un espacio entre el camarote de los Hermanos Marx en *Una noche en la ópera* y el *Jardín de las delicias* de El Bosco... donde a través de la des-identificación empiezas a transformarte tú.

Este laboratorio quiere empezar a experimentar ese espacio poniendo los proyectos que se desarrollan dentro de él, vuestros proyectos, juntos; unos al lado de otros, unos dentro de otros, dentro de otras cosas, alrededor de conversaciones, lejos de sus referencias, encima de objetos que les son ajenos, debajo de un juego de mesa, asomándose por detrás de otro proyecto, delante de una lista de conceptos...

80

Buscando, así, la convivencia de los materiales más disparatados, en un solo espacio, como si de una “cámara de las maravillas” se tratara. Una especie de escritorio de ordenador con un navegador abierto donde conviven Rhianna y Suely Rolnik y la lista de la compra y las fotos de las vacaciones y el folleto del Lidl y una conversación de Skype con tu director de tesis... pero todo en 3D.

La idea de este laboratorio es la creación de ese espacio que a su vez contenga promiscuamente objetos muy diversos. Un espacio que crece y se transforma a medida que se usa, un espacio que no es fijo, no es un contenedor estable en el que se meten cosas sino que es un proyecto en sí mismo y que no define su uso de manera predeterminada.

¿Al lado de qué pondrías tu proyecto? ¿Entre qué dos cosas lo apretarías?

¿Durante cuánto tiempo lo sostendrías? ¿Contra qué lo colocarías? ¿Hacia dónde mira? ¿Sobre qué cosa se encuentra? ¿Hasta dónde lo estirarías? ¿Detrás

de qué cosa se esconde? ¿Debajo de qué no te atreves a ponerlo?

Esta promiscuidad busca la tensión entre lo desconocido, lo que no pertenece al contexto, lo que no se puede nombrar, la **tensión** de la diferencia, entendiendo esta tensión como un lugar de potencialidad donde otros significados, otros usos, otras referencias, otras relaciones puedan surgir. Entiendo la tensión entre los objetos como un montaje cinematográfico donde el tiempo se abre entre dos imágenes.

La idea es empezar a construir ese espacio y esas tensiones a partir de los materiales que ya estáis manejando para vuestros proyectos, usando esos materiales casi como materia, entendiéndolos como texturas, pesos, densidades:

- Usaremos **textos** que manejáis en vuestras investigaciones, textos diversos, dispares que al ponerlos juntos puedan crear otro texto. Para el primer día estaría bien que trajerais los libros que os ocupan en estos momentos.
- Jugaremos a las cartas con **conceptos** que estáis desarrollando y que al discutirlos unos al lado de otros puedan abrir nuevos espacios.
- Pondremos películas cerca de otras para buscarles una cara oculta.
- Haremos todo lo que no debemos hacer con nuestras **referencias** para darles la vuelta.
- Pincharemos como DJ's **materiales** que ya hayáis desarrollado.
- El **espacio** se transformará a medida que avance el tiempo usando las conversaciones, las acciones, los registros, las referencias, los cuerpos, las voces, los objetos, los sucesos que vayan aconteciendo.

Después de leer vuestras respuestas a mis preguntas y después de leer vuestros proyectos... ese espacio podría empezar así:

Mi cuerpo está investigando, escribiendo y haciendo esquemas, al lado de otro proyecto, justo en el espacio al que pertenece, dentro del contexto. Estoy preguntándole cosas a Antonio, el vigilante de Sala de Arte Joven de Avenida América que está junto a una mesa camilla. Encima de la mesa camilla hay una caja de cartón en la que hay un mapa para

hacer un recorrido y al lado de la caja, en la misma sala, hay otro mapa. En el barrio está ocurriendo un banquete en forma de canción, no, de canción no, de baile, no, de texto, de juego, de comida, de conversación y todo esto forma parte de un festival, de un encuentro real que ocurre al lado de una llave que todo lo abre que a su vez está al lado de una imagen en blanco y negro de una mujer mirándose. La imagen está dentro de un libro, en una habitación oscura donde hay unas piernas, unos hombros, un cuerpo compuesto de muchos pedazos de cuerpos; todo está metido dentro de una caja y a lo lejos suena Love de Mica Levi. En esa misma habitación hay una merienda con gente sentada cómodamente en el suelo comiendo frutas y chocolate. Al lado de la gente hay una impresora que va sacando imágenes que van generando tableaux a lo Aby Warburg. La impresora está junto a la obra de Ignacio Chávarri I WOULD PUNCH YOU IN THE FACE IN ANY OF THESE EXACT MOMENTS y en este momento imprime un fanzine. Justo al lado de un vídeoclip de Madonna y un texto de Deleuze hay tacos de fotocopias dentro de un cuaderno de ejercicios en el mostrador de la biblioteca de Bellas Artes no muy lejos de un escaparate de Serrano.

SIN CRÉDITOS

CRÓNICA#5//
29 MAR-3ABR 2016
LABORATORIO#1 FUERA DE
PROGRAMA CON
CON MARÍA JEREZ
BEATRIZ ÁLVAREZ GARCÍA

INSTRUCCIONES:

Ø SIGUE EL ORDEN
HABITUAL (DE MENOR
A MAYOR) DE LOS
NÚMEROS INDICADOS
EN CADA CARTA PARA
RECONSTRUIR LA
CRÓNICA DEL
LABORATORIO DE
MARÍA JEREZ EN
ORDEN CRONOLÓGICO.

Ø

4 ME ACUERDO

Ø

DE QUE MARÍA
CUESTIONA Y PONE EN
CRISIS EL TÉRMINO
ARTES ESCÉNICAS Y
PREFIERE USAR EL DE
ARTES VIVAS.

Ø

4

5 ME ACUERDO

Ø

DE QUE MARÍA NOS
CONTABA QUE AUNQUE AL
PRINCIPIO DESARROLLE
SUS IDEAS " SOLA"
DESPUÉS IMPLICA A
OTRAS PERSONAS PARA
QUE COLABOREN Y
PARTICIPEN EN SUS
PROYECTOS.

Ø

5

12

**ME ACUERDO**

DE LA POESÍA
CORTADA EN DOS DE
PIERRE FOURNY

elef

ciel



12

9

**ME ACUERDO**

DE QUE BORGES DEBE A
LA CONJUNCIÓN DE UN
ESPEJO Y DE UNA
ENCICLOPEDIA EL
DESCUBRIMIENTO DE
UQBAR.



9

13

**ME ACUERDO**

DE QUE EN LA
CRIPTA DE
INVIERNO DE ANNE
MICHAELS LEÍ: "NO
HAY DOS COSAS LO
SUFICIENTEMNTE
ALEJADAS COMO
PARA QUE NO
PUEDAN
RELACIONARSE".



13

8

**ME ACUERDO**

DE QUE MARÍA DECÍA
QUE DEL ENCUENTRO
ENTRE DOS COSAS SE
GENERA UNA TERCERA
QUE NO ES NI LA
PRIMERA NI LA
SEGUNDA NI TAMPOCO
LA SUMA DE AMBAS. DE
ESE ENCUENTRO NACE
UNA TRANSFORMACIÓN.



8

11
Ø **ME ACUERDO**

DE LAS PALABRAS
BISAGRA DE LEWIS
CARROLL

SNARK=SNAKE+SHARK

Ø

11

14
Ø **ME ACUERDO**

DE QUE MARÍA
FORMULÓ LA
PREGUNTA DE, ¿
QUÉ COSAS SE
PUEDEN PONER
JUNTAS?

Ø

14

15
Ø **ME ACUERDO**

DE QUE MARÍA NOS
HABLABA DEL
POTENCIAL QUE SURGÍA
DEL HECHO DE PONER
COSAS JUNTAS QUE, A
PRIORI, NO TIENEN
NADA QUE VER.
UNA MANERA, TAMBIÉN,
DE DESACTIVAR
EXPECTATIVAS, DE
PRODUCIR
CORTOCIRCUITOS Y
GENERAR NUEVAS
RELACIONES ENTRE LAS
COSAS.

Ø

15

10
Ø **ME ACUERDO**

DEL ENCUENTRO
FORTUITO DE UN
PARAGUAS Y UNA
MÁQUINA DE COSER
SOBRE UNA MESA DE
DISECCIÓN.

Ø

10

18 ME ACUERDO

DE QUE LA PRIMERA SESIÓN SE TERMINÓ CON UN JUEGO DE CARTAS INVENTADO A PARTIR DE LOS CONCEPTOS DE LOS PROYECTOS DE TODOS LOS PARTICIPANTES. LOS CONCEPTOS FUERON REUNIDOS POR MARÍA EN EL DOCUMENTO QUE LES ENVIÓ PARA QUE PREPARASEN LAS SESIONES DEL LABORATORIO. LA FINALIDAD ERA GENERAR UNA CONVERSACIÓN, PONER EN RELACIÓN UNOS CONCEPTOS CON OTROS Y FORZAR AL CONCEPTO PARA SER PENSADO DE OTRA MANERA.

Ø
18

20 ME ACUERDO

DE LAS CUESTIONES QUE PLANTEÓ MARÍA AL INICIO DE LA SEGUNDA SESIÓN:

¿ CÓMO PONER UNA COSA AL LADO DE OTRA DEL MISMO MEDIO? (TEXTOS, PENSAMIENTOS...)

¿ QUÉ TENSIONES SE GENERAN? ¿ POR QUÉ? ¿ PARA QUÉ? ¿ CÓMO TRABAJAR CON EL FUERA DE CONTEXTO? SI COGES UN ELEMENTO

DE UN SITIO Y LO LLEVAS A OTRO, ¿ QUÉ PASA EN ESE TRASALDO? ¿ CUÁLES NOS

PUEDEN INTERESAR Y

CÓMO FORZARLOS?

Ø
20

17 ME ACUERDO

DE UNA DE LAS FRASES DE ORO DE DORA GARCÍA QUE DICE:

"EL ARTE ES PARA TODOS PERO SOLO UNA ÉLITE LO SABE".

Ø
17

21 ME ACUERDO

DEL CADÁVER EXQUISITO QUE SE GENERÓ A PARTIR DE LAS LECTURAS DE LOS FRAGMENTOS DE TEXTOS ESCOGIDOS POR CADA UNO EN FUNCIÓN DE SU PROYECTO.

Ø
21

22 ME ACUERDO



QUE ME HUBIESE GUSTADO
INCLUIR EN ESTA CRÓNICA UN
CONATO DE CUT-UP O UN MURO
DESCASCARADO CON LOS TEXTOS
LEÍDOS.



23

16 ME ACUERDO



DE QUE EN FILOSOFÍA DE
LA DESERCIÓN A PROPOSITO
DE LA COMUNDIDAD
DESBRADA DE JEAN LUC
NANCY SE DICE QUE LA
COMUNIDAD TIENE POR
CONDICIÓN PRECISAMENTE
LA HETEROGENEIDAD, LA
PLURALIDAD. LA
DISTANCIA(...) EL DESEO
DE FUSIÓN UNITARIA
PRESUPONE LA PUREZA
UNITARIA, Y PUEDE LLEVAR
SIEMPRE MÁS LEJOS LAS
EXCLUSIONES DE AQUELLOS
QUE NO RESPONDEN A DICHA
PUREZA.



16

23 ME ACUERDO



QUE CON LOS TEXTOS
DESPLEGADOS POR EL SUELO
ESTHER HIZO UNA LECTURA
SALTEADA SIGUIENDO UNA
ESTRATEGIA DE ASOCIACIÓN.



23

19 ME ACUERDO



DE QUE LOS CONCEPTOS QUE
APARECIAN EN LAS CARTAS ERAN:
PROCESUALIDAD COLECTIVA, RARO,
AUTOBIOGRAFÍA, ARQUITECTURA
SOCIAL, CONSCIENCIA, PLAZA,
FICCIÓN, BENEFICIO DE LA
SOCIEDAD, TEORÍA NORMATIVA,
TURISTA, ACTORES, DERIVA,
VISIBILIDAD, ORALIDAD,
EXPERIENCIA, MICRO, ESPACIO,
ACCIÓN, AFECTIVO, COMISARIADO,
CUERPO, ENSEÑANZA, PENSAMIENTO
CRÍTICO, EDUCACIÓN
ARTÍSTICA, INVESTIGACIÓN,
RESISTENCIA, CAMUFLAJE, EL
OTRO, BIOGRAFÍA, GÉNERO,
SUCEO, EXPERIENCIA ESTÉTICA,
ESPECTADOR, CIUDAD, USO Y
ECONOMÍAS COMUNES.



19

25 **ME ACUERDO**



DEL EJERCICIO DE
VERBALIZACIÓN DEL PENSAMIENTO,
SIN PONER UN FILTRO. SIN
DETENERSE. TRATAR DE HABLAR DE
LO PRIMERO QUE SE TE PASASE
POR LA MENTE.

¿ QUÉ TIPO DE ASOCIACIONES
HACE LA MENTE?

¿ QUÉ DIFERENCIA HAY ENTRE
HABLAR Y ESCRIBIR?



25

27 **ME ACUERDO**



QUE CARLOS HIZO LA LECTURA
DEL MAPA CONCEPTUAL GENERADO A
PARTIR DE LOS OBJETOS TRAÍDOS
POR EDU. EDU LEYÓ EL DE LARA.
LARA LEYÓ EL DE CARLOS. AMALIA
LEYÓ EL DEL ALBERTO. ALBERTO
LEYÓ EL DE ISA. ISA LEYÓ EL DE
AMALIA. MIGUEL LEYÓ EL DE
COCO. COCO LEYÓ EL DE MIGUEL.

BEA LEYÓ EL DE MAE. MAE
LEYERON EL DE BEA. ¿ QUÉ PASA
CUANDO ESCUCHAS A ALGUIEN
HABLANDO POR TI?



27

26 **ME ACUERDO**



DE LOS MAPAS CONCEPTUALES
GENERADOS POR CADA
PARTICIPANTE A PARTIR DE
MATERIALES REPRESENTATIVOS
TRAÍDOS POR ELLOS MISMOS Y
DESPLEGADOS POR DISTINTAS
PARTES DE LA SALA. ¿ QUÉ PASA
CUANDO VES TODAS ESAS COSAS
JUNTAS? ¿ QUÉ OTRO TIPO DE
ASOCIACIONES SE GENERAN?



26

30 **ME ACUERDO**



QUE MARÍA LEYÓ
PROFANACIONES DE GIORGIO
AGAMBEN FUERA DE LA SALA
Y PROPUSO UN EJERCICIO
DE PROFANACIÓN POR
PAREJAS.

SURGIÓ LA CUESTIÓN DE
¿CÓMO PROFANAR LOS
PROPIOS MATERIALES?
MARÍA SUGIRIÓ HACER
UNA FOTO DE LA
PROFANACIÓN PARA VER
COMO ESO SE
REINSCRIBE.



30

29 **ME ACUERDO**



QUE MARÍA PROPUSO PENSAR SOBRE EL SOPORTE DENTRO DE OTRO SOPORTE PARA EMPEZAR A GENERAR LA APARICIÓN DE ESE TERCERO, ESE MONSTRUO, ESE ESPACIO COLONIZADO, ESE HÍBRIDO. POR PAREJAS SE TRABAJÓ CON LA INTENCIÓN DE BUSCAR ESE TERCERO QUE PRODUJERE UN CORTOCIRCUITO , QUE DESESTABILIZASE EL USO Y LA LECTURA DE A Y B PARA VER QUE ESTRATEGIAS CONDUCÍAN A LA CREACIÓN DE NUEVOS SIGNIFICADOS.



29

24 **ME ACUERDO**



DEL CONCEPTO DE INTERZONA DE WILLIAM BURROUGHS.



24

31 **ME ACUERDO**



DE QUE EDU QUISO PROFANAR EL ESPACIO WIFI, MIGUEL LA PORTADA DE SU WEB, CARLOS UN ALBÚM DE FOTOS DE SU INFANCIA, LARA PARTES DE SU CUERPO MEDIANTE FOTOGRAFÍAS MANIPULADAS HECHAS CON ZOOM, ELENA PROPUSO LA LECTURA EN ALTO POR OTRA PERSONA DE SU CUADERNO DE APUNTES, ANDREA PROFANÓ LA IDEA DE FANZINE SUMERGIENDO UNA FOTO EN AGUA, ESTHER SACÓ UNA SILLA A LA CALLE Y NOS HABLÓ SENTADA DESDE ALLÍ, BEA NOS CONTÓ QUE EN CIERTO MODO YA ESTÁ PROFANANDO SU PROYECTO AL APROPIARSE DE UNA IDEA QUE PERTENECE A LA BOTÁNICA.



31

28 **ME ACUERDO**



QUE VIMOS EL VÍDEO MARIACHI N°17 DE LA RIBOT.



28

36



ME ACUERDO

DE QUE LOS
LIBROS JE ME
SOUVIENS DE
GEORGES PEREC Y
I REMEMBER DE
JOE BRAINARD HAN
INSPIRADO ESTA
CRÓNICA.



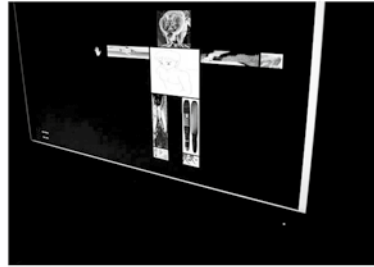
36

35



ME ACUERDO

DE MI GOOGLE BODY DE
GERARD DALMON



35

32



ME ACUERDO

DE QUE PARA MARCEL DUCHAMP
1 ERA LA UNIDAD, 2 LA
OPOSICIÓN, 3 LA SERIE (LA
POSIBILIDAD DE LO
INNUMERABLE).



32

33 ME ACUERDO



DE QUE ROLAND BARTHES
RECURRE AL EMPLEO DE UN
TERCER TÉRMINO(NEUTRO O
GRADO CERO, AQUELLO QUE
DESBARATA EL PARADIGMA) CON
LA INTENCIÓN DE ANULAR EL
BINARIMO IMPLACABLE DEL
PARADIGMA(LA OPOSICIÓN DE
DOS TÉRMINOS EN LOS CUALES
SE ACTUALIZA UNO AL
HABLAR).



33

34 ME ACUERDO



DE QUE NO DIÓ
TIEMPO A HACER EL
COLOFÓN FINAL Y
PONERLO TODO
JUNTO PARA VER
QUE PASABA.



34

ME ACUERDO



1 ME ACUERDO



DE QUE COMO LEÍ EN
FILOSOFÍAS DEL
UNDERGROUND
RAZONANDO SE DA LA
VUELTA AL MUNDO EN
OCHENTA DÍAS,
IMAGINANDO SE DA LA
VUELTA AL DÍA EN
OCHENTA MUNDOS.



1

SIN CRÉDITOS

LABORATORIO#2

Colectividad
Vida Social

Rafael Sánchez-Mateos Paniagua



HORARIO

ABR 30	MAY 1	MAY 2
-----------	----------	----------

ALBERGUE LAS DEHESAS
(Valle de la Fuenfría)
CERQUEJILLA

Ben uennas, Mayo, et con alegría
 Ben uennas, Mayo, con toda saúde
 Ben uennas, Mayo, et con lealdade
 Ben uennas, Mayo, con muitas riquezas
 Ben uennas, Mayo, coberto de frutas
 Ben uennas, Mayo, con boos sabores
 Ben uennas, Mayo, con vacas et touros
 Ben uennas, Mayo, alegr'e sen samna
 Ben uennas, Mayo, con muitos ganados
 Ben uennas, Mayo, con boo veras
 Ben uennas, Mayo, con pan et con vino
 Ben uennas, Mayo, mauss'e non samudo
 Ben uennas, Mayo, alegr'e frumoso frumoso
 Ben uennas, Mayo, con boos maniares

Este segundo laboratorio tiene lugar una vez se han cruzado algunas fronteras programáticas del curso. Hay al menos cuatro singularidades que lo determinan de autemano:

- la singularidad de que dejamos ABRIL y llega MAYO un mes para el cual ser *revolución*, o *amor*, o *primavera* o todo ello junto.
- la singularidad de que se trata de con **CAMPAMENTO** de una **CONVIVENCIA** continuada durante tres días.
- la singularidad de que dejamos la **CIVIDAD** por ese tiempo y nos ponemos en el **CAMPB**: (aunque esos límites no sean muy claros ¿o sí?)
- la singularidad de que tendrán lugar varias actividades / sesiones a cargo de distintas personas.

(como la del amigo Mayer)



MOCHILISMO

ropa de abrigo; chubasquero o paraguas; linterna o frontal; (no hace falta saco de dormir, pero sí toalla; una bolsita o mochila para los pascos; lintimplota o botella y bota de vino :) calzado cómodo, resistente y elegante

COMIDA: las comidas están incluidas (y dejamos y esas) esperamos estén bien (eso dice la gente del albergue) pero también puede sean un poco cuarteleras. No se puede subir comida a las habitaciones pero quizá se os ocurra la manera de esconderla y hacerla pasar por una toalla o algo así. (idem con la bebida)

La primavera triunfa a los rigores del invierno

mayo carialogre
 muy galán venís
 el sayo de verde
 muy galán venís
 la capa y el sombrero
 muy galán venís
 de flor y romero
 muy galán venís
 blancos los zapatos
 muy galán venís
 morados los lazos
 muy galán venís
 ¿por qué sois tan bello, risueño y gentil?
 Noabuenas vengas Mayo
 si os fuéredes luego volveos por ahí.

La llegada del mes de mayo es un hecho bastante
 explosivo. Ya pasó el carnaval turbulento y misterioso,
 ya se fundieron los hielos y las nieves,
 los campos reverdecen y aparecen brotes
 tiernos en árboles y plantas. No solo los poetas
 sientan su mágica influencia.

Las fiestas de primavera o de mayo no son tan
 dramáticas como las de invierno pero igualmente
 invitan a una luterización.



representaciones festivas del mes de mayo

una contribución
 que pagau sin remisión
 desde el más listo al más pajo.

Maya o señora de mayo

vestida de blanco
 coronada de flores
 acompañada por un coro
 una bailada de sola
 un cuartito para la Maya
 que no tiene marido ni hijo.

árboles de mayo o pirulito

el último día de abril van los mozos a los
 campos sembrando y eligen un árbol
 lo cortan dejando hilo y espiga. En
 un carro de lluvia a la plaza del pueblo
 y de columna erguida, levantado decorado
 en la punta con unas ramitas, tuck
 al punto de vuestras sus temas a él,
 apropiado así en la plaza queda
 durante todo el mes hasta que en
 su día se vea como decir, y
 el tiempo lo gata de momento en más
 y otros regocijo.

Pelele

Bien puede decirse que "el Mayo" es un
 monigote hecho de pajas vistosas
 relleno de paja y hojas, colocado por
 los mozos en el árbol de la plaza.

objeto de escarnio y burla
 jugaremos a mantenerlo y
 le arrojamos piedras



MAY DAY; OR JACK IS BOB HERR.



*¿cómo ponemos "encima" nuestro proyecto?
 ¿cómo vestimos y engalanamos de él?
 ¿qué le hace mayo y la primavera a nuestro proyecto?
 ¿qué significa que biote y florezca?*

Práctica, invitación, propuesta de trabajo

Antes que con la cabeza, mediante cuentos o sendas referencias, trabajaremos con las manos y los pies.

Os invito a convertirnos en Mayas de vuestra propia investigación, lo que exige que durante los días que quedan hasta que nos encontremos en el campamento preparemos nuestra transformación en Mayas:

PONERSE EN EL CUERPO VUESTRO PROYECTO, VESTIRSE DE ÉL Y CON ÉL

Hay que planear bien el disfraz y el diseño y acumular materiales y herramientas uno de los días hacemos en **TALLER DE CONSTRUCCION** y otro de los días hacemos **CELEBRACIÓN** y seremos Mayas para el resto

Os invito a cuidar los **DISEÑOS PREVIOS**, los figurines.



Necesitarás acumular todos los materiales y herramientas para devenir Maya: telas, cuerdas, papeles de colores, guinaldas, largos, tijeras, aguja hilos, cartulinas, objetos pinturitas, celo, grapadora, coloritos, espumillón, collares, pelucas, peruposina abalorios...

todo lo que podáis necesitar para transformarnos en primavera de vuestro proyecto

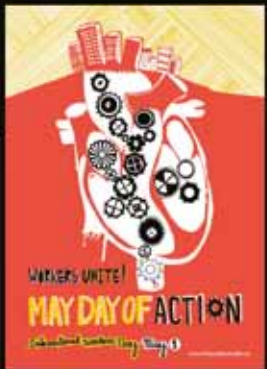
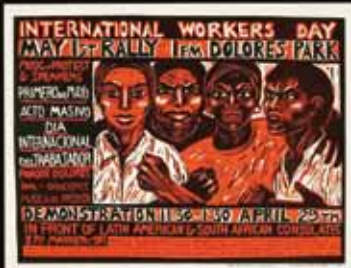
todo trabajo que haga la fiesta mejor será bienvenido (músicas, acciones...)

Hemos de planear bien la ejecución pues no estaremos en nuestros estudios y tampoco tenemos mucho tiempo.



Trabajaremos con los pies también porque daremos **PASEOS** y haremos **EXPERIMENTOS** durante ellos.





A CONTINUACIÓN SE REFIERE LA EXPLORACIÓN DEL TERRITORIO CIRCUNDANTE DE LA SALA DE ARTE JOVEN QUE TUVO LUGAR DURANTE EL PRIMERO DE LOS TALLERES DEL *PROGRAMA SIN CRÉDITOS*, GUIADA POR LAS RECOMENDACIONES DE DIEGO BARAJAS. SIGUE EL RECUENTO DE LOS EXPERIMENTOS SONOROS QUE PROPICIÓ EL SEGUNDO, BAJO LA BATUTA, ESTA VEZ, DE CHRISTIAN FERNÁNDEZ MIRÓN. EL DEVENIR DE LOS DOS TALLERES RESTANTES SE VIO AFECTADO ANTE LA URGENCIA DE LOS PREPARATIVOS DE LA EXPOSICIÓN CASA ABIERTA, DE MODO QUE, AMABLE LECTORA, QUEDA USTED INVITADA A TRASLADARSE A LAS PÁGINA 132 EN LA QUE SE DARÁ CUENTA DE ELLO.

SIN CRÉDITOS

EL MAPA NO ES EL TERRITORIO

(Guión)

1 INT.SALA DE ARTE JOVEN. MAÑANA

Estamos sentados en torno a una mesa rectangular blanca. Tras completar la ronda de nombres DIEGO BARAJAS pasa a hacer una breve introducción del taller que lleva por título MICROURBANISMOS VECINALES EN LA AVÉNIDA DE AMERICA.



DIEGO BARAJAS:-La ciudad la hacemos todos. Es interesante atender a las miradas micro, subjetivas y parciales para poder reflexionar sobre lo que significa el habitar un lugar. El urbanismo pertenece a un orden disciplinar que está muy distante de las realidades que estudia. Los expertos, a menudo, no cuentan con las herramientas necesarias para hacer frente a las problemáticas de la vida cotidiana. Las aproximaciones micro hacia la ciudad pueden ser de los más diversos: humanas, no humanas, tecnológicas.

98

Corta a:

GLOSARIO

Microurbanismo: Desarrollar identidad local. Lo podemos reconocer como la base de muchos proyectos que, a través de acciones tácticas y ligeras de bajo perfil económico, han logrado despertar una comunidad a su alrededor. Este urbanismo emergente ayuda a resolver problemas que en muchos casos los canales tradicionales de la administración no pueden o no quieren solucionar, y presentan una alternativa sostenible a la ortodoxia de la planificación urbana. En estos procesos de transformación urbana no se produce exclusivamente una intervención en el espacio o en la trama urbana sino que se fomentan modos de economía local, rescatan valores asociados a intangibles como la memoria urbana y hacen ciudad, algo imprescindible para dejar de verla como un cuerpo ajeno al ciudadano.

Actante: Usuario activo, aquel que reclama en el espacio público espacio para la creación, manipulación y demás. Es un usuario sometido a procesos de empoderamiento. Rev.01 Agente, actor humano o no humano (persona, animal o cosa) que forma parte de una red semiótica. Término creado por Lucien Tesnière.

CLICK en:

<http://viveroiniciativasciudadanas.net/wiki/glosario-abiertos/>

Corta a:

MÉTODOS DE TRABAJO:

- Aproximaciones físicas(caminar)
- Aproximaciones virtuales(googlear, apps...)

FORMATOS DE REGISTRO:

- Fotografías, textos, dibujos...(el que cada uno quiera y como más cómodo se sienta).

Corta a:

CUESTIONES Y PROBLEMÁTICAS:

- ¿Cómo queremos pasar el fin de semana juntos?
- ¿Qué queremos registrar?
- ¿Cuáles son nuestras limitaciones dentro de la sala de arte joven?
- ¿Cómo podemos habitar este espacio en el que nos encontramos y cómo apropiarnos del mismo?

99

Corta a:

TEXTOS Y REFERENCIAS:

- Bruno Latour "Dadme un laboratorio y moveré el mundo".
- El Abc de Deleuze
- Auto-entrevista de Peter Sloterdik hablando sobre su teoría de las esferas

Corta a:

MÁS CUESTIONES Y PROBLEMÁTICAS:

- ¿Está integrada la sala de arte joven en el barrio?
- ¿ Cómo atraer a los vecinos a la sala?
- ¿ Hay qué atraerlos?
- ¿ Quién y desde cuando se encarga de la mediación en la sala de arte joven? ¿ Hay alguien actualmente ejerciendo esta labor?
- ¿ Qué visiones da la periferia frente al centro?
- ¿ Cómo es que la sala de arte joven se encuentra descentralizada con respecto al circuito artístico más institucionalizado de Madrid? ¿ Qué implica esto?

Corta a:

PLANIFICACIÓN DE LA DERIVA:

- 1 Prosperidad "norte": MAE y Diego Barajas.
- 2 Prosperidad (alrededores Av. América): Esther y Edu.
- 3 Guindalera: Amalia, Miguel e Isabel
- 4 El Viso y Salamanca: Lara, Carlos y Alberto
- 5 Intercambiador: Bea y Miriam

Corta a:

la página

J'écris pour me parcourir
Henri Michaux

1

Escribo...

Escribo: escribo...
Escribo: «escribo...»
Escribo que escribo...
etc.

Escribo: trazo palabras sobre una página.
Letra a letra, un texto se forma, se afirma, se consolida,
se fija, cuaja:
una línea estrictamente h

o
r
i
z
o
n
t
a

Escribo: vivo en mi hoja de papel, la cerco, la recorro.
Suscito espacios en blanco, espacios (saltos en el senti-
do: discontinuidades, pasajes, transiciones).

100

Escribo
en el
margen.

Especies de espacios, Georges Perec

La calle como página de lectura. Leer las palabras que uno se encuentra por la calle como quien lee un poema. A lo ROBERT FITTERMAN. A lo MATT SIBER. Por poner algunos ejemplos. Un detective a la deriva en busca de palabras y tipografías. ¿Qué nos revelarían?

SALA EL CAMARON *estiloLibre* LO MIRES POR DONDE LO MIRES EL DINERO ES TUYO

ARTE JOVEN *Coca-Cola* PROHIBIDO JUGAR A LA PELOTA

WELCOME TO MADRID. **BOCADILLOS**

CAFETERIA
BARBERIA

Pepito de Ternera	4,80 €
Calamares	3,50 €
Lomo Fresco	3,50 €
Chistorra	3,00 €
Morcilla de Arroz	3,00 €
Salchichas Frescas	3,00 €
Lacón	3,00 €
Jamón Serrano	3,50 €
Queso	3,50 €
Chorizo Ibérico	3,50 €

LIBROS USADOS *300* **ZONA DE SEGURIDAD**

PELUQUEROS *DRINK!*

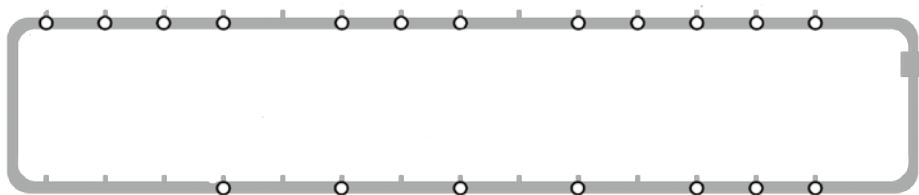
pica&pica Bar

Tiendas automáticas

PERFECT

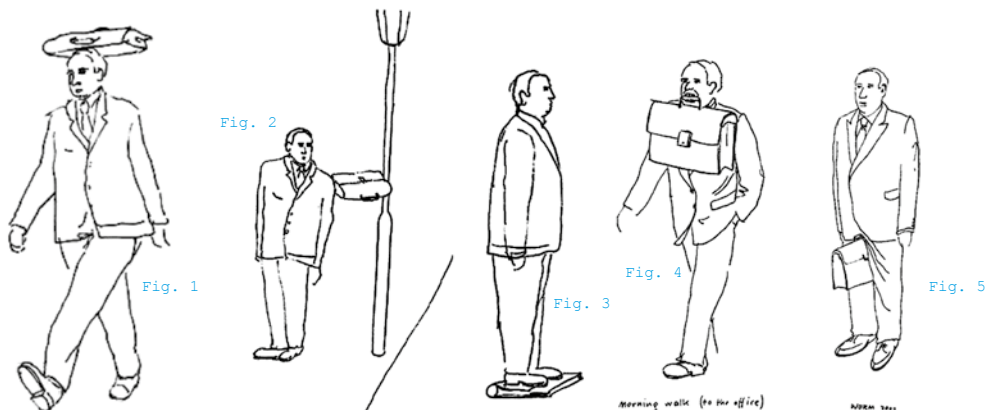
REFORMAS SUERTE ES TENER UN BARRIO LIMPIO **BOLSOS**

¿Del mito de Sísifo?



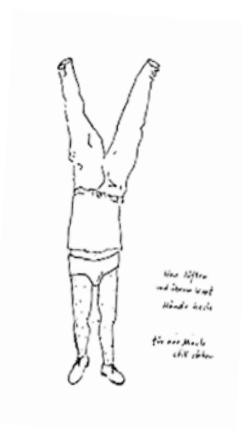
Corta a:

Esculturas de viaje de Erwin Wurm



102

¿ Qué puede un cuerpo humano?



Estamos sentados, de nuevo, en torno a la misma mesa. Comienzan MIGUEL, ISABEL y AMALIA seguidos del colectivo MAE y DIGO BARJAS y, éstos, a su vez seguidos por EDU y ESTHER recreando su deriva a través de Google live y de las fotos que han tomado. BEA y MIRIAM se quedan a mitad de recorrido. Las chicas del colectivo MAE traen una planta para dejar en la sala.

4. INT. SALA DE ARTE JOVEN. DÍA-MAÑANA

Continúan las recreaciones de las derivas por parte de los grupos a los que no les dió tiempo en la sesión de ayer. Siguen BEA y MIRIAM, por un lado, y CARLOS, ALBERTO y LARA, por otro. Los distintos grupos conformados para este taller se reúnen para comenzar a realizar una selección de materiales y formalizar resultados.

Corta a:

MÁS CUESTIONES Y PROBLEMÁTICAS

Las diferentes derivas ponen sobre las mesa algunas cuestionas a tratar:

- La ocupación del espacio público por las terrazas.
- La desaparición de los bancos de la calle.
- Los no lugares.
- El proceso de gentrificación, aumentando por los alquileres Airbnb.
- La desvinculación de las personas con la vida de barrio.
- El conformismo y la falta de necesidad de las clases ricas yacomodadas.
- Las familias transnacionales, los afectos globalizados y las - La microsegregación en Madrid.
- Cómo las empresas de contratación de servicios impiden la formación de lazos afectivos entre los trabajadores.

Corta a:

RESULTADOS:

BEA y MIRIAM: aportan una pinza de ropa y una llave de una taquilla del intercambiador que han ocupado simbólicamente. Un gesto simbólico, poético y absurdo.

CARLOS, ALBERTO y LARA realizan unas pegatinas de gran contenido irónico para el barrio del Viso.

Colectivo MAE: generan un texto que recoge sus reflexiones sobre el proceso.

MIGUEL, ISABEL y AMALIA: realizan una serie de artefactos

lúdicos en papel y un comecocos.

EDU y ESTHER: trasaldan las prohibiciones de la colonia a la sala. Juegan con carteles de SE ALQUILA: RAZÓN PORTERÍA.

Corta a:

REPENSANDO LA DERIVA...

Y LA PROGRAMACIÓN SE HIZO CARNE...

Lenguaje de programación ejecutable solo por humanos llamado .walk

Example 1

```
// Classic.walk
Repeat
{
  1 st street left      http://www.medienkunstnetz.de/works/
  2 nd street right    dot-walk/
  2 nd street left
}
```

Corta a:

UNA PROPUESTA: E-DERIVA

Tomó esta propuesta de Kenneth Goldsmith:

-Generar una sesión de navegación web como una deriva.

104

Un ejemplo:

CLICK EN:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Deriva_\(concepto\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Deriva_(concepto))

(Pincho en el hipervínculo creación de situaciones)

ME LLEVA A:

https://es.wikipedia.org/wiki/Creaci%C3%B3n_de_situaciones

Te toca

SIN
FIN
Ø

(Homenaje a José Val de Omar)

TALLER #3

COLECTIVIDAD

CHRISTIAN FERNÁNDEZ MIRÓN

Horario

Sábado 14.05.2016_ 11:00h-14:00h y 17:00h-20:00h

Domingo 15.05.2016_ 11:00h-14:00h

Hola, flores.

Este fin de semana os propongo abordar la colectividad desde una serie de ejercicios experimentales y lúdicos. Emplearemos para ello la voz, el sonido y el relato.

Aprovechando la gran suerte de estar aquí reunidas, quiero invitaros a enfatizar ese factor presencial haciendo y reflexionando en grupo, nutriéndonos de las enormes posibilidades que depara la ensalada de nuestras intuiciones.

105

Os invito a venir con una predisposición experimental y ropa cómoda. Trabajaremos sobre el potencial del grupo, la voz de cada uno y su idiosincrasia colectiva. ¿A qué suena este grupo, hoy, aquí? ¿A qué podría sonar? No se trata de un taller musical ortodoxo ni operaremos en el canon estético tradicional (nada de cantar bien o mal), pero manejaremos algunos parámetros básicos (altura, timbre, dinámica y duración) que nos permitan explorar a través de una herramienta común: nuestro querido y cotidiano aparato fonador.

Tomando la voz como metáfora y material, nos aproximaremos a temas que pueblan vuestras reformulaciones: la convivencia, el conflicto, la negociación, el acuerdo, la transferencia, la autarquía, la comunión, el liderazgo o el respaldo. Dar voz a lo inaudible y hacer visible lo invisible, tratando tanto el sonido como el silencio y la escucha, la oralidad y el relato.

Siempre ha sido muy importante para mí colaborar con terceros porque solo me encuentro limitado, repetitivo, aburrido. A veces incluso incapaz. Ha sido a través de los proyectos colectivos como he aprendido a hacer, y aún me abruma el infinito potencial de la colaboración. Si el grupo está interesado, podemos hacer un repaso por algunas de las iniciativas (comisariales, educativas, musicales, performativas, etc) en las que he participado y extrapolar temas, problemáticas o sinergias con vuestros proyectos.

Gracias y uaaaaaaaaeeeeeeeeooooohhi-ii-ii.

the fact that the number of observations is small, the use of the normal distribution is not appropriate.

It is possible to use the binomial distribution to model the number of successes in a fixed number of trials. However, the binomial distribution is only appropriate when the trials are independent and the probability of success is constant. In this case, the trials are not independent, and the probability of success is not constant.

The multinomial distribution is a generalization of the binomial distribution. It is used to model the number of successes in a fixed number of trials, where the trials are independent and the probability of success is constant. However, the multinomial distribution is only appropriate when the trials are independent and the probability of success is constant.

The Poisson distribution is used to model the number of successes in a fixed number of trials, where the trials are independent and the probability of success is constant. However, the Poisson distribution is only appropriate when the trials are independent and the probability of success is constant.

The normal distribution is used to model the number of successes in a fixed number of trials, where the trials are independent and the probability of success is constant. However, the normal distribution is only appropriate when the trials are independent and the probability of success is constant.

The chi-squared distribution is used to model the number of successes in a fixed number of trials, where the trials are independent and the probability of success is constant. However, the chi-squared distribution is only appropriate when the trials are independent and the probability of success is constant.

The F-distribution is used to model the number of successes in a fixed number of trials, where the trials are independent and the probability of success is constant. However, the F-distribution is only appropriate when the trials are independent and the probability of success is constant.

The t-distribution is used to model the number of successes in a fixed number of trials, where the trials are independent and the probability of success is constant. However, the t-distribution is only appropriate when the trials are independent and the probability of success is constant.

The beta distribution is used to model the number of successes in a fixed number of trials, where the trials are independent and the probability of success is constant. However, the beta distribution is only appropriate when the trials are independent and the probability of success is constant.

The gamma distribution is used to model the number of successes in a fixed number of trials, where the trials are independent and the probability of success is constant. However, the gamma distribution is only appropriate when the trials are independent and the probability of success is constant.

The Weibull distribution is used to model the number of successes in a fixed number of trials, where the trials are independent and the probability of success is constant. However, the Weibull distribution is only appropriate when the trials are independent and the probability of success is constant.

The log-normal distribution is used to model the number of successes in a fixed number of trials, where the trials are independent and the probability of success is constant. However, the log-normal distribution is only appropriate when the trials are independent and the probability of success is constant.

The normal distribution is used to model the number of successes in a fixed number of trials, where the trials are independent and the probability of success is constant. However, the normal distribution is only appropriate when the trials are independent and the probability of success is constant.

EN LAS PÁGINAS QUE APARECEN A CONTINUACIÓN SE REGISTRA UNA DE LAS SESIONES CRÍTICAS QUE TUVO LUGAR EN EL PROGRAMA, LA DE ALEJANDRO SIMÓN, A TRAVÉS DEL DOCUMENTO ELABORADO POR ÉL MISMO PARA PREPARAR SU JORNADA CON LOS PARTICIPANTES. LA SESIÓN COORDINADA POR MARIANO MAYER SE ENMARcó EN EL ALBERGUE DE CERCEDILLA Y LA DE EMILIA GARCÍA ROMEU PUEDE CONSULTARSE EN EL BLOQUE DEL LIBRO DEDICADO A LA EXPOSICIÓN CASA ABIERTA, YA QUE LA IRRUPCIÓN DE ESTA EXPOSICIÓN HIZO QUE SU FORMA ORIGINAL MUTASE, ORIENTÁNDOSE A UNA REVISIÓN DE LOS PROCESOS QUE ESTABAN TENIENDO LUGAR EN ELLA.

SIN CRÉDITOS

SESIÓN CRÍTICA #1

FUERA DE PROGRAMA

ALEJANDRO SIMÓN

Sesión crítica 8 de marzo

...Edward... Normatividad de la prácticas artísticas.::: Creación de nuevas disciplinas. Hito Steyerl resistencia, disciplina que clasifica y nombra. Miguel, problema económico: gratis o libre. Práctica artística o gestión--- Isabel;;; Conexiones que nos traen las metáforas de la ciencia>>> Lara///La biografía. Amalia (/)) Mínimas condiciones emocionales y sensibles para que vuelva la vida... Carlos

Lo primero agradeceremos vuestras respuestas; he aprendido un montón en todo este proceso. Quería pedir disculpas si en algún momento no acerté con las preguntas o no atendí del todo a vuestros intereses. Entended las limitaciones de una cabeza frente a tantas cuestiones. No obstante creo que por cercanía o antagonismo la conversación puede apelar de alguna manera a nuestras preocupaciones. Sobre esto me gustaría empezar pensando cuál es mi lugar en esta sesión crítica. Han sido unos días intensos en los que me he sumergido en múltiples problemáticas y en las que me he visto intentando hacer un trabajo cuasi enciclopédico a través de vuestros escritos. En una conversación al margen de ese trabajo de reflexión, lo que Aurora F. Polanco en clase siempre llama “café”, me di cuenta de que me estaba enfrentado a esta sesión olvidando la escucha hacia una misma, sin pararme a pensar cómo las preguntas que hacéis en vuestro proyectos me interpelan y de qué modo. Me estaba dejando guiar por la acumulación en mi memoria olvidando qué hay en mi vida de lo enunciado en vuestros planteamientos.

Estos días había suspendido mis intereses, mis lecturas y escritura para centrarme en vuestros

textos. Con esta conversación de “café” me di cuenta del error. Me reveló que mi posición ante todos estos escritos no era una labor de gestión o administración de archivos. En un primer momento era inevitable el trabajo de ordenar para poder conocer dónde estaba entrando (nombrar vuestros archivos, hacer listas, diagramas, preguntas, escribiros el mail). Pero algo tenía que entenderse desde otro lado y ese algo era yo mismo. Para que mi deseo o pasión no decaiese, y esta era la cuestión, el lugar en el que me siento bien y encuentro mayor fertilidad es sentirme parte de un público que se acerca a conocer vuestros materiales, al ejercicio de exposición que hacéis con vuestras propuestas. Sería un público entendido como activo y crítico, dentro de todo lo público que puede ser uno en la institución o en este encuentro. Que busca una experiencia y que lleva en la mochila los libros, los objetos, los amigos de los que ha aprendido. Desde mi experiencia como público de exposiciones, conferencia o clase, crítico, con una predisposición a aprender y a generar conexiones. Entendiendo la importancia de esta exposición que hacéis enviando estos textos.

Sobre el cómo seguir alimentando el deseo de este encuentro quiero retomar dos anécdotas que escuché en los últimos días y que pueden ser útiles para nuestro conversatorio. Funcionarán de punto de partida para marcar este lugar en el que me gustaría situarme. Se trata de dos entendimientos de la práctica artística, una en cuanto escritura o método y otra sobre la experiencia estética. Después os contaré una propuesta de un taller por parte de un artista allá por el año 92.

Este texto está conformado para que nuestra conversación lo modifique; sentiros libres de que esta sesión crítica también se redirija hacia mi.

Hace un par de semanas Roberto Fratini, teórico y dramaturgo de la danza, en un ciclo llamado *Transfusiones* en la Biblioteca Nacional declaraba, pensándose desde su trabajo, que nunca enviaría su cuerpo a hablar por él, nunca enviaría su cuerpo a hablar por todos. Hablaba de traer la danza a un lugar tan discreto como la conversación. Relativizar la letra, apuntó. Citando a Agamben decía no atacar las estructuras de poder para suplantarlos, sino para generar una potencia destituyente, no un poder constituyente. Estaba hablando desde su práctica como escritor, dramaturgo, coreógrafo o poeta. Recuerdo una historia que contó. Imaginemos una historia de amor. Una persona quiere a otra. Esta otra no quiere saber de ella. Este amante no puede parar de pensar en ese amor y decide conocer más de la vida de esta persona. Quiere saber todo sobre ella, quiere conocerla, pero esto no puede suceder. Acaba encontrando su casa y desde la calle observa por algún balcón cómo vive. Quiere imaginar su cocina, su sofá, su dormitorio. Y Fratini decía, ahí comienza la narración, imaginándose cómo es esa persona amada. Vamos a pensar esta historia superando el amor platónico. Centrándonos en el deseo de imaginar una vida e intentar contarla o materializarla. Este regocijo en el deseo puede ser el alimento que genere esa potencia destituyente para encontrar formas alternas o subalternas de sentido.

La otra historia. Uno de los intereses que había suspendido estos días y que volvió a aparecer en estas charlas de *café* fue mi reciente encuentro y concentración con el trabajo de Espaliú, a partir de ahora Pepe. Justo la pasada noche, hablando sobre él con un amigo, me contó una de sus ideas sobre cómo entendía el arte Espaliú. Describía un lugar, un *peep show* construido con una cabina hexagonal, donde los *voyeur*, excitados, iban desde fuera a cada plano de este hexágono a mirar por una mirilla. En el interior del *peep show* nunca llegaba a tocarse cuerpo alguno para el disfrute de estos ojos anónimos. Entre ellos sí se miraban, solo acaban viendo sus miradas y la excitación se mantenía a la espera de que el cuerpo o los cuerpos se hicieran presentes. Esta descripción me pareció una arquitectura muy lúcida para describir el arte o, más bien, la experiencia artística. Sostener la excitación, el deseo, incluso el amor, cuidar esto para continuar todas estas tareas en las que nos vemos inmersos.

Esto, sostener el deseo y el amor que sientes fuerte pero que sabes que no se dará, aceptando que llegue a ser irresoluble pero con una esperanza en que podría llegar la consumación en cualquier momento, si no, no se puede sostener. Mantener la excitación esperando que aparezca la presencia. Estas dos historias son para mí la energía que no quisiera perder de vista para continuar. Son el aprendizaje desde la experiencia como público que nos da el arte, su escritura, su crítica, en cualquier caso, la práctica artística. Entonces, como os contaba, al principio me gustaría situarme aquí en el público que es también hoy el lugar de un artista, para flirtear con palabras, ideas o formas... materiales todos.

Voy a continuar con Pepe, que es mi amado de las últimas semanas, y me quiero concentrar ahora en el taller que impartió en arteleku en el 92, un año antes de su muerte. Él era consciente del estado de su cuerpo, pues pienso que de otra manera no hubiera titulado al taller "La voluntad residual. Parábolas del desenlace". El taller consistió en tres partes. Voy a ir parte por parte. La primera tenía como título "Este río es este río, es este río es..." Cada artista participante en el taller selecciona del río un objeto a su elección. Lo fotografía y lo vuelve a depositar en el río. Así, vuelve a fotografiar la imagen flotando en el agua en el mismo lugar que ocupara anteriormente el objeto que la fotografía recoge. Podría continuar el proceso haciendo fotografía de la fotografía hasta el infinito. Es un "gesto gratuito", decía, (yo diría libre) y obsesivo del artista mostrando la dificultad de representar y una confusión anclada en el seno de una dialéctica sin final. Con este proceso nos perdemos en esa noria que recoge lo que es y que devuelve lo que eras.

La segunda parte del taller de Espaliú lo tituló *Lo que nos queda de la idea de Dios*. Se trataba de dividir el cuerpo humano de forma arbitraria en partes, mano izquierda, mano derecha, cabeza, tórax... se sortean las partes entre los participantes. Cada participante tendría que pensar cómo ilustrar ese cuerpo místico haciendo aparecer o reaparecer como un milagro ese fragmento en la forma en que encontrarse conveniente. Otra de las ideas clave de este ejercicio es la idea de implosión (reducción brusca de un astro) dividiendo el proceso en tres fases; en una primera fase escenificamos la dispersión de ese

cuerpo místico en una ciudad. Dice, *la ciudad, como el edificio, son claves de estructura antropomórfica a partir del Renacimiento y repite en su configuración física el esquema del cuerpo humano*. En este sentido trazaron una silueta de un cuerpo humano muy simplificado y la imprimieron sobre el mapa de la ciudad de Donosti haciendo coincidir el río de esta ciudad con la columna vertebral del cuerpo; situando la cabeza en el norte, los brazos en el este y oeste, etc...

Después se repite esta acción imprimiendo otra vez el cuerpo sobre el plano de un edificio y reubicarían su objeto en su parte correspondiente. Y la última fase se haría en una habitación conformando con todos los objetos una figura antropomórfica dentro de un espacio expositivo. Del cuerpo troceado al cuerpo reconocible, de la imagen múltiple a la imagen única, de lo exterior a lo interior, de fuera a dentro, de ser un cuerpo supuesto a ser un cuerpo real.

¿Qué podemos sacar en claro para lo que nos ocupa hoy de estas dos primeras partes del taller de Espaliú? La problemática de la representación, de la identidad en la primera acción y una manera de escribirla mediante el ejercicio fotográfico. La transmutación de una idea en una forma. De la multiplicidad de imagen a esa imagen única. Desde la idea, al mundo, a la ciudad, al edificio, a la habitación, al cuerpo y al objeto.

Lo que he venido contando hasta ahora podría servir como ejemplo para intentar responder a la primera pregunta que lanzaba en el mail. El dentro fuera, los modos de producción de conocimiento desde el interior y desde el exterior; pensemos de la universidad ya que estamos en este *Programa sin créditos*. Claro está, todo esto está ligado por la palabra arte o prácticas artísticas. Os invito a quedarnos en los modos de producción de “conocimiento” desde las prácticas artísticas. ¿Nos están siendo útiles estos procesos para pensar el mundo? ¿Nos acompañan? ¿Nos enseñan?

Recordemos el título del taller de Espaliú. *La voluntad residual. Parábolas para el desenlace*. Este primer título La voluntad residual. Lo residual ¿dónde está? En la calle, en el afuera, en la vida, en la basura, lo que sobra. *Lo que falta* también se nombró en la Facultad

sobre unas sesiones en los jardines al lado de huerto que se llamó *La colonia*. Este dentro y fuera podría funcionar entre lo que sobra, lo que la sociedad no acoge, y lo que falta, lo que la universidad debiera cuidar, no mercantilizar. Nos introducimos en el *continuum* del río porque somos nosotros, pero ni es el mismo río ni nosotros somos los mismos. Esto es la frase de Heráclito, *En los mismos ríos entramos y no entramos, [pues] somos y no somos [los mismos]*. ¿Y qué nos puede decir esta frase y el ejercicio de *Un río es un río es un río es...* del taller de Espaliú? Que nosotras y lo que hacemos está en constaste movimiento y fijado de manera sincrónica. Nos está hablando de la tensión que genera la incapacidad de representación. No es casual que el río sea la médula espinal del cuerpo de la segunda acción. Quizá la práctica artística en la segunda tarea que proponía el taller de Pepe ayude en esa constante e indefinida búsqueda vs el nombrar, entre desentendernos y volver a sabernos. Desviar el río hacia otros mares o, mejor, para generar pequeños afluentes que rieguen otras cosechas. Potencias destituyentes del Sentido, así con mayúsculas, o de la Verdad, pensándonos desde la universidad.

La segunda parte del título *Parábolas para el desenlace*. El VIH irrumpe en la vida de Pepe y es inevitable obviar esta situación dentro de su práctica. Lejos de doblegarse a ella aprender de esta situación. En una búsqueda a contrareloj de soluciones entiende que hay que mostrar la herida a la luz del día. Esto se hizo desde el cuidado y no desde la gestión de una performance. Desde el amor compartido y el deseo de vida, y no desde la administración o las píldoras que en aquel momento no existían.

Solo un apunte más y pasamos a la última pregunta. Me parece de suma importancia entender el proceso de llegada al *carryng* de Pepe desde una investigación plástica desde su propia vida. Pensando desde la forma unida a la experiencia hasta llegar a tratar la enfermedad.

Este parte del taller de Pepe acompañaría a la segunda pregunta. ¿Por qué archivar el contacto social? El *carryng* es un ejemplo radical. El contacto social era de lo que hablaba la acción. Era un momento en el que a los enfermos de VIH no se les tocaba. Pepe narra en el vídeo de registro del

carryng : estar en un mundo sin poder tocarlo, estar en el mundo sin poder pisarlo.

No os planteaba el archivar como un gesto erróneo. Pienso en archivar desde muchas propuestas que habéis escrito. Desde cómo archiva un cuadro una idea de mundo. O desde Paul B Preciado, el cuerpo como archivo o somateca. Una podría ser mejor descrita como coleccionar, clasificar ... ilustrar quizá... En el caso de la propuesta que os traigo había una necesidad evidente. Fue necesario ese contacto social, el trabajo colaborativo y el archivo audiovisual. No quiero decir con ello que todo tenga que tener una utilidad, o una lógica tan radical con la acción de Pepe, pero sí un por qué de unas preguntas que te lanza la vida o la experiencia. Ese por qué pienso tiene que venir desde nuestras vidas, no de la profesionalización de ellas. Esta reflexión no es una crítica a vuestros trabajos sino una declaración de intenciones por mi parte.

Ahora vamos a poner cada parte en un cuerpo.

(LA TABLILLA)

SIGUE EL RELATO DE LO QUE SUCE-
DIÓ EN LAS SESIONES DE LECTURA
EN RED QUE SE CELEBRARON EN EL
PROGRAMA SIN CRÉDITOS. ADVIERTA
EL LECTOR LA DISPARIDAD DE LOS
TEXTOS Y LOS CAMINOS TRANSI-
TADOS. EN LA PRIMERA, A CARGO
DE ENRIQUE NIETO Y MIGUEL MESA
DEL CASTILLO, SE MANEJÓ, A TRA-
VÉS DE MÚLTIPLES E INVEROSÍMILES
PROCEDIMIENTOS, UN CATÁLOGO
DEL SUPERMERCADO LIDL. EN LA
SEGUNDA, GUIADA POR PALOMA
CHECA-GISMERO Y JAVIER PÉREZ
IGLESIAS, LOS TEXTOS INICIALES
SE MULTIPLICARON HASTA CON-
FORMAR LA LISTA QUE RECOGE LA
CRÓNICA DEL ACONTECIMIENTO.
PARA AVERIGUAR CÓMO LA TERCERA
SESIÓN PREVISTA POR DIEGO DEL
POZO BARRIUSO PASÓ DE LECTURA
A TALLER, DIRÍJASE AL CAPÍTULO
SOBRE LA EXPOSICIÓN CASA ABIERTA
QUE ENCONTRARÁ MÁS ADELANTE.

LECTURA EN RED #1

FUERA DE PROGRAMA

MIGUEL MESA DEL CASTILLO + ENRIQUE NIETO

Se propone como práctica de lectura en red el acercamiento a un texto no oficial activado por una lectura compartida desde una red social como Facebook. Se trata de movilizar un texto no validado por los instrumentos propios de la academia, mucho más tangencial y de encaje mucho más problemático en un contexto regulado y condicionado por los mecanismos habituales de evaluación de calidad. Proponemos escapar de los autores fundamentales para situarnos cómodamente en ámbitos más extravagantes y marginales, aprovechando la dimensión abierta y ordinaria de las redes sociales.

Estaríamos pensando por ejemplo en una etiqueta de un producto de alimentación, un manual de instrucciones de un electrodoméstico, un libro de recetas o un catálogo de cruceros. Formas textuales inscritas en prácticas de consumo contemporáneas, pero no exentas de proyecciones políticas. Se trataría entonces de leerlo a fondo para identificar qué discursos y qué prácticas están siendo promovidas por esos textos: el paisaje que está conectado a él; las prácticas relacionadas con la higiene; las que tienen que ver con la ecología y los impactos; las que podemos relacionar con la justicia social; las diferentes escalas que están representadas en su soporte físico; los idiomas; las centralidades; las demandas; las formas de distribución, la durabilidad, su público objetivo, etc.

DINÁMICA / CRONOGRAMA

Emisión del texto raíz:

Martes 23.02.2016_ 9.00h

En Facebook aparecería un primer texto raíz como objeto de estudio, junto con unas instrucciones de participación en las que se invitará a los participantes a leer, discutir y convocar mediante la aportación de otros textos posibles las distintas perspectivas y controversias que el primer texto pudiera sugerir.

Texto raíz: Se propone el [folleto semanal de la cadena de supermercados Lidl](#) como texto raíz y su [página de Facebook](#) como texto complementario. La lectura deberá proporcionar una respuesta colectiva (en el [grupo público de Facebook Lecturas en red // PØ](#)) a estas preguntas:

[¿Cuál es la red de entidades que puede detectarse en el texto y cuáles son sus agencias?](#) Ejemplo: Educación/infancia, mayores, paisajes, animales domésticos (gatitos, perritos, hamsters...), Instituciones (salud, regulación de transporte, competencia...), humanos, no-humanos (igualdad animal, veganismo...), bacterias, afectos, normatividades (el folleto de San Valentín, por ejemplo, es muy claro en cuanto a la normatividad en esta celebración), cuerpo, género, consumo, etc.

[¿Cuáles son las controversias, las hegemonías, las invisibilidades, etc., que pueden localizarse en esa red?](#) Ejemplos: Heteronormatividades, hegemonías del cuerpo, maltrato animal, consumos de energía y recursos, desprestigio de la producción local, economías y cultura de clase, etc.

Se trata de establecer una discusión en torno a estas cuestiones incorporando instrumental bibliográfico

que dé cuerpo teórico al debate y que impulse la lectura de textos fundamentales (ecología política, literatura, filosofía, economía, feminismos, etc.)

RAMIFICACIONES DEL TEXTO RAÍZ HACIA OTROS TEXTOS:

Tras la lectura y la detección de la red, los participantes propondrán (a través del grupo público de Facebook Lecturas en red // PØ) textos complementarios, videos, poemas, gifs animados, selfies, memes, dibujos, páginas de youtubers, podcasts y cualquier otro documento que consideren relacionado con las temáticas localizadas en el texto raíz.

De los documentos aportados por los participantes y por los coordinadores del grupo, se seleccionarán dos (1 académico + 1 divulgación) que darán soporte a las conversaciones de la siguiente semana.

DESPROPÓSITOS Y ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS:

115

A lo largo de la lectura en red se propondrán actividades complementarias que incorporarán líneas de fuga hacia otros dominios creativos.

En este punto, se invita a lxs participantes a hacer aportaciones poco ortodoxas relacionadas con el texto raíz y sus ramificaciones, pero que eviten los formatos regulados y homologados por la academia.

Ejemplos: Piensa en alguien que reciba el texto e imagina cómo va vestidx o imagina un trabajo que crees posible que ejerza; dedícale un meme; dibuja el plano de su casa; imagina una cara para él/ella y busca a alguien parecido en internet (Instagram...); escribe un cuento corto sobre esa persona (2 folios); créale un perfil en Facebook o cualquier otra RRSS y dale voz...

COORDINACIÓN

Cada viernes los coordinadores realizarán una evaluación de las propuestas aportadas durante la semana que darán soporte a la actividad de la semana siguiente.

El horario de sesiones de coordinación online (Club de Lectura) será el siguiente:

- Restitución de la Red: **Viernes 26.02.2016_18.00**
- Aportación de documentación complementaria: **Viernes 04.03.2016_18.00h**
- Aportación de despropósitos: **Viernes 11.03.2016_18.00h**

SESIÓN PRESENCIAL / JAM SESSION:

Martes 15.03.2016_ 18.00h-20.00h

Se propone una sesión presencial que cierre y festeje lo acontecido esas semanas. Se propondrá una dinámica específica para pasar del conocimiento virtual producido al conocimiento físico (máscaras...) También creemos que sería bueno que la lectura produjera algo (un fanzine, un dibujo, un vídeo, una maqueta, un objeto, una performance...). La sesión debería incorporar cena, música y bebida.

CLUB DE LECTURA

Los coordinadores de esta lectura en red aportarán al menos un *post* diario cada uno orientado a articular el debate, moderar e incorporar la información necesaria para el buen funcionamiento de la lectura.



Sesión presencial
Lectura en red #1
Martes 15.03.2016
18:00h-20.45h

Taller de publicidad potencial

INSTRUCCIONES APROPIADAS*

(After Walker Evans, After Sherrie Levine, After Miguel Mesa del Castillo y Enrique Nieto)

Black propaganda:

1. La sesión se organizará como un consejo de redacción de una agencia de publicidad integrado por un grupo de "creativos" supuestos a todo por generar audiencia,
2. Cada participante, individualmente o en grupo, elegirá una temática de trabajo que haya sido objeto de reflexión durante la lectura: micro (o macro) machismos, paisajes, heteronormatividad, educación, igualdad animal, políticas urbanas, alimentación, estilos de vida, etc.
3. Centrando el trabajo en el tema elegido se propondrá una página (o varias) del folleto apócrifo de Lidl que, utilizando recursos estéticos y lenguajes similares, haga visible sus discursos ideológicos ridiculizándolos, exagerándolos, desafiándolos y tergiversando su sentido original
4. Se aconseja asistir a la sesión con material de dibujo, tijeras, pegamento, ordenadores, tabletas digitalizadoras, etc.

Síguenos y únete a nuestro grupo público de lectura en red //PØ en Caradelibro
<https://www.facebook.com/groups/529321660580223/>

Una propuesta de:



Miguel Mesa



Enrique Nieto

MINI CATÁLOGO DE OBJETOS IMPOSIBLES

AFTER JACQUES CARELMAN



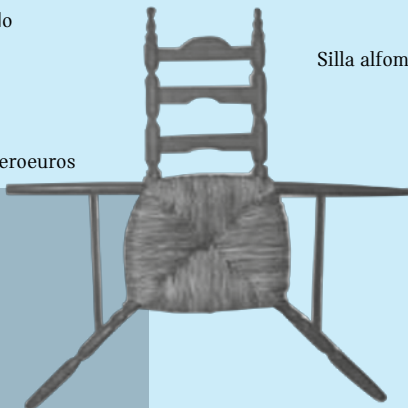
Máquina de escribir para egiptólogos

Ref.



Grifo económico conocido como el Elefante

REF. estemeselrecibodelaguaesdeceroeuros



Silla alfombra

REF: sillaparaeerelincongruentederamóngómezdelaserina



Martillo curvo para sacar clavos

REF. conestemartillonopuedoclavarlosclavosperotampococlavardedos

Cata-logo de poesía permutativa



ldli_la.jpg



ldil_lb.jpg



lldi_lc.jpg



lldi_ld.jpg



lild_le.jpg



ldli_lf.jpg

Si quieres enterarte de todo lo que ha pasado durante estas semanas de lectura en red, únete y cotillea:

<https://www.facebook.com/groups/529321660580223/>

Los resultados finales de esta sesión presencial serán publicados próximamente allí

Con el crédito de:

SIN CRÉDITOS

Crónica#4 // 15 MAR 2016

Sesión presencial Lectura en red#1

Fuera de programa con Miguel Mesa del Castillo y Enrique Nieto

Beatriz Álvarez García



Sin créditos

Crónica #7 // 26 ABR 2016
Sesión Presencial Lectura en red # 2
Colectividad con Javier Pérez Iglesias y Paloma Checa-Gismero
Beatriz Álvarez García

CRÓNICA LECTURA EN RED PORNOBURKA LA SOCIEDAD SIN RELATO
<http://textos-en-red.tumblr.com>



MULTI- <http://textos-en-red.tumblr.com/post/143839728083/multi>

ARITMÉTICA BÁSICA VISUAL Y OTRAS OPERACIONES <http://textos-en-red.tumblr.com/post/143841168528/aritmetica-basica-visual-y-otras-operaciones>

LA SOCIEDAD SIN RELATO <http://textos-en-red.tumblr.com/post/143841255163/katz-editores-la-sociedad-sin-relato-nerstor>

PORNOBURKA EN PDF <http://textos-en-red.tumblr.com/post/143841343018/pornoburka-perder-el-norte>

PROPUESTA INICIAL Y PREGUNTAS <http://textos-en-red.tumblr.com/post/143842417038/propuesta-inicial-y-preguntas>

SESIÓN PRESENCIAL <http://textos-en-red.tumblr.com/post/143848844893/sesion-presencial>

UN LIBRO SOBRE LA VERDAD MARINA GARCÉS PORNOBURKA
<http://textos-en-red.tumblr.com/post/143848920483/un-libro-sobre-la-verdad-marina-garcés-sobre>

PARRESÍA FOUCAULT <http://textos-en-red.tumblr.com/post/143849026758/parres%C3%ADa-michel-foucault>

SOBRE LAS CLASES DEL RAVAL PORNOBURKA <http://textos-en-red.tumblr.com/post/143849132298/sobre-las-clases-del-raval>

AMPLIACIÓN DEL CAMPO DE BATALLA HOUELLEBECQ <http://textos-en-red.tumblr.com/post/143849365723/ampliacion-del-campo-de-batalla>

PERIGRAFÍA <http://textos-en-red.tumblr.com/post/143850212748/perigraf%C3%ADa>

ARCHI ESCRITURA DERRIDA <http://textos-en-red.tumblr.com/post/143850918598/archi-escritura-derrida>

TRES SENTIDOS DE CULTURA ROLNIK <http://textos-en-red.tumblr.com/post/143851629593/tres-sentidos-de-cultura-suely-rolnik>

U N I V
E R S I
D A D
S I N
C R É D
I T O S

HACERES Y ARTES: UN MANUAL

UNIVERSITY WITHOUT CREDITS: A WORKBOOK ON THE ARTS AND THEIR DOINGS

DONDE SE HABLA DE LAS SESIONES DE ACOMPAÑAMIENTO LLEVADAS A CABO POR EL COLECTIVO CHIRINGUITO CANÍBAL. LA INTENCIÓN ERA OFRECER A LOS PROYECTOS ORIGINALES DE LOS PARTICIPANTES EN EL PROGRAMA UN SEGUIMIENTO DE SUS PROCESOS. LOS ESFUERZOS, HALLAZGOS Y DUDAS QUEDAN REFLEJADOS EN EL TEXTO QUE HAN ESCRITO.

CUIDAR / ACOMPAÑAR. UNA BREVE REFLEXIÓN SOBRE EL TRANSCURSO DE UN PROGRAMA

CHIRINGUITO CANÍBAL

Cuando nos fue asignada la tarea de acompañar *Programa Sin Créditos (PØ)*, la pregunta de partida fue acerca de cómo podríamos acompañar un programa en construcción que, basado en la experiencia concreta de La Trasera, se movía a otro espacio, con otras personas y en responsabilidad de otrxs, y cuyo principal interés era la pertenencia a una categoría también en construcción como es una comunidad artística de aprendizaje. Así comenzaba la aventura que en este tiempo ha culminado esta primera etapa y que ha sido un largo camino en el que, sin lugar a dudas, se ha enriquecido muchísimo nuestro proceso.

La Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid fue el contexto en el que nos encontramos hace años y en el que convenimos en que una de las deficiencias más palpables encontradas tanto en ella como en otras de las que

proveníamos era la escasez o inexistencia total de espacios de diálogo y de discusión. La Universidad era entendida como *lugar de tránsito* para cumplimentar y acreditarse, en el que los espacios destinados al trabajo fuera de las horas estipuladas en el currículo oficial eran para el trabajo individual y donde, salvo excepciones puntuales, no se contemplaba la puesta en común crítica y analítica, imprescindible en cualquier espacio de pensamiento. La frustración y la apatía que nos generó encontrarnos en este tipo de Universidad fue una de las razones para los nacimientos de Chiringuito de Investigación y Kit Caníbal.

De diferentes modos, todxs nosotrxs – Chiringuito Caníbal (conjunción entre Chiringuito de Investigación y Kit Caníbal)- formamos parte de ese momento en la Facultad en el que, a pesar de la que estaba cayendo o tal vez precisamente por eso,

se abrieron otros caminos. Desde nuestra experiencia, La Trasera fue un lugar vivido y aprovechado en el que pusimos muchos de nuestros intereses comunes sobre la mesa ya que allí era posible encontrar ese otro contexto para pensar y compartir otras formas y saberes que, aún estando dentro de la Universidad, era permeado por otros quehaceres, conocimientos y experiencias no institucionales.

El principal desafío al que nos enfrentamos tuvo que ver con que este tipo de ejercicios de transferencia de conocimiento no suelen ser acompañados desde espacios desjerarquizados como el que nosotros propusimos y empezábamos a construir, así que, al no contar con referentes, tuvimos que generar nuestras propias herramientas para entrar a dialogar con los cuestionamientos, heredados de experiencias institucionales, que nos interrogaban sobre la trayectoria y legitimación del proceso.

Así, durante estos ocho meses nos hemos conformado desde ese extraño, interesante e impreciso lugar que ocupamos como acompañantes, lugar que aún seguimos pensando e intentando definir. Ahora, tras finalizar esta experiencia, consideramos importante apuntar ciertas problemáticas que, a nuestra manera de ver, deben ser tenidas en cuenta a la hora de plantearse un acompañamiento de estas características.

Lo primero que habría que preguntarse es qué significa *acompañar* y qué *cuidar*, pues para que un programa funcione es, efectivamente, imprescindible cuidarlo. Cuidarlo para que crezca de la mejor manera posible, para que no se quede estancado; en definitiva, para producir y mantener las condiciones de posibilidad de esa “vida”.

Pero es de igual manera imprescindible que ese cuidar no se entienda como algo que empieza y termina dentro de los espacios y los días asignados a las actividades. No puede implicar una delegación exclusiva de la responsabilidad y del proceso de aprendizaje de los sujetos integrantes, sino que debe trascender las esferas demarcadas institucionalmente para que exista la posibilidad de procesos con efectos evidentemente transgresores.

Los cuidados pueden verse como uno de esos monstruos de los que habla Donna Haraway (1992) para referirse a los conceptos que se sitúan en las fronteras conceptuales y analíticas (y políticas, podríamos añadir) y nos ayudan a pensarlas. Están entre el trabajo, el consumo y el ocio; entre el egoísmo y el altruismo; entre el mercado y el no-mercado; entre la autonomía y la dependencia; entre lo público y lo privado; entre lo colectivo y lo individual. Estallan las coordenadas que hacen inteligible el capitalismo heteropatriarcal (Pérez Orozco, 2014: 93-94).

Si no nos planteamos cuáles son las condiciones en las que los cuidados se están ejerciendo estaremos propagando las lógicas de un sistema que produce y reproduce sujetos precarios y que invisibiliza personas, colectivos y procesos en su suceso. Para que no se lleven a cabo en estas condiciones de imposibilidad, cada sujeto implicado debe prestar atención a los privilegios que ostenta y reflexionar sobre cuál es la manera de eliminar las jerarquías que propician. Tales cuidados, desde una lógica emancipatoria, no deberían ser ejercidos unidireccionalmente, ni asumidos como elemento periférico exclusivo de un sujeto subalterno. Deberían poner en valor a todas

y cada una de las personas involucradas, quienes han de tener la posibilidad de construir su lugar al configurar las condiciones mediante su propia capacidad de acción y de decisión implicando de este modo responsabilidades compartidas. Si bien son reconocidas ciertas condiciones, capacidades y habilidades delx cuidadorx, la ausencia de legitimación institucional (de existir tal legitimidad, elx cuidadorx se convertiría en maestrx) hace que quien cuida sea tan invisible como indispensable. ¿Esas personas que cuidan están siendo, a su vez, cuidadas o, simplemente, están, hacen, cuidan pero no son? Como escribe Rosario Hernández Catalán en el prólogo de *Maternidades Subversivas*, parece que *lxs que crean, no crían y lxs que crían, no crean*¹.

Desde nuestra perspectiva, evidentemente feminista, los cuidados, como dice Amaia Pérez Orozco (2014), son una *desesidad*² de todxs. Cuidar suele asociarse a una manera

1 “(...) Creación y crianza. Otra vez la etimología nos da pistas, «criar» y «crear» vienen del latín «creare». Recuerdo un verso de Gonzalo de Berceo: «Dios criador, cuál maravilla», de los tiempos del castellano antiguo en que todavía fluctuaban criador-creador. Dios creador y no criador. Significativo. Pero, con el tiempo, el cultismo «crear» se dejó para la obra de Dios y del hombre endiosado. Solo Dios y Miguel Ángel pueden crear. Oh, la creación solo accesible a demiurgos con buen rabo. Y la versión vulgar del «creare», con esa «i» agudita, se fue para lo femenino y hembra y así nosotras y las otras animales nos quedamos con el «criar». Nada de crear. El criar para las mujeres, para las hembras en sus pisitos. El crear para Dios y los artistas endiosados en sus estudios.” (Llopis, 2015: 12)

2 “Desde Centroamérica, en el contexto de la Educación Popular y la Investigación Acción Participativa, las mujeres lanzan la propuesta de un nuevo vocablo para resignificar la idea de

de curar (a veces se cuida pero no se puede curar), caso que lleva implícita una jerarquía respecto a la persona que necesita vigilancia y/o es considerada vulnerable. El enfoque de los cuidados debería producirse como una forma de estar en el mundo creando redes equitativas, empáticas y solidarias.

Cabe preguntarse entonces: ¿hemos superado esa noción de cuidados? Pareciera que hemos pasado de una noción denostada a una un tanto idealizada de los mismos. Pareciera que cuidar se hubiese convertido, de una forma un tanto acrítica, en un ejercicio completamente positivo, en la que la problemática asociada a dicho término y/o trabajo se ha quedado al margen o simplemente ha desaparecido.

Dicho esto, queda claro que no podemos aceptar que *cuidar* no es un término suficiente para hablar de nuestra labor dentro de PØ, por lo que consideramos necesario explorar las implicaciones del concepto *acompañar* para explicar mejor lo que ha significado nuestra participación en PØ.

Acompañar significa ir en compañía de otrx, ir con elx otrx, al lado de elx otrx. Es un estar junto a, e implica una relación horizontal, en la cual ningunx de lxs sujetxs

«necesidades» sin escindirla de los «deseos»: las «desesidades». Esta propuesta surge porque para ellas «la palabra necesidades les resultaba muy enemiga: sus necesidades siempre tenían que ver con lo que decía su marido –si existía– o su prole, los otros, de manera que se pasaban la vida luchando por los deseos de otros. Ellas “deseaban” y peleaban por cambios y nos les parecía que el proceso pudiera ser una simple asunción de necesidades.» (Miguel Ángel Martínez del Arco, comunicación personal, 9 de diciembre de 2011).” (Pérez Orozco, 2014: 26)

se encuentra en posición subalterna. A diferencia de cuidar -que lleva implícito una vigilancia y/o un trato por considerar a la persona vulnerable-, el acompañamiento se basa en una relación entre iguales, una relación de interdependencia y respeto mutuo, en la que tanto el acompañante como el acompañado se encuentran en un mismo punto intermedio en la relación. De este modo, en nuestra práctica hemos entendido el acompañamiento como un lugar de apertura a través del que recorrer un camino en compañía, siendo este susceptible de convertirse en un espacio desde el que trascender a otros espacios sociales.

125

La labor de acompañamiento es principalmente mediadora, por lo que no se trataría en ningún caso de dirigir o tutorizar al acompañado, de indicarle hacia dónde debería ir, sino de aportar, desde otra perspectiva, otras herramientas para poner en funcionamiento su voluntad, siendo este responsable de su propio aprendizaje. En este sentido, acompañados y acompañantes serán ambos los encargados de “articular” todo el proceso, de darle sentido a través de su estar presentes. Dejarse acompañar implica confianza, compromiso y una continua puesta en común que recae en responsabilidades colectivas.

En esta línea uno de los obstáculos más difícilmente sorteables es la problemática que supone ejercer críticas dentro de los procesos de aprendizaje, ya que en muchas ocasiones este proceso no se entiende como una construcción bidireccional, sino como un reflejo de otros intereses. En este punto resulta clave el hecho de que cualquier programa, taller, curso, etc., fuera del ámbito estrictamente educativo, se ubica de un modo u otro en un espacio de

profesionalización, lo que responde a otras lógicas jerárquicas que no siempre tienen que ver con los procesos de aprendizaje.

Nuestro acompañamiento no se enfocó simplemente en diseccionar los proyectos, sino en generar las condiciones para que cada uno de los participantes se hiciera presente para relacionarse desde una posición constructiva y crítica, pues para profundizar en el análisis de un discurso es imprescindible cuestionarlo, debe poder argumentarse desde la exposición exhaustiva, comunicando críticamente el proceso artístico desde sus diferentes aspectos. La malinterpretación de que la crítica provoca conflicto, entendido este como un enfrentamiento hostil que atenta contra eso que algunos denominan *afectos*, nos hace preguntarnos, ahora desde la distancia, qué condiciones deberían darse para que el acompañamiento que proponemos sea posible y si los objetivos de *esos otros espacios de aprendizaje* se dan bajo las condiciones necesarias para generar debate en torno al conocimiento.

LAS SESIONES DE ACOMPANAMIENTO

Desde nuestra incorporación a PØ, cuando este ya era un hecho pero aún precisaba especificar algunos de los elementos que lo formarían finalmente, consideramos imprescindible reclamar un espacio-tiempo en el que poder discutir y reflexionar sobre lo que iría aconteciendo. Inicialmente, la convocatoria precisaba de un grupo de 15 personas que estuviesen desarrollando una investigación o un proyecto práctico-teórico cuyo interés principal había de ser *la reflexión sobre cómo se conectan las comunidades artísticas universitarias con otras*

comunidades, abriéndose a la sociedad en general³, y que debían inscribirse en uno de los bloques conceptuales⁴ que atravesaban el programa.

Al comenzar a plantearnos cómo acompañar los proyectos de lxs participantes para poder analizar qué transformaciones y reconfiguraciones sucedían en su desarrollo, repensamos los puntos fundamentales para que una investigación pueda darse. En primer lugar consideramos imprescindible saber cuáles eran las implicaciones a nivel social de cada propuesta, para lo que tratamos de acotar cada una de las temáticas barajando sus problemáticas y la pertinencia de sus preguntas en relación con los objetivos establecidos. Pensando siempre en la necesidad de crear *ese otro espacio* donde potenciar las conexiones y su puesta en común, esbozamos una serie de sesiones focalizadas en discutir el papel de la investigación dentro de las prácticas artísticas, su justificación y cómo proponer metodologías críticas para la construcción de un discurso. A partir de ese esbozo inicial basado en unos objetivos concretos por fase, la estructura de las sesiones se fue transformando según las necesidades que iban manifestándose. Se programaron seis sesiones repartidas a lo largo de los seis meses presenciales (paralelamente a encuentros más informales), de las cuales finalmente se realizaron las tres primeras por cambios en la estructura general del programa:

3 Definición extraída de la convocatoria de *Programa sin créditos*, con fecha de publicación 15 de enero de 2016: programasincreditos.files.wordpress.com/2016/01/bases-programa_sin_creditos.pdf

4 Fuera de programa, colectividad y vida social: programasincreditos.org/programa-sin-creditos

SESIÓN #1 / SPEED DATING⁵

Esta primera sesión, pensada como presentación y puesta en común de los proyectos de lxs participantes, tenía el objetivo de generar las primeras conexiones entre ellxs y comenzar a crear puentes entre las investigaciones. Además, mediante un espacio distendido y sencillo de abarcar que rompiese la estructura jerárquica del acompañante y elx acompañadx, se pretendía obtener una primera valoración de los intereses comunes con la que poder enfocar las sucesivas sesiones.

A través de un ejercicio basado en la estructura de las conocidas *citas rápidas*, lxs participantes habían de presentarse únicamente a través de las cuestiones trabajadas en sus proyectos, tratando de obviar cuestiones personales que no reflejasen los contenidos sobre los que estaban investigando.

Antes del primer encuentro se les proporcionaron unas breves instrucciones que describían cómo iba a desarrollarse, invitándoles a rellenar una *tarjeta de presentación* que incluía un cuestionario sobre aspectos básicos de su investigación con los que poder presentarse. La tarjeta incluía, en este orden, los siguientes epígrafes: libros de referencia; autorxs de referencia; la pregunta “¿por qué la investigación?” -a resumir en tres palabras-; tema de la investigación; título de la investigación; las dos o tres *key words* con las que se presentarían en la sesión y, por último, sus nombres.

5 Documento previo de la Sesión #1 / *Speed Dating*, realizada el 1 de marzo de 2016 en la Sala de Arte Joven: programasincreditos.org/2016/02/26/sesion-de-acompanamiento-1 // Resultados de la sesión: programasincreditos.org/2016/03/18/resultados-sesion-de-acompanamiento-1

La sesión se desarrolló mediante doce citas rápidas en las que cada unx de nosotrxs (Chiringuito Caníbal también hacíamos parte del ejercicio) teníamos siete minutos para presentar nuestros proyectos e intereses a unx de nuestrxs compañerxs, mientras rellenábamos una *tarjeta de afinidades* que incluía los apartados de afinidad temática, conceptual, bibliográfica, formal y colaborativa, que valorábamos respecto a tres posibilidades: *coincidimos, me interesa, diferimos*.

Tras la sesión, Chiringuito Caníbal generó un *mapa de afinidades* titulado *La investigación está en el aire*, en el que se podían apreciar las conexiones y los puentes posibles entre las investigaciones de cada unx de lxs participantes, teniendo así un primer análisis del estado de la cuestión en conocimiento de todxs nosotrxs.

127 SESIÓN #2 / SESIÓN DE PSICOANÁLISIS SIN CRÉDITOS⁶

Una vez puestos en común los proyectos, consideramos pertinente preguntar desde dónde hablaba cada unx de ellxs y hacia quién se dirigía cada una de las propuestas, con el propósito de saber de dónde nacían las inquietudes intelectuales para las futuras reflexiones, su posicionamiento al respecto y cómo se planteaban la investigación como herramienta reflexiva bajo los temas principales que componían PØ.

Para la segunda sesión se propuso la creación de una *matrioska* de selección múltiple

6 Documento previo de la Sesión #2 / Sesión de psicoanálisis sin créditos, realizada el 5 de abril de 2016 en la Sala de Arte Joven: programasincreditos.org/2016/04/02/sesion-de-acompanamiento-2 // Resultados de la sesión: programasincreditos.org/2016/04/21/resultados-sesion-de-acompanamiento-2

con diversidad de opciones y sujeta a modificaciones para que a través de ella se pudiese concretar el qué, el desde dónde, el para quién y el porqué, utilizando siempre el análisis crítico como herramienta ineludible dentro de la construcción del discurso, sirviéndonos de las categorías *cuerpo e identidad de género (sexo, género e identidad sexual), nacionalidad, estereotipos culturales, orientación sexual, extracto social y religión*. Esta *matrioska* se adjuntaba en el documento previo enviado como preparación de la sesión junto a la sugerencia de visualizar la conferencia *Comparación, traducción y compatibilización*, que Pedro de Niemeyer Cesarino dio en el CA2M en el año 2015.

Comenzamos la sesión performando textos de diferentes autorxs⁷ con posicionamientos muy diversos, con el fin de desproblematizar el ejercicio planteado y que resultase un ejemplo con el que observar cómo la posición ideológica y política está implícita en cada uno de los discursos, y cómo desde un posicionamiento claro resulta más fácil el acercamiento y el análisis de un tema. Tras esta práctica se desarrolló un ejercicio en el que cada unx de lxs participantes fue tomando su lugar en una sencilla escenografía. Sentadxs en una silla de espaldas

7 Entre ellos se encontraban un fragmento del libro *La Cerda Punk* de Constanx Álvarez Castillo; el texto de bienvenida de la web de Teresa Forcades; la definición que dió de sí mismx elx Subcomandante Galeano -otrora Subcomandante Insurgente Marcos, principal ideólogo del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN)- en un comunicado del 28 de mayo de 1994; el *Manifiesto HBO* de Hacked by Owls; *Me gritaron negra* de Victoria Santacruz; un fragmento del libro *Nacido en un día azul* de Daniel Tammet y otro de *Devenir perra* de Itziar Ziga.

al resto, se les propuso que durante siete minutos fuesen relatando las problemáticas de cada uno de sus proyectos, teniendo en cuenta el lugar desde donde se ubicaban. Chiringuito Caníbal fue orientando las intervenciones tratando de profundizar en los conflictos que habíamos detectado en cada unx de ellxs, mientras que el resto de participantes tenían la oportunidad de transmitir sus preguntas, dudas o comentarios sobre los trabajos de sus compañerxs a través de un buzón de sugerencias que posteriormente enviamos a cada unx de lxs interesadxs. Con ello, además de invitar a la crítica activa y a la apertura de nuevas derivas en cada investigación enriquecidas por lxs otrxs, se pretendía fomentar que cada unx de lxs participantes realizaran una reflexión lo más objetiva posible sobre sus proyectos a través de la narración y la escucha.

SESIÓN #3.1 / REVISIÓN POR COMUNES. ELX OTRX COMO INTERLOCUTORX CRÍTICX DE NUESTROS PROYECTOS⁸

En esta ocasión, aunque la idea inicial era profundizar en la escritura como elemento de comprensión y reorganización de la práctica artística, el momento exigía un proceso de análisis más profundo de cada propuesta. Se decidió, dadas las posibilidades y los tiempos, que fuesen lxs propiexs participantes quienes diesen respuesta a esta necesidad, proporcionando el tan demandado *feedback* para cada uno de los proyectos de sus compañerxs.

8 Documento previo de la Sesión #3.1 / *Revisión por comunes. Elx otrx como interlocutorx críticx de nuestros proyectos*, realizada el 10 de mayo de 2016 en la Sala de Arte Joven: programasincreditos.org/2016/05/06/sesion-de-acompanamiento-3-1

Esta sesión consistió en una variación de la revisión por pares en la que cada unx de lxs participantes era interpeladx por unx de sus compañerxs que previamente había preparado la sesión con toda la documentación existente hasta entonces sobre el proyecto delx par que le había sido asignadx⁹.

El reparto de lxs pares se realizó de acuerdo con los intereses y los conocimientos reflejados hasta el momento con la intención de que este procedimiento, utilizado en el ámbito científico para evaluar la calidad de un proyecto de investigación, se diese en medida de lo posible entre personas del mismo ámbito e igual o superior nivel de conocimientos que elx evaluadx. Esto tenía como fin facilitar la búsqueda de problemas o debilidades que pudiese haber en los proyectos y que lxs propiexs autorxs no fuesen capaces de ver por su inmersión en la investigación.

128

Tras la evaluación de la documentación del par asignado previa a la sesión, presencialmente se argumentaron los problemas y los aciertos detectados y se proporcionaron sugerencias, aportaciones, etc, para cada unx de ellxs. Paralelamente, cada evaluadorx fue creando un mapa conceptual sobre su par en el que quedaban reflejadas las cuestiones surgidas a lo largo de la sesión, los conceptos clave, las relaciones, etc. Este mapa conceptual, que sería entregado alx

9 Esta documentación constaba de: proyecto inicial presentado en la convocatoria del programa / tarjeta de presentación de la Sesión #1 / *Speed Dating*; Prólogo / Advertencias / Nota de las investigaciones, resultado de la Sesión #2 / *Sesión de Psicoanálisis Sin Créditos*; reformulación de su proyecto, escrito para la difusión interna; y el audio de la Sesión #2 / *Sesión de Psicoanálisis Sin Créditos* correspondiente a su par.

mismx como un ejercicio de estructuración, resultaba útil para ambxs integrantes, ya que ambxs, a su vez, realizaban el ejercicio y eran sujetos de este.

Con toda la documentación aportada antes de la sesión junto con la generada en esta, lxs evaluadorxs debían concluir con un *informe de evaluación* que recogiese las conclusiones sobre el proyecto analizado a entregar a sus pares antes de la segunda parte de la sesión, donde cada unx de lxs participantes expondría los avances de su proyecto tras el proceso de revisión. Sin embargo, esta segunda parte de la sesión doble fue cancelada por cambios en la estructura general del programa.

—

129

A partir de ese momento los proyectos de lxs participantes dieron paso a un ejercicio de lógica grupal destinado a la creación de una propuesta expositiva que tratase lo acontecido en el tiempo del programa. Desde el comisariado colectivo se originó la exposición *Casa Abierta*, en la que se incluía una programación de actividades paralelas a la misma donde se planteaban fórmulas y formatos de presentación resultantes, en algunos casos, de las relaciones dadas durante el PØ.

Al finalizar esta labor de acompañamiento, creemos que cabe plantearse la gran complejidad que supone formar parte de ciertos espacios sin una trayectoria profesional, ni el reconocimiento suficiente que respalde y legitime los diferentes discursos, lo que nos suscita una serie de cuestiones que proponemos a modo de conclusión, algunas preguntas abiertas a seguir trabajando entre todxs, y en cuya búsqueda de posibles

respuestas nos quedamos inmersxs: ¿Es posible subvertir los convencionalismos y las jerarquías enraizadas en los sistemas de aprendizaje convencionales? ¿Tienen las comunidades artísticas de aprendizaje un *calado* social desde donde se introducen? ¿Es posible que elx artista pueda vincularse a otros espacios sin instrumentalizar su hacer? ¿Cómo podrían sus aportaciones revertir en lo público y/o en la comunidad?

Chiringuito Canibal (Ana Arias Ruiz, Lorena Fernández Prieto, Garazi Lara Icaza, Gustavo Nieves Plaza y Paola Pardo-Castillo)

BIBLIOGRAFÍA

Hernández Catalán, Rosario (2015). *Una horda de madres transfeministas reindigenizadas te acecha, patrix, retírate con elegancia*. En: Llopis, María, *Maternidades Subversivas* (p. 12). Tafalla, Nafarroa: Txalaparta.

Pérez Orozco, Amaia (2014). *Subversión feminista de la economía*. Madrid: Traficantes de sueños.

PROPUESTA DE DISEÑO EXPOSITIVO CASA ABIERTA. SEPTIEMBRE 2016.
PLANTA BAJA. ACTIVIDADES POR ZONAS. ESCALA 1/50

3.20

CASAR

residencia de plantas / microResidencias

RECIBIDOR

EXPOSICIÓN CASA ABIERTA

3.6

3.4

3.3

3.18

3.13

3.16

3.17

3.10

retratos
fotomatón

LABORATORIO

3.1

ZONA
VIGILANCIA

3.8

ASEOS
ALMACÉN

3.2

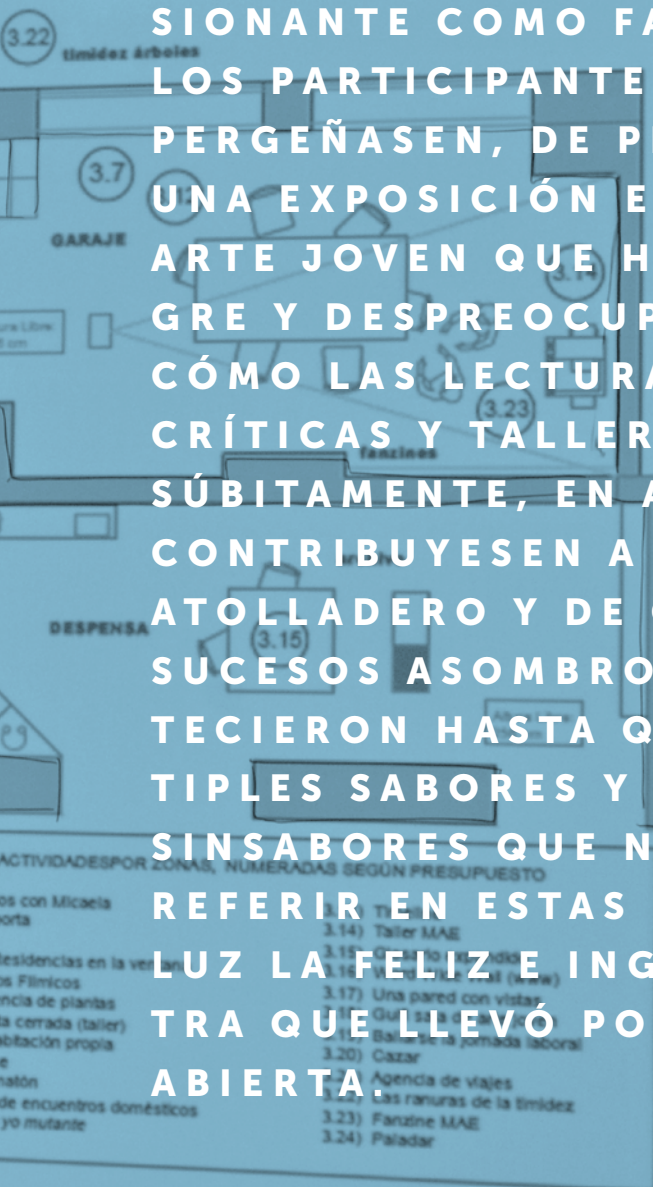
LEYENDA

- 3.1) Diálogo
- 3.2) Transp
- 3.3) Sillas
- 3.4) microR
- 3.5) Retrab
- 3.6) Reside
- 3.7) A puer
- 3.8) Una ha
- 3.9) Farzín
- 3.10) Foton
- 3.11) Cicio
- 3.12) Taller

Altura Libre
400 cm

Altura Libre
400 cm

EN ESTE APARTADO DEL LIBRO ENCONTRARÁ EL LECTOR TESTIMONIO DE LO SUCEDIDO A RAÍZ DE LA IRRUPCIÓN EN EL PROGRAMA SIN CRÉDITOS DE UNA TAREA TAN APASIONANTE COMO FATIGOSA: QUE LOS PARTICIPANTES EN EL MISMO PERGEÑASEN, DE PRINCIPIO A FIN, UNA EXPOSICIÓN EN LA SALA DE ARTE JOVEN QUE HABITABAN ALEGRE Y DESPREOCUPADAMENTE. DE CÓMO LAS LECTURAS, SESIONES CRÍTICAS Y TALLERES TROCARON, SÚBITAMENTE, EN ACTIVIDADES QUE CONTRIBUYESEN A SACARLOS DEL ATOLLADERO Y DE OTROS MUCHOS SUCESOS ASOMBROSOS QUE ACONTECIERON HASTA QUE, TRAS MÚLTIPLES SABORES Y ALGUNOS SINSABORES QUE NO VIENE AL CASO REFERIR EN ESTAS PÁGINAS, VIO LA LUZ LA FELIZ E INGENIOSA MUESTRA QUE LLEVÓ POR TÍTULO CASA ABIERTA.



Debido a una necesidad urgente de los participantes de la primera edición del *Programa sin créditos*, el contenido de la sesión presencial de la lectura en red #3 prevista por Diego del Pozo Barriuso se verá modificada con la finalidad de tratar cuestiones relativas a la preparación de la exposición final del programa que tendrá lugar a finales de este año de 2016...

La lectura prevista para esta sesión presencial de lectura en red #3 era el capítulo 7, *Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial* extraído del libro de Donna Haraway *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, pero, como en una película de Hitchcock, se produjo, en este caso, un giro de los contenidos...

... Diego nos pide que le hagamos un relato a varias voces para ayudarlo a acercarse a un plausible estado de la cuestión acerca de cómo se está desarrollando el proceso de la exposición que lleva por nombre *Casa Abierta*...

... se va afinando en qué es lo que verdaderamente se quiere exponer y eso conduce a que la cuestión primordial aquí ya no sea específicamente la metáfora de casa (o tal vez sí), sino más bien la idea de habitar. ¿Qué significa habitar? ¿Cómo inventarse y proponer otros modelos de habitabilidad social, cultural y política sin que necesariamente tengan que estar leídos desde lo subversivo como las tierras comunales o los movimientos de ocupación? ¿Qué tentativa de ocupación se quiere proponer? ¿Cómo habitar juntos espacios? ¿Cómo abrirse a la comunidad? ¿Cómo encarnar la experiencia de colectividad y habitabilidad a la hora de formalizar el dispositivo? Si uno no está

presente activando el espacio con actividades, ¿cómo hacer que el dispositivo sea capaz de transmitir esta experiencia? ¿Qué materialidad podría tener este para que tenga una singularidad que proporcione una experiencia estética?

... Siguen saliendo preguntas a borbotones: ¿Qué son las instituciones ahora? ¿Qué otras instituciones se pueden producir? ¿Cómo nos afecta el cambio de paradigma que estamos viviendo? ¿Qué implica que todos los participantes sean a la vez productores y comisarios? ¿Qué conflictos pueden surgir? ¿Cómo aglutinar cada aportación individual de un modo coherente?

... en resumen, tenemos por delante el reto de modificar el espacio de la Sala de Arte Joven brindando la posibilidad de no ofrecer solo un espacio de contemplación, sino proponer un modelo de habitabilidad que nos sea propio y que refleje lo que ha sido para cada uno de nosotros la experiencia *Sin Créditos*...

Fragmentos de la crónica de Beatriz Álvarez García de lo que ocurrió el 9 y 10 de octubre de 2016 en el *Programa sin créditos*.

Puede leerse íntegramente en:
<https://programasincreditos.org/2016/10/20/cronica-11-otra-vuelta-de-casa/>



Después de que Diego del Pozo Barriuso pusiera patas arriba *Casa abierta* en la sesión anterior, hoy continuamos con otra vuelta de casa más.

... la primera cuestión que surge es: ¿Cómo exponer una experiencia? una de las preguntas que más quebraderos de cabeza ha suscitado a los involucrados en el proyecto *Casa abierta*.

... Emilia lanza otras preguntas: partiendo del supuesto de que el proyecto fuese muy bien, ¿qué sería que funcionase muy bien? Y respecto a los contenidos, ¿qué sería contar el Programa? ¿Con qué finalidad?

Algunas respuestas a estas preguntas serían que la gente quiera volver y se involucre y, también, la necesidad compartida por todos los participantes de querer contar el Programa desde el espacio en el que las personas involucradas en *Sin Créditos* se han encontrado; lo que ha supuesto para muchos un espacio de aprendizaje e intercambio; y es por ello que sienten la necesidad de abrir esto a otros por si pueden sacar algo de provecho, por supuesto, alejado de todo paternalismo.

Emilia continúa planteando más preguntas: ¿Cómo transmitir eso formalmente? ¿Qué actividades están programadas?

... Vamos haciendo un repaso por algunas de las actividades que están planificadas y se hace hincapié en la necesidad de darles importancia y distribuir las adecuadamente a lo largo del tiempo que dure la exposición para evitar solapes o que se concentren muchas actividades en pocos días.

También hablamos de la oportunidad que ofrecen los encuentros sin créditos para, a partir de ellos, vincularse con más personas que podrían estar potencialmente interesadas y con las que, tal vez, poder construir, compartir, ampliar, discutir...

Otra parte muy importante y en la que Emilia estaba echando una mano es la cuestión de los textos: el texto para el instructivo, el texto para el folleto de la exposición y la elaboración de un breve párrafo para las redes. Emilia sugiere que los textos sean abordados desde una narración personal que refleje todos los problemas y dificultades que se han tenido a la hora de apropiarse del espacio y que no eluda las preguntas.

Y hasta aquí lo que dio de sí esta reunión: seguimos dándole aún más vueltas a la casa.

Fragmentos de la crónica de Beatriz Álvarez García de lo que ocurrió el 25 de octubre de 2016 en el *Programa sin créditos* <https://programasincreditos.org/2016/11/07/cronica-12-otra-vuelta-de-casa-mas/>







EN LAS PÁGINAS QUE SIGUEN ENCONTRARÁ EL LECTOR RELATOS, A MODO DE RECAPITULACIÓN, QUE ALGUNAS DE LAS PERSONAS DESACREDITADAS – COLECTIVO MAE, MIGUEL GUZMÁN PASTOR, MIRIAM FERNÁNDEZ LARA, COCO MOYA Y ESTHER RODRÍGUEZ-BARBERO- HAN TENIDO A BIEN HACER SOBRE SUS EXPERIENCIAS EN EL PROGRAMA. AUNQUE NO ESTÁN TODAS LAS VOCES QUE FUERON, AL RECORRERLOS TENDRÁ OCASIÓN DE APRECIAR TONOS, PUNTOS DE VISTA, FORMAS Y LENGUAJES ASAZ HETEROGÉNEOS. NOS PERMITIMOS LA LICENCIA DE UN CONSEJO: LEAN CON ATENCIÓN, NO SE QUEDEN SOLO CON EL DELEITE QUE PRODUCE LA PERCEPCIÓN APRESURADA Y SUPERFICIAL DE LA VARIEDAD. MERECE LA PENA.

EXPERIENCIAS

MAE

Este escrito está concebido como la acumulación de materiales, intuiciones y deseos que han surgido y discurrido en paralelo a nuestra experiencia en el *Programa sin créditos*. La forma del montaje, con la que disponemos aquello que nos acompaña y atraviesa en nuestra práctica, es nuestra premisa para trabajar juntas, manteniéndonos abiertas a otras que puedan aparecer y apostando por una alianza al desvelar nuestro código fuente.

A continuación queremos imaginar caminos posibles en este hacer y aprender juntas: aparecerán pensamientos y sensaciones que permanecen, que se depositan en nosotras tras nuestro paso por el programa y que abrazamos porque nos conforman y nos sitúan.

Nora Sternfeld habla de que el papel regulador del educador es fijar una distancia respecto del alumno. En cambio, a nosotras nos gusta la idea de cercanía, de proximidad entre cuerpos, como forma de posibilidad subversiva, de resistencia activa para imaginar otros modos de hacer. Y nos gusta que se sostenga colectivamente, que lo decible, lo pensable y lo *factible* sean negociables, susceptibles de mutar y flexibilizar sus formas, de ablandarse. Sternfeld también reivindica la potencialidad del conflicto

y el disenso, de la afectación recíproca entre cuerpos, entre cosas, entre necesidades, urgencias y deseos, y mantiene que en esa exposición afloran caminos poderosos. “Esta perspectiva requiere de la aceptación de una pérdida completa de control y del riesgo de fracaso. [...] En el contexto de la educación esto quiere decir que existe una dimensión de agencia en la incontrolabilidad. Porque cuando solo hay espacio para lo necesario, el cambio es imposible”. Relacionamos esto último con las condiciones de producción y, más allá, se hace extensible a las condiciones de estar, de juntarnos. Condiciones que se dan (que nos llegan dadas), que negociamos, o que podemos generar juntas para no solo resistir, sino habitar la resistencia sin dejarnos las ganas.

140

Nora Sternfeld, «Unglamorous Tasks: What Can Education Learn from its Political Traditions?», *Journal #14*, marzo de 2010. Disponible en línea en: <http://www.e-flux.com>

“Friendship is a fundamental aspect of personal support, a condition for doing things together; I’d like to address it as a specific model of relationship in the large question of how to live and work together— and autonomously—towards change, as a way to act in the world. Friendship, like support, is considered

here as an essentially political relationship, one of allegiance and responsibility. Being a friend entails a commitment, a decision, and encompasses the implied positionings that any activity in culture entails. In relationship to my practice, friendship is, at its most relevant in relation to a labour process: as a way of working together. The line of thought that threads through the following material therefore, is that of friendship as a form of solidarity: friends in action. Also, as we know, working together can both start from and create forms of solidarity and/or friendship, which are therefore pursued as both condition and intent, motivating actions taken and allowing work undertaken”.

Céline Condorelli, «Too Close to See: Notes on Friendship, a Conversation with Johan Frederik Hartle», en *Self-Organised*, Stine Hebert y Anne Szefer Karlsen (eds.), Open editions, Londres, 2013, p. 62.

141

Salto de fe.
Probar
sabiéndonos
vulnerables, pero
sientiéndonos poderosas.

Hablar de prácticas y aprendizajes no reglados supone convocar comunidades efímeras, afectivas, frágiles, sostenidas por las afinidades, las complicidades y el deseo colectivo (donde los deseos de unas y de otras se acomodan, se hacen sitio); supone poner en marcha redes locales y emocionales, la implicación de los cuerpos, de sus tiempos y sus energías. Estos saberes ponen en valor lo intuitivo, lo situado, el aquí, aquello que aflora en la cercanía que nombrábamos antes. Proximidad entre nosotras y con las cosas con las que trabajamos.



Siempre es bueno tener entre las manos aquello de lo que se habla.

“Empatía es una palabra demasiado bonita para abandonarla ante cualquier hostilidad. Empatía es una palabra más bonita que identificación, tiene el gusto de la transgresión. Una combinación de *Eindringen* (penetrar) y *Mitfühlen* (simpatizar). Una simpatía un tanto agresiva. Debería ser posible empatizar de un modo que fuera posible crear un efecto de alienación”.

Harun Farocki, «Empatía» (2008) en *Otro tipo de empatía*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2016, p. 105.

Si no existieran cosas así, la escritura no existiría. Pero aunque la escritura esté ahí, dispuesta a aullar, a llorar, no se la escribe. Son emociones de esta índole, muy sutiles, muy profundas, muy carnales, también esenciales, y completamente imprevisibles, las que pueden anidar vidas enteras en el cuerpo. Eso es la escritura. Es el tren de la escritura que pasa por vuestro cuerpo. Lo atraviesa. De ahí es de donde se parte para hablar de esas emociones difíciles de expresar, tan extrañas y que, sin embargo, de repente, se apoderan de ti.

Marguerite Duras, «La muerte del joven aviador inglés» en *Escribir*, Tusquets, Barcelona, 2009, p. 83.



The accomplice is the one who helps other to see that study is already going on, that study has started, and that study cannot finish. He help others to sense that study is always immature, premature, dependent, indebted, affected. In study, knowledge is not just social but a way to make the social, not just collective but a way to experiment with collectivity itself, not just a debt to the past but an activation of debt as a way to enter the future together.

Valentina Desideri y Stefano Harney, «A Conspiracy Without a Plot» en *The Swedish Dance History*, vol. 4, Márten Spångberg (ed.), Estocolmo, 2012, p. 671.



Desvelarnos,
la confianza de unos y la responsabilidad de otros

porque también hay violencia en la envoltura amable y necesitamos ese desplazamiento que produce el conflicto y una comprensión de los cuidados que no es complaciente y que necesita ceder, implicarse, escuchar y acoger.

oh baby, baby it's a wild world

Y saber que ahora podemos hacer las cosas nuestras, podemos hacer que las cosas pasen, darnos el tiempo y comprometernos con nuestro deseo, traerlo y problematizarlo, atravesarlo de dudas para que se convierta en una potencia destituyente que acoja y rehuse, que toque, que empuje o sostenga.

Hemos llegado a movernos de *esta* manera, con las articulaciones que hemos propiciado, con los cómplices que hemos sumado. Y vamos a insistir en este hacer, ahora matizado de nuevos gestos y costumbres, que defiende una ecología de producción otra.

142

“Admitir que nunca se trabaja solo, sino que siempre se compone una ‘comunidad’ más amplia, cargada de estados de ánimo y deseos inarticulados, que se convoca a muchos cómplices parcialmente virtuales a través de tiempos y espacios heterogéneos”.

Paula Caspão, «Invertir inclinaciones. ¿Hay vida en el hacer teórico?» en *Ejercicios de ocupación. Afectos vida y trabajo*, Ixiar Rozas y Quim Pujol (eds.), Mercat de les Flors, Institut del Teatre, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2015, p. 126.



To live now, to create modes of life, forms
of life,
we must seek a conspiracy without a plot,
a conspiracy that is its own end,
a conspiracy for itself

Valentina Desideri y Stefano Harney, «A
Conspiracy Without a Plot», p. 663.

mae

elena zaccagnini

143 andrea rodrigo

marta alonso-buenapósada



Work
Rihanna

Lyrics

Work, work, work, work, work, work
He said me have to
Work, work, work, work, work, work!
He see me do me
Dirt, dirt, dirt, dirt, dirt, dirt!
So me put in
Work, work, work, work, work, work
When you are gon'
Learn, learn, learn, learn, learn
Me no care if him
Hurt, hurt, hurt, hurt, hurting

Dry!... Me ah desert him
No time to have you lurking
Him ah go act like he don't like it
You know I dealt with you the nicest
Nobody touch me, you no righteous
Nobody text me in a crisis
I believed all of your dreams, adoration
You took my heart and my keys and my



Las imágenes citadas por orden de aparición:
Fotograma de *Tissue concert*, Megan May Daalder
(2011).

<http://dinakelberman.tumblr.com/>

<https://www.instagram.com/kcstea/>

Fotograma de Numax presenta...

dirigida por Joaquín Jordà (1980).

<https://www.instagram.com/alexandrajy/>

MIGUEL GUZMÁN PASTOR

RETRATO EN CASA ABIERTA

Esta combinación de retratos fílmicos de los participantes del *Programa sin créditos* supone una inmersión en el cinematógrafo como medio de conocimiento y de escritura. A partir de una serie de diálogos secretos con cada participante del *Programa sin créditos*, surgieron acciones, gestos y palabras, que fueron adaptadas al espacio de la sala y su contexto durante breves sesiones de rodaje. La cámara y la grabadora son usadas aquí como artefactos –nunca del todo objetivos, especialmente la cámara– capaces de aislar los fragmentos de realidad y captar las relaciones espontáneas entre los cuerpos y los objetos, de hallar revelaciones ocultas entre las luces y las sombras. El proceso de montaje ha permitido tejer las miradas y unir los fragmentos de realidad para presentarnos un nuevo cuerpo en el que podamos entrar y sentir la emoción del hacer colectivo.

Con la presencia de: Carlos Almela Mariscal, Beatriz Alonso, Beatriz Álvarez, Edward J. Andrews Gerda, Isabel Blanco, Colectivo mae (Marta Alonso-Buenaposa, Andrea Rodrigo y Elena Zaccagnini), Miriam Fernández Lara, Miguel Guzmán Pastor, Alberto Martínez Muñoz, Coco Moya A-Buylla, Lara Ortiz Marrón, Esther Rodríguez-Barbero, Amalia Ruiz-Larrea. Realización: Miguel Guzmán Pastor

MICRORESIDENCIA EN LA VENTANA

En esta edición hemos tomado el escaparate de la Sala de Arte Joven como materia prima de trabajo, con una sola premisa: no tocar el vidrio. Esther Rodríguez Barbero, participante del *Programa sin créditos*, ha propuesto un diálogo con los peatones a través

de palabras recogidas durante la experiencia del programa, componiendo un texto expandido convertido en voz de la sala habitada o *Casa Abierta*. La acción activó la interacción con el nosotros y con el espacio, volviendo a demostrar el potencial de esta gran ventana para unir, y también separar, lo íntimo –el nosotros– y lo público –el vosotros–.

La propuesta *microResidencia en la ventana* ha supuesto una continuación en el proyecto de comisariado experimental *microResidencias*, línea de acción principal del proyecto nómada de creación colectiva Espacio Islandia activo desde 2011 y visible a través de la plataforma <http://espacioislandia.com>

Sucedió el jueves 15 de diciembre, de 18 a 20 horas. Participantes: Esther Rodríguez Barbero y peatones Coordinación: Miguel Guzmán Pastor (Espacio Islandia)

144

MIRIAM FERNÁNDEZ LARA

TRASPOTA

La instalación “trasporta” nace a partir de la idea de la función de una mirilla en una casa; mirar lo que hay detrás de la puerta con un cristal que amplía lo exterior para traerlo al espacio privado. Y si ese mismo cristal permitiese mirar desde lo público, desde lo abierto, hacia donde mira? En este caso, a lo que nunca se muestra de este espacio, una sala que es un rincón bajo la escalera, que alberga lo que se quiere ocultar pero que hace posible el lugar, cuadros eléctricos, extintor... Un gesto simbólico a través de pocos milímetros cuadrados de cristal que pretende cambiar la forma de ver, de mirar, de estar en este lugar.

Idea: Miriam Fernández Lara

Retrato en *Casa Abierta*



145



Microresidencia en la ventana

SILLAS

Las salas de exposiciones únicamente suelen albergar sillas para las personas que pasan más tiempo en ellas, los vigilantes de sala por ejemplo. Durante el *Programa sin créditos* los participantes frecuentamos este lugar, pasamos más tiempo en él que la duración habitual de una visita; por eso esta propuesta pretendió continuar con ese habitar, transformando el lugar para compartir esta experiencia. Catorce sillas que tenían como objetivo invitar a la comodidad, a pasar tiempo en este lugar. El deseo de que esas sillas se usarán, se movieran, albergaran otros cuerpos, quedó en eso, en deseo. La activación de ese deseo es complicada cuando está tan alejada de las formas de estar en el lugar expositivo; así las sillas permanecieron todo el tiempo de la exposición en los mismos lugares. Quiero pensar que algún cuerpo nuevo albergaron, aunque fuera por cansancio. Y aunque la activación no fuese completa, fueron también, de alguna manera, la presencia simbólica de nosotras y de nuestro deseo de habitar juntas, en un gesto que lleva lo íntimo a lo público, pues cada una de estas sillas estaba en nuestra casa y volvieron a ella una vez finalizada la exposición.

Con la colaboración de: Carlos Almela Mariscal, Beatriz Alonso, Beatriz Álvarez, Edward J. Andrews Gerda, Isabel Blanco, Colectivo mae (Marta Alonso-Buenapósada, Andrea Rodrigo y Elena Zaccagnini), Miriam Fernández Lara, Miguel Guzmán Pastor, Alberto Martínez Muñoz, Coco Moya A-Buylla, Lara Ortiz Marrón, Esther Rodríguez-Barbero, Amalia Ruiz-Larrea. Propuesta: Miriam Fernandez Lara e Isabel Blanco

COCOMOYA

PRÓLOGO / ADVERTENCIAS / NOTA

Asociaciones e interacciones entre organismos
Competencia.
Depredación.
Parasitismo.
Comensalismo.
Cooperación.
Mutualismo.

Un secreto no se puede tener. Más bien un secreto te tiene. Un secreto es un parásito que se transmite

como las palabras, palabras parásitas que atraviesan generaciones. Somos poseídos por secretos parásitos, como eran poseídas las videntes, entrando a formar parte de un colectivo secreto, de aquellos con una segunda vista sobre lo invisible. Un *colectivo* que nos hace separarnos de “los otros”, y nos hace juntarnos con “los nuestros”.

El secreto solo es secreto cuando se cuenta, cuando se comparte y conforma un nosotros. Secreto a voces, de boca en boca. Espacio que se construye en el encuentro; solo se delimita cuando se comparte. *Espacio sin márgenes. Frontera nómada. Colectividad fragmentada.* Cuando sucede el secreto siempre se refiere a otra cosa. Algo que se relata porque no está delante. Algo que se tiene que contar, que se tiene que compartir. Solo sucede cuando sucede lo íntimo. Cuando podemos hablar al otro como si lo que pasa fuera mutuo. ¿No es eso amor?

El acceso a otros pasados, interpretados, divergentes, múltiples. Una “segunda vista” que se superpone a la realidad, cuya única

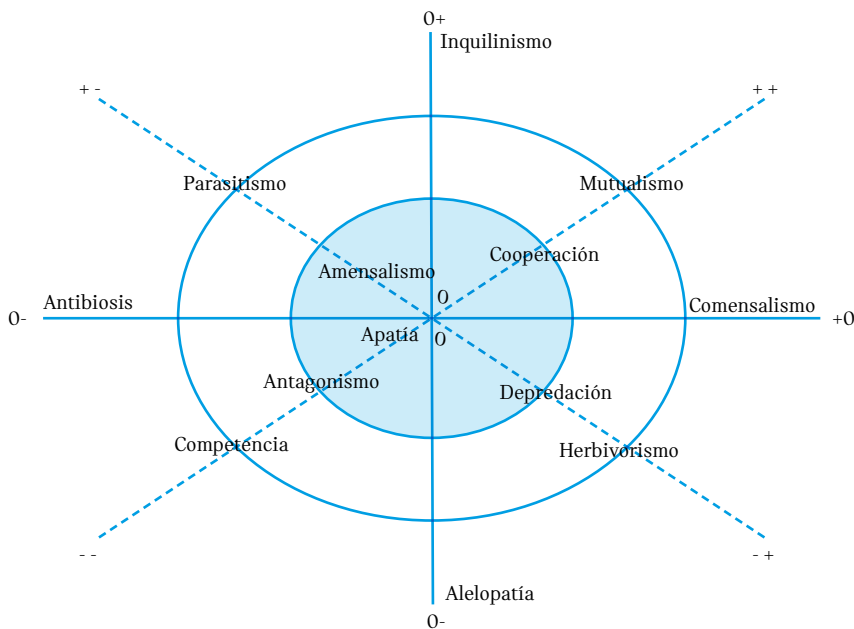


Mirilla

147



Sillas



Simbiosis

clave de acceso a esa segunda vista es comprometerse con su invisibilidad. Rendir culto a un cuerpo interpretable de historias que se sostienen a sí mismas, sin necesidad de legitimación. Contar al márgen. Sin dar por válida ninguna victoria anterior. Todas las historias del arte nunca serán todas las historias del arte.

Entonces, ¿cómo revelar, sin resolver, un tiempo secreto, encriptado dentro de otro tiempo visible?. Abrir una interpretación que se mantenga siempre como “posible”, y no como “cierta”. Por una parte, multiplicando las historias. Por otra, haciéndolas nuestras. Contándolas de nuevo. Dándoles sentido en nosotros hacia los otros.

Habitándolas como se habita un secreto. En la intimidad. En la oscuridad. En la

clandestinidad. En la ilegítima contienda de la palabra hablada. En la justa revuelta que existe al reunirse en una habitación oscura.

Al final, el valor del secreto es que, desde entonces, no somos los mismos. Hay una vibración imperceptible en la superficie de la realidad. Como una onda sobre el agua que se desplaza y se multiplica. Un secreto que se expande con cada réplica imperfecta y amplificadora. Esta realidad inquietante, imperfecta, nos sitúa a una distancia aproximada, suficiente para revelar la estructura de archivo que subyace a toda historia.

En la resistencia de la vulnerabilidad, en la persistencia de lo frágil, con la borradora indeleble, desde el orgullo de lo clandestino. Nos miramos los ciegos.

EPÍLOGO / COLOFÓN / ESTRIBILLO.

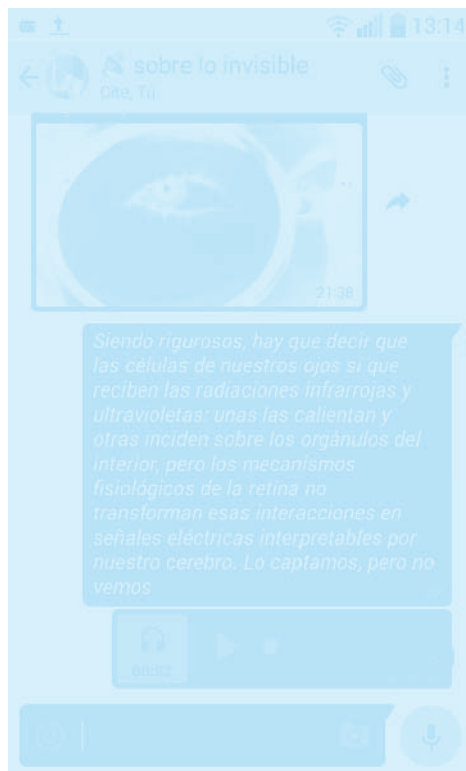
Uno de los principios más comunes de toda sociedad secreta es que su final debe ser la destrucción de todo rastro. Volver al principio es deshacerse. Recapitular es capitular, rendirse a la declaración de intenciones que se hizo en el prólogo. Entonces, en aquel momento inicial, dijimos “ vamos a desaparecer cuando todo acabe”. Dijimos “vamos a dotar de vida a este encuentro, puesto que le dotamos de muerte”. Luego, al final, hubo un final y todo acabó o acabamos con ello. Creyendo que una ruptura con drama sería más memorable que una despedida con amor. Pero por lo menos hemos cumplido la palabra. Epílogo: resumen, coda, estribillo. Los finales son también principios. El “colofón” se puede leer como un “preámbulo” de otra historia cuando el encabezamiento del índice deriva en un descabezamiento del fin.

149

Retrato de familia: algunos personajes principales han desaparecido. Los que quedan, reflejan una apariencia algo incómoda. Como si solo quedara piel y no hubiera ya sangre. Por momentos la realidad se formula demasiado sólida. La foto final está aún revelándose. Pero parece que se ha desvanecido lo que nos afectaba mutuamente. Precipitación de los acontecimientos. Factura simplificada. Concepto. Pago de honorarios.

Recapitulación: Capítulo 2: Secreto:
Organismo vivo. Identidad parásita que se relaciona con la realidad exterior a través de la realidad interior. Interior de un cuerpo, cuerpo colectivo, mutuamente identificado en su realidad efímera. Autodestructiva, y autodesituyente.

Hay que aceptarlo. Hay secretos que te hacen y luego se te deshacen.



Una habitación propia

ESTHER RODRIGUEZ-BARBERO

‘El primer dispositivo cultural fue probablemente un recipiente...’ decía Elizabeth Fisher en *Women’s Creation*. Si tuviese que definir este proceso, de hacer en la sala, de la exposición de *Casa Abierta* sería bajo esa idea, la de recipiente en su sentido más amplio, un algo que sostiene otro algo, un contenedor de cosas posibles. A lo largo de estos nueve meses que hemos estado habitando la Sala de Arte Joven hemos sido testigo sy a su vez hacedoras de la transformación de ese espacio a través de diferentes mecanismos. El marco del *Programa sin créditos* ha sido un lugar fértil donde surgió la oportunidad de estar y hacer juntas. Y a través de la exposición de *Casa*

Abierta se ha materializado, por un lado, esa necesidad de hacer del espacio de la sala un lugar donde estar, y, por otro, ha sido recipiente de algunas propuestas reflejo de las investigaciones en las que cada una estábamos inmersas. Ha sido un proceso complejo, mucho, lleno de matices, de encuentros y también de desencuentros. Un proceso que ha ido mutando y de alguna manera también nos ha ido transformando.

Trabajar en colectivo es crear un organismo vivo que como todos los organismos atraviesa muchos estados. La piel es la primera frontera que 'separa' nuestros cuerpos, lo que nos delimita y nos hace una entidad independiente; nos hace tener un sentido del yo porque podemos diferenciar donde termina mi mano y empieza la tuya. Nunca completamente independientes, aquello que tocamos también nos toca. La piel es flexible y se expande. La piel va más allá de sus propias fronteras. No es necesario ni siquiera el contacto físico; nuestras kinesferas se cruzan y nos mueven, tu movimiento me mueve, tus palabras me mueven; tu calor me mueve. En este lugar las individualidades se contaminan unas con otras y la dualidad dentro-fuera se diluye. Este organismo compuesto de muchas kinesferas contenidas en la sala ha pasado por momentos de ebullición, reposo, equilibrio, autodestrucción, recuperación, reestructuración, por muchos finales y muchos principios, recomponiéndose a cada paso... quizás, ahora, al haber desaparecido la piel que lo contenía, ese recipiente de la sala, el organismo se haya finalmente disuelto, dando paso a una otra cosa que aún no podemos nombrar.

REFLEXIONES SOBRE BAILARSE LA JORNADA LABORAL

El día 17 de diciembre estuvimos bailando durante toda una jornada en la Sala de Arte Joven. La propuesta nacía, por un lado, de la necesidad de llenar el espacio de la sala de cuerpos en movimiento y, por otro, de una reflexión sobre la palabra exponer(se) ¿Qué pasa cuando lo que se expone son cuerpos? Además esos cuerpos tienen una serie de tareas y objetivos que cumplir que también están relacionados con el baile. En esta propuesta buscábamos la relación entre el acto de exponerse y el trabajo. Por supuesto trajo consigo muchas más cuestiones. Durante ese día esa gran ventana se hizo mucho más presente; nos encontramos mirando y siendo miradas y la ventana se convirtió también en frontera; experimentamos una cierta sobreexposición y atravesamos diferentes estados corporales a lo largo de las seis horas que duró la actividad. No sabemos el impacto que pudo tener, más allá de saber que días más tarde un señor preguntó a Mikaela, la vigilante de seguridad, que qué días se hacía lo del baile. En el momento hubo algunas personas que participaron también, pero ese no era el principal objetivo de la acción sino traer el baile al contexto expositivo como labor. Nos dimos cuenta de que la acción funcionaba independientemente de que hubiese espectadores y que era la duración lo que hacía que funcionase.

Bailarse la jornada laboral fue una propuesta ideada por Lara Ortiz y Esther Rodríguez-Barbero con la participación de Isabel Blanco, África Clúa, Sergio de Pablo, Julio Linares y Carlos Almela.



Bailarse la jornada laboral desde fuera

151



Bailarse la jornada laboral desde dentro

Paseo Marítimo Avenida de América

CASA ABIERTA

A PIE DE CALLE

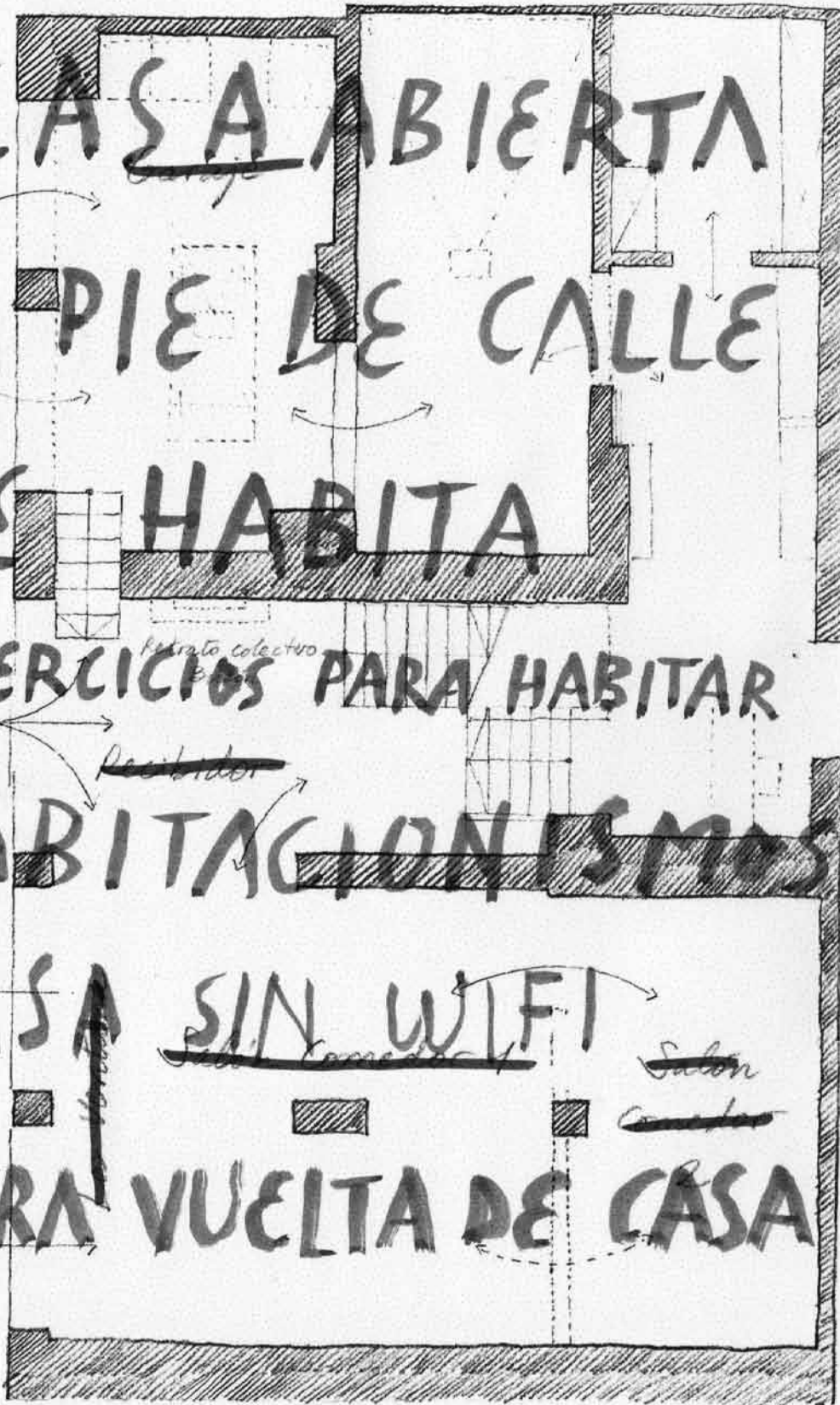
SE HABITA

EJERCICIOS PARA HABITAR

HABITACIONES

CASA SIN WIFI

OTRA VUELTA DE CASA




Recorrido Máximo Avenida de América

QUIZAS HAYA FALTADO UN POCO DE REBELDÍA POR MI PARTE EN ESTE TERCER ESPACIO, ROBO LAS PALABRAS DE BRIT BACHARAN. PERO CUANDO NOS PUSIMOS A ENFOCARLO DE ESE MODO, QUE NOS PARECIÓ EL MÁS INTERESANTE, ESTE ESPACIO TIEMPO COMPARTIDO ES TAN RESBALADIZO E IRREVERSIBLE QUE SE DESBORDO. HAY QUE BUSCAR FORMAS DE ABLANDAR LA REALIDAD. PERO HAY COSAS QUE SE HAN QUEDADO EN EL CAMINO. A DÍA DE HOY NO SÉ SI CREO EN EL ~~COLECTIVO~~ TRABAJO EN COLECTIVO O NO. SOY UNA AUTÉNTICA NOVATA EN ESTO DE LAS INSTITUCIONES. A VECES CUANDO ALGO OCURRE, ~~ALGO~~ OCURRE PORQUE NO SE PUEDE EXPLICAR. GRACIAS, ANIMO.



**ENCUENTROS
SIN CRÉDITOS**



DONDE QUEDAN SEÑALADOS UNA SERIE DE MATERIALES AUDIOVISUALES, MEDIANTE SUS RESPECTIVOS ENLACES A YOUTUBE, DE LOS ENCUENTROS SIN CRÉDITOS, DE NATURALEZA PÚBLICA Y ESTRUCTURADOS EN DOS SESIONES, COMO UN ESPACIO PARA COMPARTIR LOS SABERES DEL PROGRAMA Y OTROS QUE EXCEDÍAN EL MISMO. PRIMERO FUE ABIERTO SIN CRÉDITOS, PROPUESTAS SELECCIONADAS A TRAVÉS DE UNA CONVOCATORIA ABIERTA. SE ORGANIZÓ EN PRESENTACIONES BREVES PARA DAR CABIDA AL MAYOR NÚMERO DE VOCES POSIBLES: 6 IMÁGENES EN 6 MINUTOS (PIEDRA, TIJERA, PAPEL, DINAMITA), 6 IMÁGENES EN 3 MINUTOS Y UNA ACCIÓN. EL SEGUNDO DÍA DE MESAS DE DEBATE TRES INVITADAS PROPUSIERON A OTRAS TRES DIALOGAR SOBRE FUERA DE PROGRAMA, COLECTIVIDAD Y VIDA SOCIAL.

PLUMA

11:15- 12:00 / 6x6: PLUMA

Alba Soto. *Procesos y territorios*.

Blanca Ulloa y Virginia Samper. *Objetos con mente / Relaciones afiliadas*.

Natalia Ramírez. *Magma, conocimiento político desde la danza contemporánea y sus transferencias*.

Paula Cueto y Marta Echaves. *Una conferencia performativa de la contrarrevolución de los caballos*.

Colectivo Los Especuladores. *One human minute o el aprendizaje del paso de cebra*.

ENLACE AL VÍDEO: <https://youtu.be/Te8H-0DBLAY>

3X6

12:00 - 12:20 / 3X6

África Ruiz. Márgenes. Maneras de proponerse.

Ignacio Tejedor. No sóc tu, sóc yo.

Matias Daporta. Spanish-washing o una lucha cultural casi perdida.

Naiana Blue. Proyecto Agua Viva.

ENLACE AL VÍDEO: <https://www.youtube.com/watch?v=KqhNXDMBZEU>

ACCIÓN

12:20-12:40

Acción Tonia Raquejo

<https://youtu.be/KqhNXDMBZEU>

PIEDRA

12:45 - 13:45

Andrea Rodríguez y Veronica Valentini, *BAR TOOL #0, un programa de formación basado en la práctica*.

Necesidad.

Andrés Carretero y Saúl Alonso. *Autobiografía de urgencia. La praxis de la arquitectura entre el modus operandi y el modus vivendi*.

Carmen Dalmau. *Programar una sala de exposiciones en una escuela de fotografía*.

Elena Martínez Millana. *Infra*umbrales en el paisaje*.

Andrea Olmedo. *Construyendo un proceso de aprendizaje en (man) común*.

<https://youtu.be/idFqkfTy1ts>

TIJERA

13:45 - 14:30 / 6x6: TIJERA

Alejandro Simón. Pequeña historia universitaria.

Diego Posada. Cómo introducir a Fidelina en la universidad.

Departamento exotérico. De lo esotérico a lo exotérico.

Javier Pérez Iglesias. En esta biblioteca se escuchan pájaros. Creación artística y comunidades desde la lectura.

Neus Lozano. ¿Qué saberes y qué aprendizajes?: la universidad como espacio de producción y transmisión de saberes (también en torno a la práctica artística).

ENLACE AL VÍDEO: <https://www.youtube.com/watch?v=QOIfmZdlvCQ>

PAPEL

16:00 - 17:00

Belén Cueto. *Mientras llega la revolución*.

Colectivo El Banquete. *De la pirámide a Penrose*.

Emilia García-Romeu. *Sáquenme de aquí: el arte como estrategia fuera de la escuela oficial*.

Paulina León y María Dolores Ortiz. *Arte + educación + acción entre artistas y personas sordas*.

Pedagogías invisibles. *Pedagogías invisibles*.

Til Diacritico. *Cómo veo mi barrio*.

https://youtu.be/aCtwEyNu_14

DINAMITA

17:30 - 20:00 / 6x6: DINAMITA

Aurora Fernández Polanco con "Hadribasic+Mirai Totoki+María Argüelles".

Antonio Ferreira. Pinchar un PDF: acercamientos al diaporama performativo.

Christian Fernández Mirón. La sociedad de las nubes.

Elisabeth Lorenzi. Cosiendo Tetuán. Creación Textil en Abierto.

Laura Tabares e Ismael Amine. Del splenn al scroll: sobre perder el tiempo en internet.

Marta Álvarez. Distrito 11: hacer memoria juntas para habitar la institución.

Mia Coll. 247 MB.

100x10 (Asociación de Pedagogías Críticas Innovadoras). 10 días, 1300 kilómetros.

Tiempo y espacio en la pedagogía del proyecto arquitectónico.

ENLACE AL VÍDEO: <https://www.youtube.com/watch?v=e9h2Mr8yxxQ>





STRA

ESCUELA DE ARTE

EXPERIMENTAL

LA CLAVE ES EL
PROCESO:

- ANA LAURA ALAIZ
- IBON ARANBERRI
- JON MIKEL EUBA
- ASIER MENDIZABAL
- ITZIAR OKARIZ
- SERGIO PREGO
- MARIA LUISA FERNÁNDEZ

EPISTEMOLOGÍA
PARA LA COMUNICACIÓN
ENTRE ARTISTAS

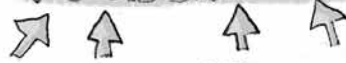


SALIR DEL
DOMINIO
DEL
SOMETIMIENTO

UNA PRAXIS
DONDE TENGA

CABIDA LA

VULNERABILIDAD



#Encuentros Sin Creditos

www.deia.com

www.bilbaoarte.org

SABERES Y HACERES
EN COMUNIDADES
ARTÍSTICAS



SELIMA BLASCO

PERO NO SABES GESTIONARLO

MESA FUERA DE PROGRAMA: TEORÍA SIN ENUNCIAR. PARA UNA TÉCNICA COMO FORMA DE CONOCIMIENTO.

Coordina: Asier Mendizabal

Invitado: Jon Mikel Euba

Los dos artistas conversaron sobre experiencias, en algunos casos compartidas, en el ámbito de la educación fuera de la academia. El diálogo se desarrolló sobre la discusión sostenida a lo largo de varios años en torno a este y otros temas y con la propia forma de discusión entre artistas como modo de producción y aprendizaje.

<https://youtu.be/rnGUe6VCfMc>

MESA COLECTIVIDAD: CUERPOS EXTRAÑOS, ESPACIOS PROPIOS, APRENDIZAJES OTROS.

Coordina: Aída Sánchez de Serdio

Invitadas: Beatriz Santiago y Marta Vergonyós

En conversación-relación a tres bandas se exploró la creación colectiva como posición política desde los feminismos que cuestiona la figura de artista en el contexto de sistema del arte-mercado. Se compartieron experiencias de enseñanza-aprendizaje que toman las políticas feministas de la relación y de la producción de conocimiento como punto de partida para desestabilizar los modos académicos dominantes en las escuelas de arte.

<https://youtu.be/RBfensP4s88>

MESA VIDA SOCIAL

Coordina: Amador Fernández-Savater

Invitado: José Fernández-Layos

El diálogo versó sobre la revista-web “Alexia”, que toma su nombre de la palabra que designa la pérdida parcial o total de la capacidad de leer y escribir, cuando ya fue adquirida previamente, por una lesión cerebral. Se planteó como realfabetización necesaria: volver a aprender a leer y escribir el mundo dejando de contar y pensar la realidad de los otros sin los otros. Experimentar y crear relatos y conceptos *en contacto con* los habitantes acerca de las situaciones donde están en juego los conflictos que definen nuestra época; pensar y contar, para no ser pensados y contados por otros.

<https://youtu.be/mw48DBd5jtY>




ENCUENTROS SIN CRÉDITOS

VIDA SOCIAL

ALEXIA revista digital

escritura de intensificación de la realidad → atender lo que pasa no encajan en molde



desconfiar del mundo sensible
"Lo que se ve no es lo que pasa" PLATÓN

dar visibilidad a lo que ocurre

PENSAMIENTO NARRATIVO

pensar + contar

impacto de la CRISIS

pensamiento concreto

"Hay pensamientos por todos lados y a la vez falta pensamiento"

EVITAR

23 de Noviembre 2016

relación con experiencias
colectivas

AMADOR FERNÁNDEZ SUÁREZ PEPE FERNÁNDEZ LAGOS



relatos
en
1ª persona

teatro tramado por el poder/macropolítica
lucha de poder — batalla del relato

ayuda a evitar peligros

¿QUÉ PASARÍA SI LOS QUE HABITAN EL MUNDO
NO LO CUENTAN?

Los que gobiernan imponen códigos de realidad

PROFECÍA AUTO CUMPLIDA

Gabriel García Márquez

Algo muy gambe
= va a suceder en
este pueblo

8

TRANSLATIONS

Throughout the year 2016, the Sala de Arte Joven ("Youth Art Centre") of the Comunidad de Madrid set in motion a new research programme which would complement the activities organised alongside their annual open calls and exhibitions. Under the name "Programme Without Credits", a permanent research group was formed in this art centre, comprised of participants chosen through an open call launched by its directors, the teachers Selina Blasco and Lila Insúa.

The "Programme Without Credits" started off as a participative and experimental laboratory dedicated to debating proposals that could have an effect on official artistic education, particularly at university. From the beginning, several things became clear: that the lines of action were diverse, that the importance of the role of the "group", even more so than the sum of their individualities, was crucial to move the research forward, that the formats for sharing the experiences and what was learnt could be manifest in many ways, and that, above all, the research was going to be practice-based.

165

As an initial working tool, the book *University Without Credits: A Workbook on The Arts and their Doings* was published, in which we looked back on what happened in the activities run by the Vice-deanship of Extensión Universitaria in the Fine Arts Faculty from 2010 to 2014, particularly in the newly-opened space called "La Trasera". The present publication, meanwhile, goes over all of the accumulated experience in the present laboratory for educational research, this time linked to one of Madrid's most eminent art centres.

We would like to take the opportunity to thank all of the artists, theorists, managers and other professionals who have taken part in this first edition of the "Programme Without Credits"; the participants for their involvement; the Complutense University of Madrid and the team from the National Plan for Research and Development looking into "The incorporation of university art communities into the narrations of modernity and the present"; and of course the directors of the programme, Selina Blasco and Lila Insúa

Comunidad de Madrid

THOUGHT IN ACTION AND ARTISTIC COMMUNITIES FOR LEARNING. NOTES ON A DISCREDITED PROGRAMME

Selina Blasco and Lila Insúa

When we look back on the *Programme Without Credits*, which took place over 2016 in the Sala de Arte Joven of the Comunidad de Madrid, we now consider it as a link in a chain. This in itself implies that, given a cultural context like ours which is so inclined to wiping the slate clean and starting over, we can appreciate being in such a place of glorious exception.

The story goes more or less like this. In 2015, we began speaking to the Art Consultancy of the Comunidad de Madrid (i.e. the City Council), which led, a year later, to the publication of the book *University Without Credits*¹. In this book, we compiled the experience of a programme that was set in motion by the vice-deanship of Extensión Universitaria in the Fine Arts Faculty of the Complutense University. There, between 2010 and 2014, we were working, mainly with students, on multiple aspects of the symbolic space within artistic education, as well as the city's material space. We have previously described this as an *exititutional* action, because we set out to question the institution, but not from the outside, not as something removed from it².

That book is a selective account of what we had been doing at university, and also a tool – *A Workbook on The Arts and their Doings* was its

1 Selina Blasco, Lila Insúa y Alejandro Simón, *Universidad sin créditos. Haceres y artes: un manual. University without credits; A Workbook on the Arts and their Doings*. Madrid, Comunidad de Madrid y Ediciones Asimétricas, 2015.

2 Selina Blasco y Lila Insúa, *Exterioridad crítica: comunidades artísticas en la universidad y el museo*, in *No sabemos lo que hacíamos. Lecturas sobre una educación situada*. Madrid, Comunidad de Madrid, 2017, pp. 309-324.

subtitle – because we wanted to activate, in distinct contexts, the reflections and learnings that had come to light along the way. The first context was, in fact, the *Programme Without Credits*. The support of the Comunidad de Madrid makes perfect sense, because it shifts the focus away from the Faculty and towards an external exhibition space, just at a time when this space was seeking, somehow, to revamp its contents. This way, we could also stay within the institution that funds it (the Comunidad), with the same ultimate aim: to bring change to public teaching in the so-called Fine Arts; and then to have an impact, when we get back, on the university in which we work as teachers. To strengthen the institutions we want to inhabit, the institutions we are.

At the same time, also in 2015, we put together a research group as part of the National Plan for Research and Development, which we named *The incorporation of university art communities into the narrations of modernity and the present*³. We did this because we think that, looking beyond official educational objectives, higher education centres for art are complex communities. We believe that the role they play in society depends on how they engage with this complexity – if it is acknowledged and fostered, art universities start bubbling over; they seek to break out of the classrooms and look beyond them. Therefore, our aim was to investigate to what extent the existence and visibility of this overflow determines its inclusion in the grand narratives of modernity, both past and future, thus analysing this presence/absence and suggesting critical rewritings. Furthermore, we place this project within the sphere of art-based research, but not understood as an academic discipline, which, over time, this sphere of research has become (although, inevitably, as members of the university community, some of this debate does involve and concern us)⁴. We would like to go beyond this, and find our way

3 *La incorporación de las comunidades artísticas universitarias a los relatos de modernidad y del presente*, HAR2015-64469-P

4 For several years, we have been working on research by means of artistic practices, within a Research Group at the Complutense University: *Investigación, arte, Universidad* (“Research, Art,

using artistic research, geared towards the analysis and experimental creation of knowledge-based devices. The *Programme Without Credits* was a research project based on practice and action, and open to collective work – this gave us a perfect vantage point for opening up spaces for dialogue and conflict, spaces that connect university art communities with a broader social and theoretical space.

What we understand by these terms – research, practice, action – will be broken down in the text, below. Before that, to summarise these initial thoughts, we want to emphasise the point that the possibility of linking different actions in a variety of spaces, with the situations and materials that have been proposed and generated en route (this book, for instance), has helped provide the backbone for thought in action, which is essential for researching experimental learning methods by means of creation.

ON HOW TO COLLECT TERMS THAT DECIPHER THE CONTEXT OF OUR RESEARCH. FROM GLOSSING TO A GLOSSARY

What did we put into practice at the beginning? And what have we observed over the course of the programme? Going from one end of the process to the other allows us to see how far our original aspirations actually reached, their viability, and the various different responses we have been able to put forward.

[TEAM]

How we pieced together the programme was determined by our Research and Development project, and the members of this project took on some of the activities. We organised and distributed them by means of different *forms* which we shall not describe now, but we will elaborate upon below. Miguel Mesa del Castillo and Enrique Nieto, on the one hand, while Paloma Checa-Gismero and Javier Pérez Iglesias also coordinated two *networked reading* experiences⁵. Diego del Pozo Barriuso and Nerea

University”), (Referencia 970772), linked to the online platform <http://www.artinvestigacion.net/>

5 For more information on the team and participants of the Programme Without Credits, see <https://programasincreditos.org/equipo2016/>

Calvillo both ran workshops. They are people linked, in some way or another (and these different kinds of links are important) to academia. Miguel Mesa del Castillo and Enrique Nieto brought imagination and experience in initiatives that challenge and broaden university practices (in the Architecture School of Alicante, specifically)⁶. In the case of Nerea Calvillo, as well as her work teaching in an institution focused on interdisciplinary methodologies, we were fascinated by the joyful lightness of the structures she builds, her proposals for habitable spaces that represent and, at the same time, influence what is contained therein. Javier Pérez Iglesias is a superstar when it comes to generating initiatives that make university libraries inclusive and socially-engaged spaces. Paloma Checa-Gismero, both inside and outside of academia, spends her time and energy on publications that call for permeable and collaborative social practices, and she takes part in the content as well as coming up with ways to open out the debate. And Diego del Pozo Barriuso, artist and teacher, had just designed, as a member of the *Subtramas* collective, the mediation for the exhibition *Un saber realmente útil* (“Truly Useful Knowledge”) at the Reina Sofía Museum, very much in line with the concerns we wanted to explore, due to its dealing with the lesser-valued kinds of knowledge that we need in artistic research. All of them, apart from Nerea, take part in the section of this publication we have called *Dossier*.

We added more people to this core team. Most of them had been by our side, to differing degrees of intensity, during the years in which those of us in the vice-deanship were trying to break down the secular isolation of the Fine Arts Faculty. Alejandro Simón is, directly, one of us. Emilia García-Romeu joined us with her empathy and expertise. Mariano Mayer, his sensitivity and original turns of phrase. Christian Fernández Mirón likes, as he himself says, to do whatever is needed. When he introduces himself, he speaks of hybridisation as a practice and as an objective, and so he fits perfectly with our desire to bring together, in the Programme, people who are active in fields that are not only different to each other, but that are also accessible, flexible,

and that interweave upon contact. In his case, he works with art, design, education and music. María Jerez places her work somewhere “among” cinema, choreography, architecture, and the visual arts. She also says she is interested in the idea of the limit. And it is strange to try and imagine a piece of work or action by Rafael Sánchez-Mateos Paniagua that is not carried out along with other people.

The team was rounded off with another architect, Diego Barajas. Although we never consciously set out to bring in people from diverse backgrounds, in hindsight we realise that there were indeed a lot of architects. Architecture can be debated in terms of discipline, hegemony and conflict, openly and explicitly, in a way that concerns and appeals to us in (almost) equal measure. In fact, the way Diego speaks about his work as a mediator and an observer/participant in micro-realities shows this clearly.

Somewhere between the coordinating team and the participants we suggested bringing in an intermediary, which we deemed necessary as an accompaniment to the research that the participants carried out over the course of the Programme. *Chiringuito de investigación* and *Kit Canibal*, two collectives of people who had studied at the Fine Arts Faculty, were reborn, with some people dropping out along the way, as *Chiringuito Canibal*. The story they themselves have constructed from their experience is also included in this publication, reflecting the complexities they faced amid this task.

To close the programme, we organised some *Encounters Without Credits* which we shall discuss in more detail below. At this time, María Fernanda Moscoso joined us, and we shared management tasks and experiments with her in order to come up with other ways of planning such events. In this final phase we approached Aída Sánchez de Serdio, Asier Mendizábal and Amador Fernández-Savater, inviting them each to select speakers to form debate tables. Thus, the team expanded a little bit more. And so we were also joined by Marta Vergonyós and Beatriz Santiago, Jon Mikel Euba and Pepe Fernández Layos.

The responsibility for a programme like this is complex, and we thought that this book should be the

⁶ <http://proyectoszero2016.arrsa.org/sobre-el-curso/>

place to contemplate the difficulty of both describing the act of planning and of choosing the right words for the role we played. Be it rooted in fantasy or fiction, would it even be possible to put together a programme based on the coming together of people who wanted just that: to create a programme together? If the development thereof entailed its very construction, how would we work that out? What would we call it? Without a Programme? Could it be the third part of a trilogy that started as *Without Credits* 2016 and has continued as *Celebration* 2017? Returning to our original intention of placing ourselves in a context of **practice-based research**, to therefore stretch the limits of the normal protocols in educational programmes of artistic practices might imply, among other things, refusing to let the organisational side act separately to the imagining and developing of pre-planned contents.

[NAMES]

In the context of Spanish universities, *credits* arrived more than a decade ago. Their becoming a natural part of students' everyday language implied, perhaps not quite as unconsciously as thought, a more elitist view of university teaching (*marks* and *qualifications* remained only in secondary education, i.e. not in *higher* education). This new approach, however much you want to read into it, coincided with the requirement (imposed, no less) to go and buy them from the bank. Words imitate life.

Before the *Programme Without Credits*, as we already mentioned, there was *University Without Credits* and the *Programme of Extensión Universitaria Without Credits*, the latter of which refers to the vice-deanship in which we were working from 2010 to 2014 in Madrid's Fine Arts Faculty. In 2012, those of us in the vice-deanship of Extensión Universitaria decided to highlight the country's dreadful economic situation and the public university's practice of bankruptcy, and that is why we named the range of activities we coordinated that year *Without Credits*. In the text we wrote to present it, we stated that we wanted to build a Fine Art Faculty that would take a critical part in the present, collaborating with other's proposals and activating mechanisms that would help spread our

own artistic vitality. We played with the double meaning of the word "credit", taking into account that to educate is also to recognise everything that public university can offer without being compensated by the credits of the official programmes⁷. To propose learnings that are chosen and managed with as much freedom as possible, far removed from what an official curriculum can offer, remained the objective of the *University Without Credits*, the *Programme Without Credits*⁸ that this book describes, and the *Celebration Without Credits* that we are currently working on.

Curiously (or not), over the course of the 2016 Programme, the people who took part called themselves *the discredited*. It was not a rhetorical turn of phrase: their new name, a name chosen by them, replaced the one they had been given and it has enriched the experience with something more than mere ironic nuance; to recognise oneself as discredited is itself a manifesto in these times when the university's credit (its credibility) is in crisis because its validation mechanisms are being questioned in terms of the real value of the learning that is created and distributed outside of the university. We agree with those who say that the future of academia "must reject the snobbery and pedantry associated with the presumption that they do things 'better' than others". One pending task of the university would be to accept its role as a player in the distribution of knowledge, a shared, common analysis that generates "an independent body of data and thought", regardless of the source⁹.

7 http://bellasartes.ucm.es/data/cont/docs/14-2015-02-09-EXTENSION_2012_.pdf

8 There was also one more name, anonymous this time: during the *Encounters Without Credits*, somebody moved around the letters of the official title that were pinned to a corkboard in the room, changing *Créditos* ("credits") to *Cerditos* ("piggies"). This unofficial *Programme Without Pigs* still hangs there, and thus remains completely open to interpretation.

9 Here we are quoting words from the *Hack the Academy Studio*, <http://www.prototype.es/hacking-academy-studio>

[THE CORE IDEAS]

In the *Programme Without Credits* we did not think of contents in the strict sense. We preferred to consider them as core ideas, and we chose those which we had already adopted as the structure of our publication, *University Without Credits*, to afford it continuity. In the book, they worked as separate blocks that structured the activities we had coordinated in Fine Arts. In the Programme they became reference points, framing devices in which we could raise our concerns about the kinds of learning produced by artistic practices.

- *Extracurricular* was the name we gave to the reflections on knowledge and doings that were suggested away from the dynamics and conditions that form part of the official programmes of artistic education.
- *Working Collectively*, for those cases and actions regarding community-based and collaborative work. We emphasised the ever-more visible politics that rule over spaces, times and bodies in the make-up of artistic communities for learning.
- We gave the name *Social Life* to the spreading out of these communities, both towards the usual settings (like the museum, the spaces for artistic production and independent platforms for research) and others that were more unusual or difficult to imagine, offering new analyses and proposals for ways of making connections.

It may be the case that this division, which had been useful for organising the existing material in the aforementioned book, turned out to be too rigid as the bare bones of the Programme. We are unsure, for example, whether it was a useful guide when it came to the open call for the first participants. When, later, we thought about possible subject matters that would attract proposals for the *Encounters Without Credits*, the guidelines were very different. After months of learning, we were able to describe far better the issues we had been dealing with. Although it may seem overly broad, it is worth remembering these rough guidelines: other kinds of knowledge and ways of doing in the teaching of artistic practices, architecture and design; outside of the curriculum; new formats for old knowledge; the exhibition at university; strategies

for making learning visible; classrooms, spaces, furniture; mechanisms of validation and legitimisation; collective learning; two-way networks: contact and collaboration with communities; authorship and open-source code. Collaborative practices and prototypes; figures of expertise; institution/existential practices; subordinate kinds of knowledge? and knowledge from the outside; conflict and parties; plans, programmes, degrees and graduate degrees; thesis and antithesis; choreographies of power; trans-, inter-, extra-disciplines; communities and tribes at university¹⁰. The definition of the contents and, above all, finding the way of making them explicit, both undoubtedly had an influence on the success of the open call and the number of proposals we received.

[FORMS]

Forms and formats. As this publication is a reflection on and an inventory of what happened in the *Programme Without Credits*, now, in hindsight, we might think a bit more about the differences between the two. And we would not use the two terms interchangeably. In older dictionaries they warn, wisely, about the difficulty of dealing with *forms*. Form is “all that which gives being to the thing” (that is, the crux of the matter). In these dictionaries you can find wonderful wordplay: “To treat this saying formally would be somewhat malformed”. It is better to do so in everyday language, to think that the form “is the figure, the size, and the appearance of any given thing”. Part of the repertoire associated with the verb ‘to form’ is useful for going over what we did and what we would have liked to do: “To form a complaint, to complain. To inform, to instruct and make another aware of some truth. To conform, to comply, and to agree. To not mix up one thing with another, to not convene or be in agreement. Deformity, excess. To reform, to reduce to a form something which does not have one”. The word *format*, however, is modern. We could almost say that the most interesting thing about it is that in current dictionaries it only

¹⁰ See the *Call for Papers of Abierto Sin Créditos* (“Open Without Credits”) 2016, https://programasincreditos.files.wordpress.com/2016/06/bases-call-for-papers_abiertosincreditos-2016.pdf

designates the size and form of a publication. That is, formats are about results¹¹.

For now, we shall stick with *forms*. The different denominations we chose in the Programme to describe them (*Networked Readings, Laboratories, Workshops, Critical Sessions* and *Feedback Sessions*) did not add much to our aspirations of proposing an alternative way of producing of knowledge, which could come up with names different to those which are normally used in educational and cultural programmes. We would like to find others; this is now on our to-do list.

With the *Networked Readings* we wanted to try out new ways of collective reading. We started with the kinds of dynamics commonly used in reading groups, such as defining the texts, having limits on the duration and length of the selected material, coming together and sharing what we experienced. We provided the general structure of the activity: three readings, because we always thought of the contents according to the three central themes of *Extracurricular, Working Collectively* and *Social Life*; around one month per reading, in which we could share comments and materials online (via the social network Facebook), and one day of what we called *reading in person*, a general get-together to sum up and discuss, if relevant, a shared result. For everything text-related, we trusted judgement of our selected invitees, as well as their own inventiveness in setting the guidelines for how to interact on Facebook. We chose this platform because we saw it as the best way of opening up the participation to anybody who wanted to join the group, but the network is tricky to control (at least for the users), and we did not find the rhythm and contents of the interventions entirely convincing. How should we read in open communities? Can we consider Facebook an open community? What does it imply to read in that way? Does it make sense? We tried to think it over, and we presented a poster in

11 The old dictionary in which we looked up the term *form* is that by Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Barcelona, Horta, 1943, p. 604. For *format*, we consulted the Royal Spanish Academy's dictionary.

an academic congress for digital humanities, compiling experiences that had guided us through this rough terrain. We looked up platforms dedicated to the research, documentation and diffusion of network culture theory, i.e. those that work on artistic dynamics on the Internet, like *Inclusiva.net*¹², and also those who look into the characteristics that make Facebook feasible for the development of collaborative activities online¹³. We thought about the possibility of combining the social network with dynamics that might be associated with *close reading*¹⁴, in the widespread distribution of knowledge that is linked to dissemination through history¹⁵, and on the Internet itself as a generating source of specialised content¹⁶. How is culture reconfigured in this context? Despite delving into the theory, and trying to see ourselves in others' mirrors, in the end the *in-person sessions* may well have been the best thing about the experience¹⁷. We also consider it a linking thread: we started the Programme with this activity which developed gradually alongside our other commitments, sometimes crossing over with them, another way of interweaving practice and theory.

12 <http://medialab-prado.es/inclusiva-net>

13 See Francesc Llorens Cerdà and Neus Capdeferro Planas, *Posibilidades de la plataforma Facebook para el aprendizaje colaborativo en línea* ("The possibilities of the Facebook platform for online collaborative learning"), in the *Revista de Universidad y Sociedad de Conocimiento (RUSC)*. Vol. 8, no. 2, pp. 31-45. UOC.

14 Described, for example, at: <http://writingcenter.fas.harvard.edu/pages/how-do-close-reading>

15 Helena Calsamiglia, *Divulgar: itinerarios discursivos del saber*, <http://quark.prbb.org/7/estrella.htm>

16 Montse Quesada Pérez, ed. of the resulting publication of IX *Encuentro de Profesores de Periodismo Especializado* (Barcelona, 29/30 June 2009), https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/11306/periodismo_especializado.pdf

17 Selina Blasco and Lila Insúa, *Comunidades de lecturas y redes sociales*, poster presented for the *Jornadas UCM. La investigación en Ciencias Sociales y Humanidades. Desafíos y perspectivas en entornos digitales*. Madrid, Universidad Complutense, 12-13 January 2017.

At the core of the Programme were three *Workshops* and two *Laboratories*, nodes for the participants' action- or production-based research. In theory, the labs were geared towards the definition and profile of the processes involved in those projects that each person had presented for the open call. Meanwhile, the workshops would focus on their being opened up to action and practice by means of specific proposals. But, in reality, the difference between them was marked by their duration: the workshops ran for two days, and the labs were longer. The experience and the learning that came from the intensity of the labs has been one of the Programme's greatest achievements, and we shall go on to discuss them in detail, because they deserve further attention. As well as this, to follow the progression of the research, as required by the projects, we thought about the support of three *Critical Sessions* and six *Feedback Sessions*, based on the presentations of the advances they had made. The former were run by different people each time, and the latter were always coordinated by *Chiringuito Canibal*. Each presentation took place in one single session.

171

The *Sala de Arte Joven* ("Youth Art Centre") is an exhibition space. The *Programme Without Credits* was an experiment to rethink the space in terms of other ways of being. What happens when it is inhabited by a research group? The classroom was kept in its designated space, but it has also broken free from its walls. The forms that we described all started there, but none of them ended up there. One key part of this project was regarding this experimentation in the whole space and beyond, in the surrounding neighbourhood. It is a good way of making a mark on the space by using thought in action, slippery as that concept may be. The desire to break through the space's physical, mental and emotional limits, and interact and create two-way flows between the inside and outside, did not just start when we got there. There have been other initiatives that tried this out and got the ball rolling, such as that which took place within the framework of the open call *Curator Needed* during part of 2015, the *C.I.T.I. Centro de Investigación Técnicamente Imprevisible* ("Centre for Technically Unpredictable Research") which focussed, in the words of its curators Jaime González Cela and Manuela Pedrón, on "the urban and the transversal". Some of the pieces

and interventions that it comprised, in particular one which Alexander Ríos called *Lo posible* ("The Possible"), actively involved places and people from the surrounding neighbourhood¹⁸.

Shortly after the halfway point of the Programme, we received an invitation from the Comunidad de Madrid (the City Council) to include an unexpected form: the exhibition. The participants agreed to take on a collective curatorship and organise, in record time, a display of what had otherwise been a place for learning, composed of distinct forms/figures. In theory, this opportunity was a good chance to materialise an experimental delocalisation, going beyond a one-off, provisional occupying of the space. The idea of thinking of it as *Casa Abierta*, an "Open House", the name it adopted, was a reflection upon how this art centre could take on that kind of feel. But in an artistic community, more so than research and experimentation, the form of the exhibition is very powerful, and it prevails over everything. In our case, it prevailed over the collective exercise: in the section of this book titled *Open House*, which concerns the participants' experience as curators, it can be clearly seen how difficult it was to assemble something as a group, despite the fact that the group's cohesion was one of the strong points of the learning experience.

The programme came to an end with the *Encounters Without Credits*, which were open to the public, over two days. The first session, *Open Without Credits*, consisted of a series of presentations selected via our *Open Call*. During the planning phase, interesting things came up related with this reflection on the forms/figures that we are discussing here. To begin with, we were pleasantly surprised by the sheer number of people who applied and, what's more, we were thrilled that most of them came from outside the circles we know. There are a lot of us who share the same concerns. From there, the question was whether to make a selection and thus dismiss the other proposals, or divide up the time and

18 Manuela Pedrón Nicolau and Jaime González Cela, eds. *C.I.T.I. (Centro de Investigación Técnicamente Imprevisible)*. *Sala de Arte Joven*, Madrid, 2015, and <https://lopossible.wordpress.com/>

try and fit everybody in. The latter option inherently included certain negative aspects, such as the short time for presenting, but in the end we saw it as a plus, because it brought about a really stimulating dynamic for both the audience and the speakers. The challenge of squeezing the presentations into the 6x6 format (six images maximum, within a time limit of six minutes), or even less, 3x6 (the same number of photos in three minutes) posed a challenge for all the speakers, who came up with different ways to choreograph the *Open House* that had taken us in (the exhibition opening practically coincided with the *Encounters*), presenting their actions and research, and instigating collective debate. We liked the idea of classifying the interventions by categories, namely *Feather, Paper, Scissors, Dynamite*. How could we sort and distribute their proposals without imposing roles on those who provide the content but do not take part in its planning? We did not choose the names arbitrarily: there was no rhetoric, but rather a desire to emphasise something that concerns us, and to do so playfully. We were pleased with this experiment in naming forms and figures, using other words.

The second session was run by the aforementioned “invitee-guests”. As a form, the structure again responded to three conceptual blocks from our main book, *University Without Credits*. Asier Mendizábal with *Extracurricular*, Aida Sánchez de Serdio with *Working Collectively* and Amador Fernández Savater with *Social Life*. But to develop and go beyond this initial skeleton, we suggested that they present their ideas and reflections by means of conversation. The three of them each took charge of leading the round table sessions, alongside another person who they could choose and who would bring their experience and knowledge to the topic in question. Thus, Asier and Jon Mikel Euba discussed their experiences of artistic education outside of academia, and they considered how debates between artists can be a mode of production and learning in itself. Meanwhile, Aida, Beatriz Santiago and Marta Vergonyos explored collective creation as a political position, coming from feminist perspectives. José Fernández-Layos, invited by Amador, and based on the webzine *Alexia*, opened up the possibility of thinking about experimentation and the creation of stories and concepts in direct contact with their inhabitants, so that they are not shaped and retold by others.

[CONTENTS]

When we were planning the Programme, the forms and their distribution over time were of more concern to us than the contents. We had faith it would work out, and we had faith in the content coordinators. We started with the *Networked Readings*. The one run by Miguel Mesa del Castillo and Enrique Nieto activated *Extracurricular* learning. They proposed to “mobilise a text which is not validated by academia’s own instruments, but rather far more tangential and ill-fitting in a context regulated and conditioned by the usual mechanisms of quality assessment”. The aim was to “escape from the fundamental authors in order to place ourselves, comfortably, in more extravagant and marginal environments, making the most of the open and ordinary side of the social networks”. The founding text here was the weekly pamphlet of the supermarket chain Lidl, and the complementary text, its Facebook page. To begin, they put forward a series of questions that opened up reflections on the kinds of entities that appear in the text and their agencies, or the controversies, hegemonies invisibilities, etc, which might be found on that network. The debate on these issues included a supporting bibliography that helped flesh out the debate in terms of theory, and which encouraged further reading of texts on political ecology, literature, philosophy, economics, feminisms, etc., taking on board not-very-orthodox contributions that avoided the formats that are regulated and ratified by academia. The in-person session featured the creation of a commercial sales catalogue, a fun *Lidl détournement* that materialised both the planned experiences as well as those that came about over the course of the digital game¹⁹. The potential of playfulness, ever paying attention and listening to the unforeseen, amid the heightened tension due to the speed of it all were, as we try and piece it together again, learnings that we can take from this proposal of incarnate knowledge in the actions of our everyday lives.

Javier Pérez Iglesias and Paloma Checa-Gismero took on the task of thinking up and planning the second session of *Networked Reading*, under

19 All the information can be found at: <https://programasincreditos.org/category/lecturas-en-red/>

the umbrella of what can be done when *Working Collectively*. There were simultaneous readings of fragments from *Pornoburka*, by Brigitte Vasallo²⁰, and *La Sociedad Sin Relato: Antropología y Estética de la Inminencia*, by Néstor García Canclini²¹. Their contents were cross-compared and linked, accepting the tangentiality between fiction and the essay, all of which set off from a series of initial questions. What processes construct space? What tensions define individuals? What relationships between individuals are described as suitable for each space? What individual-space relationships are described in the texts? What modes of collective action are proposed? What moments of integration or exclusion do we see in the texts? What different models of the city appear? The in-person session invited the participants to bring objects or images that might link the city of Madrid to the conversation topics in question²². The reflection on the definition of textual genres (their validity, their artificiality...) was joined with the consideration of the role of space and time-related factors in the configuration of collectivity. Some fantastic references were brought up, which Beatriz Álvarez recorded in her chronicle, also included in this book²³.

173

The reading session planned by Diego del Pozo Barriuso was overridden by the work activated in the *Open House* exhibition. To programme something, as we well know, means to turn necessity into a virtue. Diego's initial proposal, to explore the chapter that Donna Haraway dedicates to *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*²⁴, did not ultimately come to fruition. The fact alone that he high-

lighted this chapter, doing so by emphasising the need to read it carefully and without rushing, made us think. Despite this setback, we gained another workshop of observations and notes based on the exhibition that was underway, opening up some ideas about its contents, and turning some of these ideas on their head.

The workshops began with Diego Barajas, and his idea to look deeper into the neighbouring micro-urbanisms was essential for bringing the Programme's participants closer together. That group of people could also be considered from the micro-urban, albeit on the domestic plane. We repeat his words: "It would involve starting to place oneself in the workspace; to get used to a place, even if just temporarily or sporadically. To look into the material and immaterial construction, by means of the shared construct of imaginaries and affects, of a life space". The way that Diego articulated this starting point was as beautiful as it was simple. Beautiful because it involved the neighbourhood, moving around it via identification with and closeness to "various different neighbouring othernesses" in order to suggest possible links. It was simple due to its methods (everybody wandering around together) and aims. A day and a half in a workshop was not long enough for prolonged, time-consuming processes. That's why it was about "detonating/doing", something which Diego called "initial approaches to the themes" that could be developed over the rest of the Programme, to think about "briefly exploring certain approaches to urbanism from the micro and the unique; from the multiple scales of the urban and from the different means that mobilise it". Despite the fact that the learning in the workshop mainly happened over the days it lasted, it was possible to bring together all that was done in a document written after the event. Included are the stories and images of the idea of sealing the vacuum for a day in one of the lockers at the Avenida de América bus station, as a "fleeting conquest of a symbolic space"; the visit to a rented flat in the Colonia Virgen del Pilar; the forming of a squad which attacked, in a somewhat fake and ironic way, the imaginary and vocabulary of the residents of the El Viso neighbourhood (followed by a self-critical reflection on the sensation of "having reduced the neighbourhood's voice to a caricature"), moving

20 Madrid, Ediciones Cautivas, 2013

21 Montevideo, Katz Editores, 2010. Published in English as *Art beyond Itself: Anthropology for a Society without a Story Line*, Duke University Press, 2014.

22 <https://programasincreditos.org/2016/03/22/lectura-en-red-2-colectividad/>

23 Beatriz Álvarez, chronicles (see pages 82-91, 98-104, 116-118, 116-118, 132, 134)

24 Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. London, London: Free Association Books (1991)

to the *Sala de Arte Joven* one of the many *For Rent* signs that proliferate in the surrounding area to “try and include other collectivities” therein and broaden out “the possibility of imagining a change and/or improvement that might fulfil the desires and needs of a certain community”, because who better to ask about the wishes of a neighbourhood community? Also the attempt at making a wandering text around the neighbourhood of La Guindalera by means of montage, by reading a text by Aurora Fernández Polanco. All of this, to cite but a few examples²⁵. The results of the experience did not only trickle down to the different participants’ projects, but they were also echoed in the *Open House* exhibition.

Christian Fernández Mirón’s workshop was a setting to further consider what *Working Collectively* can activate, by means of experimental exercises with the voice, sound and storytelling. He appealed to the senses, so that the group could get inspired by the “enormous buffet of possibilities offered by our institutions”. The initial question was: “What does this group sound like, here and now? What could it sound like?. Beginning with “our beloved and ever-used vocal tract” as a common tool, and “taking the voice as a metaphor and a material”, it was about trying to broach subjects such as “shared living, conflict, negotiation, agreement, transference, self-sufficiency, communion, leadership and support”, to set in motion a mechanism which could “give a voice to the inaudible and make the invisible visible, working with sound but also with silence, listening, orality and storytelling”²⁶. Even the longest journeys began with small steps.

At first, Nerea Calvillo’s workshop was intended to form part of *Social Life*. We thought her time could be spent reflecting upon what space and its designs can offer when it comes to sharing or generating experiences in common. In our email inviting her to take part in the Programme, we asked her: what does a campsite offer us, for example? The task of

sorting out the *Open House* exhibition shifted her proposal towards a more precise kind of content, and so she suggested finding the right settings to question the project which the participants had already been working on for two months. She invited them to try and rethink what kinds of social life were implicit in this project, and which others could be opened up. Who was being left out? What material and non-human elements were also on the sidelines? They worked on these ideas by making a mock-up, doing improvisation exercises, asking questions and offering alternatives almost simultaneously. Older people, children, again the neighbourhood, plants... Nerea’s influence brought a great deal to *Open House*.

We proposed two labs, as mentioned above, in search of heightened intensity, or at least the kind of intensity as permitted by the time we have in the lives we lead. Out interest stemmed from here, to look into the possibility of one of the labs taking place in the *Las Dehesas* youth hostel on the outskirts of Madrid, right in the middle of the Guadarrama mountains, to spend four days there, eating, walking, living and chatting together... long enough to leave behind everyday logic and its spatial and temporal representation, with its choreographies, barely ever changing, where the occasion or type of learning does not really seem to matter, where we cannot spot the differences... Why do we always have to be sitting down? Why only talking or listening? Why does there always have to be a computer between us? Rafael Sánchez-Mateos Paniagua accepted that his lab would take place “as soon as certain barriers in the planning of the course had been overcome”, one of the most notable being, as well as its duration, the time of year: spring had triumphed over the rigours of winter. With the generosity of the perfect host, he planned the logistics (“backpacking”) and he did the groundwork with lovely suggestions for festive representations of the month of May, the “May Queen”, the Mayans, the “may-tree or the maypole” and the “pelele” or straw manikin. At this time of year when “the splendour of plant life, of love, of celebration and of politics are all mixed up”, the participants’ projects went from being thought about to being dressed up: “Before we use our heads, by means of concepts or highbrow reflections, we will work with our hands and feet”,

25 For more information, see: <https://programasincredititos.files.wordpress.com/2016/07/resultados-taller-1-fuera-de-programa-diego-barajas.pdf>

26 <https://programasincredititos.org/2016/05/10/taller-2-colectividad/>

turning their different investigations into May Queens²⁷. What went on at this lab, with its costumes, games, open skies, fresh air, and bundles of time, gave us so much to think about: it has affected, forever, the way we plan things.

María Jérez's lab mixed a personal project of hers, that she had wanted to start working on, with those of the participants. All the ideas, the concerns, the opinions and any stimulus or object imaginable were brought together in a nonsensical, marvellous and promiscuous space. The questions she started with still resound today, due to what they proposed and how they did so: "What would you put your project next to? What two objects would you squeeze it between? For how long could you hold it up? What would you lean it against? Where is it looking towards? What is it on top of? How far does it stretch? What is it hiding behind? What would you not dare place it beneath?"²⁸

The following-up of the participants' research projects happened in *Critical Sessions* and *Feedback Sessions*. The former were designed merely to tickle our taste buds, a short amount of time to try many different flavours and smells. Alejandro Simón brought along a wooden doll, inspired by Pepe Espaliú, and invited the participants to place their investigation on different parts of the body. A modest object, far from any presentation in words – it was a very different space to the standard whiteboard. Something simple, which triggered other complexities. Mariano Mayer organised his session based on an attempt to formalise the investigations and subject them to a method, supporting this with materials provided beforehand by the participants and culminating in presentations in front of the others. This got us thinking about limitations, both self-imposed and external, and how we react to them. By the time of Emilia García Romeu's critical session, participants had put their research projects on the back burner due to the *Open House* exhibition and various other factors. Her session, therefore,

focused on the show, on how to keep turning it on its head. Only because we know for certain that nothing is ever completely finished, and because we acknowledge this insecurity, can we get going with experiments that become learning.

Chiringuito Canibal made a huge effort to propose exercises that would help the Programme's participants when formulating their investigations: "speed-dating", psychoanalysis without credit, peer reviewing... They worked on these suggested dynamics with imagination and rigour, and they got to know, better than anybody, the content and complexities of the processes used by the different people and collectives. Their immense effort bears witness to the subsequent work they did on everything they observed in the feedback sessions: an assessment of the individual and any distinctive features but, also, the connections between and overlapping of the different processes²⁹.

One of our concerns was how to consolidate the contents proposed by the people who coordinated the distinct *forms* of the Programme with the participants' own expectations and wishes. From our experience as teachers, it is very difficult to come up with relationships which are not limited to the teacher's making proposals and the student's passive reception thereof. We tried to imagine the possibility of setting up a dialogue in advance, with both sides getting to know each other better in order to foster a more inclusive programme in which there was no such distinction, or distance. To that end, we encouraged those in charge of the *forms* to create some documents beforehand, using the information and their knowledge of the investigations being carried out by the different people, as well as the answers they received to different questions or concerns they had raised beforehand. The activities never just started from scratch, in any aspect. And neither did they just come to an end, because in many cases they were also brought to a close with some kind of material produced after the event. The system of circulating the documents that were generated had, therefore, the noble intention of guaranteeing a connection between what was

27 <https://programasincreditos.org/2016/04/20/laboratorio-2-colectividad-vida-social/>

28 <https://programasincreditos.files.wordpress.com/2016/03/laboratorio-fuera-de-programa-maria-jerez.pdf>

29 <https://programasincreditos.org/category/sesiones-de-acompanamiento/>

being proposed and what the participants wanted to receive. This is all recorded on the website, which allows us to trace back what happened in terms of putting the proposals together. But this also meant huge pressure and demands, at least on some occasions. That is, an excess of production and control which meant that, particularly for the participants, their desires turned into obligations. And desire and obligation do not get on well; in trying to stick so rigidly to the timetable, it is no wonder that enthusiasm occasionally waned. The next programme, Celebration 2017, would have to be a lot looser.

As previously noted, the closing of the programme was a moment of opening, following something planned, the *Encounters*, and something unexpected, the *Open House* exhibition. The *Encounters* were moments of learning from a place of comfort, in a space for the communication of regulated and non-regulated experiences which were dealt with, furthermore, from vastly different perspectives and modes. We have already mentioned the *Debate Tables*. On the day of *Open Without Credits*, there were six-minute presentations (or some just three minutes), and even this short amount of time sometimes felt interminable because some of the more intellectual interventions dragged on, and there were also chaotic actions with some twenty people involved. Practices carried out in all kinds of educational environments and contexts were described and recreated: some real ones which seemed pretty far-fetched, and other imagined ones which could finally be tried out. We were inspired to be more inventive by watching a lemon rolling, we heard stories of sensorial and extra-sensorial experiences, of psychometric readings to find out details about the beings that lie in waiting in lost property offices, various examples of sensorial research, letters to mothers read out loud, questions with or without answers, how to optimise learning on zebra crossings, different ways of getting ideas out there and even invitations to get ourselves out there, experiments with sensorial bewilderment, creative defences of national identities, both official and unofficial programmes, *modus operandi* and *modus vivendi*, stories of those who are part of and help shape the university and those who are not a part of it but deserve to be let in, library-based and pedagogical knowledge of all types, cloud societies,

creative practices of being a PDF-DJ or of neighbourhood knitting sessions, ways of wasting and gaining time³⁰.

Being exhibited at *Open House* was the keenness of the Programme's discredited participants to share the experiences they had gained, by setting a new phase in motion which would make other kinds of connections. It was, in their own words, "a third thing", rooted in the domestic side and openness. In terms of the planning, as hosts, they said: "we want to share some time together, and in your company. The plants, the table, the seats and the rugs are a sign of this wish; planning free activities – workshops, encounters, collective readings, exhibitions – is an attempt to understand the context we formulate as a political production. A negotiable place, intersected by conflict and consensus, where a community activated by the affects is formed, desires and different complicities, while being open to the unexpected. Only this way, by allowing ourselves to be influenced by others, can this community have the sense of being formed between our inside and your outside, our offering and yours too". It was proposed according to what people felt was lacking, in the material, the emotional, the analogical, the digital... A warmer and softer place, less impersonal chairs, wi-fi, plants, children, teenagers, shifting identities, spaces for private conversations, plotting things behind closed doors, dancing until you drop, messages and actions to reach the outside, or leaving the inside completely, or experimental stories in real time. Some of the proposals included ideas and processes from the initial projects; many worked on things heard and started in the different forms that were put into practice. Some spoke about the Programme in terms of authorship, and others stayed behind the door, literally and metaphorically.

176

[PARTICIPANTS]

The programme began with an open call for any interested parties, coming from a mixed background "in visual arts, architecture, art history, humanities, university researchers, theatre, dance, action art and/or activists", which would lead to the forming

30 <https://programasincredititos.org/encuentros2016/>

of an **interdisciplinary** group. In the end, the group comprised twelve participants, along with a collective of three art historians; that is, fourteen people coming from the visual and scenic arts, and architecture. The former were in the majority. Amalia Ruiz Larrea had lived her university experience as an extension of the ideas forged in the museum, in the public squares, and in other collective forms. She had come back from living in northern Europe, and she spoke to us about intersecting classrooms. Edward Andrews Gerda studied with her at the Fine Arts Faculty, and he approached the Programme with the urge to carry out actions in social contexts with a utopian or realistic focus, but always sincere and ironic. Miriam Fernández Lara's profile mixed the artistic (again, based on what she learnt at university in Madrid) with engineering; this crossing over of disciplines, united by her eagerness to try different strategies for working and learning, piqued her interest in our proposals. Alberto Martínez Muñoz was in his final year, ready and willing to come from the classroom and take part in debates in which, for example, there was a rethinking of how the body is treated at university. Coco Moya was also one of those who had finished her studies, ratified by the Fine Arts Faculty; as well as being a visual artist she was a musician, and she worked with collective and autobiographical processes to do with the ritual, the memory and experimentation with life itself. The architects who joined us, Miguel Guzmán and Isabel Blanco, found themselves somewhat distant from the subject matter they had studied. Miguel defined himself as a transdisciplinary artist, and an educator and researcher in art and architecture; he came to the Programme to try and wrap up a micro-residence project that he had been working on for several years. Isabel's trajectory placed her work as an architect, to make a living, next to ballet, which she had studied as a child, and the experimentation that she had learnt in the Escuela de Alicante. She spoke of her life using words such as sensitivity, falling in love, obsession, connection and close observation; she gave a name to everything that we wished for. The *Without Credits* proposal also attracted people working in cultural management. Carlos Almela said that he wanted to carry out a project looking into the political force of subordinate testimonies, but at the same time he brought along strategies he'd acquired which help flee from

the norms and avoid the determinism of "we have no choice", such as singing in a multi-colour, self-run choir, among other things. Beatriz Alonso's curiosity is quite unusual for someone of her experience; she came with ongoing curatorial projects that ended up taking shape over the course of the Programme, but apart from that she deactivated her sensitivity in order to listen to and learn from the other people. The *Mae* (Andrea Rodrigo, Elena Zaccagnini and Marta Alonso) also came from *theory*, but in their case they proposed working as a collective of art historians. We've never known anything quite like it, and we weren't going to let them get away! The scenic arts, last but not least, were present, with Lara Ortiz and Esther Rodríguez-Barbero. This kind of practice has always been lacking in our university; it can be pretty sharp, and it cuts even deeper in this moment of commotion that they are going through. Esther was a good example of this because she had left behind architecture, i.e. what she originally studied, to throw herself head-first into the scenic arts. Breaking with the logic of subjects is also one of our considerations: the way they are classified in our Fine Arts Faculty is so anachronistic and removed from reality that, at times, we wonder whether it should be conserved and scrutinised like a fossil. Lara posited that scenic creation was a necessity, and a kind of response to the context we are living in. To put it into practice, she did not need professional spaces, and she said she preferred patios, terraces or public squares, because there she can observe and play around with the public's behaviour and expectations due to the fact that she does not have to adhere to the standard norms of the theatre. We do not want spaces to impose pre-established logic; this was one of the Programme's objectives, and we tried it out with her and everybody else. One of the last things we did came from Esther and Lara's idea to dance, all day long, in the Sala de Arte Joven that had been turned into an *Open House*. Filling it dance was a joyous gift³¹.

One thing that we liked about the group, as well as everything mentioned above, was its

31 Profiles of all the participants can be found in the tab "Fuimos" at <https://programasincredititos.org/#>

intergenerational profile, an element which is always lacking in official educational programmes: that possibility of contact, always enriching, between people with different life and work experiences, brought together by a project for shared learning which made such exchanges possible.

The proposal we launched was to activate, via operations spread over the distinct *forms* we have described, the research/production *project* that they had sketched out in their initial application, which should be “linked” to one of the three central themes that gave structure to both the Programme and our tool-book. The development process was different in each case; sometimes the project stayed largely the same, and the participants stuck to terms which were very similar to the ones they had put forward in their initial proposal, sometimes not so much, and other times the projects remained unfinished. However, we realised that we like the fact that the learning process was more of a question of modes than contents. The Celebration 2017 programme is based on trying to activate a mode.

The selected participants were essentially awarded a kind of scholarship, i.e. they did not pay to take part in the Programme. The fact we were transparent about the **funding** and how we were investing the budget was, for us, a question of responsibility, important for understanding our institutions today in ethical terms. Similarly, we set up a dialectic between the activities that were only open to the participants, and those which were open to anybody who was interested (*Networked Readings* and *Open Without Credits*). In this sense, we thought that the website could work as a kind of **intermediary** space where the development of the Programme could be made clear, and described to all. This way, as with social networks, we thought it was important that anything that was closed off or exclusive to the reduced number of people on the Programme could actually reach many more. The **documents** that the team members drew up before doing their activity, for the communicating and exchanging of ideas with the participants; the subsequent documents or “results” thereof (as described above), along with the specific chronicles by Beatriz Álvarez in which she tried out creative formats for narration and recording – all of this together made up a body of

documentation for each event, showing the unique authorship and viewpoint of each one³².

ON THE PROGRAMME WITHOUT CREDITS AS A PRACTICE-BASED RESEARCH

In our search to activate modes, materials and experimental tools to open up artistic communities for learning, we were not alone. One important reference for our project was *Expanded Theatricalities*, an initiative by ARTEA which brings together a research project, called *Dissident Theatricalities*, a critical studies programme offered by the Reina Sofia Museum, and the syllabus of a Master’s degree in Scenic Practice and Visual Culture (at the University of Castilla-La Mancha), both of which we have always looked upon as reference points for research that exists within practice³³, all of which was echoed in the forming of our team. Their profile, as with the participants, came from four different areas: the fine arts, the scenic arts, critique and architecture, but more than anything they approached their practice in a way that almost always pushed the boundaries – they ignored the norms of the discipline, and this condition widened the Programme’s scope. This idea of stretching the limits, one of the elements which concerned us, as also made clear in the book, was the notion that time is taken ‘captive’ in formal education programmes. On the teachers’ side, because their lesson planning dictates they must account for all the activities that the student will do, and on the students’ side because, due to this, they have limited “temporal” freedom which gives cause for deep reflection, for slower processes that require **concentration**, which has very negative consequences for any process of creation or maturation. We have already mentioned the importance of the Lab in the hostel in Cercedilla. In the text written by Isidoro Valcárcel Medina for the short article “Time” in the book *University Without Credits*, we can read another perversion of the definition and use of time at university: “Often, that which is taught comes from another time,

178

32 All this material can be consulted on the website of the Programme Without Credits, in the tab *Edición 2016*

33 <http://arte-a.org/>

another era, always from the past; that is, eras which will not be relived, not now and not in the future.”³⁴ To come up with a programme, and to think about who could bring it to life, means dealing with a series of variables. As well as choosing certain contents over others, as well as the motives by which one selects the people who will impart them, an important factor is how we will react to what happens, if we can and want to pay attention to it. In this sense, one edition feeds off the learnings of the next. The way we understood our role of accompanying the participants, as “thinkers-coordinators-directors” (let’s call it X) of the Programme, was that of an “absent” closeness, leaving the participants enough space to grow without forcing them, in order to switch around the hierarchical positions that are traditionally taken for granted in the educational institution, where, for instance, qualifications put us all in our place. Instead, we went for an option which we identified with almost at the end of this journey, in a fragment of *A Conspiracy Without A Plot*, by Valentina Desideri and Stephano Harney, which we read in a workshop for *Open House* proposed by the collective *mae*: “This radical sociality is not just a matter of friendship, love, or conviviality, not of hyperconnectivity or logistics. No, this sociality is an experiment conducted within and against ourselves, with and for others, a constant invention of the form of sociality, not its content, not its plot. This radical sociality is formed by the danger of being against society but together, in a conspiracy”³⁵.

179

34 See *University Without Credits* [...], *op.cit.* p.134

35 *The Accomplice*. And there is. There is someone, something, who must be there, that must be there. If we are to live we must live in this conspiracy, as this conspiracy. The accomplice is the one who guides as unseen, on the side. When we are alone in the cell, in meditation, in exile, in hiding, the accomplice guides us away from being only ourselves, being only one, he is the one who unmakes us as more than one, and guides us to live as other than one. And when we are together with others, to be possessed by a dispossession, to give access, to give way and make a conspiracy that does not add up, does not count, is less than the sum of its parts, a conspiracy that can never be the whole conspiracy or the one conspiracy, a conspiracy that remains without a plot. Stefano Harney and

In fact, this role we took on, this X, with all its undercover and hidden complicity, could be read as a sign of absence, and we found it hard to feel comfortable in that connection we were building, something we can now define more clearly. We were always open and concise with the participants, listening to them, and thus we realised that their initial projects, i.e. the ones we had been interested in, were slowly being left behind, as a result of all the planned activities and their increasing closeness as a group. Their collective strength was far greater, and it turned a group of people into a community without credits, a discredited community, as the Programme went on.

This collective transition was strained, as mentioned above, by their taking on the responsibility of an exhibition to show the results of the Programme. *Open House* highlighted the lack of spaces for young people and, more precisely, for those who have the need to create. And this was a challenge for the group. It was also an opportunity to define and evaluate the difficulties when working with the institution on something concrete and specific. Even to question the conditions of a collaborative piece of work, and how to deal with conflict. After the power that came about from the coming together of people, something constructed gradually, over time, the exhibition was a moment of dispersion. Some of the individualities that had been left behind along the way were taken up again, and processes of reflection were displayed in the opening up of this articulation between theory and practice, one of the key transversal themes of our programme - it invited a closer examination of everything that had been brought into play, namely the tools, methodologies, and strategies for formalising and presenting. Along with the show, i.e. when they turned the story of the *Programme Without Credits* into forms and figures, the discredited participants formulated and proposed an alternative plan. Many of the activities designed to break with the logics and formats that we usually just accept were present in the activities that ran parallel to the exhibition.

Valentina Desideri, “A Conspiracy Without A Plot”, *The Curatorial: A Philosophy of Curating* (2013) Bloomsbury, London. p.665.

WHERE TO FIND SPACE FOR THE METAPUBLICATION

With the *Programme Without Credits* and the *Encounters* and *Open House*, we started to work on this publication, a book for bringing together and publishing, openly, what has been learnt during the whole process. To achieve this, we have followed a structure which includes:

- A bilingual DOSSIER in which we go deeper into the theoretical analysis and practical research as carried out by the members of the research and development project *La incorporación de las comunidades artísticas universitarias a las narraciones de la modernidad y del presente* (“The incorporation of university art communities into the narrations of modernity and the present”).
- A selection of documents that detail the FORMS adopted by the Programme: workshops, labs, critical sessions, feedback sessions or network readings, put together (before or after the event) by the people who ran them, or Beatriz Álvarez, who wrote the chronicles of the activities.
- A selection of materials from OPEN HOUSE that show what happened in the exhibition, some of them generated especially for it, such as the *user's manual* and others that bring together the participants' voices (to make sure that, as suggested by Amador and José, they are not retold and rethought by other people).
- Finally, a series of links to full videos of the ENCOUNTERS WITHOUT CREDITS, as a repertoire to help people recreate and attend the event after it happened.

A list of key concepts, as an epilogue and prologue: on what we found, what we learnt, what we didn't achieve and how to deal with this

- The public institutions like ours are living organisms, and so we all have our own peculiarities and differences: in this programme, we tried to cross-compare them and break them down, but we accepted some of the conditioning factors and difficulties that are inherent to the system itself.
- We were and we are a team: participants and “workshoppers”, with whom the processes of

reciprocity were brought into play, and how, over time, their influence over each other became clear. We all recognise ourselves as discredited.

- We learnt (thanks to Jon Mikel Euba's narration, following Kalostra) that a programme's starting point does not have to answer to any given presented “project” created with the open call in mind. It is feasible to build a space for knowledge, and just that (no more, no less). This directly affected how the participants of the 2017 edition of *Programme Without Credits* were selected, i.e. we got rid of the requirement to present a project in advance that they would later work on.
- The particular difficulty we have had in this publication to not use pretentious or convoluted language, that distance us from what we intend to say and do, the medium and the outcome. Try not to “utilise” terms like “the affects”, even if they were indeed present (never mind, too late now).
- Putting diverse forms/methodologies into practice, to help foster bursts of intensity which go beyond the Programme itself and end up with us chatting over *tortilla* or cheese or bacon sandwiches in the O'Bouraco restaurant, alongside those who came from Galicia, Barcelona or other corners of Spain just to share some *Encounters* with us.
- A discredited programme has, at its core, an eagerness to reignite enthusiasm. To feel attracted to a logic that eschews productivity can be a path to find spaces of knowledge, of passion, to challenge the parameters of evaluation and make us question them. Doing things because we just feel like it.
- We open up, here, the source code of these investigations, a place to share and exhibit procedures and formats. To keep looking for ways to share experiences, ever open to a conversation that should never sit still.

HOW TO IMAGINE THE ART INSTITUTIONS' INSIDE-OUT LEARNING COMMUNITIES

Diego del Pozo Barriuso

In *Programa sin Créditos* the following question is put forward: can the artistic institutions, both public and private, create critical spaces and learning methods in collaboration with the public and with other non-institutional contexts that work outside the conventions set by the established cultural management?

It is a highly pertinent question which poses, among others, two challenges which we can describe with two new questions. On the one hand, is a new institutionality possible at the end of 2016 amid a profound crisis in the western democracies? And, on the other, can the institutions really create learning communities and allow learning experiences which go beyond contemplation¹ and cultural consumption?

181 In 2006, the artist Hito Steyerl analysed the state of institutional critique², identifying three successive periods over the last four decades. The first takes place between the political events of '68 and the seventies and eighties. In this period, criticism of the institution contributes to the construction of new political and social subjects. They are ambivalent subjects, given that on the one hand critique can be a tool for resistance, but also governability. This way, critique becomes an institution in itself. The institutional critique of this period will either radically reject the institutions, or try to build alter-

¹ Regarding contemplation, we cannot overlook its importance and the need for active contemplation. In this case, however, I particularly refer to the other facet of contemplation, i.e. passive contemplation, which is what has become generalised following the privilege granted to visual contemplation and which, to a large extent, has ruled out the possibility of contemplating with other parts of our body.

² Hito Steyerl, "The Institution of Critique", January 2006 (<http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/en>). Consulted 10/11/2016.

native institutions, or try to be included within the dominant institutions.

The second wave of institutional critique comes about in the nineties. The institutions maintain their authoritarianism and, more specifically, the cultural institution is conceived above all as an economic institution, by which it must be subject to the laws of the market. Because of this, in this period we can recognise in institutional critique itself the adoption of neoliberal values. A process is set in motion in which criticism of the institution is relegated to its surface, barely having any effect on its forms of organisation. If, in the previous period, the critics of the institution could either be integrated in the institution or not, in this second wave they can only be integrated in the critique of representation as such. Unlike their predecessors, the critics show interest in a more diverse representation (women, sexual minorities, immigrants, etc.), but when they want to create diversity, what they really generate are niches in the market and specialised consumer profiles. We are therefore witness to difference itself becoming a spectacle, without any structural changes being made.

The third period begins in the early- to mid-2000s. In this interval, critical thinking very clearly anticipates that which will become materialised after the crisis of 2008; the culmination of the dismantling of the welfare system, along with processes that privatise the state's resources. Looking beyond the question of representation, the artistic strategies of the third wave of institutional critique increasingly tackle ever more complex issues. Among others, we can include the phenomenon of flexible work and the increase in precarity which, when applied to the cultural industries and, by extension, to the rest of culture, turns the artists and cultural producers into a model for other workers, given their intrinsic freelance or self-employed nature. Under the new circumstances, institutional critique definitively surrenders to the financial structures, which turns it into intrinsically neoliberal critique, which even causes it to dismantle certain critical institutions and put the critics themselves in a precarious position. This situation leads to the creation of a kind of cultural producer who develops multiple strategies to face their existential displacement, result of this

structural precarity. Generally, they have to do many jobs at once in their role as cultural producer, as well as management and self-promotion, in order to retain their status, constantly, as an entrepreneur.

If we think about it ten years after Steyerl's reflections, that is, today, the situation has become even more serious. Living conditions are far more precarious; the loss of rights and the exclusion of wide swathes of the population is deeply worrying. The 15M movement in Spain, starting in 2011, responded and demanded a reinvention of democracy which would require the reinvention of its institutions. We could perhaps speak of a fourth stage of institutional critique led by the progressive institutions that managed to survive the crisis, living through the new political philosophies linked with the global social movements orbiting around 15M. Steyerl herself, in 2006, asked: "Isn't it pretty absurd to argue that something like this exists, at a moment when critical cultural institutions are undoubtedly being dismantled, underfunded, subjected to the demands of a neoliberal event economy [...]?"³ Unfortunately, this question is still highly pertinent, because all of the situations she highlighted have since become reality.

As an artist I can verify that, without a doubt, critique, namely that of recent times and today more than ever, drives us further and further into precarity. I speak from my own experience in some of the collective and collaborative³ projects realised in progressive arts institutions. I refer to the project *Ganarse la Vida: El Ente Transparente* ("Earn a Living: The Transparent Entity") that I carried out with C.A.S.I.T.A, along with Eduardo Galvagni, Loreto Alonso and Kamen Nedev between 2006 and 2007 in *Intermediae-Matadero*, in Madrid⁴. I also draw from the installation, mediation programme and public actions that was *Cuatro preguntas para una utilidad que está por venir* ["Four questions for a future usefulness"], which I created with Subtramas

3 See the definition of "collaborative" in the *Abecedario Anagramático*, compiled by Subtramas [in Spanish]: <http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/colaborativo>. Consulted 10/11/2016.

4 See <http://www.ganarselavida.net/ganarseLa-vida/ELPROYECTO.html>. Consulted 10/11/2016.

(alongside Montse Romani and Virginia Villaplana) for the exhibition *Un Saber Realmente Útil* ("Truly Useful Knowledge") between 2014 and 2015 in the Reina Sofía Art Museum⁵.

Although we were highly satisfied with the results of these projects, it is worthwhile highlighting the sheer amount of effort and time spent on the production and negotiation thereof, in collaboration with the institution itself and the external agents we brought in. This time and effort are what define, more than ever, how institutional critique deems us artists as being in precarity. But, at the same time, it is important to defend the crucial involvement of the many workers in these institutions so that these projects were possible. This combination of artists (fully aware of the need to make these efforts) and consultants (willing to stray from their usual working methods) tells us a great deal about the possibilities of a different kind of institutionality, in these complex times we are going through. Furthermore, this kind of project lays out how the institutions might well be vital agents for change amid the current crisis. But, is it possible to not be blocked by the neoliberal equation of precarity in the *inside-out* work of the art institutions?

5 See <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/saber-realmente-util>
<http://www.museoreinasofia.es/actividades/acciones-saber-realmente-util>
<http://www.museoreinasofia.es/visita/tipos-visita/visita-comentada/recorridos-saber-realmente-util>
<http://www.museoreinasofia.es/multimedia/acciones-publicas-saberes-realmente-utiles>
Consulted 10/11/2016. See also Subtramas (Diego del Pozo Barriuso, Montse Romani y Virginia Villaplana), "Conversing the Action, Narrating History, Eliciting the Present" in *What's the use?* Ed: Valiz, Van Abbemuseum, University Hildesheim, L'Internationale, Eindhoven, 2016. Also Diego del Pozo Barriuso and Montse Romani, "Nuevos imaginarios para instituciones culturales con poca imaginación política", in *No sabemos lo que hacíamos. Lecturas sobre educación*. Ed: CA2M Education Department. Centro de Arte Dos de Mayo, Comunidad de Madrid, 2017.

I would like to think about the possibilities suggested by this question, based on my experiences in the projects mentioned above and in the project *Read the Masks. Tradition is Not Given*, by the artists Petra Bauer and Annette Kraus in the Van Abbemuseum in Eindhoven, between 2008 and 2009⁶. By drawing on practical experiences and their consequences is how best we can evaluate the possible political and aesthetic displacements that we create. This project questioned, highly critically, the popular Dutch tradition of *Zwarte Piet* (“Black Pete”), due to the social impact and political implications it has in the Netherlands. It came about in the context of *Be(com)ing Dutch*, a two-year research project and exhibition in the Van Abbemuseum, about issues related to Dutch national identity. *Black Pete* appears on St Nicholas’s Day, as his servant. And he accompanies him on his boat journey to Holland, to deliver the Christmas presents to the children. Out of tradition, many children and adults dress up, painting their faces black to emulate the servant. This tradition is deeply rooted in the collective culture and memory of the Netherlands, even in the country’s minority groups. The figure of *Black Pete* has, for decades, been condemned as racist by certain social sectors and activist groups.

The project was organised in collaboration with individual activists and the collectives *Doorbraak* and *Untold*. It was developed as part of a long negotiation process between all the agents involved: artists, activists, citizen collectives and the Van Abbemuseum that produced it. It had various different phases: one of project design and getting the different agents involved; the production of an installation with placards in the Van Abbemuseum; the open call for a protest march against the *Black Pete* tradition in the streets of Eindhoven; the organisation of a public debate with various different participants, including defenders of the tradition and, finally, the making of a film about the whole

work process, which presented a series of conversations among various cultural agents, filmed in the Van Abbemuseum, reflecting upon everything that had happened.

Without a doubt, the project managed to reappraise and look in greater depth at the issue of *Black Pete*, based on its initial proposals and all the facts that were produced therein, including those by the media and certain political agents. For various different reasons, it became an exceptional project:

1) BECAUSE OF THE POLITICAL CONSEQUENCES IT HAD.

The first important political consequence is that the director of the Van Abbemuseum at that time, Charles Esche, due to the political pressure placed on him by the media and certain political sectors, but fundamentally out of fear that there would be violent actions or aggressions against the participants, called off the protest about the Black Peter traditions as organised by Bauer and Krauss.

Although, as the film of the project notes, there had been a long list of protests beforehand, in the 60s and even before then, they were all looked upon with contempt or were completely ridiculed. The project by Bauer and Krauss was devised as one more attempt, but it opened an unprecedented debate on the issue.

Despite the problematic racist elements that this tradition arouses, these aspects had barely been discussed in the mass media. However, Bauer and Krauss’s project managed to stir up great controversy in the conservative media, with key articles in the newspapers Elsevier, De Telegraaf and De Volkskrant, on the 26th, 28th and 29th August, as well as the 28th October. Or on the blog Green Stijl, that garnered 550 comments from citizens, most of them against the project, and many of them very violent in tone and content, decrying the Van Abbemuseum. Some of these comments even called to “burn down the museum”, following the announcement of the protest. The artists were also publically insulted and condemned by these media and these citizens on their blogs, hurling commentaries at them like “who do you think you are, telling us what to do”, “what were these two foreigners thinking, telling us Dutch

6 For more on this project by Petra Bauer and Annette Krauss, see: *Read the Masks. Tradition is Not Given* (2009, 90 minutes) at <<http://subtramas.museoreinasofia.es/es/contenidos/read-the-masks.-tradition-is-not-given-leed-las-mascaras.-la-tradicion-no-es-algo-dado->>. Consulted 10/11/2016.

people how we have to change our traditions...” or “Black Pete is culture! Get your Teutonic paws off us!”⁷ (Bauer is Swedish and Krauss is German). But the repercussions did not just reach the media, but also the upper echelons of politics, to such an extent that the project came to be debated in the Dutch parliament. In the parliamentary session of the 1st September 2008, Rita Verdonk, MP and leader of the conservative *Trots op Nederland* (Proud of Holland) party, and Geert Wilders, MP and leader of the far-right *Partij voor de Vrijheid* (Party for Freedom), asked the Minister of Education, Culture and Science to withdraw the public funding of the Van Abbemuseum because of their “dangerous, politically correct and multicultural projects” (note these parties’ open rejection of political correctness). Over the course of the project, other MPs made public comments criticising the project. Wilders was enraged again following the public debate organised by Bauer and Krauss in the Van Abbemuseum on the 11th November, and he fired another question at the Minister of Education, Culture and Science regarding the project. In this statement he also offered himself “to give classes to those two foreign artists to help resolve their problems of integration and adaptation in the country”.

2) BECAUSE OF HOW IT TRANSFORMED SOME SYSTEMS OF WORKING INSIDE THE VAN ABBEMUSEUM ITSELF.

From within the Van Abbemuseum, the project was intended to question current life and society in the Netherlands, through art. But it was very important to produce something that did not just stay confined to the museum. The result, by means of an artistic project, was conceived as both a performance and a protest.

Annie Fletcher, the curator of the project, announced a series of important questions regarding her initial proposal: what does it mean to raise political questions in the museum? Would this

7 See: <http://www.doorbraak.eu/gescheld-van-rechts-populistische-zwarte-piet-fans/>; <http://zwartepietisracisme.tumblr.com> y <https://www.facebook.com/zwartepietisblackface/>
Consulted 10/11/2016.

questioning be more effective if its effects are taken to the political sphere, while these effects are diffused in the museum? With these questions a complex and profound debate was opened, touching upon significant conflicts and tensions. It raised the issue of whether its being an art project could make it less effective politically, i.e. by being something just symbolic or metaphorical, or if, on the contrary, its being an artistic project could afford it greater political clout... (which is what ended up happening). Within the museum, after the project, they note a great shift in awareness of what directions they can take as a museum due to their delving further into what it means to understand the museum as a public space. In particular, they highlight the question of who has access to the museum, or how the museum can be transformed and muster the ability for transformation, depending on who goes there, or not.

3) BECAUSE OF THE REACTIONS IT MANAGED TO MOBILISE IN TERMS OF THE “PUBLIC SPHERE”⁸.

From Rosalyn Deutsche’s perspective, the concept of the public is pieced together in an ongoing process of negotiation in which false consensuses are debunked. In this case, despite the calling off of the protest, the project opened up an unprecedented public debate about the tradition of Black Pete, among citizens from all around the country.

With project slogans like “Think about the present though the past” and “Black Pete is a construct of the white man”, the project gave greater visibility to the memory of a series of communities which did not share the popular stories about the construction of certain traditions and about the official version of the history of the Netherlands’ colonial past. The project revealed that the Netherlands’ own, idiosyncratic tolerance, one of their proud global exports, was far more fragile than it had seemed. It was held up not by valuing other people, but rather by indifference to them. Tolerance came about by always saying yes, as long as there was no tension with

8 See Rosalyn Deutsche’s notion of the public sphere, in *Agorafobia*, 2008: <http://www.macba.cat/es/quaderns-portatils-rosalyn-deutsche> . Consulted 11/11/2016.

those who were different. The project by Bauer and Krauss broke this tacit pact of pseudo-tolerance by saying no to a tradition.

It also generated great public debate regarding the functions of the museum and the limit of art. For some citizens, “it was not in the museum’s remit to organise protests or destroy cultural heritage”; while others questioned whether a protest could be a performance or even art. Some of the more simple analyses of the project, however, generated complex debates.

Other public debates revealed that the working classes identify more with the right-wing racist populism of the Party for Freedom than with the multicultural elites of the left. Wilders took advantage of the project to declare his ideological repertoire with all his might, reinforcing it by accusing the cultural left of wasting taxpayers’ money. His party, with great demagoguery, presented itself as tolerant against a left that opposed tradition, comparing them to Islamic “hate preachers”.

185

But it is also very important to note that the project showed the discomfort it generated within certain sectors that hold more politically moderate or even progressive views. This demonstrated that these sectors had not distanced themselves from the nationalist idea that distinguished between “them” and “us”, regarding foreign people. One woman, during the public debate on the 11th November, stated: “I accept that foreign people see it as a problem, we conserve very few traditions and the issue is not whether they are good or bad, but that they are being snatched away from us. We already accept many other cultures.”

4) BECAUSE OF HOW THE PROJECT MANAGED TO GIVE AGENCY TO MANY SUBJECTS THROUGH ITS ARTISTIC AND AESTHETIC ASPECTS

One of the participants in one of the conversations recorded for the film of the project summed up the calling off of the protest by saying that “the project was a failure for activism, but not for art”. I think this is a telling reflection. Of course, for many individuals and communities it was not only

an experience of conflict, but also of estrangement, given that the ideas of citizenship, nation and race were questioned in depth, even when taking into account the failures and disappointments that the project went through. It was also able to generate a community where all of its participants were brought together publically, via processes of mutual co-learning.

Given the cultural drift we are living through at the moment, it would be great if the development of our artistic projects could lead to this quadruple impact. To achieve this, we need cultural managers, mediators, curators, etc. to:

- a. truly believe in these projects within the art institutions.
- b. develop strategies for resistance in order to deal with the conflicts that, regarding these cultural projects, can bring about the perverse pressures of the “neo-con cultural war”⁹.
- c. award enough funding, giving resources to these projects’ experimental processes, and be able to convince their superiors about their importance and pertinence.
- d. take this notion of the “public sphere” and of the public square to the internal space of the institution, which implies being willing to modify the established working systems therein and being willing to make structural changes.

9 In the Spanish context, we could mention the conflicts that the Madrid city council (governed by the *Ahora Madrid* platform) had, regarding the costumes of the Three Wise Men in the 2016 parade, or the case of the puppeteers in the official Carnival line-up of that same year. They are both highly revealing when it comes to thinking about the political power of the artistic and the cultural in term of generating the public sphere and even social transformation. See Jaron Rowan, “Miedo, autocensura y corrección política: vuelven las guerras culturales” in *El Diario*, 08/02/2016. http://www.eldiario.es/cultura/politicas_culturales/Miedo-autocensura-correccion-guerras-culturales_0_482252165.html . Consulted 11/11/2016.

All of this is thought-provoking in terms of how a project like *Programa sin Créditos* might work, a project which has a dual function: within the artistic institution itself, having being developed therein, by questioning its capacity as a space for learning and to generate other systems for production. Also, and in particular, regarding its permanent dialogue with the university institution that teaches art, by proposing new forms and methods to help set up other learning communities.

Instead of just speaking of a new institutionality, to truly dismantle the kind of institutionality that has proven to be outmoded it would be better to speak of the need for an instituent project, or rather instituent projects. This way, the institutions are rebuilt, make new plans, open up to citizens and co-organise instituent projects with them in which both expert and non-expert cultural producers are involved, as well as social agents and all kinds of publics. As Gerald Raunig notes, what is needed are

practices that conduct radical social criticism, yet which do not fancy themselves in an imagined distance to institutions; at the same time, practices that are self-critical and yet do not cling to their own involvement, their complexity, their imprisoned existence in the art field, their fixation on institutions and the institution, their own being-institution [...]. This link will develop, most of all, from the direct and indirect concatenation with political practices and social movements, but without dispensing with artistic competences and strategies, without dispensing with resources of and effects in the art field. Here exodus would not mean relocating to a different country or a different field, but betraying the rules of the game through the act of flight: “transforming the arts of governing” not only in relation to the institutions of the art field or the institution art as the art field, but rather as participation in processes of instituting and in political practices that traverse the fields, the structures, the institutions.¹⁰

10 Gerald Raunig, “Instituent Practices: Fleeing, Instituting, Transforming”, in transversal: *Do you remember institutional critique?* January 2006, at <http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/en>. See

The act of flight mentioned by Raunig would require going deeper into the production of shared imaginaries, and that the institutions have faith in the political imagination of the artists and cultural or social producers, as well as in their own. Yet, what does it mean to have political imagination? We had never before lived in societies with such an enormous production of images and, at the same time, with such a huge deficit in political imagination. Following Maite Larrauri's reelections when she writes on desire in the work of Gilles Deleuze¹¹, it would imply moving away from the logic of “what you are”, instead favouring the logic of the becoming that implies “don't do it like this” but rather “let it be done”. As Larrauri says, “Do not imitate, but let yourself be contaminated, there are children and adults. In the contagion there is fusion and the possibility that something new might come out of it. The becoming ‘adult-ing’ will change as it passes through that child, where other movements come together. If I practice ‘woman-ing’, that becoming changes me and changes women.”

Some artists have done a considerable amount of “management-ing” and “negotiation-ing”, and they are willing to keep on doing it by believing in the transformation of the institutions, for they have understood that it is a way of contributing to the becoming of the transformation of our societies and communities. However, the institutions continue with their in-depth “artist-ing” and “activist-ing”. The institution does not have to be like the artists or the poets, imitating them, but rather they ought to “do with”, as with “let it be done”, referring to the artists, the poets, the activists, the cultural producers, the varied and diverse learning communities... the list is infinite.

also: Gerald Raunig, “Instituent Practices, No. 2: Institutional Critique, Constituent Power, and the Persistence of Instituting” in transversal: “extradisciplinaire”, January 2007, at <http://eipcp.net/transversal/0507/raunig/en>. Consulted 11/11/2016.

11 See Maite Larrauri/Max, *El Deseo según Gilles Deleuze*, Tàndem Edicions, Valencia, 2000. pp 9-26.

THE WORLD OF PROJECT ZERO

Enrique Nieto + Miguel Mesa del Castillo

We would like to look into the recent history of the teaching of architecture as a necessary correlate of the progressive effort to *autonomise* our discipline and its professional foundations. This has been the case since, at least, its breaking away from the overarching umbrella of Fine Arts education, some 150 years ago, within the instrumental confines of what we could call modernity's project of enlightenment. At the same time, numerous pedagogical experiments have supported the ambition to question some of the tropes with which that same modernity went about constructing, so efficiently, not only the teacher-pupil relationship, but also the role played in this process by curriculum-based knowledge and that of the institutions themselves. As a result of the effects of both of these tensions, we can perhaps consider teaching today as a political laboratory for the activation of ethical proposals, legal imperatives, social emergencies, disciplinary controversies and techno-cultural devices. These wide-ranging issues would call into question both the autonomy of architecture in the processes of producing physical space, and the subordinate role of learning processes.

187

At the University of Alicante, the undergraduate degree in Architecture placed the first subject on architectural projects in the second term of the first year, which gave us the chance to activate this kind of controversy in our own bodies. For five years, we have been developing a methodological experiment which reflects the brief history of dissent in relation to the mollified teaching-learning processes which have been produced within the framework of the public institutions. Our contribution consists of bringing together a series of architecture graduates from the university, with zero teaching experience, to develop with the students some actions which aim to question certain professional and educational norms in our immediate contexts. They also visualised, from the very start, the complexity of situations that architectural projects face when it comes to contributing to the world's material production.

We named this adventure Project Zero.

MODERNITY UNDER SUSPICION

One of the most successful tropes carried out by Modernity in order to successfully expand on the project of enlightenment is the figure of experts as agents charged, exclusively, with mediating between us and the world. These experts would invariably be those people/institutions, qualified due to their having acquired certain kinds of knowledge, who would help us in the arduous task of escaping from the dark confines of the cave. To make this more effective, the construction of these experts goes hand-in-hand with the emergence of they-who-know-nothing, the ignorant, which is highly effective for clarifying the different roles that Modernity assigns to each one of its institutions. This way, if architecture were to take on the responsibility of giving human progress a material home, formal education would guarantee the temporal and spatial expansion of certain approaches, constructed from the determining of instrumental reason.

According to Bruno Latour and others who criticise Modernity, a complete *purifying* process was needed in order to assure the effectiveness of this dissemination, a process by which the whole range of reality's possibilities is substituted for a range of abstractions capable of mobilising, in time and space, a restricted part of these realities, doing it without any need for its own initial reference point. As well as Latour, other thinkers such as Isabelle Stengers, Jacques Rancière, Donna Haraway and Rosi Braidotti have questioned, due to their excluding nature, these tropes of Modernity in a context such as ours which is characterised by its being aware of the inequalities created by globalisation, the ethical imperatives which lead us to ecological crises, and a holistic view of the world like those offered to us by Gaia and the Anthropocene. From very different standpoints, these approaches demand modes of learning about and of relating with the world which are not so strictly mediated by one single rationality, being more open to empathy and the affects. Essentially, they are more open to other alternative rationalities.

In the field of formal education, both formats – that of the expert, and that of their opposite number – have been cemented within the teacher/pupil formula, with the rise of the curriculum to act as a

mediator between the two. This way, all three are linked by a relation of dependence in which the ability of the former would be legitimised by its ability to transfer, to the latter, certain contents which are drawn up in other forums, and where the subjectivity of both would not be particularly useful for the proposed aims.

Throughout the peculiar history of dissent regarding the formative models based on the teacher/pupil binomial, some really do stand out, namely those where this pairing has been inverted, with the pupil becoming teacher, and vice versa. It is worth mentioning the experiment in the La Borde clinic, carried out by Félix Guattari from the 1950s onwards, where patients and their therapists would sometimes switch roles, as well as the security guards and chefs. However, there are many more experiences that try to break down these kinds of polarity by means of an ontological flattening of both figures until they become “the same”. In this type of experiences, it is the symmetrical activation between participants that would encourage the production and dissemination of alternative forms of knowledge.

To take effect, these episodes of resistance have often been supported by means of participation by physical bodies and the affects. They take part in a kind of choreography where the forms of intellectual and sense-based knowledge are presented as inseparable, to the point where the legitimacy of the expert is substituted for that of the body, something which is inherently true because of its hyper-proximity, and which would foster a shared kind of authority. On the other hand, such experiments seem to distance themselves from Marxist-style critique which is based on a notion of power as a resource possessed by the dominant classes, and knowledge is seen as an ideological construct which needs to be continually displayed and shared, so that it can be situated directly within the field of producing other alternative worlds, whose potential requires huge doses of creativity, affirmation and a good attention span.

This kind of experience, which can usually be encompassed by what has been called “institutional critique”, would question the mandates allocated exclusively to the experts, by means of

the self-interested construction of their opposite numbers. An example of this are the pedagogical experiences at Black Mountain College from the 1930s onwards, Palle Nielsen’s museographic work on *A Model for a Qualitative Society* in the late sixties, or the urban experiences of Lawrence and Anna Halprin to foster participation in urban planning processes in the seventies, all of which took place in the twentieth century. We can see in all of them that dissent is worked into a performative experience with high affective content that goes beyond mental processes in order to become a living process, and the body itself harbours and establishes said experience. In this way, for example, we can consider how the Halprins encouraged, in their workshops, the participants to use body language as a way of communicating to the others their personal feelings about the neighbourhoods they were debating. This is how new, less logocentric communicative possibilities came about, which gave a voice to collectives that are often unrepresented during the processes of production and transmission of knowledge.

THE FRAGILITY OF DECENTRALISING

Within this framework, the experience of Project Zero would not consist so much of bringing about the dissolution of the teacher-pupil pairing, nor would it involve changing over their respective roles in search of any particular effect. Quite the opposite; it is rather more concerned with designing new realms of possibility where the roles played by the teacher, the pupil, knowledge and the institution can be continually recreated, until they make up the very basis of any reflection on teaching. That was our ambition. In this sense, making sure there is continuity at every point in the experiment is just as important as the design itself, since it no longer deals with trying to bring about the kind of ruptures we are already aware of, but rather trying out alternative ways of being together within the institution.

On the other hand, to comprehend the Project Zero experience it must be taken into account that architecture does not have at its disposal any specific laboratories for the emergence of innovation, and so, overtime, project classrooms took on the ‘noble’ task of producing the new, in many cases neglecting

other relevant aspects such as how to engage with the student's production of subjectivity or how best to foster up-and-coming practices. Today, we know that, in reality, the desperate search for the new often hides certain complicities with the ever-dubious powers-that-be. This is why there is a need for experiences that question, critically, the role of every single agent that inhabits the educational institutions, ourselves included. And that, furthermore, we recreate affirmatively other kinds of alternatives, other ways of being together.

It must be said that this proposal, of *laboratising* the institution/knowledge/teacher/pupil relationship in the very process of 'becoming', stumbles across a problem: the ways of doing things that we have picked up from architecture are focused on a previous description of a process which is later carried out by others. This is a procedure whereby experts supervise that which, in theory, has been deemed non-conflictive, thereby defusing the ability of time and other intervening entities to gain agency. Moving our sensibilities, affects and methodologies at the very moment in which the teaching/learning process is being enacted meant, for us, a chance to reflect upon the way we relate with the world. But, of course, together with this decentralising of the educational process, a whole range of fragilities came to light which 'invited' us to rethink our tools in order to improve their relational capabilities and the participation of the affects, as well as acknowledging alternatives. Furthermore, we were led to question the ethical scope of the teaching institutions or their ability to produce alternative subjectivities.

PROJECT ZERO

The academic year 2011/2012 was, for us, the start of our Architecture degree. As hinted above, our particular version of the Bologna Process brought with it the appearance of a new subject in the first year, to initiate the student in the ways of architecture projects, an unexpected gift which would be administered from below. Therefore, it had neither history, nor tradition. Degree Zero. From the beginning, the chance to kick off something brand new was dangled in front of us. What exactly would it be like, so that it could be explained not only in an academic context, but above all at a political moment in time

such as the one which would later lead to the 15M movement?

Ever-present on the horizon was Alvin Boyarski's legendary experience at the Architectural Association in London: this was the seventies, those post-revolutionary years that gave birth to a system of differentiated *Units*, where young teachers, chosen for their embryonic capacity for transformation and not for their illustrious trajectories, were invited to the school to develop their own contents in the form of shared practices with the students. This is a scenario that hoped to *laboratise* university as a scenario of possibility, in sharp contrast with the certainties offered by official educational programmes.

This first year of Project Zero was set up by José María Torres, with Juan Antonio Sánchez and Enrique Nieto. Along with these three official teachers funded by the institution, eight pairs of trainee proto-teachers were brought in, graduates of our own school. Joining them, 150 surprised students. The experiment would last for a pre-established amount of time, i.e. one term, with no chance of it being extended. Intensity, in the face of this deadline. Job insecurity, alongside educational opportunity. Since that year, other classmates like Miguel Mesa del Castillo, Ester Gisbert and María José Marcos have perfected the experience, to the point where it can now be summarised into the following areas:

1 / PROXIMITIES. The teachers' proposals do not explicitly differentiate between what they do in the professional sphere and what they activate in the academic world. What they do in the classroom seems to reflect what they hope to do professionally. The teaching programmes help shape what they hope to achieve outside. Teaching and making become ever closer. A validating continuity is proposed. The course acts like a shining light or guide for the teachers too, allowing them to express their thoughts and offer them up to scrutiny. Similarly, we detect an affective proximity, due to their age. The kind of problems and obsessions, language and different focal points are largely shared. They are just one step ahead of their students. This joint search for the near future re-establishes a satisfying symmetry between both.

2 / INFILTRATIONS. The participants in the experiment are not technically teachers. For some of them it is a revealing experience, while for others the emotion is more ephemeral. The coming together of both parts is not mediated by the institution to any great degree. The institutional consistencies and ethical duties communicated by the university framework do not pass through them. For a moment, we suspend our judgment. We push back, albeit briefly, the gravity of the teaching profession. The students deserve that attention. The teachers are essentially interlopers in the strange medium that is academia; they are fleeting passers-by. They know nothing of skills and competences, but their proposals are intrinsically demanding.

3 / INSECURITIES. Their situation challenges the usual circumstances. They are not under contract, they are not paid for their work, although they are backed up by official recognition of their work, as signed by the rector. Their place on the margins exempts them from any particular responsibility, yet their work must strive to reinvent. This way, we can see the emancipating potential of these practices: amid the absence of a normalised legitimising context, is the practices themselves that have to rediscover the origin of authority or value, probably founded upon ethical engagement. Even so, job insecurity takes a serious toll on those living through it, in the form of an anxiety which is difficult to describe. Restrictions make sense; they appease a certain part of reality in order to be able to operate therein.

4/ FRESH STARTS. It is difficult to specify what exactly happens in these little laboratories. Without the guidelines of a pre-established teaching programme, each group is unique, a fresh start. It is true that they look favourably upon any and all of the relevant topics in the contemporary agendas of dissent. It is also true that they try and avoid using architectural issues as their starting point. But most characteristic of all is the absence of pre-prepared knowledge, which would then be activated according to the established relationship between those who know and those who do not. In this case, before they start, nobody knows what they know. They couldn't possibly know. And the students don't know what they have to learn. It is about reformulating,

creatively, the relationships between subjectivities in different positions.

5/ BECOMINGS. The experiment is not geared towards obtaining innovative results. Instead, it steps into the gap opened up by new opportunities, to rewrite the relationships between at least four of the implicated agents in the teaching processes: teacher, pupil, formal knowledge and institution. In this sense, matters are complicated when it comes to replacing evaluation with the moment of "becoming". Our training as architects has conditioned us to design protocols before any material production, i.e. that which we call "doing a project", but not to the extent that we can truly inhabit the very "performativity" of what we are doing. So much so, that when we speak of Project Zero it is easier for us to speak of organisational frameworks. But we struggle to specify what happens in the "meantime", the recording of which is extremely difficult. And, above all, how can we prolong the newly-discovered effects in the following courses? How can we ensure continuity?

6/ DIGITAL IDENTITIES. From the first year, it became apparent that making use of the Internet's virtual spaces was going to be necessary. We wanted to share invisible yet emancipating resources. Also, we wanted to determine certain experiences, the kinds that have more often been agreed upon in closed circles, to discuss controversy and the collective negotiation and construction of respective identities. To begin with, each of these small experimental nodes has their own blogs. Furthermore, we had an internal wiki to help us consolidate the experience over time, as well as centralising, in a balanced way, affiliations and dissents. One documentary made by the audiovisual collective Ciudad de la Sombra ("City of Shade") offered a somewhat uncertain testimony of the first year of Project Zero. There, we see sixteen teacher/pupil/actors, trying to represent/invent a disruptive role. From their condition as brand new teachers, they hope to mobilise their future identity by means of the teaching experience. A school for teachers ought to consist of something like that.

The results of Project Zero are greatly varied. In any case, it remains unfinished. Largely intangible.

Throughout this process, we have seen the classroom moved to the beach so as to have a class by the sea, and the design of costumes that performed alternative realities. We have seen different communities invited into the classroom, and our classrooms have turned into parliamentary institutions. But we have also received complaints from people perhaps overly attached to the institution, and we have born witness to internal conflicts with little chance of resolution. It is too early to know exactly what happened. In any case, we think that the objective of producing the institution, by designing new, establishing practices, has been achieved.

THE ALICANTE MODEL

Project Zero has been constructed from the experience accumulated by a large group of people who, in some way or other, have formed part of the area of architectural projects within the University of Alicante. Along this journey, some have pointed out that our results have been too disjointed. It is true that it could have all turned out differently. The linking thread is the fact that it came to being at a given moment, part of the meaningful nodes of our obsession. Since the year 1997, our ambition has been to try and rewrite architectural teaching practices from their establishing condition. Under the direction of José María Torres Nadal, we have given the name *The Alicante Model* to this collection of experiences that have sought to experiment with the political side of the teaching/learning processes, all under the wing of the public institutions.

One highly useful attitude has been to observe the act of teaching as just another part of culture, similar to both the artistic experience and the technical result. We tried to think of ourselves as irredeemably linked to a production line that is far larger than we are, where the frenzy for the radically new, coming from the first Modernity, could be replaced with a combination of subjects, spaces and times, different to the one we were used to. An agenda more engaged with the pressing needs of the radical present.

In the same way, it is not easy in our work to pinpoint clearly-defined roots; there is no main nucleus, and no predetermined limits. We would favour a more nomadic way of teaching, ever taking risks,

armed with sceptical pragmatism regarding the limits of the institution itself, and which would eventually be rewarded with its becoming a vital life experience. Therefore, proposals such as Project Zero do not contain research exercises oriented towards the manufacturing of certainties that could be explained by their methodical rationality. Rather, it is about taking little steps forward, going between institutional controversies, teaching practices, and cultural production, cross-comparing perspectives and forging effectiveness.

The most pertinent quality of this kind of research is that it cannot reduce the complexity of the topics it deals with in order to reach precise conclusions. In this sense, it is closer to the methodologies used in artistic research, in which the studies do not need to be focused on specific aspects that need resolving and, therefore, they do not seek results that might be applied in contexts other than the one in which they were originated. Instead, this kind of research is based on the development of ideas for creating new practices, starting with the presentation of unknown possibilities.

But let's look at a little bit of history. Architecture colleges were consolidated at a time when academia considered representation as the paradigm of creation. We architects are trained in the representation of symbolic entities, which is probably the root of our constant connection with the indescribable. At that time, furthermore, the power structures were in need of powerful visibility to effectively make their mark on the domains of man and reason: the Monarchy, the Church, the State, the University, etc. This special way of dealing with entities in which we are unlikely participants, or whose existence is in no way threatened by our own activity, has great influence over our education. This is unlike professional architecture practices, which came about in the guilds of the Middle Ages, and which were later consolidated amid the rise of the liberal professions. One hypothesis might consist of placing here the gaping distance between what is taught at university, what informs our discourses in the classroom and what happens in our professional activity.

It would have made sense for the recent disintegration of our professional sector to have led to a

questioning of the supposed effectiveness of the arduously constructed relationship between profession and university. But, surprisingly, it has not worked out like that. We can even observe how the terms of the equation seem to have been inverted in many schools, to the extent that it is now the staunch defence of these links that apparently seeks to rescue the profession from the difficulties we now face. In our opinion, this is particularly shocking, and it undoubtedly problematises the relationship between the medium and the results, right at the heart of our educational institutions. At least, this is the case if we want to avoid being perceived as a self-perpetuating machine, which solely exists to guarantee the safeguarding of our privileges when it comes to intervening in the construction of reality.

The difficulties of taking corrective measures against current institutional decline has underlined that the origin of the relationship between profession and university was never to improve circulation between the two of them and the social body. Perhaps this is our contribution to the ecological crisis. However, the problem is not so much about resolving the identity issues of the architect. Instead, it is about considering, critically, the effects that contemporary culture is having on our societies and the possibilities offered to us by the crisis of modernity, in order to rethink the role of our educational institutions. Or, at least, to rethink the possibility of working at its margins.

As a final point, what is probably no longer sustainable is the reduction of the role of the classroom to that of the friendly transmitter of knowledge, given that we do not have, anymore, a similarly pacified outside world willing to receive, without critique, our graduates. This is the cause of the pressing need to consider our teaching practices not only critically, but also affirmatively and creatively. Project Zero therefore aligns itself with the possibility of understanding the actions that take place in the classroom as political practices in which the teaching side is just one of the aspects to be considered in the planning thereof. Therefore, we consider them fully-fledged architectural practices.

CRITICISM OF ART BASED ON COMMUNITY COLLABORATION: NOTES ON METHODOLOGY.

Paloma Checa-Gismero

This essay addresses the problem of critical writing about artistic projects based on community collaboration. It aims to reflect on how best to communicate experiences that come in a range of different forms, like workshops, conversations or walks, and that share the common goal of bringing about changes in the communities with which they work. This text puts forward a series of questions regarding the role of criticism in these experiences, and it offers relevant methodological suggestions. The objective of this text is to remark on characteristics inherited from avant-garde art criticism frequently used today to discuss this kind of practices, but which do not necessarily provide the reflexivity that criticism should bring forth. Furthermore, it aims to propose alternatives which may contribute to a kind of writing more fitting to its object of study. The points that I will discuss here are informed by my practice as a writer of art criticism, my academic research, and my work as a member of the editorial collective of the academic journal *FIELD*, a journal on socially engaged art criticism.

192

One of the most well-known attempts to theorise and historicize artistic practices based on collaborative community work was by the artist and theoretician Suzanne Lacy, with the publication of her book *Mapping the Terrain* in 1994. Lacy's aim was to historicize a body of practices that, from the sixties onwards, had various interests in common. These included redefining the notion of public, with new alliances forged through social activism; working with disadvantaged communities; and by inventing collaborative methodologies involving a diverse range of participants. Clearly positioned on the ideological left, these practices responded to the structural racism of American institutions, were often rooted in the second-wave feminist struggle, declared their opposition to the military imperialism of the United States and the European powers, and explored ways of gaining autonomy from an art

system tightly bound to the growing international market. Furthermore, in Lacy's words, in the early nineties there was still apprehension in the art institution to validate practices that defined themselves in terms of their own social utility. That is, practices that sidestepped the modern aesthetic imperative of purposelessness with the intention of setting off or participating in processes of social change. According to Lacy, in the early nineties artists and their collaborators saw in the emergence of collaborative notions of art a reflection of teamwork models originated in the design and architecture industries. These multidisciplinary processes featured strategies that mutated over time. In them, at least in theory, the role of the artist was subordinated to the demands of the shifting strategy. From the seventies onwards the formal distance from the modern avant-gardes characterising these practices was, therefore, affected by the strengthening of social and activist movements. Reforms in the associative and productive models affecting American and European middle and working classes permeated in the artistic practices that Lacy called a new kind of public art.

193

How should we write about these practices now? Bearing in mind the continued growth in the production and circulation of art criticism since the sixties, with the rise of new academic and commercial journals and magazines, the percentage of publications and forums specialised in the discussion of art based on community collaboration work was scarce until the mid-nineties. Suzanne Lacy used as examples work by already-canonised artists, such as Judy Chicago or Hans Haacke. Plus, she attributed the lack of critical production about these art practices to the fact that they were not easily classifiable within a repertoire of existing art theories dominated by the centrality of the object. Because they did not fit the topologies of normative art criticism and historiography of the sixties and seventies in Europe and North America, works by these and many other artists were alternatively labelled, somewhat ambiguously, as "new media", "multimedia" or "performance". Lacy's book was one more attempt to define a niche and unique type of production. It was also a firm declaration that the established standards of art criticism were invalid when it came to taking as object processes intervening in the social organisation and the symbolic and affective world

of individuals who find themselves the outside the art system.

Since then, in most cases, criticism has represented practices based on community collaboration projects following similar characteristics of writing on object-based, multimedia or performance pieces. This includes formal descriptions, themed discussions and, far too frequently, the subordination of processes to the supposed superiority of explanatory theories. This third point is particularly suspicious, given that it relegates the processes based on interpersonal relationships informing community based art to mere illustrations of theoretical formulations drawn up in academic or museum contexts. For example, the analysis of art projects based on community collaboration is often limited to a description of some of their elements and their explanation, after academic theories that came before these experiences. This focus inevitably ignores the particular dynamics found in each project, and it assumes that multiple experiences involving diverse individuals in social contexts can be reduced to a classification of typified social facts. Another frequent problem is the dismissing of the extensive social implications of practices based on community collaboration processes. Essentially, many of these projects include object-based, multimedia and narrative elements, and all of them, at least in terms of social facts, have a performative dimension that needs to be studied. But the analysis does not have to stop there.

It is important not to overlook the social fabrics where these practices take place. One of the necessary starting points for the studying and writing about artistic practices based on collaboration with members of a community is understanding them as historical phenomena that only begin to make sense within the complexity of the social. It is only by breaking down the processes that control this framework that justice can be done to these experiences' sense in society. Thus, for example, art projects in which invited artists collaborate with primary-school pupils to try and solve problems related with the phenomenon of migration will be very different if they take place in Tijuana, Mexico, or Beijing's Chaoyang district. Collaborative practices expand over time, and they aim to transcend the individual community by defending the artistic object's

autonomy in order to reach other social groups, contexts and issues. Therefore, it is necessary to adopt a holistic view of culture so as to understand the social aspect of the collaborative artwork experience. This element of writing about collaborative artistic processes poses an uncomfortable challenge to a large swathe of the field of art criticism. In this sense, I would like to keep on building upon the important legacy of historical trends, like those described, for example, by critics like Juan Acha, Marta Traba, Ticio Escobar, Rosalyn Deutsche and T. J. Clark, each of whom paid attention to the social dimensions of art in a different way. But I also want to defend the value of group discussion, of non-mediated oral criticism and of that which many would relegate to the depths of non-informed opinion. Canonical art criticism still defends today the exceptionality of art and its community of practitioners; this problematic inertia must be rerouted.

Similarly to the methodological crisis in anthropology of the 1930s, if art writing truly wants to comprehend and communicate collaborative practices that take place outside of the gallery, it must today re-enact a paradigm shift of its own. First of all, it must redefine its function in defense of a renewed understanding of artworks as social facts. That already old and overwritten methodological crisis in anthropology resulted in the abandoning of the material object's centrality in the formulation of the anthropological discourse and it brought about a renewed attention to social behaviour. These changes, which have long been implemented and entirely integrated into the discipline, must be looked at, albeit with perspective. What are now classic authors like B. Malinowski or Evans-Pritchard laid the foundation for what today we know as social anthropology. This turn must be, perhaps, one of the references for today's art criticism. Reorienting criticism's form and object is a big challenge for the most prominent form of art criticism in the present. Products of the contemporary art industry, most magazines and journals, catalogues, doctoral theses, and academic books ignore the social and historical dimensions of the work. They suspend experience in an forced timelessness. Clinging tightly to the claims that canons are necessary, it is alarming to see just how many of those who practice this kind of writing defend,

proudly, the need for cryptic and solipsistic criticism. Below, I will discuss how a type of writing inherited from the solipsisms of avant-garde criticism is also consolidating around the art object based on community collaboration. What I want to highlight here is that the more generalised art criticism, based on the formal description of the work, on the regurgitating of derooted theoretical references, is no longer valid. This kind of text, built around the notion of art first as heritage and second as commodity, is widely practiced. We all write it from time to time, it is seemingly innocuous when dealing with processes that endure over time that include diverse subjects and propose a determined goal of social transformation – taking forms as diverse as pedagogical processes, material interventions, or political activism. Above all, it fails in widening the reading community of the critical text. This is what has happened with practices like those of Rirkit Tiravanija, Santiago Sierra, or Francis Alys, for example, which have been classified within historiography and critical literature as relational works of art, and often confused with art based on community collaboration. The problem with cases like these is that most of the criticism has not pursued the study of these processes as complex experiences in which the power relations between artist and participants extend beyond the gallery.

On the other hand, ways of writing that are built around defending the exceptional nature of the object merely reproduce the status already lofty of the contemporary work of art. They multiply its value and its presence within an endogamous community of individuals. But what most interests me with these observations and, in general, what interests me about the possibility of producing different kinds of writing, is the utopian desire to abandon this fetishist inertia. It is time to develop research and writing models that can speak about the socio-cultural aspects of collaborative processes, that help art escape from paternalistic notions of representation. New writing willing to accompany these processes throughout their duration and avoid notions of value hooked to market-centered modern art paradigms. How to best represent, in writing, these complex works that seek to impact the very social fabric they belong to, often to generate a positive change in the living conditions of their participants?

Many of us have been brought up in a tradition of critical writing consolidated in academia and the art industry to more or less the same extent. This tradition is based on a series of points: the defence of the exceptional nature of the work of art, the belief that both the work of art and criticism have the potential to hide that which contains its differential value, and a Western-centric epistemological hierarchy. These elements must be inverted. The work of art that involves collaboration with other subjects must be studied and lived like a complex social fact, always in relation to its social and ethical impact beyond gallery walls. Criticism's ultimate aim should not be fortifying itself defending the illegibility of the artistic experience and its intrinsic difference. To look favourably upon its solipsism is an elitist posture that denies the possibility of art unleashing transformative processes. It even obstructs the analysis of texts and works in relation to the social impact that they undoubtedly have, despite permanent attempts to confine their life to the gallery or museum. Or is it not that a relational artwork seeking to celebrate friendship with a shared meal inside a gallery is often the result of exclusionary mechanisms that refute the very idea of friendship depicted inside? The cultural and epistemological hierarchies lying beneath most art criticism must be dismantled and follow the decades-long efforts of those writing from outside the art industry's centres of power. These characteristics, age-old vestiges of the modern vanguards, still today govern the written representation of practices based on collaborative community processes. We should remember that this writing model solidified under the wing of an international art market that got stronger in the late 20th Century, parallel to the rise of a sophisticated subset of public cultural institutions mediating between the market and states. This model of writing places works of art – be they object or process-based – in the position of the commodity, standardising them to facilitate their worldwide circulation.

On the other hand, art based on processes of community collaboration has experienced unprecedented growth these last decades, largely motivated by the dismantling of the European welfare state and certain ideological U-turns in American philanthropy. In many cases, these kinds of practices have come to occupy the space that used to be filled by social

inclusion programmes, non-formal education, public health campaigns or processes of local and social awareness, for example. These functions, which were previously exclusive domain of public authorities, are increasingly being taken on by the cultural industries, although this often happens within the autonomy of independent and self-run institutions. Backed by public and private funds, many of these programmes help redefine the social mission of the museum or the art center. Parallel to the recent strengthening of this field as an industry, a kind of literary production has also appeared: a type of criticism which form, as I mentioned above, stems from the avant-gardes, inhabits specialised media, brings writers together at congresses, and publishes volumes en masse.

The problems presented by this kind of writing, however, usually come down to the fact that it still lacks the necessary reflection on its own role. Often, these texts are written by the same artists or organisers of the projects under study. Closer to a testimony than a critical report, they fail in the evaluation of these practices' impact. They are often produced with an ideal reader in mind who, by sheer chance, greatly coincides with the artist's profile. That is, they reproduce the opaqueness and self-referentiality of avant-garde art criticism. They share the common function of legitimising that which they analyse, guaranteeing its value within the industry and crafting textual representations to circulate in specialised media of the niche to which it already belongs. Few critics of art based on community collaboration write with the actual participants of these experiences in mind. Few carry out an analysis of the impact of these activities which, we should recall, have the objective of bringing about a transformation in the lives of those who participate in them, whatever form that may take. Few describe, translate and analyse in detail the interpersonal relationships shaping these projects. In short, the majority reproduce what avant-garde criticism already does: they establish the model of activity according to a preconceived idealisation, they describe a series of documented parts of the experience, and produce a report destined to be read by artists and curators.

So how to write about art works based on processes of collaboration with other individuals? Perhaps the

most important point to bear in mind here is that there is not one only possible model. To assume that there is a correct one would be to return to how avant-garde criticism worked. We should not think in terms of one type of writing, precisely because, fortunately, there is not just one type of practice. Formal diversity, as seen today in what Lacy called in 1994, the new genre of public art, requires a range of different focal points that are both representational and analytical. It is criticism itself which must change according to what it seeks to analyse.

Forcing criticism to rethink absolutely all of its pre-conceptions would imply, perhaps, a return to the historical origins of aesthetics as a modern discipline, to check at what moment we forgot that the Kantian universal critical subject was in fact, as with the readers of avant-garde criticism today, an idealised member of a limited community of readers using language to make sense of the awesome emotional variety and richness of being in the world. There is today, therefore, a noteworthy incongruence between, on the one hand, the restricted circle of sensitive individuals who defend the possibility of the universality of judgment and, on the other, the myriad of profiles that make up not only the global contemporary art world, but also, more comprehensively, the networks in which works of art based on community collaboration exist. In the field of contemporary international art, labor is distributed among individual subjects and many collectives formed around gender, race and linguistic communities. Some of them travel; others do not. Some of them are consumers in the art market; others produce or distribute. Often, the kinds of projects that concern me here make a concerted effort to not only discuss this social complexity, but also to propose positive changes therein.

Let us recap. How to write about these practices? This question neatly entails the debate about the textual representation of artistic practices based on community collaboration, but it also opens a necessary conversation about the function that writing must perform around these projects. The former leads to a reflection on research methodology. What tools are disciplines like history, ethnography and anthropology armed with, when it comes to understanding the historical side of social facts? Both art criticism and art history have the opportunity today

to reshape themselves by incorporating in their methodologies these fields' diverse research strategies. Methods such as the interview or archival work, are commonly seen in art writing, but others such as participant observation, statistical analysis, map comparison or the like deserve to be incorporated into our repertoire. Let us imagine, for example, a local project in which contemporary artists invite the community to take part in a watercolour painting workshop, with the aim of sparking conversations about new uses for an empty lot of land. If I were to tackle this case study using the same research techniques that would be expected for a sculpture exhibition or a commercial gallery, I would probably seek literature produced by the entity sponsoring the workshop, be it a private foundation, a local council or an artistic event, or perhaps a public art festival. If possible, I would interview the artists. I would search for critical notes or references in other specialised media. I would describe the objects produced in the workshops. I would probably relate the art work with theories – about art or not – that situate my text in relation to a series of theoretical references mostly recognisable by a given community of readers of art criticism, artists and administrators.

196

Now, if the aim of the project is to spark conversations in the community about a disused plot of land, would it not make more sense to focus my analysis on how those conversations went? What agents made up the group? Who joined and who left? How long did meetings last? What mechanisms of access and exclusion ruled over the experience? It may even be the case that the project took place in a largely migrant neighbourhood, where my own language was not the one normally used. In that case, who should be chosen as translator? How would I negotiate my own being in the group? What barriers would I need to cross – be they related to culture, gender, class, race, or language? And how would I do so? More: group members might risk of losing their job, reputation or social status in the community if they participate in an experience like this one or, even, if their opinions are made public. What must art criticism do in these cases? How should these individuals and their actions be represented? Can we keep calling what we produce “criticism”, or should we try and understand it differently? Another possibility is that we might later realise that the entity sponsoring the workshop

has, in fact, a close relationship with a multinational hotel chain with interests in the area. What would our responsibility to the other participants in the workshop be? Do we let them know about our opinion of them participating or not? All of these questions place right in the centre of the analysis not only the inscription guidelines for a work of art based on community collaboration, but also the power relations it sets, looking beyond the experience and our position as critics.

To rethink the function of writing about this kind of projects is, therefore, necessary. Like the analysis of highly artistic social phenomena, art criticism based on community collaboration must look towards the human, material, and ideological impact of the studied projects. We must bring back the Benjaminian sense of doing criticism; that is, to exhibit what the conditions of production behind these processes are, and reveal the mechanisms that sustain power relations and those structures restricting equal access to symbolic production which, above all, maintain the hierarchical divisions between artists, participants and the public. Art criticism based on community collaboration must be part of the process and evaluate their impact on the very fibre they are trying to get into. For all of these reasons, this kind of criticism must be autonomous from the projects, as the interests of those designing and coordinating a work should not coincide with those of their evaluator. The writer must accompany these experiences for as long as possible. For projects that took place in the past, the writer should call on the oral memory of those involved. Taking responsibility for their power over those who take part in the experience, writers should traspas normal distribution channels to which art criticism is limited. The formal distance from the avant-gardes that Suzanne Lacy described in new genre of public art must be accompanied, then, by writing that too declares its independence from avant-garde criticism. It is time, therefore, that we produce critical writing that unveils art's role in the consolidation of ideologies. A type of writing that safeguards a responsible relationship with the communities in which it is involved.

This text was written at the time of a devastating crisis in political representation, symptom of a huge breach between the rhetorics of the political elite and everybody else.

BIRDS CAN BE HEARD IN THIS LIBRARY ARTISTIC CREATION, COMMUNITIES AND READING

Javier Pérez Iglesias

MAKING PLANS DEEP INSIDE THE INSTITUTION

The library of the UCM Fine Arts Faculty does exactly what is expected of a university service that supports learning and research. The academic year, the subject timetable and the research areas all set the ground for how we work and the content of the collections. We could just leave it at that, but we have chosen to dig a little deeper. We scrutinised the margins of academic life in order to bring out the interpersonal side of the institution we inhabit.

This looking towards the margins, or towards what is there but has no name and goes largely unnoticed, has put us in touch with the interests of the community we serve, with all their concerns and wishes. Emotion, or the connection between people and issues, is needed if you are determined to learn more, if you want to take a risk, using up time and effort, within the challenge of trying to broaden knowledge. Isn't that what you're supposed to do at university?

The library can take part in creating knowledge that is not in the curriculum, that does not form part of the syllabus, but that, in the process, is worth learning. So, can the library do this on its own? Of course not. One of the most interesting aspects we want to discuss here is that the library is an accomplice, but the true protagonists are those who use our service: the users. Being a library user becomes something else, something which entails greater involvement. The institution itself is affected by their input, and this influences the way we create collections, beef up the catalogue, display what we have and use the available spaces. Those jobs traditionally deemed "internal" take on a public, shared dimension. The library is imbued with other knowledge and other practices.

“CURATED ACQUISITIONS”: A COMMUNITY-BUILDING TOOL

The academic community is made up of different groups, and their interests should encompass everything that goes on therein. The library can, from within the institution, offer channels for these currents to flow down. Our role as “containers of documents and objects”, i.e. objects which have to be described and conserved so that they can be used by those who are interested in them, makes that search for information easier. Some parts of the collection remain hidden, and we need to make them visible so that they make sense.

“Curated acquisitions” work along these lines. But what are they, exactly? First of all, it is worth pointing out that we have played around with the term “curated”, which makes reference to the museum or exhibitional contexts, to mean that somebody is going to put forward a proposal or a way of making a new or existing part of the collection more visible, by means of activities that take these documents closer to their potential audience. Those who create the collection design a way of showing and sharing it. This is one way of emphasising how important it is that documents are used, that what we acquire makes sense, and that it serves to further research, further knowledge or creation.

Traditionally, we librarians have defended our role as technicians/invisible servants. Ideally, our transparency would allow the users to sort things out by themselves. No interfering was once a golden rule. However, the mediating role of our work has become more and more important, by means of recommending, getting involved with research projects, going into classrooms and labs to get stuck into whatever’s going on in there. If the book and documents kept in libraries are to be used, then we need to do something so that the users can find them.

With “curated acquisitions”, it goes up a notch. The mediation is shared with people who are not librarians or perhaps do not even belong to the academic community (in the strict sense), because either they are no longer enrolled as students, or they have never been students, or they are neither teachers nor researchers in the institution.

If the collections are one of the main reasons for there being libraries, then they should reflect what our users want, and they should be the fruit of collaboration. The idea that we should limit ourselves to gathering and storing, without doing anything to help these documents find their way to our users, and vice versa, is becoming increasingly nonsensical. Furthermore, we must not forget that the catalogue itself must reflect all these interests. The library thus becomes a collaborative, accumulative and collective construction.

IS THAT A BIRD I HEAR?

There is a little bird, the bowerbird, and it builds its nests to entice potential mates. It doesn’t do so by shaking its feathers or puffing up its chest – instead, it creates something attractive, interesting and suggestive for its audience. It builds an elevated nest structure upon a bed of moss, and decorates it with colourful objects from the surrounding area, putting them together at its whim. It uses natural things (fruit, flowers, butterfly wings, fungi...) as well as man-made objects. As long as the colours go together, or if it fits into the gap, then anything will do. This bird, moreover, uses false perspective, placing the larger objects further away, and it has a fine-honed idea of what the installation should look like. There are no common patterns in terms of shape and colour. If somebody dismantles their creation, in a few short hours they rebuild it just as it was originally conceived, because they know exactly what they wanted to say, and how to do it.

In the library we feel like a team of bowerbirds, building collections, looking after the spaces and carrying out a series of tasks of description, classification and ordering so that whoever may visit us can create their itineraries and make their own installations. But furthermore, we invite little birds from other forests to come and visit us.

Our way of bringing together “objects” consists of digging around the collections and bringing hidden information to the fore. Otherwise, we might buy documents that we did not have, and combine them in ways that create dialogues with what we already had. Along with these books, journals and fanzines that we buy in new or that come from the library catalogue, we put together a programme, we use

the exhibition space and we show ways of reaching those possible readings. We mix products that are clearly library-based, bibliographical productions and objects and actions that would be more associated with exhibition spaces or artistic creation. Here, we librarians have taken on board certain practices and ways of seeing and thinking straight from the art world. Working in the Fine Arts Faculty has this kind of effect.

We use false perspective, bringing the little actions to the fore, i.e. a performance or a get-together with editors, so that others can see the background, apparently the same size, a vast collection that has lots to offer but that can seem unmanageable or difficult to approach at first sight.

The library seduces by combining elements that exist separately, but when they come together they become something else. Objects, videos, performances, photos, books, fanzines, talks, presentations, are all put on show to seduce our users.

#ENCABEZAMIENTOSDEMATERIA. A UNIVERSITY PROJECT ON THE MARGINS

199

Let's look at a case study,

#Encabezamientosdemateria¹, in which a group of "Avecillas"² have taken certain queer and gender issues that concern the university community, and tried to share them and make them more visible. But how? By putting together a project using our tradition of selecting a collection of documents related

1 Literally "subject headings"; see footnote 3. In-depth material about #Encabezamientosdemateria can be found on the blog of the Fine Arts Faculty Library: <https://goo.gl/Djaijf>, and on the specially-made Tumblr: <https://goo.gl/UeSb80>

2 I need to say a few words about these "Avecillas" (literally "little birds"), who carried out the work and scheduled life at the library in those days of February 2016. At that time, the collective Avecilla St. was made up of four people: two of them former students of the UCM Fine Arts Faculty, one unlinked to the academic world, and another connected with the Faculty due to a research grant from the Ministry. <http://avecillastreet.tumblr.com/>

with those subjects. Is that all? No, they also took over the library's cupboards and glass cabinets (our exhibition space); there were meetings with publishers, librarians and artists working with the idea of a possible queer archive, they embroidered a flag with a slogan from the nineties which is still helpful for us in our struggles this century; the library was filled with fanzines by militant queer groups, a video was made (with its own images and music); and last, but not least, there was a versatile day in which dance and performances made us feel something, and learn something. Did we manage to shake anything up?

This project created a kind of parallel classroom in which issues that concern us all were presented, debated, studied and investigated. What can we take from this project? What lies beneath this collaborative experience between librarians and library users?

"Encabezamientos de materia" is the result of a dual conflict. On the one hand, a user notes that our subject headings³ are bogged down by prejudices that we were not aware of. Homosexuality appears in the section of "sexual perversions", hygienically separated from "heterosexuality", which remains under the umbrella of non-perverted sexuality. This brought about an alliance between librarians and users, which allowed these denominations to be changed.

3 The subject headings are lists of controlled language used by librarians to assign each document a term which links it to others that deal with the same subject. Controlled language means that in the case of synonymy, for example, a suitable term is chosen, and reference is made to the terms that are not chosen. Also, hierarchies are formed among those terms which are grouped into families. What we discovered, following a question posed by a library user, was that homosexuality came under the epigraph of "Sexuality/deviation", while heterosexuality was included in "Sexuality" with no further explanation. Regarding how it used to be and how it is now, see: <https://goo.gl/Djaijf>
The Library's thesaurus can also be consulted at: <https://goo.gl/LuwXWb>

Another starting point was the censoring, this time among librarians, of an image of Mishima (in swimming trunks, muscles on display) that was published on a reading blog *Sinololeonolocreo*⁴, run by the Complutense University's library. The photo was deemed unsuitable for public eyes, and the librarian who had posted it was thus asked to take it down. These two anecdotes, that reflect the extent to which an institution can hold onto its age-old prejudices, or how easy it is for phobias to rise again, were the starting point for the creation of a curated acquisition. Everything that was shown and scheduled in those February days was agreed upon by the *Avecilla* collective and the Library. But it must be made clear that it was the users who did the work. We librarians were willing accomplices to this seductive machine that was built to share, learn and research. We insist – is that a bird I hear?

DECORATING WITH COLOURFUL OBJECTS, LAYERING TONES UPON TONES

First of all, as a response to that catalogue so influenced by its backwards subject headings, the decision was made to take the documents related to gender and sexual dissidence and place them on the Library's table for new acquisitions.

These documents covered the whole tabletop, but not as a mosaic of front covers (they wouldn't have fit anyway) but rather piled on top of each other. People poked around them, looking at the spines of the books or taking the columns apart to flick through this or that publication. All the books and documents could be taken out from the library, and in that period we saw the piles of books shrink and get mixed up in different ways with the remaining books on the table.

By the way, these fanzines, by militant queer groups from the end of the last century, were republished for the occasion. Copies of *Non grata* and *De un*

4 *Sinololeonolocreo* ("Reading is believing") still has the post we refer to here, but the image of Mishima in swimming trunks has been replaced with one of him doing the fascist salute: <https://goo.gl/KkgkFl>

plumazo, official publications of LSD and Radical Gai respectively, were passed around and they are still circulating now. If the other documents were a surprise for many of our young users, these fanzines brought about a very special meeting of nineties militancy and 21st century concerns.

But it was necessary to do some research into these documents that were created in a particular context, and the production of fanzines in our times. Along with Andrés Senra (artist and militant) and Guillermo Cobo (librarian at the Reina Sofia Museum library, who, among other things, works with that institution's Queer Archive), a meeting was held with the participation of Piro, from the publisher Imperdible, who made a donation of queer-themed fanzines to the library, and who also presented the Spanish version of the book *S.T.A.R.: Street Transvestite Action Revolutionaries* by Sylvia Rivera and Marsha P. Johnson, a publication about trans activism in the United States.

Hanging from the ceiling, just above the table for new acquisitions, was an anarchist/queer flag, embroidered by Natasha Padilha, which reproduced a text taken from one of the fanzines of La Radical Gai:

Fascism is laughing at fags, harassing lesbians, raping women, beating up immigrants, murdering reds and transvestites.

As is murdering fags, beating up lesbians, raping immigrants, harassing women, laughing at reds and transvestites.

The flag, which played with the anarchist iconography of red and black separated by a diagonal line, even though in this case the colours were fuchsia and black, set up a dialogue with some of the old paintings, which had come from the Fine Arts School of San Fernando, that hang on the Library's walls. There are three canvases, by three different painters, which represent "The anarchist's family on the day of his execution". This is a subject matter which the candidates for residency at the Royal Academy of Spain in Rome had to depict in order to apply for a placement there in the year 1900. In the Library, three of these paintings have been conserved, by Eduardo Chicharro (who won first prize), Manuel

Benedito and Fernando Álvarez de Sotomayor. Over the course of this activity, the paintings were decorated with floral crowns, in the same colours as the flag. Were more anarchists executed that year than in the rest of the turn of the century, so marked by social struggles? Probably not, but a mix of chance and ideology made that subject the right one for the aspiring artists in residence to practice their skill. The Faculty, the Library – their walls are still decorated with these works; they still show the heritage that evokes anything but indifference.

This moralising representation of the regime's enemies, the anarchists, who were executed in order to ensure law and order, led us to other events that took place in the university space some years later, during the Civil War. The buildings and hills of the newly-inaugurated university campus were the front line. Books were barricades; the buildings still have dent-marks from projectiles, and nearby, around the Clinical Hospital, Buenaventura Durruti died under sniper fire. Those spaces, some of which have remained on the edges of the campus, are now cruising zones. A territory for gay encounters, a meeting point for strangers' bodies to get together and fulfil their desires. This is where *Refundación* was filmed⁵, a video created by Avecilla, with music by Le Parody⁶, starring the anarchist/queer flag. The video played on, next to the table for context, during the whole month of February.

The library has an exhibition space, i.e. the cupboards and display cabinets in the corridor that leads to the reading room. In that corridor there are two doors, one of them glass, which open into the stacks and the groupwork room.

All of the glass windows on that corridor, those of the cupboards and display cabinets and those of the other doors, were covered with photos. Some of them taken inside the Faculty, in the space where the models of sculptures are kept for use in drawing classes, and others taken in the neighbourhood where the Avecilla collective live. Naked bodies on stone and plaster, representing desires and ways of

inhabiting the frigidity of academia. A way of revisiting classwork, emphasising that which is missing. The male sculptures, for example, don't have dicks. The ones who don't have their genitals covered up have been mutilated. The photos take us to the gaps, the absences, at the same time as letting the exterior invade the corridor.

These photographs, called "The Carabanchel Family" by Avecilla, made many users approach the librarians to celebrate the exhibition space being used in that way. Similarly, in other spaces in the Faculty, there were people, mostly first-year students, who professed how thankful they were for this initiative to show and exhibit, at university, the books, fanzines, photos, videos and other documents related with the way they feel.

Some teachers came to us, asking us to put them in touch with who they thought was behind this project. The identities of the people in the collective were never made public, and one teacher was convinced that they were former students of hers, working under that name. So she brought us a photocopy of a publication on the Spanish Civil War, asking us to pass it on to the exhibition's creators. This article dealt with one of the stories that circulate about Durruti, which claimed that he killed various homosexuals and prostitutes with his own machine gun. This is a claim which has never been proven, and the information has not been corroborated. In any case, the teacher thought that her students ought to know this story in order to reflect on the bringing together of anarchist symbols and queer militancy. Regardless of the contents, we thought it was interesting that she had wanted to discuss these facts, and that the library was seen as an intermediary place in which these exchanges could take place.

Another space that housed an intervention was the library toilets. Here, publications were used from another curated acquisition, "Más plata para todos"⁷, to make small fanzines that were left in the toilet

7 "Más plata para todos" ("More cash for all") is a curated acquisition by the poet María Salgado for the Library. More information about this experience can be found at <https://goo.gl/vaDHsn> and also <https://goo.gl/URKI6H>

5 The video can be seen at: <https://goo.gl/jlZ6W7>

6 Other musical pieces by Le Parody can be heard at: <https://goo.gl/LGeGDD>

cubicles each day (sometimes they would only last a few seconds because people didn't just look through them, they'd take them away as well). They were small capsules that reproduced gay/lesbian-themed poetry, taken from the many that were published in the project by Cecilia Pavón and Fernanda Laguna, "Belleza y Felicidad" ("Beauty and Happiness")⁸.

THE LIBRARY FILLS UP WITH BODIES THAT TALK

One of the key moments of #Encabezamientosdemateria was what we called "Versatile Day". In that session, via four performances, certain issues contained within the documents of those library spaces were brought to life.

These actions were like a kind of expanded reading, spreading out to the library hall and bathrooms. Let's go over a couple of them now, but further information can be found for all of them at the links included in the previous footnotes.

At one end of this hall there is an alcove, with large 19th century paintings hanging on its walls. They depict nude male figures, and we have christened this space the "Hall of Hot Men". These masculine bodies, showing off their bulging muscles and covering up their dicks in shame (sometimes with ingenious accessories), can now be seen as just another element in the representation of the patriarchy that impregnates academia and the teaching of the arts. In those same years (the late 19th century), women were, with few exceptions, banned from receiving artistic teachings. When they attended as non-enrolled students, or if they were allowed to sit in on a class, they were not allowed to enter the life drawing or painting rooms. There, nude male models were used, and that is where these paintings were made.

Osías Yanoy came up with a performance, "Luz maxima" ("Maximum Light", 2016), on which ten students and one teacher from Conservation and

Restoration collaborated, to take one of these "old-school hot men" for a walk.

It was a choreographed action, and the students, wearing white coats and purple gloves, took down the painting, placed it on a large table specially prepared for the occasion, and they packed it up using the same protective measures that are taken when one of these characteristic works are taken from the Faculty. Once it was packed up, the students carried it down the stairs to the main door of the building and they took it out to the garden, followed by the gathered audience. There, with their backs to the sun and the spectators, upon a ready-prepared table, the students took the painting apart, propped it up for three minutes, and then repacked it so as to go back inside and hang it again in its place.

In a mix of classwork, a museum-style activity and an artistic intervention, that "masculine" and "normative" body left its habitat to see new spaces. The painting became a metaphor for that academic kind of art, in the traditional sense of creation.

Another normativised space is the toilets, and this is where the Yocasta collective chose to perform their sound-fanzine. It is still striking how the men's toilets are full of graffiti, while the women's toilets are clearer. That's why the Yocasta collective decided to lock themselves into one of the cubicles and howl out their proclamations, a "patchword" of quotations taken from the documents on the table for new acquisitions in the library. The texts were read and shouted out loud from the toilets, drawing people in to listen. Yocasta left the toilets smeared with their sound-fanzine.

These performances required their creators to spend some time in the library beforehand. In the case of Osías Yanov, he came into our rooms over Skype, and he spoke to the students who would bring his idea to life. Yocasta spent several afternoons sitting at our tables, reading and gathering quotations from books.

CODA

#Encabezamientosdemateria is not over. It has made its mark on us, and it is revealing a new way of working in the Library. The borders between inside and out have been blurred because we librarians

8 For more about this editorial and artistic project, see: <https://goo.gl/oJdIq1> or consult CISNE, the library catalogue, and have a read of something: <https://goo.gl/IWYTgO>

are no longer the owners of the tools, such as the catalogue, or the techniques, such as the assigning of subject headings, which make up the way of displaying the resources and how to access them. Furthermore, the creation of collections leaves the normal channels and the users become the protagonists of the acquisitions. The Library becomes a workshop, an informal classroom, a meeting point, a place for artistic creation, as well as a space set aside for reading, thinking and writing. All of the materials used for this project (the fanzines of the Radical Gai and LSD, the poetry publications taken from “Belleza y felicidad” to place in the toilets, as well as the photos that filled the cupboards and those that were taken in the various activities) are available at “Pérgola”, a local network digital library that has recently been launched.

203

What happened in #Encabezamientosdemateria beats on in our daily lives. We hope to continue working in this line of researching the library catalogue and finding contradictions, anachronisms, absences and unwanted hand-me-downs. A new project has already come about, linking sexual dissidence and colonialism. We also plan to research the links between science fiction and contemporary art or the way of creating collective publications. All of this will lead to new collections and to the sparking of so many possible readings. We'll have to talk about that somewhere else.

Meanwhile, in this Library, birds can still be heard.

FUIMOS / WE WERE

COORDINACIÓN/ COORDINATION: Selina Blasco y Lila Insúa

FORMATOS CREATIVOS DE NARRACIÓN Y REGISTRO/ CREATIVE FORMATS FOR NARRATION AND RECORDING: Beatriz Álvarez

ACOMPAÑAMIENTO/ ACCOMPANIMENT: Chiringuito de investigación y Kit Canibal (Ana Arias Ruiz, Lorena Fernández Prieto, Garazi Lara Icaza, Gustavo Nieves Plaza y Paola Pardo-Castillo)

EQUIPO/TEAM: Diego Barajas, Nerea Calvillo, Paloma Checa-Gismero, Jon Mikel Euba, Christian Fernández Mirón, José Miguel (Pepe) Fernández-Layos, Amador Fernández-Savater, Emilia García-Romeu, María Jerez, Mariano Mayer, María Fernanda (Mafe) Moscoso, Asier Mendizábal, Miguel Mesa del Castillo, María Fernández Moscoso, Miguel Nieto Fernández, Javier Pérez Iglesias, Diego del Pozo Barriuso, Rafael Sánchez-Mateos Paniagua, Aida Sánchez de Serdio, Beatriz Santiago, Alejandro Simón, Marta Vergonyós Cabratosa

PARTICIPANTES/ PARTICIPANTS: Carlos Almela Mariscal, Beatriz Alonso, Edward J. Andrews Gerda, Isabel Blanco, Colectivo mae (Marta Alonso Buenapogada, Andrea González, Elena Zacagnini), Miriam Fernández Lara, Miguel Guzmán Pastor, Alberto Martínez Muñoz, Coco Moya A. Buylla, Lara Ortiz Marrón, Esther Rodríguez Barbero, Amalia Ruiz-Larrea,

PROGRAMA SIN CRÉDITOS / PROGRAMME WITHOUT CREDITS

Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid
Avda de América, 13. 28002. Madrid
Febrero-Noviembre 2016 / February-November 2016

Este libro es un proyecto de la Dirección General de Promoción Cultural de la Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid

This book is a project of the Directorate General for Cultural Promotion, belonging to the Ministry for Culture, Tourism and Sports of the Regional Government of Madrid.

COMUNIDAD DE MADRID / REGIONAL GOVERNMENT OF MADRID

Presidenta / President

Cristina Cifuentes Cuencas

Consejero de Cultura, Turismo y Deportes / Minister for Culture, Tourism and Sports

Jaime M. de los Santos González

Viceconsejero de Cultura, Turismo y Deportes / Deputy Minister for Culture, Tourism and Sports

Álvaro Ballarín Valcárcel

Directora General de Promoción Cultural / Director General for Cultural Promotion

María Pardo Álvarez

Subdirector General de Bellas Artes / Deputy Director-General for Fine Arts

Antonio J. Sánchez Luengo

Asesor de Arte / Art Consultant

Javier Martín-Jiménez

204



ESPACIOS PARA EL ARTE

ARTE
CONTEMPORÁNEO

ediciones  asimétricas

Colabora:



LIBRO / BOOK

TEXTOS / TEXTS

Beatriz Álvarez García, Selina Blasco, Paloma Checa-Gismero, Chiringuito Canibal, Diego del Pozo Barriuso, Miriam Fernández Lara, Christian Fernández Mirón, Miguel Guzmán Pastor, Lila Insúa, María Jerez, MAE (Andrea Rodrigo, Elena Zaccagnini y Marta Alonso), Miguel Mesa del Castillo, Coca Moya, Enrique Nieto, Javier Pérez Iglesias, Esther Rodríguez-Barbero, Rafael Sánchez-Mateos Paniagua, Alejandro Simón.

DISEÑO GRÁFICO / GRAPHIC DESIGN

Tangrama ↯

FOTOGRAFÍAS / PHOTOGRAPHY

Burondo (p.75), Miriam Fernández Lara (p.147), Lorena Fernández Prieto (p. 4, 6-7, 34-35, 45, 76-77, 135, 136-137, 161, 206-207), Miguel Guzmán Pastor (p.145), Coco Moya (p.149, 151), Gustavo Nieves Plaza (p.2, 10-11, 33, 54-55, 64-65, 130-131, 133, 154-155, 157,), Esther Rodríguez-Barbero (p.151 superior), Amalia Ruíz-Larrea (p. 152-153), Alejandro Simón (p.119)

DIBUJOS / DRAWINGS

Borja Jaume (p.158-159), Ricardo Pueyo (p.162-163)

EDICIÓN DE TEXTOS / PROOFREADING

Ediciones Asimétricas

TRADUCCIÓN / TRANSLATION

George Hutton

IMPRESIÓN / PRINTING

Imprenta Estilo Estugraf Impresores

EDITORIALES / PUBLISHED BY

Comunidad de Madrid, Ediciones Asimétricas

EDITORAS / EDITORS

Selina Blasco, Lila Insúa

ISBN Comunidad de Madrid: 978-84-451-3650-8

ISBN Ediciones Asimétricas: 978-84-946957-5-9

Depósito Legal: M-26431-2017

La traducción de esta publicación ha sido realizada con la financiación de MINECO (Ministerio de Economía, Industria y Competitividad) dentro del proyecto I+D, del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica: Referencia: HAR2015-64469-P, “La incorporación de las comunidades artísticas universitarias a las narraciones de la modernidad y del presente” / The translation of this publication was funded by MINECO (Ministerio de Economía, Industria y Competitividad), as part of the Research and Development Project of the “Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica”. Reference: HAR2015-64469-P, “The insertion of University Art Communities into the narratives of Modernity and Present”.

© De esta edición / this edition: Comunidad de Madrid & Ediciones Asimétricas, 2017

© De los textos / the texts: sus autores / their authors

© De la traducción / the translation: George Hutton

© De las imágenes / the images: sus autores / their authors



Creative Commons 3.0 España. Licencia reconocimiento–No comercial–Sin obra derivada





Aula sin créditos, sala de Arte Joven

