



UNIVERSITAT^{DE}
BARCELONA

El disenso.

Metodologías asamblearias en el arte participativo

Miquel García Membrado



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**

Tesis doctoral

**El disenso.
Metodologías assemblearias
en el arte participativo**

Miquel García Membrado

2024, Barcelona



UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA





Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència ***Reconeixement – NoComercial – SenseObraDerivada 4.0 Espanya de Creative Commons.***

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia ***Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons.***

This doctoral thesis is licensed under the ***Creative Commons Attribution–NonCommercial–NoDerivs 4.0 Spain License.***



UNIVERSITAT^{DE}
BARCELONA

El disenso. Metodologías assemblearias en el arte participativo

Miquel García Membrado

DIRECTORAS

Dra. María López Ruido

Dra. Marta Negre

TUTORA

Dra. María López Ruido

PROGRAMA DE DOCTORADO

Estudios Avanzados en Producciones Artísticas

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN

Investigación en imagen y diseño

TIPO DE TESIS

C.– Mixta

FACULTAT DE BELLES ARTS
UNIVERSITAT DE BARCELONA
BARCELONA, 2024

Revisión ortotipográfica: Vanessa Cañizares Bullón

Diseño gráfico: Gerard Altaió

Revisión inglés: Eloi García

La redacción de *El disenso. Metodologías asamblearias en el arte participativo* se ha realizado haciendo uso de un lenguaje de género lo más neutro posible. En los casos en los que la substitución del genérico masculino normativo no ha sido posible, se ha optado por la utilización de un genérico no binario que ha sido representado con la utilización del morfema {-e}. Esta concesión lingüística se ha aplicado únicamente en el texto redactado, es decir, no en los fragmentos de los textos citados en la tesis.

Esta tesis ha sido escrita bajo los parámetros que marca la cuarta edición del libro de estilo de la Universitat de Barcelona, disponible en

<https://www.ub.edu/llibre-estil/>

La citación de fuentes se ha realizado siguiendo la 7ª edición del sistema APA.

A María Rosa y Antonio

**El disenso.
Metodologías assemblearias
en el arte participativo**

Miquel García Membrado

AGRADECIMIENTOS

La escritura de este documento no hubiera sido posible sin la colaboración de la variedad de personas que han participado en su proceso para convertir en realidad el resultado de esta investigación.

Quiero agradecer a mis directoras de tesis, Marta Negre Busó y María López Ruido, la confianza y el apoyo mostrado durante todo el proceso. A Luis Eloy Puig Mestres, director del Departamento de Artes Visuales y Diseño de la Universidad de Barcelona. Al Programa de Doctorado Estudios Avanzados en Producciones Artísticas de la Universidad de Barcelona y a su coordinadora, Raquel Pelta. Al Grupo de Investigación Imarte de Arte, Ciencia y Tecnología de la Universitat de Barcelona y al Proyecto Materia Impresa del Departamento de Artes Visuales y Diseño de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. A los profesores Rodrigo Zúñiga y Sergio Rojas del Doctorado en Filosofía Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Santiago de Chile y a su coordinador Miguel Ruiz Stull por acoger mi propuesta en su programa de investigación.

A Isadora Willson Gazmuri por compartir la crianza de nuestras hijas Dàlia y Ailén y ayudarme con su labor alquímica a encontrar tiempos para dedicar a la lectura y la escritura. A mis hermanos Carlos, Luis y Gema por la complicidad. A Gregorio Barba por su conocimiento sobre la historia asamblearia y a Marcelo Expósito por facilitarme el acceso a sus proyectos. A la Plataforma asamblearia de artistas de Cataluña, por continuar con la ardua labor de defender los derechos de les artistas. A Nicolás Llano Linares de la Universidad de São Paulo por sus aportaciones con llamadas transatlánticas. A Borja Aguirre por las conversaciones sobre democracia y a Judith Onsés por las aclaraciones metodológicas.

A Marc Peréz de la Universidad de Girona por la ayuda con la bibliografía. Al Equipo de la Biblioteca de la Universitat de Girona, por la facilitarme el acceso a los archivos de la biblioteca y ofrecerme un espacio para realizar videoconferencias. Lluís Aulina, Anna Colomé, Marina Comas, Adela Lagares, Dani Codina, Montserrat Merino, Laia Molina, Imma Pagès, Sívila Ridao, Susana Calvache, Dolors Maset, Raquel Giró, Roser Maymó, Susana Ramió, Isabel Rojas, Núria Merino, Núria Puig y Olga Taravilla. Al equipo del Biodrissa de Girona. Jezabel Fernández, Esteve Jovene y Àlex Ezquerra.

A Miguel Ángel Aladrén, por su amabilidad al explicarme su experiencia como miliciano en el rodaje de *Tierra y libertad*. A Óscar, el bibliotecario de Sabot, por su generosidad y paciencia. A Eloi García por las traducciones. A Cristina Fernández Casacuberta por la revisión. A Vanessa Cañizares Bullón por las correcciones y a Gerard Altaió por aceptar el reto del diseño gráfico de esta tesis.

A Pilar Cruz, Diana Padrón, Modes Roda y el equipo de *Temporals 2024*, por la confianza en el proyecto *El dissens*. A Judith Méndez Moreno y Albert Gusí de *Gris art* por la profesionalidad en la producción. A Judith López por la mediación. A la profesora de bachillerato artístico de la *Escola Pia Sant Antoni* Anna Oliver y a les alumnes de bachillerato: Narges El Alouchi, Paula Sierra, Isabella Albini, Alejandra Marizze Mugar Guevarra, Mizou Abdul, Carolina Jiménez Pérez, Nicol Magrí, Uswa Zaman, Laia González Guisado, Guillem Deusedes por acoger el proyecto con tanto entusiasmo. A Blai Barba por idear un sistema para grabar el sonido que no perturbara la filmación. A Núria Campabadal y Glòria Matamala por registrar el vídeo y a Sebastián Bruno, por acompañarme con su cámara y ayudarme con la edición durante este proceso asambleario.

RESUMEN

El disenso. Metodologías asamblearias en el arte participativo es una investigación que utiliza la asamblea como objeto de estudio y metodología de trabajo, interpretando las asambleas como una práctica de empoderamiento que posibilita la reflexión, el debate y la toma de decisiones colectivas de manera horizontal. Siguiendo esta idea, la investigación se centra en la utilización de las asambleas en las prácticas de arte colaborativo.

El contenido de la tesis se organiza en cuatro partes. En la primera se plantea la asamblea como un cuerpo autónomo de subjetividad colectiva y se disecionan las características del funcionamiento asambleario. En la segunda se abordan los contrastes de la participación en el arte a partir de una exploración de la estética relacional, el arte dialógico y el antagonismo relacional. La tercera se enfoca en el análisis de tres casos de estudio —*La Comune* (Paris, 1871) (Watkins, 2000), (*La Comuna* (París, 1871)), *Land and freedom* (Loach, 1995) (Tierra y libertad) y *Numax presenta...* (Jordà, 1980)— que comparten la representación de la asamblea a través de un formato audiovisual. Por último, la cuarta está dedicada al proyecto artístico *El dissens* (García Membrado, 2024) (El disenso) en el que se presenta, a modo de conclusión activa, la obra desarrollada con un grupo de estudiantes de secundaria, realizada utilizando las metodologías propias de la asamblea.

Palabras clave:

arte contemporáneo, asamblea, creación audiovisual, disenso, participación.

RESUM

El dissens. Metodologies assembleàries en l'art participatiu és una recerca que utilitza l'assemblea com a objecte d'estudi i metodologia de treball, interpretant les assemblees com una pràctica d'empoderament que possibilita la reflexió, el debat i la presa de decisions col·lectives de manera horitzontal. Seguint aquesta idea, la recerca se centra en la utilització de les assemblees en les pràctiques d'art col·laboratiu.

El contingut de la tesi s'organitza en quatre parts. La primera planteja l'assemblea com un cos autònom de subjectivitat col·lectiva i s'hi dissectionen característiques del funcionament assembleari. La segona aborda els contrastos de la participació en l'art a partir d'una exploració de l'estètica relacional, l'art dialògic i l'antagonisme relacional. La tercera s'enfoca en l'anàlisi de tres casos d'estudi —*La Comune (Paris, 1871)* (Watkins, 2000) (*La Comuna (París, 1871)*), *Land and freedom* (Loach, 1995) (*Terra i llibertat*) i *Numax presenta...* (Jordà, 1980)— que comparteixen la representació de l'assemblea a través d'un format audiovisual. Finalment, la quarta està dedicada al projecte artístic *El dissens* (García Membrado, 2024) en el qual es presenta, a manera de conclusió activa, l'obra desenvolupada amb un grup d'estudiants de secundària, realitzada utilitzant les metodologies pròpies de l'assemblea.

Paraules clau:

art contemporani, assemblea, creació audiovisual, dissens, participació.

ABSTRACT

The dissens. Assembly methodologies in participatory art is a research that uses assembly as a study subject and working methodology, interpreting assemblies as a practice of empowerment that enables reflection, debate and collective decision made in an horizontal way. Following this idea, the research focuses on the use of assemblies in collaborative art practices.

The content of the thesis is organized into four parts. The first one proposes assembly as an autonomous body of collective subjectivity and shows how the characteristics of the assembly operation are dissected. The second one is interested in the contrasts of participation in arts, based on an exploration of relational aesthetics, dialogic art and relational antagonism. The third one focuses on the analysis of three case studies —*La Commune (Paris, 1871)* (Watkins, 2000) (*The Commune (Paris, 1871)*), *Land and Freedom* (Loach, 1995) and *Numax presenta...* (Jordà, 1980) (*Numax presents...*)— sharing the representative idea of the assembly through an audiovisual format and, finally, the fourth one, is dedicated to the artistic project *El dissens* (García Membrado, 2024) (*The dissens*) in which the artwork developed with a group is presented, as an active conclusion, and carried out using the methodologies of the assembly.

Keywords:

contemporary art, assembly, audiovisual creation, dissent, participation.





SUMARIO

El disenso. Metodologías asamblearias en el arte participativo

INTRODUCCIÓN.....	22
-------------------	----

PRESENTACIÓN DEL TEMA DE ESTUDIO	23
--	----

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.....	28
----------------------------	----

METODOLOGÍA	30
-------------------	----

ORGANIZACIÓN DEL CONTENIDO	32
----------------------------------	----

PRIMERA PARTE

EL ESPACIO ASAMBLEARIO.....	40
-----------------------------	----

CAPÍTULO UNO

LA ASAMBLEA.....	42
------------------	----

1.1 Una definición entre las posibles	45
---	----

1.2 Democracia disidente.....	51
-------------------------------	----

1.3 Modos de acción participativa	55
---	----

1.3.1 Implicación y compromiso	57
--------------------------------------	----

1.3.2 La experiencia	59
----------------------------	----

1.3.3 Una escuela colectiva.....	60
----------------------------------	----

1.4 Espacio horizontal	64
------------------------------	----

1.5 Articulación de la asamblea	69
---------------------------------------	----

1.5.1 Interacción	70
-------------------------	----

1.5.2 Entre lo mixto y lo igualitario	72
---	----

1.5.3 Une más une suman tres	73
------------------------------------	----

1.5.4 Contrapoder	76
1.5.5 De le individue a le individue	77
1.6 Conducta y actitud.....	79
1.7 Sistemas funcionales	81
1.7.1 La moderadora	83
1.7.2 La facilitadora.....	84
1.7.3 Turnos de palabra	84
1.7.4 Toma de actas	85
1.7.5 La portavocía.....	86
1.8 Sistema de producción en las asambleas.....	86
1.8.1 Deliberación.....	87
1.8.2 Toma de decisiones	88
1.8.3 El consenso.....	89
1.8.4 El desacuerdo, la disfuncionalidad del consenso	92
1.8.5 La asamblea disidente	94
1.9 Una performance llamada asamblea	95
1.9.1 La voz y la escritura.....	97
1.9.2 El lenguaje corporal.....	99
1.9.3 La disposición del espacio	102

SEGUNDA PARTE

PARTICIPACIÓN EN EL ARTE. DE LO RELACIONAL

AL ANTAGONISMO PASANDO POR LO DIALÓGICO..... 104

CAPÍTULO DOS

ESTÉTICA RELACIONAL 110 |

2.1 Comunidades temporales..... 114 |

2.2 Otro arte es posible 116 |

2.3 Un discurso disruptivo 119 |

2.4 Arqueología cotidiana, Michel de Certeau y lo relacional 127 |

2.5 Micropolítica, la creación de nuevas subjetividades	137
2.6 Dispositivos maquínicos de subjetividad.....	138
2.7 Arte de la eco.....	141
2.8 Espacio y tiempo.....	143
2.9 Contraespacios	145
2.10 Una desobediencia consentida.....	146

CAPÍTULO TRES

ARTE DIALÓGICO	157
3.1 Un toque de atención	159
3.2 La emergencia del contexto	162
3.3 Una estética de la participación en el arte.....	166
3.4 La huida del cubo blanco	169
3.5 <i>New genre public art</i>	171
3.5.1 El <i>New genre public art</i> atraviesa el arte dialógico	177
3.5.2 Comunidades experimentales	181
3.6 Arte contextual	183
3.6.1 El contexto como realidad	184
3.6.2 La circunstancia como contexto.....	186
3.6.3 Un arte de la experiencia	186
3.6.4 Fuera en el afuera.....	187
3.7 Arte útil	188
3.8 La pedagogía dialógica	192
3.8 1 La pedagogía crítica	198
3.9 La huella de Mijaíl Bajtín en el arte dialógico	203
3.9.1 Lo dialógico en la literatura	204
3.9.2 La performatividad del lenguaje.....	206
3.9.3 El pensamiento participativo	207
3.10 El conflicto de una realidad consensuada	209
3.11 Propiedad y democracia	211

CAPÍTULO CUATRO

ANTAGONISMO RELACIONAL.....	215
4.1 La disputa, antagonismo contra estética relacional.....	216
4.2 La forma de la instalación.....	218
4.3 La negación de la pluralidad.....	223
4.4 Laclau y Mouffe. El Antagonismo, la puerta para una radicalización de la democracia.....	228
4.5 Una era para la pospolítica.....	233
4.6 Le otre, le ennemi y le adversaire.....	236
4.7 Estética relacional y conflicto.....	240
4.8 Artistas antagonistas, Santiago Sierra y Thomas Hirschhorn.....	242
4.9 La réplica, respuesta a « <i>Antagonism and Relational Aesthetics</i> ».....	255
4.10 Democracia y política.....	257
4.10.1 Demos + ?.....	258
4.10.2 Les idiotas.....	262

CAPÍTULO CINCO

RANCIÈRE UN CAPÍTULO APARTE.....	264
5.1 Giro ético.....	265
5.2 Althusser, el desencanto de la 'distancia'.....	267
5.3 La toma del logos y la reconfiguración de lo común.....	269
5.4 El lenguaje como praxis.....	271
5.5 La igualdad de las inteligencias.....	275
5.6 El desahucio de la política.....	278
5.7 La Policía contra la igualdad.....	282
5.8 La colisión de la democracia.....	284
5.9 Estética y política.....	286

TERCERA PARTE

TRES EXPERIENCIAS DE EMANCIPACIÓN

REPRESENTADAS EN LO VISUAL 292

CAPÍTULO SEIS

LA COMUNA DE PARÍS 296

6.1 El espíritu de 1948..... 297

6.2 La tiranía del Segundo Imperio..... 300

6.3 El germinar de La Comuna 302

6.4 Proclamación de La Comuna..... 305

6.5 Lujo comunal 307

6.6 La semana sangrienta 311

6.7 La Commune..... 312

6.7.1 La importancia del contexto, un principio desde el final..... 313

6.7.2 El lenguaje de la cámara, la monoforma y el reloj universal..... 316

6.7.3 La representación de los MMA..... 318

6.7.4 Leer la historia, un posicionamiento crítico..... 320

6.7.5 Correspondencia entre pasado y futuro 322

6.7.6 La representación de la resistencia como acto político..... 324

6.7.7 El malestar de la crítica, una historia que se repite..... 325

6.7.8 La comuna de *La Commune* 327

CAPÍTULO SIETE

LAS COLECTIVIZACIONES 330

7.1 Una revolución desconocida..... 331

7.1.1 El comunismo libertario 334

7.1.2 Tipos de colectivizaciones..... 337

7.1.3 El decreto de colectivizaciones y la extensión colectivista 338

7.1.4 Colectivizar el modo de vida..... 340

7.1.5 Las comunas libertarias 345

7.2	<i>Land and freedom</i>	348
7.3	Escena de la asamblea	350
7.3.1	Descripción de la escena	351
7.3.2	Lectura de la escena.....	355
7.4	La revolución llevada al cine	357
7.4.1	Una milicia surreal	357
7.4.2	Reconstruir una colectividad en clave contemporánea.....	358
7.5	La influencia del neorrealismo	360
7.6	La revolución interna.....	362
7.7	La improvisación como herramienta de acción	364
7.8	La cámara asambleísta.....	367

CAPÍTULO OCHO

LA AUTOGESTIÓN DE NUMAX	370
8.1 El problema de nuestro cine es que no tiene problemas.....	372
8.2 La <i>Escola de Barcelona</i> o hacer Mallarmé en la Barcelona de los sesenta.....	375
8.3 Las Jornadas de Sitges	379
8.4 El cine militante	383
8.5 El desencanto	387
8.6 <i>Numax presenta</i>	390
8.6.1 El gestus y la teatralización del poder	392
8.6.2 Pedagogía política.....	394
8.6.3 Empoderamiento a través de la pantalla.....	397
8.6.4 Un cine de situación	398
8.6.5 La cámara como dispositivo verificador.....	399
8.6.6 El diálogo entre el contexto y la palabra.....	400
8.6.7 Estructura literaria	403
8.6.8 La necesidad de explicar, una articulación expositiva.....	405
8.6.9 En busca de la persuasión, una articulación retórica.....	406

8.6.10 La interacción, colisión de las libertades	408
8.6.11 La post-película	410
CUARTA PARTE	
OBRA DESARROLLADA	416
CAPÍTULO NUEVE	
EL DISSENS	417
9.1 <i>La asamblea</i>	418
9.2 <i>Prácticas de empoderamiento cultural</i>	423
9.3 <i>L'assemblea 2.0</i>	429
9.4 Descripción de <i>El Dissens</i>	439
9.5 <i>El dissens</i> : una conclusión activa	442
9.6 Un proyecto procesual	444
9.6.1 Fase 1. Aproximación a la metodología asamblearia	445
9.6.2 Fase 2. Proceso	448
9.6.3 Fase 3. Producción	459
9.7 Sobre <i>El dissens</i>	469
9.8 Display expositivo de <i>El dissens</i>	474
CONCLUSIONES	482
La asamblea está viva	483
La sospecha de la participación	487
Devolución a través de la participación	490
La participación como modelo de producción	491
La metodología asamblearia, un proceso activador	493
REFERENCIAS	496

INTRODUCCIÓN

PRESENTACIÓN DEL TEMA DE ESTUDIO

*El disenso. Metodologías asamblearias en el arte participativo*¹ elabora un análisis sobre las metodologías asamblearias utilizando la asamblea como objeto de estudio y metodología de trabajo. Entendiendo que esta puede actuar, no solo como una herramienta de reflexión y debate, sino también como un proceso activo de empoderamiento para ser utilizado en las prácticas artísticas colaborativas, el tema de estudio que vertebra la presente investigación. Siguiendo esta idea, se ha realizado un itinerario de trabajo que ha determinado el guion específico de esta investigación teórico-práctica que alterna una metodología de investigación teórica —para la configuración de un marco teórico— y la producción de la obra artística *El dissens*, donde se ponen en práctica las reflexiones que el marco teórico contiene.

Del recorrido realizado se distinguen tres fases de trabajo que han sucedido cronológicamente. La primera, dedicada a una investigación teórica de carácter cualitativo; la segunda, de carácter práctico, en la cual se han desarrollado los objetivos generales mediante la puesta en práctica de los objetivos específicos y, por último, la tercera, que ha consistido en la redacción de las conclusiones con las que se finaliza esta tesis.

La participación en el arte es un asunto que despierta cierto recelo y desconfianza, a menudo salpicado por las zonas opacas generadas por el fenómeno de la autoría, vinculado a la genialidad heredada de la modernidad con la que se asocia el proceso de creación artística. Hablar de participación en el arte es algo muy genérico, la participación en el arte es inespecífica y, con frecuencia, no está exenta de banalidad. Participar no garantiza la realización de un proceso abierto en el que el público —llámese audiencia o espectador— o

1. Se inscribe en la línea de Investigación en Imagen y Diseño del programa de doctorado Estudios Avanzados en Producciones Artísticas, en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona (UB).

cualquier otro agente haya intervenido de forma directa en el resultado de la producción de una obra artística.

El proceso de creación es la base que sustenta la realización de una obra. El discurso de la modernidad se basa en esta idea, mantiene que la observación de la obra de arte determina de forma semiótica su finalización. La obra de arte es indescifrable en su totalidad y no existe sin el público. Dicho de otro modo, la interpretación de cada persona contiene nuevos significados sobre la obra, independientemente de los cuerpos y mentes que la observan. Los discursos auráticos —de la modernidad— que defienden el arte como una práctica autónoma no han conseguido el divorcio entre el artista y la obra. La proyección sobre la participación que se aborda en esta investigación se aleja de la idea moderna —que disocia al público de la realización de la obra— para enfocarse en la gestación y el desarrollo de la obra con una predilección por la producción colectiva. No obstante, la participación puede suponer el efecto concluyente de la obra, como ocurre en la oferta de servicios a través del arte que profesa la estética relacional. El interés de esta tesis recae en una reflexión sobre la jerarquía existente en los modos de producción en el arte participativo y en proponer herramientas como la asamblea, que faciliten la mediación para una producción que se geste de manera horizontal.

Establecer un sistema de producción igualitario es la máxima de toda revolución que aspira a un cambio de modelo de producción y repartición de bienes. Lejos de definir el concepto de revolución, puesto que no es el objeto de este estudio, es importante señalar que el asambleísmo está estrechamente ligado a los movimientos revolucionarios, aunque tampoco es la intención de esta tesis hacer una historiografía de los movimientos asamblearios —una de las propuestas iniciales posteriormente desestimada— a la hora de pensar cómo abordar una investigación sobre el asambleísmo.

Entender la participación como sinónimo de igualdad es el punto de partida de esta investigación, aplicar este concepto en los procesos de producción de arte participativo, uno de los objetivos. En los capítulos que siguen, se tratará de explicar por qué se considera a las asambleas una herramienta de mediación y decisión colectiva idónea para cumplir dicho cometido. La organización asamblearia cuestiona el liderazgo desde la raíz y quiebra, o eso pretende, cualquier residuo de jerarquía por pequeño que sea. Adaptar una organización asamblearia al proceso de producción de una obra artística supone, en primera instancia, un gesto que cuestiona de forma directa el sistema del arte a través de la acción y la palabra. No únicamente problematizando algunos tipos de participación en el arte², sino en el sistema de producción artística, las cuotas de poder existentes en el ecosistema del arte (institucional, mercantil y académico) y las intenciones de los artistas que utilizan estrategias de participación.

Desplazar el asambleísmo al arte es también un acto político. Supone una disrupción dentro del organigrama de producción de las prácticas artísticas. El asambleísmo es una postura que mediante su práctica reflexiona y visibiliza la verticalidad vigente en las prácticas artísticas. La puesta en común de un proceso de producción colectivo —que busca disuadir cualquier indicio de superioridad creativa— visibiliza el orden de categorías ascendente del arte y revela su relación contradictoria con el capital y la falta de coherencia como medio de transformación social.

El disenso. Metodologías asamblearias en el arte participativo se sitúa en un espacio próximo a la denominada «tesis militante», en tanto que la investigación atraviesa el marco teórico para instalar la práctica en la propia investigación. El carácter social que destila la tesis está precedido por la experiencia activista del doctorando y su compromiso con las prácticas artísticas. El asambleísmo

2. Como los analizados en nuestra investigación: la estética relacional, el arte dialógico y el antagonismo relacional.

es una metodología de trabajo habitual que se utiliza en procesos de creación comunitaria. Es una herramienta organizativa de contrapoder, un término que engloba, según Toni Negri (2001), «la resistencia contra el viejo poder, la insurrección y la potencia constituyente de un nuevo poder» (p. 83). La pretensión de esta tesis no es la de crear un *contraarte* ni la de otorgar la razón al postulado de *El final del arte* de Arthur C. Danto (1984), aunque es conveniente reconocer la resistencia contra el viejo arte que el autor identifica en su ensayo necrológico con la «llegada de la era pluralismo, en la que ya no importa lo que hagas y cuando una dirección es tan buena como cualquier otra, el concepto de “dirección” deja de tener sentido» (p. 19). Ahora, esta tesis contiene los tres componentes de la figura trinitaria con la que Negri (2001) identifica la esencia del *contrapoder*.

El dissens se presenta y rebela como un modo de resistencia que utiliza el arte para revelar las carencias de un sistema pedagógico caduco. El llevar el asambleaísmo y ponerlo en práctica con un grupo de alumnos de bachillerato establece, por un lado, una pequeña insurrección dentro del aula y, por otro, constituye la potencia de un empoderamiento por parte de los alumnos que participan en él. Sería ilusorio pensar que esta investigación persigue la creación de un *contraarte* o, inclusive, una resignificación de la participación en el arte colaborativo. Pese a centrarse en la participación en el arte, un tema demasiado ambiguo y abierto que alberga grandes dificultades a la hora de delimitarlo, el discurso que articula esta investigación escapa de la grandilocuencia del arte. Se adopta y aborda al asambleaísmo por su carácter micropolítico, con un enfoque en lo cercano y en el interés por la proximidad, que lo separa de cualquier pretensión que cruce el parámetro del campo de acción que se ha escogido para ponerlo en práctica, una escuela de Barcelona.

La elección del disenso como término principal del título de la investigación, proyecta varios postulados: un modo de producción colectiva que se distancia de los modos de producción artística convencionales, la utilización de la

asamblea como metodología disensual en base al consenso social establecido y la configuración de una obra que presenta el disenso a través de la experiencia de empoderamiento de una comunidad (alumnos de bachillerato) en un contexto reglado específico (la escuela). *El dissens* se configura mediante la transformación de la protesta en una propuesta de contrapoder. Pasar de la queja a la acción, un trabajo comunitario que interpele al público con el mensaje directo de sus protagonistas: ¿Cómo cambiar lo que nos molesta de la escuela?

La forma que adopta la obra es la de un audiovisual, construido a partir de un guion escrito por los alumnos como resultado de un proceso de trabajo colaborativo. Los tres casos de estudio coinciden con *El dissens* en la representación visual de un proceso organizativo no representativo —la asamblea— y la experiencia de un momento emancipador durante su producción. El análisis de *La Commune (Paris, 1871)*, la secuencia de la asamblea de *Land and freedom* y *Numax presenta...* son una aportación, no únicamente de carácter técnico, sino también conceptual. El cine, pese a ostentar una autonomía propia y no suscribirse de una forma directa en las prácticas artísticas, sirve de referencia para explorar, además de la representación, a la asamblea, y a cómo esta puede afectar en quienes la representan. Las personas involucradas en la reproducción de los sucesos de París de 1871 trasladan las reivindicaciones de la revuelta parisina al año 2000. Utilizan el espacio que les brinda la película como plataforma para contrastar el pasado con la actualidad y compartir conocimientos sobre las luchas sociales, la inmigración y las condiciones laborales. De ese modo, la película adquiere nuevos significados en los que converge la ficción con la veracidad del documental, especialmente cuando Watkins sitúa delante de la cámara los testimonios del elenco y sus reflexiones sobre la reproducción que están realizando. La mezcla de actores y actrices profesionales con actores naturales —procedentes de los movimientos sociales— para la grabación de *Land and freedom*, confluye en una serie de protestas durante el rodaje que involucran al elenco principal en una lucha

por la mejora de las condiciones laborales de los *extras*, conflicto que desemboca en el cambio del equipo de dirección. El interés de la Asamblea de trabajadores de Numax por explicar su práctica autogestionaria en una fábrica de Barcelona a finales de la década de los años setenta, es el *leitmotiv* que utiliza Jordà para recuperar su pasión por el cine. La Asamblea de trabajadores de Numax aparece como la presentadora de la película que narra su propia historia. Autogestión, asambleísmo, emancipación, la crítica al trabajo asalariado y al pactismo sindical confluyen visualmente, en un medio que se interroga a sí mismo sobre las formas de representación utilizadas y su compromiso militante y en un momento en el que la esperanza de un cambio social se diluyó con el desencanto.

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

El disenso. Metodologías asamblearias en el arte participativo es una tesis doctoral que sitúa su propósito en un enunciado específico: aproximarse a las metodologías asamblearias con la finalidad de aplicarlas en procesos de arte participativo. Para ello se propone la exploración de tres temas: la asamblea, el arte participativo y la producción. La asamblea entendida como objeto de estudio y metodología, el arte participativo como contexto y la producción como la puesta en práctica de unas primeras conclusiones de esta investigación. En este sentido hay que destacar que *El dissens*, la obra artística que acompaña a esta tesis doctoral, se concibe como un contenedor múltiple del objeto de estudio ya que alberga la aplicación de la asamblea como metodología de estudio y su activación performativa. Dicho esto, es preciso aclarar que la investigación comprende dos formalizaciones: una teórica y otra visual. La primera corresponde a la tesis propiamente y la segunda al desarrollo de las aportaciones de la investigación teórica.

Esta tesis no ambiciona una revisión de la participación en las prácticas artísticas, pretende observar cómo, tras esa lucha por definir las formas colaborativas en el arte, se encuentra otro terreno en disputa, otro dominio que tiene que ver con las claves por las cuales una realidad permite su transformación. Un terreno en el que no solo se cuestiona el acceso a través del arte hacia la configuración de nuevas realidades, sino que se pone en juego el valor de quienes están legitimados para hacerlo posible.

La relación que se establece en las prácticas artísticas entre los artistas, los participantes, el contexto, la obra y la audiencia abre muchos interrogantes, todos ellos vinculados a la sospecha de si es posible una participación real en el arte y si los modos y las formas de colaboración en las prácticas artísticas son sostenibles discursivamente. Poniendo el foco en la utilización de las metodologías assemblearias, con la intención de revertir la desconfianza que generan los tipos de arte participativo, se presentan unos objetivos generales:

1. Plantear la asamblea como una herramienta de mediación.
2. Estimular el uso de prácticas dialógicas para la resolución de conflictos.
3. Situar la aplicación de métodos de producción colectiva en las prácticas artísticas.
4. Fomentar el empoderamiento en los procesos de producción artística colaborativa.
5. Sugerir una participación horizontal en los procesos de arte participativo.

Estos objetivos generales han suscitado la hipótesis principal de esta investigación: Proponer la utilización del asambleísmo en el arte participativo.

Siguiendo con el itinerario asociado a esta investigación, *El dissens* se muestra como documento que aloja la puesta en práctica de la hipótesis en la producción de una obra realizada por un grupo de alumnos de bachillerato artístico y humanístico de un centro educativo de Barcelona. Un cometido que puede llevarse a cabo de varias maneras y, por consiguiente, inspira al desarrollo de otros objetivos específicos durante su proceso:

1. Intercambiar experiencias generacionales.
2. Investigar sobre nuevas dinámicas participativas y pedagógicas.
3. Combinar procesos de creación entre alumnos y docentes.
4. Definir la asamblea como un espacio de diálogo en la resolución de conflictos.
5. Experimentar con el lenguaje gestual asambleario.
6. Potenciar el espíritu crítico de los jóvenes y el trabajo en grupo.
7. Repensar la escuela a partir de los deseos de los alumnos.
8. Visibilizar las inquietudes de los alumnos.
9. Imaginar procesos de transformación en la escuela.
10. Realizar un trabajo audiovisual con los alumnos participantes.

METODOLOGÍA

El disenso. Metodologías asamblearias en el arte participativo compagina la práctica artística con la investigación de forma simultánea. Se propone una retroalimentación entre ambas, utilizando el análisis bibliográfico y documental junto a los procesos de producción artística, con la intención de reflexionar sobre los mecanismos de participación en el arte participativo y la cultura como herramienta de contrapoder. Siguiendo esta idea, y con la intención de

establecer un estudio ensayístico, se han utilizado los siguientes métodos de investigación:

Metodología de investigación teórica de carácter cualitativo

Se utiliza el análisis bibliográfico para la realización de un marco teórico que permita situar terminológica y conceptualmente los dos principales objetos de estudio: la asamblea y la participación en el arte. Una metodología que desvele, desde el ámbito cronológico y geográfico, la práctica y el pensamiento de los usos y modos de organización asamblearia, con la intención de desarrollar una justificación conceptual que abarque la utilización de metodologías asamblearias —ligadas a los movimientos sociales— para aplicarlas al ámbito de la producción artística participativa.

Análisis interpretativo

En la segunda parte de la tesis, se revisa la obra de distintos artistas —Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick, Santiago Sierra y Thomas Hirschhorn— y tipologías de arte participativo —estética relacional, arte dialógico y antagonismo relacional— con el propósito de demostrar el porqué de la necesidad de repensar la naturaleza epistemológica de la participación en el arte participativo.

Exploración de carácter historiográfico

Bajo esta metodología se ha realizado un estudio y se han consultado distintas fuentes documentales con la intención de contextualizar los tres casos de estudio que acompañan esta investigación: *La Commune (Paris, 1871)*, la escena de la asamblea de *Land and freedom* y la película *Numax presenta...*

La práctica artística como metodología de investigación

La investigadora y artista de nuevos medios Hazel Smith y el investigador y compositor Roger Dean (2009) diferencian dos metodologías de investigación que sitúan la praxis artística como eje central.

Practice-led research (Investigación basada en la práctica) (p. 32) focaliza la investigación en la práctica artística como objeto de estudio, la práctica artística es el núcleo de la investigación. El asambleísmo es método, proceso, resolución y caso de estudio.

Research-led practice (Práctica basada en la investigación) (p. 8) dirige la investigación hacia la práctica con el objetivo de progresar en la práctica artística a partir de su propia exploración. El análisis de la metodología asamblearia es el método de estudio, no el objetivo de la investigación.

Análisis comparativo

Se ha realizado un contraste del marco teórico con los resultados de los casos de estudio y el proyecto artístico realizado durante la investigación, lo cual ha permitido definir las conclusiones que cierran la investigación.

Además del uso de las metodologías citadas, es oportuno incluir en este apartado el la utilización de un lenguaje de género lo más neutro posible en la redacción de esta tesis. Este empleo del idioma nace de un deseo de reivindicar, desde la escritura y las prácticas artísticas, un modelo lingüístico inclusivo, que sugiera nuevas posibilidades de comprensión. Un modelo que refleje su oposición —como forma de resistencia— a la hegemonía del género masculino y, por consiguiente, al género gramatical binario.

ORGANIZACIÓN DEL CONTENIDO

El contenido de la tesis está organizado en cuatro partes que se interconectan de forma transversal. La primera parte pretende ser una suerte de localización que permita explicar la asamblea. La investigación está especialmente centrada en el uso de las metodologías asamblearias en el arte participativo. Un

arte que, según Claire Bishop (2016) «connota el involucramiento de varias personas, en oposición al uno a uno de la interactividad» (p. 12). Dentro de la nomenclatura de arte participativo se incluye un buen inventario de nombres utilizados para referirse a diversas prácticas de arte que tienen en común la participación con otras personas: arte basado en la comunidad, arte colaborativo, arte contextual, arte dialógico, arte intervencionista, arte litoral, arte socialmente comprometido, comunidades experimentales, estética relacional, práctica social... Todas ellas formas de arte que focalizan la participación, independientemente del compromiso social que les artistas mantengan durante el proceso de producción con los participantes. La escritora y comisaria Maria Lind (2007) distingue tres tipologías dentro de las prácticas de arte colaborativo: la colaboración, como un término genérico que abarca diversas metodologías de trabajo que demandan a más de uno participante; la interacción, al contrario que Bishop, para apuntar tanto a «la acción individual de activar un mecanismo apretando un botón, como cuando muchas personas realizan una tarea» (p. 16); y la participación, a la que se refiere como la creación de un contexto o situación para «facilitar que los participantes tomen parte en algo que alguien ha creado» (p. 16). Siguiendo la definición de arte participativo propuesta por Lind (2007) y con la intención de resaltar el interés por la participación en el proceso de producción, se ha acuñado la expresión «arte de producción participativa» para referirse a los procesos de creación artística colectiva.

Con el fin de acercarnos a una posible definición de la asamblea³, en el primer capítulo se revisan formas de acción participativa y procedimientos de desarrollo en los espacios asamblearios, resaltando los procesos y efectos de las asambleas como instrumento para una organización política de contrapoder.

3. En referencia a nuestra definición de la asamblea. Véase el apartado 1.1 **Una definición entre las posibles**.

Una alternativa a la democracia representativa⁴ que implica una posición de resistencia frente a la jerarquía hegemónica y a sus métodos de participación. De este modo, se presenta la primera parte de la investigación, a modo de ejercicio de disección, con la intención de establecer un diálogo que abrace una estética participativa en el arte con las metodologías asamblearias. Con este propósito, se justifica la percepción de la asamblea como un sistema vivo, orgánico y latente, de composición mutable, susceptible de adaptarse a distintos contextos y de instalarse en paisajes y espacios deseados, en un multicuerpo habitado por diferentes cuerpos, que se nutre de las múltiples subjetividades que cobija.

En la segunda parte, se analiza la participación en el arte centrando la atención en tres modos de arte participativo o estética de la participación que evidencian las carencias del modelo democrático liberal aplicado en la producción artística: la estética relacional, propuesta por Nicolas Bourriaud, el arte dialógico, defendido por Grant H. Kester y el antagonismo relacional, desarrollado por Claire Bishop. La elección de estas tres formas de interpretar la participación responde a dos intereses básicos: el primero, el margen cronológico que aborda esta investigación —todos ellos han sido formulados a partir de los años noventa y continúan vigentes en las prácticas artísticas contemporáneas— y el segundo, el componente de réplica que subyace y conecta los tres discursos.

El objetivo en la segunda parte es exponer la importancia de la participación en diferentes manifestaciones artísticas y destilar las influencias de los pensamientos filosóficos y los movimientos políticos que han colaborado en su

4. En relación a este concepto de democracia y de la estética de la representación, el doctorando realizó la obra *Democracy* (2014), realizada a partir de fragmentos de discursos de diversas figuras ligadas a la política iberoamericana. En ellos, algunos dictadores y políticos de diversa ideología utilizan la palabra *democracia* o aluden a ella en sus intervenciones. La obra formó parte de la exposición *El arte de la revuelta* (2016), comisariada por Sylvie Pras y Géraldine Gomes en el Centro Pompidou de Málaga y de París.

gestación. Para ello, no se sitúa el foco en el análisis de obras que forman parte del catálogo de producciones artísticas de las tres propuestas participativas⁵, sino que se desarrolla un análisis conceptual a través de las influencias de pensamiento que vertebran cada uno de los casos de estudio.

La estética relacional se basa en la configuración de espacios que faciliten las relaciones humanas. La controversia que suscita el discurso elaborado por Bourriaud, así como la interpretación del término relacional, ha originado diversas lecturas de obras y multitud de proyectos que utilizan estrategias similares de participación, pero que dificultan la identificación de los parámetros que la sustentan. Esta compleja y ambigua definición no está exenta de la influencia y la contaminación de otras obras y de otros pensadores. Propuestas atravesadas por prácticas artísticas que se fundamentan en establecer vínculos de participación, como por ejemplo *el arte dialógico*, *el arte contextual*, *el arte público* y *los antagonismos relacionales*, que afectan directamente a los postulados de Bourriaud y contribuyen a formular una deducción más expandida de la estética relacional.

Para mantener un enfoque crítico y seguir un orden que permita una aproximación cronológica de correspondencia, en el segundo capítulo de esta segunda parte se centra en el *arte dialógico* propuesto por Kester y un tercer capítulo dedicado al *antagonismo relacional* planteado por Bishop. Además, estos dos ejemplos sirven para contrastar las similitudes, proximidades y distancias entre ambos proyectos. El de Kester, dirigido a la creación de medios dialógicos y cercano a la teoría del lenguaje de Mijail Bajtín, medios que generan espacios de intercambio de conocimientos y experiencias —próximo a la pedagogía crítica de Paulo Freire—. Dispositivos de diálogo que dan prioridad al desarrollo y prestan más atención a los procesos que al contenido de las obras. El de Bishop, reclama la resistencia de la actitud crítica del arte y la asunción del conflicto frente a la preferencia ética y la creación de espacios

5. Estética relacional, arte dialógico y antagonismo relacional.

democráticos⁶ profesados por el arte dialógico y la estética relacional. Se orienta al antagonismo y al análisis de la democracia radical elaborada por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe.

La segunda parte, se cierra con un capítulo aparte, dedicado al pensamiento disidente del filósofo Jacques Rancière y a su defensa por una ética de la igualdad. A partir de esa idea, se explora su planteamiento sobre la democracia y el uso que hace del concepto de policía para referirse al escenario donde se da cita la política. Su noción de política como un lugar polifónico, donde convergen distintas voces, a algunas de las cuales antes no se les otorgaba el poder de articular la palabra —logos— enlaza con el propósito asambleario de esta investigación. El arte actúa como un dispositivo que activa la transformación de subjetividades colectivas. De este modo, se contrarresta la presentación de la democracia como modelo ejemplar de participación igualitaria, en tanto que es un modelo trampa, que impone un consenso y ejerce la represión contra aquellas voces no reconocidas.

En la tercera parte se presentan los tres casos de estudio analizados: *La Commune (Paris, 1871)*, la escena de la asamblea de *Land and freedom* y la película *Numax presenta...* Para aproximarse a cada caso, manteniendo la fidelidad en la pasión por la historia, se desarrolla una contextualización histórica y una exploración sobre los aspectos relacionales y las resoluciones estéticas utilizadas en cada uno de ellos. En el de *La Commune (Paris, 1871)*, antes de entrar en la crítica a la monoforma y la crisis de los medios desarrollada por Watkins, se traza un recorrido por los sucesos revolucionarios acontecidos en Francia y Europa que precedieron a la Comuna de París en 1871, haciendo uso de diversas fuentes testimoniales de la época: *Historia de la Comuna (1971)*, del periodista Prosper-Olivier Lissagaray, editada por primera vez en 1876; *La comuna de París: Historia y recuerdos (2014)*, de la maestra anarquista Louise Michel, publicada en 1898, y la reedición digital del *Journal officiel de la*

6. Como lugares susceptibles para las relaciones humanas.

Commune de Paris du 20 mars au 24 mai 1871 (Diario Oficial de la Comuna de París del 20 de marzo al 24 de mayo de 1871), realizada por el periodista Claude Ovtcharenko en 2002, de la cual se ha rescatado información sobre la Federación de artistas de la Comuna, cuyos planteamientos, ciento cincuenta años después, continúan manteniendo su vigencia.

En *Land and freedom* se focaliza el interés en los criterios con los que el director selecciona el elenco de actores y actrices que participan en la película; la influencia del cine neorrealista; la utilización de las posiciones de la cámara para transmitir espontaneidad en la escena de la asamblea y la contextualización histórica y el desarrollo de las colectivizaciones en España, para ello nos servimos de las investigaciones de los historiadores Julián Casanovas, Carles Castells y Dolors Marín, además de los testimonios extraídos de fuentes audiovisuales y de bibliografía de la época, como por ejemplo *El Comunismo libertario y otras proclamas* (1935), escrita por el médico anarquista Isaac Puente, que sirvió de guía para activar el funcionamiento de las colectividades en Aragón.

En el tercer caso de estudio, *Numax presenta...* se realiza una aproximación histórica al contexto sociopolítico de la España de los años setenta a través del cine. Adaptando esta investigación a una práctica similar a la del cine militante, se revisan los orígenes del Nuevo cine Español en Las Conversaciones de Salamanca (1955), la *Escola de Barcelona*⁷ y las Jornadas de Sitges⁸ (1967) que significaron el nacimiento del primer cine militante en España. Además del análisis narrativo de la película y la organización retórica del contenido, se realiza un análisis asociativo con el distanciamiento profesado por Bertolt Brecht y la idea de «cine de situación», acuñada por el crítico Carles Guerra (2006, p. 4) para referirse a la práctica cinematográfica de Jordà.

7. Fundada, entre otros, por Joaquim Jordà.

8. En las que participó Joaquim Jordà.

Los tres casos de estudio coinciden en su ambición por la representación visual del paradigma asambleario, es decir, de un modelo no representativo políticamente. Todos ellos comparten la improvisación como forma de interpretación, el uso de actores no profesionales y la experiencia de procesos de lucha colectiva cercanos a las *microrevoluciones* durante sus rodajes. Se recrean las barricadas en el París de 1831, las colectividades de Aragón en 1936 o la autogestión llevada a cabo por los trabajadores de una fábrica de pequeños electrodomésticos en la Barcelona gris de finales de los setenta, el espíritu emancipador impregna sus representaciones y contamina asambleariamente la participación de quienes las replican.

La última parte está dedicada a *El dissens*⁹, la obra que da título a la tesis. La experiencia artística se presenta como metodología de investigación desde la praxis. El proyecto desarrollado con once alumnos de bachillerato de un centro de secundaria de Barcelona deviene un caso de estudio dentro de la investigación. La utilización de la metodología asamblearia se pone en práctica para la realización de una obra sobre la misma asamblea. Esta acción la dota de múltiples funciones: como una herramienta operativa para la toma de decisiones; un método para fomentar la reflexión, el pensamiento crítico y el debate; y el medio para realizar un análisis sobre la metodología asamblearia.

Los alumnos se empoderan a través del arte para potenciar su voz, utilizando las asambleas como una herramienta de trabajo para la creación comunitaria. Constituyen en cada sesión un espacio asambleario donde practicar una pedagogía crítica que incluye a todos los agentes implicados: doctorando, mediadora, profesora y escuela. A partir del diálogo se facilitan las condiciones para la escucha y la creación de una subjetividad colectiva entre los alumnos que les dota de confianza para superar las barreras impositivas de la escuela. En el capítulo se destaca la utilización de la metodología asamblearia desde una perspectiva cualitativa que ha permitido traspasar el silencio de los estudiantes

9. Accesible en: <https://vimeo.com/945754617/77753319f1>

hacia la institución. A través de una adaptación de las actas, se realiza un acercamiento a los temas que se abordaron en cada sesión (*bullying*, relaciones tóxicas, relaciones entre el profesorado y el alumnado, el estado de las instalaciones de la escuela, los servicios de voluntariado o el uso de la taquillas entre otros). De este modo, descomponemos el proceso asambleario con el que les alumnos han escrito el guion para interpretarse a ellos mismos en una obra audiovisual basada en su experiencia como estudiantes, en la que denuncian las cosas que les gustaría cambiar de la escuela y ofrecen soluciones para hacerlo.

El disenso. Metodologías asamblearias en el arte participativo es pues una suerte de ensayo que aborda la investigación artística para trasladarla a la práctica. La obra *El disenso* recoge el testigo de la performatividad asamblearia anunciada en el capítulo uno. Al mismo tiempo, pone en práctica el debate que suscitan las tipologías de arte presentadas en la parte dos y produce un discurso desde la igualdad —sorteando algunos impedimentos institucionales—. Traslada, en su contenido, el *metaespacio* surgido durante el ‘reenactment’ de la Comuna filmado por Peter Watkins. Aboga por el empoderamiento y las microrevoluciones de les milicianes que participaron en el rodaje de *Land and freedom* y configura la interpretación desde la espontaneidad, en un espacio entre la ficción y la veracidad, a semejanza de les trabajadores de Numax.

De algún modo, para concluir esta introducción y antes de proceder a su lectura y entrar en el asunto del asambleísmo y la participación, es menester indicar que la amalgama de ideas y deseos que componen *El disenso. Metodologías asamblearias en el arte participativo* es fruto de la compilación de experiencias y saberes acumulados por el doctorando en dos décadas de activismo en los movimientos sociales, además de la realización de proyectos artísticos en diversas regiones del mundo.

PRIMERA PARTE EL ESPACIO ASAMBLEARIO

La primera parte de esta tesis se presenta como una estrategia para situar el tema principal de la investigación: la asamblea. El propósito no es la realización de un análisis exhaustivo que presente las formas de actuación y modos de uso presentes en las asambleas¹, sino la creación de un marco teórico que permita su exploración conceptual, así como la aproximación a su práctica y funcionamiento para sentar las bases de su utilización en el arte de producción participativa. Con este cometido, se despliega una exposición con aras a profundizar en los aspectos técnicos, prácticos y operativos de las asambleas, entendidas como una forma de organización horizontal que excluye las relaciones de poder y se aleja de los sistemas jerárquicos. De este modo, se realiza una aproximación a la asamblea desde la intersección, interpretándola como un espacio de encuentro. Un lugar de puntos de fuga, donde convergen —en la teoría y en la práctica— la democracia real, la democracia participativa y la democracia directa.

En el primer capítulo se propone una exploración de las metodologías asamblearias y sus procedimientos. Se plantea una posible definición que facilite un acercamiento a los procesos, los efectos y a la creación del empoderamiento, entendido este último como un acto de resistencia performativo, creado por cuerpos y desde el cuerpo, una alternativa a las estructuras de decisión verticales. La capacidad de las asambleas de generar subjetividades colectivas invita también a presentar la asamblea como un multicuerpo alimentado por diversas individualidades. Un multicuerpo vivo, interdependiente, conectado por diversas individualidades, que late y transmite información. Un ser de seres vivos al que proceder desde las curas y el afecto, auscultándolo en los siguientes apartados con la pretensión de identificar sus sistemas funcionales y su producción de acción y pensamiento.

1. Para eso se recomienda consultar: LORENZO VILA, A. R., y MARTÍNEZ LÓPEZ, M. (2001). *Asambleas y reuniones. Metodologías de autoorganización.*; HORIZONTALIDAD, A. desde la (2019). *La fuerza de lo colectivo.* y CEMBRANOS, F., y PASCUAL, M. (2013). *Guía para realizar asambleas.*

CAPÍTULO UNO LA ASAMBLEA

Las asambleas constituyen un elemento esencial en los procesos de transformación social orientados a promover y producir espacios de participación colectiva, espacios creados desde lo común que construyen posibilidades y relatos de transformación social. Según Cembranos y Pascual (2013) las asambleas son la base desde la que se construye la democracia directa y participativa. Es imposible remontarnos al origen de las asambleas —tampoco es la intención de esta investigación—, pero existen pruebas que corroboran su existencia como una forma ancestral de organización. Las reuniones, concejos y asambleas han sido un órgano principal para la toma de decisiones, utilizado por diversas comunidades y pueblos² desde la edad antigua³ hasta la actualidad. En la organización del pueblo llano contra las clases dirigentes y las oligarquías, la experiencia asamblearia atraviesa el relato historiográfico de la humanidad, especialmente en los períodos vinculados a las luchas populares y las revueltas sociales⁴. El asambleísmo forma parte del ADN de cualquier iniciativa —ya sea de interés político, social, económico, laboral o cultural— que busque en la participación un aglutinante para sumar fuerzas colectivamente, algo que queda patente con las movilizaciones sociales de la última década del siglo xx e inicios

2. Del latín *populus*, término ambiguo que puede designar a la población (conjunto de personas de un lugar, región o país). En REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2014). *Diccionario de la Real Academia Española*. <https://www.rae.es/>

3. Esta información se refleja en los textos escritos por historiadores y etnógrafos griegos y romanos. En sus volúmenes sobre la expansión del Imperio romano citan las formas de funcionar de los bárbaros, pueblos primitivos fronterizos.

4. Algunos ejemplos serían: las revueltas de los Comunes en la Edad Media; las luchas de artesanos y campesinos en la Revolución del hombre común; los movimientos *The Diggers* y *Capitán Swing*; el socialismo utópico propuesto por Charles Fourier con los Falansterios; La Comuna parisina (1871); la organización de los Soviets y los consejos en las fábricas (Rusia, 1905); las colectividades durante la Guerra de España (1936–1937); el estallido de luchas estudiantiles en 1968 (París, Alemania o México); el movimiento de los Sin Tierra (Brasil, 1970–actualidad); la organización obrera durante la transición española (España 1973–1980); el movimiento de la insumisión (1988–2001) o el movimiento okupa (1980–actualidad) en España; la toma de fábricas en Argentina (2001); el movimiento zapatista (México, 2001), La Primavera Árabe (2011); el 15-M (2011) o el Estallido en Chile (2019).

del xxi. Ejemplo de ello son las organizadas con una dimensión local, como el movimiento *okupa* en Barcelona, las manifestaciones en respuesta al desalojo del cine Princesa en octubre de 1998 o las concentraciones por la libertad de las personas detenidas durante la contramanifestación del 12 de octubre⁵ de 1999, como también las marchas⁶ antiglobalización promovidas por convocatorias internacionales, que activaron una participación multitudinaria y movilizaron a miles de personas contra las grandes corporaciones económicas mundiales en Seattle (1999), Washington (1999), Praga (2000), Barcelona (2001), Génova (2001)⁷, Gotemburgo (2003) y Rostock (2007).

Es pertinente cuestionarse si sería posible un giro del arte participativo hacia la participación real y cuáles serían los procedimientos más adecuados para llevarlo a cabo en las condiciones de producción artística actuales. Por otro lado, apelando a la autonomía del arte, también es oportuno preguntarse si el asambleísmo es una metodología válida en la producción de una obra artística participativa, tanto en el proceso de creación y producción de una obra —o proyecto—, como en la gestión de su formalización expositiva y activación pública. Un referente para responder a estas preguntas se encuentra en los modos de organización de los movimientos sociales⁸ cuya estructura,

5. Durante la manifestación contra la celebración del Día de la Hispanidad en Barcelona (12 de octubre), fueron detenidas 14 personas acusadas de organización ilícita. Tras su ingreso en prisión, se formó un grupo de apoyo fue parte activa. Entre algunas de las acciones organizadas está la edición de *Antifa 1999* un audiovisual realizado por el doctorando, que se proyectaba previamente a las charlas y convocatorias de apoyo a las personas detenidas. El video está disponible en: <https://player.vimeo.com/video/66049385>

6. La expresión *marcha* se utiliza en la cultura anglosajona y en los países de habla hispana para referirse a una manifestación.

7. Durante **La Cumbre del G8** en Génova, la represión del estado italiano contra las movilizaciones fue extremadamente violenta y se saldó con diversos heridos, contusionados y la muerte del joven manifestante Carlo Giuliani (Roma, 1978–Génova 2001).

8. El término abarca —de forma genérica— una serie de movimientos y organizaciones nacidas como alternativas al capitalismo que buscan nuevas opciones a los sistemas de representatividad.

descentralizada y horizontal, puede ser un punto de partida para repensar la participación en el arte de producción participativa. A partir de una investigación sobre la asamblea y la aportación de la experiencia personal del doctorando⁹, este capítulo propone establecer un marco teórico que se aproxime a la posibilidad de utilizar el *asambleísmo* como metodología de trabajo en propuestas de arte de producción participativa¹⁰.

1.1 Una definición entre las posibles

Las asambleas no son únicamente una herramienta que se utilice en organizaciones y colectivos horizontales, también se usan en instituciones y asociaciones de índole más vertical y jerárquica, lo cual las despoja de su sentido horizontal. Esta variedad de usos invita a considerar una definición del término *asamblea*, ya que como procedimiento de acción no se define por su temática, sino por el método que utiliza para analizarla y desarrollarla. Así pues, se aborda el primer apartado del marco teórico como si se tratara de una auscultación, con el fin de reconocer y localizar las bases del propio objeto de estudio y concluir la elaboración de una posible definición del término, vinculada a la hipótesis que facilita la génesis de esta investigación, al proceso en que se desarrolla y al contexto en el que se sitúa.

Originariamente, las asambleas han ido cambiando ante la necesidad de adaptarse a contextos y circunstancias dispares. Una cualidad que demuestra la flexibilidad de las metodologías asamblearias y la versatilidad de la palabra, usada tanto para referirse a los procesos de toma de decisión colectiva, como para a un órgano de autogobierno. El diccionario de la RAE (Real Academia

9. Entre 1987 y 2007 participó de forma activa en los movimientos antimilitaristas, de *okupación*, contraculturales y anticapitalistas en Barcelona.

10. Desde una perspectiva global y transfronteriza.

Española, 2014) describe la entrada *asamblea* como una «reunión de los miembros de una colectividad para discutir determinadas cuestiones de interés común y, en su caso, adoptar decisiones». A esta primera descripción habría que añadir las cualidades de la asamblea que, más allá de la reunión citada por la RAE, aportan a la reunión un carácter participativo y horizontal basado en la igualdad. En este sentido, el colectivo Activistas desde la horizontalidad (2019) entiende las asambleas como reuniones abiertas, en las que se construyen espacios de horizontalidad que favorecen la palabra y la participación. Espacios basados en el respeto y la escucha, en los que todas las personas que participan en ella pueden expresar su opinión y decidir sobre cualquier tema libremente y sin que nadie imponga su criterio.

Las asambleas significan la esencia de la organización democrática, ya sea en forma de asociación, colectivo, fundación o cooperativa. Según Lorenzo y Martínez (2001) cada vez son más los espacios en los que esta forma de reunión se constituye como un instrumento habitual para organizar el trabajo en equipo. Una declaración que contrasta con la poca difusión que existe sobre técnicas y metodologías que permitan el funcionamiento efectivo del asambleísmo como sistema de decisión colectiva y que contrarreste el imaginario social sobre las asambleas, la idea de que son largas y poco eficaces, especialmente en cuanto a la toma de decisiones y el consenso se refiere. Esta característica es una muestra del carácter antagónico de dichas reuniones y de la demostración de que se trata de un sistema de organización que se rebela ante la aceleración, uno de los pilares que sostienen el sistema económico y social contemporáneo. Las asambleas se adaptan a la filosofía del instante propuesta por Concheiro (2017), puesto que se desarrollan en una temporalidad que desarticula la imposición del tiempo. Suceden, se piensan y se ejecutan en un tiempo subversivo, un instante que se dilata y escapa a la lógica que capitaliza el tiempo, abriendo la posibilidad de pensar en otro tiempo fuera de la subordinación.

La respuesta a la falta o carencia de divulgación sobre formas y metodologías asamblearias subyace en aquellos colectivos y asociaciones que las utilizan. La organización asamblearia es un proceso de aprendizaje continuo, en constante evolución, a la vez que se organiza, permite conocer a quienes participan en ella y localizar posibles errores en su funcionamiento, así como las técnicas para solucionarlos. Esta filosofía de enseñanza compartida se extrae como un conocimiento adquirido. Sale de la asamblea en forma de experiencia y se expande mediante la práctica hacia otras asambleas, difundiendo a través de su propia puesta en común nuevas herramientas y técnicas que ayuden a consolidar futuros espacios asamblearios propicios al debate y la decisión colectiva.

La Cooperativa Integral de Ibiza (2012) utiliza el término reunión para referirse a su organización asamblearia. Una asamblea es una reunión en la que se exponen temas sobre los que informar, debatir o solucionar y en la que sus integrantes pueden opinar sobre las distintas cuestiones tratadas. Es el momento en el que sus integrantes presentan un asunto para el cual buscan un apoyo colectivo y así convertir el proyecto individual en un proyecto colectivo.

Una interpretación similar a la propuesta por Cembranos y Pascual (2013) es la de quienes entienden una asamblea como un espacio de encuentro basado en la igualdad, que promueve la participación y establece un equilibrio de oportunidades para opinar a sus asistentes, con la finalidad de llegar a un acuerdo colectivo. Ambas descripciones reafirman el sentido de la asamblea como órgano de autogobierno de naturaleza abierta, que invita a sus participantes a intervenir de forma igualitaria en la toma de decisiones.

Se presenta así una definición de *asamblea* como herramienta de participación igualitaria óptima para ser aplicada en cualquier tipo de organización orientada a un cambio social democrático, como es el caso del 15-M y los

diversos colectivos surgidos durante la ocupación de las plazas¹¹. Las asambleas —como en el caso de la Cooperativa Integral— son susceptibles de constituirse como un instrumento organizativo para la gestión de necesidades cotidianas en el cual lo asambleario no está separado de la vida, es decir, existe una traslación de la asamblea al proceso asambleario, en el que el mismo proceso se vuelve indispensable para decidir sobre aspectos básicos como la alimentación y la salud. En *La asamblea* (García Membrado, 2014) [fig. 1] Ivan Miró, sociólogo y cooperativista en la Ciutat Invisible, resaltaba su deseo de que lo asambleario no estuviera separado de la vida, sino que fuera un sistema para facilitar la organización vital, en el que aspectos que se aprecian como personales se inscriban en un contexto común. Miró propone la posibilidad de gestionar la economía, el trabajo y la producción de forma asamblearia e incluso contempla las posibilidades de la autogestión aplicadas a la administración de un hospital. Una lectura expandida de las posibilidades asamblearias¹² como sistema de organización, en el que transita de un espacio cotidiano al de la cotidianidad y adquiere nuevas responsabilidades respaldadas por las características que la definen: la horizontalidad, la igualdad y la participación. Se reafirman así sus múltiples funciones, no únicamente como un espacio en el que se practica la democracia directa¹³, sino también como un lugar funcional en el cual se deciden colectivamente aspectos vitales como la alimentación, la subsistencia y la salud. Asimismo, no hay que olvidar que el enfoque de esta investigación se centra en un ámbito específico: la utilización de la asamblea en el arte de producción participativa.

11. El llamado movimiento de las plazas de los *indignados* en España, los *angaktismenoi* en Grecia, el *Occupy Wall Street* en Estados Unidos y sus equivalentes en el resto del mundo.

12. Que se ha desarrollado a lo largo de la investigación con la intención de buscar espacios para la utilización del asambleísmo en el sistema del arte.

13. En el apartado 1.5 **Articulación de la asamblea** se profundiza sobre este tema..



Figura 1. GARCÍA MEMBRADO, M. (2014). *La asamblea*. [Videocreación].

La asamblea supone uno de los mecanismos principales en la organización de reivindicaciones¹⁴ en la gestión comunitaria de recursos y servicios. Por este motivo, se han descartado de este estudio las asambleas representativas, utilizadas en sistemas de organización vertical basados en una jerarquía de poderes que forman parte de la democracia nominal. A diferencia de las asambleas representativas, las asambleas abiertas facilitan la intervención de los asistentes que lo deseen, se articulan mediante la participación y son el ejemplo opuesto a las conductas autoritarias. En ellas se prioriza la participación libre —conducida por el deseo y no por la obligación— y su continuidad y estabilidad depende exclusivamente de las personas que la forman y su voluntad por cambiar las cosas. En algunos contextos vinculados a los movimientos sociales, a este compromiso se le denomina *militancia*, término que, de algún modo, es la implicación de una persona en un colectivo: su asistencia a las asambleas, su capacidad propositiva y su implicación con la causa.

14. Se utiliza este término genérico para englobar cualquier lucha creada desde lo común con la intención de generar un cambio social.

Las asambleas son un medio para alcanzar un objetivo predeterminado, lo cual invita a pensar que, pese a existir una definición generalizada de la palabra, estas se desarrollan siguiendo la idea básica de que constituyen una reunión de carácter participativo. En este sentido, se configurarán de una forma u otra según los objetivos que persigan y el contexto en el que se sitúen, y será en el seno de la misma desde donde se establezcan los procedimientos de actuación adecuados y la manera de aplicarlos. Esta autonomía responde al principal motivo de la fundación de una asamblea: transformar o revertir una situación determinada. Del mismo modo que la finalidad de toda asamblea es conseguir un cambio, la manera de conseguirlo —la constitución de una asamblea— es susceptible de ser modificada durante el desarrollo de su plan estratégico, de este modo su diseño se planificará de acuerdo con los propósitos que se persiguen.

Al asumir que las asambleas son una herramienta para la consecución de un objetivo, la coherencia es una condición básica para garantizar la culminación de la finalidad que se pretende. Activistas desde la horizontalidad (2019) admite la imposibilidad de mantener una coherencia absoluta durante un proceso asambleario y recomiendan establecer unos objetivos mínimos vinculados a los motivos y los fines con los que se fundó la asamblea. La continuidad y la evolución de un proyecto pueden conducir a situaciones imprevistas, aprender a sortearlas y obtener buenos resultados durante el proceso es una demostración de la madurez y del buen funcionamiento de la asamblea. Lorenzo y Martínez (2001) entienden la importancia de la coherencia y la continuidad para asegurar el buen funcionamiento del colectivo, las consideran un factor necesario entre los fines que se pretenden y los medios que se utilizan, pero destacan que no es el único requisito para conseguir las pretensiones de un colectivo.

Entender a la asamblea como una reunión abierta que facilita la participación y la intervención de sus participantes, no supone delegar en su éxito

únicamente el mantener la coherencia entre los mecanismos que se utilizan y el objetivo que se pretende conseguir. Existen otros elementos como la participación, el compromiso, la experiencia, la calidad democrática, las actitudes, los roles y la operatividad que definen e inciden significativamente en la dinámica de las asambleas. Según cómo se desarrollen y gestionen, estos elementos afectarán de un modo u otro a la funcionalidad y al cumplimiento de los objetivos propuestos. En los siguientes apartados se analizan estos aspectos con la intención de explorar hasta qué punto son determinantes en el funcionamiento asambleario y qué viabilidad tendría la aplicación de las metodologías asamblearias como herramienta de empoderamiento en los procesos de creación de arte de producción participativa.

La presentación de estos elementos y la descripción de la asamblea son una aportación para la elaboración de una definición más concreta del término. Tal y como se introducía, el presente apartado se cierra con la definición de *asamblea* que articula esta investigación. De este modo, se entiende por *asamblea*: una reunión de carácter abierto, creada con el objetivo de transformar una situación determinada y capaz de adaptar su constitución a las condiciones del contexto en el que nace. Que utiliza la participación tanto en el desarrollo de su funcionamiento, como en la realización de las formas de acción colectiva necesarias para conseguir sus propósitos iniciales, y que persigue, en todo momento, cuidar los afectos y las relaciones de las personas que la integran.

1.2 Democracia disidente

Las asambleas son instrumento democrático, se basan en «una manera colectiva de tomar decisiones» (Coordinados, 2013, p. 10) y utilizan un sistema de participación directa. A diferencia de la democracia nominal o representativa, la democracia directa recupera su principal condición: la participación sistemática, en tanto que no delega a representantes ni a cámaras sus

decisiones, hecho que sí ocurre en la democracia liberal¹⁵. Según la filósofa y politóloga Chantal Mouffe (2016), la democracia liberal supone una paradoja en la que la política democrática necesita comprender que «la democracia liberal es el resultado de la articulación de dos lógicas que en última instancia son incompatibles, y que no hay forma de reconciliarlas sin imperfección» (p. 125). Es decir, aceptar como democracia las democracias liberales¹⁶ supone condenar la democracia real a la disidencia.

En la democracia disidente la calidad democrática radica en los procesos, las situaciones que se generan, los cuidados y las actitudes con las que se comparten los objetivos entre personas y colectivos. Una de las funciones de las asambleas es facilitar los mecanismos más amables para llegar a un consenso o propósito determinado. La democracia se basa en el principio de igualdad y participación entre los agentes implicados en cualquier proceso, ya sea social o político, y eso facilita que pueda operar en cualquier nivel de la esfera social. La cuestión es cómo se desarrollan la igualdad y la participación, qué sistemas se utilizan para ello y qué se denomina democracia. Butler (2017) desencalla lúcidamente este problema —aceptando la polisemia del término— identificando dos grupos, ambos defensores de la democracia. Por un lado, cita a los *nominalistas*, en los que se encuentran aquellos que defienden como democrático toda forma de gobierno que se autodenomine así y, por otro, los *estrategas del discurso*, quienes se centran en las prácticas del discurso público y sus sistemas de difusión para determinar qué estados y qué movimientos van a nombrar democráticos o no, si tenemos en cuenta que cualquier movimiento que acepte o se refiera a sí mismo como demócrata estará renunciando a la misma democracia. Oliver Ressler, en la instalación multicanal *What is Democracy?* (2009) [fig. 2] desarrolla un ensayo visual

15. Una consecuencia de la distorsión paulatina de su sentido, consolidada en el siglo xx —gracias a la posición de poder que ejercen Estados Unidos y Europa sobre el mundo— como el sistema óptimo para la organización de los estado-nación contemporáneos.

16. Nominativas y representativas.



Figura 2. RESSLER, O. (2009). *What is democracy?*. [Videoinstalación de ocho canales].

que opera en estas dos direcciones. Siguiendo el formato documental —repartido en ocho capítulos¹⁷— el artista entrevista a activistas y analistas políticos en 18 ciudades¹⁸. Ofrece el micrófono a voces silenciadas que cuestionan el sistema democrático occidental e imaginan otras posibilidades de organizar el mundo de una forma más igualitaria. En una de las entrevistas, Adams Ostolki —de Varsovia— incide en la idea global de relacionar la democracia con el progreso y plantea como causa de su involución la aplicación de políticas neoliberales en diferentes parlamentos del mundo en la década de los ochenta. Por otro lado, Nikos Panagos —de Thessaloniki— apela a la idea de ampliar el concepto de democracia, para ello utiliza la

17. 1. *Rethinking representation* (Repensar la representación), 2. *Politics of exclusions* (Política de exclusiones), 3. *Secrecy instead of democratic transparency* (Secretismo en lugar de transparencia democrática), 4. *New democracies?* (¿Nuevas democracias?), 5. *Is representative democracy a democracy?* (¿Es la democracia representativa una democracia?), 6. *Direct democracy* (Democracia directa), 7. *Reclaiming Indigenous politics* (Reivindicación de la política indígena) y 8. *Should we consign the Western democracy model to the ash heap of history?* (¿Deberíamos enviar el modelo de democracia occidental al montón de cenizas de la historia?).

18. Ámsterdam, Berkeley, Berlín, Berna, Budapest, Copenhague, Londres, Melbourne, Moscú, Nueva York, París, Rostock, San Francisco, Sidney, Taipéi, Tel Aviv, Tesalónica y Varsovia.

expresión *democracia inclusiva* y expone la necesidad de crear una confederación de democracias —para asegurar un sistema más participativo— y pensar nuevas instituciones que respondan de forma equitativa a los derechos, las libertades y la repartición de la riqueza y el poder.

La democracia ya presentaba deficiencias en sus inicios en Atenas, no permitía la votación a mujeres ni a extranjeros, por ejemplo. A pesar de que durante el siglo uno de los mecanismos principales pasado se aprobó la participación de mujeres en los comicios, el sistema representativo contemporáneo continúa siendo una demostración de carencias. Tal y como describe Chomsky (2005) «la democracia es un fraude que continúa manteniendo el sistema de producción industrial controlado por cualquier forma de élite autocrítica, ya se trate de propietarios, directores, tecnócratas, partidos de vanguardia, burocracias estatales o lo que sea» (p.29). Una estafa cubierta con el manto de la democracia, que actúa como una cortina de humo para ocultar las injusticias, los abusos de poder y proteger el contrato social.

Las asambleas posibilitan una articulación entre personas que luchan por un objetivo común, suprimen la figura de liderazgo, promueven los procesos de participación y la implicación de sus participantes. Sus prácticas atienden a la necesidad de alcanzar una democracia real, que no ceda espacio a la reproducción de conductas representativas y que se distancie de la democracia hegemónica, deficiente y defectuosa. Esta democracia es una *democracia disidente* que no se basa en la búsqueda de resultados electorales sino que se apoya en la transparencia, atiende a los cuidados, se preocupa por los deseos y favorece los medios para que todas las personas que quieran estén presentes y participen. Persigue un resultado de carácter político, pero no a cualquier precio, al contrario de la democracia nominal, en la que únicamente aquellas personas designadas para representar a otras pueden participar.

La *democracia disidente* habita en la oposición, desconfía de los sistemas parlamentarios —percibidos como una máquina burocratizada de bajo o nulo contenido democrático— que anteponen el poder de las instituciones a la organización de las necesidades y demandas de la sociedad civil. La *democracia disidente* se aloja en los márgenes, es la democracia periférica, desde una perspectiva histórica, la que demuestra su interés neutralizando las relaciones autoritarias en cualquier tipo de organización. Una democracia de calidad, perseguida históricamente por su compromiso con la igualdad y por su oposición al servilismo hacia las clases dirigentes y las élites económicas propio de las democracias occidentales. Es heredera de los movimientos obreros, del anarcosindicalismo, de las colectivizaciones durante la Guerra de España¹⁹ y las reivindicaciones políticas de la segunda mitad del siglo xx —el antimilitarismo, el feminismo, el ecologismo, el movimiento autónomo y los movimientos antiglobalización—. La *democracia disidente* se sitúa en los límites de la resistencia, en el espacio que posibilita pensar en un mundo diferente.

1.3 Modos de acción participativa

La acción participativa supone la médula espinal de las asambleas, no son actividades individuales sino que construyen su sentido mediante la suma de subjetividades, conformando la misma asamblea en un sujeto grupal. Los

19. Se utiliza «Guerra de España» para referirse a la guerra que se declaró en España después del fracaso del golpe militar del 18 de julio de 1936. Esta selección responde a que coincidimos con la propuesta de David Jorge, quien considera que el uso del término «guerra civil española» es una denominación reduccionista, inexacta y excluyente. La Guerra de España fue un conflicto de alcance internacional, una primera fase de la Segunda Guerra Mundial, en cuanto supuso el enfrentamiento entre las fuerzas militares españolas, alemanas e italianas contra las rusas. Además, es importante destacar el **Pacto de No Intervención** liderado por Francia en colaboración con el Reino Unido, que propició la extensión del fascismo y el nacionalsocialismo por toda Europa.

aglutinadores que cohesionan al grupo son los intereses que este comparte y la motivación por un objetivo es el denominador común que lo constituye.

El origen no es condicionante para la formación de una asamblea, su carácter abiertofacilita las herramientas para acoger a personas procedentes de distintos ámbitos, contextos y lugares. Una cualidad que brinda la posibilidad de experimentar formas de relacionarse, así como la creación de nuevos lenguajes, tanto orales como gestuales —en el caso de que converjan personas que utilicen diferentes idiomas—. La diversidad semuestra como un conjunto colectivo de saberes, y la asamblea aparece como el espacio que posibilita la interpelación de sus voces. Una orquesta en la que todas las personas que participan afinan sus deseos y aspiraciones. La asamblea, en tanto que actúa como sujeto, deviene orquesta y para conseguir una buena melodía precisa de gestionar los tiempos, el ritmo y la intervención de cada instrumento, de la misma forma que la composición de una orquesta implica la combinación de instrumentos de diferentes familias —cuerda, viento y percusión—. La calidad del sonido producido por la orquesta dependerá de los conocimientos de sus integrantes y de su habilidad para transmitirlos y ponerlos en común.

Reclamar el eco de Marco Godoy (2012) [fig. 3] ilustra esta idea a través de la filmación del *Coro de la Solfónica* surgido a raíz de las movilizaciones del movimiento 15-M. Sus componentes cantan consignas propias de las manifestaciones que tuvieron lugar durante las protestas del 2011. Frases como «no nos representan» o «lo llaman democracia y no lo es» son interpretadas por una voz coral, formada por sujetos de diversas procedencias y sensibilidades. La obra propone un ejercicio de descontextualización en el cual los lemas que se volvieron populares en boca de los manifestantes, se desplazan de la estética de la protesta callejera para instalarse en el espacio expositivo de la institución.



Figura 3. GODOY, M. (2012). *Reclamar el eco*. [Videocreación].

1.3.1 Implicación y compromiso

El acto de participar en una asamblea conlleva un grado de implicación elevado. Su dimensión dependerá del interés y la motivación que estimule el objetivo perseguido. Aquello a lo que aspira la asamblea y la confianza en conseguirlo se convierten en potencia que activa el deseo y la participación, ejemplo que respondería a la *Teoría del valor esperado*, del psicólogo social Norman Feather (1959), quién relaciona la predisposición participativa con los estímulos generados por las expectativas, partiendo de la base que cuánto mayor sea el valor del resultado, mayor será la motivación —la suma de los diversos valores esperados— que suscite.

La implicación actúa como fuerza transmisora y en su recorrido dicha fuerza puede crecer o disminuir. Se expande de la individualidad al grupo y, por ende, a la asamblea. Parte del sujeto individual para convertirse en sujeto grupal. Si el compromiso personal es alto, aumenta la probabilidad de que la capacidad operativa del colectivo se amplíe, la continuidad sea mayor e incluso los resultados sean mejores. La implicación individual se desplaza al colectivo.

El acto de asumir responsabilidades en forma de compromiso es una acción que define la participación individual y refuerza la creencia en las posibilidades de la lucha colectiva, consecuencia de la oposición de los intereses individuales frente a los intereses colectivos. Según Valencia (1990), se tiende a incentivar el sentimiento colectivo y la creación de un bien común mediante la participación, una participación sostenida con base en las distintas expectativas de éxito que transmiten las personas que forman el colectivo, desde la aportación de seguridad —del sujeto individual— hacia el colectivo, una muestra de confianza. Según *La Teoría de la motivación a participar* del psicólogo social Bert Klandermans (1984), experto en el estudio de los movimientos sociales, «las personas tienen que decidir su participación en un momento en que no saben si los otros participarán» (p. 585).

La implicación orientada a la obtención de los resultados deseados (políticos, sociales, comunales, afectivos, etc.) convierte la participación y el compromiso personal en un factor de autorrealización e incorpora el criterio individual en el éxito de las aspiraciones del colectivo a través de la participación. Dicha participación se constituye, no únicamente a través de la militancia —la asunción de compromisos y la ejecución de tareas—, sino también mediante la creación de una identidad grupal. Según Rosa y Klandermans (2022), la participación se consolida con el trabajo en grupo y la expresión de las emociones, temas que afectan de forma transversal a todas las personas participantes en la asamblea. En este sentido es adecuado añadir la visión del psicólogo social José Ángel Medina Marina (2018), quien subraya el hecho de compartir las aspiraciones del colectivo y la aceptación de las dinámicas y las formas organizativas asamblearias como condiciones básicas para conseguir una participación sana y horizontal en la asamblea.

La implicación y el compromiso son dos características constitutivas de la asamblea y ambas son susceptibles de aplicarse en la realización de un proceso creativo de arte de producción participativa en el que, sin la complicidad, el

acompañamiento del compromiso o la responsabilidad de sus participantes, la producción de la obra estará abocada a la decepción y el fracaso.

1.3.2 La experiencia

Otro elemento destacable para facilitar un buen funcionamiento de la asamblea es la experiencia asamblearia de las personas que participan en ella. La forma en la que se produzca la transmisión de saberes colectivos y asamblearios influirá notablemente en el resultado de la misma. Encontrar un equilibrio en la socialización asamblearia es un factor determinante para favorecer la participación de todos los asistentes. Además, la sensibilidad y el cuidado adquirido por una trayectoria asamblearia puede actuar como elemento de transmisión de confianza. Esta experiencia, adquirida mediante una trayectoria acumulada, también contribuye a que los tiempos sean más fluidos y las intervenciones más precisas. Permite que se focalicen de forma más directa los problemas y las necesidades, facilita la participación y fomenta el compromiso personal y colectivo.

Del mismo modo que la veteranía puede facilitar el funcionamiento de los vasos comunicantes dentro de la asamblea, también puede ocasionar excesos de legitimidad por parte de quienes tienen menos práctica y rodaje en el asambleísmo y la creación de poderes individuales dentro del colectivo. Cembranos y Pascual (2013) consideran que la inteligencia colectiva es una forma de visibilizar la interacción entre las personas y las diferencias existentes entre individualidades con distintos grados de experiencia asamblearia, del mismo modo que ayuda a descifrar la configuración de los liderazgos internos. Para evitar la creación de estos poderes dentro de las asambleas, a menudo como consecuencia de la veteranía y el edadismo, Activistas desde la horizontalidad (2019) sugiere la rotación de roles²⁰. Según Saravia (2012), compartir

20. En el apartado dedicado a las conclusiones se aborda esta cuestión, así como su aplicación en el sistema del arte.

el peso de la transmisión de acuerdos y las formas de funcionamiento del colectivo previene el nacimiento de jerarquías y verticalidades que pueden erosionar la dinámica y el desarrollo del colectivo. En los casos más multitudinarios, en los que la alta participación ha sucedido de una forma espontánea²¹, las personas con experiencia adquieren más relevancia. La acumulación de saber asambleario puede actuar en dos direcciones: de forma beneficiosa, reforzando la atención en los cuidados y ayudando a consolidar las dinámicas de participación horizontal o, de forma contraria, suponiendo un obstáculo que impida la adhesión de nuevos integrantes al movimiento. En este sentido, los investigadores Adriana Razquin y José Luis Moreno (2017) consideran la experiencia y la militancia como una de las causas del descenso de la asistencia y la participación en las asambleas del 15-M. La transformación de un movimiento diverso y heterogéneo —que surgió de una participación múltiple— acabó convirtiéndose en un movimiento social unificado de militantes y activistas «con un alto grado de especialización política con los recursos, el saber, la idiosincrasia, el tiempo y la cultura para ser atendidos y admirados» (p. 527).

1.3.3 Una escuela colectiva

El funcionamiento asambleario es un proceso de aprendizaje continuo. Cuando un colectivo o comunidad decide optar por este método para organizarse, experimenta muchos momentos de duda e incertidumbre sobre cómo solucionar y gestionar situaciones difíciles, especialmente de desacuerdo y/o disenso sin llegar a generar conflictos. La asamblea y el asambleísmo suponen una disrupción dentro de las democracias modernas y las jerarquías que las sustentan. Sus gobiernos se encargan de divulgar los procedimientos y las directrices de su funcionamiento representativo y utilizan los medios de comunicación y el sistema educativo para difundir los valores democráticos.

21. Como los ocurridos en la ocupación de las plazas del 15-M o las protestas contra las cumbres climáticas.

En la concepción de democracia moderna el asambleísmo se sitúa al margen, en el espacio destinado a la disidencia, no nacemos políticamente²² sabiendo cómo participar en una asamblea. Adquirir experiencia asamblearia demanda de un aprendizaje, se trata de un proceso de largo recorrido en el cual se van adquiriendo y acumulando habilidades y maneras de habitar el espacio asambleario que potencian su desarrollo.

La asamblea es un organismo vivo, que sufre alteraciones y se adapta a las características de cada grupo. El asambleísmo es una metodología de organización orgánica. Su conocimiento crece, muta y se transforma posibilitando diversos planteamientos de creación colectiva, eludiendo modos de subordinación y modificando su estructura y sus procedimientos a partir de los deseos y expectativas de las personas que la constituyen. El conocimiento asambleario se expande de un modo similar, el proceso de aprendizaje se alimenta desde la práctica colectiva, poniendo en común, compartiendo y contrastando experiencias asamblearias y recorridos de otros colectivos²³. En este sentido, los referentes utilizados funcionan sólo como un punto de partida y no como fórmulas preconcebidas ni objetivos a alcanzar. Cada colectivo define sus objetivos y decide la metodología de trabajo y el modo de organización.

La experiencia y el aprendizaje adquirido son el resultado de un proceso de reeducación colectiva en términos relacionales, afectivos y de organización política. Pese a su notable crecimiento en el imaginario social y cultural, la organización asamblearia actúa en ámbitos reducidos, considerados periféricos y residuales, en tanto que la trascendencia que tiene acostumbra a ser

22. La expresión «nacer políticamente» es adecuada para referirse al momento en que como sujeto, se empieza a tomar decisiones y posicionamientos frente a situaciones que afectarán en el futuro.

23. En este sentido, cada vez son más los colectivos que, ante la escasez de material relacionado con la organización e historiografía asamblearia, están difundiendo su experiencia mediante publicaciones.

cercana a la micropolítica. Además de como una forma de organización y un órgano de decisión colectiva, se reivindica también como la oposición a las formas de política tradicionales, conservadoras, jerárquicas y representativas.

El proceso de aprendizaje comprende diversas etapas, en función de cada colectivo. Saravia (2012) considera tres fases básicas que ayudarían a determinar la consolidación de un proceso asambleario: una primera de aproximación, una segunda de transición y una última de funcionamiento.

Fase de aproximación

Es el momento del contacto y la familiarización con el término y las prácticas asamblearias. En esta fase el colectivo intenta aprender a vivir en la asamblea y a funcionar y desenvolverse en ella. Este proceso se lleva a cabo mediante la elaboración y la experimentación de actitudes que posibiliten y promuevan, desde los afectos y la escucha, a salir del silencio y superar la timidez —tanto subjetiva como colectiva— para dar comienzo a la acción propositiva.

Fase de transición

Contempla la maduración en la que la asamblea fructifica como modelo de reflexión, participación y decisión colectiva. Es un periodo en el que la asamblea se consolida y sus participantes se empoderan, demuestran capacidades, experiencia y conocimientos metodológicos y prácticos para resolver preguntas y dificultades mediante la metodología asamblearia y la participación activa.

Fase de funcionamiento

Se caracteriza por la agilidad en la práctica asamblearia y su funcionamiento. Se pone de manifiesto la importancia del manejo de rango y la capacidad para reducir el peso de los liderazgos carismáticos. Es una fase de comodidad para el colectivo, en la que la asamblea se siente con holgura y despliega a placer

su imaginario y sus potencialidades creativas a través de la lectura integral de un fenómeno determinado.

Pese a la localización de estos tres periodos, es importante tener en cuenta que la experiencia en el uso de metodologías asamblearias genera un aprendizaje que trasciende más allá de los temas de interés del colectivo, busca exportar y compartir su experiencia a otros contextos, ya sean sociales, afectivos o laborales. Durante el proceso asambleario las personas son vasos comunicantes, se convierten en portadoras de aprendizaje. Según el nivel de implicación, su experiencia aumentará y podrá trasladar su conocimiento del hacer asambleario acumulado a los diferentes proyectos en los que participe socializando su saber. La socialización del conocimiento asambleario, o pedagogía asamblearia, se difunde través de diferentes medios, tanto presenciales como testimoniales, en forma de registros audiovisuales²⁴ y publicaciones. Un ejemplo de publicación es el libro *La Fuerza de lo colectivo* de Activistas desde la horizontalidad (2019), en el cual un «grupo de personas que han participado y participan en diferentes proyectos relacionados con [...] luchas antiautoritarias» (p. 6) comparte su proceso de gestación por la liberación animal. La publicación se presenta como una guía que parte de las experiencias de aprendizaje vividas por los autores durante años de militancia en distintos colectivos.

El aprendizaje de la metodología asamblearia funciona como un medidor de su calidad democrática, tanto en términos operativos —de resolución— como relacionales —afectivos y de escucha—. Impulsar dinámicas horizontales²⁵ fortalece las prácticas de empoderamiento y participación colectiva y también permite la identificación de liderazgos internos, evitando así su proliferación, la participación es una condición y un fin. La suma de nuevos flujos de personas, así como los propios desafíos que propone la metodología

24. En formato vídeo se destaca el proyecto del doctorando GARCÍA MEMBRADO, M. (2014). *La asamblea*. Disponible en: <https://www.miquelgarcia.net/La-asamblea-The-assembly>

25. Véase el apartado 1.4 **Espacio Horizontal**.

asamblearia, vuelven imprescindible la adquisición de conocimientos —una formación continua— sobre el asambleísmo. Esta capacidad invita a considerar que la propia asamblea es en sí misma un espacio de formación asamblearia. Un lugar y una experiencia que se vive y se comparte, que late y que crece. Una escuela de asambleas.

1.4 Espacio horizontal

Las asambleas son lugares de aprendizaje individual y colectivo. Los saberes se transmiten horizontalmente, desde la persona —sujeto individual— hacia la comunidad o colectivo —sujeto grupal—. Un recorrido comunicacional opuesto a la verticalidad preexistente en la institución: de arriba hacia abajo. Un trayecto en el que la información parte de la diversidad y la complejidad de las personas, en el cual, según Activistas desde la horizontalidad (2019) «cada una puede aportar, con sus diferentes habilidades, su granito de arena a cualquier lucha» (p. 26).

La comunicación horizontal se basa en una organización igualitaria que cuestiona y pone en crisis desde la práctica las dinámicas verticales del poder oficial. Genera espacios para la organización y el debate y busca la ruptura de la jerarquía del conocimiento, facilitando así, según Calle (2003), la puesta en común y la creación de vínculos entre los diferentes saberes y prácticas adquiridas por sus integrantes en sus distintas trayectorias políticas.

Se considera que el funcionamiento horizontal actúa en dos direcciones, una simbólica y otra efectiva. La simbólica, cargada de sentido místico y conceptual, atendería a la descripción de Saravia (2012), quién sitúa la horizontalidad como un punto de orientación que guía el deseo de la acción política hacia la utopía, en la que la horizontalidad se muestra como el punto de partida. La segunda, efectiva y operativa, confirma la posibilidad, en ocasiones

‘ninguneada’, de la capacidad de organizarse de forma no jerárquica, por medio de la utilización de un sistema de participación elástico que pueda adaptarse a los deseos y aspiraciones de quienes lo conforman.

Su variabilidad, su capacidad de adaptación y su amplia flexibilidad, convierten a la horizontalidad en un ejemplo de organización rupturista, antagónica a las formas convencionales de hacer política gestadas en el capitalismo y la proliferación de los *estados-nación*. La horizontalidad supone una forma de hacer política desde la proximidad y la participación igualitaria, en la que no existen jerarquías «donde ningún miembro del grupo tiene el control de las condiciones de los otros» (Medina y Cembranos, 2004).

La horizontalidad se gesta y desarrolla desde abajo, surge de las voces no escuchadas, desde «los dueños de nada» (Galeano, 2002, p. 59), de la insatisfacción, «del sector de las irreconocibles» (Butler, 2017, p. 13), de las personas privadas del derecho a dejar huella y de proclamar su derrota con el propósito de llenar un vacío mediante la acción política. Se construye desde la coherencia, en un intento de no reproducir aquello con lo que está en desacuerdo: la verticalidad, las jerarquías, la representatividad y los privilegios. Muestra su oposición mediante su acción. Atiende a las demandas desde el afecto y las emociones, propicia la escucha activa y los cuidados. Su producción es parte del resultado de una falta de confianza en los modelos de organización hegemónicos²⁶ y supone una oportunidad para la creación colectiva de nuevas fórmulas de organización susceptibles de ser aplicadas en cualquier ámbito, ya sea social, cultural o político. Una creación que exige la reflexión continua, que se activa en la toma de decisiones —operativas— y se reinventa en los métodos para conseguirlas.

Las asambleas molestan, su carácter horizontal incomoda a la institución gubernamental y a las democracias representativas. La horizontalidad es

26. Democracia representativa, autocracia y tecnocracia.

sinónimo de rebeldía reveladora que muestra y pone en evidencia el fracaso de una institución atravesada por el poder y la autoridad. De algún modo, podemos considerar que los gobiernos no las consideran afines, en tanto que su horizontalidad pone en evidencia las carencias democráticas del sistema representativo.

Si se imagina un cuerpo con el que dar forma a una asamblea, la participación sería el órgano indispensable para concebirlo y la médula espinal sobre la que se articularía sería la horizontalidad. Desentramar la formación de este organismo, creado desde la asociación, reclama la creación de un marco conceptual en el que se sitúen los modos de hacer, entendidos como mecanismos que organizan, vinculan y conectan la creación de un espacio facilitador, que establece relaciones horizontales basadas en la igualdad. Un marco en el que convergen y se dan cita diversos elementos que allanan el terreno para dibujar un espacio de acogida. Un paisaje relacional en el que se descubren las prácticas que posibilitan la libre expresión de todos sus elementos, en un equilibrio que promueve la cooperación social con la finalidad de alejarse de los intereses individuales para ofrecerlos al espacio común. Un espacio en el que los elementos habitan en armonía pese a sus diferencias —colores y proporciones—, ninguno destaca, no hay liderazgos, no existen recovecos para actitudes autoritarias ni comportamientos jerárquicos. Un lugar en el cual se rebelan, cambian de disposición y se transforman con la intención de buscar soluciones colectivamente y dar respuesta necesidades materiales y afectivas, potenciando la participación en función de sus deseos.

Se pueden citar y nombrar los mecanismos que confluyen y posibilitan la horizontalidad, así como enumerar sus ventajas, pero se cometería un fraude al aceptar los espacios horizontales como aquellos en los que no se reproducen relaciones de poder. Existen algunas voces, como la del antropólogo e investigador Adolfo Estalella (2016), que defienden que el punto de partida sea aceptar que no es un espacio horizontal, ya que también está atravesado

por diversas desigualdades —de género, formación, procedencia— que impiden que se constituya como un espacio de participación equilibrada. En el contexto de las prácticas artísticas, conocido por su falta de modestia, la creación de nuevas horizontalidades es un eje que atraviesa toda la investigación, ya que, en función de la temática, se pueden generar diferentes espacios de horizontalidad. En este sentido, existe un desacuerdo con el planteamiento de Adolfo Estalella, quién considera que el grado de participación está relacionado con la identificación de unas características sociales. Coincidiendo en que es precisa una aceptación de la diferencia, como presentación y reconocimiento de las diferentes subjetividades que configuran una asamblea, pero sin compartir el hecho de que esto tenga que interferir en la calidad de la participación ni en la influencia que pueda ejercer en la toma de decisiones. Aceptar estas diferencias como un elemento que impide una participación equilibrada, es una forma de replicar en una asamblea un modelo de organización excluyente.

En el contexto de la producción artística, donde se sitúa esta investigación, sería ingenuo no reconocer que la figura de le artiste se ha construido siguiendo una jerarquía del conocimiento fundada a partir de la experiencia²⁷ y el academicismo como factores de validación estética. La intención de este estudio es encontrar las fórmulas para revertir esta jerarquía y facilitar los mecanismos para la realización de un arte de producción participativa que se aproxime a lo real.

El conocimiento y la experiencia son un valor y la tenencia de información y de saberes no es un filtro que dificulte su intercambio, sino una potencia que facilita su transmisión. La diversidad es un punto ciego del capitalismo y de la normativización que pone en evidencia una debilidad del capital mostrando

27. Actualmente demostrada a través de un *curriculum vitae* o biografía que contenga una cronología de la formación académica no reglada, de las exposiciones individuales y colectivas donde se ha participado, las convocatorias ganadas y las publicaciones editadas.

aquellas divergencias que escaparon a su control. En la diversidad convergen subjetividades excluidas que fueron depositadas en los márgenes, desde donde emergen como una fuerza común que proporciona múltiples posibilidades de creación colectiva. La diversidad supone una invitación al análisis²⁸ emocional y afectivo, revertir la diferencia es despojarse de prejuicios y procesos de estigmatización o, como se ha citado anteriormente, de experiencias vitales que producen liderazgos internos. Acoger y celebrar la diferencia supone el principio de la horizontalidad.

La horizontalidad significa una ocasión para replantear y transformar las formas de toma de decisiones estereotipadas; una oportunidad para identificar desequilibrios, desigualdades y diferencias que alejan a las personas del colectivo; una posibilidad para desvelar las zonas opacas existentes en los procesos de comunicación a través de la creación de espacios de interpelación que promueven el debate y la reflexión; una experiencia grupal de ensayo y error que invita a equivocarse en su desarrollo mientras persigue nuevas formas de hacer política —sin imposiciones ni coacciones— desde la creación colectiva.

La horizontalidad en sí contiene un posicionamiento político: cuestionar los modelos de democracia representativa establecidos. La *cuerpografía* —geografía de cuerpos— que la conforma es posible gracias a esta confrontación, si la democracia representativa se estructura de una forma vertical y centralizada, bajo la autoridad de un líder, la horizontalidad no tiene centro, elude la composición nuclear y se expande mediante la igualdad. Su condición multiforme y mutante permite establecer acuerdos mediante el consenso²⁹, que tanto equivalen a conductas y modos de funcionar como a «poner límites para no desplazarnos poco a poco hacia lo viejo conocido» (Wild y García, 2006). La transformación es una virtud que implica la capacidad de asumir

28. Personal y colectivo.

29. Véase el apartado 1.7.3 **Turnos de palabra**.

contradicciones. Si entendemos que un espacio horizontal se gesta a partir de los deseos y de las aspiraciones, se decidirán colectivamente sus prioridades, la permisividad de sus comportamientos y la distribución de responsabilidades —de forma igualitaria— entre todas las personas —cuerpos y organismos— que lo conforman.

1.5 Articulación de la asamblea

La difusión de la queja es un principio básico para generar cualquier tipo de movilización que pretenda cambiar el estado de las cosas. La protesta representa un malestar, es de por sí un indicador que marca de manera objetiva el cambio sobre algo específico, un inicio gestado mediante un proceso empático que adquiere la capacidad de generar nuevas afinidades³⁰. Es precisamente esta afinidad la génesis de cualquier movimiento social. La historiadora Dolors Marin (2014) se refiere a ella como «la tendencia que moviliza a las personas a acercarse las unas a las otras, agruparse por similitud de gustos, por conformidad de temperamentos o ideas» (p. 148) para explicar el nacimiento de los grupos anarquistas de principios del siglo xx en España.

Pero la queja huérfana se vuelve anecdótica, precisa de un acompañamiento y un seguimiento para transformarse en movimiento. Un problema social sin una planificación y una estrategia para enfrentarlo no supone ninguna garantía para el nacimiento de un movimiento. Rosa y Klandermans (2022) definen la articulación de la queja como una condición necesaria, una articulación planificada y organizada que facilite la toma de decisiones y la búsqueda de nuevas formas.

Si una asamblea es una reunión donde convergen agentes con distintas características, al referirse a ella está nombrando un espacio relacional compuesto

30. Doctora en Historia Contemporánea, investigadora y experta en las prácticas asociativas del movimiento anarquista español.

por diversas individualidades. Un espacio predispuesto a la cohesión, en el que se crean nuevos vínculos, un espacio en el que se busca la unión de diferentes subjetividades a partir de la voluntad de lograr objetivos comunes. Certificar o no el éxito de estos objetivos, dependerá de la forma en la que se articulen los diferentes elementos que forman el colectivo. Del mismo modo, serán importantes las habilidades que ejerza la asamblea —entendida como sujeto grupal— para potenciar las cualidades y los deseos de sus integrantes, tanto como la destreza en que se desplieguen metodologías que propicien los cuidados y la efectividad de los mismos. En definitiva, la capacidad de conectar un conjunto de personalidades y experiencias de vida que transitan a la vez en un mismo lugar.

En el propósito de articular la queja habita la pretensión de conseguir un cambio, una transformación. El recorrido a trazar desde el deseo hasta su ejecución implica pasar por una serie de estados y emociones colectivas —cansancio, euforia, desesperación, agotamiento, ilusión, decepción, alegría, tristeza—. Superarlos dependerá de las herramientas que se utilicen y del uso que se haga de ellas, por ejemplo, en la forma en que se articulen la multiplicidad de ideas y sensibilidades compartidas en el espacio asambleario y el protagonismo que se conceda a cada una de ellas. En este apartado se desglosan una serie de elementos y características que acompañarán y facilitarán este proceso que, pese a tener un mismo objetivo, no admite únicamente una sola dirección.

1.5.1 Interacción

La interacción es la esencia de la comunicación y precisa de un emisor, un mensaje y un receptor. Que dicha interacción sea más o menos activa y contundente, dependerá de la intensidad con la que se dé respuesta al mensaje. Aludir al concepto de grupo incluye hablar de interacción. Pascual y Cembranos (2016) establecen la diferencia entre *conjunto* y *masa* a partir

de la capacidad comunicativa de un colectivo. Entienden como *masa*, un grupo de personas que no interactúan y como *conjunto* un grupo cuyos integrantes se interpelan. La diferencia, como vemos, reside en la comunicación entre ellos.

La comunicación es la base de la asamblea y depende de ella generar mecanismos que faciliten la interacción entre sus participantes. Una comunicación no exclusivamente operativa y técnica sino también, como señalan Rabbie y Lodewijkx (2018), que incorpore la atención al contexto y cuide los aspectos emocionales, algo con lo que coincide Klandermans (1994), quien defiende un salto cualitativo en cómo se asimila la información en los movimientos sociales cuando «no se procesa por individuos aislados sino en la interacción con otras personas en círculos informales, grupos primarios y redes unidas por relaciones de amistad» (p. 199). Así, la interacción no es una cualidad sino una condición. La intensidad y calidad del flujo comunicativo de la asamblea dependerá de cómo sea gestionada y de la influencia entre las individualidades que la componen. La interacción es una herramienta para desarrollar y aumentar las capacidades del grupo. La multiplicación cooperativa —desarrollar una idea a base de múltiples aportaciones— es una muestra de las potencialidades del pensamiento colectivo. Un proceso participativo de construcción dialéctica que requiere, según identifican Pascual y Cembranos (2016), atención y delicadeza, en tanto que su potencia radica en su fragilidad y sutileza, por lo tanto, demanda la escucha afectiva e inteligente, el respeto por los tiempos, el uso del pensamiento hipotético y la eliminación del protagonismo personal. Un gesto de humildad indispensable para poder elaborar una interacción sana y ágil que prevenga al grupo de reproducir otros tipos de interacciones tóxicas que actúan de forma contraria, enfrentando posiciones en discusiones que parten de aspiraciones personales y no colectivas. De esta manera, se contribuye al deterioro de la comunicación, se crean

liderazgos internos y resulta mucho más difícil llegar a acuerdos convirtiendo la asamblea en un espacio de competición.

1.5.2 Entre lo mixto y lo igualitario

La igualdad es un valor fundamental que facilita la fluidez de las relaciones personales que forman cualquier grupo. No es discriminatoria y se fija en las diferencias, las acepta. Precisamente toma esta característica para posicionarnos por igual, es una muestra de apertura. No excluye, facilita la participación. No es única, sino múltiple. No es lineal, aunque sea horizontal. No se constituye, se organiza. No precisa consenso, es un principio básico de la comunicación.

Como se ha dicho, las asambleas son un espacio de reunión de un grupo formado de diversas individualidades que acepta las diferencias como una condición humana «el instrumento práctico más definitorio de la organización democrática e igualitaria» (Lorenzo y Martínez, 2001, p. 10). Referirse a la asamblea como un espacio abierto en el que son bienvenidas las diferencias, no es afirmar que las asambleas sean un espacio de inclusión, ya que aceptar la utilización de la palabra —al igual que ocurre con la democracia— se admite que existe una exclusión, por lo tanto, una diferencia y una desigualdad. En este sentido, parece más oportuno no utilizar el término inclusión para describir la asamblea, sino pensarla como un espacio de *no exclusión*, que no cuestiona las diferencias, sino que las abraza.

La igualdad —en una asamblea— puede describirse en dos sentidos: el primero, entendiendo la igualdad como condicionante, el segundo mediante la identificación de la diversidad. Cada uno de estos aspectos son susceptibles de cambio y permiten aumentar su potencia con diferentes estrategias. Activistas desde la horizontalidad (2019) reconoce dos formas para ello. Por un lado, sugiere facilitar la creación de una asamblea no mixta, constituida por un grupo de personas que comparten una condición específica —social,

mental o física—. Por otro lado, la realización de una asamblea mixta en la cual se comparta un espacio, sin tener en cuenta las características de cada individuo, entendiendo la diversidad, no como una dificultad, sino como una oportunidad para enriquecer el discurso, los contenidos y las intenciones de la asamblea.

1.5.3 Une más une suman tres

La gestación del grupo parte de la interacción producida por la correspondencia entre individuos. Una correspondencia que, en el caso de la asamblea, se sostiene por la afinidad de los objetivos comunes. Objetivos en los que se puede reconocer dos marcos direccionales: de la asamblea al exterior y de la asamblea al interior —de la propia asamblea—. En el primero —hacia fuera— tienen cabida aquellas luchas o movimientos que pretenden un cambio que se constate con un agente externo —movimientos sociales o políticos—; en el segundo —hacia el interior— prevalece la idea de que la asamblea es una herramienta en desarrollo, que se realiza en un ámbito cerrado y, por lo tanto, sus decisiones repercutirán exclusivamente entre las personas que la forman. En ambos casos, independiente de la dirección que tomen sus intenciones, es necesario un elemento que active un proceso de unión —aceleración— entre las diversas individualidades: una identidad colectiva.

El conocimiento de una subjetividad individual facilita el proceso transitorio hacia la construcción de una subjetividad colectiva. La identidad —personal— es el primer paso para eliminar la barrera que separa la individualidad de lo colectivo. Encontrar situaciones de parentesco y similitud con otras subjetividades favorece el acercamiento.

En el caso de asambleas generadoras —hacia el exterior— uno de sus objetivos es la incorporación de más gente, sumar fuerzas y así conseguir los objetivos que el colectivo se ha propuesto. La solidez de una identidad colectiva es equivalente de seguridad —tanto discursiva como operativa—, una garantía

que estimula las nuevas adhesiones. La identidad colectiva, como indica Klandermans (1994) es la certificación de que «una misma se ha definido como un grupo y que ha desarrollado concepciones del mundo, metas y opiniones compartidas sobre el entorno social y las posibilidades y límites de la acción colectiva» (p. 189).

La transición de la identidad a la identificación —que ocurre durante la gestación de la identidad colectiva— adquiere consistencia y estabilidad cuando se desarrolla de forma natural, sin necesidad de factores intimidatorios. Como se ha visto, el asociacionismo asambleario —al contrario de otros tipos de asociación que se rigen por sistemas contractuales u obligatorios— se apoya en la voluntad personal y la horizontalidad. Un sistema de decisiones que no antepone privilegios ni fomenta liderazgos, sino que mediante la espontaneidad ofrece las condiciones necesarias para que surjan sinergias entre las subjetividades que constituirán la identidad colectiva.

La identidad colectiva es el resultado de una exploración de la divergencia, del reconocimiento de la subjetividad y su traslado a un espacio político entendido como lugar en el que se toman decisiones colectivamente. Es un proceso de aceptación grupal en el que las diferencias adquieren un valor potencial, se reconocen como elementos de aportación y no de confrontación. Une más une suman tres³¹. La conclusión —solución— no está en la suma o el recuento de identidades, sino en la constitución de una nueva identidad grupal. Una identidad colectiva que no atiende a lo establecido, sino a la creación de posibilidades.

El carácter abierto y horizontal de las asambleas es susceptible de transformarse y moldear su contenido. De germinar una identidad colectiva que no se suscriba —ni tenga por qué— a ningún patrón definido, su potencia es la autodefinición, el autogobierno. Su independencia, la posibilidad de pensarse

31. En el sistema binario $1+1$ es 10.



Figura 4. PRENSA CONFEDERAL, G. DE (2011). *Asamblea general en la Puerta del Sol de Madrid*. [Fotografía]. <https://cgt.org.es/celebracion-multitudinaria-del-aniversario-del-15m-madrileno-en-la-puerta-del-sol/>

sin seguir estereotipos ni presiones, sin reproducir conductas clasificadoras ni etiquetas, disfrutando del placer de trazar su recorrido y decidir las formas de hacerlo. La autonomía y el deseo alimentan la asamblea.

Estas características aluden a cierta interpretación ritualista que se aproxima a la representación del aquelarre como una «reunión política subversiva» (Federici, 2004, p. 243). Un lugar para el encuentro disidente, que ocurría en los márgenes, a expensas del control institucional. Un espacio autónomo —mezcla del encuentro y el deseo— perseguido y criminalizado por el poder feudal.

La condición experimental de transitoriedad de un ritual establece un punto de unión entre dos espacios, ya sea desde lo místico —hacia un estado de consciencia o físico desconocido— o lo político —hacia un nuevo sistema de organización—. Ramírez-Blanco (2021) utiliza la expresión «ritual de cohesión» en referencia a la repetición de protocolos y la sucesión de gestos —de lenguaje asambleario— de las multitudinarias asambleas durante el 15-M [fig. 4].

1.5.4 Contrapoder

Las asambleas son espacios que facilitan el tránsito y la repartición de poder. Crean y disponen de canales para el traslado de dicho poder desde la individualidad hacia el colectivo, convirtiéndose en un sujeto colectivo capaz de tomar decisiones, donde devienen un dispositivo de contrapoder. Suponen «una actividad pura de gobierno e implica un proceso de subjetivación» (Agamben, 2015, p. 21) que se activa en oposición a la organización jerárquica. Las asambleas no son reuniones exentas de poder, sino que se practican y experimentan formas de distribuirlo, procurando que no se estanque ni proliferen liderazgos internos. Con esta intención Activistas de la horizontalidad apunta «la importancia de compartir la información» (p. 35) como una forma de promover la reflexión colectiva y evitar que se generen roles de poder.

El conocimiento de la información puede favorecer que en una relación social —a fin de cuentas la asamblea es un espacio en el que se desarrollan y conviven diferentes relaciones sociales— una de las partes argumente el ejercicio de presión hacia la otra y devenga una situación de sometimiento. Esta situación de control se sustenta en la capacidad de gestión de la información —a veces específica—. Lorenzo y Martínez (2001) identifican cuatro «estrategias comunicativas de poder» (p. 82) susceptibles de producir conductas de dominación mediante la utilización de determinados patrones de comunicación: la violencia simbólica —imposición de significados ocultando información, impedimento de intervención mediante alteraciones, agresiones lingüísticas, estigmatización—; los argumentos de autoridad —consolidar la autoridad por medio de una autoridad superior—; las contradicciones y paradojas —situar a los demás ante posibilidades de indefensión—; y el silencio y la comunicación no verbal —utilización de elementos y comportamientos físicos para aumentar la confrontación—.

Una de las funciones de la asamblea es la de fragmentar el poder de los agentes que la componen en partes iguales, otorgando al conjunto de sus participantes una cota de poder similar³². La horizontalidad y la descentralización son dos elementos esenciales para establecer la distribución del poder en las asambleas. La horizontalidad supone el mecanismo de acceso opuesto al poder vertical. Establece una organización llana, se constituye sin seguir ningún criterio que otorgue mayor o menor importancia a los agentes de la misma asamblea. Es la representación de una paradoja, una jerarquía no jerárquica, un ejemplo de contrapoder, una contrajerarquía. La estructura en la que las asambleas se organizan y desarrollan un funcionamiento plano, que rechaza, elude y se aleja de toda posibilidad de utilizar una organización que precise de más de un nivel y que focalice su poder en un centro determinado.

La descentralización es el núcleo de la organización asamblearia. El origen y el punto de partida que consiente y admite una distribución de poder igualitaria en tanto que se extiende en un único nivel horizontal (sin escala vertical), sino que deviene un espacio-lugar de convergencia colectiva. Un espacio multicéntrico de múltiples confluencias que carece de un centro único y crea diversidad entre sus participantes consolidándose como garantía de participación. La descentralización es sinónimo de participación, es una forma de romper con las estructuras hegemónicas y el control que significan. Se aproxima a las necesidades cercanas, permite la diversidad y genera una identidad colectiva.

1.5.5 De le individue a le individue

Se han citado los posibles marcos direccionales de la asamblea —de la asamblea al exterior y de la asamblea al interior—. Cada uno establece una dirección y entre los dos, suman tres niveles de comunicación. El primero —dirigido hacia el exterior— utiliza una línea en la que la información

32. Véase el apartado 1.5.2 *Entre lo mixto y lo igualitario*.

circula de forma recíproca de la asamblea al contexto en el que se inscribe. El segundo, utiliza dos niveles de circulación de información, uno en el que se traslada la información de le individue a la asamblea y de ésta a le individue, y otro basado en la interacción, en el que la información fluye entre individues, en forma de relaciones interpersonales. Estas relaciones se establecen como canales de flujo que actúan como vasos comunicantes, no únicamente transmitiendo información o datos de carácter técnico, sino también transportando valores afectivos. Se extienden más allá de la mera interacción, a pesar de que la interacción comunicativa sea el germen de los cambios afectivos y de las transformaciones conductuales. Las relaciones interpersonales adquieren la función responsable de alimentar e hidratar la asamblea. Las emociones que aparecen en las relaciones interpersonales —el afecto, las emociones o los cuidados— son esenciales, tanto por su aportación a la buena salud de la asamblea —evitando conflictos y el resurgimiento de relaciones de poder— como por su componente identitario, ya sea por lo que representan y por como lo representan.

Los nuevos movimientos asamblearios —influenciados por el feminismo— demuestran una gran evolución en este sentido, ya que visibilizan una preocupación por cuidar las relaciones interpersonales y se esfuerzan —de forma colectiva— en desarrollar herramientas de participación que hagan de la asamblea un espacio de bienestar emocional. Una característica que se contrapone a las formas de hacer los movimientos sociales clásicos, donde «las asambleas han sido un territorio copado tradicionalmente por los hombres en consonancia con una sociedad que naturaliza ideológicamente la invisibilidad de las mujeres» (Marina, 2018, p. 213) en los cuales primaba el factor militante y la heteronormatividad. Se le daba más importancia al compromiso del colectivo que a los aspectos emocionales y cognitivos, dando por supuesto su incapacidad de interferir en el colectivo, ya que ralentiza el desarrollo y la consecución de sus objetivos y puede generar conflictos entre los agentes

participantes de la asamblea. Un ejemplo de este cambio —también generacional— queda patente en las propuestas formuladas por Activistas desde la horizontalidad (2019) quienes resaltan la importancia de la empatía y la estimulación de las relaciones emocionales positivas para facilitar una horizontalidad real.

Las relaciones interpersonales aportan a las asambleas un componente emocional que complementa a la experiencia de lucha. Trasladan los objetivos de la asamblea a un ámbito más próximo, dotándola de seguridad, aumentando la creencia en sí misma, expandiendo la identidad colectiva y consolidando la coherencia entre el discurso y los modos de acción. Son un catalizador, provocan un efecto mediador dentro de las mismas asambleas y contribuyen a la introducción de necesidades humanas en el espacio asambleario. La satisfacción, los afectos, las curas y los cuidados atraviesan tanto a los individuos como a la asamblea y se tornan esenciales para fomentar la participación.

La coyuntura, la unión y la organización que se genera en las asambleas no se produce de forma azarosa ni depende de las relaciones interpersonales. Aunque se pueda considerar que en buena parte se sustentan en ella, las relaciones entre individuos son un elemento primordial en la asamblea y, pese a que esta tenga una vocación de carácter abierto y regenerador y abogue por la incorporación de nuevos agentes, el mal estado de las relaciones interpersonales puede suponer un tumor y llegar a ser el origen de la desaparición del colectivo.

1.6 Conducta y actitud

Si entendemos la asamblea como un cuerpo de múltiples órganos y de forma variable que se alimenta de diferentes elementos, la actitud puede determinar su tipo de digestión. Si es positiva —atenta, respetuosa, afectiva y participativa— la asimilación de sus nutrientes proporciona confianza y solidez

—energía positiva— que preserve a la asamblea de la creación de micropoderes y pequeños liderazgos y facilita una comunicación fluida de la información que se transmite. Si la energía es negativa —exceso de protagonismo, poco respetuosa, falta de escucha, interrupciones— los procesos mecánicos de asimilación de la información se ven alterados, aumenta el tiempo de decisión y disminuye la capacidad de la asamblea para lograr sus objetivos.

Así mismo, la actitud representa el grado de implicación y compromiso de cada persona. Actúa como un nivelador que refleja la calidad de participación de sus asistentes. La actitud debe ser positiva y constructiva, lograrlo es una responsabilidad de la totalidad de sus participantes y para ello es importante adoptar una posición flexible como individuo. Según Lorenzo y Martínez (2001) se trata de asumir la práctica de comportamientos positivos que faciliten puntos de encuentro y acuerdos entre las personas que participan de la asamblea. Para ello, es importante sugerir una serie de conductas básicas que partan de la honestidad y la humildad de le individuo, asumiendo la asamblea como el proceso de construcción de una subjetividad colectiva. Muestras de ello son el eludir el personalismo, reconocer los errores y asumirlos sin caer en provocaciones, simplificar las intervenciones y respetar los turnos de palabra, ceder el turno de palabra cuando otra persona esté haciendo una aportación interesante, favorecer la participación —especialmente la de las personas que no acostumbran a intervenir—, posibilitar la comunicación, practicar la escucha y mostrar interés.

Estas conductas básicas no son suficientes para el buen funcionamiento de un proyecto colectivo. Su activación depende de la compaginación y la gestión de otras actitudes determinadas por el estado físico, psicológico y emocional. La combinación de las dos permite su desarrollo e incide en su funcionamiento.

Es imposible desligar cualquier conducta de la actitud individual, ésta siempre está precedida por la intención con la que se ha afrontado su realización. Las conductas básicas están predeterminadas por una actitud individual y una gestión óptima de las mismas facilita más o menos el flujo comunicativo en la asamblea.

Una conducta egocéntrica, por ejemplo, es la opuesta a una actitud comunitaria. La instalación de le individue en su parcela privada —bajo la falsa apariencia de la seguridad— supone una demostración de la falta de confianza hacia el colectivo. Activistas desde la horizontalidad (2019) destacan en la descripción de su praxis colectiva la necesidad de controlar el ego y aceptar desde la individualidad las capacidades y posibilidades —tanto en términos de ejecución como de hacer propuestas— de los demás participantes del grupo. La suma de saberes individuales potencia y alimenta el saber del colectivo.

Si se entiende que la asamblea es una subjetividad colectiva, un multicuerpo susceptible de transformarse, el estado y el cuidado de las subjetividades que la forman es una necesidad. La importancia del cuidado individual —autocuidado— y del cuidado colectivo supone una responsabilidad más que una actitud, que influye en el proceso y desarrollo de la asamblea. Atender a las necesidades, tanto físicas como mentales, y prestar atención a las sensaciones que se experimentan ayuda a revertir aquellos malestares que se pueden producir. Es una medida de precaución que fortalece el organismo individual y asambleario. Lo prepara y predispone para afrontar situaciones difíciles de las que salir reforzado y así poder asumir retos mayores.

1.7 Sistemas funcionales

El funcionamiento asambleario precisa de una serie de agentes que realicen unas funciones específicas, sin las que la articulación de la asamblea sería

imposible. Dichas funciones constituyen el mecanismo que posibilita una reología ágil y dinámica. Cumplen una tarea concreta y tienen una nomenclatura muy determinada. Se articulan en una serie de sistemas: de moderación, de toma de turnos, toma de actas, facilitación y portavocía. Todos ellos flexibles y determinados por la participación y la configuración horizontal. Basados en la interacción, posibilitan la vida —activación— y favorecen el desarrollo —latidos— y la duración —edad— de la asamblea.

Pese a tener una función predeterminada y ser realizados por uno o un grupo de agentes preciso, el éxito de su función «necesita de la aportación responsable de todos los asistentes» (Lorenzo y Martínez, 2001, p. 49), lo cual exige una cierta transigencia individual, tanto de las personas que forman parte de los sistemas citados, como de las que constituyen el resto de la asamblea. Es conveniente que las personas que desarrollan estas funciones no sean siempre las mismas y que se posibilite que otras personas también puedan llevarlas a cabo. La repetición de las personas que las desarrollan puede:

- convertirse en un recurso fácil que acentúe la inacción de otras personas del colectivo.
- generar el uso de malas prácticas.
- facilitar la palabra a personas más acordes con las propuestas de la propia moderadora.
- propiciar roles de poder.
- quebrar la horizontalidad.
- favorecer el dominio de la información.
- la concesión del control del funcionamiento de la asamblea.

El hecho de que la misma persona se encargue de realizar reiteradamente las mismas funciones, puede ser un indicador de cansancio. La muestra de apatía o pasividad a la hora de asumir nuevas responsabilidades es una señal de falta de voluntad e interés, lo cual puede originar situaciones problemáticas,

como por ejemplo la comparación de los diferentes grados de compromiso dentro del colectivo. Estos sistemas funcionales se estructuran a partir de la persona que los activa: moderadora (sistema de moderación), redactora (sistema de toma de actas), facilitadora (sistema de facilitación) y portavoz (sistema de portavocía).

1.7.1 La moderadora

Es la función más compleja de la asamblea y su tarea consiste en moderar. En grupos mayoritarios es recomendable que sea rotatoria. Abarca distintas competencias:

- ayudar a la dinamización de la asamblea; dar los turnos de palabra.
- moderar las intervenciones de las personas.
- sintetizar el contenido de lo que se está hablando al final de cada tema.
- favorecer el éxito de los objetivos internos³³ marcados por la asamblea.

Su intervención aporta herramientas que canalizan la comunicación, actúa como guía, no como director. Su labor es la de un agente interno que asiste al grupo con la intención de acompañarlo y acompañarse para la consecución de sus objetivos siguiendo los tres niveles de objetivos propuestos por Lorenzo y Martínez (2001): «eficacia, participación democrática y buen clima grupal» (p. 23). Atendiendo a los cuidados, la participación horizontal, el desarrollo de relaciones cooperativas, la operatividad y la efectividad, tanto en las decisiones que se toman como en las formas de hacerlo.

33. Todos aquellos en los que la asamblea tiene una competencia directa: cumplir con el guión, explicar y discutir los temas que se han propuesto en el horario marcado y tomar las decisiones que se hayan fijado previamente.

1.7.2 La facilitadora

En grupos reducidos está función la desarrolla la moderadora tal y como el término sugiere, la facilitadora será la persona encargada de prestar atención a la dinámica de la asamblea, detectar sus errores —protagonismos, personas que hablan poco, intervenciones que se repiten, situaciones de embrollo o dificultades para avanzar sobre un tema— y proponer herramientas de participación para superar las interferencias y trabas que evitan el fluir de la asamblea.

Sergi —activista de Barcelona— en *La asamblea* explica su función como si se tratara de un agente procesal. Es la persona que está más atenta a cómo se está realizando la asamblea y al ritmo de su dinámica. En contraste con esta idea, Lorenzo y Martínez (2001) señalan que si la persona que ejerce de moderadora está interesada en el tema que se esté tratando, su atención dificultará la realización de su tarea.

1.7.3 Turnos de palabra

Este título hace referencia a la acción, ya que no existe un término específico para nombrar a la persona que desarrolla la tarea de gestionar los turnos de palabra. Una práctica que requiere atender al funcionamiento de la asamblea a la vez que se supervisa que sus integrantes respeten los tiempos designados y no se excedan en sus intervenciones. En algunos casos el propio colectivo es quien decide métodos que faciliten la interacción y la participación mediante la palabra. Un ejemplo es el que sugiere Joana —activista barcelonesa— en *La asamblea*, donde explica que en el colectivo *Feministes indignades*³⁴ acordaron que las personas asistentes moderarían el tiempo y el número de sus intervenciones para priorizar la participación de las que no habían hablado previamente.

34. Asamblea feminista creada en mayo del 2011 durante la acampada de Plaza Catalunya, vinculada a la movilización del 15-M.

Con la finalidad de agilizar la comunicación y ayudar a la moderadora y facilitadora, en las intervenciones es conveniente rebajar el volumen de la voz, evitar tonos agresivos, vocalizar y hablar pausadamente para favorecer la escucha y la comprensión. Del mismo modo, cuando alguien acaba su intervención es importante dejar espacios de silencio, creando tiempos para la interpretación. Es vital poder digerir y pensar sobre lo dicho anteriormente, de esta manera se evitarán repeticiones que interfieran en los ritmos y la dinámica.

1.7.4 Toma de actas

Es el sistema encargado de la memoria, de preservar los avances y retrocesos, si los hubiera, de la asamblea. Atiende al registro de todo lo que sucede y, en algunos casos, de lo que sucederá. Supone una función interna, la persona que la realiza es conocida como redactora y se ocupa de transcribir cualquier acontecimiento del que haya que dejar una patente escrita. Su tarea requiere de atención, concentración y buena capacidad de síntesis. Es una función rotativa entre las personas de la asamblea.

La redacción en latín de las actas es de vital importancia para la salud de la asamblea. Es el diario en el que se recogen las decisiones y evoluciones de la reunión, el documento que certifica sus testimonios. Es inalterable y debe ser refrendado por todos los asistentes. Es el *blockchain* (cadena de bloques) de la vida y el desarrollo de la asamblea.

Como documento actúa en un sentido colectivo. Sirve de herramienta comunicacional, tanto para recordar algo sucedido —es una garantía—, como para informar a quienes no asistieron a la asamblea. En cuanto a las asambleas generadoras³⁵, la tarea de la redactora —o redactoras— consiste en irrigar de contenido los vasos comunicantes que van de la asamblea hacia fuera. Es el agente encargado de crear los textos, manifiestos y comunicados que permitan la transmisión y el flujo de las decisiones de la asamblea hacia el exterior.

35. Véase el apartado 1.5.3 *Une más une suman tres*.

1.7.5 La portavocía

La portavocía es una función que se da exclusivamente en el caso de las asambleas generadoras. A la persona que la realiza se la conoce como portavoz y, en ocasiones, puede ocurrir que la asamblea estime encomendar la tarea a más de una persona, por ejemplo cuando requiere portavoces con diferentes dominios lingüísticos.

Es el sistema encargado de la comunicación hacia el exterior. En este sentido, precisa de un conocimiento pleno de las intenciones y el contenido que pretende transmitir la asamblea, así como de las decisiones tomadas en ella. Involuntariamente, se convierte en el responsable de la paradoja de la representatividad porque, a pesar de querer escapar del rol representacional y personificado, a menudo se identifica a la portavocía como representante. Con la intención de evitar estas situaciones que pueden derivar en la creación de nuevos liderazgos es recomendable que la elección de la persona que la realiza sea rotativa y con carácter temporal. En función de la relevancia mediática que tenga la asamblea, esto puede suponer un problema para los medios de comunicación. Una incomodidad que pone en evidencia las carencias del sistema democrático nominal, que basa su legitimidad en la representación de un sujeto como figura central y elemento identificador de cualquier grupo o asociación política —partido, colectivo o movimiento— y necesita de la creación de líderes mediáticos para sustentarlos.

1.8 Sistema de producción en las asambleas

Todo sistema de funcionamiento se inscribe en un proceso de producción y las asambleas no están exentas de ello. Son un espacio multiforme susceptible de mutar y transformarse, formado por diversos cuerpos que se entrelazan

entre ellos mediante el lenguaje oral, corporal³⁶ y escrito. Un cuerpo múltiple «multicuerpo» que funciona con la intención de cumplir unos objetivos pre-determinados por los deseos de las personas que los constituyen y que se definen como resultados.

La búsqueda de los modos para alcanzar unos objetivos maleables y líquidos, ajustables a las diversas pulsiones de cada cuerpo, suponen el inicio de un nuevo desafío, sugiere la aplicación de diferentes formas de cohesión y abre la puerta a muchos interrogantes, todos ellos englobados en una misma idea: cada asamblea se constituye y aloja en la parcela de la autonomía y es allí desde donde los cuerpos se organizan para encontrar una respuesta y decidir las metodologías más adecuadas.

La asamblea, por su condición de «multicuerpo», deviene un dispositivo orgánico. Se activa con diferentes sistemas de funcionamiento que precisan de su estimulación para consolidar una resolución, representada en objetivos pre-determinados. Se constituye como un espacio corporeizado en un sistema de autoproducción —autogobierno—. Su funcionamiento atiende a su carácter horizontal y se articula mediante la participación. Es a través de la deliberación y la toma de decisiones que concluye el proceso de producción.

1.8.1 Deliberación

La deliberación se concibe como estrategia, como un punto de convergencia de las voces de los distintos cuerpos. Un momento coral en un espacio significativo, donde opiniones, reflexiones e intenciones encuentran su lugar a través de la polifonía. Un lugar abierto para la participación horizontal, predispuesto a la escucha y los aullidos, a la comunicación y al goce del silencio. La deliberación no se establece, ocurre. Es incipiente, se desarrolla. No se fija, transita. No es sólida, sino líquida. Asume la contradicción. No tiene un relato, sino varios. No es individual, sino colectiva. Es el proceso de

36. Véase el apartado 1.8.1 Deliberación.

germinación y transmisión de la información. Se gesta desde lo múltiple. Es sinónimo y muestra de colectivo. Surge de la afinidad y la diferencia y se ubica en la proximidad de ambos. Es sinergia y fusión. Se establece desde la comodidad a partir de la creación de un espacio de exposición donde los participantes se sientan a placer, invitadas a volcar deseos, dudas, opiniones y aspiraciones. Es un proceso funcional de análisis y selección.

La capacidad de metamorfosis de la asamblea permite que esta adopte múltiples formas. La apariencia que adquiera será el resultado de los procesos de mutación que desarrolle. La deliberación se sitúa como uno de ellos y exige la creación de un plan para su elaboración. En las diversas modalidades de planes de ejecución —cada asamblea lo desarrolla teniendo en cuenta sus intereses y las condiciones de gestación— se identifica un procedimiento analítico que incluye tres estadios. El primero, atiende a situar la asamblea como espectro de pensamientos en un contexto físico y territorial determinado, susceptible de ser modificado. El segundo, se concibe a partir de la observación, apela a la existencia del otro como cita John Berger (2005) para constatar que somos parte del mundo —podemos ejercer el deseo de cambiarlo— y que la observación es un acto recíproco e implica ser observadas. El tercero, lleva a un proceso de selección de ideas y opiniones que se resuelva en la toma de decisiones.

1.8.2 Toma de decisiones

Una propiedad que identifica a la asamblea y revela su capacidad resolutoria para la creación de nuevos imaginarios y la producción de sentido. Las características transformadoras de la asamblea son muestra de garantía de un dispositivo democrático de toma de decisiones igualitario, susceptible de adaptarse a cualquier terreno de la topografía social, política o cultural. La asamblea se desarrolla y expande como una estructura polifuncional mientras asume su capacidad de actuación en diferentes medios. La cualidad de reflexionar

acerca de los modos de activación que articulan sus sistemas funcionales³⁷, las metodologías utilizadas y la elección del tiempo de desarrollo.

Lucía Gutiérrez, activista de la asamblea de Lavapiés³⁸ en Madrid, explica en *Take the square* (Ressler, 2012) que cada asamblea se desempeña de una forma diferente. Todas mantienen la idea de la horizontalidad y el consenso, pero su funcionamiento es distinto. Las hay temáticas, experimentales —elaboran talleres y prueban formas de participación mediante el juego— y algunas se estructuran como un dispositivo informativo en las que la moderadora adquiere cierto protagonismo.

La toma de decisiones afecta directamente a la metodología de los sistemas funcionales, ya que supone destinar una inversión de tiempo para el procedimiento y desarrollo de la asamblea, así como para la definición de los objetivos que, según Lorenzo y Martínez (2001) pueden situarse fuera de los intereses del colectivo. Esto se visibiliza claramente en los resultados de las asambleas generadoras —de la asamblea hacia fuera—, ya que los objetivos del colectivo se dirigen a una intervención externa y no tienen porque coincidir con los de la propia asamblea.

1.8.3 El consenso

La asamblea se constituye como un espacio con capacidad de mutar «multiforme» y está constituida por diferentes cuerpos «multicuerpo». Carece de un centro único «multicéntrico» y opera mediante la horizontalidad y la igualdad. Por otro lado, favorece la participación, activa la interacción entre diferentes subjetividades, fomenta la escucha de opiniones y sugerencias, facilita

37. Véase el apartado 1.7 **Sistemas funcionales**.

38. Después de la disolución de la acampada del 15-M —ubicada en la Plaza del Sol de Madrid— se decidió colectivamente trasladar la capacidad política a los barrios. Se crearon más de 140 asambleas, lo cual supuso una enorme transformación social y una manera más cercana de incidir en las realidades de cada uno de los barrios implicados.

los cuidados y el afecto y pone en el centro de sus prioridades el deseo, las aspiraciones de cambio y transformación.

La cuestión ahora es ¿cómo una vez activados los sistemas de funcionamiento de la asamblea su producción concluye en la resolución, en el acuerdo colectivo? La respuesta se encuentra en el consenso, un término con acepciones distintas en función del contexto o del sujeto político de referencia. Consenso como metodología propia del funcionamiento asambleario en la toma de decisiones y consenso³⁹ como pacto social. Según Marina (2018), en el ámbito del funcionamiento asambleario destila cierta desconfianza que mitifica la asamblea, tanto por la existencia de algún pequeño desacuerdo, como por la desconfianza que genera su uso como herramienta participativa. Ambas interpretaciones se utilizan de forma reiterada por la democracia nominal en un intento de difundir la idea de que se trata de un procedimiento ineficaz. Se intenta despojar a las asambleas de su carácter horizontal e igualitario, facilitando así la creación de un imaginario social que las identifique como utópicas e inoperantes. Estas alusiones tienen un efecto revelador: resaltan el desconocimiento acerca del funcionamiento asambleario de aquellas personas que no aceptan el consenso y demuestran que las asambleas son significantes. Según Butler (2017), independientemente de las reivindicaciones y los cambios que se planteen, la realización de una asamblea adquiere una eficacia secundaria y, en consecuencia, molesta. Actúa como un dispositivo emergente y trae a la superficie la escasez de participación existente en el sistema democrático nominal.

El consenso es una creación colectiva, una alianza del acuerdo que abraza la confianza y el respeto. Surge de múltiples aportaciones, tantos como cuerpos y subjetividades componen la asamblea. Es un ejemplo de «elaboración crítica» (Gramsci, 1981) aplicado en la construcción de una subjetividad colectiva mediante la multiplicidad y a través del reconocimiento de su experiencia

39. Véase el apartado 1.8.5 **La asamblea disidente**.

—el inventario de sus huellas—. Es una metodología que activa la participación igualitaria, afianza convenios mediante la observación y la interpretación del lenguaje —oral, corporal y escrito— y cristaliza en el deseo.

El consenso opera como un proceso resolutorio. Es una demostración de empoderamiento a través del ejercicio y la práctica de toma de decisiones colectivamente, de mutuo acuerdo entre los cuerpos participantes, donde todas las propuestas tienen el mismo peso y ninguna dispone de privilegios ante las demás. El tratamiento y los modos de uso del consenso se enmarcan en la elaboración de la propia pedagogía asamblearia, desarrollada por ella y en la que se determina cómo valorar una propuesta. Activistas de la horizontalidad (2019) identifica tres situaciones que pueden darse a la hora de decidir sobre una idea o propuesta:

- Bloquear: alguien del colectivo está en contra y muestra una oposición directa.
- Apartarse: ceder por el bien colectivo ante una propuesta que no motiva lo suficiente.
- Apoyar: estar de acuerdo y motivado con la propuesta.

La autonomía y la capacidad transformadora de la asamblea están presentes también en este proceso de toma de decisiones. La asamblea no es un sistema rígido, al contrario, es mutable y maleable y, como proceso de aprendizaje se inscribe en un marco ensayístico de acierto y error que invita a la rectificación y la valoración de las decisiones tomadas previamente. El consenso cobija los deseos de forma comunal para traducirlos de forma unitaria. Es el proceso metamórfico de múltiples subjetividades individuales hacia una subjetividad plural. Una plantilla de patronaje de diversos cuerpos, confección de un multicuerpo en el que se arroje y tenga cabida todo el que quiera.

Sobre la interpretación del consenso y la forma de trasladar sus contenidos a un espacio geográfico determinado, Klandermans (1994) establece una diferenciación entre los términos «la formalización del consenso» y «la movilización del consenso», que distinguen el proceso y sitúan al consenso fuera de la asamblea. Según él «el primero es definido como el intento de un actor social para crear consenso en un sector de la población; el segundo a la convergencia imprevista de significado en las redes sociales y las subculturas» (p. 187). La movilización del consenso también está determinada por el contexto de los lugares donde se inscribe. Pese a que Klandermans utiliza una expresión azarosa como imprevista para referirse a la convergencia «la intervención del consenso», ya sea como idea o posicionamiento político, en las redes sociales u otros colectivos o subculturas indica la seguridad y la potencia del colectivo. La solidez de la asamblea para visibilizar su acuerdo y sumar fuerzas que den legitimidad a sus objetivos y se traduzcan en nuevas adhesiones para la conquista de sus deseos.

1.8.4 El desacuerdo, la disfuncionalidad del consenso

Hasta el momento se ha planteado una interpretación dualista de la asamblea: espacial y corpórea, entendida como un espacio —hábitat— que facilita la resolución de nuevos posibles y se constituye como un «multicuerpo» habitado, formado por diferentes cuerpos y subjetividades susceptibles de mutar y transformarse. Si se piensa la asamblea como un cuerpo rebelde, situado en el lugar que se otorga a la disidencia⁴⁰, es imprescindible plantearse las cualidades de ese «multicuerpo» no regulado, «multicuerpo» que se escapa de las convenciones normativas y se gesta mediante una descolonización corporal en su intención de constituirse como forma y discurso.

Un cuerpo que se rebela es un cuerpo que transita en la lejanía de la integración, una herramienta de poder que decide mediante la exclusión quienes

40. Sobre este tema véase el siguiente apartado 1.8.5 La asamblea disidente.

cumplen los parámetros para ser o no aptos y formar parte de una comunidad. Referirse a la asamblea como un cuerpo mutante implica también el reconocimiento de su potencia como un cuerpo no reglado, un «multicuerpo» pensado desde la diversidad de otros, que se opone al capacitismo y a su alianza con los sistemas de producción capitalista y que pone en crisis el sistema de producción democrática. Un «multicuerpo» que se interroga sobre la eficiencia de su propio sistema para la toma de decisiones y la practicidad del consenso.

El consenso representa una situación de conflicto⁴¹, presupone un acuerdo que también implica un desacuerdo cuando no todas las subjetividades que componen la asamblea comparten la misma decisión y, como se ha visto, en ese caso no es posible apartar —lo cual implica ceder— o bloquear. Pese a que una de las aspiraciones más difundidas sobre la asamblea sea la de llegar a un consenso, este debe surgir de forma orgánica y como resultado de un proceso colectivo a través de la igualdad. Hay que admitir que al apartarse, se puede dar un resultado no esperado y que no siempre es efectivo, especialmente en los momentos en que se vuelve una demostración de fuerza, cansancio o agotamiento. En referencia a este aspecto y a la desconfianza que puede aparecer cuando otras personas toman decisiones, Felipe Aranguren —sociólogo y miembro del colectivo de los *iaioflautas*⁴²— explica en *La asamblea* (García,

41. En el espacio político, esta idea de consenso conflictivo la desarrolla la filósofa y política Chantal Mouffe, quien defiende tanto la disputa de diferentes poderes como la génesis del consenso social.

42. *Iaioflautas* es un colectivo de personas de edad avanzada surgido durante las movilizaciones del 15-M en Barcelona (2011). No está suscrito a ninguna organización social, política ni religiosa y desarrolla un trabajo colectivo por la justicia social mediante el asambleísmo. En 2012 se creó su homónimo en Madrid con el nombre de *Yayoflautas* y después el modelo se extendió progresivamente a otras ciudades del Estado Español: Castelló, Castilla y León, Córdoba, Granada, Mallorca, Montcada, Murcia, Sabadell, Sevilla, Terrassa, Valencia ... El nombre surgió a raíz de unas declaraciones de la Presidenta de la Comunidad de Madrid, Esperanza Aguirre, en las que se refería a las personas concentradas en las plazas como «perroflautas». Para más información se recomienda visitar: <https://yayoflautasmadrid.org>

2014) que durante su experiencia como militante en el Partido Comunista, en las largas reuniones de los Comités centrales, las personas que acaban tomando las decisiones se las conocía como “culos de hierro” «ganaban quienes aguantaban más tiempo sentados y se resistían a moverse» (00:51:46).

1.8.5 La asamblea disidente

El disenso representa una actitud y un posicionamiento opuesto frente a una opinión determinada por el estado del bienestar. Un sistema construido sobre unas bases que certifican un contrato social en el que, pese al reconocimiento de las injusticias que promulga, se adopta una conducta sumisa, basada en el silencio y la comodidad. Un consenso que opera en el disimulo y garantiza la seguridad de mantener la paz social aún cuando somos conocedores de las desigualdades sociales existentes. Un consenso que fomenta el individualismo y alimenta la preservación del bienestar ante el temor de la pérdida de privilegios obtenidos. Un consenso conflictivo, surgido y mantenido en la disputa que, según Mouffe (2016) «en una sociedad liberal democrática es, y será siempre, la expresión de una hegemonía y la cristalización de unas relaciones de poder». Esta idea determina una significación política del consenso, entendido como un espacio de confrontación entre los poderes que se disputan la autoría por la creación de los sentidos que articulan la vida y «reconocen la existencia del conflicto, pero al mismo tiempo la rechazan» (Deutsche, 2008).

La asamblea se muestra y posiciona desde la oposición y la clandestinidad, tanto por su práctica como por las subjetividades de los cuerpos que la ejecutan. Se enfrenta a la situación de conflicto que rodea el espacio político institucional y a las bregas entre las fuerzas políticas que lo gestionan con el fin de reorganizar la vida y darle cabida en un sistema de producción voraz en el que la política adopta un carácter de autoridad y sometimiento. Carácter que, según Mouffe (1999), «consiste siempre en “domesticar” la hostilidad y tratar

de neutralizar el antagonismo potencial que acompaña toda construcción de identidades colectivas» (p. 14). Klandermans, en su artículo *La construcción social de la protesta y los campos pluriorganizativos* (1994), desarrolla los procesos de identificación de los movimientos sociales y su capacidad transformadora e incide en su potencia autocrítica para cuestionar y «plantear discrepancias entre sus propias definiciones y la compartida colectivamente, o incluso rebelarse contra los marcos dominantes en un grupo social» (p. 186).

La asamblea se constituye como un espacio de construcción de identidades y subjetividades colectivas que se rebela ante un sistema que mantiene un estado de somnolencia, en una situación de hipnosis perpetua, que condiciona el deseo y el saber en función de unos intereses económicos y productivos. La razón de existir de la asamblea, como opina Butler (2017) «es una clara manifestación de su desacuerdo con el consenso social, que ejercen su derecho a la aparición [...] y reclaman una vida vivible» (p.33). La asamblea deviene una paradoja en sí misma, es disidente por naturaleza, su existencia supone una manifestación contra el consenso, un acto de rebeldía organizado desde una oposición que la sitúa en el disenso.

1.9 Una performance llamada asamblea

Una asamblea acoge todos los elementos necesarios para constituirse como performance, es un eslabón semiótico, similar al tubérculo rizoma propuesto por Deleuze y Guattari (1988) «que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales cogitativos: no hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan solo hay un cúmulo de dialectos, de *patois*, de *argots*, de lenguas espaciales» (p. 13). Su realización implica la activación de diversos materiales que facilitan la interacción entre diferentes cuerpos y subjetividades que hacen uso de un lenguaje oral —la voz—

y corporal —el gesto— para comunicarse en un espacio definido por la horizontalidad y creado para la transformación. Una característica que se ajusta al significado —en clave de acción— del concepto performativo acuñado por Austin (1988), que asocia el término *performance* con la capacidad de generar situaciones para cambiar el mundo.

La capacidad performativa de la asamblea es un aspecto determinante que acerca a una lectura más expansiva de la propia asamblea y que podría entenderse como una experiencia estética productora de sentido. Sus agentes desarrollan un acto de interpretación individual que se vehicula a través del cuerpo en tres estadios de comunicación consecutivos por los que fluye la subjetividad. En el primero, el sujeto canaliza la interpretación de los deseos en el propio cuerpo; en el segundo, se se exporta a los otros cuerpos los deseos canalizado; y en el tercero, se repite el primer procedimiento, los demás cuerpos responden a los deseos emitidos por el cuerpo emisor desde la individualidad o de forma colectiva, explorando colectivamente maneras de aproximarse y conseguir acuerdos.

Hasta el momento se ha descrito la asamblea como una estructura habitable —en forma de espacio y de multicuerpo— sin atender a un factor decisivo en la performance: el público. En función del lugar donde se sitúe la asamblea, puede convertirse en un agente activo de la asamblea, deviniendo actor u actriz. Un ejemplo de esta transformación fue lo ocurrido durante las acampadas del 15-M. La cineasta Cecilia Barriga (en Ramírez-Blanco, 2021) utiliza el término *performance* para referirse a las multitudinarias asambleas durante la acampada del 15-M en la Puerta del Sol en Madrid. Una *performance* que estimula la profanación de los espacios confiscados por el poder y los desactiva. Siguiendo la propuesta de Agamben (2005), devolviéndolos al uso común mediante su recuperación.

Esta acción de empoderamiento también actúa como mecanismo de denuncia de la precariedad. Instala los cuerpos en el espacio político, como cita Butler, por medio de un «ejercicio performativo de la aparición» (2017, p. 18) que los visibiliza a través de la movilización pública. Reivindica su derecho de reunión y utiliza nuevas herramientas —sociales, culturales y económicas— para satisfacer los deseos del cuerpo. Una *performance* capaz de generar su propio lenguaje y gramática a través del cuerpo, que implica su práctica y sus modos de uso. Una «performance que se mueve entre la transformación imaginativa y la vida cotidiana» (Kuspit, 2006, p. 139), que se aleja de lo establecido, que deja de ser sujeto sumiso para empoderarse —individual y colectivamente— y que cruza el umbral de lo reconocible en busca de algo nuevo por reconocer.

El espacio, el lenguaje —oral, corporal y escrito— y los cuerpos son los tres componentes necesarios, tanto para la ejecución de una *performance* como para la realización de una asamblea. Constituyen la especificidad del dispositivo teatral, configurado por «una exhibición pública —con escenario o sin él— y una combinación intencionada de cuerpos y de lenguajes» (Badiou et al. 2007, p. 22). Una combinación que reproduce la asamblea y que se traduce de forma intencionada para contextualizar en el marco conceptual de esta investigación bajo la acepción de «materia». Materia artificial —los objetos y el espacio— y materia viva —los cuerpos y el lenguaje— que se organizan a través de sus instintos y pulsiones, que laten y se distribuyen en un nuevo escenario, configurado de forma orgánica, sin seguir leyes ni guiarse por lo normativo, que optan por el desvío y el abandono del orden establecido.

1.9.1 La voz y la escritura

El lenguaje oral actúa mediante la voz. Se instituye como el principal agente vehiculador, posibilita el transporte de la información que nutre los vasos

comunicantes de la asamblea. Helene Cixous, referencia a la escucha de una mujer hablando en una asamblea escribe «Toda ella se convierte en su voz, sostiene vitalmente la lógica de su discurso con su propio cuerpo (...) inscribe lo que dice, porque no niega a la pulsión su parte indisciplinable, ni a la palabra su parte apasionada» (1995, p. 55). Una descripción que descarna la pasión, la capacidad de ser afectada y afectar a otros cuerpos, de habitar una asamblea. Un «multicuerpo» que cobija una multiplicidad de deseos que buscan cambiar el mundo.

La escritura en la asamblea es el medio de registro que permite la constatación. Es la transcripción de las voces que valida el acontecimiento, que documenta en un formato físico —mediante la palabra— el proceso de gestación de la idea a la propuesta y de la propuesta a su admisión colectiva. La palabra certifica el devenir del momento, se encarga de preservar la memoria de la asamblea y de que sus múltiples pulsiones surjan durante el proceso, ya sea mediante la redacción del acta o a través de las notas que cada subjetividad elija trasladar al papel.

Pese a que no forma parte del proceso de producción en la asamblea, es importante citar el papel que adquiere la escritura en las movilizaciones sociales⁴³ donde deviene un agente y una táctica⁴⁴ de la comunicación efectiva, tanto en forma de cartel impreso o manufacturado, como a través de consignas inmortalizadas con pintura en el espacio público.

43. Para más información véase los archivos de carteles de las movilizaciones ciudadanas del 15-M en https://15mpedia.Org/Wiki/Signos_asamblearios, (2011) y la web <https://marcogodoy.com/Protest-Archive>, del artista Marco Godoy, quién junto al grupo de archivo del 15-M, se dedicó a fotografiar más de 4.000 carteles realizados durante la acampada del 15-M en Madrid (*The Protest Archive*, 2011).

44. En el sentido acuñado por Michel de Certeau (1996), en el cuál la táctica actúa usando las grietas del sistema, como una práctica de desvío en tanto que no dispone de un lugar propio en un escenario ajeno.

1.9.2 El lenguaje corporal

El componente pedagógico⁴⁵ que incluye el proceso asambleario define el talento colectivo, no únicamente en la imaginación, sino también en la concreción de otras formas de comunicación que recuperan el significado etimológico de la palabra *comunicar* —participar en común, compartir, poner en relación—, «El gesto es un elemento fundamental, porque es como el cuerpo crea una forma» (Huberman en Díez Huertas, 2009, p. 68). La posibilidad de buscar medios de expresión que circulen a través del cuerpo, que emitan correspondencia y depositen información en otras subjetividades supone una responsabilidad, una exigencia para la construcción de nuevos significados y la creación de una subjetividad grupal. La comunicación es la base de la interacción⁴⁶.

La interacción de los diferentes cuerpos que constituyen un «multicuerpo» requiere de la utilización de un lenguaje que vehicule y facilite la transmisión de información entre ellos, que se adhiera al ritmo y al tono de la asamblea, que fluya por los canales que conectan las diferentes individualidades que lo completan. Un lenguaje ágil y no disruptivo, que no altere las intervenciones. Un lenguaje en fuga que surja del movimiento y se escabulla en el silencio, que se desplace, que no esté limitado por la modulación y salte las vallas que imponen las fronteras lingüísticas.

Este lenguaje creado a partir de los cuerpos se constituye como un sistema de expresión corporal formado por una serie de signos⁴⁷. En España, el primero que se utilizó es el que significa *estar a favor* y tiene su origen en el gesto que representa el aplauso en la lengua de signos. Sobre la adecuación

45. Véase el apartado 1.3.3 **Una escuela colectiva**.

46. Véase el apartado 1.5.1 **Interacción**.

47. En la geografía española tiene su origen en los movimientos sociales y las asambleas multitudinarias de las movilizaciones antiglobalización. *N. del autor*.

del uso del lenguaje de signos asamblearios, existen divergencias, algunas lo apoyan, incluso en pequeñas asambleas, otras, como apunta Ivan Miró en *La asamblea*, opinan que su uso es más adecuado en reuniones multitudinarias como las del 15-M u *Occupy Wall Street*, a las que aporta una naturaleza performática.

La función operativa de evitar el ruido y facilitar la fluidez en la asamblea, conforma un lenguaje de signos que permite comunicar diferentes acciones. El inventario de los signos asamblearios más utilizados [fig. 5], comprende las siguientes acciones y gestos:

- pedir el turno de palabra: levantar un brazo y abrir la mano.
- recordar a alguien que se está repitiendo: mover los brazos en círculo paralelos al cuerpo.
- recordar a alguien que se está extendiendo: levantar los brazos y hacer coincidir las bases de las palmas de las dos manos.
- avisar que no se escucha a la persona que habla: mover los brazos, paralelos entre sí, con las palmas de las manos hacia arriba y perpendiculares al cuerpo.
- estar a favor de una propuesta⁴⁸: levantar los brazos y girar las manos.
- estar en desacuerdo: levantar los brazos y cruzarlos.
- no comprender una propuesta, pero no bloquearla: mover la palma de la mano por delante de la cara.
- pedir un apunte técnico: levantar los brazos y hacer coincidir la base de la palma de una mano con los dedos de la otra, como si se hiciera una T.

48. Este fue el primer símbolo que se utilizó, creado a partir de la apropiación del gesto que representa el aplauso en la lengua de signos española.



Figura 5. INDIGNADOS M. DE (2011). *Lenguaje de signos asamblearios en francés y español*. [Ilustración].
<http://marchabruselasmediterranea.blogspot.com/2011/08/blog-post.html>



Figura 6. GARCÍA MEMBRADO, M. (2018). *La assemblea 3.0*. [Videocreación].

A este repertorio de signos le queremos incluir uno creado durante la realización del proyecto *L'assemblea 3.0* (García Membrado, 2018) (la asamblea 3.0) [fig. 6] con estudiantes de cuarto de primaria en la Escuela Ferrer i Guàrdia⁴⁹ de Granollers. El gesto surgió como respuesta a una agresión ocurrida en la clase. En consecuencia, les alumnes lo convirtieron en su símbolo para denunciar las faltas de respeto. Su realización consiste en cerrar las manos y golpearlas entre ellas a la altura de las muñecas.

1.9.3 La disposición del espacio

El lugar donde se realiza la asamblea representa su nido, el hábitat donde se gesta y desarrolla, el capullo y la guarida. La forma en cómo se organiza supone una convocatoria, una invitación a la relación entre diferentes cuer-

49. Pedagogo librepensador y creador de la *Escola Moderna* (1901–1906, Barcelona), la primera escuela mixta y laica en España. Fue fusilado el 13 de octubre de 1909 en Montjuïc (Barcelona), acusado de provocar los sucesos de la Semana trágica en Barcelona (1909). El nombre de la escuela influyó directamente para la realización del proyecto de *La assemblea 3.0* en un centro educativo. El proyecto fue seleccionado en la convocatoria de producción artística del Centro de Roca Umbert (Granollers). La conclusión del trabajo se formalizó en un vídeo disponible en: <https://vimeo.com/311993791>

pos y el espacio que los rodea. La organización de los cuerpos implica la creación de una estructura que facilite el inicio de la comunicación entre ellos. Su aparición exige una ubicación, un espacio de acogida que facilite la visibilización de las distintas problemáticas que afectan a las subjetividades que constituyen la asamblea. Lorenzo y Martínez (2001) inciden en la importancia de la organización del espacio y en cómo puede influir y condicionar su desarrollo el tipo de mobiliario que se utiliza y sus características —tamaño y altura—. Para mantener la horizontalidad es imprescindible evitar la utilización de tarimas, si queremos mantener la proximidad también es recomendable no interponer muebles ni otros elementos entre los cuerpos. Es conveniente que las sillas sean de una altura similar y, si las dimensiones del lugar lo permiten, colocarlas en círculo y facilitar el contacto visual que favorece la comunicación.

En su proyecto de ocupación, las acampadas ciudadanas que habitan el espacio público temporalmente⁵⁰, realizan una mudanza que incluye el traslado y la práctica de antiguas luchas en el inicio de ciclos políticos emergentes. Las asambleas forman parte de ello y su ubicación y participación comporta la adecuación de una multitud de cuerpos en un doble sentido: por un lado, el que atiende a las formas de acomodarse e instalarse en el espacio y, por otro, el de una formación colectiva que permite articular y desarrollar la asamblea.

Multitud de cuerpos establecen una alianza y se dan cita, según Butler (2012), «en un ejercicio performativo en el mismo espacio que los resignifica» (p. 91), apropiándose del espacio público y asumiéndolo como un espacio de reivindicación», dedicado a la organización y activación de la protesta. Una manera de visibilizar lo que permanece invisible y confirmar su presencia mediante la acción.

50. Como las del 15 M, Occupy Wall Street, el movimiento contra la guerra o los trabajadores de Sintel en Madrid (2001).

SEGUNDA PARTE PARTICIPACIÓN EN EL ARTE. DE LO RELACIONAL AL ANTAGONISMO PASANDO POR LO DIALÓGICO

La segunda parte está dedicada a la participación en el arte, en ella se tratará de demostrar el porqué de la necesidad de repensar la naturaleza epistemológica de la participación en el arte participativo. Con la finalidad de desarrollar este argumento, se propone la exploración de tres tipos de arte que tienen la participación como estrategia para la producción de proyectos artísticos. La estética relacional, el arte dialógico y el antagonismo relacional. Dicha exploración se ha llevado a cabo a partir de la consulta de las investigaciones realizadas por Marina Quarti en *El arte relacional y las arquitecturas sociales: el papel del espectador* (1995-2009). (2009) y José Luís Giner en *Espacios para la convivencia. La reformulación democrática desde el arte y su repercusión en la práctica artística española vinculada al arte relacional* (2019), cuyo orden ha servido como referente para estructurar el contenido sobre los tipos de arte participativo que se abordan en esta parte de la investigación. Antes de profundizar en su desarrollo, es oportuno realizar una introducción sobre la participación del arte, así como acercarse a otras tipologías existentes en el arte participativo que, pese a no formar parte del núcleo de esta investigación, es relevante citar.

La introducción a esta segunda parte empieza con una reflexión sobre la función del arte de Bishop (2016), quien afirma que «una de las funciones del arte es rehumanizar una sociedad adormilada y fragmentada por la instrumentalización represora de la producción capitalista» (p. 25). En este sentido, una de las líneas vertebradoras de la investigación es reflexionar sobre la utilidad del arte como una estrategia para facilitar la interacción y reconfigurar las relaciones sociales fuera de un circuito que mercantiliza el intercambio entre seres de la especie humana. Se entiende el arte como un agente activo de cambio que se presenta como garante para la experimentación de nuevas formas de sanar las heridas sociales. Ante esta situación de descomposición, es pertinente preguntarse cuáles son las propiedades del arte en este escenario y, si las prácticas artísticas devienen un agente activo de transformación, qué roles asume el arte en su activación.

Una rehumanización social implica pensar nuevas formas de comunicación y de intercambio en las relaciones humanas que no reproduzcan modelos fracasados, es decir, proponer estrategias de participación que favorezcan la horizontalidad y se distancien de las jerarquías y los roles representativos. Esta intención de *enredar* a la audiencia en los procesos de producción artística ha derivado en una vasta constelación de «modos de hacer arte» en la creación de un universo en el que diversos términos orbitan alrededor de la búsqueda de estrategias para sobrepasar la frontera entre la obra y el público. Una tarea, según Bishop (2016), que tiene sus orígenes en el primer cuarto del siglo pasado y la crítica británica los sitúa en las «seratas futuristas» del inicio de la Italia fascista, en el teatro colectivo del proyecto Proletkult¹ en la Rusia bolchevique y las excursiones organizadas por el grupo Dadaísta de París.

Los años posteriores, después de la Segunda Guerra Mundial y el inicio de la Guerra Fría, derivaron en una partición socioeconómica y territorial del mundo. El deseo de buscar otras formas de organización social más comunitarias trajo consigo la eclosión de la contracultura y la emergencia de nuevas formas de practicar arte con el cuerpo como principal soporte para la creación artística. Así, las *performances* y los *happenings* se extendieron como una forma de irrumpir en el sistema comercial y académico del arte en la década de los años sesenta y setenta. El influjo de las luchas por los derechos sociales de otras subjetividades —poblaciones racializadas, el género femenino y la comunidad homosexual— o del movimiento anticolonial y las movilizaciones contra las guerras aumentó la voluntad de implicar a la audiencia en la

1. Acrónimo de Organizaciones Proletarias culturales y educativas en Rusia. Se trata de una coalición de grupos y colectivos de trabajadores con intereses culturales formada antes de la Revolución soviética (1917). Su fundación pretendía ofrecer educación y cultura a las nuevas generaciones, con el objetivo de formar una Inteligencia de trabajadores y trabajadoras en lugar de una clase política. Una estrategia que buscaba cubrir el espacio baldío existente en el pensamiento marxista, que separaba al proletariado como fuerza revolucionaria y agente constructor de una nueva sociedad. Para ello, se apostó por generar un nuevo relato basado en una historia proletaria sin alusiones a la herencia cultural pre-revolucionaria.

producción de eventos artísticos. Estas declaraciones sociales, en contraposición con la extensión del capitalismo y un neoliberalismo incipiente, recuperaron el imaginario utópico y las formas de autogestión colectiva. En el contexto artístico y cultural proliferaron la creación de las comunas y los espacios de formación espiritual comunitaria. La identificación de los artistas con las luchas sociales y las reivindicaciones vecinales germinó en la complicidad del arte como un elemento de transformación social. Con esta intención se extendió la concepción de modos de producción artística que interpelarán a las realidades de proximidad y las afectaciones comunitarias. La combinación de la militancia social a través de lo cultural desembocó en la creación del arte comunitario². El antecedente más próximo a la eclosión participativa en el arte tendrá lugar a partir de los años noventa, con la aparición de la estética relacional y toda una serie de prácticas que buscarán definir, de algún modo, la participación del arte y nuevas estrategias que impliquen al público en su proceso de producción.

La *Esthétique relationnelle* (Estética relacional) de Nicolas Bourriaud (2006) abre una ventana teórica a partir del análisis de la producción de la obra de una serie de artistas que recuperan, según el teórico francés, las prácticas participativas heredadas del arte comunitario de los años setenta. La lectura de estas producciones por parte de Bourriaud, no únicamente recupera conceptos marxistas como el «intersticio», también rescata el pensamiento de los filósofos postestructuralistas Deleuze, Guattari, el sociólogo francés Michel de Certeau y los postulados de la Internacional Situacionista. La presentación de la estética relacional como un relato que situaba de forma innovadora

2. En el contexto latinoamericano hay que subrayar el compromiso político de los artistas con los movimientos sociales, especialmente en los países que sufrieron dictaduras militares. En Argentina, el Tucumán Arde y el GAC (Grupo de Acción de Calle), en Chile el Grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte), organizaciones que utilizaron el arte como una herramienta social para promover la creación de espacios culturales y denunciar las torturas y las desapariciones forzadas.

la interacción entre el público en la producción artística de los años noventa, suscitó múltiples reacciones de artistas y teóricos. Algunas de ellas se sitúan en la complicidad y la aproximación, otras en su detrimento. Independientemente de la posición que merezca la estética relacional, no se puede negar que su aparición marcó un punto de inflexión en el panorama artístico.

El interés por revisitar el arte comunitario de los años sesenta y setenta y recuperar la autonomía del arte, generó la experimentación de otros modos de involucrar a las audiencias y las comunidades en los procesos de producción artística. La diversidad de metodologías, estrategias y maneras de aproximarse al contexto propiciaron el nacimiento de nuevas tipologías de arte que compartirán su preocupación por explorar nuevas formas de participación. Del mismo modo que surgieron la estética relacional, el arte dialógico y el antagonismo relacional, a partir de la década de los noventa emergieron otras nomenclaturas para referirse a las prácticas artísticas interesadas en la utilización de métodos participativos durante el proceso de producción. El *New genre public art* (Nuevo género de arte público) propuesto por Suzanne Lacy; *el littoral art* (arte litoral), planteado por el artista y curador Bruce Barber e influenciado por la teoría de la acción comunicativa de Habermas; El *dialogue-based public art* (arte público basado en el diálogo), formulado por el curador estadounidense Tom Finkelpearl y que forma parte de su investigación y aparece en *Dialogues in Public Art* (2000) (Diálogos en arte público), una publicación con veinte entrevistas a diversos agentes interpelados por la producción artística; *el arte contextual* (2006), elaborado por el teórico y curador francés Paul Ardenne, que sitúa a estas prácticas participativas fuera de la lógica tradicional de la obra del arte y las aleja de la institución museística y las subastas del mercado y, por último, el arte útil desarrollado por la artista cubana Tania Bruguera.

De todas las nomenclaturas citadas en el capítulo tres, dedicado al arte dialógico, se realiza una exploración del *New genre public art*³, el arte contextual y el arte útil, que, aún y acotar su presencia en esta investigación, se consideran imprescindibles para entender las conexiones que hilvanan los seis relatos sobre la participación en el arte que se presentan.

3. En el caso del *New genre public art*, debido a su influjo en el arte dialógico, se le dedica los apartados 3.5 *New genre public art* y 3.5.1 *El New genre public art atraviesa el arte dialógico*.

CAPÍTULO DOS ESTÉTICA RELACIONAL

Surgida en la década de los años noventa, en medio de una expansión tecnológica, la estética relacional es una expresión acuñada por Nicolas Bourriaud y difundida en el libro del mismo nombre⁴. Su aparición supone trazar un itinerario en la búsqueda por traducir una serie de propuestas disruptivas para los modelos tradicionales del arte. Dichas propuestas inciden en el proceso y potencian la creación de relaciones humanas a través de la obra, sin replicar las prácticas artísticas —*happenings* y *performances*— desarrolladas en la década de los años setenta. Bourriaud apoya su fundamento con influencias del postestructuralismo de Gilles Deleuze, Félix Guattari y el pensamiento situacionista de Guy Debord. Del mismo modo que para Marx «el capital no es una cosa, sino una relación social mediada por cosas» (Marx, 1976, p. 412), para Debord (2002) «el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediada por imágenes» (p. 9). Una sociedad de figurantes, según Bourriaud (2006), «en la cual el sujeto ha sido reducido a la condición de mero consumidor de tiempo y espacio. Porque lo que no se puede comercializar está destinado a desaparecer» (p. 7). Ante este

4. El término se concibió antes de la publicación *Esthétique Relationnelle*, obra publicada en 1998 por *Les Presses du réel*, una editorial vinculada al centro de arte **Le Consortium de Dijon** que internacionalizó y dio a conocer la estética relacional. Su gestación tuvo lugar durante la exposición *Traffic* (Tráfico), en el CAPC Musée d'Art Contemporain de Burdeos durante febrero y marzo de 1996. En ella, Bourriaud, como comisario de la exposición, reunió a un grupo de 28 artistas a los que describe de esta forma: «los 28 artistas poseen un universo de formas, una problemática y una trayectoria que aparentemente les es propia: ellos no están unidos por ningún estilo y, aún menos, por cualquier tema o iconografía. Lo que estos artistas realmente tienen en común es que trabajan dentro del mismo horizonte práctico y teórico: la esfera de las relaciones humanas. Sus trabajos destacan por los modos de intercambio social, lo interactivo a través de la experiencia de la estética propuesta a la mirada y los procesos de comunicación, en su dimensión concreta, como instrumento para unir a individuos y grupos humanos». Fragmento del texto publicado para la exposición *Traffic*, el texto completo está disponible en francés e inglés en: <https://www.mayrevue.com/en/traffic-espaces-temps-de-lechange>

La primera traducción de Bourriaud al castellano —no del libro entero, sino de una parte—, se presentó en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, un volumen recopilatorio editado por Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito y publicado por Ediciones Universidad de Salamanca en 2001.

panorama, los espacios de socialización quedan reducidos a lugares destinados al comercio. Las relaciones humanas adquieren un estado de transacción estipulado por el negocio y el espectáculo que impide vivirlas directamente. Bourriaud sitúa su teoría en esta crisis relacional y aboga por «colonizar los modos y las maneras más íntimas de la interacción humana» (Kester, 2006, p. 15) a través del arte, delegándole la capacidad de producir las condiciones para crear utopías de proximidad, ya sea mediante la configuración de lugares o dispositivos.

Restaurar las relaciones humanas mediante el arte supone realizar un viaje al pasado para recuperar el axioma de *El autor como productor*⁵, propuesto por Walter Benjamin (1934), en el que el filósofo alemán especulaba sobre las formas de integración de la obra⁶ en la lucha de clases y la ampliación de sus posibilidades para convertirla en una potencia transformadora, un medio para la revolución social. Benjamin resume las exigencias del activismo en la democracia —la soberanía del espíritu— y acentúa, en clave marxista, cómo las relaciones sociales están condicionadas por las relaciones de producción. Ante esta situación, lanza una serie de preguntas totalmente oportunas que serán actualizadas noventa años después: «¿cuál es la posición de una obra con respecto a las relaciones de producción de la época? y ¿cuál es su posición dentro de ellas?» (p. 3).

En su ensayo *Arte y postfordismo: notas desde la fábrica transparente* (2007), Octavi Comerón despliega una interesante reflexión. Utiliza una fábrica Volkswagen en Alemania⁷, con paredes de cristal y suelos de parquet, como metáfora para interrogarse sobre las relaciones del arte con las formas de producción contemporáneas. Responde a esta cuestión entendiendo que «La

5. Fue presentado a modo de conferencia en el Instituto para el Estudio del Fascismo.

6. Se refería a la obra literaria, pero la forma en cómo lo hace permite aplicarla, con algunos matices, en la producción artística.

7. La fábrica fue inaugurada en Dresde en 2001.

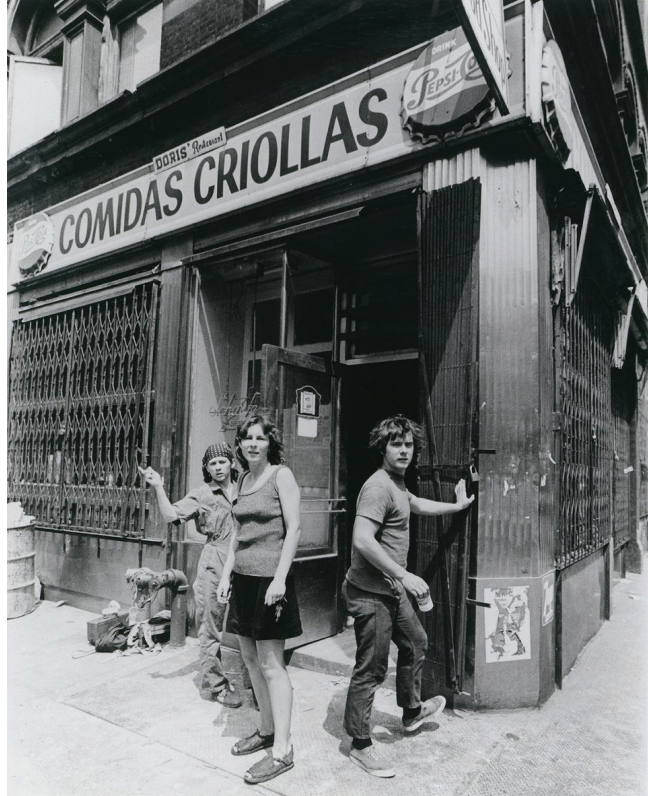


Figura 7. LANDRY R. (1971). *Carol Goodden, Trisha Brown and Gordon Matta-Clark opening the doors of Food* (Carol Goodden, Trisha Brown and Gordon Matta-Clark abren las puertas de Food). [Fotografía]. <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/walls-paper/eat-live-work>

pregunta clave no era, por lo tanto, acerca de qué hace una obra para el modo de producción, sino sobre cómo está en él» (p. 79), es decir, de una forma explícitamente autónoma, en la que a través de la libertad que defendía Benjamin se gestó su posicionamiento político y su proceso creativo.

Tal vez, una de las prácticas anteriores a la estética relacional que mejor responde a esta idea propuesta por Benjamin y que será adoptada por Rirkrit Tiravanija —uno de los artistas más citados por Bourriaud— sea el restaurante *Food* (Comida) [fig. 7] fundado en el Barrio de Soho de New York en 1974 por Carol Goodden, Susy Harris, Rachel Lew, Tina Girouard y Gordon Matta-Clark. Un lugar de encuentro, abierto a la comunidad, donde se realizaban debates y *performances*, que «funcionaba como una cooperativa de artistas, poetas, músicos, cineastas, fotógrafos, bailarines, escultores, pintores

y cada día había un *Guest chef day* (Chef invitado del día), un artista invitado diseñaba y cocinaba un menú» (Matta–Clark, 2006, p. 12).

2.1 Comunidades temporales

La estética relacional implica la producción de dispositivos estimulantes que invitan a la participación adoptando diferentes formas. Bourriaud construye el catálogo de sus diversas «formalizaciones» en las que se incluyen fiestas, conciertos, encuentros culinarios, citas, contratos, desfiles, juegos y todas aquellas actividades que se piensen para suscitar ocasiones de encuentro e intercambio. Una elección que revela cierta arbitrariedad en los criterios de selección «partiendo del análisis superficial de un conjunto bastante heterogéneo de trabajos artísticos, muchos de ellos, de un indudable interés» (Albarán Diego, 2011, p. 266). La participación, considerada una condición para que un proyecto sea acogido dentro de la estética relacional, no está exenta de la ambigüedad que presenta la propuesta. La consideración de la participación a través de la obra es una práctica que se retoma desde la provocación de Duchamp hasta el arte conceptual, teniendo en cuenta que la relación que establece la obra con el público continúa siendo un debate recurrente en las preocupaciones y los discursos que abordan el arte contemporáneo.

Gustav Lauder, anarquista romántico que rechazaba la violencia como vía revolucionaria, pensaba que el estado era una condición establecida por un modo de comportamiento entre seres humanos, y que únicamente sería destruido a través de la constitución de nuevas relaciones. Las propuestas que aglutinan la estética relacional pretenden una inserción en el arte desde una óptica similar, aplicable también al contexto del arte. Para Bourriaud (2006) el arte de hoy debe «aprender a habitar mejor el mundo, en lugar de querer construirlo según una idea preconcebida de la evolución histórica» (p. 12). Entiende que la derrota en la búsqueda de utopías y el fracaso de la ilusión

revolucionaria abrieron el paso a formas intersticiales, un motivo que justifica la reivindicación del concepto de microutopía «como aquel que permite exponer la dimensión del arte y su micropoder de expresión, poniéndolo a salvo de la visión mesiánica y moderna que despreciaba lo pequeño y contingente» (Belenguer y Melendo, 2012, p. 93). Esta reivindicación se apoya en la aceptación de la imposibilidad de transformar gradualmente la sociedad, en la convicción de reformular la escala del planteamiento revolucionario y, como sugiere Guattari (2017), focalizar la confianza en las «iniciativas microscópicas, las comunidades, los comités de barrio, la organización de una guardería en una facultad, etc... en los pequeños proyectos que contribuyan a desencadenar grandes rupturas sociales» (p. 35).

La utilización de estos referentes conduce a identificar el interés por la emancipación del sujeto y la construcción de un espacio de participación democrática como prioridades que justificarían la emergencia de la estética relacional. Aunque varios de los proyectos que presenta Bourriaud en su publicación *Estética relacional* (2006) transitan en esa dirección, no podemos entender el arte relacional como una propuesta de arte político. La indefinición generada por la diversidad de propuestas que componen la declaración de intenciones propuesta por Bourriaud, es una muestra de la imprecisión de su propuesta estética, que reduce «a partir de una analogía endeble entre la obra abierta y la sociedad inclusiva» (Foster, 2005, p. 5) la creación de una comunidad democrática a un mero encuentro espontáneo y la presunción de un mundo igualitario a la disposición horizontal de los elementos de una instalación.

La presencia de una sociedad espectacular atraviesa la estética relacional. Según Bishop (2016), la publicación de la *Sociedad del espectáculo*⁸ fue recibida por algunos críticos, especialmente de la izquierda, como una lectura de emergencia para contribuir a «rehumanizar una sociedad adormecida y fragmentada por la instrumentalización represora de la producción

8. Publicada en francés con el título *La société du spectacle* en 1967.

capitalista» (p. 25). En el texto se sientan las bases para pensar en un arte de acción que desvincule sus prácticas de la producción de objetos dirigidos a un espectador pasivo. Este factor reparador es uno de los aspectos que conecta la estética relacional con la Internacional Situacionista, Bourriaud lo identifica como uno de los objetivos de las obras que utiliza para hilvanar su discurso. Entonces «la obra contemporánea no se ubicará como la conclusión del proceso creativo “un producto finito para contemplar”, sino como un sitio de orientación, un portal, un generador de actividades» (Bourriaud, 2004, p. 16) que ponga de manifiesto la urgencia de crear un arte que interactúe con la realidad, que intervenga socialmente y que contribuya a la recuperación de las relaciones humanas corrompidas por la democracia liberal y el neoliberalismo. Lo colectivo se muestra como el contrapunto de la individualidad y lo comunitario adquiere la condición de resistencia frente al nuevo orden mundial. De este modo, las propuestas participativas viven un «empoderamiento temporal». El uso de las prácticas colaborativas adquiere un rol político —aunque algunos proyectos no lo tengan— que lo sitúa en la oposición, contra la imposición de los mercados y el contrato social.

2.2 Otro arte es posible

El paradigma estético relacional significa la abertura de las fronteras que determinan el espacio y su expansión hacia la temporalidad. La *performance*, el cuerpo y los procesos adquieren un nuevo valor que extiende la obra y sobrepasa los límites espaciales. La creación de comunidades efímeras que interactúen será el nuevo horizonte que determinará y guiará el comportamiento y la conducta de un nuevo público desplazado de su posición de pasividad para situarse en la casilla de salida y hacia la actividad.

La llamada a la participación supone un cambio de ruta, un giro en la percepción del arte «dirigido a la ausencia de un discurso teórico sobre el arte de los años

noventa que afecta al esquema estético tradicional» (Bourriaud, 2006, p. 5). Esta postura, de cierto componente mesiánico, supone un toque de atención al tradicionalismo pese a tener muy buena aceptación institucional⁹. El concepto de arte y artista desarrollado durante la modernidad ha caducado. Pese a las voces contrarias, la estética relacional aparece como un aullido, una llamada de socorro alentando que otro arte es posible.

La estética relacional ha llegado para quedarse. La obra de arte ya no será la misma, ya no importa la observación de la obra, vivir la experiencia, formar parte de la obra y crear comunidad se sitúan en el plano principal. No interesa la representación idealista que planteaba la modernidad, ahora se trata de crear comunidades y colectivos que habiten temporalmente pequeñas utopías. Los grandes relatos han quedado obsoletos, la estética relacional se presenta como una posibilidad que invita al público a ser parte del acontecimiento y a escribir el guión de pequeños devenires, asumiendo su condición y mostrándonos que, en un mundo fragmentado, lo local se ha vuelto global.

En el discurso que vertebra la estética relacional subyace una motivación activista dirigida a producirse en un museo o una galería, ambos espacios muy vinculados a la tradición burguesa y fuertemente distanciados de los contextos en los que se organizan los movimientos sociales. Si la propuesta de Bourriaud pretende una liberación social del arte que contribuya a la construcción de una sociedad más democrática, los lugares desde donde esta opera, tal y como apunta la investigadora Julia Svetlichnaya (2023) —contrariamente a las aspiraciones de Bourriaud— sirven para consolidar y globalizar las relaciones capitalistas. ¿Es posible consolidar una relación democrática desde una galería de arte? Un primer paso sería resignificar la propia galería, lo cuál implica despojarla de su espíritu comercializador y de negocio, es decir, de su propia identidad mercantil, algo a lo que el teórico francés no está dispuesto a renunciar. Así lo demuestran las galerías y museos —instituciones de la alta

9. Bourriaud codirigió junto a Jérôme Sans el *Palais de Tokyo* de París entre 1999 y 2006.

cultura— donde tienen lugar las exposiciones y los eventos amparados por el amplio y difuso paisaje de prácticas artísticas que abarca la estética relacional.

Pese a la amplitud de referentes políticos que utiliza Bourriaud para construir el fenómeno de la estética relacional, su propuesta discursiva se sostiene en una especie de usurpación ideológica en la cual, mediante la praxis del arte, pretende realizar un cambio de paradigma social utilizando unas obras que continúan manteniendo las relaciones de poder socioeconómico de una sociedad espectacular, en la que aparece la burguesía como gran benefactora del arte. Jordi Claramonte (2001) entiende que esta estética de finales de siglo XX contiene los elementos necesarios para plantearse como «apuesta por una reformulación política actualizada de la postmodernidad, postula una búsqueda de la pluralidad en la creación de otros mundos posibles, y plantea la modelización de esos mundos posibles como tarea de los artistas» (p. 364). De este modo, los artistas recogen el testigo de iniciado por la Internacional Situacionista para construir situaciones y, aunque sea de forma estéril, a Bourriaud le sirven para modelar su proyecto relacional y evidenciar, como cita Mark Fisher (2016) —utilizando las palabras atribuidas a Fredric Jameson y a Slavoj Žižek— que la derrota es inevitable y «es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo» (p. 13).

Es sorprendente la tarea de postproducción y selección teórica que realiza Bourriaud para ensamblar su discurso. En su publicación *Postproducción* (2004) se servirá de este concepto para desplegar la obra de una serie de artistas que revisitan su obra producida por otros autores y alteran su contenido para la producción de nuevas creaciones. Una de las prácticas ejemplares de esta metodología recae en la figura del *Disc-jockey* (DJ). La publicación estética relacional reproduce una práctica similar, el autor se apoya en una serie de conceptos teóricos rupturistas con el capital y el sistema neoliberal para elaborar su propia composición en una publicación que se presenta como si

de una sesión musical¹⁰ se tratara. Su sesión, anunciada en un letrero de neón con el lema de «otro arte es posible», contiene, debajo del flúor de la tipografía iluminada, una recopilación de grandes éxitos del pensamiento antipitalista como los «intersticios» de Marx; la construcción de situaciones de la Internacional Situacionista; dos *hits*¹¹ del pensamiento postestructuralista —la micropolítica de Deleuze y la *caosmosis* de Guattari— y la aproximación al concepto de lo cotidiano de Michel de Certeau.

2.3 Un discurso disruptivo

La estética relacional surge en la escena artística como un discurso disruptivo. Pretende establecer una separación con las prácticas colaborativas realizadas desde los años sesenta a los noventa. Bourriaud, en sus análisis sobre nuevas propuestas artísticas, ambiciona consolidar una nueva lectura de la participación en el arte¹² a través de la estética relacional. Según sus declaraciones (2009), su intención es comprender y comunicar lo que ve que está emergiendo, no reproducir lo que ya sucedió. En ese sentido, vincula el motivo por el que diferentes críticos escogieron el término disruptivo para conectarlo con la estética relacional por su reconocimiento con prácticas y proyectos desarrollados en los años sesenta. La intención de Bourriaud (2006) recae en la elaboración de un discurso nuevo no de un plagio de discursos anteriores sobre la participación. Un discurso vertebrado a partir de la observación de la producción de obras muy heterogéneas y de factura diversa, todas ellas afectadas por su afán de actuar como dispositivos que faciliten la creación de relaciones con el público. Pese a reconocer el legado de las performances de los años sesenta y de su carácter programático, en el que a menudo el arte no estaba disponible

10. De pinchar vinilos.

11. Éxitos.

12. Un tema que atraviesa muchas de las propuestas que propone.

y únicamente se accedía a él mediante un procedimiento previo. El acontecimiento tenía lugar a través de una cita «la obra de arte ya no se ofrecía en el marco de un tiempo “monumental” y ya no estaba abierta para un público universal, sino que se llevaba a cabo en un momento dado, para una audiencia convocada por la artista» (p. 32).

Una de las diferencias entre las prácticas de los años sesenta y las de los noventa se encuentra en su carácter conceptual. Según Bourriaud, si en los sesenta el arte marcó una línea de trabajo sobre la búsqueda, su propia definición y el alcance del desplazamiento de sus límites, la estética relacional «pone a prueba los límites de resistencia¹³ del arte dentro del campo social global (...) en el marco de una cultura ecléctica donde la obra de arte resiste a la aplanadora de la sociedad del espectáculo» (pp. 34–35). Este propósito social y la desvinculación de la institución con el tejido social contribuirán al crecimiento de la crítica que acompaña la idea propuesta por Bourriaud que, como identifica Julia Svetlichnaya (2023), parece delegar al arte la capacidad de transformación, sin tener en cuenta la labor de organizaciones y colectivos que luchan por una justicia social.

El teórico francés también obvia la multitud de propuestas desarrolladas en las décadas anteriores, desde los sesenta a los ochenta, que buscaban involucrar físicamente al público en sus obras de arte. Experiencias intangibles, advierte Bishop (2006b), que pasaron desapercibidas ante la genealogía de la participación en el arte. Prácticas artísticas que trasladaban la obra de arte del escenario habitual de las galerías y museos a otros espacios y adquirían nuevas formas de involucrar a la audiencia, experimentando a partir de la colaboración, una ruptura de las jerarquías y los binomios de «artista y audiencia, profesional y aficionado, producción y recepción» (p. 10).

13. Una resistencia dulce, por el grado de docilidad institucional que soporta y el contexto desde el cual opera. Véase el apartado 2.10 **Una desobediencia consentida**.

La crítica a un sistema que convierte las experiencias humanas en valores de mercado y la instrumentalización del objeto artístico cristalizaron en múltiples propuestas rupturistas que adoptaron diferentes formas, todas ellas bajo el denominador común de invitar al público a desligarse de su rol pasivo e interactuar con la obra mediante la experiencia: al ritmo de samba con los *Parángoles* (Hélio Oiticica, 1964); aprendiendo a bailar funk en las *Funk Lessons* (Adrian Piper, 1982–1984) (Lecciones de funk); bebiendo cerveza en *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art* (Tom Marion, 1970–2016) (El acto de beber cerveza con amigos es la máxima expresión del arte); compartiendo escenarios para la discusión sobre política en *Honey Bomb in the workplace* (Joseph Beuys, 1977) (Bomba de miel en el lugar de trabajo); debatiendo sobre filosofía en *Oral Communication* (Ian Wilson, 1969–1972) (Comunicación oral); intercambiando objetos en un mercadillo en un garaje¹⁴ *Monumental Garage Sale* (Martha Rosler, 1973–2012) (Venta de garage monumental) [figs. 8 y 9]; saboreando un café o un plato cocinado por artistas *Eat Art* (Ian Wilson, 1970) (Comer arte), *Food* (Carol Gooden, Susy Harris, Rachel Lew, Tina Girouard y Gordon Matta-Clark, 1974) (Comida) o alojándose en un hotel *Al's Grand Hotel* (Allen Ruppersberg, 1971) (El gran hotel de Al) y *One Hotel* (Alighiero Boetti, 1971) (Un hotel).

14. El colectivo Trama 34 (compuesto por los artistas María Barros, Samuel Labadie, Germán Portal, Mario Santamaría, Matteo Guidi, Diego Paonessa, Mireia c. Saladríguez, Marc Serra y Zaida Trallero) organizaron *Meta Monumental Market* (2018), un homenaje, a modo de *reenactment*, del proyecto de Martha Rosler *Monumental Garage Sale* (1973), que se fue repitiendo hasta llegar al MOMA en 2012 como *Meta-Monumental Garage Sale*. Se concibió originalmente como una crítica al consumismo en el mundo del arte desde un posicionamiento feminista, contrario también a «la cultura americana profunda en la que las mujeres salen del espacio doméstico al espacio liminal de la hierba y el garaje». La propuesta consistió en invitar a una serie de artistas a vender e intercambiar su obra y objetos personales durante una jornada en la galería *Nogueras Blanchard* de L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona), ubicada en los bajos del edificio que acoge el estudio de Trama 34. Más información en: <https://inmediarismagazine.wordpress.com/2018/05/17/trama-34-reaviva-lhospitalet/>



Figura 8. ROSLER, M. (1973). *Monumental Garage Sale*. Universidad de California, San Diego.
[Fotografía de evento comunitario]. <https://www.martharosler.net/garage-sale-carousel>



Figura 9. ROSLER M. (2004). *Monumental Garage Sale*. Dublin. [Fotografía de evento comunitario].
<https://www.martharosler.net/garage-sale-carouse>

A partir de estos ejemplos, y más que se podrían sumar, Bishop (2006b) identifica algunas características que continúan muy vigentes en las prácticas artísticas participativas como «las prácticas artísticas como canal para la emancipación e identificación del sujeto a través de una experiencia artística [...] el paso de la autoría individual a la autoría colectiva o el compromiso colectivo y la responsabilidad política y afectiva» (p.12). Esta última marca la distancia entre dos tipos de arte participativo, el que pretende una transformación social y el que promueve la mercantilización de la obra. En el primero, los artistas devienen activistas, en el segundo maestros de ceremonia. En el primero se transforma al artista y en el segundo son los artistas los que pretenden transformar al público.

La herencia del arte participativo de los setenta se inscribe en el ámbito de acción, destinado a la reparación de los vínculos entre sociedad y sujeto. Un espacio amplio y ambiguo, como la estética relacional, en el que tienen cabida tanto las propuestas desarrolladas a partir de un compromiso militante, hasta aquellas que reflexionan sobre la propia definición del arte, incluida la participación. Pese a la genuinidad con la que Bourriaud pretende bautizar a su disertación relacional, en algunos casos existe una conexión muy evidente entre las obras participativas¹⁵, desarrolladas las tres décadas anteriores, y las producidas durante los años noventa. Del mismo modo, también está presente la sombra de las *performances de Fluxus* y del arte conceptual. Aunque se dieran en circunstancias distintas y contextos diferentes, la crítica mercantil —de una forma edulcorada— y la desmaterialización de la obra de arte continúan articulando el discurso de la estética relacional.

La mayoría de los ejemplos citados han sido desarrollados por artistas de la escena estadounidense y difundidos mediante un proceso de colonialismo

15. Como es el caso de los ejemplos citados.

cultural¹⁶, «el artista polaco Jan Swidzinski publica en 1976 su manifiesto *El arte como arte contextual*»¹⁷ (Ardenne, 2006, p. 9). Una declaración de intenciones que reivindica el rechazo de la utilización de formatos clásicos —cuadros, esculturas y objetos— para la producción de obras de arte, consecuencia y denuncia del cansancio iniciado a principios del siglo xx y de la localización del arte en las galerías y los museos, ambos lugares simbólicos del poder económico. Muchos artistas abandonaron esos templos de la mediación artística para presentar sus obras en espacios alejados del sistema institucional. Mostraban sus obras en el campo, en los espacios públicos o en los medios de comunicación. Fijaban su atención en los lugares donde interactuaban, distanciándose de la lectura del arte por el arte, rechazando la autonomía de la obra y buscando formas de incidir en el público a través de la cotidianidad. Querían producir un arte de proximidad que interviniera en el contexto.

Bishop (2016), clara opositora de la estética relacional promovida por Bourriaud, en su intento por situar el origen de la participación del arte apunta hacia tres manifestaciones situadas las vanguardias «el futurismo, el constructivismo ruso y el dadaísmo, surgidas en medio de tres contextos sociales e ideológicos opuestos. El fascismo naciente en Italia, el bolchevismo posrevolucionario y la oposición al nacionalismo francés de la posguerra» (p. 71)

16. Se utiliza esta expresión para referirse a la fuerte presencia y mediatización de las obras de arte producidas en los Estados Unidos durante las décadas de los años sesenta y ochenta. En muchos de estos casos, dichas obras han minimizado, incluso invisibilizado, algunas prácticas que se desarrollaban en otras zonas geográficas del planeta, desde las situadas en países del sur global (México, Argentina, Brasil, Chile...) hasta las localizadas en el bloque de países del Este (países pertenecientes al Pacto de Varsovia).

17. Este es el origen de la terminología *arte contextual*, utilizada por el crítico Paul Ardenne para referirse a una serie de prácticas de arte. Estas prácticas se escapan de los formatos y lecturas tradicionales y buscan transformar social e incluso económicamente los espacios y contextos donde intervienen. En el capítulo siguiente, se dedica el apartado **3.6 Arte contextual** a esta cuestión.

como antecedentes del arte participativo¹⁸. La provocación hacía el público de las *seratas* veladas futuristas inauguró una nueva visión del teatro, un teatro que transgrede los límites entre el escenario¹⁹ y la audiencia, que modifica su arquitectura, sus tiempos y su relación con el público.

El sistema bolchevique fue pionero en ejercer el control de masas a través de la cultura, las grandes producciones elaboradas por el Proletkult —después de la revolución rusa de 1917— pensadas como una ruptura con el pasado cultural burgués, situaron a la creación artística como la expresión más completa del trabajo, al artista como un trabajador y a la originalidad de la obra artística como la representación de un proceso de creación colectiva.

La pulsión dadaísta por salir del cabaret —el espacio teatral que los identificaba— a la calle se formalizó en la realización de actividades en el espacio público. Una excursión a una iglesia apartada y medio abandonada (la Iglesia de Saint Julien-le-Pauvre de París, en 1921) —precursora de las derivas situacionistas— y el *Juicio a Maurice Barrés* (1921), una *performance* en la calle en la que el público era invitado a participar de una escucha colectiva, empezarán a allanar el camino para las *performances* que tendrán lugar en la década de los sesenta.

Del mismo modo que Bishop considera las *seratas* futuristas precursoras del arte participativo, Menéndez (2015) las sitúa como predecesoras de la *performance* por su carácter provocativo y la utilización del conflicto como

18. Pese a que el interés de la investigación no es realizar una genealogía sobre la participación en el arte, se considera relevante citar estos ejemplos como una clara influencia de la participación artística que se extenderá como referencia, pasando por la estética relacional hasta la contemporaneidad.

19. La primera modificación del escenario, según explica Larry Shiner en *La invención del arte: una historia cultural* (2004), tuvo lugar en la Ilustración. La educación del público provocó la eliminación de los aristócratas del escenario de los teatros. La instalación de asientos fijos en la platea condujo a educar al público para que mantuviera una conducta más apropiada y se deleitara en el disfrute de la observación y el placer de la escucha durante las representaciones teatrales.

estrategia que pretende transformar al espectador en actor. Un sistema que busca la expansión del espacio escénico más allá del patio de butacas, que atraviese los límites físicos y arquitectónicos del teatro hasta llegar a tomar la calle. Un cambio decisivo, un proceso de identificación a través de una pulsión de emociones que operan de forma directa en el tránsito del sujeto que pasa —con su nombre y apellidos— de ser espectador a convertirse en actor protagonista. La crítica de arte y comisaria de exposiciones Gloria Picazo (en Camps i Miró et al., 1993) también opina que dentro de la historia del arte, la *performance* tendría el mismo origen que el arte participativo, un origen situado en la provocación al público para abandonar su estatus pasivo propuesto por futuristas, dadaístas y surrealistas.

Las tres propuestas coinciden en una connotación política, proponen el espacio performático como una plataforma para sugerir uno de los interrogantes que acompañará al arte participativo hasta la contemporaneidad: la construcción política del sujeto. La futurista, con la pretensión de guiar a su audiencia hacia la guerra y la destrucción; la constructivista rusa, con el objetivo de consolidar mediante la cultura el espíritu revolucionario del proletariado, y la dadaísta, la única según Bishop (2016), que mantenía «su negación en todas las posiciones morales y políticas y proveía una alternativa convincente de la participación motivada políticamente» (p. 121).

A los antecedentes localizados por Bishop es pertinente sumar una práctica precedente a las excursiones dadaístas, los paseos pintorescos. Una actividad muy vinculada a la creación del gusto durante la ilustración. La experiencia, con una fuerte difusión en Gran Bretaña, ofrecía la oportunidad de experimentar el paisaje desde una perspectiva pintoresca, estableciendo mediante la observación del paisaje²⁰, una similitud con el acto de contemplar una pintura

20. La extensión del gusto y la contemplación de los paisajes contribuyó a una modificación del diseño de los jardines que eliminará las estatuas, por considerarlas elementos disruptivos que interfieren en el placer de la vista y el sentir de la naturaleza.

pero descartando cualquier interés moral o ético y prestando interés a los elementos puramente visuales. La luz, las distancias, la vegetación, la arquitectura —utilizada para cercar terrenos—, las ruinas y los trabajadores del campo —a quienes se les incluía como parte del paisaje «siempre y cuando hicieran aquello por lo cual en la vida real eran despreciados: holgazanear» (Bohls citado en Shiner, 2004, p. 192)— adquirirían un valor que los resignificaba y desplazaba de sus funciones, reconvirtiéndolos en componentes estéticos.

Las excursiones de turismo pintoresco, además de ser una práctica precursora en el arte participativo que se continuará desarrollando hasta la actualidad, operan como una declaración de los valores burgueses. A través de la contemplación del paisaje campestre se despliega un discurso segregacionista que saca a relucir las diferencias sociales y ridiculiza a los más vulnerables. Así, el gesto de caminar sin ninguna preocupación en un entorno natural —acompañados de un cuaderno y una lente de Claude²¹— adquiere un valor simbólico que realza el espíritu colonialista europeo y, por lo tanto, de la superioridad de la raza blanca, además de continuar reduciendo la capacidad intelectual de las mujeres promoviendo un sistema patriarcal.

2.4 Arqueología cotidiana, Michel de Certeau y lo relacional

La estética relacional no podría entenderse sin la aportación de Michel de Certeau. Jordi Claramonte (2001) considera a Bourriaud «una secuela muy particular del sociólogo» (p. 364), en tanto que su manifiesto sobre arte relacional incluye la recuperación de los enunciados conceptuales situacionistas y

21. Un espejo convexo de tonalidad oscura que reducía la escena o paisaje que reflejaba a una tonalidad y escala similares a la de una obra del pintor paisajista Claude Lorrain (1600–1682).

los combina de manera laboriosa e inteligente con el sistema del arte para ser introducidos estratégicamente en galerías y museos. Arreglárselas para inscribir modos de hacer desde la cotidianidad en los espacios de la alta cultura es uno de los méritos de Bourriaud. Hallar un discurso y cederlo a las instituciones del arte, consiguiendo que den la bienvenida a la realización de obras que emulan una llamada de auxilio ante la expansión del capitalismo postfordista y la privatización del deseo es, como mínimo, un motivo de admiración.

Una de las arterias que articula la estética relacional es la dislocación, tanto de las obras y los lugares donde se producen como de los espacios donde se exhiben. Esta modalidad se ajusta al concepto de «táctica», una producción realizada por un sujeto común que no dispone de lugar propio y que la ejecuta en el lugar del otro en contraposición al de «estrategia», para referirse a aquellas operaciones que se inscriben en los espacios destinados al poder. El sociólogo francés entiende las estrategias como aquellas acciones que han sido pensadas con antelación, con capacidad de organizar el tiempo y el espacio cotidianos. Poseedoras de un lugar propio, que producen discurso, se construyen bajo el régimen del orden y dictan leyes para su jurisdicción, resisten en el peso de la historia y se asientan en el espacio acumulado. Para de Certeau «la racionalidad política, económica o científica se construye de acuerdo con este modelo estratégico» (1999, p. 50). Las tácticas son antagónicas a las estrategias, se producen en espacios por definir y las llevan a cabos les débiles²² —antagónico al poder—. No poseen un lugar propio, utilizan la trama y la astucia para intervenir en escenarios ajenos. No se anticipan, aprovechan el momento y las grietas del sistema. Priorizan la acción al discurso, son espontáneas y buscan la manera de no perder la ocasión.

22. De Certeau utiliza el concepto «débil» como antagónico a «poder». En él se inscriben todas aquellas subjetividades que no forman parte de las redes de fuerza que ejercen el control, así la condición de débil produce una potencia de producción cultural y ética que contrarresta el discurso del poder, en tanto que débil no es sinónimo de sumiso, sino de audacia y resistencia.

La calle y el espacio público son lugares tácticos, facilitan el encuentro y las relaciones y permiten *intersticios*. De Certeau interpreta la ciudad como el escenario donde convergen *estrategia* y *táctica*. El diseño de la ciudad —su cartografía y distribución— pertenece a una ciudad observada desde el cielo. Simultáneamente a esa postal que encuadra un espacio urbano visto desde arriba, ocurre y acontece una ciudad invisible, hecha por otros, que teje comunidades y crea pliegues en el mapa. Una ciudad donde transitan otros mundos, una ciudad subterránea caminada por sujetos que la intervienen y la modifican, una ciudad improvisada, una ciudad insumisa, una ciudad que vive y sucede en un devenir cotidiano, en un escenario previamente diseñado por el poderoso, donde les débiles espigan y buscan fórmulas, sobreviven, combinan reglas y se apropian, a su manera, de lo existente.

Los artistas relacionales hacen uso de prácticas cotidianas para la elaboración de sus obras. Muchas de las propuestas que realizan resignifican la obra a través del lugar de producción y de exposición. Ensayan la mudanza como una metodología de trabajo, como una táctica que deslocaliza la obra de los espacios —expositivos y de producción— de arte tradicionales, contruidos bajo «las estrategias de la modernidad, que identifican la creación con la invención de un lenguaje propio, cultural y científico» (de Certeau, 1996, p. 45). Este movimiento permite a la obra operar en espacios no concebidos para ello, aunque algunos artistas también lo hacen a la inversa, desplazando las tareas cotidianas a espacios destinados para la producción artística: Rirkrit Tiravanija organiza cenas y almuerzos en galerías y casas de coleccionistas; Cristine Hill plantea un taller de gimnasia o es contratada de cajera en un supermercado; Carsten Höller enseña nuevos cantos a los pájaros que cría; Noritoshi Hirakawa publica un anuncio en la prensa buscando a una persona dispuesta a participar en su exposición; Jens Haaning coloca unos altavoces

en la calle que reproducen chistes en turco y Pyerre Huygue pone un antena de televisión a disposición del público.

De Certeau reflexiona en *La invención de lo cotidiano I* (1996) sobre las prácticas cotidianas en Francia. Su investigación, aún teniendo un espacio de estudio muy definido geográficamente, es una invitación a desplazarla y aplicarla en una escala que englobe las sociedades contemporáneas occidentales. El desafío por formalizar lo que no es normativo, ni textual, ni dispone de un discurso sin traicionar la esencia de lo que constituye como vulnerable, exige cuidado y afecto. Bourriaud destaca este aspecto para definir las prácticas relacionales desde dos ámbitos principales: en el primero, entiende que los artistas realizan una mirada omnicomprendiva que exige cambiar la escala de observación para poder acercarse a los sujetos; en el segundo, identifica «la progresiva desmaterialización de la obra de arte, en el transcurso del siglo xx con la irrupción de la obra en la esfera del trabajo» (Bourriaud, 2006, p. 117). Una traducción de la importancia de Certeau (1999) que focaliza el interés en los modos de uso de los productos culturales del mercado de bienes en lugar de en los productos. En estas operaciones, a las que de Certeau se refiere como «prácticas», es donde se concentra la producción de la cultura. Es en los modos de hacer, entendidos «como dispositivos de apropiación y tergiversación» (Claramonte, 2001, p. 361) desde donde se practica la resistencia y se configura un enfrentamiento institucional y político, un *modus operandi* que rescatan los artistas y Bourriaud para unir los hilos que conectan la estética relacional con la cotidianidad.

De Certeau insiste en la necesidad de producir una cultura heterogénea, que se oponga activamente a una cultura única y homogénea. A partir de la ruptura con las estructuras de poder que mantiene la cultura hegemónica, es posible pensar en una «*La cultura en Plural*» (de Certeau, 1999) atravesada por tres dimensiones: la oralidad, la operatividad y lo ordinario. La oralidad

acontece en el espacio²³ común y requiere de una competencia corporal, ya sea mediante el gesto, lo no verbal o la oralidad. Los participantes que se sitúan en esta dimensión buscan formas de intercambio orales —no escritas— para comunicarse. La operatividad es la producción cultural de la debilidad; surge de la espontaneidad, no atiende a ninguna ley, no es antisistémica, crea su propio modo de operar y su valor reside en el acto, no en los productos. Se empodera a través de la acción, de lo que hace con aquello que recibe. Lo ordinario alude a la figura del héroe común que transita entre lo invisible y el susurro. Si consume, lo hace de forma imperceptible y diversifica la uniformidad de los bienes, se oculta en los recovecos y tiene la capacidad de camuflarse.

Las prácticas que componen el extenso catálogo de la estética relacional coinciden en contener una, dos o las tres características que se acaban de plantear. La condición de microcomunidad que propone Bourriaud, no sería posible sin la oralidad como medio que posibilita un intercambio relacional. El acto de colocar unos altavoces que reproducen chistes en turco en el centro de la ciudad de Oslo, realizado por Jens Haaning para la obra *Turkish Joken* (1994) (Chistes turcos) [figs. 10 y 11], genera una cultura plural que atraviesa estas tres dimensiones. La oralidad ocurre espontáneamente en la calle, en el espacio público. El intercambio oral identifica las redes de fuerza a través del idioma y activa múltiples comunidades. La población migrante turca —el sujeto débil— se empodera mediante la complicidad y la risa que le otorga la comprensión oral. Mientras la población noruega —la población fuerte en ese contexto— si quiere satisfacer su curiosidad, se ve abocada a relacionarse con la comunidad turca para conseguir una traducción. El

23. De Certeau diferencia entre el concepto de lugar y el de espacio. Entiende el lugar como «el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia y el espacio como “un lugar practicado”» (CERTEAU, M. DE, 1996, p. 169) definido por las consecuencias de operaciones —de conflicto o proximidad— que determinan su tiempo y su funcionamiento.



Figuras 10 y 11. HAANING, J. (1973). *Turkish Joken*. Oslo.
 [Instalación sonora en el espacio público].
<http://www.apglobal.org/en/Artwork/5012/Turkish-Jokes/Jens-Haaning>

resultado de las relaciones activadas por la obra producen distintas comunidades marcadas por la diferencia idiomática. La conformada por la población turca migrante, que comprende los chistes, y la compuesta por el resto de población noruega que no los entiende. También ocurren otras que, a su vez, pueden devenir comunidades formadas por miembros de la comunidad turca al compartir el mensaje con el resto del público que no entiende la obra y que se muestra interesado en comprenderla. En *Turkish Joken*, la operatividad interviene a través de la gestualidad que Bourriaud (2006) describe²⁴ como «el conjunto de las operaciones necesarias puestas en juego por la producción de obras de arte» (p. 143).

La intervención en el espacio público supone un gesto disruptivo, ataca a la normalidad y la subvierte con un nuevo elemento mediante un dispositivo tecnológico: los altavoces. El idioma actúa como un gesto vehiculador, facilita

24. En el glosario incluido BOURRIAUD, N. (2006). *Estética relacional* (pp. 135–143).

el intercambio y la creación de comunidades. Los chistes adquieren la condición de gesto, en tanto que determinan la efectividad de la operación. La obra hace eco y reverbera con la risa. La complicidad ocurre a través del juego y del placer compartido y lo ordinario es visible a través del sonido. La localización de los altavoces revela un itinerario «una serie discursiva de operaciones» (de Certeau, 1996, p. 131). Se produce un desvío²⁵ que potencia los chistes a través de una táctica. La persona migrante de origen turco consume su contenido de forma inapreciable, mientras transita en el proceso de digestión se vuelve un héroe común.

Las obras de los artistas relacionales devienen operaciones de arqueología cotidiana. Localizan prácticas cotidianas «artes de hacer» (de Certeau, 1996) que habitan y suceden en la subterficie —debajo de la superficie— y se restauran mediante el arte. Bourriaud aplica la hipótesis de de Certeau para identificar las tareas de los artistas. Utiliza el concepto relacional para trasladar a la superficie —de la cultura institucional— la desobediencia sutil y silenciosa de la gente ordinaria, que se ve forzada a la adaptación social y a obedecer las imposiciones del sistema. Bourriaud observa, del mismo modo que de Certeau, que en estas prácticas habita una pulsión y una herencia revolucionaria²⁶ que genera la producción de desvíos y que tiene la capacidad de localizar fisuras y espacios que pasan desapercibidos a los poderosos. Intersticios sin forma que producen una cultura oculta y subterránea.

La estética relacional pone en cuestión las redes y los modos de intercambio existentes entre sociedad, cultura y poder. Bourriaud apela, aunque sea de una forma muy vaga y simbólica, a la destrucción de la autoría en la obra

25. En alusión al uso del desvío practicado por la Internacional Situacionista.

26. Vinculada al Mayo del 68. No hay que olvidar que la investigación en la cual se basa *La Invención de lo cotidiano* (De Certeau, 1996) fue realizada en Francia en 1972 y que de Certeau tomó parte en las movilizaciones de París en mayo de 1968, como explicaría en la *Toma de la palabra* (1995).

de arte. Recupera el discurso de los años sesenta de «cualquiera puede ser artista» y lo aplica en su manifiesto teórico. De Certeau reclama la capacidad de la gente corriente para producir cultura y erosionar los modos de representación instaurados y normativizados. Detecta la existencia de zonas vulnerables, espacios ocultos e invisibles dentro de la visión panóptica de las fuerzas del poder susceptibles de transformarse a través de la cultura. Incide en la carga política y el empoderamiento en el proceso de producción cultural, en la importancia de «tomar la palabra» (de Certeau, 1995) como herramienta para recuperar lugares de disputa anteriormente tomados por el poder. Bourriaud observa en las prácticas artísticas de los noventa las intenciones de de Certeau: la reivindicación de la cultura como agente de transformación social y la vida cotidiana como una acción continua de desobediencia civil. Tareas comunes como cocinar, pasear, jugar ... adquieren un significado político por la manera en cómo se realizan y en cómo se produce su proceso de ejecución. Si para Barbara Kruger el cuerpo era el campo de batalla, para de Certeau y Bourriaud lo es la cotidianidad. De Certeau defiende que las prácticas cotidianas definen la actividad social, se refiere a ellas acuñando la expresión «maneras de hacer». Las entiende como «un medio de reapropiación utilizado por los usuarios para la recuperación del espacio organizado por los técnicos de la producción sociocultural» (de Certeau, 1996, p. 44). Cada individualidad protege la pluralidad cultural de las contradicciones de su funcionamiento relacional, situando los «modos de hacer» en el primer plano, como prácticas que articulan los espacios de actividad social.

En la sociedad contemporánea el capital postfordista ha disminuido la línea que separaba la diferencia entre producción y reproducción. La estandarización del trabajo y las actividades vinculadas al ocio producen nuevas formas de sustraerse de ellas que implican el desarrollo de una labor mental y simbólica. Ante esta situación de acoso continuo que obliga a le individue a un sometimiento de las fuerzas de producción del poder, la posibilidad que queda es la de

construir modos de ficción. Encontrar las maneras de producir esta ficción es una tarea que de Certeau delega a la cultura. En *La invención de lo cotidiano I* (1996), detecta en los lugares de trabajo la proliferación de las técnicas culturales como una estrategia de camuflaje «que disfrazan la reproducción económica bajo cubiertas ficticias de sorpresa “el acontecimiento”, de verdad “la información” o de comunicación “la animación”» (p. 35). Escapar del camuflaje no es tarea fácil, encontrar las prácticas para satisfacer el deseo en la sociedad espectacular panóptica requiere y exige burlar el control y el sometimiento, pensar tácticas y acciones de desobediencia que generen pluralidad y creatividad. A estas prácticas de resistencia de Certeau las denomina «escamoteo». Se refiere a ellas como una manera de recuperar operaciones pasadas y responder, mediante la acción, a la recuperación de tiempo para la realización de un trabajo libre y creativo —no lucrativo basado en el deseo— en lugar de la obligación de la producción.

Bourriaud (2006) alude al papel alienador y de mecanismo de control de las tecnologías en la sociedad espectacular y a la influencia negativa de las telecomunicaciones en las relaciones personales, en la que el encuentro se ha substituido por una reunión no presencial, en la que el cuerpo ya no aparece físicamente como el primer agente de intercambio. Apuntando a de Certeau, el comisario francés resalta las consecuencias de la comunicación, como principal responsable del declive y «la sepultura de los contactos humanos en espacios controlados que suministran los lazos sociales como productos diferenciados» (p. 6). De este modo, las relaciones humanas acontecen en espacios diseñados con una función cosificada, bajo el interés del capital, impidiendo que otras puedan ocurrir fuera de los límites determinados por las leyes de dichos espacios. Como un personaje de los cuentos de Italo Calvino (2002) le individue se potencia como sujeto consumidor de tiempo y espacio, en medio de esa «red de líneas que se intersecan» (p. 173). Un producto que, en su proceso de gestación y desarrollo, produce capital.

Bourriaud sitúa a la estética relacional como una manera de subvertir, desde las prácticas culturales, este régimen de control relacional impuesto. Para ello, desarrolla la idea de libertad en contraposición a la de control. Entiende que las prácticas relacionales posibilitan «líneas de fuga que permiten fragmentar los estratos, romper las raíces y efectuar nuevas conexiones» (Deleuze, G., y Guattari, F., 1988, p. 20) mediante la práctica artística, sitúan de nuevo el intercambio entre individuos en el eje central de la producción. Una salida de «la autopista de la comunicación» (Bourriaud, 2006, p. 7) que no reproduzca los metarrelatos modernistas, sino que encuentre su acceso recuperando las experiencias de la vida cotidiana. Así, las obras relacionales se constituyen como «microutopías de lo cotidiano» (p. 35) que intervienen el espacio y detienen la cadena de consumo temporal, activando relaciones sociales alternativas y «modelos críticos de las construcciones de las relaciones amistosas» (p. 54).

El concepto de «táctica» desarrollado por de Certeau encaja con la propuesta de Bourriaud. La estética relacional se sirve de la construcción de microespacios de resistencia mediante el uso de maneras de hacer inscritas en las prácticas cotidianas. El comisario se apropia de la misma táctica que reproducen los artistas para aplicarla en instituciones y lugares que representan el poder del arte. Pero su operación suscita diversas dudas, ya que bascula entre los conceptos de la estrategia y la táctica y la envuelve de una niebla de ambigüedad. Su operación, al contrario de lo que propone de Certeau, no sucede en el espacio del otro sino que utiliza el sistema de arte del que forma parte. Bourriaud es una representación del poder de la institución y de los medios de validación artística, conoce el terreno cultural y tiene la capacidad de planificación para utilizar su posición y estatus como garantía de su discurso. Planifica la estética relacional como crítico y programador y comisaria una serie de artistas que luego introduce en su manifiesto relacional. El carácter incisivo de la propuesta actúa como un dispositivo crítico y genera grietas en los espacios donde interviene —galerías y museos— y la dota de un significado táctico.

La duda de su coherencia discursiva se aloja en la honestidad con la que esa operación se realiza, así como en el grado de simbolismo que tiene, comunica y despliega. La fuerza de la pulsión transformadora de la cultura que visibiliza de Certeau se presenta en una versión aguada, bajo el paradigma de la estética relacional. En un arte que pretende alejarse del mundo artístico sin renunciar a los privilegios que el sistema del poder del arte proporciona; que quiere inscribirse en lo real a través de microficciones que reproducen espacios y tiempos desde la resistencia simbólica; que busca la disolución de la autoría a través de la creación colectiva mientras abraza la individualidad de le artiste; que promueve la experiencia siguiendo el protocolo y los mandatos del sistema del arte. Una estética relacional que se quiere libre y nace desde la prisión de los posibles.

2.5 Micropolítica, la creación de nuevas subjetividades

La estética relacional traduce y aplica el pensamiento de Guattari, su influencia es una evidencia en el manifiesto escrito por Bourriaud²⁷. La gestación de microutopías de proximidad, asociadas a la vida cotidiana, implica un proceso de creación de nuevas subjetividades, ligadas directamente con el desarrollo de nuevas subjetividades y la práctica del agenciamiento colectivo, según Guattari (2017). La crisis representacional exige la creación de nuevos paradigmas que aporten el desarrollo de otras subjetividades, que operen de forma activa y recuperen la esencia colectiva. Para Guattari ya no existe una tripartición que separe la realidad de la representación y la subjetividad, sino una fusión, «un agenciamiento colectivo, que es a la vez sujeto, objeto y expresión» (p. 60). Es precisa y necesaria la confección de una vida asociada a las maneras de hacer y a la cotidianidad. Tras la asunción de la derrota de los

27. Bourriaud dedica un capítulo de su publicación *Estética relacional* (2006) a las ideas de Félix Guattari bajo el título *El paradigma estético Félix Guattari y su relación con el arte* (pp. 107–109).

grandes relatos y el fracaso de las utopías de la modernidad es condición indispensable aceptar la imposibilidad de transformar un mundo que se autoconsume a pasos agigantados. La modestia del cambio se reduce y aplica a una escala de cercanía, a una microescala, en la que el intercambio de afectos se constituye como principal agente transformador.

Les artistas relacionales replican en sus obras diferentes maneras de facilitar el intercambio de los afectos, a través de la comida, la conversación, la audición, el paseo, la construcción espacial, etc. En sus propuestas se recupera el concepto de microutopía —surgido durante el intento revolucionario de Mayo de 1968— como una manera de reapropiarse de aquellos temas cotidianos secuestrados por la esfera de lo privado y la moralidad. Un catálogo de diversas expresiones relacionales —familiares, laborales, sexuales, mercantiles, institucionales, etc.— que tomaron la palestra y se convirtieron en el discurso que configuró las políticas de identidad —un tema trabajado por artistas y comisaries en los años setenta y ochenta— y en las prácticas que inspiraron el arte relacional.

2.6 Dispositivos maquínicos de subjetividad

Bourriaud (2006) entiende la realidad como el resultado de una negociación y apunta al arte como un medio para establecerla. Acercarse a la realidad es uno de los postulados que vertebran la *Estética relacional*, con esta intención recupera la apuesta de Guattari de crear máquinas. Para Guattari y Deleuze (1973) el capitalismo no es un modo de producción ya que no lo interpretan como un sistema «sino como un conjunto de dispositivos de servidumbre maquínica “asservissement machittique” y a la vez un conjunto de dispositivos de sujeción social “assujettissement sociale”. Los dispositivos son máquinas [...] Hay máquinas técnicas, estéticas, económicas, sociales, de deseo, etc.»

(Guattari, 2017, p. 25). Las hay muy diversas y, entre todas, abarcan el paisaje total de estímulos sociales e individuales. Para Deleuze y Guattari estar sometido a una máquina es formar parte de ella, ser una pieza y un engranaje al cual se le permite activar y funcionar, es decir, ser parte de un dispositivo de servidumbre. La máquina de sujeción y la máquina de servidumbre diferencian dos espacios de actuación. La primera, incide en la dimensión moral de le individue, constituida por sus relaciones sociales, sus representaciones, los roles que asume y el actor que representa. La segunda, interviene en un ámbito molecular, actuando sobre los afectos y los deseos, sobre aquellas relaciones que aún no han sido individualizadas.

Bourriaud (2006) recurre a las máquinas de subjetivar como dispositivo de producción para la creación de situaciones²⁸ que contrarresten la potencia de las operaciones difundidas por los medios de comunicación de masas. La capacidad de crear un espacio molecular es una alternativa a la cosificación de las relaciones sociales, es un modo de resistencia y una práctica de supervivencia. Un espacio que no esté sujeto a las leyes ni a la mercantilización de las emociones deviene un espacio de libertad. Ante un escenario alineador, que equipara el desarrollo de las relaciones humanas con el desarrollo de consumo, sólo queda hacer frente a la homogeneización de las relaciones. Es necesaria la recuperación de mecanismos que abracen la correspondencia emocional, la invención de modos de articular relaciones desobedientes en una sociedad sumisa. Modos múltiples y mutantes que se escapen, se entrometan e interrompan la tradición representacional instaurada en la modernidad. Recuperar las relaciones conlleva asumir su capacidad de acontecer en cualquier tiempo y espacio. La velocidad implica inmediatez, el tiempo de las relaciones se relativiza en su cometido y los artistas relacionales entienden esa posibilidad «incorporando el uso de la red —el interlocutor— en el proceso de producción». Bourriaud (2006) se refiere a internet como «la ingeniería

28. Término tomado de La Internacional Situacionista.

de la intersubjetividad» (p. 102). Deleuze y Guattari (1988) interpreta la red como una máquina de «líneas de desterritorialización» (p. 15) en que la interacción se ha trasladado, traspasa los límites físicos de la galería o el museo y el intercambio sucede en confines lejanos y lugares inexplorados. Las subjetividades crecen y se extienden en una nueva realidad por explorar.

Para Guattari (1996a) la máquina supone una configuración que aglutina distintos componentes —corporales, sociales, subjetivos y tecnológicos— susceptibles de producir un acontecimiento de lo real. Un acontecimiento entendido como el embrión de un foco enunciativo, una aparición de algo que se produce y se sitúa en un espacio intersticial entre el *yo* y el *otro* ya que no es ninguno de los dos. Guattari defiende la idea de la colectividad como una forma de construir territorios hacia una subjetividad plural, que posibilite procesos de identificación y facilite la creación de nuevas relaciones. Para ello, piensa en volver a constituir colectivamente los enunciados que impliquen comunidad: el colegio, la familia y la comunidad de vecinos. Equipara la competencia de crear nuevos dispositivos colectivos con la creación artística y su capacidad de generar ideología y pensamiento. Bourriaud (2006) reconoce las prácticas artísticas relacionales como dispositivos maquínicos que —siguiendo el pensamiento de Guattari— posibilitan la «substitución de todo tipo de agrupamiento comunitario impuesto por la creación de redes relacionales» (p. 101).

Guattari (1996a) focaliza el interés de sus investigaciones en los dispositivos de producción de subjetividades «superando la oposición clásica entre sujeto individual y sociedad» (p. 12), lo cual implica que la subjetividad es como un «dato que no es natural» (p. 163). Con esta idea incide en la importancia de la emancipación social, de la apropiación de los dispositivos colectivos de producción subjetiva para inventar dispositivos singulares de producción subjetiva. La subjetividad es la base sobre la que se construyen las relaciones sociales y se sitúa como un elemento indispensable para hacer frente al dominio

mediático sobre la cotidianidad. A partir de esta confrontación a la estrategia, la resistencia deviene táctica, como manera operativa de subvertir los valores del dominio capitalista y reapropiarse de la multiplicidad y la cultura plural, en contra del pensamiento único que preceden la homogeneización y la estandarización de la subjetividad. Guattari (1996a) considera que la subjetividad no se fabrica únicamente «a través de estadios psicogenéticos del psicoanálisis o de los “matemas” del Inconsciente, sino también en las grandes máquinas sociales, masmediáticas o lingüísticas que no pueden calificarse de humanas» (p. 21).

En una desvalorización del sentido de la vida que divide y fragmenta en un estadio de desorientación las representaciones del yo, se vuelve esencial la búsqueda de nuevas prácticas sociales y estéticas. Si se considera que la producción de una subjetividad singular precisa de una producción de subjetividad colectiva, la alteridad es un condicionante de producción de subjetividad. Bourriaud (2006), citando la diferencia como proceso de construcción de subjetividad, se refiere al planteamiento propuesto por Guattari (1996) sobre la definición de la subjetividad que expone la necesidad de la existencia de una segunda subjetividad.

2.7 Arte de la eco

Las prácticas de arte relacional construyen territorios de identificación, actúan como máquinas de producción de subjetividades múltiples y polifónicas. Anteponen el paradigma ético–estético propuesto por Guattari (1996b) como un modelo de producción de subjetividad que contrarreste al modelo científico y/o económico–productivista mantenido por el dominio capitalista. No únicamente aceptan la alteridad, sino que la pulen para «perder su aspereza» (p. 8) y la transforman en una aliada potencial. Operan juntas en el rescate

de la dimensión ética para romper con la relación de dominador y subalterno que obedece a un pasado colonial.

Guattari (1996b) entiende la aplicación de este paradigma como la solución a la crisis ecológica, consecuencia de un sistema de producción material e inmaterial extenuante, resultado/efecto de un capitalismo salvaje. Imagina una revolución —política, social y cultural— a escala planetaria como alternativa para reconducir los medios de producción de los bienes materiales e inmateriales. Según él, «únicamente una articulación entre la ética y la política permitirán la sustitución de las antiguas formas de compromiso religioso, político, asociativo...» (p. 76), a esta articulación se la denomina «ecosofía». La «ecosofía» propone la recomposición de las prácticas sociales e individuales a partir de tres registros atravesados por la ecología: «el del medio ambiente “ecología medioambiental”, el de las relaciones sociales “ecología social” y el de la subjetividad humana “ecología mental”» (p. 30). Guattari defiende la necesidad de escaparse del tiempo en una sociedad acelerada, atravesada por las transformaciones técnico-científicas y el crecimiento demográfico desaforado, y por la necesidad de repensar los modelos heredados de la lucha de clases. Apremia sobre la urgencia de un reemplazamiento destinado a una reinvenición, ya no se trata de establecer repeticiones ni similitudes, sino de empezar de nuevo. De crear territorios existenciales que satisfagan nuevas e innovadoras formas de deseo medioambiental, social y mental. Territorios de la cotidianidad «que se activen a partir de la praxis, que permitan ser habitables por un proyecto humano» (p. 52).

La apertura de estos territorios configura la esencia de lo que Guattari, recuperando la acepción griega originaria *oikos* (casa, bien doméstico, medio natural), se refiere como «arte de la eco» (1990, p. 52). Un arte que incluye los modos de habitar los territorios existenciales, que se abre a territorios que abordan tanto la profundidad subjetiva de la intimidad del ser, como los contextos relativos a la construcción de una subjetividad social —etnia, nación y derechos de la humanidad—. Bourriaud (2006) adapta la apertura de la

habitabilidad que implica la práctica del «arte de la eco» para construir el *statement* sobre el que se vertebra una parte esencial de su manifiesto relacional: la construcción de espacios/territorios existenciales susceptibles de ser habitados por una comunidad de forma temporal. Territorios que se sitúan en los lugares insospechados, que son definidos por la propia práctica que se ejerce, que no atienden al pasado sino que surgen como algo nuevo —defiende Bourriaud— sin «esconderse detrás de la historia de los años sesenta» (p. 6), que practican y abrazan la mutabilidad trazando las líneas para la constitución de microutopías y territorios de proximidad.

2.8 Espacio y tiempo

Zygmunt Bauman (2003) considera la modernidad como la historia del tiempo, «el tiempo en el que el tiempo tiene historia» (p. 119). Se refiere a ella con el concepto de la liquidez y utiliza esta metáfora como una forma de representar la crisis de dicha modernidad, en la que —según él— el deterioro de la solidez que representaban el capitalismo postfordista y el Estado nación habilita las condiciones para el surgir de nuevas formas de relación social más fluidas, volátiles e inestables. La lectura moderna del espacio establecía una lectura categórica que proponía la identificación del espacio como un lugar físico, sólido, firme y delimitado. La configuración de espacio podía realizarse utilizando diferentes mediciones: el tiempo —el espacio que pertenece a una extensión geográfica que se puede recorrer en un tiempo determinado—; el cuerpo —el espacio se expandía hasta donde llega la capacidad de mis sentidos— y elementos fronterizos —la arquitectura—. Incluso en una dimensión abstracta y desconocida, el espacio en la modernidad estaba delimitado por el conocimiento, la imaginación y la religión.

En la modernidad, la interpretación física del espacio se ordena a partir de los límites, el gesto de trazar una línea en él constituye una demarcación. La acción

de reivindicar un espacio como lugar para el desarrollo de una actividad —individual o colectiva— sostiene uno de los pilares más preciados del capital y de la sociedad moderna: la propiedad privada. La arquitectura ha sido la disciplina encargada de desarrollar las técnicas para trasladar esos movimientos gestuales a formatos que permitieran la organización del territorio en espacios regulados por el uso que se desarrolla en ellos. Los territorios existenciales se basan en la configuración de espacios no limitados y exentos de propiedad, susceptibles de producir relaciones humanas. Se distancian de la concepción moderna del espacio, proponiéndolo como un lugar abierto que potencie las relaciones sociales mediante la interacción. Los espacios relacionales —territorios existenciales— replican estas tácticas, operan mediante la intrusión en un sistema relacional regulado por las relaciones artificiales²⁹ que median por un interés productivo económico y material. A través del arte, la intromisión posibilita la construcción de espacios liberados de la gestión de relaciones y bienes sometidos al capitalismo. Como se ha visto, Bourriaud (2006) aplica el concepto marxista de intersticio³⁰ para referirse a los espacios de gestión relacional que activan las interacciones humanas, desmarcándose del «espacio simbólico autónomo y privado» (p. 13) en el que se instaló el arte durante la modernidad.

El arte relacional ya no sucede únicamente entre las paredes de una galería o un museo, interviene en otros lugares y se desplaza del *white cube*. Construye espacios susceptibles de tejer nuevas comunidades en la calle, además de las galerías y los museos. Opera en los lugares destinados a la cotidianidad y, en algunos casos, su intención participativa puede resultar contraproducente, lo cual confirma el valor ensayístico de prueba y error que subyace en las prácticas artísticas. La deslocalización de la obra, proyectada inicialmente con un

29. Se ha acuñado este término para referirse a aquellas relaciones humanas que se establecen bajo los parámetros de una economía productiva —bienes materiales y servicios—, que son regidas por una ley de mercado que regula la plusvalía del capital bajo la apariencia de los afectos y las curas.

30. Véase el apartado 2.1 Comunidades temporales.

espíritu democratizador, exige un procedimiento delicado y una aproximación afectiva en tanto que se puede transformar en un dispositivo institucionalizador que reproduce actividades de sometimiento, control y vigilancia. La dislocación del lugar de producción de la obra de arte deviene cuando este se configure como espacio de producción, la salida del espacio institucional no confirma su «desinstitucionalización».

La deslocalización de la obra de arte del lugar que se le ha designado tradicionalmente, es prueba de una doble deslocalización: la primera, una fuga del lugar expositivo; la segunda, una huida de la formalización material. La búsqueda por deconstruir los modos de producción de la obra de arte de la modernidad ha cristalizado en la sustitución del objeto del arte por el acontecimiento y el relevo de los artistas por la obra como dispositivo de mediación.

Bourriaud (2006) reconoce las prácticas relacionales como dispositivos de mediación, reivindica su constitución intersticial y su proyección en un espacio desobediente a las reglas del consumo y al adoctrinamiento de las masas. Una proclama que transforma el desencanto del fracaso de la utopía en favor de la recuperación del espacio colectivo desde la cotidianidad y la modestia, en un formato *micro* y de proximidad. Una subversión simbólica a través de un espacio configurado en el limbo del arte, donde es posible crear territorios imaginarios, cartografías especulativas y un tiempo sin posibilidad de medición.

2.9 Contraespacios

En unas conferencias sobre utopía y literatura celebradas en Francia en 1966, Michel Foucault (2010) describía las utopías como espacios «no reales» que habitan en el imaginario. Lugares imposibles de localizar en un mapa y de medir en el espacio y el tiempo «países sin lugares e historias sin cronología» (p. 19), que anidan y se configuran a través del deseo y los anhelos. Lugares

que, pese a su «no reconocimiento» en la consideración de lo real, cumplen una función vitamínica que alimenta y nutre la resistencia cognitiva. Lugares no desechables que se expanden, coinciden, divergen y se multiplican adquiriendo formas mutantes en función de cada subjetividad. Lugares que residen en las moradas donde no hay espacio para los sueños y que perviven en la condición de lo imprescindible.

El contraespacio se sitúa en lugar del contratiempo, altera las coordenadas que regulan la convención del espacio y el tiempo. Aplica la desobediencia para ejercer el desvío. Provoca modificaciones que estimulen nuevas dimensiones para ser vividas y atiende a la transformación del espacio-tiempo buscando nuevas formas de constituirse. El arte relacional se enmarca en este ámbito de investigación: buscar nuevas prácticas y formas estéticas que sugieran a la audiencia la configuración de un nuevo tiempo para vivir y un espacio para ser habitado a través del arte. Aunque Bourriaud no se refiera al término foucaultiano, la fundación de la estética relacional, gravita en la construcción de contraespacios. En una apuesta transformadora de la vida por el arte que facilite las relaciones entre otros como táctica para la creación de microutopías, de contraespacios surgidos desde el deseo, mediados a través de lo simbólico —el arte—, que timenten a la reconfiguración social, contaminen lo real mediante la participación y resignifiquen la figura de los artistas. Proponiendo un aterrizaje que aproxime a estos a lo cotidiano y se distancien del rol de «genio/ creador» —otorgado en la modernidad— asumiendo un papel de mediación.

2.10 Una desobediencia consentida

La genealogía teórica sobre la que se construye la estética relacional revela un posicionamiento político activo a través de las prácticas artísticas

relacionales. Bourriaud se apropia del «intersticio» marxista para aplicarlo en el ámbito de la economía de las relaciones. Las obras ocurren en la galería o el museo y toman el espacio público aplicando la idea de Lefebvre (2013) sobre el espacio público, resultado de la producción social. El espacio público se muestra como campo de pruebas de una serie de nuevas prácticas relacionales. Varias de las obras que vertebran la tesis de Bourriaud (2006) se sitúan fuera de los espacios destinados al arte. Las intervenciones fotográficas en soportes publicitarios de Pierre Huyghe en *Billboards* (1990–1995) (Vallas publicitarias) reproducen imágenes de acciones cotidianas que ocurren en las cercanías donde se instalan: obreros trabajando en una obra, una mujer caminando, estudiantes tumbados, etc. Los carteles de Félix González-Torres en “*Untitled*” (1991) (Sin título), distribuidos en 24 puntos de la ciudad de New York, trasladan al espacio público la intimidad de la ausencia del dolor, con la fotografía de su cama sin hacer después de haber dormido con su amante, Ross Laycock, fallecido un año antes de la exposición víctima del sida. El autobús volcado por Jes Brinch y Henrik Plenge Jacobsen, *Burn Out, the Smashed Parking Ground* (1994) (Quemado, el estacionamiento destrozado) instalado en una plaza de Copenhague. La instalación de de Jens Haaning colocando dos altavoces para la difusión de chistes en turco en un barrio céntrico de Copenhague, *Turkish Joken* (1994) (Chistes turcos). El gesto de colocar una naranja en diferentes paradas de un mercado desierto en Brasil realizada por Gabriel Orozco en *Crazy Tourist* (1991) (Turista loco).

El «intersticio» es habilitado bajo la forma de la ejecución, de la realización de una práctica que sucede en un espacio y posibilita otras maneras de intercambio no reguladas. La exposición deviene un espacio intersticial, independientemente del lugar donde acontezca, el hecho expositivo adquiere trascendencia, es «un dominio del intercambio en el que el arte se vuelve un estado de encuentro» (Bourriaud, 2006, p. 17). El acto expositivo transita en diferentes

espacios, sufre una metamorfosis con el propósito de resignificarlos. La intención del arte relacional no es otra que la de generar un contrarrelato sobre las relaciones humanas frente a la hegemonía capitalista. Esta voluntad crítica que sustenta la estética relacional choca con los orígenes de la propuesta, situados en el comisariado desarrollado por Bourriaud durante los años noventa: la sección de *Aperto* (Abierto) en la Bienal de Venecia (1993); *Commerce* (Comercio) en *Espace Saint Nicolas* (París, 1994); la citada *Traffic* (Tráfico) en Musée d'Art Contemporain de Burdeos (1996); *Contacts* (Contactos) en Kunsthalle Fri- Art de Friburgo (2000) o *Touch* (Tocar) (*San Francisco Art Institute* (2002) y la dirección, junto a Jérôme Sans, de la programación expositiva en el *Palais de Tokyo* (París) entre 1999 y 2006.

Bishop, en su artículo *Antagonism and Relational Aesthetics* (2004) (Antagonismos y estética relacional)³¹, manifiesta la ambigüedad discursiva que suscita el carácter institucional de la estética relacional, poniendo en cuestión el contenido político de sus propuestas. La autora se interroga sobre cómo identificar la estructura de una obra de arte relacional. Bourriaud coloca el foco de interés en el reconocimiento del proceso que establece la obra con la intención de «equiparar el juicio estético con el juicio ético político de las relaciones que produce una obra de arte [...] cuando los encuentros son más importantes que los individuos que los protagonizan» (p. 64). Para Bishop, esta declaración relativiza hasta casi la desactivación de cualquier actividad política susceptible de inscribirse en la obra. Lo importante es generar encuentros, facilitar la comunidad pero ¿cuál es la finalidad? crear microcomunidades, microutopías que no trasciendan más allá de sus participantes, la mayoría inscrites en el mismo contexto de la producción cultural y sabedores de los códigos que permiten descifrar las obras.

31. El cuarto capítulo se dedica al antagonismo relacional propuesto por Bishop como una forma de contraposición a la estética relacional. Véase: CAPÍTULO CUATRO **Antagonismo relacional**.

Bourriaud es conocedor de la endogamia que rodea y promueve las obras circunscritas en el paraguas de su propuesta. «El arte es para todos, pero solo una élite lo sabe» enuncia Dora García en una de sus *Frases de oro* (2003). Una sentencia aplicable a la estética que promueve Bourriaud, en la que la política adquiere un componente superfluo y distintivo mediante la reproducción de gestos en un espacio del arte común y consensuado. La democracia no puede obviar el conflicto, sostienen los filósofos y politólogos Laclau y Mouffe (2016). El disenso y el desacuerdo son y suponen los motores de la acción política, de la activación opositora responsable de la búsqueda de lenguajes y formas de repensar las relaciones humanas fuera de «la consolidación de las políticas de privatización y el fundamentalismo del mercado» (Ashford, 2010, p. 120). ¿Qué tipo de transformación política genera una obra si no interpela el contexto donde se produce ni se interesa por los signos políticos de los agentes a los que se dirige? La práctica relacional justifica el arte, aunque la comunicación que se establezca demuestre sus carencias de potencia y contenido. La obra se reduce a un mero espectáculo que reproduce el discurso de la aceptación y se ampara en el buenismo de la institución artística, validado por museos y galerías.

La emergencia del *Palais de Tokyo* como paradigma de un espacio institucional en el que tienen cabida una serie de prácticas artísticas que buscan la apertura de relaciones —de un tiempo indefinido— entre diversos públicos contrasta con la configuración de los espacios donde se ejecutan, el *white cube*. La experimentación estética del *work in progress* y los *workshops* se convierte en un nuevo bien de transacción económica. La oferta de la experiencia se vuelve mercancía en formatos experimentales de formación —conferencias, talleres y laboratorios—. La insistencia de la obra como bien inmaterial sucumbe ante la fuerza económica y se rinde a los pies del fundamentalismo mercantil. Todo es susceptible de comercializarse y las experiencias y relaciones no son una excepción.

La lista de comisaries y teóriques relacionados con las prácticas artísticas que se inscriben dentro de la estética relacional aglutina, además de a su creador, a otros agentes culturales: Barbara van der Linden, Hou Hanru, Hans Ulrich Obrist, Maria Lind o Yves Aupetitallot. Aunque el *Palays de Tokyo* sea la referencia internacional asociada a la *estética relacional*, otros espacios como el *Baltic* (Gateshead, Inglaterra), el *Kunstverein* (Múnich, Alemania), el *Matadero* (Madrid), el MUSAC (Castilla y León) o el *Centre d'Arts Santa Mònica*³² (Barcelona) han incluido en sus programas la utilización de un vocabulario que muestra su vinculación con las prácticas relacionales. De esta forma, ha proliferado la difusión de términos transdisciplinares que conectan la experimentación pedagógica con la producción de modos de intercambio en la oferta de los centros de arte. Conceptos como *En construcción* (Matadero, Madrid), *Abierto por obras* (Matadero, Madrid), *Laboratorio* (MUSAC), *Fábrica de arte/creación/cultura* y *Centro de arte deslocalizado* han cruzado fronteras territoriales y se han extendido a lo largo de la cultura global³³.

El comisario y crítico de arte Peio Aguirre, en su artículo *Fortunas de la llamada estética relacional* (2017), identifica el epicentro de la estética relacional en la década de los años noventa en Francia. Aguirre se apoya en el núm. 12 de la de la revista francesa *May* (París, 2012) para rescatar algunas de las exposiciones fundamentales que ayudan a situar los orígenes del paradigma

32. Ferran Barenblit inauguró su dirección en el Centro de Arte Santa Mónica (2003–2008) con el eslogan de ser un centro dedicado a la estética relacional, algo que, según Peio Aguirre (2017), después no se reflejó en la programación.

33. Para consultar sobre centros de arte en el ámbito europeo, se recomienda el *Directorio de Fábricas de la Creación en la Unión Europea*, Consonni, 2011. Disponible en: <https://www.consonni.org/sites/default/files/Directorio%20Fabricas%20de%20la%20Creacion%204nov.pdf>

relacional³⁴. El inicio del fenómeno se sitúa en la exposición *Les Ateliers du Paradise* (Los talleres del paraíso) en la galería Air de Paris (Niza, 1990) de los artistas Pierre Joseph, Philippe Parreno y Philippe Perrin. El artista británico Liam Gillick (1999) describe la experiencia como «la transformación de la galería en un lugar para vivir y jugar para niños adultos mimados que vivieron sus vidas y fantasías en tiempo mientras disfrutaban de sus vacaciones». El despliegue en el espacio expositivo incluía el ofrecimiento al público de una serie de servicios —de enseñanza de idiomas, médicos, deportivos, psiquiatría y gastronómicos—. Gillick desconfía de la improvisación de alguna de las escenas que sucedieron durante la exposición. Opina que algunas de los participantes de la propuesta expositiva no surgieron de la espontaneidad, sino que fueron cuidadosamente seleccionados e introducidos en la exposición como mecanismos vivos de información que acompañaban la visita del público, que aparecía como un «montador de películas sin película, evolucionando en un espacio fotogénico» (1999), convirtiéndose en actor según su participación.

La base del intercambio que sustenta la estética relacional no puede estar exenta de pedagogía ni de la socialización del conocimiento. Peio Aguirre (2017), en su tentativa por tejer una intrahistoria de la estética relacional, sugiere constreñir más el círculo y emplazar su origen en Le Magasin, en Grenoble (Francia). Un centro de arte sin colección inaugurado en 1986 y pensado con el propósito de fusionar la investigación con las prácticas artísticas, que albergó el primer programa internacional de estudios curatoriales de

34. *Les Ateliers du Paradise* (Galería Air de Paris, Niza, 1990) (Los talleres del paraíso); *Projet Unité*, (Proyecto unitario) comisariada por Yves Aupetitallot (Unité d'Habitation de Le Corbusier, en Firminy, 1993); *No Man's Time* (Tiempo de nadie) comisariada por Christian Bernard, Eric Troncy y Nicolas Bourriaud (Villa Arson, Niza, 1991); *L'Hiver de l'amour* (El invierno del amor) organizada por los editores de la revista *Purple* (Morado) (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/ARC, 1994) y *Traffic* (Tráfico) comisariada por Nicolas Bourriaud en el CAPC (Burdeos, 1996).

Europa³⁵. Allí coincidieron Philippe Parreno y Dominique Gonzalez-Foerster y les galeristas de la Air de Paris en Niza, Florence Bonnefous y Édouard Merino. El sustituto de Le Magasin en Niza se llama Villa Arson, un centro de exposiciones con una escuela de arte superior que acogió las propuestas de los artistas y galeristas recién mudados a la localidad costera. La descentralización del arte, el apoyo a la cultura y «el aumento —al doble— de su asignación presupuestaria durante el primer mandato de François Mitterrand» (Fidalgo, 1982), propiciaron la apertura de una red de centros de arte y su diseminación por todo el hexágono. Sin duda, esta fórmula de difusión cultural, pensada por el ministro de cultura Jack Lang³⁶ durante la década de los años ochenta, fertilizó el terreno cultural para la gestación y posterior difusión del paradigma relacional, un movimiento que no dispuso del eje central en la capital. Este vínculo, no investigado hasta el momento, suscita la siguiente pregunta: ¿qué grado de incidencia institucional existe en la creación de los movimientos culturales? Se pone en evidencia la responsabilidad gubernamental de invertir en la creación de un capital cultural —incluye la educación— como fuente de sabiduría, creación, investigación y estrategia económica regeneradora.

De algún modo, la estética relacional abrió una puerta que permitió que el museo dejará de ser un albergue anquilosado, de inventario material, y pasará a constituirse como un espacio vivo y activo. Un lugar donde suceden cosas, un lugar que busca otros modelos para entender el presente y favorece nuevos modos de relación desde la institución. El espíritu de redefinición como

35. El edificio donde se ubica mantiene toda una esencia relacional y deslocalizada. Acogió la sala de talleres de Alexandre Gustave Eiffel en la Exposición Universal de 1900 y, posteriormente, fue comprada y trasladada a Grenoble.

36. Ministro de cultura durante los mandatos de François Mitterrand (1981–1995). Fue el ideólogo de la descentralización de la cultura en París y de la creación de varios centros culturales en todo el país. Algunas de sus acciones más destacadas fueron la duplicación del presupuesto cultural y la elaboración de la ley —conocida con su apellido— que reguló un precio fijo en la venta de libros en Francia para proteger a las pequeñas editoriales.

estructura política y de conocimiento lleva consigo un cambio que lo desplaza y desterritorializa del discurso de diferenciación sistémica implantado en la modernidad. Así, el museo ya no divide ni separa sino que promueve el intercambio y los afectos, se entiende y constituye como un ecosistema en el que todos sus agentes están interconectados por una transdisciplinariedad. Se trata de juntar posiciones, no de dividir las, de experimentar y mezclarnos. Aunque Bourriaud insista en suprimir la singularidad en las prácticas relacionales, esta singularidad forma parte de sus procesos de producción simbólica y, como cita Foucault (2010), constituye una parte principal para la producción de nuevas utopías de proximidad.

El arte crítico, en tanto que mecanismo de pensamiento y vanguardia, es necesario para el desarrollo y el crecimiento de la institución del arte, es garantía de su progreso intelectual. La institución del arte ha demostrado su capacidad para desactivar aquellas obras o propuestas que atenten contra su integridad moral. Cuestionar las formas estéticas y su universo es un peaje que hay que cruzar dentro del *moebius* que aloja el circuito de la producción artística. La aceptación de la crítica es el primer paso para manipular y destituir los signos sociales de todo aquel enunciado susceptible de incomodar a la institución del arte. David Pérez³⁷ (1997) se interroga sobre la legitimidad del arte que actúa desde los márgenes cuando su discurso afirma formar parte de ese mismo poder. Su reflexión, en forma de respuesta, es un aviso del riesgo que corre el discurso crítico al ser recibido por la institución, del riesgo «de convertirse en una moda o un discurso de temporada por su tendencia a replicar los mismos clichés a los que se enfrenta ya que, en su propia estructura, este no sería más que un reflejo de ese orden contra el que intenta rebelarse» (p. 29).

37. Catedrático en Bellas Artes en la Universitat Politècnica de Valencia.

Las observaciones de Pérez, publicadas en 1997³⁸, parecen servir como un presagio de las críticas que Bourriaud incluirá en su publicación de *Esthétique Relationnelle* en 1998. Alerta también sobre las posibles consecuencias que puede tener el hecho de que una propuesta surgida de los intersticios y los espacios situados al margen de la industria cultural, se convierta en un nuevo producto cultural cuya gestación despoja de su sentido inicial. La incorporación en el aparato comercial implica la reescritura de un discurso de conveniencia basado en los intereses económicos. Una restitución del estatus ideológico en la que lo simbólico se impone a lo político. La obra pierde su sentido en la amplitud del sistema del arte, entendido éste como una industria cultural, su maquinaria precisa generar productos que se inscriban en una oferta consumible. El arte deviene un sistema más de explotación en una sociedad espectacular que se cuida de mantener el control de las relaciones mediante el control y la industrialización de la producción de relaciones. Las situaciones se desvanecen fundiéndose con el espejismo que mantiene pensar la cultura y el arte como una guarida desde la que construir una vía de escape que prolongue la autonomía subjetiva.

La experiencia demuestra que los movimientos contraculturales, entre los que se inscriben las prácticas artísticas, no han podido resistir el embate de la industria cultural a pesar de haberse originado desde una posición contraria. La mercadotecnia cultural ha encontrado las estrategias para su asimilación y posterior desvanecimiento ideológico. Ese proceso de normalización viene determinado por el simbolismo que rodea al arte y las instituciones culturales. Espacios desde los que organizar una resistencia dulce, filtrada por el grado de compromiso político e ideológico al que esté dispuesto a llegar su máximo exponente y responsable. Las instituciones de la cultura se han constituido como el lugar desde donde ejercer la crítica institucional. Bourriaud (2006)

38. Un año antes de la publicación de *Esthétique Relationnelle*, publicada en 1998 por Les Presses du réel.

adopta el discurso de lo «micro» como posibilidad de irreductibilidad y lo envuelve en una desobediencia permitida, sabedor de la resistencia dulce que implica la estética relacional. Una resistencia de lo cotidiano desde el arte, con un efecto limitado por el propio medio, al no asumir este una finalidad de transformación social que sobrepase las fronteras de la galería, el museo y otros espacios institucionalizados por el arte y la cultura³⁹. Una resistencia dulce que, según Bourriaud, «debe juzgarse, con criterio de existencia: en relación a las conexiones de la obra con la historia del arte, tomando en cuenta el valor político de las formas y la proyección de lo simbólico en lo real» (p. 103). Los artistas relacionales no pretenden mostrarse como activistas, su comisario lo confirma cuando pone el foco en la historia del arte y se evade de la responsabilidad de delegar al arte la función de agente de transformación social. La institución del arte está ligada a la incipiente aristocracia y burguesía desde sus inicios. Aunque en la modernidad el arte ha tenido cierta relevancia política y se ha asumido como un medidor de cotas de transformación social, debemos aceptar que esto ha sucedido desde un espacio residual que la industria cultural se ha encargado de fagocitar.

Las prácticas artísticas no están fuera del mercado ni de las instituciones, gozan de un privilegio heredado del modelo clásico burgués. Aunque sus discursos se sitúan en la crítica social o institucional, su trascendencia no ha conseguido superar lo simbólico. El arte está sometido al sistema de producción del pensamiento regulado por la institución y el mercado. No supone un enemigo de la política institucional, a la que critican, sino que es parte de ella, se necesitan mutuamente, comparten su propia existencia. El dominio de la producción cultural supera cualquier discurso social antagónico. Su capacidad absorbente convierte los procesos estéticos de producción de subjetividades en nuevos modos de explotación de la vida, sin importar la realidad en la

39. Donde se incluye el fenómeno de la «bienalización» y la utilización del espacio público —escuelas, pabellones, teatros— como lugares susceptibles de ser intervenidos por la cultura y el arte de forma temporal.

que inciden. El discurso se vuelve vulnerable cuando se tamiza por la institucionalidad del arte, la misma que decide la aceptación o el rechazo de los discursos según su conveniencia. Los lugares de educación y libertad que codician el margen como lugar de actuación «son también parte de los dispositivos sociales destinados a profundizar la explotación de la vida mediante la producción del ocio industrializado» (Expósito, 2001, p. 203). Pero la intencionalidad discursiva no basta para revolver conciencias, generar intersticios que adoptan la forma de microrevoluciones temporales en los espacios institucionales del arte, es una estrategia para ocultar, una vez más, el sometimiento del arte a las esferas del poder, para situar el arte en un espacio entre el deseo político y la obediencia institucional. Un «intersticio» para practicar una desobediencia consentida.

CAPÍTULO TRES

ARTE DIALÓGICO

La democracia es una de las constantes que mantienen las propuestas que exploran la participación a través del arte. La estética relacional reproduce el sistema de participación de la democracia liberal, la cual se articula a través de una participación consentida, contenida y controlada. Del mismo modo que la estética relacional obedece a los parámetros del mercado y el poder, la democracia liberal funciona de una forma excluyente. Es una manera de perpetuar la distribución económica, social y territorial heredada del feudalismo y el colonialismo. La estrategia para mantener a salvo, detrás del telón, los privilegios de las aristocracias, familias y clases pudientes y dismantelar el desarrollo de una clase trabajadora que se ha vuelto inexistente y ha sido substituida por una población precaria que, a diferencia de su antecesora, no tiene capacidad organizativa ni de improvisación.

La democracia directa sitúa a la participación en un nivel prioritario, no mediante la representación y la elección, sino a través de la interacción, el debate y la deliberación, a través de la palabra y el diálogo. El diálogo es la constante que Kester (2004) identifica en una serie de proyectos a escala global que hacen uso del lenguaje, especialmente el oral, para articular la producción de obras de producción artística participativa. Kester utiliza el término *Dialogic art* (arte dialógico) para referirse a las propuestas artísticas que sitúan la conversación y el diálogo en el centro de la producción. Kester adapta el concepto de la estética dialógica⁴⁰ desarrollada por el teórico literario ruso y filósofo del lenguaje Mijaíl Bajtín, quien sostenía «que la obra de arte se puede ver como una especie de conversación: un punto de encuentro de diferentes significados, interpretaciones y puntos de vista» (Bajtín, 1990 citado por Kester, 2004).

40. Otros autores hicieron uso del término antes que Kester, el educador Paulo Freire lo utilizó para desarrollar *La pedagogía del oprimido* —publicado en portugués en 1968— y la crítica Suzi Gablik para referirse al *New Genre Art*, que surgió a inicios de los años noventa.

La existencia de la comunicación, como se ha visto en el apartado dedicado a la asamblea, requiere de una acción de intercambio y de la interacción para consolidarse como un acto comunicativo. Kester reconoce la interacción como diálogo, como un proceso de intercambio activado por los artistas hacia otras comunidades, que puede o no implicar la creación de nuevas identidades y subjetividades. El arte dialógico construye la obra pensándola como un espacio de negociación. Los artistas crean un dispositivo que facilita el encuentro y el intercambio entre diversos agentes que requieren tener el conocimiento de un lenguaje común para comunicarse, sea a través del gesto o de la palabra. Para Bajtín (1982) «la comprensión como respuesta de una totalidad discursiva, siempre tiene un carácter dialógico» (p. 318).

Las propuestas dialógicas se sitúan en el estadio de la posibilidad, en el que la negociación es la base del discurso en que se desarrolla. La comunicación existe mediante la interacción y ésta reclama atención y una administración de la escucha que facilite la comprensión del significado de los signos escritos, sonoros y corporales transmitidos por los cuerpos.

El filósofo coreano Byung Chul Han, en su ensayo *La expulsión de lo distinto* (2017) se atreve a imaginar que, ante el desamparo de las relaciones en una «sociedad que totaliza el tiempo del yo» (p. 123) y elimina aquellos tiempos e intercambios que considera improductivos, la sociedad futura será una sociedad atenta, dispuesta a recuperar la necesidad de la escucha. Sin la escucha, la sociedad no existe y sin el diálogo, no hay comunidad.

3.1 Un toque de atención

La comunicación necesita de la atención, es una condición *sine qua non*. Sin duda, la sentencia «Atención: La percepción requiere participación del proyecto» *Warning* (Muntadas, 1999) (Atención) [fig. 12] impresa en una



Figura 12. MUNTADAS A. (2009). *Warning*. Bienal de Venecia. [Intervención textil sobre fachada].
<https://www.flickr.com/photos/arcadina/>

tipografía blanca sobre fondo rojo y distribuida en diversos idiomas y formatos gráficos en diferentes lugares del mundo, es un toque de atención del artista hacia la obra. Una estrategia que se apropia de los mecanismos de comunicación mediáticos para instalarse en el espacio expositivo, que consigue traspasar los mecanismos de protección del arte e infiltrarse en la esfera pública y que es capaz de generar situaciones en nuevos contextos y territorios inexplorados por el arte. *Warning* es una llamada de atención —valga la redundancia— que propone un diálogo con la audiencia a través del objeto y con el objeto, en este caso el dispositivo gráfico en el que se anuncia la frase. Un diálogo unidireccional, en el que la obra emite un enunciado sin ninguna posibilidad de réplica. El arte dialógico facilita la réplica, reconfigura la frase de Muntadas y la resignifica trasladando la atención, no al objeto del arte, sino a una situación que devendrá arte y facilitará la relación entre seres humanos. Se aleja nuevamente del aura que envuelve y sacraliza a la obra de arte moderna, aunque sea mediante la paradoja, pone el foco, no en la percepción de la obra estética —sea un cartel, pegatina o imán de nevera—, sino en el intercambio lingüístico con otros seres humanos a través de una oración.

La escucha es una cualidad indispensable que permite la comunicación y el intercambio de emociones. Las investigadoras Júlia de Souza y Adriana Bandeira (2023) entienden la interacción y el intercambio discursivo del arte dialógico como la confirmación de la asunción del papel democrático del arte y destacan que la escucha es un aspecto fundamental para el establecimiento de diálogos fructíferos. Sin escucha no hay réplica ni transmisión de experiencias. Las prácticas de arte dialógico actúan como una caja de resonancia de cuerpos que se escuchan. Mantienen la misma virtud que Momo, la niña protagonista de la novela *Momo* (Ende, 1979), cuya cualidad era escuchar, una capacidad asociada a cualquier persona oyente. Un error de asociación muy común y generalizado que el narrador de la novela recuerda a los lectores cuando describe las transformaciones que experimentaban las personas al sentirse escuchadas por Momo «con atención y simpatía la gente perpleja o indecisa sabía muy bien, de repente, qué era lo que quería [...] los tímidos se sentían de súbito muy libres y valerosos [...] los desgraciados y agobiados se volvían confiados y alegres» (p. 20).

En una sociedad hipermediatizada, capaz de mercantilizar las relaciones, el diálogo se presenta como otro modo de resistencia en el que situar la construcción de narrativas no suscritas a los relatos establecidos, como una manera desafiante de construir nuevos relatos a partir de la diferencia. El arte dialógico vehicula —o eso pretende— la tensión de los agentes que involucra en su producción como un elemento potenciador de discurso y práctica. Busca, desde las prácticas artísticas, contribuir en el ámbito social, ser una aportación para la exploración de soluciones a los problemas en los contextos donde se desarrolla. Se coloca en el espacio de la participación desde una perspectiva democrática que otorga el mismo protagonismo a todos los agentes involucrados en la producción de la obra. Busca el acuerdo y el consenso, redefiniendo la idea de la participación en el arte mediante la teoría de la

acción comunicativa y los valores democráticos —la deliberación, la solidaridad y el derecho— desarrollados por el filósofo alemán Jürgen Habermas.

Bajtín (1982) considera «el acto humano de comunicar como un texto en potencia que tan sólo puede ser comprendido dentro del contexto dialógico de su tiempo, ya sea como réplica, como un posicionamiento o una muestra de sentido» (p. 298). El arte dialógico se basa en la comunicación, no es un arte individual sino que se produce en lo colectivo, en el intercambio y la creación de redes.

El arte dialógico construye su discurso a partir de la diferencia. El intercambio verbal desafía la comprensión de sus oyentes y de la audiencia, extiende su participación a través de un trueque que demanda la atención activa del público y la disposición para relacionarse con los demás agentes participantes.

3.2 La emergencia del contexto

El arte dialógico continúa un relato de la participación iniciado por la estética relacional. Busca la participación y la creación de intersticios utilizando el diálogo como metodología para la creación de comunidad. Surge en un momento de crispación económica, marcado por el fenómeno de la globalización y la internacionalización del terrorismo. La defensa de la globalización mercantil, metodología de expansión del sistema neoliberal que da privilegios a las clases altas y a los países más ricos del mundo, desencadenó un ciclo de protestas en todo el planeta y la consolidación del movimiento antiglobalización. Entre los años 1994 y 2007, las manifestaciones y protestas se extendieron

en forma de contracumbres siguiendo por todo el mundo⁴¹ las reuniones de los máximos dirigentes. La posición anticapitalista del movimiento antiglobalización no será la única que influya, según Kester (2004), en la aparición del arte dialógico.

El terrorismo islámico de Al Qaeda —considerado por Braudillard (2004) como anticapitalista— y su odio contra los Estados Unidos⁴², materializado en los atentados del 11 de septiembre en el World Trade Center, inauguraron una manera de extender el miedo en forma de alerta terrorista a escala global

41. En octubre de 1994 la plataforma *Las otras voces del planeta*, formada por más de 200 asociaciones ecologistas, sindicatos y Organizaciones No Gubernamentales (ONG), organizó diversas movilizaciones contra el 50 aniversario del Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial (BM) y se impulsó la celebración de un foro alternativo de debate. Cinco años después, una gran movilización —más de 50.000 personas— consiguió abortar la Cumbre de la Organización Mundial de Comercio (OMC) celebrada en Seattle. En el año 2000 la Contracumbre de Praga paralizó la reunión conjunta del FMI y del BM y en 2001 diversas acciones y movilizaciones —en las que el doctorando participó de forma activa— consiguieron frenar la reunión del BM en Barcelona. Ese mismo año, la contracumbre del **G8** en Génova convocó a más de 150.000 personas, fue en esta última en la que el activista Carlo Giuliani murió al recibir un disparo de la policía. Meses más tarde, las movilizaciones contra una reunión de los líderes de la Unión en Gotemburgo evitaron una reunión informal entre los máximos dirigentes europeos, protestas que se saldaron con tres manifestantes heridos de bala y más de 700 detenidos. En 2003, en Salzburgo, el presidente de Austria suspendió el Tratado de Schengen para controlar la afluencia masiva de activistas y evitar su participación en la contracumbre del Foro Económico Mundial. En 2008 el **G8** organizó un encuentro en el Balneario de Heiligendamm (Rostock, Alemania) al que acudieron miles de activistas que fueron duramente reprimidos.

42. Demostrado en los atentados del 7 de agosto de 1998 frente a las embajadas de Estados Unidos en Nairobi (Kenya) y en Dar es Salaam (Tanzania) que costaron la vida a 224 personas y en el ataque contra el buque de guerra estadounidense USS Cole en Yemen, en el que hubo 17 víctimas mortales y 39 heridos.

a través de la creación de células dispuestas a actuar especialmente contra los países occidentales, donde se acentuaron los atentados más severos⁴³.

Este contexto de antagonismo y confrontación no estuvo exento de consecuencias bélicas⁴⁴ que generaron e intensificaron la difusión de un radicalismo hostil contra otras culturas y religiones consideradas «no occidentales», provocando también una respuesta social fundamentada en el diálogo y el asociacionismo, como por ejemplo la creación de encuentros y foros internacionales vinculados al movimiento antiglobalización. Los sociólogos José Seoane y Emilio Taddei (2001) sitúan el inicio del movimiento antiglobalización en la llamada realizada por el EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional) en 1996 a colectivos de los movimientos sociales de todo el mundo para participar en el *Primer Encuentro Internacional por la Humanidad y contra el Neoliberalismo*⁴⁵ en la localidad de Aguas Calientes en Chiapas (México). Adoptando una forma de contracumbre deslocalizada, en el año 2001 nació en Porto Alegre (Brasil) el Foro Mundial como una oposición al Foro de Davos.

Estos acontecimientos, así como la urgencia de crear espacios de comunicación que trasciendan más allá de las fronteras territoriales e institucionales, no pasan desapercibidos para Kester, quién identifica estas prácticas de intercambio de experiencias sociales con el trabajo de algunos artistas y

43. Los atentados en la estación de Atocha en Madrid (11 de marzo de 2004) dejaron una cifra de 193 muertos y 1.800 heridos. Cuatro explosiones en el transporte público londinense (7 de julio de 2005) con un total de 52 muertos y 17 personas asesinadas en París (7 de enero de 2015) en los atentados contra la revista satírica *Charlie Hebdo*, una tienda de alimentos kosher y el suburbio de Montrouge.

44. Las acciones contra el World Trade Center desembocaron en la invasión de Afganistán entre 2001 y 2021 por parte de los Estados Unidos.

45. La segunda edición de este encuentro, conocido popularmente como «encuentro intergaláctico», tuvo lugar en 1997 en diversas sedes del estado español. El doctorando participó de forma activa en la organización de la sede destinada a la educación, en el Centro Social Autogestionado Hamsa, en el barrio de Sants de Barcelona.

colectivos⁴⁶ —tanto del norte como del sur global— que utilizan en sus propuestas artísticas el debate, el encuentro y la facilitación de espacios para el intercambio de experiencias que permitan compartir posicionamientos políticos y sociales entre grupos de personas y comunidades. Este uso de metodologías colaborativas y de colectividad suponen una respuesta ante la expansión del sistema neoliberal y el «capitalismo caníbal» (Fraser, 2023) que promueve la individualidad. La incorporación de modos de funcionamiento comunitario en las prácticas artísticas refleja el interés por buscar formas de socializar el conocimiento y construir nuevas subjetividades colectivamente.

Los proyectos de arte dialógico implican la irrupción de un espíritu comunitario en la producción artística que cuestiona la noción de la autoría, uno de los pilares sobre los que se ha construido el relato de la autenticidad del arte y su mercado en la modernidad. La emergencia de una colaboración es una demanda de emancipación a través del arte que se produce en forma de diálogo e implicación. La concepción del arte dialógico se escapa de la noción individual, propone una lectura que altera los dispositivos tradicionales del arte, incluso la individualidad que subyace en las performances de los años setenta. Utiliza una comunicación grupal que pretende construir una estética desde lo colectivo a través de la colaboración con otros agentes, que contrarreste los discursos —políticos, sociales, territoriales y de género— dominantes. Así, las prácticas artísticas inciden nuevamente en su interés por inscribirse en el espacio cotidiano y rescatar la proximidad que los sistemas de validación en la modernidad —la academia, la institución y el mercado— le habían usurpado.

46. Los colectivos *Ala Plástica* (Argentina), *Huit Facettes* (Senegal), *MUF* (Inglaterra), *Ne pas Plier* (Francia), *Park Fiction* (Alemania), *Temporary Services* (USA), *Superflex* (Dinamarca), *WochenKlausur* (Austria) y los artistas Jay Koh (Singapur-Alemania), Maurice O'Connell (Irlanda) o Stephen Willats (Inglaterra).

3.3 Una estética de la participación en el arte

La rehumanización del arte y la recuperación del protagonismo social del arte dialógico introduce, además de un giro social, un aporte ético en las prácticas artísticas. El interés de los artistas por la exploración de metodologías participativas que fomenten una circulación horizontal e igualitaria de la información, ha implicado —especialmente desde los años noventa— la búsqueda de diferentes conceptos para referirse a esta nueva estética del arte participativo que busca desmarcarse de la estética relacional. Con esta intención de desvincularse de la teoría de Bourriaud, Kester (2004) persiste en la diferenciación del arte dialógico resaltando sus procesos participativos, la importancia de la creación de espacios dispuestos al debate y la implicación por revertir situaciones adversas en contextos políticos y sociales determinados. Al contrario que las propuestas relacionales, las propuestas dialógicas se construyen a partir de la situación específica de un conflicto y se desarrollan con el objetivo de buscar soluciones a través de una participación democrática e igualitaria.

En su mayor parte, las propuestas dialógicas tienen lugar fuera de la Institución⁴⁷ y respiran un aura misionera que busca encontrar soluciones a problemas determinados. No es así en la obra de arte tradicional, que ha sido pensada bajo un parámetro de producción material susceptible de introducirse en el mercado. Las obras dialógicas no persiguen la materialización, sino que buscan el efecto y la resolución de un conflicto. La obra de arte es estática y está sellada bajo la sombra de una producción individual. La obra dialógica es móvil, se distancia de lo individual, se interesa por los procesos y busca maneras más cercanas a la *performance* para intervenir en los espacios y lugares donde sucede. Pensar la obra en términos dialógicos implica la creación de procedimientos que faciliten el encuentro y el diálogo para aproximarse

47. Pese a ser financiadas por los espacios institucionales del arte: museos y centros de producción.

a personas y comunidades. De este modo, la interacción será la que determine la configuración de la obra mientras transita en un proceso de negociación continuo.

Esta insistencia en lo políticamente correcto y el exceso de moralidad que destila el arte dialógico como una disciplina humanista, capaz de reconducir las miserias humanas desde la participación social, ha sido fuente de críticas. Bishop (2016) muestra su desacuerdo con Kester, a quién le retrae la defensa de la comunicación como una forma estética, ya que valora el éxito de un proceso de participación enfocado en una intervención social sin tener en cuenta la calidad estética. En su crítica, Bishop compara la visión de Kester —experto en el arte contemporáneo— con las ideas de los gobiernos del *New Labour* (Nuevo Laborismo Británico, 1997–2008) «quienes utilizaban la retórica de la cultura como herramienta para la inclusión social y priorizaban el efecto social por encima de la calidad artística de las obras de arte» (p. 180).

La desvalorización del componente estético que propone Kester actúa como un escudo de protección que dificulta la absorción de los proyectos dialógicos por parte de la institución y el mercado. Contrariamente a los proyectos relacionales, la indiferencia de una formalización estética hace que algunas propuestas dialógicas sean difíciles de digerir para los centros del poder del arte. Otro factor interesante que dificulta la propuesta de realizar una identificación estética dialógica, es la no pretensión de enmarcarla en un espacio temporal definido⁴⁸, como podría ser el contexto temporal donde ocurre, muy determinado por la globalización y la extensión del terrorismo. Si el escenario es global, la propuesta dialógica de Kester apunta a una escala global deslocalizada en el tiempo. Les artistas, colectivos y organizaciones que componen la cartografía de procesos artísticos con los que Kester crea su propuesta,

48. Algo que sí hará Bourriaud, enmarcando las prácticas artísticas de los artistas relacionales de los años 90, incluso vinculándoles con espacios muy determinantes, como la galería Air de Paris en Niza, Le Magasin en Grenoble y el Palais de Tokyo en París.

no desarrollan sus experiencias únicamente en lugares remotos, sino que además se sitúan en un marco temporal que marca su punto de inicio en las prácticas sociales, el activismo cultural y el *Community art*⁴⁹ de los años setenta.

Algunos artistas como Stephen Willats utilizan la colaboración como metodología de trabajo en sus proyectos desde la década de los años sesenta. En el apartado dedicado a los textos de su web⁵⁰, podemos encontrar algunos escritos, a modo de manifiesto, antecesores de la proclamación dialógica de Kester. El artista declara su interés por cómo se establecen las relaciones humanas y de qué forma repercuten las convenciones o normas del comportamiento individual en la constitución de una organización grupal. Willats opina que las convenciones individuales compartidas con otras personas operan, a través de códigos de identificación, de una manera más extensa que determina la organización colectiva donde se inscribe le individue. Su obra se interesa por descodificar, mediante el encuentro y el diálogo, los lugares donde habitan y permanecen esos códigos identitarios. Con la intención de descifrarlos ha desarrollado «desde 1965 proyectos comunitarios a través de la interacción, alejados del contexto de las galerías y aproximándose al entorno de las personas que participan en sus propuestas» (Willats, 1997).

En *Inside An Ocean* (Willats, 1979) (Dentro de un océano) [fig. 13] Willats desarrolló un proyecto comunitario en *Ocean State*, un barrio al este de Londres, donde trabajó con residentes del área. La propuesta pretendía conocer las situaciones del vecindario y proponer soluciones y mejoras mediante el intercambio de opiniones y experiencias. El proceso de trabajo facilitó la proximidad y el empoderamiento entre el artista y la comunidad. Willats

49. La continuidad de las prácticas colaborativas iniciadas con el *Community art* en la década de los sesenta dió lugar al *New genre public art* (arte público de nuevo género) en los años noventa, una fuerte influencia para las obras enmarcadas dentro de la estética dialógica. Al *New Genre public art* se dedica el apartado 3.5 *New genre public art*.

50. <http://stephenwillats.com>



Figura 13. WILLATS, S. (1978). *Inside An Ocean*. [Fotografía de la exposición en Dame Colet House].

<http://stephenwillats.com/work/inside-ocean/>

pidió a los participantes que describieran su cotidianidad, para posteriormente imaginar formas de transformarla. A partir de los encuentros y las conversaciones, los participantes produjeron textos y escogieron fotografías con las que se identificaban. Este material se mostraba gráficamente en paneles impresos en la *Dame Colet House*, un espacio comunitario del barrio. *Inside An Ocean* formaba parte de la exposición *Concerning Our Present Way of Living* (Sobre nuestra vida actual) que Willats realizó en la *Whitechapel Art Gallery* (1979). El proyecto se exponía simultáneamente y conectaba dos espacios: el espacio expositivo de la galería, como lugar de la representación, con el escenario de la comunidad, del cual se nutre la representación de lo crudo que presenta el artista con su obra.

3.4 La huida del cubo blanco

Inside An Ocean es el ejemplo de una obra que surge como consecuencia del malestar ocasionado por el *white cube* y la galería como lugar para la representación de un arte alejado de los problemas sociales y la realidad. Según Kester (2004), «hay muchas maneras de escapar del museo» (p. 125). La huida del «cubo blanco» supone una socialización del arte que se fundamenta en la continuidad o el relevo de una crítica a la institución del arte, especialmente

a la parcela destinada al mercado. Los *happenings* de Allan Kaprow o las *performances* y las acciones desarrolladas en las décadas de sesenta y setenta, demuestran la pulsión de los artistas por buscar otras audiencias más allá del espacio delimitado por la intelectualidad del arte y la cultura. El interés por salir y romper la frontera de los muros del «cubo blanco», la institución expositoria, conduce a entender que la demanda de un nuevo público implica situar la producción de la obra en territorios desconocidos. La obra no se entiende de una forma material, como un objeto de consumo capitalista que precise ser trasladada, sino como un proceso que ocurre en el mismo lugar donde se desarrolla. El lugar y la obra son inseparables para la producción de sentido.

Esta deslocalización permite repensar la noción de la autoría y facilita que la obra y los artistas conecten con experiencias alejadas del marco institucional. Buscar nuevas audiencias que asuman la interacción, e incluso la participación, y abran nuevas posibilidades de colaboración colectiva y nuevas subjetividades políticas. La deslocalización de la obra opera como una declaración de compromiso y solidaridad con los grupos inscritos en los lugares donde actúa. El arte, a través del diálogo y la palabra, no reclama ni exige la participación sino que la facilita. El arte actúa como un herramienta cohesionadora que busca soluciones a problemáticas sociales. Los artistas no sienten pudor en desenmascarar la connivencia de las instituciones que representan el poder del arte —galerías, museos y academia— con las formas de dominación política, social, económica y cultural.

El compromiso requiere un posicionamiento y una actitud. Los movimientos sociales y contraculturales de la década de los años sesenta y setenta sentaron las bases de la participación para la consecución de sus objetivos políticos. El feminismo, las luchas antirracistas, anticolonialistas y en contra de la guerra, los colectivos estudiantiles, los sindicatos, las asociaciones de vecinos contra la expansión inmobiliaria ... todas ellas desarrollaron y experimentaron formas y técnicas (asambleas, encuentros, jornadas, comedores populares) que

estarían en el origen de una estética dialógica. Los inicios del arte dialógico no se pueden separar de la militancia política o social de los artistas. El arte dialógico es una extensión de la implicación de ellos y un catalizador para introducir aquellos colectivos que no forman parte del arte en un concepto estético. Kester (G. H. Kester, 2004) justifica esta implicación como una cierta empatía social que caracteriza la sensibilidad hacia la injusticia social y la cultura de los artistas que se enmarcan como agentes dentro de las propuestas dialógicas, dispuestos a transformar situaciones adversas que viven las comunidades con quienes trabajan y generar cambios sociales.

3.5 *New genre public art*

La historiadora del arte Rosalyn Deutsch (1992) entiende el espacio público como aquellas áreas públicamente accesibles mediante la regulación de la ciudad. La regulación conlleva una jurisdicción que se ejerce como estrategia de control para reglamentar el derecho al acceso. Un espacio que entendemos como público mantiene en su hacer una serie de limitaciones subterráneas que ponen en duda su presunción de accesibilidad e incluso el grado de privacidad al cual puede resistir antes de ser sometido a la exclusividad. Henri Lefebvre (2013) identifica el espacio público como un espacio social sujeto a las relaciones que suceden entre las fronteras, a veces invisibles, que lo delimitan. Deutsch (1992) comparte la opinión del filósofo francés y la aplica en su concepción de lo que es el arte público: el arte público fomenta una aproximación para la configuración del espacio público a través de la práctica. Un espacio que no especifica un terreno empíricamente identificable, sino que propone designar un espacio relacional que se produce socialmente, en el que se construyen identidades.

En la década de los años noventa, la influencia del *Community art*⁵¹ (arte comunitario) y las prácticas activistas de los años setenta, aumentaron el interés de muchos artistas por la creación de un arte público que se integrase en el contexto donde se producía la obra y se escapara de la simple ocupación monumental de un espacio físico. Esta lectura dota a la obra de una identidad mediadora que conlleva trabajar con el entorno del lugar donde se produce y sitúa. Esta práctica, surgida por la canalización de una pulsión de le artiste hacia el colectivo, implica trabajar y relacionarse con las comunidades existentes en el espacio público, a la vez que genera dispositivos que crean nuevas audiencias y amplían la comunidad. La artista estadounidense Suzanne Lacy (Lacy, 1995) define este tipo de arte comunitario como *New genre public art*⁵², «un arte visual que utiliza medios tanto tradicionales como no tradicionales para comunicarse e interactuar con una audiencia diversa y generar cohesión social» (p. 19).

El *New genre public art* se posiciona en un espacio dedicado al activismo. No diferencia entre los conceptos de comunidad ni audiencia, términos necesariamente equivalentes que se corresponden entre ellos, al contrario que el arte comunitario, que se inclina por equipararlos. El *New genre public art* identifica a la comunidad desde la práctica, haciendo caso omiso de las convenciones impuestas por las instituciones (p. 33). Su compromiso discursivo lo

51. Expresión anglosajona utilizada para referirse a las prácticas del arte comunitario y su interés por las formas que fomentan la participación y la colaboración del público en el desarrollo de sus obras.

52. Kester señala en KESTER, G. H. (2004). *Conversation pieces: community and communication in modern art*. University of California Press, distintas influencias sobre el arte dialógico. Entre ellas destacan las publicaciones: *Reimagining America: The Arts of Social Change* (Mark O'Brian y Craig Little, 1990); *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Suzanne Lacy, 1994); *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism* (Nina Felshin, 1995) y la exposición *Culture in Action: New Public Art in Chicago* (1993) (Cultura en acción: nuevo arte público en Chicago) comisariada por Jane Jacob, con la participación de los artistas Iñigo Manglano-Ovalle, Daniel Joseph Martinez, Suzanne Lacy, Kate Ericson, Mel Ziegler, Haha artist group, Robert Peters, Mark Dion, Simon Grennan y Christopher Sperandio

sitúa como una estética rebelde de la acción política en el arte. El hecho de no buscar una audiencia, lo libera y dota de una autonomía real, ya que no establece ni crea ninguna dependencia con el sistema del arte. La necesidad de una audiencia se vuelve un condicionante para la producción de la obra, es una subordinación institucional que exige, por medio de la financiación de la obra, una cuota de éxito que se traduce en el número de asistentes. El planteamiento de Lacy evidencia la crisis de los espacios de poder del arte, ya no se trata de la museificación de la calle o de intervenir en el espacio público, sino de crear un nuevo espacio público a través del arte. De definir nuevas coordenadas que no sean atravesadas por el discurso de la institución del arte buscando cómo rodearlo. Sin embargo, Bishop (2016) se opone a la igualdad⁵³ entre la comunidad y la audiencia, los distingue. Entiende la comunidad como un grupo activo de personas que realiza la obra y la audiencia como un grupo de gente indeterminada que tiene acceso a ella. Un grupo necesario para transmitir la obra a quienes se aproximan a ella sin haber participado en su desarrollo.

El *New genre public art* es una clara influencia que atraviesa las prácticas utilizadas por los artistas que desarrollan obras de arte dialógico. La continuidad del arte comunitario y las prácticas activistas de los años setenta convergen en las prácticas dialógicas buscando, a través de lo cotidiano, activar el diálogo entre comunidades específicas como parte esencial de un proceso creativo. El historiador del arte Christian Kravagna (1998) opina que el *New genre public art* es un término que ha prevalecido sobre otros utilizados anteriormente, como *Community-based art* (Arte basado en la comunidad) y el *Art in the public interest* (Arte de interés público). En su artículo *Working on the Community* (1998) (Trabajando con la comunidad) señala, del mismo modo que los defensores del *New genre public art*, que estas prácticas artísticas no son

53. Del *New genre public art*.

realmente nuevas⁵⁴, sino que «son la continuidad de aquellas prácticas artísticas de los años setenta que fueron perseguidas y supuestamente marginadas por un elitista mundo del arte obsesionado con el objeto» (p. 3).

Suzanne Lacy en su artículo sobre las prácticas públicas *Mirando alrededor* (2007), explica que su pretensión con la publicación *Mapping the terrain: New genre public art* (1994) (Mapeando el terreno: arte público de nuevo género) era la de recoger un abanico de intereses diferentes a los que se incluían dentro de la categoría del arte público de los años noventa. La autora propone el *New genre public art* para acentuar, con el uso de una nueva terminología, un momento cambiante en las prácticas del arte público. Esta nueva forma de referirse al arte público propone, en palabras de su autora, «el rastreo de las prácticas utilizadas en el arte público» y «articula argumentos específicos como: arte dialogístico, arte cívico, arte basado en la comunidad, arte comprometido, arte de justicia social, arte ecológico y desarrollo cultural de la comunidad» (p. 74).

Kravagna (1998) considera que las prácticas artísticas que aglutinan el *New genre public art* coinciden en focalizar su interés por la definición de su público. Dicha consideración se fundamenta en dos aspectos relevantes que revisan el papel de la audiencia como un agente imprescindible. El primero, entiende la eclosión del interés en la audiencia como una consecuencia de la marginación sufrida por algunos artistas con preocupaciones sociales comprometidas políticamente, que les llevó a investigar nuevas formas de producción fuera de las instituciones del poder del arte. El segundo, se fija en la resistencia del público local a la ocupación del espacio público con el arte, y defiende que esos sucesos no hubieran ocurrido si la cuestión de la audiencia hubiera sido tomada suficientemente en serio por los comisarios y agentes programadores de arte institucional. Así, el *New genre public art* surge como un arte de la resistencia, no únicamente por la que pudieron oponer las comunidades y colectivos

54. De los años noventa.

locales sobre programas de arte público convencional, sino también sobre la tiranía ejercida por el mercado del arte contra aquellas prácticas que no preconizaban intereses materialistas ni buscaban incidir en la realidad a través de la producción del objeto.

Ramón Parramón, investigador de la Universitat de Barcelona y comisario y director de Idensitat⁵⁵, en su artículo *No public art* (2007) (No arte público) sugiere repensar la etiqueta del arte público y «abandonar definitivamente la idea de que el arte público constituye un sector especializado en el ámbito de la producción artística» (p. 62). Las estrategias y formalizaciones utilizadas por el arte para interferir, intervenir e incidir en el espacio público son múltiples y diversas, ya sea a través de la publicidad, de la creación de espacios comunes o de la intervención material, todas coinciden en el deseo de reformular el uso del espacio público y la posibilidad de crearlo donde exista un lugar carente de relación social con sus usuarios. Esta pretensión de actuar y modificar exige un proceso de negociación y, para ello, es imprescindible el diálogo y la creación de redes que lo posibiliten, sustenten y formalicen sus resultados. Así pues, una de las funciones del *New genre public art* es la de generar micro instituciones de empoderamiento entre comunidades y usuarios que actúan como un relevo o sustituto de las instituciones del poder.

55. *Idensitat* es una plataforma de proyectos artísticos que incide en la noción del territorio y el espacio público como elementos de trabajo y lugares a intervenir. Sus proyectos, algunos de ellos internacionales, se basan en la creación de redes a través de la colaboración con diversos agentes culturales, comunidades e instituciones. En su página web <https://www.idensitat.net> resaltan su dualidad experimental transformadora, tanto para modificar el lugar mediante el arte como para cambiar las prácticas artísticas a través del lugar. Su radio de acción va desde lo local a lo global. El doctorando participó en uno de ellos, el proyecto *ID Bairro* (2009) en la ciudad de Sao Paulo (Brasil) y en *DISPOSITIUS POST- #3 | S+T+I* (2014) con el colectivo Proyecto Atlas (2013) en Barcelona. Durante el proceso de esta investigación también participó en las jornadas *Nexes* (2018) presentando la comunicación *Memòria, Empoderament i Retorn*. Véase: <https://www.idensitat.net/es/proyectos-en-proceso/nexes-2017-2023/1382-nexes-jornadas?highlight=Wy-JuZXhlcylsIm5leG9zIiwibmV4byJd>

La interacción es un factor determinante para que exista comunicación. Las propuestas que se enmarcan dentro del *New genre public genre* parten inicialmente de la creación de un espacio de comunicación en el que comunidad y artistas encuentren un espacio de debate, sinergia y discusión. «Cuando los artistas quieren convertirse en un vehículo de cambio, se resitúan como ciudadanos-activistas» (Lacy, 2002, p. 38). La empatía colectiva requiere del uso de metodologías socializadoras y una posición flexible y dialogante. Si comunicar es una de las funciones del arte, les artistas que practican modos de trabajo inscritos en el *New genre public genre* precisan comunicar desde lo inmaterial, no a través del concepto sino de la palabra y el cuerpo. La búsqueda y la génesis de nuevas audiencias resitúa la función comunicante en el arte y la duplica en cada fase de producción de la obra. La obra ya no es únicamente comunicadora, sino que se crea desde la comunicación, deviene un archivo metafórico de la comunicación de su propia gestación.

Entrelazar agentes, generar redes y desarrollar formas de colaboración supone la constatación de una nueva forma de producción artística que no persigue la producción de un objeto material ni la performatividad corporal, ambas susceptibles de ser espectáculo y convertirse en un valor mercantil. La construcción de canales comunicativos que no pasen por el filtro de lo tangible se posiciona como una experiencia estética desde lo público y en el espacio público. La obra artística «es el proceso de creación de una serie de políticas de relaciones productivas basadas en la creación nodal que constituye una especificidad y una independencia operativa» (Parramon, 2007, p. 65). La autonomía de la operatividad no está regulada bajo la concepción de un tiempo mercantilizado, goza de la libertad de no ser comercializable. El tiempo es un factor determinante regulado por los intereses de una sociedad que basa sus índices de efectividad en la rapidez y lo inmediato. La velocidad es antagónica a la creación de redes que sustenten políticas de relación afectivas. Situar a la

cultura en un escenario regido por la prisa y la aceleración es condenarla a la superficialidad, es despojarla de su capacidad de análisis, reflexión y crítica.

3.5.1 El *New genre public art* atraviesa el arte dialógico

Kester (2004) señala distintas influencias sobre el arte dialógico. Entre ellas destacan las publicaciones: *Reimagining America: The Arts of Social Change* (Mark O'Brian y Craig Little, 1990) (Reimaginando América: Las artes del cambio social); *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Suzanne Lacy, 1994) (Mapeando el terreno: arte público de nuevo género); *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism Culture in Action: New Public Art in Chicago* (Nina Felshin, 1995) (¿Pero es arte? El espíritu del arte como activismo) y la exposición *Culture in Action: New Public Art in Chicago* (1993) (Cultura en acción: nuevo arte público en Chicago) comisariada por Jane Jacob⁵⁶. La interacción de le artista con la comunidad y la asunción de los «cuatro espectros: tres en el ámbito privado: el experimental, el analítico y el cronista y uno en el ámbito público: el activista» (Lacy, 2002, p. 35) de les artistas del *New Genre Public Art* sugieren a Kester la idea de cambiar el nombre de *New Genre Public Art* por *The new community art*. Un cambio en el que prevalece la innovación de lo nuevo, pese a ser una continuidad de las prácticas artísticas excluidas del mercado objetual del arte y el activismo de los años setenta.

La comprensión de lo público y lo comunitario atraviesa las relaciones que se establecen entre los agentes culturales y el sistema institucional que regula y administra la ciudad. Su concepción marca una diferencia a partir del posicionamiento comunitario en el cual se identifican «dos tipologías de artistas: artistas públicos y artistas públicos comunitarios» (Kester, 1995, p. 6). La diferencia entre ambes, se sostiene en el tipo de colaboradores con les que trabajan. Les artistes publiques serán profesionales y técnicas que dominan el

56. Con la participación de les artistas Íñigo Manglano-Ovalle, Daniel Joseph Martinez, Suzanne Lacy, Kate Ericson, Mel Ziegler, Haha artist group, Robert Peters, Mark Dion, Simon Grennan y Christopher Sperandio.

paisaje y el lenguaje arquitectónico urbano, entendiéndolo desde una perspectiva pública, comprometida con el desarrollo de los espacios públicos y la construcción de edificios. En los artistas que practican un arte público comunitario, su preocupación por lo social determina las redes de colaboración con asociaciones y comunidades con las que trabaja: colectivos vulnerables, comunidades de vecinos, personas migrantes ...

De algún modo, los estereotipos se repiten y Kester separa los dos tipos siguiendo las directrices marcadas por los intereses de mercado. Le artista publique pone énfasis en la producción de lo material y el público comunitario centra sus esfuerzos en la consolidación de relaciones y dispositivos que las faciliten.

Kester reconoce el cambio hacia un nuevo paradigma de arte comunitario⁵⁷ en dos proyectos expositivos realizados por la comisaria Mary Jane Jacob: *Places with a Past: New Site-specific Art in Charleston* (1991) (Lugares con un pasado: nuevo arte Site-specific en Charleston), desarrollado durante la programación del *Spoletto Festival*⁵⁸ en la ciudad de Charleston (California del Sur) y *Culture in Action: New Public Art in Chicago* (1993). Para la propuesta de Charleston, Jacob tomó como referencia el ejercicio desarrollado por Kaspar König y Klaus Bussman en la *Skulptur Project Münster* de 1987⁵⁹, en el que les comisaries preguntaron a cerca de cincuenta artistas sus conocimientos sobre

57. Se refiere a él como *New community-based art*.

58. Spoleto es una ciudad italiana hermanada con Charleston.

59. La lista de participantes era muy heterogénea. Reunió artistas con discursos y formalizaciones muy variadas. Entre otros, participaron en el proyecto: Carl Andre, Joseph Beuys, Eduardo Chillida, Robert Filliou, Ian Hamilton, Dan Graham, Hans Haacke, Keith Haring, Jenny Holzer, Rebecca Horn, Donald Judd, Jeff Koons, Sol LeWitt, Mario Merz, Matt Mullican, Bruce Nauman, Nam June Paik, Giuseppe Penone, Richard Serra y Susana Solano.

la ciudad alemana⁶⁰. Jacob aplicó esta fórmula —le interesaba crear un puente de comunicación directa con la comunidad—y pidió a todos los artistas residir un tiempo en Charleston, asumiendo las consecuencias que pudiera implicar su estancia con la historia de la ciudad: su pasado colonial, el racismo, las crisis económicas y los desastres naturales. Esta práctica de aproximación inauguraba nuevos modos de hacer que perduran actualmente. Buscaba crear las condiciones necesarias para que sus participantes empatizaran con la comunidad local y crearan sus propias reflexiones a partir de su experiencia en la ciudad. Dos años después de la experiencia de Charleston, en *Culture in Action: New Public Art in Chicago* (1993), Jacob dio un salto cualitativo en la participación. Los artistas trabajaron conjuntamente con las comunidades para explorar nuevas posibilidades del arte público: su capacidad de incidir y transformar el universo social y cómo cambiar el rol de la audiencia a través de la transformación de los espectadores pasivos en participantes activos. Según Kester (2004), a partir de este compromiso y gracias a las retóricas artísticas «se recuperó la idea de empoderamiento y el concepto de la democracia directa de finales de la década de los sesenta».

La búsqueda de la audiencia y su transformación en agente productor de la obra separa a las propuestas del *New Genre Public Art* y el arte dialógico de sus antecesoras de los años setenta. Si en el arte de la década de los setenta se pretendía definir cuestiones de identidad —de género, etnia y pertenencia a una clase social—, en los años noventa la exploración de nuevas formas para concretar la audiencia marcará gran parte de los discursos artísticos. Poner el foco

60. Es importante recordar que los orígenes de *Skulptur Projekte Münster* se remontan a una protesta de la ciudadanía en contra de la instalación de la escultura cinética *Drei rotierende Quadrate*, del artista George Rickey en 1975. Con la intención de paliar la insatisfacción de la población y abrir un debate sobre la instalación de obras de arte en los lugares públicos, Klaus Bussmann (director en la época del Westfälisches Landesmuseum Münster) organizó una serie de encuentros y conferencias de las que surgió la propuesta de un encuentro escultórico en el espacio público de la ciudad: el *Skulptur Projekte Münster*, es uno de los eventos más relevantes del arte contemporáneo.

de interés en la audiencia adquiere una relevancia que determina el cuerpo y el proceso de la obra. La apropiación de metodologías de trabajo vinculadas a otras disciplinas, como por ejemplo la psicología, la sociología o la antropología, facilitan el uso de procesos participativos que se centran en la necesidad de prácticas relacionales y dialógicas utilizadas como estrategias para involucrar a una nueva audiencia —formada por los integrantes de comunidades y colectivos— en la realización de procesos artísticos.

Siguiendo la línea de la interacción, la artista y crítica de arte norteamericana Suzi Gablik defiende desde su *Estética conectiva* (1992) la necesidad de unas prácticas artísticas que conecten directamente con la sociedad. Gablik entiende que el arte se basa en un flujo comunicacional de la persona hacia los demás. En ese proceso comunicativo no existe espacio para el monólogo, puesto que se trata de un intercambio y quedaría incompleto si se realiza en clave individual. Ese proceso únicamente puede ser desarrollado a través del diálogo, de una conversación abierta. De esta manera, la conectividad de la obra actúa como un altavoz que amplifica las numerosas voces que antes habían sido silenciadas.

Existe la sospecha sobre si el rol socializador y comunitario que delega Gablik a los artistas se sitúa por encima de la comunidad. Tal y como explica su planteamiento conectivo pareciera que se erigen como profetas que proporcionan un canal de comunicación hacia el exterior. Desde una perspectiva crítica, Kravagna (1998) advierte que, en la insistencia por un cambio social que promueven las teorías defensoras del *New Genre Public Art*⁶¹, subyace el descuido de un análisis político. En su opinión, este déficit es debido a que se trata de «una terminología que demuestra las funciones pastorales existentes cuando se interpretan las obras como una pasarela entre los artistas y la comunidad» (p. 28). De este modo, el sistema dialógico es el delator de un componente de nostalgia clasista que acentúa la diferencia y

61. Suzan Gablik, Mary Jane Jacob, Suzanne Lacy, Lucy Lippard y Arlene Raven.

«la necesidad de la construcción del otro como condición de ser» (p. 47). Por el deseo de establecer un contacto con comunidades vulnerables, precarias, racializadas o estigmatizadas, y por un anhelo que subraya el efectismo y la espectacularidad generados por las adversidades que sufren los otros, se coloca a los artistas en una posición privilegiada, como sanadores sociales de la comunidad.

3.5.2 Comunidades experimentales

La propuesta de Kester propone un alejamiento de esta faceta pecuaria de le artista. El planteamiento dialógico entiende que, sea individual o colectivo, no debe asumir el papel de portavoz ni de la representación de ninguna comunidad, sino aproximarse a una posición de intermediario. La función de la representatividad está estrechamente ligada con el sistema institucional. Los proyectos comisariados por Mary Jane Jacob⁶² fueron producidos dentro de un marco institucional con la financiación de administraciones públicas y el apoyo de empresas privadas. Sus integrantes, representantes políticos y figuras administrativas ligadas a la democracia representativa, demandan la figura del representante —al que comúnmente se le adjudica la posición de líder— de la comunidad a la que representan. Si la lógica representativa vertebró el sistema económico político y social de la sociedad contemporánea, la defensa de valores antagónicos al sistema representativo cultural supone una ofensa que puede tener consecuencias profesionales. El dominio de las estructuras verticales que sostienen las administraciones públicas y privadas influye en forma de temor y edulcora el discurso político del *New Genre Public Art*.

Los críticos de arte y comisarios argentinos Carlos Basualdo y Reinaldo Ladaga identifican la flaqueza del *New Genre Public Art* en su servilismo institucional y se desmarcan de él. En su artículo *Experimental Communities* (2021)

62. *Places with a Past: New Site-specific Art in Charleston* (1991) y *Culture in Action: New Public Art in Chicago* (1993).

(Comunidades experimentales) plantean el uso de este nuevo término para identificar las prácticas comunitarias que operan mediante lo asociativo con la intención de generar relaciones sociales que ayuden a identificar problemas comunitarios y encontrar soluciones. Esta particularidad militante constituye al grupo participante como una organización que asume el objetivo de desarrollar formas de cooperación social que incidan en la cotidianidad de las personas que forman la comunidad, generando así una estética de la utilidad⁶³. Los proyectos de arte buscan, mediante la colaboración con otros agentes y expertos, facilitar y mejorar la vida de las personas involucradas en los procesos creativos.

Basualdo y Laddaga identifican los encuentros o reuniones donde tiene lugar el intercambio dialógico como comunidades experimentales. Su carácter asociativo y la pretensión de gestionar su comunicación explorando el uso de metodologías anómalas, las sitúa como un proceso experimental dentro de los sistemas de producción artística.

Un ensayo comunitario donde se fusionan el conocimiento colectivo, las emociones y las experiencias de vida con el propósito de revertir problemáticas sociales determinadas. De este modo, vemos que la utilidad del arte se sitúa en dos estadios del desarrollo del proyecto. Primero en el procesual, donde demuestra su capacidad dialógica como facilitador de la creación de espacios destinados al intercambio de saberes y al análisis comunitario. Después, en el destinado a la producción del acuerdo, a la formalización de la respuesta al problema, una respuesta que —independientemente de su forma final— es susceptible de ser introducida en el circuito del arte y adaptarse a sus lenguajes comerciales, ya sea como objeto, película o reproducción gráfica de un texto o una imagen.

63. Véase el apartado 3.7 **Arte útil**.

3.6 Arte contextual

En 1976, el artista polaco Jan Swidzinski publica *Art as Contextual Art* (Arte es arte contextual), una declaración de intenciones que, apoyadas con documentación histórica y teórica, manifiestan la relevancia del contexto en la producción artística como una estrategia para acercarse a la realidad. Posteriormente, en 2002, Paul Ardenne en *Un arte contextual* (2006) realizará una ampliación conceptual sobre el término propuesto por Swidzinski para referirse al:

Conjunto de las formas de expresión artística que difieren de la obra en el sentido tradicional: arte de intervención y arte comprometido de carácter activista (happenings en espacio público, maniobras), arte que se apodera del espacio urbano o del paisaje (performances de calle, arte paisajístico en situación...) estéticas llamadas participativas o activas en el campo de la economía, de los medios de comunicación o del espectáculo. (p. 10)

El foco del arte contextual se sitúa en la consideración de la importancia del contexto, las formas de aproximarse a nuevas realidades, la creación de subjetividades corales y los modos de abordar la autoría de los procesos de producción artística participativa. Esta participación requiere de una implicación, no sólo de los artistas, sino también de las comunidades a las que se pretende interpelar. La puesta en común colectiva suprime los obstáculos de la relación entre la obra y el público, al borrar las barreras tradicionales —sociales y económicas— asociadas al arte, desaparecen los prejuicios heredados de la modernidad y emerge la interacción y la proximidad. El arte activa un proceso catalizador que deriva en la implicación y la empatía.

La transformación social tiene lugar en el espacio común, en los sitios habilitados para cobijar relaciones de intercambio exentas de la contaminación del sistema del arte tradicional. Lugares abiertos, donde el flujo de personas y emociones transitan cotidianamente sin necesidad de recurrir a la excepcionalidad. La calle, el campo, los espacios desolados y todas las arquitecturas urbanas o rurales que posibilitan el encuentro son los lugares de acción «El arte tiene que ir ligado a las cosas de todos los días, producirse en el momento, en relación estrecha con el “contexto” precisamente, sumergirse en el orden de las cosas concretas» (Ardenne, 2006, p. 10). La experiencia acontece en el contacto, en la fricción de realidades vividas para construir otras nuevas. Es así como la pasión por lo real conlleva la destitución del aura. El arte contextual es transmisor de la herencia del realismo de Courbet y su problematización sobre la representación de lo real.

3.6.1 El contexto como realidad

Una definición desusada de *contexto* asocia su significado con «enredo, maraña o unión de cosas que se enlazan y entretajan» (RAE, 2014). La palabra *contexto* se utiliza para designar la interacción de un conjunto de eventualidades en las cuales acontece un suceso. Ardenne (2006) se apoya en este término con la intención de agrupar en él las circunstancias psicosociales —accidentes y casualidades— que acontecen de forma emergente e interactúan entre sí construyendo realidad. De este modo, podemos considerar el arte contextual como un aglutinador que cataliza «todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y se muestran deseosas de “tejer con” la realidad» (p. 15). Una realidad que el arte contextual no pretende representar sino intervenir, incidiendo de forma directa y eludiendo cualquier intermediario entre la obra y lo real.

Este posicionamiento activo implica la construcción de realidad, es decir, un empoderamiento de la realidad entendido como metodología para favorecer la proximidad a otras realidades. En términos antropológicos, un estudio de

campo que permita acercarse a otras realidades para ser parte de ellas. No únicamente como un elemento externo que se acerca a descubrirla, sino con una intención de adaptabilidad, asumiendo las consecuencias —a veces incómodas— que el imaginario social del arte puede suscitar. La implicación se presenta —no representa— de forma precisa, sin concesiones temporales, no para intervenir el instante desde lo anecdótico y pasajero, sino a partir del instante, para estudiar de forma cuidadosa como intervenir la realidad.

La realidad no es única, sino múltiple, no es genérica, sino subjetiva. Es la convergencia de una serie de eventualidades. Les artistas contextuales, en su pretensión de modificar la realidad, analizan cómo intervenirla y, para ello, precisan ser parte de ella y fugarse de la singularidad, es decir, incrementar su actividad en la realidad colectiva y empoderarse, tanto individualmente como colectivamente. A esta «tradición realista» Ardenne (2006) se refiere recordando la fórmula orgullosa de Courbet «Soy mi propio gobierno» (p. 54). Una proclama que, además de reafirmar el compromiso del artista⁶⁴, constata su disposición y saber, tanto para alejarse de la autoridad, como para desafiarla. El empoderamiento que anuncia Courbet contiene subyacente una forma de ver el mundo y su realidad. El arte realista coincide con el contextual, ambos tienen consciencia de la realidad y se sumergen en ella. Courbet «es un defensor de la inmanencia, entiende que el arte es para este mundo y tiene que preocuparse de lo que en él ocurre» (p. 18).

La traducción contemporánea del posicionamiento de Courbet equivale a un empoderamiento que lleva consigo una estetización y politización de la realidad. Una pasión por la realidad que rechaza la concepción común —mercantil y burguesa— del arte, en la que el éste no ambiciona la creación

64. Courbet fue un miembro muy activo de la Comuna de París, formó parte de la Comisión de educación de la Asamblea comunal. En el capítulo seis, dedicado a *La Commune (1871, París)*, se destina una parte a la *Federación de Artistas de la Commune*, de la que Courbet formó parte de forma activa. Véase apartado 6.5 **Lujo comunal**.

de simulacros, sino que la obra constituya realidad. Un arte que no atiende a descripciones figurativas ni representacionales, que no pretende jugar con el prodigio de las apariencias, que no persigue únicamente el reclamo ni la invocación de nuevas realidades, sino que las vive, buscando desde la experiencia las formas de incidir en ellas para transformarlas.

3.6.2 La circunstancia como contexto

La circunstancialidad delimita el lugar donde tiene cabida el arte contextual. Su anhelo por traspasar las fronteras del espacio y el tiempo, entre el proceso de creación y la percepción de la obra, sugiere una relación con otra temporalidad entre el artista, el público y la obra. El artista actúa en el aquí y el ahora, adopta una metodología similar a la del etnólogo. El arte contextual se introduce en lo cercano como realidad y rompe la barrera del afuera asociada con la tradición del arte de la representación. Los artistas contextuales son artistas antropólogos del aquí y el ahora. Marc Augé entiende «el etnólogo en ejercicio como aquel que se encuentra en alguna parte (su aquí del momento) y describe lo que observa y lo que oye en aquel mismo momento (...), como un testigo directo de una actualidad presente» (pp. 15–16). El arte contextual replica la praxis de la etnología, los artistas contextuales pasan de la observación de la realidad a la implicación en ella. El interés, el cuidado y la escucha del mundo, tal y como es y tal y como se vive, es trastocado por el deseo y la urgencia de transformarlo en un lugar más habitable. La aspiración del cambio se traduce en la búsqueda de nuevas prácticas artísticas que enuncien y denuncien, desde la intervención y la participación, nuevas fórmulas y sinergias que intervengan el contexto donde éstas tienen lugar.

3.6.3 Un arte de la experiencia

En cualquier proceso transformador de la realidad, la conceptualización de la experiencia es un requisito. La «experiencia» (*experientia* en latín) deriva del

término *experiri* que significa «hacer prueba de». Probar supone iniciar algo, sin almacenar la seguridad de si aquello que se está «probando» se inscribirá en un resultado destinado al éxito o al fracaso. En la sociedad contemporánea «prueba» es una palabra repleta de connotaciones competitivas. Una prueba no siempre acontece de una forma espontánea que permita optar y decidir sobre la conveniencia de realizarla. A menudo, la prueba no es opcional, pues sucede bajo el peso de la obediencia y la obligatoriedad, como un trámite para determinar una suficiencia específica. En el arte contextual la prueba es llevada a cabo, según Ardenne (2006), de manera voluntaria y en una perspectiva exploratoria cuya finalidad es «una ampliación o un enriquecimiento del conocimiento y del saber» (p. 32).

La esencia de la experiencia es estimular y activar la creación, un objetivo que supone un desafío. Intervenir la realidad es un posicionamiento que desvela el cansancio de la productividad material. Es una práctica de substitución objetual que ratifica la pasión por lo real y en la que no existe una necesidad de crear mundos nuevos. «El mundo existe para que el artista irrumpa en él en directo, sin intermediarios, y su obra es un acontecimiento frontal en el campo de la realidad» (Ardenne, 2006, p. 30), prestar atención al mundo como algo ya creado —sobre el que es necesario actuar e intervenir— es un manifiesto que aboga por el distanciamiento del idealismo artístico. Un acercamiento al mundo real, al espectador real, a través de una práctica «postaurática», que no se basa en la representación sino en la presentación, invocando una era de la presencia real. Un momento que contrastará con el pretendido fin de la realidad predicado por las estéticas posmodernas.

3.6.4 Fuera en el afuera

El arte contextual abarca una serie de prácticas y estrategias que se alejan de la lógica tradicional de la obra artística. Las obras de arte contextual pretenden acercar el arte a la realidad sucia, situándose respecto a ella en una situación

de acción, interacción y participación fuera del universo institucional y del mercado del arte. Fuera del museo, fuera de la mercancía, fuera del idealismo, fuera de la creación individual... La prueba de superar las inclemencias que puede conllevar la creación de una obra artística en una realidad —a menudo catalogada como hostil— supone para los artistas contextuales una demostración de seguridad. «El acto de delegar la confianza en el entusiasmo y la participación, siendo conscientes de la indiferencia e incluso la oposición de los diferentes públicos» (Ardenne, 2006, p. 31) convierte a los artistas contextuales en artistas de la mediación. De su fluidez en la comunicación dependerá el desarrollo y la culminación de sus iniciativas.

El arte contextual se da cita y ocurre en la calle, en los barrios, en el espacio público y en los márgenes. En aquellos lugares en los que, según la tradición artística occidental, el arte no tenía cabida, allí donde la colonización cultural no había logrado penetrar. En el afuera de los museos, de las galerías y de las instituciones, en los lugares donde las comunidades mantienen su realidad como una muestra de resistencia por mantener su subjetividad.

3.7 Arte útil

La utilidad del arte supone un intento de no separar la práctica estética de la vida y de entender el arte como una extensión inherente al comportamiento humano y a cualquier cambio de paradigma revolucionario. El científico y militante anarquista Piotr Kropotkin en *Apoyo Mutuo* (2016) destaca la utilidad de un arte comunitario como representación estética arquitectónica al referirse a las aportaciones y saberes de la comunidad para la construcción de las catedrales medievales en Europa. Alexei Gan, activista político, agitador cultural, artista y cofundador del Primer Grupo de Constructivistas en Acción (1921), en su publicación *Constructivismo* (1922) augura el inicio de un nuevo tiempo social después de la revolución, en el que «los constructivistas al abandonar

el arte se unen con su producción intelectual y material a los rangos del proletariado en su lucha con tra el pasado y su conquista por el futuro» (p. 56). Esta declaración es un manifiesto que cuestiona la utilidad del arte. Como cita Bishop (2016) con las palabras de Gan, es un posicionamiento en el que el arte adquiere una «significación únicamente utilitaria [...] No para reflejar ni para representar la realidad sino para expresar realmente las tareas sistemáticas de la nueva clase del proletariado» (p.88).

Previamente a que el constructivismo reclamara la utilidad del arte desde una posición revolucionaria, Marcel Duchamp había ejecutado un giro irreversible en la historia del arte. La exposición en una galería de una letrina sobre una peana, *Fontaine* (1917) (Fuente), suponía la apertura de un camino sin retorno. La esencia ya no estaba en la forma, sino en la producción de significado. El talento transformador al que se asociaba el arte, pasaba el testigo de la virtuosidad y la morfología creativa con la que se producía un objeto de arte a la habilidad de los artistas para deshacer o rehacer su sentido asociado a ese contexto. El gesto de la modificación del objeto indicaba el camino de «la calle al arte». Duchamp no entró a valorar la concepción del trayecto a la inversa de reintroducir el objeto artístico en la calle. El artista no imaginó la pérdida de su condición como arte, había creado una paradoja fenomenal. Si dispongo de un objeto como si de una escultura se tratará ¿cómo puedo devolverlo a la calle sin que se identifique nuevamente con el objeto anterior? Este inciso de la icónica obra de Duchamp, que supuso el mayor giro en la historia del arte y el embrión del arte contemporáneo, sirve para conectar con la obra *Urine Luck!* (2010) (¡Suerte en la orina!), una acción realizada casi cien años más tarde por la artista cubana Tania Bruguera en los lavabos de hombres del Queens Museum of Art, en la que la artista devolvía el uso a la letrina de Duchamp, sin perder su significación de obra, sino recuperando su usabilidad como una nueva aportación.

La usabilidad del arte trasciende más allá de los baños de un museo y los muros de los espacios del arte. El arte útil es un arte abierto, que ambiciona la recuperación de la autonomía del arte señalando también las prácticas —susceptibles de considerarse arte— que se dan en espacios no considerados por el sistema. La utilidad del arte se instala en la creatividad que aplican personas y colectivos para resolver, de manera ingeniosa, formas de abordar aquellas problemáticas que alguna vez fueron dominio de los estados. Sin cuestionar la trayectoria, lo que importa es el hecho y su utilidad, su categoría como arte útil dependerá de que cumpla una serie de requisitos. En la página web de la Asociación Arte Útil (Útil, 2014), la artista Tania Bruguera junto a los curadores del Queens Museum of Art (Nueva York), el Van Abbemuseum (Eindhoven) y Grizedale Arts (Coniston) acordaron una serie de requisitos mínimos para considerar a una obra «arte útil»:

1. Proponer nuevos usos del arte dentro de la sociedad.
2. Desafiar el campo dentro del cual opera (cívico, legislativo, pedagógico, científico, económico, etc.)
3. Responder a las urgencias actuales.
4. Operar en una escala 1:1
5. Reemplazar el concepto de autor/a por el de iniciador/a y el de espectador/a por el de usuario/a.
6. Tener resultados prácticos y beneficiosos para sus usuarios.
7. Buscar la sostenibilidad.
8. Restablecer la estética como sistema de transformación.

El arte útil empieza con la definición de un vocabulario en el que se estipula un nuevo lenguaje. En él se modifican los conceptos de la obra, la producción y la audiencia. Se recupera la idea de los autores en sustitución de artistas. Los autores se convierten en iniciadores, el público en usuario de la obra y la obra de arte en caso de estudio. La producción consiste en llevar a cabo la obra,

entendida como una idea que no se produce, sino que se pone en marcha y logra ese estado a partir de la relación que establece con el contexto. La obra de arte útil actúa en beneficio de la audiencia, no únicamente ofreciendo una posibilidad, sino generando espacios de sociabilidad con una finalidad, hacer el mundo un poco mejor. La conservación de la obra equivale a su sostenibilidad. Su continuidad requiere de un proceso de autoabastecimiento recíproco. De este modo, la obra deviene autónoma. Ella misma genera, ofrece y recibe aquello que ella misma implementa.

Según Bishop (2016), Bruguera define el arte útil como «un gesto performativo que afecta a la realidad social, ya sea libertades civiles o política cultural, y que no está ligado necesariamente a la moralidad o la legalidad» (p. 395). En primera instancia, el arte útil es un «arte-herramienta», un arte que atesora el servir para hacer algo, es decir, una herramienta que sirve para modificar una realidad. Una propuesta de arte que en su denominación no se permite el fracaso, que no sólo señala y denuncia un problema, sino que se introduce en él para resolverlo con la voluntad de involucrarse en el contexto donde habita para conseguir su cometido, la obra de Maljetiva Potrc *Dry toilet* (2004) (Baño seco) [fig. 14], con la colaboración de la Asociación vecinal del barrio de la Vega, la ONG *Caracas Urban Think Tank* y las arquitectas Ana María Torres y Lijet Esakov, en un barrio del extrarradio de Caracas es un ejemplo de ello. La instalación de un inodoro ecológico que funciona con agua de lluvia y recicla los excrementos humanos en fertilizante soluciona la carencia de retretes por la falta de alcantarillado en la zona. La propuesta plantea una solución a un problema específico: el fluir de las aguas residuales y la escasez de agua en los barrios marginales de Caracas. *Urine Luck!* y *Dry toilet* coinciden en focalizar su utilidad en una necesidad humana. Potrc, de una forma directa e incisiva, con el afán de transformar una realidad concreta y solucionar una demanda social, mientras que Bruguera atiende a modificar el simbolismo de la *Fontaine* que bautizó la inutilidad del arte en el ámbito de la



Figura 14. POTRC M. (2004). *Dry Toilet*. Caracas. [Instalación de inodoro comunitario].
<http://www.potrc.org/project2.htm>

institucionalidad. Ambas enaltecen la utilidad del arte con la realización de una obra útil⁶⁵, una obra regeneradora que se quiere sostenible, sin fugas, ni orificios que goteen.

3.8 La pedagogía dialógica

La pedagogía acontece a través del diálogo y se basa en el intercambio de saberes y conocimientos. Si las propuestas de arte dialógico se articulan a partir de la construcción de espacios que faciliten el flujo de la comunicación, la pedagogía es un elemento inherente a su proceso de creación. La educación es un pilar horizontal que atraviesa cualquier proceso colectivo de formación. Es un proceso de renovación continuo, aprender no tiene final. La educación es una práctica de transformación social, un espacio desde donde

65. Véase la página web y, en especial, su archivo de proyectos, entre los que se encuentran más de 200 ejemplos de obras de arte útil. <https://www.arte-util.org/>

ejercer la resistencia a un pensamiento único y monopolizado, un lugar para experimentar la emancipación. Según Marina Garcés (2020), la educación puede ser entendida como «un conjunto de prácticas que hacen de la necesidad una condición para la libertad. Un oficio capaz de transformar lo que somos en una potencia capaz de ir más allá de la obiedad y de la inmediata subordinación» (p. 25).

Transformar desde el diálogo implica la interacción con los demás, eso convierte a la educación en una práctica de cambio social que se da a través de compartir deseos y nostalgias. La educación no es únicamente un sistema de transmisión de datos, sino también de emociones, que exige escucha y atención. No es extraño que el carácter formativo de la educación suscite tanta controversia y polémica. Las élites de poder —en especial las formaciones de la derecha y la extrema derecha— son sabedoras de su potencial emancipador y, históricamente, la han intentado controlar a través de la exclusión económica, racial o de género. No es algo baladí que los sectores financieros y las empresas de la comunicación, conocedores de que están en juego los cambios que cimentarán el futuro y la continuidad de la sociedad capitalista, «se hayan posicionado como las principales fuerzas inversoras para la investigación de nuevos modelos pedagógicos» (p. 18) como medida preventiva de cualquier inclemencia social que pueda hacer peligrar sus intereses.

El filósofo Jacques Rancière⁶⁶ sostiene una diferencia entre la escuela y la educación. Opina que la escuela no es un sinónimo de preparación ni de formación, sino de exclusión. Un método —amparado por el aprendizaje— que separa y repite las atrocidades de un capitalismo selectivo, en un cedazo que tamiza la capacidad de los válidos y la insuficiencia de los ineptos. Para Rancière (1988) «la escuela sólo puede producir igualdad en la medida en que se mantiene inadaptada a las sensibilidades y a los modos de ser de los

66. Se dedica un capítulo a explorar la influencia de su pensamiento en el arte participativo. Véase el CAPÍTULO CINCO. **Rancière, un capítulo aparte.**

soldados del orden productivo» (p. 3). El separarse de ella supone romper los eslabones de las cadenas de un pensamiento productivo, pero también conlleva un riesgo, el de encerrarnos en un espacio de acceso privilegiado. Rancière (2007) utiliza la duda para referirse a la función controladora de la escuela «como el lugar privilegiado en que se ejerce la sospecha de la no verdad de la democracia, la crítica de la separación entre su forma y su realidad» (p. 61).

La emancipación emerge como una necesidad en el sistema de aprendizaje reproductor, ejercido por una escuela protegida por el velo de una democracia que mantiene un mundo de desigualdad y de ausencia de ocio. La educación es la recuperación de la emancipación en su origen primigenio, es una semilla abonada con el acto de compartir, un rescate de la experiencia colectiva en el origen de la interacción, «Es la raíz común del pensar y del hacer, de la contemplación y la experimentación, del discurso y la práctica» (Garcés, 2020, p. 26). La educación emancipadora es un sinónimo de la autosuficiencia comunitaria, permite modificar los espacios destinados a la vida y la cotidianidad, y pensar y actuar en el tiempo entre quienes los comparten.

Una de las funciones del arte dialógico es la transformación del lugar donde interviene. Sea en un espacio urbano, social, cultural o afectivo, el procedimiento siempre ocurre desde el diálogo, mediante la expresión simbólica entre el cuerpo y la palabra. La educación emancipadora solventa el problema de la exclusión y dismantela las separaciones que el orden social proyecta en los sistemas —de dominación culturales e intelectuales— que impiden a los subordinados enunciar sus discursos de reconocimiento. El giro pedagógico que atraviesa el arte dialógico ofrece esta oportunidad de enunciación colectiva. Sin profundizar en el valor que han asumido las prácticas pedagógicas y de la educación dentro del arte, las cuales han conseguido parcelar su propio espacio dentro del safari disciplinario que ha configurado el arte contemporáneo.

Varios de los proyectos que se enmarcan dentro de la etiqueta que aglutina el arte dialógico utilizan una resolución que fusiona los sistemas de comunicación con las experiencias pedagógicas. El uso de la televisión⁶⁷ queda patente en *Tele vecindario* (Íñigo Manglano-Ovalle, 1993), una televisión comunitaria que produce vídeos sobre las problemáticas y preocupaciones de la comunidad. La radio es el medio escogido por Lincoln Tobier para desarrollar *Radio Ld'A* (2002–2003), una invitación a los habitantes de Aubervilliers (París) para proponer y producir programas de radio⁶⁸. Otros, como *The Roof is on fire* (Suzanne Lacy, Annice Jacoby y Chris Johnson, 1993–1994) (El techo está en llamas) [fig. 15] analizan el contexto y el territorio señalando un conflicto latente a través del diálogo y la práctica pedagógica e invirtiendo los roles de los adultos —de expertos a aprendices— y los adolescentes —de aprendices a expertos—. La invitación a 200 estudiantes de secundaria para dialogar sobre la familia, la sexualidad, las drogas, la cultura, la educación y el futuro, y colocarlos en grupos en 100 automóviles estacionados en la azotea de un edificio de Oakland con más de 1000 residentes de la ciudad escuchando sus conversaciones, supone un ejercicio de educación emancipadora fuera de la escuela.

67. Esta iniciativa que desarrollarán varios artistas en los proyectos *Cadaqués Canal Local* (1974) y *Distrito uno* (Barcelona, 1976), entre ellos Antoni Muntadas, tiene su origen en las televisiones populares y la edición de los documentales autogestionados por los movimientos sociales de Italia, Latinoamérica y Norteamérica durante los años sesenta y setenta. Para profundizar sobre el tema véase el libro: FAENZA, R. (1973). *Senza chiedere permesso come rivoluzionare l'informazione*. Editorial Feltrinelli.

68. En referencia al proyecto de *Radio Ld'A* y la pedagogía en el arte dialógico es oportuno citar el proyecto *Escolta'm* (2006–2007) (Escúchame), realizado conjuntamente por el doctorando y ACAPPS (Asociación Catalana por la Promoción de Personas Sordas), en el que se generaron multitud de formatos y mensajes de carácter publicitario —camisetas, carteles, pegatinas, vídeos, textos, murales en la calle— y un programa de radio en RNE. *Escolta'm* supuso un intento de construcción de colectividad a partir de otros parámetros no establecidos, con el objetivo de proponer un diálogo a través de la utilización de un lenguaje simbólico y reducir las distancias existentes entre la personas sordas y las personas oyentes. Para más información, véase la página web: <https://www.miquelgarcia.net/Escolta-m-Listen-to-me>



Figura 15. LACY S. & JACOBY A. & JOHNSON C. (1993–1994). Oakland.
[Intervención comunitaria en el espacio público]. <https://www.artnews.com/gallery/art-in-america/aia-photos/open-score-suzanne-lacy/the-roof-is-on-fire/>

La dimensión educativa de *Tele vecindario* (Íñigo Manglano–Ovalle, 1992–1995) [fig. 16] y de *The Roof is on fire* no descansa únicamente en el proceso pedagógico y de proximidad realizado, sino también en el reconocimiento de la institución escolar pública y de sus profesionales. Les artistes establecen alianzas con el profesorado y les expertes que derivan en nuevos espacios de negociación y diálogo. Les artistes incorporan en sus procesos la figura de les educadores como mediadores para acceder, conocer y relacionarse con la comunidad, en ambos casos juvenil. En el caso de *Tele vecindario*, el investigador y educador de arte Javier Rodrigo opina que Paul Teruel, quien aparece como director de producción en la web *Afterall*⁶⁹ del Research Centre of University of the Arts London, es el coautor del proyecto. Gracias a su implicación «el proyecto se insertó en un programa educativo para poder traer a colación la problemática social y la complejidad de las comunidades y vecinos del barrio de West Town» (Rodrigo, 2008, p. 89).

En 1991, el artista Íñigo Manglano–Ovalle inició un proyecto en su vecindario de West Town como parte de *Culture in Action: New Public Art in Chicago*. Con la cooperación de Wells High School y Community TV Network, los jóvenes crearon «más de sesenta vídeos que documentaban la cotidianidad de

69. Véase: <https://www.afterall.org/research/art-becoming-public/curatorial-experimentation/culture-in-action-1993/>



Figura 16. MANGLANO-OVALLE I. (1992–1995). *Tele vecindario*. [Intervención comunitaria en el espacio público]. <https://www.afterall.org/articles/explore-culture-in-action-1993/>

los vecinos» (Rodrigo, 2008, p. 89), la vida de las pandillas del barrio filmada por sus protagonistas y la expansión de la gentrificación en la ciudad para alentar a la acción en torno a los desafíos de la comunidad. Los vídeos se presentaron en 75 monitores distribuidos por el barrio (en los puestos de comida, las casas de acogida y en el Museo de Arte Contemporáneo). El evento se tituló *Tele-vecindario* y tomó la forma de una fiesta. La buena aceptación y el alto nivel de participación de la propuesta inspiró su continuación y la formación del colectivo *Street-Level Youth Media* (Medios de comunicación juveniles

a pie de calle), que nació con el objetivo de ofrecer acceso a la tecnología y enseñar el uso de los medios audiovisuales a la juventud urbana. En 1995 se constituyeron como ONG y su labor continúa activa veinte años después.

La emergencia de los educadores como mediadores, es una necesidad que convierte a estos agentes en esenciales para establecer el puente entre la figura catalizadora de le artista y la comunidad. Las prácticas dialógicas que actúan en un ámbito educativo revelan, desde la acción, las carencias del sistema institucional de la enseñanza y cuestionan el papel segregador de la escuela. Una paradoja, desde la perspectiva del arte, si se acepta que la figura de le educadore forma parte de la escuela como un canal imprescindible para poder acceder al alumnado y la educación, como una puerta de acceso a la enseñanza a través de las prácticas artísticas.

Entender el arte como una estrategia para introducirse en el contexto pedagógico —institucional—, conlleva aceptar la educación como un campo de batalla desde el que librar un combate para la transformación social, es decir, una usurpación en forma de táctica de los medios normalizados para la producción del aprendizaje. La investigadora Aida Sánchez de Serdio (2010) considera la educación como un «espacio para la transformación crítica» (p. 57) cuando identifica en ella la oportunidad de cuestionar la influencia de las prácticas culturales en la producción de sujetos. Todo proceso de transformación crítica lleva a un momento de emancipación, más o menos prolongado, que ocurre en el estadio de la problematización de un sistema con el que se está en desacuerdo. En otras palabras, no es posible disociar la emancipación educativa de ningún procedimiento de transformación que implique al sujeto, sea individual o colectivo.

3.8.1 La pedagogía crítica

El deseo transformador es una de las características de la teoría de la *Pedagogía crítica* de Paulo Freire (1968) que atraviesa el arte dialógico. Según el

educador brasileño, la práctica docente debe ser elaborada con le oprimide y no para él. La experiencia pedagógica requiere de una importante participación para devenir un componente de liberación, fomentando la transformación de les oprimides en sujetos activos. La pedagogía crítica coincide con los propósitos de las propuestas dialógicas, las cuales no buscan únicamente la transmisión de contenidos, sino que se dirigen —cada una con sus medios— hacia el empoderamiento del alumnado y les participantes. Esta educación liberadora fomenta las habilidades de sus participantes para que, desde sus contextos, puedan hacer frente a la opresión y las injusticias sociales.

Freire distingue su propuesta educativa de la educación institucional, a la que se refiere como la «educación bancaria» (p. 76). La pedagogía crítica propone un aprendizaje común, compartido y horizontal, en el cual los flujos de información y las experiencias desprendan reciprocidad. La educación bancaria, al contrario, se sustenta en el dominio del oprimido y la comunicación vertical, promueve la docilidad y el almacenamiento de datos, entendiendo al aprendiz como un depósito de información del que no importa su opinión.

Freire considera la educación bancaria una acción antidialógica y opresora, y a la pedagogía crítica, una acción dialógica, revolucionaria y liberadora. Sobre ambas teorías de la acción reconoce una serie de características en las que sustenta su discurso sobre la pedagogía crítica. De la acción antidialógica destila su esencia conquistadora, basada en el dominio, en el sometimiento del otre y la reificación de les conquistades. La división como estrategia represora de aislamiento y prevención, que evita la organización de le oprimido en futuras revueltas que amenacen el poder de su hegemonía: la manipulación como instrumento para difundir la confusión, propiciar enfrentamientos —entre les conquistades— y debiliten la potencia del oprimide. La invasión cultural como catalejo de una visión única del mundo y como método inhibidor de la expansión del pensamiento crítico de les conquistades. De la acción dialógica subraya la colaboración, en tanto que en la acción dialógica «no

existe un sujeto que domina por la conquista ni un sujeto dominado. En lugar de esto hay sujetos que se encuentran para la pronunciación del mundo, para su transformación» (p. 218). Unir para la liberación, la unidad es la garantía de la resistencia de le oprimide, si le opresore utiliza la represión para dividir, le oprimide busca los afectos y la empatía para unir sus fuerzas, gestionarlasy enfrentarse le opresore. La organización es la confirmación de la seguridad de la comunidad reprimida, el éxito de la transformación depende de ella. La síntesis cultural, contraria a la invasión cultural, no funciona con la imposición de lo inmediato, sino que disfruta en el tiempo de la reflexión. Se inscribe como un modalidad de acción crítica transformadora que problematiza las estructuras de la misma cultura que la sustenta.

La aplicación de la pedagogía crítica en el arte equivale a la perseverancia del uso de prácticas comunes para la creación colectiva. Estas prácticas transforman la pedagogía en una herramienta política cultural insurgente. Entienden la pedagogía, coincidiendo con Freire y Rancière, como un proyecto emancipador que atraviesa las prácticas culturales desde la cotidianidad a la insurgencia social. La educación practicada desde el margen y el espacio rechazado es una educación fronteriza. Una educación no subordinada a las reglas de un sistema pedagógico basado en la producción material y la exclusión. La emancipación del sujeto radica fuera de las normas y de lo impuesto. Si se impone el conocimiento, es opresor y depositario, en cambio si se construye colectivamente y en comunidad, es una experiencia de gozo donde la pasión atraviesa el aprendizaje. La política está aliada con la pasión y el deseo, si no existe pulsión, no surge la transformación.

El pensamiento de Freire remite a la dialéctica marxista «del amo y el esclavo», sustituyendo la producción material por el diálogo como potencia de transformación cultural. La educación y la pedagogía emergen como herramientas liberadoras de consciencia a través de un proceso autocrítico colectivo. En la honestidad y la celebración del error habita el componente liberador de la

pedagogía crítica. El fracaso forma parte del aprendizaje y, como tal, la acción dialógica lo asume y lo festeja, transformando el fallo en una potencia. El que comunica se equivoca, el que no comparte no contempla la posibilidad. El aprendizaje y la enseñanza se basan en un proceso lleno de acontecimientos, en el que el accidente y las fracturas sociales son visibles y parte de una realidad impuesta. Identificarlos, es asumir su condición de existencia para rebatirlos. La pedagogía crítica no esconde ni deposita, abraza el instante y aplaude el imprevisto, conocedora de que el azar mantiene una magia imposible de clasificar.

El trabajo comunitario opera de forma similar, ya que la planificación exhaustiva se vuelve unidireccional. Los alumnos⁷⁰ de Jacotot, el maestro ignorante de Rancière (2003), desarrollan su aprendizaje mediante el acompañamiento en lugar de la «explicación del maestro explicador» (p. 11). El diálogo entre los alumnos y Jacotot se vehicula a través de lo simbólico —el libro— y se potencia con el silencio y la atención. Los aprendices desarrollan sus facultades con la presencia del maestro, pero sin el discurso de su conocimiento, es decir, su presencia parece imprescindible para la emancipación que Rancière describe como el acto de una inteligencia que solo obedece a sí misma —el libro—, aunque la voluntad obedezca a otra voluntad —la presencia de Jacotot—.

En los proyectos dialógicos, la pedagogía actúa en la misma dirección, la de emancipar a sus participantes. Pese a que la existencia de un flujo de comunicación es una obviedad, es pertinente preguntarse si el silencio forma parte del proceso dialógico. La respuesta no es que forme parte, sino que es imprescindible. La comunicación se articula a través de signos y el silencio forma parte de ellos. Sin la existencia de los intermedios se produce una acción antidialógica que impone un tiempo para la distribución del contenido que no espera para ser depositado, ni cede espacio alguno para la réplica y la interacción.

70. Se utiliza un genérico masculino debido a que Rancière sitúa la experiencia de Jacotot en 1808 en Lovaina (Países Bajos) y las mujeres no tenían acceso a la Universidad, puesto que en Bélgica, la escuela elemental para niños y niñas se instituyó en 1847.

Si la pedagogía se libera sucede la espontaneidad y se crea una negociación de lo común. Las propuestas dialógicas que abordan la pedagogía no son estáticas, son móviles, se desplazan y se localizan en diferentes puntos generando espacios de encuentro. Transitan entre la educación, el contexto social y el espacio público, estableciendo una comunicación horizontal en todos aquellos lugares y espacios que atraviesan. La confirmación de sus procesos depende de la interacción que desarrollan. La democracia directa es una herramienta para garantizar el acceso a la participación. La apuesta por mantener relaciones horizontales difumina los roles jerárquicos que predominan en la producción estética y cultural y diluye la distinción entre artistas, mediadores y comunidad. La horizontalidad es una manera de unificar el valor de todos los agentes participantes en una subjetividad colectiva que toma la forma del proyecto artístico, convirtiéndose en dos cuerpos. Un cuerpo etéreo y otro cuerpo físico, que se acompañan mutuamente en su crecimiento y desarrollo.

La proximidad con la comunidad es una posibilidad que permite trabajar en pequeña escala, lo «micro» se vuelve político a través de la cercanía. Las prácticas dialógicas adquieren un compromiso en tanto que generan relaciones en una estética cercana y de proximidad. El diálogo tiene cita a través de un encuentro delimitado por una comunidad o colectivo específico. Pequeños gestos dentro del contexto global repercuten en grandes cambios en la esfera de la proximidad. La cercanía que profesan las prácticas dialógicas, incluye a todos aquellos agentes humanos que orbitan alrededor de la comunidad. El arte dialógico afronta su posición activista y transformadora en grupo, constituyendo una unidad de lo popular que incluye las colaboraciones de asociaciones vecinales, organizaciones no gubernamentales, escuelas, colectivos, movimientos sociales, mediadores y expertos del ámbito que demande cada proyecto, con el propósito de transformar el diálogo en una acción que contrarreste a los discursos dominantes.

3.9 La huella de Mijaíl Bajtín en el arte dialógico

Entender la obra filosófica y el pensamiento de Bajtín requiere realizar dos ejercicios que ayudan a contextualizar al autor. El primero consiste en situar su pensamiento, y es ahí es donde empieza la fascinación por la historia de un personaje desconocido⁷¹ que revolucionó la teoría de la literatura con una emergencia póstuma a partir de la década de los setenta. La investigadora Isabel C. Anievas (1996) considera que la dificultad de ubicar sus planteamientos constituye parte de su mayor atractivo, ya que su pensamiento no se desliga de la crítica marxista, mantiene algunas influencias del formalismo ruso y, además, suscita interés a los postestructuralistas «Su perspectiva sociológica e ideológica, su visión del lenguaje como un fenómeno social y la conexión entre el lenguaje y la ideología que establece a través del dialogismo, anticipan muchas preocupaciones de la más reciente crítica cultural» (p. 208). El segundo ejercicio demanda realizar un viaje en el tiempo para situarnos en la Rusia de los años veinte, cuando en 1929 —bajo el inicio del estalinismo— publica con su nombre⁷² la primera edición del ensayo *Problemas de la poética de Dostoievski*.

71. La obra de Mijaíl Bajtín tuvo relevancia internacional, especialmente después de su muerte, cuando autores como Victor Elrich, Julia Kristeva o Tzevan Todorov la recuperaron. La figura de Bajtín emergió rodeada de enigmas que hicieron aumentar el interés por el crítico en la década de los años noventa. La ambigüedad y las contradicciones que despiertan sus textos, algunos de ellos publicados bajo pseudónimo para evitar la censura del estado soviético, favoreció que su discurso fuera perseguido, lo cual ha contribuido al crecimiento del interés por su vida y el entusiasmo por su obra.

72. Según el escritor ruso Vadim Kozhinov (1986) en BAJTÍN, M. (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski* (2nd ed.). Fondo de Cultura Económica «Debido a problemas personales, Bajtín edita sus primeros libros utilizando los nombres de sus amigos: con el de V. V. Volóshinov, *El freudismo* (Leningrado, 1925) y *Marxismo y filosofía del lenguaje* (Leningrado, 1929) y con el de P. N. Medvédev, *El método formal en los estudios literarios. Introducción a la poética sociológica* (Leningrado, 1928)» (p. 6).

En este apartado se realiza una aproximación al pensamiento de Mijaíl Bajtín partiendo de la relevancia que tuvo el principio dialógico que desarrolló, así como sus investigaciones sobre la preferencia del lenguaje y la dimensión social de la literatura. Es importante subrayar que no se pretende profundizar sobre las teorías de Bajtín, sino acercarse a los conceptos que relacionan la estética dialógica con la propuesta de Kester que enriquecen la noción del arte dialógico. A continuación, se presentan tres conceptos elaborados por Bajtín, que mantienen una fuerte presencia en el arte dialógico: lo dialógico en la literatura, el pensamiento participativo y la performatividad del lenguaje.

3.9.1 Lo dialógico en la literatura

Bajtín desarrolla el concepto de lo dialógico como una ruptura al viejo dualismo sujeto–objeto, aplicado principalmente en el ámbito de la literatura y el lenguaje. Utiliza la crítica literaria para desmontar el monologismo y la tradición hegeliana. La aplicación de su pensamiento no se mantiene únicamente en la creación literaria, sino que trasciende a otros estadios en los que su pensamiento alcanzará el ámbito artístico social y político de la época. La crítica dialógica resalta la obra literaria como un espacio de encuentro, eliminando la voz del narrador y proponiendo una lectura coral de las distintas voces que intervienen en las obras.

Bajtín introduce el concepto dialógico dentro de la idea de la polifonía, que desarrolla a partir del análisis de la obra de Dostoievski a quien considera un autor plural, con una capacidad creativa desmesurada —le cuesta incluso entender la producción literaria del autor ruso como la obra de un solo autor—. Bajo esta idea, Bajtín explora la totalidad de la obra novelística de Dostoievski y desarrolla la idea de la polifonía como una multiplicidad de voces equivalen a la complejidad de los personajes de sus novelas. Personajes con múltiples prácticas subjetivas, que atesoran «una pluralidad de voces y

conciencias independientes e inconfundibles» (Bajtín, 2005, p. 15), que identifica como su principal característica.

Para Kozhinov (1986), la diferencia entre Hegel y Bajtín queda patente en la distancia que separa sus intereses políticos y artísticos: «la estética bajtiniana es dialógica en su fundamento (el diálogo representa una de sus categorías más importantes), mientras que el pensamiento de Hegel es estrictamente monologal» (en Bajtín, 2005, p. 9). Hegel enfoca su pensamiento político hacia los conceptos de individuo y nación, mientras que Bajtín enfoca su interés en la personalidad⁷³, en la concepción de lo colectivo y el pueblo como sujeto. Su concepción de la polifonía en la literatura equivale a una demostración de su posicionamiento político —durante el estalinismo—, en el que los personajes, considerados como el pueblo, escapan al poder totalizador de la voz del narrador, la figura del dictador y el poder hegemónico de la Unión Soviética.

Su ensayo *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento* (1998) muestra un posicionamiento político a través del elogio a las fiestas populares, el carnaval y la plaza pública como espacios prestados al encuentro y el disfrute, donde se concibe la continuidad de la vida y los cuerpos entran en contacto. Para Bajtín la mezcla de humor e ingenio que convergen en la comicidad de la fiesta popular supone «un elemento de victoria sobre el temor que inspiran los horrores del más allá las cosas sagradas, la muerte y el miedo que infunden el poder, los monarcas, terrenales, la aristocracia y las fuerzas opresoras y limitadoras» (pp. 75–76), no existe comicidad sin goce, disfrute y risa.

La risa constituye para Bajtín un componente liberador, tanto en su significado como en el significante que utiliza para subvertir las relaciones del poder feudal durante la Edad Media. Considera la risa un atributo del pueblo, una cualidad que no tiene maldad, exenta y protegida de ejercer cualquier tipo de dominio o imponer autoridad. La frase afirmativa «La hipocresía y el engaño

73. Este es un tema que explorará en su análisis de la obra de Dostoievski.

no podían reír» (Bajtín, 1998, p. 78) evidencia una diferencia de clases en la que toma partido, desde el pueblo y conocedor de su condición de oprimido. Bajtín encuentra en la risa y la comicidad un valor inexpropiable, la risa no se puede desahuciar, es un elemento del placer que produce la resistencia del oprimido al opresor cuando el pueblo se sabe más fuerte que el tirano. La risa es una manifestación de fuerza, «una expresión de amor, de procreación, de renovación y fecundidad: estaba vinculada a la abundancia, la comida, la bebida, la inmortalidad terrenal del pueblo, el porvenir, la novedad que abría nuevos caminos» (p. 78).

3.9.2 La performatividad del lenguaje

El dialogismo de Bajtín —también conocido como filosofía dialógica— coloca el lenguaje como elemento principal para el diálogo social. La palabra, en tanto que es signo, es conocedora de sí misma y de su objeto, no tiene una autoría exclusiva. El signo ya no pertenece a quien lo anuncia, como mantiene el pensamiento tradicional, sino que es de uso y responsabilidad compartida, es decir, el lenguaje pertenece por igual, tanto a quien lo enuncia como a quien se destina. La realización del proceso dialógico requiere de una voluntad empática de conocimiento y reconocimiento del otro. La otredad es para Bajtín «la condición de posibilidad para reconocer la palabra del otro. El otro define y se define por el lenguaje; el otro es otro yo vertido en la otredad del lenguaje» (Hernández, 2011, p. 14).

El acto de reconocimiento implica el lenguaje como elemento facilitador del diálogo y no se puede limitar a la palabra, ya sea escrita o hablada. La aspiración del diálogo por comunicar, exige la voluntad de la inventiva, el ingenio, la negociación con el otro y de una interpretación del lenguaje transfronteriza, que supere los límites territoriales y las barreras del tiempo. El intercambio dialógico conlleva una dimensión social y antropológica, la contextualización del lugar donde se produce y el reconocimiento de las características del lenguaje

(territoriales, sonoras, corporales...) que se utiliza para poder establecer un diálogo equitativo entre los sujetos partícipes. Según la investigadora Elisabeth Jayne White (2009), esta dimensión activa, en la que lo dialógico se vuelve un proceso social generador de contenidos producidos por los sujetos implicados, anticipa una visión performativa del lenguaje como proceso creador de conocimiento y renovación que será aplicada en la concepción del arte dialógico.

El pensamiento de Bajtín impregna el arte dialógico, no únicamente desde el ámbito de la creación literaria, sino también en lo comunitario y en lo participativo. Se destierra —o por lo menos se intenta— la figura central del creador y se propone un modelo de producción artística que, en algunos casos, sugiere la sustitución de la obra objeto por el diálogo y, en otros, incide en el proceso de negociación de su gestación. El diálogo implica la escucha, requiere atención y establece un proceso de empatía. El arte dialógico desarrolla su proceso de producción a partir de la generación de una creación empática, de la creación de nuevos lenguajes que satisfagan las demandas y las realidades de comunidades específicas. Comunidades que recuperan la fiesta y el encuentro para resignificarse y empoderarse a través de su propio lenguaje, haciendo microevoluciones sin perder el humor, disfrutando de la risa y el baile y rompiendo las barreras de la alteridad.

3.9.3 El pensamiento participativo

Mientras que el pensamiento de Hegel es individual y se articula de una forma monologal, la estética bajtiniana se basa en el encuentro, en el análisis de la interacción y el diálogo, Bajtín piensa el lenguaje a partir de una transmisión heredada. Esta concepción del dialogismo sitúa el lenguaje en el origen de su pensamiento participativo y propone pensar la génesis del medio que se utiliza para comunicar y compartir significado a través de significantes. Plantea el lenguaje como la apropiación de un bien común que aspira siempre a una apropiación mayor. La poeta y ensayista Iris M. Zavala (1997) reconoce «en esta

acción dialógica tres movimientos: el punto de partida del texto dado; el movimiento hacia atrás —los contextos pasados— y el movimiento hacia delante —la anticipación y el comienzo de un contexto futuro—» (p. 13).

Pese a que el material de ensayo habitual utilizado por Bajtín es la literatura, la aplicación de esta estética del reverso en las prácticas artísticas contemporáneas problematiza la concepción moderna de la autoría y sugiere nuevas formas de conceptualizar desde lo colectivo. Una sugerencia un tanto perturbadora, ya que supone cuestionar la correspondencia del valor material (económico) de la obra artística cuando se coloca en las redes de la economía cultural. La aplicación de esta idea en el contexto artístico, desmonta la construcción de la autoría en tanto que toda creación artística está en deuda con su antecesora.

A principios de la década de 1920, Bajtín escribe *La filosofía del acto ético* (1924) en la que aborda la arquitectura del mundo real y la cotidianidad. Desarrolla su teoría poniendo en el centro la constitución del lenguaje, como un pilar fundamental que sostener, en el que lo sitúa como el elemento fronterizo entre el yo y el otro. La alteridad es un componente esencial que atraviesa todo su discurso, según definirá Tatiana Bubnova⁷⁴ (2015) «el principio ético de Bajtín a partir de tres perspectivas: yo para mí, otro para mí, yo-a-otro» (p. 10). La relación con el otro —sea a través de la polifonía en la literatura, de las fiestas populares y el carnaval o del análisis del lenguaje— implica una relación intersubjetiva en la que Bajtín fijará la interacción como elemento principal para el dialogismo. La alteridad demanda implícitamente una relación de intercambio y en ella Bajtín estructura su noción dialógica. El acto de comunicación entre dos o más sujetos exige un reconocimiento del otro que Bajtín articula a través de la intersubjetividad, que «implica siempre al yo en el acontecimiento del ser en su relación con el otro» (Zavala, 1997, p. 186).

74. Profesora de Teoría Literaria y Literatura española de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) Ciudad de México.

Bajtín eleva la comprensión del lenguaje y la literatura —la prosa y la novela— a una dimensión ideológica, histórica y social.

La vida y obra de Bajtín están atravesadas por la represión ejercida por la Rusia estalinista. La censura y la persecución cultural del régimen soviético influenciaron su pensamiento, situándolo como una réplica al autoritarismo y el monologismo. La oposición a un discurso único, representado en la literatura como la voz del narrador, es un factor elemental que vertebró el pensamiento de Bajtín, y el pensamiento dialógico será la consecuencia de ese posicionamiento disidente que, ante la imposición del yo, derrumba la figura del héroe y piensa en el diálogo como alternativa para la construcción de una nueva realidad. Esta visión próxima a los postulados de la ética teleológica se anticipa a la ética dialógica y a la teoría de la acción comunicativa del filósofo alemán Jürgen Habermas .

3.10 El conflicto de una realidad consensuada

La estética dialógica rescata ejemplos de experiencias dialógicas desarrolladas en el ámbito literario —Bajtín— y el pedagógico —Freire— para identificarlas y reubicarlas en los procesos de arte participativo. Kester localiza la práctica de herramientas de organización, utilizadas en la lucha de los movimientos sociales desde los años setenta, en artistas que proponen el uso del arte como una estrategia para la resolución de conflictos comunitarios y la transformación de problemáticas sociales muy específicas. Estos procesos, se dan a través de la palabra, el lenguaje y el diálogo, y representan el cuerpo no material sobre el que se sostienen nuevas relaciones que devendrán nuevas producciones artísticas.

Kester (2004) considera la aportación del pensamiento Jürgen Habermas un importante recurso para el desarrollo de la estética dialógica. Incide en la

relación que el teórico alemán establece entre la identidad humana y la interacción comunicativa, y en la diferencia discursiva existente entre las formas de comunicación utilizadas por las grandes representaciones de poder, autoridad y la que acontece en los grupos de pequeña escala. Contrasta la distancia existente —entre emisarios, mensajes y ciudadanos— en la comunicación institucional y la cercanía de la oralidad de las comunidades vecinales, los movimientos sociales, los grupos religiosos y los equipos laborales que la utilizan como forma transmisora de experiencias. Para Kester (2004), esta autorreflexión de Habermas sobre las formas de interacción «suponen un intento de crear formas provisionales de entendimiento, condición básica para pasar al hacer y la práctica entre miembros de comunidades donde el consenso político se ha descompuesto» (p. 109).

Una de las características que le podemos otorgar al diálogo es la de resolución de conflictos. Si «la realidad se define como un producto de negociación» (Bourriaud, 2006, p. 100), a partir de un intercambio mediante el diálogo, debemos asumir que el diálogo tendrá lugar en una realidad susceptible de ser transformada. Kester (2017) utiliza el concepto de la «esfera pública» desarrollado por Habermas para referirse a un encuentro espontáneo donde, a través del intercambio de la palabra, tiene lugar una realidad temporal. Un espacio en el cuál, según Habermas, hay que cumplir unas normas básicas en las que «todo sujeto con la capacidad para hablar puede participar en el discurso, todos pueden cuestionar cualquier afirmación y todos pueden introducir cualquier afirmación, sea cual sea y mostrar sus actitudes, deseos y necesidades» para que sea viable la comunicación.

El giro lingüístico de Habermas, según Juan Carlos Velasco⁷⁵ (2003), supone un paradigma filosófico del siglo xx, en el que el lenguaje pasa de ser el medio del conocimiento a la condición que lo posibilita. «Este cambio sitúa al

75. Científico titular del Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de España.

lenguaje como el único medio racional disponible para conocer la realidad» (p. 177). La realidad es un espacio de experiencia de múltiples acuerdos, en los que los consensos que la establecen se confrontan y reformulan entre sí. Lo que es real para uno no lo es para otros y las formas de realidad son mutantes, se transforman y se modifican. En esa disputa se vuelve imposible definir una realidad consensuada. El desacuerdo existente por la definición de una única realidad ha conducido al desarrollo de diferentes políticas que aspiran a resolver este conflicto, en el que la realidad ha sido representada bajo el término del poder. El autoritarismo opera sobre la imposición de una realidad, utilizando cualquier medio represivo e incluso el exterminio sobre las demás. El liberalismo aboga por el convencimiento y utiliza sistemas de control mediático para que predomine una realidad, aceptando la existencia de otras realidades. El anarquismo niega la tesis de la existencia de una sola y se acoge la existencia de múltiples realidades, concentrándose en generar modos de participación para su transformación en los que germinen otras. Las discrepancias por la definición de la realidad la han determinado como un sinónimo de poder. Esta situación de conflicto permanente en la definición de la realidad/poder ha contribuido a la consolidación de la democracia como el sistema de participación menos lesivo en la construcción de realidades consensuadas.

3.11 Propiedad y democracia

La consolidación de la democracia se ha erigido en el «turbocapitalismo» global como el sistema que garantiza los derechos básicos y la libertad. Un sistema político que predomina en el primer mundo y no controla sus ansías por extenderse y colonizar a los países más vulnerables, incluidos sus sistemas de producción. La catedrática de ética y Filosofía Política de la Universidad de Valencia Adela Cortina⁷⁶, en su ensayo *Ética aplicada y democracia radical*

76. Catedrática de Ética y Filosofía Política de la Universidad de Valencia.

(1993) considera que la concepción de una democracia hodierna debería ser universalista⁷⁷. Su propuesta se realiza desde una perspectiva continuista con los valores del capital contemporáneo que mantienen los privilegios sobre la propiedad privada. Cortina defiende que la democracia contemporánea «no debería contar con una noción de bien común, sino ser una sociedad pluralista que funcione de una forma procedimental en la que las decisiones se toman mediante procedimientos racionales» (p. 112). Entiende que este sistema facilitaría el desarrollo de una conciencia moral que legitimaría las instituciones por principios universales en lugar de por acuerdos comunitarios, y mantendría una voluntad popular en la que los sujetos serían autónomos y solidarios. Esta idea de democracia contemporánea, que reconoce las diferencias sociales, se presenta como un antídoto para paliar el mal producido por las desigualdades heredadas del colonialismo y el feudalismo. Busca establecer un nuevo inicio en el que se validen las realidades contemporáneas sin indagar en su procedencia. Es una democracia samaritana, en la que la institución del Estado perpetúa su condición protectora y revalida que la emancipación del sujeto únicamente sea posible bajo su tutela, luego nunca será posible.

Winston Churchill entendía «la democracia como la peor forma de gobierno en el mundo a excepción de toda las demás»⁷⁸, es decir, una forma de garantizar la libertad individual por encima de la justicia, de promover los intereses privados en lugar de fomentar los comunitarios. Una democracia liberal con intereses de mercado, que utiliza el simbolismo de la participación a través del sufragio universal para la definición de una única realidad. Una democracia que protege los intereses representativos de la esfera de la individualidad —la intimidad, la propiedad privada y los negocios—, que desatiende las

77. Algo que coincide con el federalismo internacional al que aspiraba *La Asociación Internacional de Trabajadores* (AIT) o *Primera Internacional*, fundada en Londres en 1862 y disuelta formalmente en 1876.

78. Winston Churchill, en su discurso ante la Cámara de los Comunes el 11 de noviembre de 1947.

demandas de la comunidad y la justicia obstruyendo la participación en la configuración de nuevas realidades.

El arte dialógico busca contrarrestar este modelo de democracia liberal desde la producción artística y sustituirlo por una participación directa, en la que los participantes tengan la opción de construir sus nuevas realidades. Revisar el procedimiento arquitectónico social con el que se ha construido el relato de la contemporaneidad remite al pasado colonial de Europa. Los pilares de la democracia liberal descansan cimentados en una cronología atravesada por la guerra, el expolio, la muerte y las conquistas. El politólogo norteamericano Benjamin R. Barber publicó en 1984 *Strong Democracy: Participatory Politics for a New Age* (Democracia fuerte: políticas participativas para una nueva era), un ensayo en el que, después de analizar la democracia liberal occidental a la que se refiere como democracia blanda (*thin democracy*), propone la organización de un sistema democrático basado en una participación política de proximidad. Para introducir su tesis —desde una perspectiva patriótica— se traslada a la época en el que los primeros conquistadores asentados, introductores del capitalismo y el esclavismo en Estados Unidos, se organizaban en pequeñas poblaciones, donde decidían de una forma más participativa las competencias de cada comunidad. La democracia blanda sustenta su nacimiento en una fecha determinada por el interés de preservar unos privilegios específicos, como por ejemplo el de la propiedad. El momento en que fija su inicio depende de la negociación de la realidad en cada territorio, por lo tanto, el conflicto viene de lejos.

Proudhon en su ensayo *Qu'est-ce que la propriété?* (1840) (*¿Qué es la propiedad?*) (1840) expone la hipótesis de la propiedad como un robo. A partir de la pregunta ¿qué es la esclavitud? el pensador anarquista responde, sin esperar ninguna réplica, que la esclavitud es el asesinato. Después, emite una segunda pregunta interrogando a los lectores sobre qué es la propiedad, problematizando el concepto que la misma pregunta enuncia y a la que responde con

«es el robo» (p. 29). Este principio, que cuestiona el origen de la posesión, es el inicio con el que el pensador anarquista desarrolla su análisis sobre el gobierno, las instituciones y la propiedad. Para Barber (2004) la propiedad no es un robo, aunque admite que alguna vez lo fue «pero que el paso del tiempo ha arrojado la acción original al olvido y el transcurrir de los años la ha consagrado con la longevidad de la tradición heredada» (p. 141).

Barber, en su versión de la democracia fuerte, propone una versión cercana a la de Cortina. Piensa que es necesaria la disminución del poder de «la política presidencial y la dinámica burocrática circunscrita a la centralidad» y aboga por la recuperación de órganos de decisión de proximidad en los distritos urbanos, las comunidades vecinales, las asociaciones y los grupos de acción comunitaria. Paradójicamente, una relectura del pasado colonial para reconquistar un futuro degradado por la desconexión de la política institucional con la ciudadanía. Las propuestas de arte dialógico actúan en una dirección próxima a la de la democracia fuerte y recuperan el espacio conquistado, tanto en lo que se refiere a territorios y propiedad privada, como al espacio relacional, democrático y deliberativo. Varios de sus proyectos tienen cita en comunidades de vecinos que sobreviven a situaciones de *mobbing* especulativo y degradación social, en los que les ofrecen construir nuevas realidades a través del arte.

CAPÍTULO CUATRO ANTAGONISMO RELACIONAL

En este capítulo el interés se dirige hacia la realización de un análisis del artículo *Antagonism and Relational Aesthetics* (Bishop, 2004) (Antagonismo y estética relacional), texto donde la crítica británica manifiesta de forma más explícita su oposición a la estética relacional. El primer apartado del capítulo se centra en la disputa. En el conflicto conceptual sobre la calidad democrática y formal del dispositivo expositivo, entre la estética relacional y el antagonismo relacional. Conscientes del influjo del antagonismo que vertebra la propuesta de Bishop, se dedica una parte del capítulo a la teoría del *Antagonismo*⁷⁹ de los filósofos Ernesto Laclau y Chantal Mouffe y a la *Democracia agonista*, planteada por Mouffe. También se aborda la obra de Santiago Sierra y Thomas Hirschhorn, dos artistas que Bishop utiliza como ejemplo para situar la práctica del antagonismo relacional, y a la respuesta al artículo de Bishop del artista Liam Gillick, publicada en *October*⁸⁰. El contenido del presente capítulo se extiende en el capítulo cinco, dedicado a Jacques Rancière y a sus planteamientos sobre el arte y la democracia radical —próximos a los de Mouffe— que Bishop utiliza en *Infiernos artificiales, arte participativo y políticas de la espectaduría* (2016) para sostener conceptualmente la participación en el arte sin perder la noción del conflicto a través de lo social.

4.1 La disputa, antagonismo contra estética relacional

La estética relacional ha sido vinculada a la creación de espacios democratizados del arte que promueven la configuración de «microutopías, de intersticios abiertos en el cuerpo social» (Bourriaud, 2006, p. 86). En la estética relacional

79. El concepto *antagonism* fue desarrollado por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe en su obra *Hegemony and socialist strategy. Towards a radical democratic politics*, publicada en 1985. La edición en español se editó en 1987.

80. La misma publicación en la que Bishop publicó *Antagonism and Relational Aesthetics* en 2004.

la participación está condicionada por la autoría de le artiste y el contexto donde tiene lugar la obra, una situación que se contradice con la idea de Bourriaud de crear espacios libres, alejados de las temporalidades impuestas por la vida cotidiana. Pone en duda la categoría de la libertad otorgada a la audiencia y a su capacidad de elección a la hora de decidir de qué modo interactuar con una obra que sugiere un encuentro relacional. Un encuentro que utiliza la expresión de la mediación cuando sus intenciones han sido determinadas previamente por les artistes y no deja espacio para la improvisación ni para salirse del guion. La atmósfera que rodea el poder institucional del arte⁸¹ es tan extensa que cualquier tipo de interacción no permitida con la obra es reorientada al cauce de su reglamento estético. Esta apreciación de falsa utopía o utopía dirigida, queda patente en *Antagonism and Relational Aesthetics* (Bishop, 2004) (Antagonismo y estética relacional) donde la crítica británica utiliza el concepto «antagonista» desarrollado por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe (1987) para rechazar el planteamiento utópico propuesto por Bourriaud.

La disputa abierta entre lo relacional y lo antagónico enfrenta dos formas de entender la participación del arte desde dos esferas contrarias de la crítica política: El consenso y el disenso. La lectura de los postestructuralistas realizada por Bourriaud (2006) asume el «fracaso global de la modernidad» (p. 105) para recuperar la noción de la utopía. Otra realidad es posible si se recupera el concepto de la comunidad y es urgente la resistencia de lo local ante un mundo cada vez más globalizado. En una sociedad que ha mercantilizado las relaciones humanas, el arte del futuro puede constituirse «como un instrumento de emancipación, como una herramienta política que busca la liberación de las subjetividades» (p. 96). Sin embargo, la posición de Bishop aplica en el arte la decisión de Laclau y Mouffe de «atravesar el *impasse* de los

81. Formado por la academia, las galerías y los museos, instituciones todas ellas de validación de conocimiento, del mercado y del Estado.

consensos neoliberales, el populismo de derechas de tintes xenófobos y el esencialismo de corte marxista, incapaz de reconocer cómo se articulan a partir del discurso, las identidades colectivas y la voluntad popular» (Jorge Alemán en *La paradoja democrática*, Mouffe, 2016, p. 12).

La confrontación ocurre desde el mismo bando, ya que tiene lugar en el espacio designado a la izquierda política y confronta la vieja izquierda con la eclosión de la nueva. La conversión de la izquierda tradicional en el modelo de la socialdemocracia contra la configuración de una nueva izquierda antiesencialista, que no asume discursos preconcebidos. La posición de ambas posiciones es trasladada a las prácticas artísticas participativas. La visión de Bourriaud, influenciada por el marxismo y el postestructuralismo, pretende recuperar el legado de experiencias fallidas de insurgencia y potenciar la posibilidad utópica en el encuentro de pequeñas comunidades. La de Bishop manifiesta la necesidad de asumir el conflicto y los mecanismos sociales que estructuran la sociedad capitalista, prescindiendo de la capacidad del arte como herramienta de transformación social, entendiendo que la creación de microutopías responde a una concepción burguesa del arte. La creación de una cúpula de cristal en la que los artistas se apartan de la realidad social y crean espacios, en este caso colectivos, de alienación.

4.2 La forma de la instalación

La estética relacional se inscribe en «una tradición materialista que Louis Althusser define como un “materialismo del encuentro” o materialismo aleatorio» (Bourriaud, 2006, p. 18). Esta relación con el pensador francés está ligada a la concepción de la cultura como un Aparato Ideológico de Estado (A.I.E) desarrollada por Louis Althusser. En este caso la cultura adquiere un componente social, ya no supone una representación —reflejo de la sociedad—, sino que es considerada productora de la sociedad. Todos los aparatos

ideológicos del estado —el político, el de información, el cultural, el religioso y el familiar— «se dirigen hacia un mismo resultado: la reproducción de las relaciones de producción, es decir, las relaciones capitalistas de explotación» (Althusser, 1974, p. 36). Esta intención dogmatizadora, elaborada a través de diversos aparatos gestionados por el Estado, constituye una manera de control sutil que utiliza la ideología en lugar de la violencia. Son canales de dominación que funcionan de forma paralela a los sistemas represivos del Estado, con la misma finalidad que los que utilizan la fuerza: mantener los intereses de la burguesía, la iglesia y las clases privilegiadas.

Es indiferente si las instituciones que materializan los aparatos ideológicos de estado son públicas o privadas, «lo que importa es su funcionamiento» (Althusser, 1974, p. 31). La condición social que otorga Althusser a la cultura es la base de la estructura que sostiene el discurso de la obra relacional de Bourriaud, es un requisito para la práctica de una teoría relacional. Sin la existencia de un componente social, la obra relacional es incapaz de generar interacción, el intercambio que estimula la obra se produce desde el encuentro y la proximidad, facilita las relaciones sociales dentro de la institución del arte. Es una prolongación de la cultura como Aparato Ideológico del Estado, una operación estética que rinde pleitesía a la burguesía.

En términos generales la configuración de las obras de arte, del mismo modo que la ideología, está determinada por el grado de influencia que ejerce el contexto social donde aparecen, es decir, el relato de la creación artística es un proceso de transformación continuo. La estética relacional no pretende ser una teoría del arte, sino de la transformación, «se propone como una teoría de la forma, de lo contrario conllevaría formular el enunciado de un origen y un destino» (Bourriaud, p. 19). La forma traspasa la concepción de lo material como un dispositivo, se presenta como la consecuencia de un encuentro ocasionado por un desvío más o menos fortuito que, en una sucesión de choques y colisiones, es capaz de generar materia. La obra de arte se vuelve «una

unidad coherente que no es única sino que es parte de un subgrupo de la totalidad de formas existentes» (p. 20).

Para Bishop, la configuración de la forma plantea una dificultad a la hora de identificar la estructura que sostiene el arte relacional. Su condición de obra abierta que ofrece una interacción hacia el espacio donde tiene lugar, la acerca al concepto de instalación. La instalación se distancia de los medios tradicionales de la representación artística —la escultura, la pintura, la fotografía y el vídeo— que se dirigen a la audiencia como una presencia específica en el espacio. En lugar de considerar a la audiencia «como un par de ojos que inspeccionan la obra desde cierta distancia, las instalaciones presuponen un espectador corporeizado con los sentidos del tacto, olfato y oído tan desarrollados como el de la vista» (Bishop, 2006a, p. 81). Esta incidencia en la presencia de los espectadores es un elemento indispensable para la conclusión de la obra, una característica definitoria de la instalación.

El investigador y filósofo Graham Coulter-Smith, en su publicación *Deconstruyendo las instalaciones* (2019), identifica tres propiedades en la concepción de la instalación. La primera, la intención de establecer una comunicación que supere la observación y active la participación entre los espectadores y la obra de arte. La segunda, despertar el deseo de la exploración en ellos a partir de la fragmentación de elementos para que el público interactúe y concluya la obra. La tercera, la utilización del concepto de escultura expandida para deconstruir el concepto de la obra de arte tradicional reconfigurando el espacio a partir de la diseminación y el uso de materiales y objetos encontrados. Coulter-Smith (2019) utiliza estas tres características para deshacer analíticamente la estética relacional, coincide con Bourriaud en el interés por romper la barrera entre los espectadores y la obra de arte, aunque considera absurdas las pretensiones del teórico francés sobre determinar, a través de la estética relacional, que este objetivo se haya conseguido a principios del milenio. Todos los artistas a los que se refiere Bourriaud dependen del espacio

expositivo «Están situados en los regímenes disciplinario y discursivo de las Bellas Artes, de la alta cultura, de un club exclusivo que arrastra una historia saturada de valores tradicionales que se revela en el ámbito de segregado de los museos» (p. 17).

En la visión burguesa del arte no existe diferencia entre lo público y lo privado. El derecho burgués está por encima de la subordinación cultural del estado de la clase dominante. Los aparatos ideológicos del estado no anhelan condición, sino el dominio y la subordinación ideológica, así devienen forma. Una forma coherente, que es parte de un entramado mayor de múltiples formas con distintas estructuras de filtración ideológica. La forma del Aparato Ideológico del Estado cultural coincide en la configuración de la obra relacional, se sostiene por el espacio en el que tiene lugar, no importa a quién esté dirigida, sino que se proyecte más allá de su materialidad. Esta ambigüedad en relación al público al que se dirige la obra, abre muchos interrogantes sobre los intereses existentes en las relaciones que la obra facilita. Si el espacio determina la forma y la obra es una unidad interdependiente, sería adecuado preguntarse si se puede delegar al público la asunción de la responsabilidad de concluir la obra y, en ese caso, a qué tipo de público se dirige y si éste condiciona el contenido de la misma. Bourriaud responde a esta cuestión cuando enfatiza que la sustancialidad de la estética relacional se condensa en su capacidad de relación.

El ejemplo de la versión de la obra *Untitled (Free)* (Sin título (libre)) (1992) [fig. 17], presentada en el Aperto 93 de la Bienal de Venecia, en la que Rirkrit Tiravanija ofrecía los utensilios necesarios para prepararse una sopa china deshidratada, aclara las dudas sobre el público al que el artista delegaba la conclusión de su obra. “*Untitled (Free)*” fue también el título de la primera y única exposición individual de Tiravanija, en la galería 303 del barrio del Soho, en New York. Durante el mes que duró la exposición, el artista vació las oficinas y el almacén de la galería y trasladó todo el material de la zona de



Figura 17. TIRAVANIJA, R. (1992). *Untitled (Free)*. [Instalación].
<https://www.303gallery.com/gallery-exhibitions/rirkrit-tiravanija2vv>

la trastienda al espacio expositivo. Transformó la parte vaciada en una cocina temporal en la que preparaba curry de verduras y lo servía gratis al público. El crítico de arte Jerry Saltz la describió como «una improvisada cocina de refugiados, con quemadores de gas, dos mesas plegables, platos de papel, cuchillos y tenedores de plástico más otros adminículos» (1996, p. 6). Las relaciones humanas que ambas versiones de la obra generan constituyen el ingrediente principal para la democratización de la interacción entre el público activada por la obra. Ambas formas presentan modos de intercambio para facilitar la experiencia estética a través de la sensibilidad individual de la mirada, el oído, el tacto, el sabor y el olfato. Un proceso de comunicación que allana el terreno para la creación de las alianzas necesarias y la creación de una comunidad temporal en un espacio y un tiempo determinado.

Una instalación es la forma resultante de la disposición espacial de diferentes objetos y materiales, su despliegue concuerda con la necesidad del público para su activación. La estética relacional entiende a las obras como una unidad coherente, como la extensión de un a constelación de formas, enigmas y experiencias de vida que pertenecen a cada artista, «Ningún estilo, ninguna temática o iconografía les vincula directamente. Lo que comparten es mucho más determinante, lo que significa actuar en el seno del mismo

horizonte práctico y teórico: la esfera de las relaciones humanas» (Bourriaud, 2006). Pese al carácter disidente —en relación a la tradición artística— con el que surgieron la instalación y la *performance*, la institución del arte no ha tenido ningún reparo en asimilarlos y desactivarlos como estrategias problematizadoras.

Bishop considera la instalación fuera de la tradición de los medios de representación utilizados en el arte y parece querer aplicar la misma operación cuando utiliza el término «instalación» para referirse a las obras relacionales. De algún modo, esa referencia equivale a la afirmación de la resistencia de una teoría de la forma que se resiste a ser encasillada dentro de la lógica del arte tradicional. Considerar «instalación» a las obras de arte relacional es una práctica de desactivación del paradigma de la relacionalidad de la obra del arte. La disposición de la diversidad de objetos y materiales en la configuración de las obras —documentación, libros, fotografías, vídeos, dibujos, utensilios de menaje y restos de eventos realizados durante el transcurso de la exposición— «insiste en el uso en lugar de la contemplación, en lugar de crear una transformación coherente y distintiva del espacio» (Bishop, 2004, p. 55).

4.3 La negación de la pluralidad

El proceso de intervenir o formar parte de una obra se articula a través del acto de formar parte de ella, de tomar una decisión. Ese derecho a participar es el que la obra permite. La forma que adquiere la invitación y cómo ésta se realice, determina el carácter abierto de la obra. La crítica realizada por Bishop se fundamenta en la forma —la polémica de referirse a las obras como instalación—, el espacio donde tienen lugar las obras y la creación de espacios democráticos⁸², la estética relacional presupone la democratización del arte. Bourriaud y los artistas entienden que el aura que desprende la

82. Uno de los temas principales de esta investigación.

obra es suficiente para resignificar el lugar que la acoge y delimitar un espacio de protección temporal, donde la historia del lugar no se sienta ni tenga oportunidad de intervenir. La preocupación democrática de los artistas en «negociar con la espectaduría relaciones abiertas, no establecidas a priori» (p. 69), sostiene la hipótesis de una estética de la participación, que defiende la ruptura con el imaginario de la autoridad divina otorgada a los artistas desde la modernidad.

Bishop alude a la representación de la democracia en la estética relacional y argumenta su desacuerdo apoyándose en las obras de Rirkrit Tiravanija y Liam Gillick. De Rirkrit Tiravanija son famosas sus instalaciones con utensilios de menaje y alimentos, especialmente en las que cocina platos con curry y las sopas *thai* con las que el artista hace referencia a su origen tailandés. También forman parte de su extensión curricular dos obras que cita Bishop y que merecen atención: *Untitled (Tomorrow is Another Day)* (1996) (Sin título (Mañana es otro día)) y *Cinema Liberté* (1999) (Cine Libertad). En la primera, el artista realizó una réplica en madera de su apartamento en New York en el *Kölhnischer Kunstverein* (Alemania). La reconstrucción era accesible las veinticuatro horas del día y al público le estaba permitido hacer uso de todos los espacios a conveniencia. Se podía cocinar, asearse en el cuarto de baño, conversar en el comedor o dormir en la cama instalada en el dormitorio. La segunda obra tuvo lugar en Glasgow. En ella, Tiravanija preguntaba a la audiencia de un museo los títulos de sus películas favoritas para después proyectarlas en el cruce de dos calles de la ciudad. Liam Gillick es un artista multidisciplinar, se interesa por la escultura, el diseño gráfico, la instalación, la creación literaria y el comisariado de exposiciones. La producción de relaciones es un tema que atraviesa la variedad de su producción, ya sea mediante la interacción con la obra, como en *The Pinboard Project* (1992–2012) (El proyecto del tablero de anuncios) [fig. 18] donde invitaba al público a recolocar diverso material gráfico —fotografías, escritos y una recomendación para la



Figura 18. GILICK L. (1992–2012). *The Pinboard Project (Dirty Green)*. [Instalación].
<http://www.rollmagazine.com/from-199a-to-199b-liam-gillick-and-anti-establishment-%E2%80%93-two-art-exhibitions-at-the-center-for-curatorial-studies-at-bard/>

suscripción de revistas especializadas— siguiendo unas instrucciones de uso, o por medio de pantallas y paneles de plexiglás colorido que dividen el espacio expositivo, generando otros espacios habilitados para el encuentro y las relaciones humanas. El significado de cada objeto está tan sobredeterminado que la obras actúan como una parodia, tanto de su concepción como objetos de diseño moderno como de las estrategias de *marketing* para la venta de bienes de consumo masivo. Además, los nombres que utiliza Gillick, *Discussion Island Think Tank* (1997) (Centro de reflexión de la Isla de la discusión) o *Big Conference Centre Legislation Screen* (1998) (Gran pantalla de legislación del centro de conferencias), por ejemplo, potencian su condición de valor de uso a la vez que de una manera delicada les niega cualquier función específica. *Discussion Island Think Tank* (1997) presenta un cubo descapotable de plexiglás de 1,20m x 1,20 m, que describe como «una obra que puede ser utilizada como una zona delimitada específicamente para la consideración, el intercambio, la transferencia y la estrategia de la información» (Bishop, 2004, p. 59). *Big Conference Centre Legislation Screen* (1998), compuesta por un panel de 2m x 3m de plexiglás coloreado, con un marco de aluminio suspendido, aporta la definición de un espacio en el cual se limita el comportamiento individual a favor de las reglas impuestas por la comunidad.

Las acciones del público, tanto en las obras de Tiravanija como en las de Gillick, son realizadas bajo un criterio democrático. El público es libre de decidir si quiere o no tomar una sopa, cómo prefiere hacer uso de un apartamento, qué películas se proyectarán en la calle, en qué posición colocar las fotografías y los textos en el tablero de anuncios o qué lado de una pantalla de plexiglás es más cómodo para situarse. En todas estas actividades prevalece una interacción por parte del público que finaliza la obra. A primera vista, esta serie de comportamientos se realizan bajo unos parámetros democráticos que el público desarrolla de una forma voluntaria, guiados por el deseo de la participación. Bishop (2004) pone en duda esta cuestión, plantea que la interacción

del público con las obras parte de un concepto de exclusividad. Únicamente el público participante tiene la posibilidad de intervenir, una circunstancia que excluye a todos aquellos que se encuentren fuera de las acciones propuestas. En referencia a “*Untitled (Tomorrow is Another Day)*” (1996) aporta dos comentarios, uno de Udo Kittelman, comisario de la exposición, y otro del periódico *Kölnischer Stadt-Anzeiger*. Kittelman resalta que la obra posibilitó al público la experiencia de compartir en un espacio; que el temor a que alguien dañara la obra no se hizo realidad y que «el espacio artístico perdió su función institucional y terminó por transformarse en un espacio social libre» (p. 68). El comentario del *Kölnischer Stadt-Anzeiger* también coincide en que la obra de Tiravanija ofrecía una especie de refugio para cualquiera. Estos dos comentarios sugieren dos interrogantes: el primero, sobre la honestidad de estas obras a partir del uso que hace el público de ellas y, el segundo, ¿a qué tipo de sujeto se refiere cualquiera? En efecto, “*Untitled (Tomorrow is Another Day)*” puede que fuera un espacio donde experimentar la ocasión de vivir una microutopía de forma temporal. Del mismo modo, ahora que la utopía se reclama mediante la separación de aquello que imposibilita su realización, es oportuno preguntarse qué hubiera ocurrido si el espacio hubiera sido ocupado por personas refugiadas o necesitadas de un refugio efectivo y si este público encajaría dentro de la indefinición de cualquiera⁸³.

Según Bourriaud, un encuentro que se gesta a través de un proceso democrático es un proceso conducido que da lugar, tal y como considera Bishop, a una comunidad homogénea en consenso. Esta consensualidad, una «dulce utopía» (Maurizio Cattelan citado por Bourriaud, 2006, p. 13), se aparta y elude los conflictos y las tensiones de la democracia liberal e incide en la política

83. Sobre este tema, en 2008 el doctorando propuso la realización del proyecto *Camas Calientes* (2008) que pretendía transformar la Sala d'Art Jove de la Generalitat (Barcelona) en un dormitorio público que funcionará durante el horario expositivo de la sala. Pese a ser una obra que formaba parte de otro proyecto ganador de una convocatoria del comisariado de la misma Sala d'Art Jove, el equipo gestor y el jurado de la convocatoria decidieron vetar su realización.

de una manera selectiva. Escoge a su público y determina su funcionamiento a partir de la autoridad de la obra, de unas normas en las que el público se vuelve un simple ejecutor. Les artistas se apoyan en la participación, pero no promueven el cambio. No admiten nuevos escenarios posibles, únicamente aceptan aquellos que predeterminan la obra y el lugar donde acontece, es decir, son una réplica del modelo de la democracia liberal que no admite nuevos posibles.

4.4 Laclau y Mouffe. El Antagonismo, la puerta para una radicalización de la democracia

La impronta de la crítica de arte Rosalyn Deutsche⁸⁴ sobre la necesidad de considerar las exclusiones naturalizadas, el conflicto y la inestabilidad como parte de la esfera pública en su ensayo *Agoraphobia* (2008)⁸⁵, resalta en *Antagonism and Relational Aesthetics* (Bishop, 2004). A partir del texto de Deutsche, Bishop introduce el pensamiento postmarxista de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe para vertebrar su oposición a la idea de democracia reproducida por la estética relacional. Hace uso del concepto de antagonismo, desarrollado en *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia* (Laclau y Mouffe, 1987)⁸⁶. Un ensayo que analiza la teoría

84. Crítica de arte y profesora de arte moderno y contemporáneo, teoría feminista y teoría urbana en el *Barnard College* de Nueva York.

85. *Agoraphobia* es un ensayo que forma parte de *Evictions: Art and Spatial Politics* (The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996). La primera traducción al castellano se publicó en Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. (2001). Ediciones Universidad de Salamanca. La segunda en 2008, dentro de la colección *Quaderns Portàtils* del MACBA.

86. Considerado el documento que sentó las bases para la democracia radical. La primera edición en inglés: *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* se publicó en 1985.

marxista desde la teoría política, sin incidir en el determinismo económico marxista. Una deconstrucción de la historia del marxismo que articula algunas de sus perspectivas, con la concepción de la hegemonía elaborada por Gramsci y la configuración de la subjetividad escindida y descentrada de Lacán. Un intento de extraer las consecuencias de la crítica al esencialismo —que constituye las principales tendencias filosóficas de la postmodernidad— «para reformular y radicalizar el proyecto democrático de la Ilustración» (Mouffe, 2007, pp. 11–14).

No reconocer las carencias y eludir los problemas, no únicamente impide la posibilidad de confrontarlos y configurar nuevas herramientas para revertirlas, sino que además implica la imposición de un consenso. De un orden autoritario en el que prevalece una visión sistémica que no ofrece oportunidades para el debate y suprime la discusión. El antagonismo no es una teoría derrotista, se presenta como una propuesta que incide en la urgencia de generar nuevas formas constituyentes de poder, renunciando a la ilusión de poderse librar de él. No acepta la expulsión de la utopía del campo político. «Sin el concepto de utopía no es posible ni contemplar, ni completar un imaginario radical. Negarnos la utopía supone renunciar a toda opción de constituir un imaginario radical–democrático» (Laclau y Mouffe, 1987, pp. 313–314). Bishop interpreta la estética relacional como las prácticas artísticas que potencian el encuentro y la creación de espacios de intercambio, sin interesarse por los aspectos políticos que afectan a esas relaciones. Utiliza la idea de consenso para referirse a los espacios de intercambio que generan las obras relacionales. Sin poner en duda su capacidad relacional, opina que el encuentro que producen las obras y los artistas es un consenso impuesto y, en gran medida, determinado por el contexto donde las obras ocurren. Un espacio intersticial delimitado, un encuentro homogéneo regido por unos vínculos selectivos que niegan la pluralidad y anulan el antagonismo. Una fórmula de

establecer un derecho de admisión y de participación que abraza a la democracia nominal y que es contraria a las políticas de proximidad.

La democracia radical tiene lugar en un pensamiento que admite la sociedad de una forma abierta, que se interesa por la existencia de recovecos, de refugios y realidades subterráneas. No concibe la sociedad como una entidad cerrada y clausurada, sino que ambiciona su totalidad como forma de localizar la existencia de otras formas de constituir poder. Es una crítica a la tradición segregacionista del esencialismo, a la visión colonial del universalismo y el racionalismo que pone de manifiesto la antipatía de Habermas hacia los post-marxistas, postestructuralistas y postmodernos. Según Mouffe, una hostilidad fundamentada en el miedo a que nuevas lecturas de la democracia hagan fracasar el modelo universal de la democracia liberal capitalista.

Mouffe sostiene que toda identidad⁸⁷ es relacional y su constitución supone la confirmación de la diferencia. En el ámbito de la política, esta ecuación se traslada a la configuración de una identidad colectiva, en la creación de un *nosotros* que implica como condición la demarcación de un *ellos*, es decir, no puede existir un centro sin una periferia, ni un consenso sin un exterior a él «porque un consenso que no tenga un exterior está vacío» (Errejón y Mouffe, 2015, p. 52). El margen es el espacio donde habitan los antagonismos, las subjetividades que manifiestan una diversidad de registros.

Si se entiende la idea de la democracia desde una perspectiva plural, se debe aceptar la división de registros de la subjetividad de Lacan —lo simbólico, lo real y lo imaginario— que atraviesan toda identidad. Tanto desde la totalidad, como desde la parcialidad, las lagunas, los vacíos y las ausencias, condicionantes para la constitución de cualquier identidad. Mouffe (2007) identifica un doble movimiento producido por la diversidad subjetiva que traslada

87. Utiliza el término «identidad» para referirse a «identificación», ya que en la teoría antiesencialista la identidad no está dada naturalmente, sino que es un constructo que se desarrolla y transforma a través de procesos de identificación.

a la concepción de una democracia plural. El primero, al que se refiere como descentramiento —en referencia al descentramiento subjetivo de Lacan— es la dislocación que obstaculiza la demarcación de un conjunto de posiciones a un espacio preconstituido. El segundo, en la dirección opuesta, señala la constitución de espacios nodales, de carácter parcial, que acotan el flujo del significado bajo el significante. Esta dialéctica únicamente es viable «porque la fijación no es algo dado previamente, ya que no hay centro de subjetividad que preceda a las identificaciones del sujeto» (p. 14).

Las subjetividades colectivas periféricas devienen nodos antagonistas. Éstas, según Laclau y Mouffe, no brotan de las contradicciones que se manifiesten, sino que se conectan a las relaciones que surgen entre identidades inconclusas que no vislumbran la posibilidad de una constitución. Los vínculos de estas identidades incompletas devienen nuevos espacios de conexión que problematizan conflictos desde la comunidad, el apoyo mutuo entre ellas las constituye como antagonismo. La tentativa de superar este antagonismo y negar la pluralidad desde el racionalismo y el esencialismo es un peligro que amenaza la salud de la democracia. La obstinación política por establecer una visión única que elude y minimiza los conflictos es una muestra de la desafección que practica la democracia nominal. El intento de silenciamiento de las subjetividades periféricas ha eclosionado en la aparición de nuevos antagonismos que se articulan alrededor de diversas luchas contemporáneas⁸⁸. La formas de organización horizontal de diversos colectivos —el feminismo, las luchas anticoloniales, el movimiento LGTBI, el movimiento ecologista y las comunidades vecinales— se han constituido como una alternativa que refuerza su carácter democrático plural.

88. Algunas de ellas surgidas de la herencia de las luchas iniciadas en la transición del feudalismo al capitalismo y el colonialismo.

En una entrevista realizada por el politólogo Iñigo Errejón⁸⁹, Chantal Mouffe declara que una de las motivaciones que la llevó a escribir *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia* (Laclau y Mouffe, 1987) fue una experiencia personal durante su militancia en el movimiento feminista en Londres. Mouffe se encontró con la incapacidad de las formaciones políticas de izquierda —tanto socialdemócrata como marxista tradicional— de «entender la especificidad de los nuevos movimientos que se habían formado después del 68, por ejemplo, el feminismo, el movimiento ecologista, las luchas antirracistas y contra la discriminación de les homosexuales» (Errejón y Mouffe, 2015, p. 9). Esta omisión hacia el movimiento feminista⁹⁰ es una muestra del esencialismo que ha permeado la crisis del marxismo que Laclau y Mouffe sitúan desde la Segunda Internacional hasta la actualidad. La concepción de la lucha de clases y el pensamiento de izquierda tradicional no permite la posibilidad de situar a esas nuevas luchas dentro del espacio designado a la clase trabajadora, no contempla la posibilidad de un espacio para ellas, ni dentro de la concepción del socialismo, ni como parte de los medios para conseguirlo.

El marxismo reconoce la existencia de antagonismos como subjetividades colectivas en una categoría de clase. Estas pueden ser verdaderas o falsas, según si revelan o encubren la realidad de los sujetos en el sistema productivo, lo cual permite clasificarlas moralmente, a la vez que impide el poder definir las y transformarlas. En otras palabras, son susceptibles de generar una falsa consciencia que cristaliza en una reacción incomprensible en términos de sentido. El marxismo pensaba que el socialismo y la desaparición de clases sociales bastarían para eliminar las subjetividades colectivas. La democracia plural no puede concebirse a partir de este esquema, en ella no existe

89. Politólogo y político. Fundador del partido político de izquierda Podemos y diputado de Más País, dentro de la coalición de formaciones de izquierda SUMAR.

90. Pese a que los orígenes del movimiento feminista se podrían trasladar a la publicación de *Vindication of the rights of women* por Mary Wollstonecraft en 1876.

ninguna viabilidad para la desaparición de antagonismos. En la democracia plural, la diferencia equivale al origen de su existencia, erradicar la diferencia sería una decapitación de la pluralidad, una condena perpetua de la división de la sociedad.

El antagonismo se localiza en las subjetividades disidentes que practican la perseverancia de la desobediencia, en los movimientos sociales que exteriorizan la disconformidad con el contrato social y en el modelo de una democracia consensuada con el capital y las élites sociales y económicas. La insistencia y la visibilidad de sistemas de democracia radical que buscan la participación plural amplifican «el potencial para el avance hacia sociedades más libres, democráticas e igualitarias» (Laclau y Mouffe, 1987, p. 9). La adhesión de los antagonismos al espacio de la clase trabajadora, realizada por Laclau y Mouffe, reafirma la orfandad de un espacio político dedicado a la herencia de las luchas surgidas después de Mayo del 68 y la voluntad de los autores por vincularlas a la clase trabajadora. Esta lectura plural, que abre nuevos espacios políticos que representarán los antagonismos, ha sido el origen de partidos que se han inscrito en modelo parlamentario. En España, tenemos el ejemplo de Podemos y en Grecia la Coalición de Izquierda Radical, *Synaspismós Rizospastikís Aristerás*, conocida por su acrónimo Syriza.

4.5 Una era para la pospolítica

La socialdemocracia ha destituido los deseos del socialismo y las pretensiones de una sociedad sin clases. El desmantelamiento de los ideales marxistas, que celebraron su última resistencia en las luchas sociales de los años setenta⁹¹, ha abonado un terreno posmarxista que emplaza sus ideas al anacronismo. «No es posible mantener la concepción de la subjetividad y de las clases que el marxismo elabora, ni su visión del discurso histórico del desarrollo capitalista,

91. Algunos ejemplos serían el *Operaismo* en Europa o los *Black Panthers* en USA.

ni la idea del comunismo como una sociedad transparente sin antagonismos» (Laclau y Mouffe, 1987, p. 13). En este escenario, la democracia radical aparece como una alternativa a la democracia liberal. Una opción que contrasta el ideal esencialista de un modelo político —en la era de la pospolítica— marcado por la agenda económica y las necesidades productivas del mercado, en una época en la que el desinterés por entender la naturaleza política se refuerza con la pretensión de hacer desaparecer el antagonismo, de eliminar todo discurso disidente y reprimir a aquellas subjetividades que problematizan el modelo de democracia liberal. Mientras el modelo democrático esté atravesado por el racionalismo, el universalismo y el individualismo será «profundamente incapaz de aprehender el papel político y el papel constitutivo del antagonismo (es decir, la imposibilidad de constituir una forma de objetividad social que no se funde en una exclusión originaria)» (Mouffe, 1999, p. 12).

La caída del bloque soviético y el fin de la Guerra Fría han contribuido a una universalización urgente del modelo democrático liberal⁹². El crecimiento de la escasa diferencia entre las políticas de la izquierda y las de la derecha ha aportado un espacio de ambigüedad en que el neoliberalismo ha emergido como entidad política y ha situado los intereses económicos y privados por encima de las demandas sociales. La democracia ha sido secuestrada por el imaginario liberal y su rescate exige de dos elementos inherentes a la democracia moderna: la pluralidad y el conflicto. Antes de continuar con estas dos ideas, esbozadas a partir del trabajo conjunto de Laclau y Mouffe, es oportuno explicar la diferencia entre política y lo político, dos conceptos clave que ayudan a entender la posición de la autora.

Mouffe considera que la esencia de lo político radica en el conflicto. El antagonismo que surge del desacuerdo, de la discordia, del cansancio y el enfrentamiento mantiene una concepción vinculada a lo político. Es un concepto

92. En la que los principales beneficiados han sido Estados Unidos y los países fundadores de la OTAN.

que manifiesta la diversidad existente entre humanos a través de la hostilidad que prevalece en la diversidad de las relaciones sociales. Es una constatación como garantía democrática, en tanto que el poder y el antagonismo son constitutivos de las relaciones humanas, la disputa y el conflicto son el origen de la naturaleza de lo político. Delegar la solución del conflicto político es la tarea que Mouffe encomienda a la política. La política «apunta a establecer un orden, a organizar la coexistencia humana en condiciones que son siempre conflictivas, pues están atravesadas por lo político» (1999, p. 12).

La naturaleza de la democracia moderna se basa en la localización y el reconocimiento de las identidades colectivas. Su consolidación democrática dependerá de su capacidad para aplacar la hostilidad hacia ellas y neutralizar el antagonismo potencial que las acompaña en su proceso de identificación, es decir, en transformar la figura del enemigo en adversario. Una modificación que legitima la existencia de la diferencia y su tolerancia en un espacio democrático plural, en el que «se combatirán con vigor las ideas de los adversarios pero jamás se cuestionará su derecho a defenderlas» (Mouffe, 1999, p. 16).

La era pospolítica⁹³, potenciada por la crisis del marxismo y el fin del paradigma de clases, ha allanado el terreno para la instauración de un modelo democrático que prescinda del antagonismo. La construcción de bloques partidistas, que no ideológicos, ha dado pie a situaciones como el bipartidismo en España, que durante las últimas décadas ha alimentado la creación de espacios de pensamiento antagonico que han favorecido la aparición de nuevas

93. A la tesis de Mouffe sobre su concepción de lo pospolítico y la persecución de los antagonismos, habría que sumar otras tres teorías que también se posicionan a favor de la crítica de una crisis de la política y rechazan la centralidad del Estado y el poder de las oligarquías políticas y financieras. La de Jacques Rancière y su planteamiento sobre la posdemocracia como un momento de la negación de la equidad. La de Slavoj Žižek, quien identifica en la pospolítica la eliminación de la perspectiva y admite el traslado de la lucha de clases a un espacio de la centralidad política. Y por último, la de Alain Badiou, que plantea una reinención de las políticas de emancipación que defienden la autonomía e igualdad del sujeto.

formaciones políticas y del fenómeno populista, respaldado por la extrema derecha. Mouffe defiende que la democracia liberal no se ha preocupado de generar espacios donde la pluralidad pueda exponer sus diferencias y tomar parte en las decisiones políticas. Consecuencia de esta situación de abandono, alimentada por estrategias de silenciamiento y de represión, ha sido la emergencia a la superficie del imaginario social de las luchas latentes que habían permanecido ocultas. La aparición del racismo o de los conflictos étnicos y religiosos ha puesto de relieve el descontento social y ha impulsado el crecimiento de movimientos y colectivos feministas, ecologistas y LGTBI entre otros. La sumisión de la figura del Estado a los intereses económicos y territoriales ha visibilizado las carencias en el cumplimiento de los derechos humanos y su incompatibilidad a la hora de afrontar estos conflictos. La defensa de los valores democráticos frente al autoritarismo y la concentración del poder, excepto cuando se trata del poder económico, es motivo suficiente para sembrar la desconfianza de un modelo de democracia liberal que asienta sus valores en el derecho y la razón universal.

4.6 Le otre, le ennemi y le adversaire

Mouffe opina que la deriva del modelo tradicional de democracia ha evolucionado hacia la democracia deliberativa. Un nuevo paradigma democrático, considerado el mejor modelo democrático, ha sido la inclusión de modos de discusión que facilitan acuerdos para la creación de un consenso en beneficio de la configuración democrática del Estado. Según la autora, un modelo incompleto que no manifiesta los conflictos ni las latencias y suprime su existencia. Una tendencia teórica que prioriza la política a la moralidad, desde una perspectiva racionalista y universalista que opera para erradicar los antagonismos indispensables en la política. Una democracia que impulsa la desaparición de lo político a través de la sustitución, «Un retroceso que contribuye

al actual desplazamiento de lo político por lo jurídico y lo moral, que son percibidos como terrenos particularmente adecuados para alcanzar decisiones imparciales» (Mouffe, 2006, p. 18).

Ante este intento de suprimir lo político, Mouffe recupera la crítica a la democracia liberal y la dialéctica de amigue/enemigue realizada por el polémico teórico alemán Carl Schmitt⁹⁴, fiel oponente de la pluralidad democrática y defensor de la homogeneidad democrática y la exclusión y desaparición de los antagonismos. Schmitt entiende que los intereses del pensamiento liberal son una oposición a la concepción del estado y de la política y equivalen a una substitución de la economía por la moral. Sostiene la imposibilidad de las democracias liberales con el argumento de que están abocadas a fracasar, que han sido configuradas a partir de un conflicto entre la universalidad reclamada por el sujeto liberal y unas pretensiones democráticas de homogeneidad que se muestran contrarias al pluralismo y a la concepción de una unidad política. Mouffe apuesta por reconducir esta idea de democracia cerrada a la creación de una democracia plural que acepte los antagonismos y el conflicto como origen constituyente de lo político.

Con esta intención recupera la noción del «exterior constitutivo» elaborada por Jacques Derrida para referirse a los antagonismos en clave deconstructiva. Superando la inversión dialéctica «en la que el *ellos* no es el opuesto constitutivo de un *nosotros* concreto, sino el símbolo de aquello que hace imposible cualquier *nosotros*» (Mouffe, 2016, p. 29). Derrida opina que la construcción de una identidad siempre está subordinada al proceso de exclusión de algún elemento. De este modo, la identidad se configura a partir de un proceso relacional bajo el influjo de la alteridad. La diferencia de uno con el otro

94. Se utiliza el adjetivo *polémico* en un doble sentido. El primero, por la incomodidad que suscita su pensamiento conservador a favor de las dictaduras y, el segundo, por su pasado como miembro destacado del partido nacionalsocialista en Alemania, lo cual genera cierta polémica en el posicionamiento político de esta investigación; aún así, se considera oportuno citarlo, ya que su presencia atraviesa de un modo directo el concepto de pluralidad defendido por Mouffe.

es el origen que configura una subjetividad individual o colectiva a «partir de la percepción de uno hacia otro que establece su exterior» (Mouffe, 2007, p. 19). La visión de Derrida utilizada por Mouffe, problematiza la conceptualización de la identidad elaborada por el esencialismo y rechaza toda intención de acotar la identidad y la objetividad de una forma contundente. Mouffe se acoge a la necesidad de la alteridad para justificar la creación de la identidad, pero añade —rechazando el esencialismo— que la identidad es susceptible de modificaciones, así como de sufrir alteraciones en su exterior, ya que su interior continúa siendo vulnerable. Una confirmación de la improbabilidad de la existencia de una diferenciación absoluta entre interior y exterior.

Si la identidad se construye a partir de un proceso relacional con el otro mediada por la diferencia, cuando la diferencia con el otro genera una identidad amenazante y peligrosa, adopta otras formas, entre ellas la dialéctica sugerida por Schmitt de amigo/enemigo. A partir de ese momento, según Mouffe (2007) «la relación se convierte en un antagonismo y cualquier forma que adopte la relación nosotros/ellos, tanto si es religiosa, étnica, económica o de otro tipo, pasa a ser política» (p. 19).

Si el conflicto atraviesa a la democracia, ésta no puede ofrecer ninguna garantía de estabilidad. El conflicto es contrario a la racionalidad y, además, confirma la diferencia. La democracia liberal y la democracia deliberativa perciben el conflicto como una amenaza, como un enemigo que sitúa el modelo democrático liberal y universal en el lugar de la incertidumbre. La democracia deliberativa se asienta en la intencionalidad de transmitir una neutralidad procedimental. En la creación de un espacio político establecido a través de un acuerdo universal de igualdad en la esfera política. La instauración del consenso es la forma de protección que la democracia liberal desarrolló para evitar visibilizar sus fisuras. La creación de una esfera política sin diferencia imposibilita el enfrentamiento entre diferentes. Según Mouffe, en el ámbito de la política el antagonismo se vuelve agonismo, es decir, los enemigos se

convierten en adversaries. La democracia no es el espacio de la violencia, sino el lugar de la palabra, «ya no se trata de destruir a alguien sino de combatirlo sin cuestionar el derecho a defender sus ideas» (p. 19).

Una democracia sin pluralismo evita el conflicto y la configuración de nuevas subjetividades colectivas, pone un cerco a los afectos y las pasiones que transitan del interior al exterior de las identidades. Apela subliminalmente a la diferencia a través de su ausencia. Mouffe sostiene que la democracia antiesencialista es una vía para la disminución de la violencia que acompaña a toda producción de la identidad colectiva. Las identidades colectivas son las protagonistas que experimentan el conflicto y la lucha política. Los antagonismos, convertidos en agonismo, son imprescindibles para la creación de una democracia plural y luchadora que abraza la diferencia en lugar de rechazarla. Una democracia de diferentes —en la que las diferencias son una potencia— es una democracia que favorece a la política y a la creación de nuevas subjetividades, que se aproxima a la percepción de otros y admite que sin ellos es imposible constituir ninguna identidad.

Si el conflicto es el origen de la política, todo modelo político está circunscrito al conflicto, incluida la democracia y, en tanto que es conflictiva, debiera entenderse como un espacio político donde se practica la política abierta. Un espacio imposible de concebir su límite, es decir, un espacio ilimitado, ya que el conflicto es antagónico a la conclusión y surge como una consecuencia que se rebela a la clausura de cualquier sistema o entidad. Laclau y Mouffe sustentan que los antagonismos son el resultado de las relaciones entre identidades incompletas. Defienden que no son el desenlace de las contradicciones, sino de la oposición, de un proceso de sustitución política que trata de reemplazar las fuerzas de la diferencia por fuerzas adversarias. El choque de dos identidades demuestra la carencia de ambas, en la disputa se consolida la imposibilidad de la constitución de una identidad plena. La percepción del otro obstaculiza y afirma un proceso de identificación que construye una identidad que

me impide ser yo mismo, del mismo modo que me posibilita serlo. La presencia del otro no es una contradicción, equivale al reconocimiento de un elemento diferencial, un elemento externo que amenaza la posibilidad de ser elemento interior.

4.7 Estética relacional y conflicto

La estética relacional obvia el conflicto y, si lo reconoce, no lo secunda. Las prácticas relacionales ahondan en el deseo de crear una identidad generalizada que corre el riesgo de suprimir toda heterogeneidad. Una identidad del desplazamiento en la que la diferencia y la exclusividad actúan como elementos aglutinadores a través de la cultura filtrada por la limitación. En la primera versión de *Untitled (Free)* (Tiravanija, 1992) las relaciones que se daban durante el tiempo que la Galería 303 de New York fue transformada en un comedor eran «de un inmanente estar juntos, en la que unos se identifican con los otros porque tienen algo en común» (Bishop, 2004, p. 65). Esta situación a la que Bourriaud se refiere como «microtópica», para Bishop supone una clara demostración de falta de sentido democrático, ya que entiende que la no producción de desacuerdos es una negación del conflicto que no activa un desarrollo democrático, sino que perpetúa la homogeneidad existente dentro de la comunidad del arte.

La democracia es como la realidad, la resolución de un proceso de negociación. Si la negociación tiene el origen en el desacuerdo, siguiendo la noción de realidad propuesta por Bourriaud, la constitución de la estética relacional tendría que incluir, según Bishop, el componente de la fricción como parte inherente en su constitución. Los conflictos construyen realidad y configuran el espacio a partir de las relaciones que establece el diálogo de su negociación. La obra de Tiravanija se activa desde los espacios preservados por la

institución del arte. Es generadora de metacomunidades que comparten la pasión por la estética dentro de la esfera cultural, de una microutopía que abraza la idea de la estética ideal. El museo y la galería, como Aparatos Ideológicos del Estado, mantienen una posición proteccionista sobre la obra de los artistas. Bourriaud (2006) identifica el afán acaparador de la cultura y no esconde esta posición, sino que se aprovecha de ella. Entiende la exposición como:

El lugar privilegiado donde se instalan estas colectividades instantáneas, regidas por diferentes principios: el grado de participación exigido al espectador por el artista, la naturaleza de la obra, los modelos de lo social propuestos o representados. Una exposición genera un dominio de intercambio propio, que debe ser juzgado con criterios estéticos, o sea analizando la coherencia de la forma y luego el valor simbólico del mundo que nos propone, de las imágenes de las relaciones humanas que refleja. (p. 17)

Esta concepción del acto expositivo admite la predisposición del ejercicio estético por el entretenimiento en lugar de asumir un posicionamiento político que visibilice los conflictos sociales, las comunidades vulnerables y la latencia de antagonismos. Una de las características del juego es su aspiración a la participación a través de un modo de participar consensuado. La estética relacional replica esta condición como elemento imprescindible en su práctica. Establece la necesidad de crear un público de forma homogénea para facilitar una participación consensuada. Esta exigencia de la experiencia participativa que prioriza la participación al contenido de la obra, admite el riesgo de la banalización. La lista de materiales de Tiravanija para la

realización de una obra cuando incluye *a lot of people*⁹⁵ (a mucha gente) como parte del material de producción. Esta substitución de lo cualitativo a favor de lo cuantitativo, que coincide con el estándar de los intereses estadísticos de visitas perseguidos por las instituciones públicas, es una característica que explica la buena recepción de la estética relacional para formar parte de las programaciones culturales del Estado.

La cuantificación de la participación deriva en una frivolidad de la misma. Les artistas adquieren los roles de mediadores y/o animadores. Esta concepción recreativa de los artistas los señala como agentes destinados al entretenimiento y aproxima las prácticas artísticas como espacios destinados a la distracción que invierten el sentido crítico del arte. Una cultura de la animación, según Ardenne (2006), en la que la figura del estado ejerce la negación del conflicto mediante la creación de un arte relacional de carácter estatal que demanda y apadrina «unos artistas domesticados, convertidos en los misioneros de una transitividad consensual, para poner a los ciudadanos en estado de simpatía recíproca, asimilar una población indiferente o ladina, darle la impresión de preocupaciones comunes, promover en superficie una fraternidad cultural» (p. 139).

4.8 Artistas antagonistas, Santiago Sierra y Thomas Hirschhorn

Bishop (2004) compara la obra de Rirkrit Tiravanija y Liam Gillick con la de Thomas Hirschhorn y Santiago Sierra. Dos bloques de obra atravesados por la hegemonía de su interés en la participación. La del primero, enmarcada

95. *A lot of people* también es el título de la próxima exposición individual de Tiravanija en el MOMA PS1, New York. Según la página web del museo, las fechas son del 12 de octubre de 2023 al 4 de marzo de 2024. Para más información véase: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5692>

dentro del universo de la estética relacional y desarrollada a partir del interés en la interacción de la obra con el público. La del segundo, interesada en trasladar las tensiones conflictuales —existentes en el contexto, en los modos de participación y en la producción de la obra— a los espectadores con la intención de visibilizar el antagonismo y perturbar a la audiencia. La obra de Hirschhorn y Sierra «generan una serie de “relaciones” que subrayan el papel del diálogo y la negociación, como parte del contenido de la obra» (p. 70). Plantean un modo de intercambio que no aspira a la creación de intersticios ni falsas utopías. Entienden la participación como una estrategia de producción en la cual las personas que participan son remuneradas. Sierra trabaja con personas racializadas, migrantes, toxicómanas y otros grupos en situación de vulnerabilidad social que contrata para la realización de sus performances. Hirschhorn busca colaboradores en las comunidades de los territorios periféricos y suburbanos para la construcción y preservación de sus obras durante el tiempo que transcurre la exposición.

La apertura del conflicto suscita el interrogante de lo político, que puede ser la disputa entre la obra de Tiravanija, Gillick, Sierra y Hirschhorn. No obstante, la participación que comparten, aún no siendo heterogénea, es un elemento transversal que abre un abanico de posibilidades interpretativas, es decir, la estética y el antagonismo relacional coinciden en su pretensión de generar comunidad y desarrollar un proceso de producción que aborde una perspectiva de identificación, reconocimiento y autoconsciencia individual y colectiva. Laclau y Mouffe consideran la aparición del antagonismo como una consecuencia de la demarcación de los límites que posibilitan la constitución del contexto y su identificación. La identificación es un requisito para la aparición de una subjetividad disidente. Sin la creación del límite no podemos percibir el amanecer desde ningún margen. Bishop aplica esta disyuntiva sobre la creación de la periferia en la concepción de la estética relacional, sosteniendo «que la preferencia hacia el final abierto del arte relacional

desautoriza el acto de exclusión» (2004, p. 72). La paradoja del límite y la posibilidad de exclusión es una amenaza perpetua de carácter fronterizo, que sitúa la obra de los cuatro artistas dentro de los espacios de la institución del arte y sus espacios de poder.

Una de las críticas más notables a la estética relacional recae en la fractura de coherencia entre el discurso emancipador que sugiere y la identidad de los espacios donde se produce y promociona. Con el antagonismo relacional la operación se repite. Aunque Hirschhorn y Sierra visibilicen desde lo simbólico las tensiones existentes en los modos de relacionamiento social, su obra forma parte de un entramado cultural que los sitúa en el mismo contexto institucional y mercantil en que opera la estética relacional. Los cuatro artistas son conocedores de «la capacidad de las galerías y los museos de arte para suavizar y acomodar los gestos abrasivos» (Verhagen, 2007, p. 150). Gillick y Tiravanija entienden la institución del arte desde la amabilidad, como un lugar de acogida de su obra, mientras que Sierra y Hirschhorn utilizan el contexto del arte como plataforma para potenciar conflictos y denunciar —asumiendo la imposibilidad de transformación de su obra— la desigualdad de las relaciones sociales. Santiago Sierra (2002) no tiene reparo en exponer su pesimismo y declarar «no puedo cambiar nada y no hay posibilidad alguna de hacerlo» (p. 15). La honestidad del artista queda clara, coincide con la descripción de artista político propuesta por el crítico Martí Peran (2013) como «el hacedor de documentos visuales prestos a incorporarse a los fondos de la colección de cualquier institución, sin que su trabajo tenga ninguna capacidad de intervenir y modificar la realidad de la que se nutre» (p. 43).

Las propuestas de Sierra y Hirschhorn se caracterizan por la tensión y la polémica que sugieren. El conflicto es el punto donde convergen los elementos —el espacio, el territorio y la comunidad— que utilizan en sus producciones. En el caso de Sierra, las personas devienen material, no únicamente por asumir la tarea de representar una acción a la órdenes del artista, sino por la

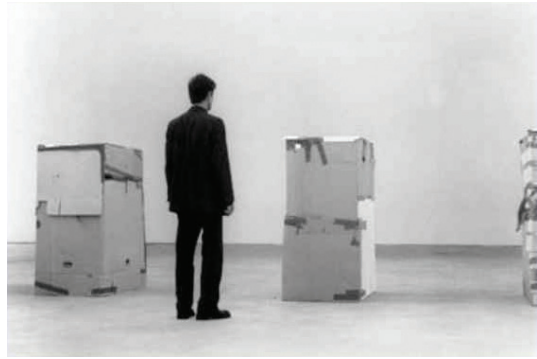


Figura 19. SIERRA S. (1999). *250 cm de línea tatuada en seis personas remuneradas*. [Fotografía].
https://www.santiago-sierra.com/996_1024.php?key=10

condición social en la que se inscriben. La pertenencia a un grupo social determinado es un elemento clave en la producción simbólica que realiza Sierra. El conflicto social tiene lugar a partir de la colisión del elemento comunitario, la acción que se produce y el espacio que la acoge. La especificidad de los títulos que utiliza el artista para referirse a sus obras son una prueba que reproduce el sistema de explotación existente en la producción artística, de la institución al artista y del artista hacia las personas contratadas.

250 cm de línea tatuada en seis personas remuneradas (La Habana, 2009) [fig. 19], *Trabajadores desocupados remunerados por permanecer dentro de cajas de cartón*⁹⁶ (Berlín, 2000) [figs. 20, 21 y 22] y *Personas abonadas para dejarse teñir su pelo de color rubio* (Venecia, 2001) son algunas de las obras en las que se apoya Bishop para articular su antagonismo relacional. La controversia mercantil que mantiene la obra de Sierra la aleja de ser catalogada dentro de la estética relacional. Su obra, mayoritariamente, no intenta generar espacios

96. En lugar de trabajadores, esta obra se realizó con seis refugiados chechenos pendientes de una petición de asilo en Alemania. La estrategia de sustituir trabajadores desocupados por refugiados apunta al poder silenciador del consenso social que Sierra utiliza como elemento para problematizar el sistema de producción y subrayar la capacidad de la institución para modificar temporalmente una subjetividad.



Figuras 20, 21 y 22. SIERRA S. (2000). *Trabajadores desocupados remunerados por permanecer dentro de cajas de cartón*. [Fotografía]. https://www.santiago-sierra.com/20009_1024.php?key=2



Figura 23. SIERRA, S. (2003). *Muro cerrando un espacio / Palabra tapada*. [Intervención en espacio arquitectónico]. https://www.santiago-sierra.com/200304_1024.php?key=1

relacionales, sino producir situaciones simbólicas que puedan ser registradas en formatos mercantilizables.

Muro cerrando un espacio / Palabra tapada (Venecia, 2003) [fig. 23] fue la candidata escogida para la representación de España en la Bienal de Venecia en 2003, uno de los máximos eventos del poder de la institución del arte en el mundo. Para su producción, se clausuró la entrada principal al pabellón español con una pared de ladrillos. El acceso únicamente era posible a través de una puerta en la parte posterior del edificio y solo estaba permitida la entrada a los ciudadanos del estado de español que demostraran su nacionalidad con la presentación del pasaporte. La obra problematiza las migraciones forzadas, la construcción identitaria y la noción del estado-nación. Se inscribe en la institución del arte y está pensada para el disfrute de un grupo exclusivo. Crea una comunidad cerrada que no permite la aparición de antagonismos y, como efecto colateral, sugiere la modificación de un espacio imaginario en el que tiene cabida el deseo de una aspiración utópica a través de los restos y escombros. Bishop (2004) considera *Muro cerrando un espacio / Palabra tapada* «una

obra relacional en el sentido de Bourriaud» (p. 73), pero puntualiza que está atravesada por el conflicto, y cuestiona la idea de que las relaciones en la estética relacional se den de una forma fluida y sin restricciones «al exponer cómo todas nuestras interacciones en el espacio público se hallan atravesadas por exclusiones sociales y jurídicas» (p. 74).

En la producción de su obra, Thomas Hirschhorn admite una estética de la participación más cercana a los postulados de Bourriaud. Para *Bataille–Monument* (Monumento a Bataille)⁹⁷ [figs. 24 y 25] en la Documenta 11 (Kassel, 2002), Hirschhorn optó por situar su obra en *Nordstadt*, una zona periférica de la ciudad con un alto índice de población migrante, al contrario que la mayoría de obras, que se encuentran diseminadas por diferentes espacios y museos localizados en el centro de la ciudad. Allí buscó colaboradores para la construcción, colaboradores que, debido a su origen étnico y su vulnerabilidad económica, no forman parte del público objetivo de Documenta. El *Bataille–Monument* estaba instalado en un jardín rodeado de bloques de viviendas sociales y constaba de tres construcciones, a modo de refugios improvisados: un bar regentado por una familia del barrio que preparaba kebabs y servía bebidas, y la escultura de un árbol de grandes dimensiones con las raíces invertidas. Además, a este conjunto escultórico había que sumarle la experiencia del trayecto desde el centro de Kassel a la periferia. Para cubrirlo, el artista contrató una compañía de taxis turca que se encargaba del traslado de los lugares principales de la Documenta a *Nordstadt* y viceversa. Todas las instalaciones estaban hechas con madera, cartón, cinta adhesiva marrón (precinto), muebles reciclados y materiales de construcción temporal. Una serie de materiales precarios a los que el artista otorga una dimensión

97. Una de las obras que forma parte del proyecto *Monuments* que el artista dedicó a la realización de una serie de monumentos a cuatro filósofos en diferentes ciudades del mundo: Baruch Spinoza, *Spinoza–Monument* (Amsterdam, 1999), Gilles Deleuze, *Deleuze–Monument* (Avignon, 2000), Georges Bataille, *Bataille–Monument* (Kassel, 2002) y Antonio Gramsci, *Gramsci–Monument* (New York, 2013).



Figuras 24 y 25. HIRSCHORN, T. (2002). *Bataille Monument*. *Documenta 11*, Kassel, 2002.
 [Proyecto comunitario e intervención en espacio público].
<http://arte-actual.blogspot.com/2011/03/thomas-hirschhorn-el-compromiso-y-la.html>

política por su proximidad y falta de intimidación. La intencionalidad de problematizar el principio de calidad y de perfección en una sociedad competitiva e hiperconsumista es una forma de «hacer arte “políticamente” que no implica someterse a una ideología o denunciar el sistema, muy al contrario del llamado “arte político”, sino trabajar con toda la energía en contra del principio de lo “bien hecho”» (Hirschhorn, 2000, p. 27).

Las tres casetas precarias de *Bataille–Monument* (2002) alojaban tres espacios distintos. Uno, destinado a cumplir la tarea informativa, contemplaba

una instalación a modo de despliegue documental con fotografías y fotocopias sobre la vida y la obra del filósofo francés. Las otras dos ponían a disposición del público toda una serie de servicios. En una se ofertaba una biblioteca con varios sofás, equipada con un televisor, un proyector y una selección de libros y audiovisuales clasificados en torno a cinco temas que desarrolló Georges Bataille: la palabra, la imagen, el arte, el sexo y el deporte. En la otra se instaló un estudio de televisión que realizaba transmisiones en directo y estaba coordinado con el canal de la televisión local de Kassel. Hirschhorn no se reconoce como artista comunitario, su práctica artística posibilita la creación de espacios que trascienden más allá de las relaciones de intercambio social, reivindica la autonomía de la obra de arte y la individualidad de le artiste.

El documental *Thomas Hirschhorn–Gramsci Monument* (Angelo Alfredo Lüdin, 2015) (Thomas Hirschhorn–Monumento a Gramsci) aproxima al público la forma de trabajar del artista durante el proceso de trabajo de *Gramsci Monument*⁹⁸. Lüdin registra, además de la construcción de la obra realizada en una zona de viviendas sociales del Bronx, los testimonios del artista, de sus colaboradores y de las personas que participaron en las actividades realizadas durante el tiempo que la obra estuvo instalada. Las relaciones humanas que se establecen durante el desarrollo de la obra traspasan los límites sociales y suscitan emociones y sentimientos de afecto y cercanía. Hirschhorn desarrolla un proyecto comunitario que supone una irrupción en el paisaje rutinario de la comunidad afroamericana del Bronx y las declaraciones que lo documentan así lo testifican.

Gramsci Monument (2013) visibiliza una comunidad que habita los márgenes del bienestar de la «manzana dorada». El proyecto, como ocurrió en *Documenta*, empodera en su producción a una parte de la población racializada relegada a la exclusión a través de la precariedad. *Bataille–Monument* (2002) convierte a los vecinos del suburbio de *Nordstadt* en agentes imprescindibles

98. El último de la serie de *Monuments* (1999–2013) dedicado a Antonio Gramsci.

para la activación de la obra⁹⁹ y en lectores potenciales del filósofo. Esta especialización temporal¹⁰⁰ «provocó una serie de respuestas emotivas entre los visitantes y espectadores, incluyendo acusaciones de que el gesto de Hirschhorn era inapropiado y condescendiente» (Bishop, 2004, p. 76). Un gesto que equivale a lo que Martí Peran (2013) se refiere como un «proceso de capacitación que abre las puertas a la posibilidad muy estrecha de un arte público con los procesos de cohesión comunitaria» (p. 45).

El empoderamiento supone la emergencia de un poder nuevo o la recuperación de otro que en algún momento fue confiscado. La obra de Hirschhorn es un mecanismo de retorno, devuelve a la comunidad un poder social que le fue arrebatado. Invierte el rol de dos comunidades y las enfrenta en un escenario en el que ambas comparten un proceso de identificación. La artística intelectual —asociada tradicionalmente a las clases acaudaladas— y la población migrante —asociada a la clase trabajadora— convergen en un mismo espacio en el que la realidad del arte y la de la precariedad social colisionan en el mismo lugar. La deslocalización de la *Bataille-Monument* (2002) revela las fracturas existentes entre una representación negociada y una imposición de la precariedad que no admite posibilidad de acuerdo, sino el de la explotación. La radicalidad de la obra evidencia la fractura social en un turismo que se interesa por la intromisión de la cultura en lugares donde habitan la pobreza y el malestar. Este efecto que interpela diferentes realidades y acostumbra a presentar a las comunidades vulnerables como elementos de un paisaje, es una práctica estética comparable con los paseos pictóricos que realizaba la burguesía durante la Ilustración. Una experiencia que proponía la percepción del paisaje como un escenario pintoresco y establecía una semejanza con el acto de observar

99. Además de estar localizada en su comunidad, los vecinos fueron los encargados de construir las instalaciones, gestionar el bar donde se hacían comidas y se servían bebidas a los visitantes. Además, se encargaban del transporte entre el centro de la ciudad y Nordstadt a través de una compañía de taxis administrada por migrantes de origen turco.

100. En referencia a la duración de Documenta 11.

una pintura señalando la importancia de la contemplación de la luz, la vegetación, las formaciones rocosas, la fauna, los restos de elementos arquitectónicos y los seres humanos, ya que «únicamente se permitía la aparición a personas vinculadas al contexto, que no interfirieran en el paisaje y la observación como labradores, segadores, campesinos y lecheras» (Shiner, 2004, p. 192).

La traslación de esta relación entre público y obra en las artes vivas establece un vínculo en el cuál la audiencia adquiere un *estatus* de poder como principal destinataria del significante de la obra. *Bataille–Monument* (2002) altera esta relación entre los visitantes y la obra a través de su desplazamiento y contextualización dentro del circuito de Documenta. La tradicional relación jerárquica entre obra y espectador, heredada de la modernidad, es subvertida mediante la localización de la obra y sus agentes de producción. Este efecto de *voyeurismo* desaparece a través de la activación de la obra. Les vecinos de *Nordstadt* no son una comunidad a la que haya que observar desde la distancia, la simple contemplación de la obra implica una interacción con ellos y delegarles el *estatus* de poder de una forma temporal. Este arte turístico, al que Hirschhorn se refiere como el «efecto zoo, sirvió para desestabilizar (y por lo tanto potencialmente liberar) cualquier noción de identidad de la comunidad en relación con lo que podría significar ser un “fan” del arte y la filosofía» (Bishop, 2004, p. 76).

Con estos planteamientos no resultaría descabellado pensar que *Monuments* (1999–2013) es un proyecto realizado por una artista comunitaria o, por lo menos, ideado por una persona o un colectivo preocupado con la justicia social, que busca generar espacios de intercambio entre comunidades relegadas al abandono y la marginación mediante la cohesión comunitaria. El perfil de Thomas Hirschhorn no coincide con esas descripciones. Sus declaraciones no admiten dudas sobre su posición como artista y trabajador cuando declara «No hago algo por la comunidad. Hago algo, espero, por el arte y la comprensión del arte. Mi objetivo es este» (Angelo Alfredo Lüdin, 2015)

Esta sinceridad coincide con la de Santiago Sierra, cuando asume que el arte no alberga ninguna transformación social. Ambos reivindican una postura individualista, como trabajadores del arte y productores de situaciones. Los dos buscan colaboradores remunerados para la producción de sus obras, personas que asuman el papel de operarie, productore o constructore. Sierra, a través de una *performance* delegada, encarga a otros cuerpos la ejecución de una acción a cambio de una cantidad económica, «Se afana en usar los detalles de cada pago como parte de la descripción de la obra, con lo que hace del contexto económico uno de sus materiales primarios»¹⁰¹ (Bishop, 2016, p. 353). Para Hirschhorn es imposible concebir *Monuments* (1999–2013)¹⁰² sin la participación de los vecinos del lugar donde serán construidas. El contexto forma parte de la obra y del proceso, y las relaciones humanas que se generan durante su desarrollo son parte de su material de trabajo.

Ambos practican una «estética laboral» que demuestra la asunción de una realidad confiscada por el sistema económico y las consecuencias de la distribución de riqueza. Se interesan por colaborar con comunidades atravesadas

101. Sierra documenta las obras con fotografías en blanco y negro. En sus publicaciones —hasta el 2015— acostumbraba a añadir un pie de foto con la explicación del lugar donde tenía lugar la acción y la cantidad de dinero que habían cobrado los participantes.

102. Bishop, en su artículo *Antagonism and Relational Aesthetics* (2004), se basa en él para desarrollar su idea de antagonismo relacional. En referencia al cuerpo de obra de Hirschhorn, es importante citar *Musée Précaire Albinet* (2004), uno de los proyectos más relevantes del artista, en el que trabajó durante más de un año con jóvenes de un barrio de París. El proyecto consistía en concebir la organización, gestión y construcción de una arquitectura precaria que albergaría un museo temporal (19 de abril y 14 de junio de 2004) con una programación de ocho exposiciones, las cuales contaron con obras originales de Marcel Duchamp, Kasimir Malevitch, Piet Mondrian, Salvador Dalí, Joseph Beuys, Andy Warhol, Le Corbusier y Fernand Léger. Las obras fueron trasladadas desde los fondos de la colección del Musée National d'Art Moderne y del Fonds National d'Art Contemporain por jóvenes del barrio a los que se formó previamente y a los que Hirschhorn se refería como «guardianes». Para más información véase la publicación: *Thomas Hirschhorn. Musée Précaire Albinet. Quartier du Landy, Aubervilliers*, 2004. Éditions Xavier Barral. Les Laboratoires d'Aubervilliers. París, 2005. Y el enlace a la documentación del proyecto en la web del artista: <http://www.thomashirschhorn.com/musee-precaire-albinet/>

por la precariedad, la marginación o el desarraigo. Aunque la forma de actuar de cada uno se encuentre en las antípodas del otro, su obra converge, visibiliza el conflicto social y asume «las limitaciones de lo que es posible hacer en el arte» (Bishop, 2004, p. 79).

Reconocer el enunciado de la derrota, según Bishop, los hace más democráticos. Sierra no ambiciona ninguna transformación social con su obra. Sus performances son una réplica de las condiciones de explotación laboral que el artista aplica según su conveniencia. Una crítica feroz al capitalismo depredador que genera las miserias que alimentan la representación simbólica en la que sustenta su obra. Una obra excesivamente capitalista que aspira a ser adquirida y llenar salones de casas de coleccionistas y salas de los museos más prestigiosos del mundo. Un artista que se coloca en lo político, por la transgresión que representa su obra, pero que no practica la política. Una obra cerrada, que no invita a la interacción sino a la desafección.

Hirschhorn establece un trabajo colectivo que requiere de un intercambio social. Su obra habilita espacios para la relación —exposiciones, pases de películas, debates, conferencias, comidas colectivas— todas son actividades que invitan a la participación y a la experiencia compartida. Sierra registra en blanco y negro las *performances* que dirige. Su obra está pensada para una objetualización posterior que preserve al máximo su esencia, sin que la presencia sea un requisito para experimentarla. Para Hirschhorn, sus *Monuments* (1999–2013) no mantienen la distancia jerárquica entre estatua y público¹⁰³ heredada del monumento de la modernidad, «Mis esculturas no han sido concebidas solo para miraras, sino como lugares de encuentro donde relacionarse» (Hirschhorn en Buchloh, 2005, p. 26), como espacios exentos de prolongar una relación espectacular, en la que un grupo productor se diferencia de un grupo pasivo.

103. También entre monarca/plebeyo o poderoso/sumiso.

Siguiendo la distinción entre político y política planteada por Mouffe, la obra de Hirschhorn y Sierra la situaremos como arte político, ya que surge a partir de una la relación antagónica de amigue/enemigue, pero no practica la política en tanto que no contiene el deseo de resolver el conflicto y explora tensionar las audiencias. Apunta hacia la localización de los antagonismos, las exclusiones y las contradicciones de la democracia liberal. No propone procesos para la resolución de conflictos, sino que su función recae en cartografiarlos, localizarlos, resaltarlos y amplificarlos. Busca producir una práctica con cierto efectismo que magnifique el acontecimiento. No anhela una solución, sino que se sirve del conflicto para su producción «Que no modifica las condiciones reales que propician la generación de su producción simbólica» (Peran, 2013, p. 44), sino que produce su repetición y continuidad.

4.9 La réplica, respuesta a «Antagonism and Relational Aesthetics»

El conflicto no existe sin réplica, exige de una correspondencia para ser, del mismo modo que *Antagonism and Relational Aesthetics* (Bishop, 2004) es una respuesta a *Esthétique relationnelle* (Bourriaud, 2006). Liam Gillick respondió al artículo de Bishop a través de la misma revista con la publicación de *Contingent Factors: A Response to Claire Bishop's Antagonism and Relational Aesthetics* (2012) (Factores contingentes: una respuesta al antagonismo y la estética relacional de Claire Bishop). En el texto, publicado en la sección de cartas de la revista *October*, Gillick se posiciona en contra de Bishop y critica la superficialidad del análisis realizado sobre su obra. Resalta la distorsión de la lectura que hace Bishop y el desconocimiento de sus intenciones como artista. Sobre *The Pinboard Project* (1992) apunta al mal uso que hace de ella como ejemplo para reflexionar sobre la participación y la democracia en las prácticas artísticas y le recuerda que debería haber prestado más atención a su contenido.

En relación a los términos utilizados por Gillick para referirse a su obra, aclara que ésta se interroga sobre la audiencia y los mecanismos representativos del arte y defiende la utilización del término *usuaries* para referirse al público, nunca como *proprietaries*. Según Gillick, *The Pinboard Project* (1992) cuestiona precisamente quién podría ser el público de la obra y los modos en cómo se crea la cultura. La obra, sostiene Gillick (2012), no tiene la pretensión de limitar su audiencia al público del mundo del arte, ni de crear un momento de privacidad para un público elegido. En alusión al conflicto, explica que la obra no carece de tensiones específicas y añade que en la exposición en la galería Monika Spruth en 1992, «el tablón de anuncios contenía información sobre los derechos de la comunidad romaní en Alemania y las instrucciones para implicarse en la lucha por el reconocimiento transfronterizo» (p. 98). No está de acuerdo con la comparación que realiza Bishop entre democracia radical y democracia liberal a partir de la calidad democrática de su obra y las de Tiravanija, Sierra y Hirschhorn. Bishop «utiliza de forma errónea la construcción del binarismo agónico social de Mouffe, exagerando su potencial y presentando las prácticas de Hirschhorn y Sierra demasiado democráticas, y las de Tiravanija y más como neoliberales» (Gillick 2012, p. 102).

Gillick sostiene que la utilización del antagonismo de Laclau y Mouffe de Bishop es errónea. Que su pretensión por trasladar las rivalidades del modelo democrático a las prácticas artísticas participativas y sus procesos de interacción y sociabilidad entre público y *usuaries* está desfasada. Para Gillick (2012), el hecho de que las obras de Hirschhorn y Sierra molesten más que las suyas y las de Tiravanija, no implica que las acerque más al concepto de antagonismo propuesto por Mouffe, sino que todas ellas forman parte de una narrativa cultural en la que las obras se complementan y «en su conjunto son una muestra limitada pero eficaz del potencial de un nuevo reconocimiento de las tensiones que habitan los modelos establecidos de las relaciones sociales» (p. 102).

La respuesta de Gillick también rescata las colaboraciones de Bishop en la prensa amarilla. El artista le reprocha —no entiende— que una persona que está defendiendo la participación en el arte a partir de la reivindicación de un modelo de democracia radical que aborde las problemáticas sociales de las comunidades disidentes, considere contribuir en *The Evenings Standard*¹⁰⁴, una publicación que forma parte de un grupo periodístico ultraliberal que apoyó el Apartheid y la política de Margaret Thatcher, que tuvo un amplio historial antisemita en la década de 1930 y que en la actualidad publica campañas xenófobas contra la acogida de solicitantes de asilo. Este escudriñar en el pasado de la crítica, es una muestra del malestar de Gillick sobre las conjeturas que realiza Bishop con sus prácticas. La respuesta no únicamente se centra en la defensa de su obra, sino que también defiende el trato de la crítica hacia Bourriaud y empatiza con el crítico francés, aunque después intente distanciarse de la estética relacional para defender la singularidad de su trabajo. El teórico de arte británico Marcus Verhagen (2007) encuentra cierto aspecto revelador en la postura de Gillick. Por un lado, destaca la exigencia de la presencia que reclama la estética relacional, a la que considera absorbente e incluso estrafalaria, y por el otro, concluye que «al final, el choque del artista con Bishop es menos significativo que sus desacuerdos en gran medida no reconocidos con Bourriaud» (p. 151).

4.10 Democracia y política

El planteamiento de *Antagonism and Relational Aesthetics* (Bishop, 2004) parte de la relación que establece Bishop con la democracia plural y el antagonismo. La teoría de Laclau y Mouffe es una propuesta que incide en la importancia de

104. *The Evening Standard* forma parte de *Associated Newspapers Limited* que, junto al *Daily Mail*, ha sido un bastión incondicional contra los procesos de crítica y progreso en Reino Unido.

recuperar la política como un espacio de acción. El lugar desde donde ejercer las transformaciones sociales y políticas que la ciudadanía reclama y para ello modificar las instituciones. Mouffe en *Pluralismo artístico y Democracia radical* (Expósito, 1998), un breve diálogo entre el artista e investigador Marcelo Expósito y Chantal Mouffe alrededor de las actividades culturales, las prácticas artísticas y la democracia radical, señala:

Necesitamos que se implante la hegemonía de los valores democráticos, para lo cual las prácticas democráticas tendrán que multiplicarse e institucionalizarse dando lugar a relaciones sociales aún más diversas, de manera que mediante una matriz democrática puedan conformarse múltiples posiciones de sujeto. (pp. 3–4)

El espacio político se ofrece como un lugar que atienda todas las voces y facilite las relaciones sociales, especialmente la de aquellas comunidades que han sido excluidas por la democracia representativa y liberal. La política y el concepto democracia comparten el mismo lugar de origen, la época clásica de Grecia (499 a.n.e.–323 a.n.e.). Desde su origen hasta la contemporaneidad la interpretación de ambos términos ha sufrido el influjo de la polémica y el conflicto. El conflicto, según la perspectiva de Bishop, es el elemento significativo que identifica lo político. En los dos apartados siguientes desarrollaremos una breve exploración sobre la procedencia de estos términos.

4.10.1 Demos + ?

La versión etimológica más mediatizada de democracia y que prevalece actualmente es la de «procedencia del griego *dēmokratía*» a partir de los vocablos *demos* (δῆμος), que se traduciría como *pueblo* y *cracia* «κρατία – *kratía*, de la raíz de κράτος *krátos* que significa “gobierno”, “dominio” o “poder”» que daría lugar así a «el poder del pueblo» (R.A.E., 2014). Sin embargo, la

publicación *Contra la democracia*¹⁰⁵ de Grupos Anarquistas Coordinados (2013) [fig. 26] presenta una versión etimológica que reivindica el término democracia como una composición de tres palabras. La versión de los G.A.C. defiende que «la palabra democracia deriva de la fusión de: *demiurgos*¹⁰⁶ (artesano), *geomoros*¹⁰⁷ (campesino) y *cratos* (estado en griego arcaico)» (pp. 11–12). Este planteamiento sostiene que *demos* es un neologismo que surge de la fusión de *demiurgos* y *geomoros*, de los artesanos y los campesinos, que representaban los ciudadanos con derechos, además de los *eupátridas*¹⁰⁸ en la sociedad ateniense¹⁰⁹. Esta hipótesis revela un origen que propone el significado de democracia, como «estado de los artesanos y de los campesinos» en lugar de «poder del pueblo». Un estado exclusivo, para los artesanos, los comerciantes

105. Esta publicación fue confiscada por la policía española en la detención de 20 militantes anarquistas durante la denominada operación Pandora (2014–2015). Se les acusó de pertenencia a los GAC (Grupos Anarquistas Coordinados) y ser los responsables de la colocación de artefactos explosivos en la Basílica de Zaragoza, aunque en 2017 el caso se archivó. Sobre este asunto, el alto tribunal estimó:

«Los GAC se constituyeron en una especie de coordinadora de un número indeterminado de grupos de afinidad insurreccionistas. Su actividad se inicia en 2012, cuando se anunciaron en diferentes páginas de contrainformación». Su única actividad acreditada es la publicación de un libro llamado *Contra la democracia*. Véase: https://www.eldiario.es/politica/pandora-pinata-ice-operaciones-terrorismo_1_1968745.html

106. Maestros artesanos, con talleres propios, y esclaves que dirigían la producción del comercio al servicio de los *eupátridas*.

107. Campesinos propietarios de tierras y dueños de esclaves.

108. La clase con más poder, formada por los nobles. Dirigían la producción del comercio de los maestros y constituían el estamento que tenía potestad para elegir al monarca.

109. Atenas, la ciudad–estado, era una ciudad dividida. Los derechos de sus ciudadanos se medían según su poder adquisitivo. El estatus de ciudadano no comprendía a toda la población, puesto que las mujeres, los esclaves y los metecos no gozaban de derechos políticos. Las mujeres no se consideraban aptas para la oratoria ni para el combate, los esclaves, al no gozar de libertad, no tenían derechos ni cumplían uno de los principales principios atenienses: el derecho de propiedad sobre su persona, y los *metecos* (procedente de *metoikos*: el que vive al lado) eran los extranjeros y no se les consideraba ciudadanos ya que no podían compartir la lengua, la religión ni la cultura.



Contra la democracia



GRUPOS ANARQUISTAS COORDINADOS

Figura 26. COORDINADOS, G. A. (2013). *Contra la democracia*. Grupos Anarquistas Coordinados.

y los campesinos que no contempla la participación, pero sí la existencia de las mujeres, los esclavos y los extranjeros. Posteriormente, al término *demos* se le ha aplicado el concepto de pueblo, como término aglutinante para incluir a todas aquellas subjetividades que rendían pleitesía a los monarcas, incluyendo a nobles y plebeyos.

Una de las grandes aportaciones del marxismo fue la separación del pueblo en clases sociales y la sustitución del término *pueblo* por el de *proletariado*.

David Graeber, doctor en Antropología en la Universidad de Chicago y profesor en el *Goldsmiths College* de Londres, en su ensayo *El Estado contra la democracia* (2021) sospecha del origen de la democracia en la época clásica de Grecia (499 a.n.e.–323 a. n. e.). Argumenta su desconfianza sobre la existencia de comunidades igualitarias a lo largo de la historia y recupera la realización de las asambleas en las que las personas participantes tenían el mismo

derecho a proponer, opinar y tomar decisiones para la comunidad. Sostiene, de una forma similar a la de Laclau y Mouffe con político y política, la diferencia entre la palabra *democracia* y los procesos de toma de decisiones que pasaron a llamarse «democráticas». Las prácticas democráticas, según Graeber, eran las asambleas que utilizaban las comunidades antagonicas que no querían doblegarse al Estado como forma de organización para la deliberación y la toma de decisiones colectivas.

La idea de la ciudad-estado griega estaba basada en una concepción militar. La designación del poder y la toma de decisiones la realizaba una población armada. Este principio es el que utiliza Graeber (2021) para articular su teoría de que la democracia parece haber surgido de una forma peyorativa para designar la fuerza, o incluso la violencia (*kratos* en lugar de *archos*), que las comunidades disidentes de la sociedad griega utilizaban para mostrar su disconformidad con las decisiones de los gobernantes. De este modo, «las élites siempre consideraron que la democracia no era mucho más que los informes designios de la turbamulta, un estado perpetuo de amotinamiento de la plebe» (p. 54).

Estas tres hipótesis difieren sobre dónde situar el origen de la palabra *democracia*. Pese a que el término fue acuñado en Grecia, las tres defienden argumentos que vinculan la trayectoria de esta investigación. El primero, se ajusta a la versión de la democracia liberal, una democracia universal, a la que se opone la democracia radical en tanto que considera que no contiene a las subjetividades disidentes «antagonismos» y evita el conflicto en sus procesos de deliberación. El segundo, no solo se adhiere a la idea de la democracia liberal, sino que exalta su origen clasista y el rechazo por las comunidades disidentes que eran consideradas ciudadanas. Por último, el tercero reivindica la recuperación de la democracia y las prácticas democráticas como forma de organización contraria a la unanimidad y la exclusión de las minorías. La presentación de estos tres posibles orígenes de la democracia contiene una paradoja en

la procedencia de dichos planteamientos. El primero —el más extendido— es el usado por las Instituciones y estados que se adscriben a la narrativa de una historia consensuada, a un relato impuesto sobre una realidad democrática. En su lugar, tanto la propuesta de los Grupos Anarquista Coordinados como la de David Graeber, surgen de espacios disidentes que se resisten a admitir el primer relato. De colectivos, en el caso de los GRAC, y personas, en el de Graeber, que practican la política desde el activismo y la organización asamblearia.

4.10.2 Les idiotas

En el glosario que compone el vocabulario cotidiano existen diversidad de palabras peyorativas, algunas de las cuales son reconocidas como insultos por la gravedad del significado que se les otorga. *Idiota* es una palabra que báscula entre el insulto y lo peyorativo. Es utilizada comúnmente para referirse a lo particular y lo simple, a alguien que va a lo suyo y no tiene en cuenta a los demás, a una persona carente de razón y de falta de entendimiento e inteligencia. El origen de su significado tiene lugar en Grecia, se utilizaba para denominar a la persona que rechazaba el interés por la atención de las cuestiones públicas. La sociedad griega se basaba en el principio de la propiedad y, sobre ella, se constituían sus principales valores morales y políticos. La propiedad de bienes, de terrenos o de otras vidas, que sería la esclavitud, a lo que Agamben (2011) se refiere como «una persona sin máscara» (p. 67). La palabra *persona* tiene su origen en el vocablo griego *prósôpon*, que se utilizaba para designar las máscaras de los actores griegos. Quien no poseía una máscara no era considerado persona, no era considerado un ciudadano y no podía ejercer el derecho a la política. La primera propiedad era la de uno¹¹⁰ mismo y, sobre esa, se designaba la categoría de libertad. Uno es libre porque se posee a sí mismo, por lo tanto, el primer requisito del ciudadano era ser apto para

110. Se utiliza el género masculino debido a que en la sociedad griega las mujeres estaban excluidas de ser ciudadanas y no eran consideradas personas capaces de deliberar ni de tomar decisiones.

ejercer la gestión y el control de sus bienes y posesiones: la casa, los terrenos, la mujer, les hijos y les esclaves. Esta vida, sujeta detrás de una máscara que oculta a la vez que muestra una persona, es una vida usurpada. Según Fernando Bárcena (2015)¹¹¹, «una vida que no es ni privada ni propiamente pública, esa vida que consiste en ser la vida privada de otro, la propiedad de otro. Una vida humana que consiste en carecer de existencia política» (p. 14).

En la Grecia clásica los ciudadanos eran las únicas personas que podían acceder a la asamblea. Entre todas aquellas personas consideradas ciudadanas, la isonomía (igualdad de derechos y deberes) y la soberanía popular eran la base del sistema político ateniense. Todos los ciudadanos de Atenas tenían los mismos derechos políticos y podían acceder a las magistraturas mediante un sorteo. Como la propiedad era el principio que vertebraba la sociedad griega, era común que algunas personas que ocupaban esos cargos gobernarán en función de sus preferencias en lugar de las de la *polis* (ciudad). A las personas que disponían de un poder gubernamental y se despreocupaban de los asuntos públicos, anteponiendo los intereses personales a las necesidades colectivas de los ciudadanos, se las llamaba *idiotikós*¹¹², que es el antecedente de la palabra *idiota*. Para diferenciar a los *idiotikós* de los ciudadanos que ostentaban cargos de decisión y se preocupaban por todos los temas que concernían y afectaban a la vida comunitaria de la *polis*, se utilizaba el término *politikós*, que derivaría en político.

111. Catedrático de Filosofía de la Educación en la Universidad Complutense de Madrid.

112. Proveniente del término griego *idios* (ἴδιος), que significa privado.

CAPÍTULO CINCO RANCIERE UN CAPÍTULO APARTE

El pensamiento de Jacques Rancière y su reivindicación por la autonomía de una estética que no necesita estar subordinada a los presupuestos sociales, permean la propuesta de arte participativo que Bishop elabora en contraposición a la estética relacional y el arte dialógico. La apología del disenso de Rancière es utilizada por Bishop para contrarrestar la autoridad del consenso de las prácticas participativas socialmente comprometidas. La actitud positiva y ética señala la renuncia al dominio de lo inútil de la estética en pro de abrir vías de sinergia con la praxis social. Los criterios que articulan el compromiso social del arte ignoran, según Rancière, la capacidad de pensar la contradicción que supone la estética, tanto por el sistema de producción simbólica —del arte— en el que se inscribe, como por la indisoluble relación que lo mantiene ligado a la promesa revolucionaria de agente emancipador. En última instancia, este vínculo con el cambio social es el que protege a la estética de ser sacrificada, ya que almacena de forma inherente un compromiso por la transformación social.

5.1 Giro ético

La caída del muro de Berlín y el final de la Guerra Fría aceleraron la conversión de los valores liberales en el neoliberalismo. La extensión de la propiedad privada y la economía de explotación, derivada del libre comercio, facilitó el reconocimiento de la diferencia y la creación de políticas de identidad. La aceptación por el otro y el respeto a la diversidad es una consecuencia del influjo de las teorías de la participación desarrolladas durante los años noventa en las prácticas artísticas. La toma de consciencia determinó un cambio ético, al que Rancière se refiere como «giro ético», cuyos propósitos se dirigieron a la configuración de espacios consensuales donde la igualdad opera a través de la horizontalidad. Este sometimiento al orden consensual, que reduce la política a un espacio de mera negociación de acuerdos, excluye a otras subjetividades de su posibilidad de demanda. La derivada insistencia

en el diálogo consensual «corre el riesgo de convertir a la sensibilidad a la diferencia en una clase de norma represiva, una en la cual las estrategias artísticas de disrupción, intervención sobre identificación son calificadas inmediatamente como no éticas» (Bishop, 2016, p. 7).

La amenaza que Rancière identifica en el «giro ético» es la traducción de su pensamiento político en la estética. El influjo de la democracia en los modos de participación artística pone de relieve diversos interrogantes que el autor plantea sobre la noción de democracia radical¹¹³: la definición del *demos* y su relación con la democracia, la oposición al paradigma de la democracia deliberativa y la teoría de la acción comunicativa defendidas por Jürgen Habermas. El desacuerdo con el consenso denota el conflicto al que se adhiere Rancière para desarrollar el significado de la política.

Para Rancière, la política no es el escenario donde se proyecta la transformación social, sino una incisión que irrumpe en el orden establecido. Un orden que se encarga de ejercer una distribución desigual de los medios de producción y de unos procesos y prácticas de poder que excluyen a una parte de la comunidad. A este orden, Rancière se refiere como «policía» y a aquellos que son excluides y no son reconocidos como interlocutores de su realidad, los sin parte, les «sense part». La desactivación de identidades consensuadas, que determina las relaciones dialécticas que sostienen la desigualdad y perpetúan la jerarquía del conocimiento y de la experiencia, es una de las bases que fundamentan el pensamiento de Rancière. Las relaciones entre el maestro y los alumnos o de los especialistas con los aprendices denotan unos hábitos de poder que operan desde la educación hasta la policía atravesando la cultura. En la educación, la transferencia de conocimientos ocurre a través de una validación de la experiencia, a la que Rancière (2003) se refiere como el

113. Las ideas de Rancière enlazan con los planteamientos de Alain Badiou, Slavoj Žižek, Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, todas ellas interesadas por la pospolítica e integrantes de lo que se ha venido a denominar la Teoría de la democracia radical.

«mito pedagógico» (p. 8). Un mito que divide el mundo en dos tipos de inteligencia, una superior y activa —sabía, madura e inteligente— y otra inferior y activa —ignorante, inmadura, incapaz y estúpida—. Un mundo en el cuál la inteligencia sobresaliente se encarga de explicar a la inteligencia subordinada el camino a seguir, un principio de explicación que equivale a «un principio de atontamiento» (p. 9). La precoz operación de sometimiento ejercida a través del mito pedagógico y la transmisión de conocimientos revela una desigualdad de las inteligencias¹¹⁴. El mito pedagógico es parte de un consenso jerarquizado, su oposición requiere de un modelo disensual. El primer paso para esa transformación es la identificación de los pilares que lo sostienen —la opinión generalizada sobre un tema— para después visibilizar la carencia de igualdad que mantiene al propio consenso.

5.2 Althusser, el desencanto de la ‘distancia’

La interpretación del Mayo del 68 y el enfrentamiento con el cientificismo marxista promovido por Althusser, quien fuera maestro de Rancière, perfila las primeras ideas del filósofo francés relacionadas con la crítica al sistema democrático. La lectura de la huelga en París y su capacidad, a través de la movilización popular, de neutralizar la producción laboral y las fuerzas de dominio social, se distancian de las de Althusser¹¹⁵, quien después de los acontecimientos de Mayo del 68, defendía la figura de un partido que orientara los deseos revolucionarios mediante la figura del estado. Rancière sin embargo, identifica en la fuerza de las organizaciones estudiantiles y el

114. Véase el apartado 5.5 La igualdad de las inteligencias.

115. Para profundizar sobre las diferencias entre Rancière y Althusser, se recomienda la lectura de *La leçon d'Althusser* (Rancière, 1974), publicado en castellano como *La Lección de Althusser*.

movimiento obrero una lucha colectiva por la emancipación¹¹⁶ y nuevos modos de hacer política a partir de la praxis revolucionaria que no sienten nostalgia alguna, ni de dogmatismos intelectuales ni de las instrucciones de cualquier partido.

Las movilizaciones del Mayo del 68 fueron una «emancipación social y al mismo tiempo una emancipación estética, una ruptura con las maneras de sentir, de ver y de decir que caracterizaban la identidad obrera en el orden jerárquico antiguo» (Rancière, 2010, p. 0). Esta visión del Mayo francés supone un frente abierto al pensamiento de Althusser, un recordatorio de la autoridad de la teoría marxista y, según el filósofo catalán Xavier Bassas (2017), «el uso de los sistemas de dominación que ella misma crítica si se fundamenta en una separación entre, por un lado, intelectuales y el partido, y por el otro, las masas supuestamente ignorantes de las leyes que las someten» (p. 7). El sistema de dominación no opera únicamente en la teoría, sino también en el proceso revolucionario. Para Althusser, la derrota de Mayo del 68 se debe a que la multitud —obreros y estudiantes— no disponían de una organización política, ya que esa es la tarea de los sindicatos y el partido. Una lectura científicista del marxismo que establece una jerarquía y una diferencia entre los que piensan la revolución —los teóricos y el partido— y los que la ejecutan —el proletariado—. Un modelo de acción que reproduce el modelo de «amo/siervo o patrón/obrero» de la producción de capital y traslada su aplicación en la producción de un proceso revolucionario que ansía revertir este sistema productivo. Esta posición de sometimiento que anula la capacidad de la clase obrera «señala una distancia “coupure” epistemológica entre ideología y ciencia en la lucha de clases» (p. 53) y destila un marxismo conservador que desconfía de las competencias inteligentes, que no apela a la emancipación, sino al control del proceso que la anula totalmente. La sospecha sobre las capacidades de la clase trabajadora es un indicador de la desigualdad que

116. Un tema recurrente en el pensamiento de Rancière.

revela la distancia «coupure» entre la clase trabajadora y la multitud heterogénea que atesora la verdad en la práctica política. A ojos de Rancière, un desencanto que supone la usurpación de las labores asociadas a la «coupure», en la que la teoría y la práctica revolucionaria ya no dependen de los partidos ni la intelectualidad, sino del saber de cualquiera para rebelarse contra los modelos de dominación.

5.3 La toma del logos y la reconfiguración de lo común

Designar a alguien como cualquiera es un principio de otredad que mantiene una connotación despectiva. El término *cualquiera* se relacionan con lo simple, lo bajo y lo banal, con una subjetividad que no contiene validez, en tanto que se considera inferior y la inferioridad es la esencia que articula cualquier relación de sometimiento. Su existencia es la justificación de un poder, de una identidad o de una clase superior que se reconoce por la existencia de una clase inferior. Una clase vulnerable que vive en la escasez de recursos y que, en su afán por conseguirlos, acepta el secuestro de su vida y la imposibilidad de acceder a otros conocimientos en los tiempos que no le han sido raptados por el trabajo. La búsqueda de cualquiera equivale a la existencia de la clase trabajadora. En *La noche de los proletarios* (2010) Rancière explora la relación de ese sujeto cualquiera y lo sitúa en la clase obrera. La publicación es el resultado de un trabajo de investigación en diferentes archivos¹¹⁷ —folletos, publicaciones y periódicos— sobre la clase obrera en la Francia del siglo XIX que se contraponen a la identidad consensuada que se tiene de ella. Emergen en sus páginas «las figuras de unos proletarios poetas—carpinteros, zapateros—poetas, costureras—poetas que desajustaban aquello que había sido considerado

117. Archivos Nacionales, Fondo Sansimoniano del Arsenal o Fondo Gauny de Saint-Denis, entre otros.

característico de su identidad y de su cultura» (Niño, 2017, p. 25), subjetividades que experimentan la emancipación a través del arte y la escritura y la poesía, que habitan en un espacio indeterminado entre la libertad y su condición consensuada de operario. Que, escondidos por la noche, se rebelan ante la imposición y «toman la palabra para expresarse de tal forma que aquello que dicen y expresan a través de los textos, no corresponde a la supuesta identidad obrera» (Bassas Vila, 2017, p. 55).

La dificultad de localizar la identidad obrera en estos documentos y narraciones, según Rancière, no es consecuencia de que la clase obrera que los realizó estuviera persuadida por la aspiración a una vida burguesa de lujos y privilegios que reproduce «el pensamiento establecido que es el mismo que está hecho para encegüecerlos y para impedirles el camino de su liberación» (Rancière, 2010b, p. 40), sino el contrario, *La noche de los proletarios* es una historia de historias, una sucesión de relatos de simulacros y desdoblamientos. La puesta en escena de la interpretación a través de la escritura, en la que les operaries, conocedores de su condición de presa ante una burguesía depredadora «cuya filosofía es el materialismo y la consagración del orden existente» (p. 225), se fugan de la identidad obrera que les ha sido asignada para experimentar una identidad que se deja identificar, haciendo uso de un medio que no les había sido permitido, la escritura.

La poesía es un exponente de la desigualdad entre los poseedores del *logos* —a quienes se permite hablar y entender— y los poseedores del *phone* —quienes solo pueden entender y obedecer—. La evasión de la matriz productiva que menosprecia al proletariado adquiere la forma de reivindicación del *logos* a través del arte y la cultura. La toma de la palabra emerge en contraposición al *phone* como instrumento de lucha emancipador, «Rancière pone en duda las fronteras entre palabra y el ruido, es decir, cuestiona el criterio que hizo que esa palabra fuera ruido» (Niño, 2017, p. 257). La problematización de la división contrae una «des-identificación» que aleja a esta clase de la

imposición que les arrebató el uso de la palabra y les niega su inteligencia. Ese desplazamiento facilita la cohesión, el «reagenciamiento» de los signos y la emergencia de una comunidad a partir de la reconfiguración de aquello que se constituía como lo común. La emancipación aparece en el espacio intersticial de la aparición de una comunidad distinta a «aquellas que se afirman a partir de la negación, o aquellas que se conciben a partir de la dialéctica de inclusión y exclusión, que define un adentro y un afuera de lo colectivo, un propio y un impropio» (p. 250).

5.4 El lenguaje como praxis

Escribir sobre los demás mantiene un grado de superioridad y Rancière es consciente de ello. Trazar el recorrido de un libro que presenta una nueva narrativa a partir de textos escritos por otras personas, implica un riesgo de desigualdad y, en el caso de textos escritos por obreros, el riesgo a que el contenido de la publicación se vea reducido a testimonios o palabras debido a las asociaciones consensuadas con su identidad, todavía es mayor. Con la intención de evitar esta condescendencia consensuada, aplica su teoría de la igualdad de inteligencias en la configuración del libro. Rechaza las normas y la retórica de la academia para preservar la integridad de los textos recopilados y evitar la condición identitaria consensuada que su origen conlleva. Este proceder antiacadémico contiene su pensamiento en la propia praxis de la escritura, cuestionando ¿qué tipo de función colectiva se le otorga a la filosofía si no la podemos compartir?

La respuesta suscita diversos interrogantes. La palabra es el campo de batalla¹¹⁸ de la filosofía y Rancière procura escribir como piensa y mantener su coherencia en la escritura. En *El litigio de las palabras, Diálogo sobre la política del lenguaje* (2019), una correspondencia con Xavier Bassas, considera que

118. En referencia a la obra de Barbara Krugger, *Your body is a battleground* (1989).

para realizar una transmisión de la filosofía hacia los no-filósofos que salve las distancias y el rigor tradicional que acompaña la historia de la filosofía «la escritura tiene un papel relevante porque la diferencia entre la palabra del filósofo y la del profano debe formularse obligatoriamente en un lenguaje que es común» (2019, p. 2–25). El uso de un lenguaje común integra la exclusión de un lenguaje exclusivo, es decir, la multiplicidad de discursos que configuran el lenguaje común no implica, sino que evade la utilización de un lenguaje académico y más sofisticado. Si la teoría de la igualdad de inteligencias supone un revés hacia las jerarquías del conocimiento, la custodia del conocimiento del lenguaje pasa inevitablemente por el corchete de la academia y todo lo que sus normas implican. El filósofo francés Stéphane Vinolo (2020) diferencia tres clases de dificultad en la escritura de textos filosóficos. En la primera, sitúa la complejidad del uso de conceptos muy específicos y pone como ejemplo a algunos filósofos alemanes como Hegel y Heidegger. En la segunda, la dificultad de acceso recae en la imposición de la polifonía de las palabras, es decir, cada palabra significa lo que significa y algo más, incluso lo contrario de su significado original. En la tercera, el impedimento ocurre cuando los autores pretenden igualar el nivel de comprensión de los lectores desconocidos. Un ejercicio practicado en la literatura por Italo Calvino en *Si una noche de invierno un viajero* (Calvino, 2002), una obra en la que el autor se desdobra en diez autores que escriben el inicio de diez novelas distintas¹¹⁹ pensando en diez lectores diferentes. Rancière configura el texto a través de la empatía, esquiva el uso de las formas de escribir consensuadas y omite las normas de citación académica. Incorpora textos apropiados, referencias, entrevistas, discursos directos e indirectos, problematizando sobre la procedencia del texto que se está leyendo, en tanto que no resalta ningún discurso por encima

119. Una novela de la niebla; una novela de experiencia corpórea; una novela simbólico–interpretativa; una novela político–existencial; una novela cínico–brutal; una novela de la angustia; una novela lógico–geométrica; una novela de perversión, una novela telúrico–primordial y una novela apocalíptica.

del otro, sino que intenta «establecer relaciones de igualdad entre los textos filosóficos y otros textos, construir puentes entre palabras que parecen pertenecer a dos registros totalmente diferentes y, finalmente, a dos mundos absolutamente heterogéneos» (Rancière y Bassas, 2019, p. 27), escribe de una forma no-preferencial. Según el investigador en Filosofía política de la Universitat Autònoma de Barcelona Darío Santaya (2020), la obra de Rancière «está atravesada por la inquietud sobre los modos de narración y/o de explicación; pero, sobre todo, está atravesada por una advertencia sobre los efectos de subjetivación que resultan de esos estilos». La de la escritura académica, de la cual forma parte esta investigación, obedece a un modelo de escritura jerárquico, el cual, en su propio proceder, paradójicamente contiene la igualdad que posibilita su lectura. Cuando se intercala una cita en un texto y posteriormente se comenta, se transmite, implícitamente, a los lectores, la pertenencia de una dosis de carencia en la comprensión de la cita a la que se hace referencia. El acto de leer la argumentación de la cita, del mismo modo que denota cierta superioridad de la autora hacia el lector, evidencia también la igualdad de las dos inteligencias involucradas, en tanto que si no fueran iguales una no delegaría la capacidad de entendimiento sobre la otra. En su escritura Rancière no asume la palabra de aquellos a quienes cita o se refiere, sino que realiza un ejercicio coral, es decir no reivindica la portavocía, sino que delega la palabra.

En *El Filósofo y sus pobres* (Rancière, 2009) destaca el papel condescendiente de la filosofía y de la sociología. Entiende que el saber social de la filosofía «es ante todo, pensamiento del pobre, inventario de los modos de pensar no legitimados, ciencia que tiene como objeto este pensamiento que no tiene tiempo para pensar» (p. 11). Sugiere una filosofía en la que «sus reflexiones se puedan encontrar comprometidas sin pretender dar lecciones» (p. 21). Sobre la

sociología desarrolla una crítica más feroz¹²⁰ hacia cómo la aspiración científica y la objetivización de los procedimientos de la etnología se imponen por encima del sentir de las personas y comunidades estudiadas. Rancière sospecha de la honestidad de la ciencia y denuncia la arrogancia de la sociología y la filosofía y el desprecio con el que históricamente se ha mantenido un consenso de la desigualdad, «Porque el primer mal intelectual no es la ignorancia, sino el desprecio. El desprecio hace al ignorante y no la falta de ciencia. Y el desprecio no se cura con ninguna ciencia, sino tomando el partido de su opuesto, la consideración» (p. 18).

La reclama de consideración anhela la sociología como una ciencia de las prácticas que se preocupe por un retorno y la transferencia de cierta utilidad a favor de los sujetos de estudio a los que Rancière (2009) se refiere como «los mal clasificados» (p. 187). En lugar de intentar esclarecer el origen de su sufrimiento, si algo puede la sociología para aliviar a «los mal clasificados», es practicar la escucha de sus experiencias «El primer remedio a la “miseria del mundo” es sacar a la luz la riqueza que conlleva» (p. 18). Es urgente un posicionamiento desobediente de la ciencia, ya no es sostenible continuar jugando a la observación ni encubrir la verdad de su práctica. Es necesario un proceder que se aleje de las normas académicas y los intereses de mercado y corresponda «los mal clasificados» previniéndolos de las reglas no escritas del contrato social y las estrategias de dominación.

120. Dirigida también a Pierre Bourdieu (1979) y sus obras *La distinction. Critique sociale du jugement de goût*, París: Éditions de Minuit, en castellano *La distinción. Criterios y bases del gusto*; *Les héritiers*, junto a Jean Claude Passeron, Minuit, 1964, en castellano *Los Herederos. Los estudiantes y la cultura. Leçon sobre la leçon*, Minuit, 1982, en castellano *Lección sobre la lección*; *Le sens pratique*, Minuit, 1980, en castellano *El sentido práctico*; *Ce que parler veut dire*, Fayard, 1982, en castellano *¿Qué significa hablar?*.

5.5 La igualdad de las inteligencias

La regla de conducta de Rancière (2009) está clara: «no tomar por imbéciles a aquellos a quienes hablo, sean colocadores de parquet o profesores de universidad» (p. 19)¹²¹. Esta declaración de intenciones es una afirmación del tema que atraviesa toda su obra, la igualdad de las inteligencias, cuyo anticipo se encuentra en la vida y obra de Descartes. El hallazgo tiene lugar en la correspondencia que mantuvo con Dirk Rembrantsz, un campesino zapatero holandés apasionado de las matemáticas a quién el filósofo francés acogió en su escuela, «sin que la bajeza de su condición lo hiciera ver por debajo de los que estaban en primera fila, para convertirse años después en uno de los primeros astrónomos de su siglo» (Baillet, por Rancière, 2009, p. 10). La primera frase del *Discurso del método*¹²² (Descartes, 2010) «El buen sentido es la cosa mejor repartida en el mundo» (p. 33) se presenta como una declaración del principio de igualdad. El «buen sentido» para Descartes supone la capacidad de distinguir lo verdadero de lo falso y, según él, ningún ser humano está exento de esa capacidad. Esa sentencia contiene en sus palabras el primer manifiesto de la «emancipación intelectual» (Rancière, 2003, p. 72).

Llama la atención que el foco de la referencia se sitúe en el pensamiento de un filósofo que se obsesionó con la cuantificación. La herencia y presencia del sueño moderno, en el cual todo lo que se puede cuantificar es aquello que se ha hecho o ha tenido lugar. La inteligencia no es cuantitativa, es cualitativamente diferente. La medición de la inteligencia ocurre como una forma de control que augura un futuro sometimiento. El ser humano puede o no diferenciarse sobre lo que considera verdadero o falso, especialmente en la era de

121. Esta cita apareció por primera vez publicada en el prefacio de la primera edición en francés de *Le Philosophie et ses pauvres*, en 1983.

122. Publicado de forma anónima en Holanda como *Discours de la méthode* en 1637.

un capitalismo de la vigilancia y los *fake news*, pero no es posible hacerlo en una escala que determine la falsedad o veracidad en una proporción, o es falso o es verdadero «ningún problema humano es inaccesible a otro ser humano por una razón estructural» (Vinolo, 2020).

El anuncio de una clasificación entre dos o más inteligencias comporta una segregación que implica el posicionamiento en una de las partes, es decir, su propia declaración es la asunción de una división de inteligencias. Rancière considera la inteligencia un problema de traducción, en tanto que entender algo significa traducir un tema en un lenguaje que sea accesible para el sujeto receptor, lo cual sugiere la imposibilidad del ser humano de traducir el lenguaje de otras especies. Preguntarse sobre la posibilidad de la traducción, conlleva una situación similar al dilema que plantea el dirimir si algo es verdadero o falso. Si se acepta por traducción el desplazamiento total de la semántica de una palabra a otro idioma, o es posible traducirla toda o no es posible la traducción de nada. La elección, en el caso de la aceptación, implica asumir la pérdida de la carga semántica, histórica y colonial de toda palabra traducida.

Si toda idea es traducible, sino no sería idea, lo mismo ocurre con el lenguaje. No es posible la existencia de ningún lenguaje secreto, ya que su incompreensión lo descataloga como lenguaje. El secretismo deriva en desconocimiento y la aceptación de lo posible como dificultad para acceder a su contenido. Para Rancière (2003) la igualdad de las inteligencias está vinculada a la traducción del lenguaje. Toda desigualdad supone la igualdad y toda desigualdad muestra una paridad de inteligencias, en tanto que toda afirmación de superioridad requiere una relación basada en un enunciado lingüístico «Los cerebros superiores no se tomarían la molestia inútil de demostrar su superioridad a cerebros inferiores, incapaces por definición de comprenderlos» (p. 29). Para que un enunciado sea correspondido y se reafirme su superioridad, el enunciado debe ser traducido y entendido. Todas las partes, independientemente de su grado de poder, reconocen el sentido del enunciado y entienden su

significado. Esa necesidad implícita para que cualquiera ejerza el poder sobre otros otorga a todos los agentes implicados en una misma igualdad de sus inteligencias. El acto de argumentar la oposición a la igualdad es la demostración de la sí misma, ya que la propia oposición debe reconocer la capacidad de la traducción y entendimiento de su enunciado «Sólo la igualdad sigue siendo capaz de explicar una desigualdad que los desigualitaristas serán siempre incapaces de pensar» (p. 123).

La desigualdad de las inteligencias afecta de forma directa los diferentes contextos donde se sitúa esta investigación. La escuela y la academia como paradigma de la jerarquía para la transmisión del conocimiento; el arte como un medio que comparte desde lenguajes que ambicionan nuevas traducciones; la participación como consecuencia de la traducción de lenguajes del cuerpo y a través del él, y el asambleísmo como forma participativa que practica la igualdad. Para Rancière, del mismo modo que no hay desigualdad de inteligencias, en la transmisión de conocimientos no debería importar ni el orden ni el itinerario marcado previamente. El orden y todas sus acepciones derivadas del poder son la base estructural del aprendizaje. Rancière localiza el secreto de le maestro en «el saber reconocer la distancia entre el material enseñado y el sujeto a instruir y entre aprender y comprender» (p. 22). La figura de le explicadore se mantiene gracias a la jerarquía de la palabra, en el uso de un conocimiento oral capaz de traducir una explicación escrita. Del mismo modo que la traducción omite una carga semántica, la conversión del texto a la oralidad que realiza le maestro supone una paradoja que ejecuta la imposición del uso de un sentido sobre le otre, el oído sobre la vista, lo efímero sobre lo imborrable, el poder de la palabra de le maestro sobre los caracteres escritos. Pero existe un antes a esta relación —de les maestros hacia les alumnos— que replica un modelo de dominación. El alumnado acude a la escuela en una situación de igualdad de inteligencias que le es arrebatada por la figura de le maestro y el sistema pedagógico. Les alumnos han aprendido a hablar a partir de la

lengua materna, a través de su propia inteligencia, y a partir del momento en que ingresan en el sistema escolar y empieza su instrucción todo «sucederá como si ya no pudiese aprender más con ayuda de la misma inteligencia que le ha servido hasta entonces, como si la relación autónoma del aprendizaje con la verificación le fuese a partir de ahora ajena» (p. 23). Evitar la usurpación de la inteligencia supone un nuevo posible: sustituir la explicación por un proceso de ensayo y error en el que la figura de le explicadore se reduzca a la de facilitadore, a un acompañamiento del aprendizaje que potencia la autonomía de las inteligencias. Se trata pues de suprimir la figura de les estudiantes como ignorantes y de transformar la transmisión del conocimiento — que implica la jerarquía— por un intercambio del mismo que se asiente en la igualdad, de invertir el rol de la palabra y que este lo asuman les interesades en aprender, construyendo su propio aprendizaje en lugar de que lo hagan les que están interesades en que aprendan.

5.6 El desahucio de la política

La concepción de la política requiere de una búsqueda que desvele las cualidades y la fertilidad del espacio que facilita la aparición y la existencia de nuevas subjetividades desobedientes, que emergen por encima de las estructuras de dominación. Paradójicamente, ese espacio de acción designado a la política es el que anuncia su fin y a la vez designa el inicio de otra política posfundacional, que aspira a la no politización. Una política de la colaboración, en la que su existir está determinado por la urgencia de la resolución de los conflictos que afectan a *le partage du sensible* (el reparto de lo sensible). *Le partage*¹²³

123. Ante la dificultad de traducir *partage* y el interés en comprender su significado en otra lengua, acoge el sentido utilizado por María Beatriz Greco en el estudio preliminar que introduce la edición RANCIÈRE, J. (2009b). *El reparto de lo sensible Estética y política*, editada en 2012 por Prometeo libros.

es «lo compartido y al mismo tiempo, lo partido y repartido, en reunión y dividido, aquello que podemos decir y ver —o no— en un espacio común, cada uno/a y cualquiera» (Greco en Rancière, 2014, p. 4). Y, *le partage du sensible*, «la distribución y redistribución de lugares y de identidades, de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje» (2005, p. 15).

Para Rancière (2009) —del mismo modo que para Laclau y Mouffe— la política se inscribe en el conflicto, la ausencia del desacuerdo motiva la aparición del odio hacia los demás, «La política trata de lo que vemos, de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las cualidades de los espacios y los posibles del tiempo» (p. 10). La caída del muro de Berlín proyectó el fin del marxismo al estilo de un simulacro, la bandera de la Unión Soviética sirvió de alfombra roja para inaugurar el triunfo de la democracia como modelo de una nueva política. En medio de un escenario que anunciaba la despedida de las clases sociales y la desigualdad, la nueva política se presentó como alternativa para la recuperación de lo común. La nueva democracia representativa estableció un consenso como escudo de protección oficial y se eliminó el conflicto de los espacios donde se decidía *le partage du sensible*. Se inauguró «la época del esfuerzo productivo común y de la libre circulación del consenso nacional y la competencia internacional» (Rancière, 2007, p. 21). La igualdad prometida bajo la apariencia del consenso contenía el *phasma* de la desigualdad. La nueva política era la encargada de inhumar las divisiones políticas y desterrar el sueño utópico que se había mantenido durante la existencia de las clases y las luchas sociales. A partir de ahí, la política se desalojó del espacio en el que ella misma se inscribía.

La nueva política coincide con la idea de democracia deliberativa y el modelo consensual que mantiene Jürgen Habermas. Su propuesta reconoce la igualdad de condiciones a todos los sujetos democráticos que forman parte de la sociedad para formar parte de los debates y decisiones públicas. La intervención

puede acontecer de forma directa, a través de la presencia, o de forma indirecta, delegando la representatividad de las ideas a otra persona que merece confianza. La democracia deliberativa otorga la capacidad de la palabra a todos los agentes que participan en un diálogo para comunicarse y hacerse entender. Dicha acción comunicativa presupone la participación de dos partes principales en la configuración del diálogo que sucede entre un *yo* y un *tú*. Este modelo consensual, vigente en las democracias contemporáneas, exige una serie de requisitos. La edad, la condición económica o el historial de arraigo territorial son motivo de exclusión para todo sujeto que no los cumpla. El rechazo a formar parte de la esfera pública es una condena que lo sitúa en los márgenes y le niega la articulación de su *logos* «y reclamar que él es la tercera persona excluida del diálogo *yo-tú*» (Santiago, 2010, p. 269).

Rancière (2006) problematiza la imposición del consenso como un modelo de exclusión que prioriza la ciencia de los expertos sobre los deseos de la multitud. De este modo, se configura una cultura del consenso promotora de una amnesia social que rechaza los conflictos antiguos, «habituada a objetivar sin pasión los problemas a corto y largo plazo que encuentran las sociedades, a demandar las soluciones a los especialistas y a discutirlos con los representantes calificados de los grandes intereses sociales» (p. 63). La representatividad es la demostración de una carencia de libertad sostenida en una diferencia de inteligencias que atraviesa los espacios donde se decide *le partage du sensible*. Denegar la posibilidad de acceso bajo la no adscripción se vuelve un escudo protector de la pertenencia. La democracia deliberativa práctica la participación selectiva, es una democracia restringida a una parte de la población reconocida como ciudadanía. En la configuración de las democracias modernas el concepto de «ciudadano ateniense» ha devenido en nacionalidad. Si los *metecs* (extranjeros) no tenían derecho a voto en la ciudad-estado griega, en la actualidad —2500 años— después las personas migrantes continúan careciendo de él. La prohibición a la participación y, por ende, la ocultación de

estas subjetividades en la esfera pública, debilitan una democracia que se presenta como ejemplar, aún obviando la privación de la participación.

La política se basa en la institución del desacuerdo. Un desacuerdo que implica las partes que forman la sociedad y el reconocimiento de aquellas subjetividades antagónicas, a las que Rancière se refiere como las *sense-part* (sin-parte), a las que se ha vedado el acceso de su logos en el juego de la política. De este modo la política se constituye como una actividad —que no el espacio— vertebrada por el principio de la igualdad, con capacidad para cuestionar y encontrar soluciones que mitiguen la desigualdad en *le partage du sensible*. La política se practica desde la traducción. El desacuerdo no es conflicto, ni desconocimiento o malentendido. Cuando el intercambio de contenidos es atravesado «por el efecto de una simple ignorancia, de un disimulo concertado o de una ilusión constitutiva» (Rancière, 1996, p. 8) se produce una desigualdad de inteligencias en la que las inteligencias que forman parte de la interlocución se reconocen superiores. Esta situación impide saber lo que dice cada una y la disputa ocasiona el desconocimiento. Si la dificultad de la interlocución recae en un mal uso del lenguaje, acontece el malentendido.

El desacuerdo afecta tanto a los modos de traducción de la carga semántica de las palabras que utilizan quienes transmiten el enunciado, como al entendimiento de su contenido por las demás partes implicadas en la interlocución. El desacuerdo es la activación polifónica del lenguaje, en la que las palabras significan lo que significan y algo más. No es el conflicto entre quienes utilizan términos opuestos, sino el existente entre quienes utilizan el mismo término y lo entienden —o le otorgan— significados distintos. El lenguaje vertebra la existencia del desacuerdo, es la conquista de la palabra para poder discutir. Se activa durante la disputa de un argumento que se ausenta de la objetividad del centro del debate. El desacuerdo no es un conflicto que compite por ciertos intereses u opiniones, es la división sobre lo que se entiende como lo establecido.

5.7 La Policía contra la igualdad

El origen de la política no se sitúa en la disputa por el reparto del poder. Rancière (1996) entiende lo político como el encuentro de dos procesos heterogéneos: la policía y la emancipación. «Policía» es el término que utiliza para referirse al gobierno y las normas de una organización de poder jerárquico que «distribuye los cuerpos en comunidad» (p. 3), los lugares y las funciones que realizan los cuerpos. De este modo, el concepto de «policía» abarca la organización social que opera en la repartición de lo sensible: desde las leyes que fijan el orden social, hasta el nombre de órganos que se encargan de su aplicación. La emancipación «es el nombre moderno del efecto de igualdad» (p. 53). Un proceso en el cual se inscriben todas las prácticas que aspiran a la hipótesis de la igualdad como fundamento de todo orden social. Para Rancière (1996), la emancipación es entonces «lo verdadero de la humanidad libre más allá de los límites de la ciudadanía política» (p. 108). Por lo tanto, la política no puede ser otra cosa que la policía, que es la negación de la igualdad. En consecuencia, la visibilidad de la desigualdad, impuesta por un sistema que se sostiene en los privilegios del capital, abastece de importancia a la igualdad. Ésta actúa como elemento aglutinador de subjetividades que se reconocen como el pueblo —el *demos*— y facilita la reivindicación para formar parte de la esfera pública. La igualdad tiene un carácter subyacente, es fundamental y brilla por su ausencia, «No es un dato que la política aplica, una esencia que encarna la ley ni una meta que se propone alcanzar. No es más que una presuposición que debe discernirse en las prácticas que la ponen en acción» (p. 3). Es una latencia cuyo emerger social depende de la capacidad de activación de los colectivos que la reclaman. Cuando estos cuerpos sociales ambicionan su afiliación dentro de la organización social, la puesta en común de la igualdad genera la paradoja de su desaparición.

Esta conversión en su contrario conlleva a la desigualdad. El origen de lo político, según Rancière, está en la disposición del terreno donde una igualdad negada por la policía se encuentra con la política. Esta idea de política se aleja de la democracia deliberativa, no coincide con la configuración de espacios de debate en los que dos partes buscan el acuerdo consenso como una resolución de conflicto.

El consenso es una demostración del destierro de los conflictos, del exilio de las singularidades que reclaman su igualdad y reivindican su diferencia en el régimen de las desigualdades, por lo tanto, la política es el arenal que aloja las colisiones, el espacio de litigio y de conflicto en el que la irrupción de la igualdad declina cualquier índice de amabilidad y pacifismo.

La política debe su existencia al conflicto, a la reclamación del *logos* de los excluides, quienes devienen comunidad por la puesta en común de interferencias y custodian la capacidad del ruido *phone* y de la voz *logos*. Un enfrentamiento que supone la disputa de la igualdad y el combate entre «dos mundos contradictorios alojados en un mismo mundo» (Rancière, 1996, p. 3). Un mundo en el que uno choca con otro, en el que les mismas unes existen sin ser. El conflicto político no ocurre entre las partes implicadas en el conflicto, sino entre dos mundos distintos. La política es la colisión de un mundo que no se quiere ver en otro, la irrupción de un régimen de visibilidad que reclama compartir lo sensible. Es su condición de ser y la garantía de su existencia, en tanto que la pervivencia de la política está supeditada a la continuidad de la desigualdad social, mientras no haya justicia social no habrá paz. La carencia de justicia social condena a los excluidos al exilio y a la política a cadena perpetua por un crimen impensable de ejecutar: la muerte de la pobreza que equivale al asesinato de la desigualdad.

5.8 La colisión de la democracia

Entender la política como espacio de conflicto, anula su concepción gestora. La política ha dejado de cumplir su función organizativa, ya no sirve para unificar a los seres humanos, sino para mantenerlos en el conflicto. La aceptación de la política como lugar de disputa —en el que están en juego la repartición de lo sensible y la irrupción de la visibilización de quienes no son reconocidos— es la derogación de sus competencias administrativas. Dentro de esta coyuntura, la democracia ya no está ligada a un conjunto de instituciones ni «al Estado de derecho o un régimen de lo social sino que deviene «el modo de subjetivación de la política» (Rancière, 1996, p. 126). La democracia es una intrusión singular, que arremete en el orden de organización de los cuerpos en comunidad aplacándolo con una versión extendida de la policía.

La política es el espacio problemático de la desavenencia, el espacio que también se denomina democracia, en otras palabras, política y democracia son lo mismo. Para Rancière la concepción de que la democracia es un modelo de la organización de la vida en común de los demócratas, pertenece a la representación de la propia política, en tanto que «las formas de la democracia no son otra cosa que las formas de constitución de la política como modo específico de un ser-juntos humano» (Rancière, 1996, p. 128). Bajo estos parámetros, la democracia ha dejado de ser un modo de organización de la vida social para convertirse en la institución de la política, en el sistema de subjetivación encargado de cuestionar, encargar, controlar o denegar el acceso a la aparición de aquella subjetividad que se presta como alternativa para la construcción de una comunidad política heterogénea basada en la singularidad.

La disputa política en un espacio que deviene democracia, confronta dos democracias: la que se impone como política, evidencia el conflicto y despliega su noción expandida de la policía, contra la que practica el desacuerdo

y se configura desde la acción de los excluidos y la reivindicación de los sin parte. La primera se inscribe dentro de la democracia liberal como modelo consensuado que ansía mantener su permanencia y la preservación de un orden jerárquico. La segunda pertenece a la emancipación, está atravesada por la igualdad y permite que cualquier subjetividad —individual o colectiva— pueda gobernar.

Otorgar el concepto de democracia a la democracia liberal o representativa es un error que supone la cesión de la palabra a un modelo que no se rige por los deseos comunes, sino por los intereses de los representantes que gobiernan para la conveniencia de las élites. Reducir la democracia a una forma jurídico-política es, según Rancière, privarla de su capacidad de empoderamiento, de su expansión del espacio común y de su cualidad para facilitar el crecimiento de la esfera pública. Esa fricción sobre dos modelos de democracia opera desde el lenguaje y la práctica. Señala la continuidad de un conflicto, consecuencia del dominio del espacio político y de las formas de subjetivación política, por quienes dirigen el estado policial. De aquellos que se sienten legitimados mediante la democracia representativa para ejercer y prolongar la desigualdad y exiliar el *logos* del *demos*. Este apropiacionismo de lo político sugiere un medio de prevención para revertir esta situación: la traducción del proceso democrático como un sistema de *enclosure* (cercamiento) prolongado a la esfera pública. Un ataque directo al pensamiento disidente, a los *sense-part* (los sin parte) y otras formas de organizar *le partage du sensible*.

El combate de la democracia se da desde la democracia disidente¹²⁴, desde las subjetividades que resisten al dominio social y a los intereses del estado y el capital. Para Rancière, la resistencia organizada de estas subjetividades deviene política, en tanto que traspasa las fronteras de lo específico y se sitúa en un escenario universal. La capacidad extensiva de sus demandas supone la práctica de la democracia directa y la recuperación de una participación de

124. Véase el apartado 1.2 **Democracia disidente**.

subjetividades invisibles que actúan de forma imprevisible, sin estar sujetas a los condicionantes del modelo representativo. Una participación que surge de un sujeto «des-identificado», que resignifica los espacios designados como consensuales por la policía en lugares donde practicar el disenso.

5.9 Estética y política

La diferencia entre policía y política responde a una diferenciación de dos comunidades y dos experiencias distintas de la repartición de lo sensible. La naturaleza de la policía radica en la distribución de modos de hacer concretos y la organización de grupos específicos que los desarrollen en lugares diseñados para ello. Es la estructura de la organización predeterminada en la que la anticipación no da ni ofrece cabida a nuevas alteraciones, en tanto que ambiciona blindar su modelo de funcionamiento y a los sujetos que forman parte de él. La política, al contrario, es obra perpetrada por múltiples subjetividades que operan bajo la hipótesis de la igualdad, configuran el disenso desde la práctica de la enunciación distorsionando la policía.

La noción sobre arte político de Rancière (2012) se construye manteniendo esta lógica de la distinción entre la policía y la política. Para entenderla, es preciso aproximarse a un régimen de identificación del arte que permita, a través de la percepción y el pensamiento, «un modo de articulación entre maneras de hacer, las formas de visibilidad de esas maneras de hacer y los modos de pensabilidad» (p. 15). Dentro de esa identificación, se encuentran tres definiciones: «el régimen de identificación ético de las imágenes» en el que la legitimación de la veracidad sobre un relato o los modos de ser de una colectividad sobrepasan la indistinción del arte; «el régimen representativo de las artes» constituido por la imposición de un contenido imaginario a través de una disciplina y «el régimen estético del arte» en el que la propiedad de ser considerado como arte «no se refiere a una distinción entre los modos del

hacer, sino a una distinción entre los modos de ser, es a la asignación de una cierta forma de aprehensión de lo sensible» (Rancière, 2005, p. 20).

El arte político no puede ser reducido a la simple traducción de una ideología, a la representación de un pensamiento que continúa manteniendo la permanencia del arte como objeto de mercado disponible, sino que muy al contrario, ha de rebelarse y emerger de forma singular dentro de las prácticas artísticas, como una forma de activación de enunciados que aspiren a la emancipación. La tradición moderna mantiene en la soledad de la obra la promesa de la emancipación, «pero el cumplimiento de la promesa consiste en la supresión del arte como realidad aparte, en su transformación en una forma de vida» (Rancière, 2005, p. 25). Cada pincelada del viejo Frenhofer sobre una tela desconocida equivalía a un suspiro de placer en el magma de su felicidad. Las utopías corrieron la misma suerte que el viejo pintor, del mismo modo que Frenhofer se esfumó entre las llamas del fuego de sus obras, la llegada de la nueva política barrió los restos de los sueños de emancipación.

Sin colectividad no es posible constituir comunidad. La emancipación de la obra moderna es el preludio de la catástrofe existencial y una amonestación a la individualidad, que avisa que la emancipación individual es una emancipación fallida y que la promesa de la utopía sólo será si ocurre desde lo social. La irrupción del arte político es la erupción del malestar creciente después de la derrota de un modelo estético que proclamó el fin de las utopías. El arte no es político por los mensajes que transmite sobre la organización del mundo, sino por su capacidad de activar formas de organizarlo. Lo político debe su existencia al conflicto, la política es el asalto en la policía de los cualquiera, del reclamo de su ser y la reivindicación de su *logos*. De este modo, los *sense part* son activadores de la política. Su aparición desconcierta a la policía, cataliza las desigualdades y configura el disenso reconfigurando el orden establecido.

Si la emancipación en la modernidad demandaba eliminar el arte como una realidad paralela y la no distinción entre el arte y la vida, el arte político reclama la supresión de la forma. No se trata de visibilizar los conflictos que atraviesan la organización del mundo y *le partage du sensible* ni de mostrar las estructuras de poder o las identidades sociales, sino de configurar modos donde experimentar un *le partage du sensible* desde la igualdad. Dicho de otro modo, es preciso que el arte político, absorbido y normalizado como objeto de mercado por la sociedad del espectáculo, haga un paso al costado para «ceder el paso a otra forma de relación entre el arte y la política, porque hoy las exigencias de la defensa y supervivencia de la democracia existente, se han hecho perentorias e inaplazables» (Rancière, 2005, p. 2). Esta pretensión por delegar al arte la responsabilidad de posibilitar espacios donde experimentar nuevas utopías y otras formas de emancipación, se inscribe dentro del Régimen estético del arte y coincide con los postulados de la estética relacional. Aunque el arte relacional aspira a la creación de encuentros que propicien los espacios de intercambio —*le partage du sensible*— y produzcan desplazamientos entre la audiencia y los artistas, estos ocurren a partir de una lógica consensual que anula la diferencia.

La intencionalidad disruptiva de la participación en el arte irrumpe del mismo modo que lo hizo la pintura suprematista en el lienzo blanco destinado a la figuración, es decir, en la lógica de una política del arte que acomete las pautas consensuadas de la experiencia sensorial del arte. Así pues, la relación entre arte y política es el resultado de la sinergia de «dos formas de repartición de lo sensible dependientes, tanto una como otra, de un régimen específico de identificación» (Rancière, 2005, p. 15). Aristóteles consideraba el *logos* la distinción entre un animal político y un esclavo. Situaba la diferencia en que el animal político hablaba y tenía el don de la palabra, mientras que el esclavo, aún y comprender el lenguaje, al no articularlo, no podía disponer de su posesión. La irrupción de la participación en lógica moderna del arte, que preserva la creación de la obra a la autoría de la singularidad y a la figura de «genio/creador»,

actúa de forma similar a la reivindicación de la palabra por quienes se condenó a su desposesión, desplazando al público, entendido como los cualquiera, de una posición pasiva a ser y a ocupar el centro de la producción de la obra.

La irrupción de las comunidades de cualquiera y *sense part* abre una grieta dentro de la producción artística. El acto de incidir en realidades paralelas y trasladarlas de forma simbólica al mundo del arte, disfraza la agresividad de las realidades transportadas, anulando así parte de su realidad. En ese sentido, las buenas intenciones de los artistas, impulsadas por un posicionamiento ético, silencian las voces de las comunidades. Éstos adquieren la función de explicadores cuando las comunidades no se expresan por sí mismas, sino mediante el *logos* de los artistas.

Se produce un traspaso de experiencias que mantiene las lógicas de la desigualdad. Con esta actitud, de estilo misionero, reproducen una conducta de la alteridad en la que la mirada de los otros se configura de forma vertical, en tanto que se autolegitiman como guardianes del *logos*, asumiendo la capacidad de otorgarlo a los otros y de poder decidir sobre su calidad para comunicar su realidad.

Una ética subordinada a través de la participación exige pensar cómo contrarrestarla. El uso de prácticas que combinan la estética con el arte se abre como una posibilidad para ello. Entendiendo la estética más allá de la lógica de la representación, la cual no únicamente forma parte del régimen de las formas de lo sensible, sino que también está relacionada con su repartición. Una interpretación que no la encorseta únicamente como una teoría del gusto o el placer con la que se relaciona el arte, sino que «identifica propiamente el arte en singular y desliga ese arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, de los géneros y de las artes» (Rancière, 2010a, p. 36). Esta potencia de la estética, a la que Rancière se refiere como «Régimen estético de las artes» identifica el arte a partir del régimen de lo sensible en el que se inscribe, y

revierte la inversión de las jerarquías dentro de la escala de valores que el arte implementa en su proceso de representación. Vuelve a situar como prioridad al sujeto o la realidad descrita, por encima de su descripción, devolviendo el *logos* a quien le fue arrebatado.

La noción de la «modernidad» mantiene la paradoja de esta jerarquía de la representación. El impacto entre la anunciación de la autonomía del arte y su capacidad como herramienta para la transformación social confronta la magnificación transformadora del hecho artístico con el apropiacionismo de este por parte de la burguesía y la aristocracia. La variación del significado del arte, según el contexto en el cual se identifique su sensibilidad, equivale a su tensión estética y a la disputa entre la manutención de su autonomía o su pérdida. La emancipación individual de Frenhofer y su fusión con la vida contrasta con el ideal del arte como experiencia de emancipación colectiva. La reconciliación de estos dos presupuestos es una condición para construir una noción de la estética que posibilite una relación entre el arte y la política. En este proceso de negociación, el arte mantiene su lógica como elemento expositivo y dispositivo de distribución de lo sensible. No renuncia a la existencia de lo común y visibiliza los límites que definen sus lugares. Una división de partes y lugares, según Rancière (2010a), «elaborado a través de un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determinan la forma misma en la que un común se presta a la participación y donde unos y otros son partes de ese reparto» (p. 19).

La política resignifica la acción de *le partage du sensible*. Configura un espacio común de una comunidad a partir de la disposición de cosas, la distribución de objetos, la visibilización de lo que no era considerado y la posibilidad de escuchar, como hablantes, a quienes antes se los consideraba portadores del *phone*. Las prácticas artísticas son susceptibles de generar espacios comunes a través de la creación de formas de intercambio que no respondan a los intereses del mercado y los sistemas de dominación. Bajo esta lógica, el arte cumple una función política y asume, del mismo modo que la política, el reparto

de la sensible. La relación entre el arte y la política presentan la posibilidad de construir una estética de la política que constituya un desacuerdo para contrarrestar una ética y un orden dominado por el consenso.

De este modo, la estética política responde a una redistribución de la estética que atraviesa una preocupación social sin depósitos de exclusividad. Una distribución de los lugares y las identidades, fundada en la igualdad y enfocada en alterar e intervenir los espacios y tiempos de lo visible y lo no visible, lugares donde habitan el ruido *phone* y la palabra *logos*. Esta posición disonante constituye la creación de una estética de política que dista mucho del estetismo político de Benjamin. Las formas de la puesta en escena del poder y la movilización de masas han sido sustituidas por el aullido de las resistencias. El régimen estético no depende de su propia voluntad. La representación específica de lo sensible alcanza otros estadios y el arte no puede contenerla —si alguna vez lo hizo—, hay una imposición externa que no la puede controlar, es decir, es heterónoma. Dentro de esta lógica, el régimen de la política se instala dentro del arte, lo cual no significa merma alguna de su autonomía, sino que establece una potencia que mantiene la tensión entre ambas.

El arte político es en el conflicto, en el espacio de una resistencia hacia la desigualdad, la vindicación de su unión con la vida, lo social y en la lucha por mantener su autonomía. La polaridad política entre las formas, el contenido y su constante disputa en el contexto en que se inscriben, desplazan a la estética hacia un espacio que traspasa las fronteras del arte trazadas en la modernidad, en el que no existen los límites ni la sumisión. El arte ha cruzado las fronteras del dominio de lo moral, «En lugar de proveer con bienes al mercado, la participación se concibe para canalizar el capital simbólico del arte hacia el cambio social constructivo» (Bishop, 2016, p. 28). La oposición a la imposición del consenso como único orden y posibilidad de organización social, relega al arte a un espacio de la resistencia, en el que la palabra, el *logos*, el ruido y el *phone* dejan de ser antagónicos y se rebelan en lo disensual.

TERCERA PARTE TRES EXPERIENCIAS DE EMANCIPACIÓN REPRESENTADAS EN LO VISUAL

Esta tercera parte pretende actuar como una estrategia de localización permita presentar los tres casos de estudio analizados: *La Commune (Paris, 1871)* (Watkins, 2000)¹, *Land and freedom* (Loach, 1995) y *Numax presenta...* (Jordà, 1980). Cada caso de estudio ha sido tratado en referencia a su contenido, la forma de representación y la narrativa que desarrolla. En *La Commune (Paris, 1871)*, el rigor historiográfico y el proceso comunal surgido durante el rodaje demuestra el proceso de documentación realizado previamente por el elenco que participa en la película. En *Land and freedom* analizaremos la escena de la asamblea, en la que se decide la colectivización de las tierras de un pueblo. En ella, el director apuesta por la improvisación como método de expresión actoral para desarrollar los orígenes, conflictos y posterior derrota de la revolución durante la Guerra de España. En *Numax presenta...* convergen la autofinanciación de la película —llevada a cabo por sus protagonistas—, la interpretación teatral y la forma documental como fórmula narrativa de una experiencia de autogestión en una fábrica de Barcelona durante la transición.

La selección de estas tres maneras de contar unos sucesos históricos de emancipación colectiva, se justifica como una estrategia contextual que permite interpretar cada producción audiovisual como un caso de estudio. Con esta elección se persigue seguir una línea de tiempo que posibilite el diálogo entre la investigación y el análisis de la representación de tres experiencias que han utilizado el asamblearismo en su organización y desarrollo. De La Comuna, se resaltan sus orígenes y su evolución hasta concluir en un modelo político y social diferente. De las Colectivizaciones, se destaca su organización y la puesta en práctica del comunismo libertario durante el primer año de la Guerra de España (1936–1939) y que se detuvo con la persecución y el desmantelamiento, por parte del Gobierno de la República, de las milicias, las

1. En adelante, para referirse a la película de Peter Watkins, se utilizará el título original en francés *La Commune* sin el subtítulo entre paréntesis (*Paris, 1871*). Para hacer referencia a la revuelta de la Commune se hará uso de la traducción en español La Comuna.

organizaciones, los anarquistas de la CNT (Confederación Nacional del Trabajo), la FAI (Federación Anarquista Ibérica) y el POUM (Partido obrero de unificación Marxista). Por último, de la Autogestión en la fábrica de Numax, se subraya la producción de cine en el franquismo y la expansión del cine político y militante de la década de los setenta durante la transición, también conocida como transacción. Fruto de dicho acercamiento se pone de manifiesto la pérdida de derechos que sufrió la clase trabajadora en España con los Pactos de la Moncloa², la desaparición de las redes de apoyo al cine clandestino y la extinción de la clase obrera durante los primeros años del cambio de una dictadura a una monarquía parlamentaria.

Además de las características técnicas y las estrategias narrativas utilizadas para la representación de cada experiencia, los tres casos de estudio comparten la vivencia de una práctica de emancipación y protesta durante su rodaje. En *La Commune (Paris, 1871)*, actores y actrices explican delante de la cámara el proceso de documentación que realizaron para aproximarse a un evento histórico poco conocido y las asambleas y debates que generaron el ponerse en la piel de les comuneros. La película muestra el posicionamiento del elenco respecto a los acontecimientos de La Comuna. A través de sus testimonios establecen un símil entre la sociedad francesa de 1871 y la sociedad actual. Denuncian problemas acuciantes como la desigualdad económica y la persecución contra las personas migrantes y racializadas, y reivindican el espíritu revolucionario de la Comuna. En *Land and freedom* la participación en el grupo de milicianes y de personas provenientes de los movimientos sociales influyó entre el reparto de la película. Los debates sobre antimilitarismo, anarquismo y el cancionero revolucionario inocularon el espíritu de quienes daban vida a la milicia del POUM. Del mismo modo que el director, los utilizó para aproximarse a la realidad colectivista de los años de la Guerra

2. En referencia al pacto de carácter económico avalado por los sindicatos mayoritarios de CCOO y UGT, quienes no opusieron resistencia ni a su firma ni a su cumplimiento y cuyo daño a la clase trabajadora se vio reflejado en el aumento del paro (300.000 personas en 1978).

de España, el comunismo libertario inculcó en el elenco principal y en consecuencia agitó enfrentamientos con el equipo de dirección que derivaron en una huelga por la reivindicación de comida caliente y alojamiento para todos los trabajadores implicados en la producción. *Numax presenta...* surge de la propuesta de la Asamblea de trabajadores de la fábrica Numax de invertir las seiscientas mil pesetas de la caja de resistencia en documentar, de algún modo, su experiencia autogestionaria, con lo cual, la película es una continuidad del proyecto de autogestión de la fábrica aplicado en el cine. El proceso de la película fue compartido y, pese a la realización de Jordà y su propuesta de rodaje, las decisiones que articularon las escenas de la película se decidieron de forma asamblearia. Pese a centrarse en un caso específico, la película realiza un retrato de la clase obrera en la transición en España y denuncia la avenencia de la clase política con la patronal, que desemboca en la traición a la clase trabajadora con los Pactos de la Moncloa.

CAPÍTULO SEIS LA COMUNA DE PARÍS

Antes de entrar en la película de *La Commune (Paris, 1871)* y en lo que ocurrió en París durante el breve periodo que duró La Comuna —apenas dos meses—, es conveniente realizar una contextualización histórica y social de los años que la precedieron. Esto obliga a trazar un itinerario y detenerse en los sucesos revolucionarios que acontecieron en Europa durante el segundo periodo imperial de Francia en contra de las políticas autoritarias vigentes. Para mantener una cronología acorde a los acontecimientos, se han utilizado tres fuentes testimoniales de la época. *Historia de la Comuna* (1971), del periodista y militante socialista Prosper–Olivier Lissagaray, editada por primera vez en 1876; *La comuna de París: Historia y recuerdos* (2014), de la maestra, anarquista y activista en La Comuna Louise Michel, publicada en 1898; y la reedición digital del *Journal officiel de la Commune de Paris du 20 mars au 24 mai 1871*, realizada en el 2002 por el periodista Claude Ovtcharenko, un documento que recopila cronológicamente los manifiestos y las actas de los acontecimientos ocurridos durante La Comuna.

Lejos de realizar un análisis exhaustivo de los sucesos que tuvieron lugar en Francia, concretamente en el París previo a La Comuna, la intención es resaltar aquellos más relevantes, con el fin de situar y exponer las circunstancias que eclosionan, cuyo impacto suscita la emergencia de esta revuelta popular que conduciría la autogestión de París, ciudad que contaba con unos dos millones de habitantes en la época. Antes de abordar el análisis de la película, se incluye un apartado dedicado a la *Fédération des artistes de Paris* (Federación de artistas de París), que Watkins no cita en *La Commune*, pero cuyos postulados y manifiestos continuaban manteniendo su actualidad ciento cincuenta años después.

6.1 El espíritu de 1948

La Revolución Francesa (1789) se consagró como un grito de auxilio en Europa y terminó, a golpe de guillotina, con el poder feudal en Francia

«decapitando a los reyes y destruyendo para siempre la idea de Dios, vinculada a la soberanía de los reyes» (Montseny, 1937, p. 25). Pero a pesar de haber derrotado a la monarquía y haber acabado con el poder feudal, la clase trabajadora continuó soportando condiciones de vida pésimas debido a los lujos y excesos de las clases dirigentes.

Francia pasó de su Primera República a la instauración de un imperio dirigido por el autoritarismo y la tiranía de Napoleón. Tras la caída del imperio napoleónico se instaura la restauración monárquica, primero de la mano de los borbones y después con Luis Felipe I de la Casa de Orleans.

Es en este contexto que se extiende el ambiente de protesta por toda Europa. El período conocido como *La primavera de los pueblos*, en el que diversos movimientos reclamaban derechos sociales³ y se consiguen los primeros cambios constituyentes tras el estallido revolucionario en otros países como Alemania o Italia. En Francia, será en 1848 cuando el pueblo se rebele contra Luis Felipe I. Durante la insurrección, cuyo foco principal fue la ciudad de París⁴, se proclamó la Segunda República. La revolución supuso el nacimiento de una nueva izquierda europea que favoreció la instauración de un gobierno provisional, más democrático y social, que realizó algunas mejoras en las condiciones laborales, entre las que destacan el reconocimiento del derecho al trabajo, la reducción de la jornada laboral a diez horas y «se organizaron asambleas obreras para la elección de la Comisión de Luxemburgo —conformada paritariamente por obreros y patronos— que dieron nacimiento a los Talleres nacionales» (Rancière, 2010, p. 534). Un proyecto pensado por el socialista

3. El movimiento cartista en Inglaterra reivindicará el sufragio universal y el voto secreto. Luchará por establecer horarios de trabajo de 40 horas semanales y conseguirá abolir la servidumbre del campesinado en Austria.

4. Una de las ciudades que más protagonismo revolucionario y alzamientos obreros ha tenido a lo largo de la historia.

Louis Blanc⁵ con el propósito de crear puestos de trabajo en obras públicas mediante la fundación de talleres cooperativos gestionados por los desempleados parisinos.

Se extendió la libertad individual y de pensamiento con el reconocimiento de la libertad de prensa, de reunión y asociación; se crearon los clubes —espacios para el encuentro y debate— donde socialistas y obreros debatían sobre política; se abolió la esclavitud en las colonias y la pena de muerte por motivos políticos; y se propuso un cambio en la educación —hasta el momento bajo el mandato e influencia de la iglesia—. En palabras del historiador Roberto Cea-manos (2004) con «la creación de un sistema de educación pública, gratuita, laica y obligatoria para ambos sexos» (p. 207).

Todas estas reformas desembocaron en la celebración de unas nuevas elecciones en las que la Francia rural y tradicional se impuso al París más republicano y social. El resultado fue una nueva Asamblea Nacional formada por conservadores y monárquicos⁶ que aisló la representación de la izquierda en el gobierno y tomó decisiones desfavorables para las clases populares, como el cierre de los Talleres nacionales. La reivindicación del derecho al trabajo —de su protección y garantía—, de un sistema más democrático y participativo y la demanda por un sufragio universal derivaron en las *Jornadas de junio* (del 23 al 26 de junio de 1848), cuatro jornadas de movilizaciones con duros enfrentamientos entre la población popular y el ejército, que se cobraron la vida «de unos mil quinientos insurgentes, once mil arrestos, y cuatro mil quinientos encarcelados o deportados» (Eduardo Montagut, 2020).

5. Político republicano socialista, autor de *L'organisation du travail* (1983) (la organización del trabajo), libro en el que expone la creación de los Talleres nacionales como un sistema de producción laboral mediante cooperativas que contribuirán a reducir las tasas de paro entre las clases trabajadoras.

6. Formado por los *orleanistas* y *legitimistas*, quienes reclamaban a los Borbones como herederos del trono.

Las medidas conservadoras de la nueva república facilitaron la influencia de la Iglesia en la educación, restringieron la libertad de prensa y de asociación y cambiaron el sistema electoral, del sufragio universal masculino al voto censitario. Esta medida «que obligaba a demostrar tres años continuados viviendo en el mismo municipio, excluyó del voto cerca de tres millones de obreros por no tener domicilio fijo» (Ceamanos, 2004, p. 12).

6.2 La tiranía del Segundo Imperio

Después de deliberados intentos por prolongar su mandato, el presidente de la Segunda República, Luis Napoleón Bonaparte —sobrino de Napoleón—, dio un golpe de estado la noche del 1 al 2 de diciembre de 1851 y se proclamó emperador del Segundo Imperio francés. En noviembre de 1852, ratificó su mandato a través de un referéndum y de la creación de una constitución que perpetuó su poder. Años más tarde, en diciembre de 1870, tuvo lugar un suceso que puso en evidencia el cansancio de la izquierda y, especialmente, de la clase trabajadora que continuaba manteniendo los privilegios de las élites y la burguesía. Pierre Napoleón Bonaparte, primo del emperador, resultó absuelto del asesinato del joven periodista Victor Noir después de que *La Revanche* —el periódico donde trabajaba— publicara unas declaraciones que difamaban al emperador. Louise Michel (2014) se refiere a este asesinato como «un crimen fríamente realizado, que representó el colmo del horror que inspiraban los Bonaparte» (p. 45). Al funeral asistieron miles de personas dispuestas a regresar con la Tercera República o morir en el intento.

Las relaciones entre franceses y prusianos empeoraron y en París creció la impopularidad de Napoleón III. En España, Isabel II había sido expulsada tras el triunfo de la revolución de la Gloriosa (1868) y las Cortes habían

promovido la búsqueda de un sustituto para el trono⁷ sin contar con los Borbones. Entre los candidatos propuestos por el general Prim estaba el alemán Leopoldo De Hohenzollern Sigmaringen, que contaba con el apoyo del primer ministro prusiano Otto von Bismarck y al que se conocía como «Olé Olé si me eligen» debido a la dificultad para pronunciar su nombre. La oposición de Francia ante esta propuesta desencadenó el conflicto, la guerra franco-prusiana, que se iniciaría en 1870 y que duraría menos de un año. En ella, el ejército germánico demostró su superioridad y aseguró su victoria con la captura de Napoleón III el 2 de septiembre de 1870 en la batalla de Sedán.

El 4 de septiembre de 1870 el pueblo salió a la calle y una multitud ocupó el *Palais Bourbon*, sede de la asamblea Nacional. León Gambetta, político republicano, proclamó la Tercera República. El día 5 se creó el Comité Central de los 20 distritos «con miembros de la Federación de Cámaras Sindicales y de la Internacional» (Lissagaray, 1971, p. 20), una simiente de la futura Comuna, «Uno de los primeros actos del Comité Central consistió, diez días después de fundación, en la difusión en las calles de la ciudad del primer *affiche rouge* “cartel rojo”» (Michel, 2014, p. 45). El cartel era una llamada al reclutamiento y la entrega de armas para combatir a las fuerzas alemanas.

Ante la negativa a un acuerdo de paz, el 20 de septiembre de 1870 ciento ochenta mil soldados prusianos de las tropas de Guillermo I, con el beneplácito de Otto Bon Bismarck, sitiaron París. Las consecuencias fueron catastróficas, la falta de recursos y el hambre se adueñaron de la ciudad, en los clubes se realizaron asambleas y crecieron las redes de apoyo mutuo. La población parisina mostró su resistencia y no se doblegó ante los ataques.

7. Finalmente, el elegido para sentarse en el trono —el 16 de noviembre de 1870— fue el italiano Amadeo I de Saboya, quién reinó de 1871 a 1873.

6.3 El germinar de La Comuna

La violencia y la escasez de recursos aumentaron el desempleo, lo cual condujo a muchas personas a alistarse en la Guardia Nacional⁸, una milicia ciudadana que, a diferencia del ejército, no estaba subordinada a los deseos del gobierno ni a la protección de la alta burguesía⁹. El gobierno trató de frenar la expansión de las ideas subversivas «creó un decreto —el 22 de enero de 1871— para el cierre de los clubes y los lugares donde se realizaban sus asambleas» (Michel, 2014, p. 115). El 27 de enero cesaron los bombardeos prusianos sobre París y se firmó el armisticio, cuyas condiciones fueron «la cesión de Alsacia y de una parte de Lorena con Metz y el pago, en tres años de cinco millones y la ocupación del territorio hasta el pago» (p. 116).

El 8 de febrero de 1871 se celebraron elecciones para la composición de la Asamblea Nacional. El resultado fue una mayoría aplastante de la derecha sobre los republicanos, que puso de manifiesto las diferencias entre los sectores rurales —más cercanos a la monarquía— y los urbanos —partidarios de la república—. El 27 de febrero el nuevo gobierno¹⁰ anunció el desfile de treinta mil soldados alemanes en la ciudad de París. Ante la noticia, la Guardia Nacional emitió un comunicado que se distribuyó por toda la ciudad en el que se ponía de manifiesto su oposición al desarme del pueblo. La entrada del ejército prusiano en la ciudad supuso una provocación y despertó el ánimo del pueblo de París para enfrentarse al ejército alemán. En *La Comuna* (1967),

8. Un cuerpo armado de defensa, creado a partir de las milicias ciudadanas durante la Revolución Francesa, el 13 de julio de 1789.

9. Esto será un factor determinante en el desarrollo y la defensa de *La Comuna*.

10. Se utiliza la expresión «nuevo gobierno» porque, previamente al anuncio de la rendición y el desfile de los prusianos por París, y como muestra de su oposición a las medidas adoptadas por el ejecutivo, dimitieron nueve diputados de la Asamblea Nacional: Henri Rochefort, Malon (de la Internacional), Ranc, Tridon, Clemenceau, Garibaldi, Victor Hugo, Félix Pyat y Delescluze.

el historiador francés Albert Ollivier, señala al Comité Central de la ciudad y la Guardia Nacional como responsables de la seguridad de la población y de la distribución de los *affiche noire* (carteles negros), que llamaban a una respuesta unitaria con el siguiente lema: «Ciudadanos, toda agresión significaría el derrocamiento de la República» (p. 145). Se levantaron barricadas alrededor de todos los barrios susceptibles de ser ocupados por el enemigo. La respuesta de la ciudadanía fue masiva, París se sumió en el silencio y el 1 de marzo el ejército prusiano desfiló sin incidentes por una ciudad fantasma.

Con el sitio prusiano la tasa de mortalidad en la ciudad se duplicó y la hambruna creció desmesuradamente. Debido al aumento de la violencia y la escasez de recursos, el 10 de marzo de 1871 la Asamblea Nacional, liderada por el conservador Adolphe Thiers, anunció la supresión de la paga a la Guardia Nacional, el final de cualquier moratoria comercial y la obligación de la población a pagar los alquileres atrasados¹¹, «Trescientos mil obreros, comerciantes, artesanos, pequeños fabricantes y tenderos, que habían gastado su peculio durante el sitio y no ganaban nada todavía, quedaron a merced del casero y de la quiebra» (Ollivier, 1967, p. 146). Ante esta situación, el gobierno de Adolphe Thiers se trasladó de Burdeos a Versalles, a las afueras de París.

París había adquirido un arsenal de más de 300 cañones¹² «La Guardia Nacional los había comprado por suscripción y cada barrio tenía los suyos» (Michel, 2014, p. 130) para combatir a los prusianos. El aire insurreccional que se respiraba en París y el hecho de que el armamento estuviera en manos de la clase trabajadora y de la Guardia Nacional —que había manifestado públicamente su desobediencia a la asamblea— suponían una gran amenaza para Adolphe Thiers, que durante la noche del 17 al 18 de marzo envió al ejército

11. En la mayoría de distritos las condiciones de vida rozaban la insalubridad, únicamente el 10 % de los pisos de París disponía de desagües y en el 80 % de las casas la única fuente de iluminación eran velas y candelas.

12. Que fueron escondidos por los parisinos, antes de que el ejército prusiano desfilara por París.

a confiscar los cañones. Los soldados se encontraron con la resistencia del pueblo, las mujeres¹³ se tiraron encima de los cañones y se interpusieron entre el ejército y la Guardia Nacional. Leconte, general del ejército, ordenó disparar sobre ellas. De las filas, salió un suboficial, Verdaguerre¹⁴, quien gritó a sus compañeros que se negarán a disparar y una multitud de soldados levantaron las armas y Leconte y varios soldados fueron detenidos. Fue este acto de desobediencia militar el que impulsó la insurrección popular.

El general Leconte fue fusilado junto a Clément Thomas —uno de los artífices de la represión contra la clase trabajadora después de las jornadas de junio de 1848— y los demás oficiales detenidos fueron puestos en libertad y volvieron a Versalles con sus compañeros. La insurrección popular fue apoyada por la pequeña burguesía, un acto de desobediencia que obligó a Adolphe Thiers

13. Las mujeres tendrán un papel relevante en La Comuna que quedará reflejado en diferentes ámbitos. En la lucha y el enfrentamiento con los soldados —algunas se vistieron con uniforme de la Guardia Nacional, como Louise Michel (Michel, 2014, p. 405)— de la resistencia. Será entonces cuando surgirá la leyenda de las Petroleras «Mujeres que serán acusadas —les costará la vida a centenares— de provocar incendios y lanzar petróleo ardiendo en los sótanos de edificios.» (Lissagaray, 1971, vol. II, p. 57). En el ámbito educativo y de formación, muchas mujeres dedicaron su tiempo a la enseñanza y los cuidados. También es destacable su participación en la fundación del **Comité de vigilancia de las mujeres**, las tareas de alimentación y socorro no hubieran sido posibles sin buena parte de los «hospitales de campaña creados por las asociaciones de mujeres» (Michel, 2014, p. 139).

El carácter asambleario de las mujeres se confirmará con la creación «el 11 de abril de 1871 de La Unión de Mujeres para la Defensa de París y los Auxilios a los Heridos [...] La mayor y más eficaz de las organizaciones de La Comuna» (Kroos, 2016, p. 27). Durante la resistencia de la ciudad se encargará de la asistencia a personas heridas y la construcción de barricadas y promulgará «una reorganización completa del trabajo femenino y el fin de la desigualdad económica en el género» (p. 28). El posicionamiento solidario y combativo de las mujeres durante La Comuna será uno de los factores que la posterior represión querrá silenciar como una forma de preservar los privilegios de una sociedad machista y misógina, no únicamente en las filas de la derecha, sino también en las de pensadores cercanos al anarquismo como Proudhon. El autor de la famosa frase «¡La propiedad es un robo!» años después, en su obra *Amor y Matrimonio* (1876), manifestará su aversión hacia el sexo femenino, tildándolo de inferior.

14. Meses más tarde será fusilado por desobediencia.

a hacer un llamamiento a la población que continuaba siendo fiel a la república para que abandonara París. En este momento la Guardia Nacional se instaló en el *Hôtel de Ville* (Ayuntamiento) —en aquel momento abandonado— y la bandera tricolor francesa fue substituida por la bandera roja, que se constituyó como el símbolo de La Comuna.

6.4 Proclamación de La Comuna

La nueva situación en la ciudad reclamaba una nueva distribución de los recursos y de la forma de organizar los servicios de la ciudad. El 26 de marzo se llamó al pueblo de París a unas elecciones, en las que se sumaron los alcaldes de los distritos «su adhesión, como apoderados del gobierno, convirtió las elecciones en legales» (Lissagaray, 1971, p. 210). Los comicios consiguieron más participación que en las elecciones para la constitución de la Asamblea Nacional, votaron doscientas veintisiete mil personas. La asamblea comunal resultante la conformaron liberales y revolucionarios de diferentes oficios —abogados, artistas, empleadas, escritores, impresores, médicos y maestros—. El carácter localista de La Comuna era una de las características más innovadoras que «algunos periódicos moderados elogiaban exponiendo la misión de la asamblea comunal de definir sus poderes, delimitar sus atribuciones y ocuparse del reconocimiento y garantía por el poder central de este estatuto de autonomía municipal» (Lissagaray, 1971, p. 211).

El 28 de marzo de 1871, en la Plaza del *Hôtel de Ville*, doscientas mil personas en un éxtasis de euforia «al tono de la *Marsellesa* y la *Chant du départ*» (Michel, 2014, p. 169) dieron la bienvenida a la proclamación de La Comuna. La asamblea comunal era un ejemplo de fraternidad entre distintas tendencias políticas. Estaba formada por 9 comisiones¹⁵ «cuya dirección electa era colectiva,

15. Guerra, Hacienda, Seguridad General, Educación, Intendencia, Justicia, Trabajo e intercambio, Asuntos exteriores y Servicios Públicos.

y cuyos miembros celebraban una sesión diaria en la asamblea comunal del *Hôtel de Ville*» (Vermeren, 2020, p. 6).

La Comuna de París significó la activación de «un nuevo modelo de sociedad democrática, igualitaria y autogestionaria» (Ceamanos, 2014, p. 92). Se constituyó de forma autónoma en todo el territorio francés, según la densidad demográfica de la clase trabajadora y el sentimiento republicano existente entre la Francia rural y las grandes ciudades. Muchas de las personas que integraban la asamblea comunal —especialmente las de la Internacional— eran partidarias de convertir La Comuna en un referente para las demás ciudades de Francia y fundar una federación de comunas que gestara una futura «organización social estructurada de abajo a arriba, por la libre asociación y federación de los trabajadores primero, después en las comunas¹⁶, en las regiones, en las naciones y finalmente en una gran federación internacional y universal» (Bakunin, 2003, p. 36).

Pese a las diferencias entre «una mayoría ardientemente revolucionaria y una minoría socialista» (Michel, 2014, p. 171), durante la breve existencia de La Comuna (28 de marzo a 29 de mayo) se materializó la ruptura con el modelo de sociedad anterior y se consiguieron grandes avances para el bienestar de la clase trabajadora. La asamblea comunal aprobó: la supresión del reclutamiento obligatorio; la conmutación del pago de los alquileres durante el cerco prusiano entre octubre del 1870 y abril del 1871; la supresión del presupuesto para cultos, que establecía la separación entre la Iglesia y el Estado; la dotación de pensiones alimenticias para los heridos y sus familiares, así como para las mujeres que pidieran la separación de sus maridos; la suspensión de las actuaciones judiciales relativas a las deudas y moratorias; la restauración de los Talleres nacionales

16. Hubo intentos de Comunas en Marsella, Toulouse, Narbona, Saint Etienne, Lyon y Le Creusot, pero la escasez de periódicos en París y la difusión de los boletines propagandísticos del gobierno de Adolphe Thiers, colaboraron en la expansión del miedo y las revueltas no obtuvieron suficiente respuesta ciudadana como para enfrentarse al ejército.

por las Asociaciones de Trabajadores y la recuperación del calendario republicano¹⁷ en contraposición al calendario gregoriano de tradición cristiana.

El papel de la educación y la implicación de los maestros fueron dos factores determinantes en el desarrollo de este periodo. Se formalizó la enseñanza obligatoria, con la educación gratuita y laica¹⁸, en la ciudad, según la especialista en literatura y cultura francesa de los siglos XIX y XX Kristin Ross (2016), «donde un tercio de los estudiantes iba a escuelas religiosas y otro tercio no iba a ningún tipo de escuela» (p. 40). Se dispuso «un sueldo fijo para los maestros —de 2000 francos—, un salario máximo —de 3000 de francos— y una retribución diaria de 15 francos para los miembros de La Comuna» (Michel, 2014, p. 174).

6.5 Lujo comunal

Se dedica este apartado a explicar el papel que tuvieron los artistas, tanto en su faceta artística como activista, dentro de la revolución social que supuso La Comuna, donde apostaron por un empoderamiento cultural mediante el

17. Durante La Comuna se recuperó el uso del calendario republicano. En él, los años empezaban en el equinoccio de otoño, desaparecían las semanas y cada año se distribuía en 12 meses divididos en tres décadas (cada una de diez días). El calendario republicano estuvo activo entre 1792 y 1806 y fue sustituido por el gregoriano con la llegada de Napoleón en el Primer Imperio. Los meses del calendario republicano seguían el ciclo astronómico de las estaciones: *Otoño*, *Invierno*, *Primavera* y *Verano*. Los nombres de los meses se relacionaban con denominaciones de fenómenos naturales y los periodos de la agricultura: *Vendimiario* [vendimia] a partir del 22 de septiembre; *Brumario* [bruma] a partir del 22 de octubre; *Frimario* [escarcha] a partir del 21 de noviembre; *Nivoso* [nevado] a partir del 21 de diciembre; *Pluvioso* [lluvioso] a partir del 20 de enero; *Ventoso* a partir del 19 de febrero; *Germinal* [semilla] a partir del 20 de marzo; *Floreal* a partir del 20 de abril; *Pradial* [pradera] a partir del 20 de mayo; *Mesidor* [cosecha] a partir del 19 de junio; *Termidor* [calor] a partir del 19 de julio y *Fructidor* [fruta] a partir del 18 de agosto.

18. Esta medida aplicará diez años después de la derrota de La Comuna y supondrá la piedra angular del sistema educativo de la Tercera República.

asambleísmo y realizaron transformaciones profundas que continúan vigentes pese a los más de ciento cincuenta años que las separan de la actualidad.

La experiencia de La Comuna involucró a gente diversa, con conocimientos e intereses dispares —como lo demuestra la diversidad de oficios de quienes formaron la Asamblea Nacional— y abrió nuevas posibilidades de aproximación a la cultura para aquellos sectores sociales relegados durante los años del imperio. Un ejemplo de ello fue la gratuidad de la escuela, que posteriormente se extendió a los museos y la formación artística.

Courbet —quién nunca escondió sus ideas socialistas— formó parte de la Comisión de educación de la asamblea comunal con otros artistas. La *Fédération des artistes de Paris*¹⁹ se formó a partir de «una asamblea en el anfiteatro de la Escuela de Medicina de la Sorbona, en la que participaron 400 personas» (Ross, 2016, p. 50). Su manifiesto fundacional —en concordancia con las ideas rupturistas de La Comuna— fue una declaración que auguraba un proceso de emancipación de las artes, sin precedentes hasta la época²⁰, con un carácter vanguardista y revolucionario. Las líneas generales de su manifiesto reclamaban la autonomía de las artes y la concesión a los artistas de la gestión de sus intereses.

19. La intención de la Federación estaba enfocada en el ámbito de París, entendiendo como artistas parisinos a todos los que exponen sus obras en la ciudad.

20. Es conocida la implicación de los artistas involucrados en revueltas populares, como ocurrió en la Revolución del hombre Común (1524–1525), donde según Thea (1998) en FEDERICI, S. (2004). *El calibán y la bruja*. Traficantes de sueños. «fueron ajusticiados algunos de los mejores artistas del siglo XVI que se sumaron a la lucha por la abolición de la servidumbre y la recuperación de los campos comunales. Entre ellos estaban (Jörg) Ratget, descuartizado en Pforzheim (Stuttgart), (Philipp) Dietman, decapitado, y (Tilman) Riemenschneider, mutilado» (p. 93). Pero no conocemos precedentes anteriores a La Comuna en que los artistas se hayan organizado de una forma horizontal, alejándose de los comportamientos egocéntricos asociados popularmente con el sector artístico, con la intención de construir un sistema de autogobierno en el que los artistas y otros agentes culturales sean los que decidan sobre el uso y la conservación los espacios destinados a la cultura.

Se puede decir que las reivindicaciones emitidas en 1871 por la *Fédération de artistes de Paris*, en el 2024, continúan manteniendo su vigencia:

- La libre expansión del arte, libre de toda tutela gubernamental y de todo privilegio.
 - La igualdad de derechos entre todos los miembros.
 - La independencia y la dignidad de cada artista tomada bajo la salvaguarda de todos mediante la creación de un comité elegido por el sufragio universal de los artistas.
- (Ovtcharenko, 2002, p. 750)

Eugène Pottier —el poeta autor de la letra de *La Internacional*— en el manifiesto de la *Fédération des artistes de Paris* (1871) usó el término «lujo comunal» para referirse a esta nueva forma de entender la gestión del arte y sus recursos. El comité o asamblea de la *Fédération des artistes de Paris* se fundó por 47 hombres artistas²¹ elegidos para un mandato anual bajo un escrutinio de listas y mediante voto secreto. La elección estaba abierta a todas aquellas personas que acreditaran su condición de artista, ya fuera por «la notoriedad de sus obras, a través de una tarjeta como expositor o por el aval de dos artistas con declaración escrita» (Ovtcharenko, 2002, p. 750). La asamblea asumió distintas responsabilidades vinculadas a la producción y la representación artística y cultural de la ciudad. Por ejemplo, se encargaba de la conservación y gestión de los Museos, de la programación de las exposiciones, de supervisar e implementar un nuevo modelo de enseñanza artística, de actuar como mediadora

21. El Comité de la Federación aglutinará artistas de diversas disciplinas, entre los que se encontrarán 16 pintores: Bonvin, Corot, Courbet, Daumier, Arnaud Durbec, Hippolyte Dubois, Feyen-Perrin, Armand Gautier, Gluck, Jules Héreau, Lançon, Eugène Leroux, Edouard Manet, François Millet, Oulevay y Picchio; 10 escultores: Becquet, Agénor Chapuy, Dalou, Lagrange, Edouard Lindeneher, Moreau-Vauthier, Hippolyte Moulin, Otlin, Poitevin y Deblézer; 5 arquitectos: Boileau (hijo), Delbrouck, Nicolle, Achille Oudinot, Raulin; 6 grabadores: Georges Bellenger, Bracquemont, Flameng, André Gill, Huot y Pothey; y 10 artistas de las Artes decorativas – impropriamente llamadas Artes industriales– : Émile Aubin, Boudier, Chabert, Chesneau, Fuzier, Meyer, Otlin [hijo], Eugène Pottier, Reiber y Riester. (Ovtcharenko, 2002. p. 965).

para la resolución de conflictos en los que se encontraran artistas involucrados y de la realización de medios de difusión y publicaciones del sector artístico de la ciudad, con la creación de canales de comunicación, desde el arte hacia la ciudadanía y desde la ciudadanía hacia el arte.

La Federación se constituyó como un sistema de autogobierno de artistas del mundo de las Artes, cuya finalidad contemplaba una atención sobre el legado artístico en tres estados temporales —pasado, presente y futuro—. La Comuna se gestó como un sistema social nuevo, en el que el presente y el futuro adquirieron tanta importancia como el pasado. Este pensamiento revolucionario apostó por una educación laica sin restricciones económicas²², uno de los objetivos de la *Fédération des artistes de Paris*, que mostró su preocupación tanto por «conservar los tesoros del pasado²³, implementar y realzar todos los elementos del presente, como por la regeneración del futuro a través de la enseñanza»²⁴ (Ovtcharenko, 2002, p. 752).

22. Véase el apartado **6.4 Proclamación de La Comuna**.

23. Dentro de esta determinación no se encontrarán los monumentos que representan valores imperiales o la explotación. El caso de la quema de la guillotina —símbolo del terror— en la Plaza Voltaire el 11 de abril o «la destrucción de columna de la Plaza Vêndome el 16 de mayo, construida para glorificar las conquistas imperiales de Napoleón» (Kroos, 2016, p. 23) por cuya demolición Courbet fue condenado a seis meses de cárcel y a una multa de 500 francos, que posteriormente fueron 323.091 francos por la restauración de la columna.

24. En la actualidad, podemos encontrar ejemplos de organizaciones similares a la *Fédération des artistes de Paris* que reclaman mejoras laborales y el uso de buenas prácticas en el sistema del arte, algunas de ellas serían: la Plataforma Asamblearia de Artistas de Cataluña, Unión de Artistas Visuales de Andalucía, Asociación de las Artes Visuales de Asturias, Asociación Islas Canarias Artistas Visuales, Asociación de Música Electroacústica de España, Associació d'Artistes Visuals de les Illes Balears, Artistes Visuals de València, Alacant i Castelló, Asociación Profesional de Artistas de Galicia, Artistas Visuales Asociados Castilla y León, Artistas Visuales Asociados de Madrid, Asociación de Artistas Visuales y Asociados de Extremadura y Asociación Acción MAD. Aun así, la nombrada Plataforma y las Asociaciones de Artistas Visuales de la Geografía carecen del empoderamiento, la capacidad de gestión de los espacios artísticos y el sistema de enseñanza artística desarrollado por la *Fédération des artistes de Paris* a pesar de su breve existencia.

6.6 La semana sangrienta

Ni Napoleón ni Bismarck estaban dispuestos a permitir la amenaza sobre sus riquezas ni la pérdida de beneficios que representaban los avances democráticos y sociales de La Comuna de París. Fue entonces cuando, en un intento de recuperar el modelo social anterior, crearon una alianza que certificaba sus intereses y perseguía la manutención de sus privilegios. En consecuencia, el imperio prusiano liberó a los soldados franceses para fortalecer las bases de su ejército y combatir así a los insurrectos de París.

La conocida como Semana Sangrienta marcó el fin de La Comuna. La entrada del ejército de Versalles en la ciudad, el 21 de mayo de 1871, bajo las órdenes de Adolphe Thiers al grito de «Matadlos a todos, los lobos, las lobas y los lobeznos» (Kropotkin, 1880, p. 7) desató un tsunami de odio y venganza. Miles de hombres, mujeres y niños murieron defendiendo sus derechos, sus cuerpos bañaron las calles de rojo mientras la violencia y los incendios se adueñaban de la ciudad.

La represión posterior a La Comuna fue terrible. Aunque las cifras oficiales determinan en «35.000» los muertos (Michel, 2014, p. 282), nunca se conocerá la cifra de las personas asesinadas²⁵ —hubiesen participado o no— durante la lucha y la caída de La Comuna. El desprecio de la oligarquía francesa hacia las clases populares —la población plebeya— después de La Comuna no hubiera sido posible sin la existencia de un proceso de deshumanización de la clase trabajadora. El economista Juan Manuel Vera lo plantea en su artículo *Entre la realidad histórica y las imágenes: la Comuna de 1871*

25. Louise Michel en *La Comuna de París: Historia y recuerdos* (2014) relata su experiencia como activista durante la insurrección popular. Transcribe parte de una carta de Eugène Pelletan —miembro de la Asamblea Nacional, escritor y político— en la que manifiesta que «varios consejeros municipales realizaron una investigación privada sobre los resultados de la represión, desde el punto de vista de la población obrera. Llegaron a la conclusión que habían desaparecido alrededor de cien mil obreros» (Pelletan, 1880, citado por Michel, 2014, p. 283).

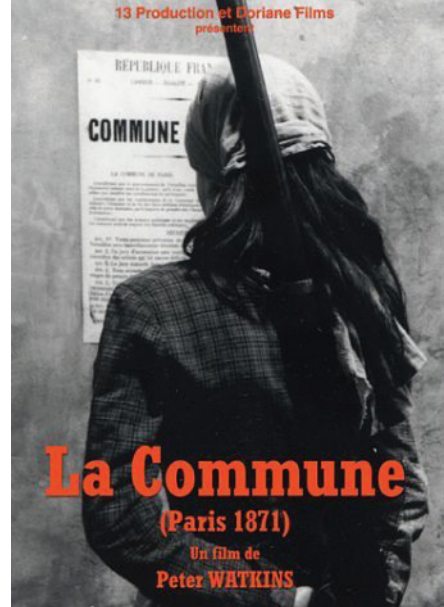


Figura 27. WATKINS, P. (2000). *La Commune (Paris, 1871)*. 13 Production & Doriane Films. [Película]. https://pics.filmaffinity.com/la_commune_paris_1871-188363241-mmed.jpg

(2021), cuando cita que «el escarmiento de París y de los parisinos, especialmente de sus distritos pobres, se asimiló entre los partidarios de Adolphe Thiers con los métodos empleados para el mantenimiento del orden colonial» (p. 11). Tras las ejecuciones masivas y los juicios «la cifra total de personas condenadas en París y en las provincias pasaba de los 13.700, de las cuales 285 fueron condenadas a pena de muerte, 4.731 enviadas a prisión y 4.833 deportadas» (Michel, 2014, p. 336).

6.7 La Commune

Una vez expuesta la contextualización histórica de La Comuna y tras el breve paréntesis sobre la *Fédération des artistes de Paris*, el objetivo de los siguientes apartados es realizar un análisis de *La Commune* [fig. 27], obra que propone un acercamiento contemporáneo, en clave conceptual, de la revuelta popular parisina. La película habilita un espacio múltiple de representación, en el que

se mezclan realidad y ficción. Un espacio en el que convergen, a través de la puesta en escena, diferentes formas de hacer y entender el cine. El resultado de una investigación histórica, un mecanismo crítico de la representación, un dispositivo analítico de interpretación y un medio de traslación de un suceso histórico a la contemporaneidad. Este último, elaborado por les propios actores y actrices que participan en la película.

6.7.1 La importancia del contexto, un principio desde el final

La Commune despieza todos sus elementos y empieza por el final, a modo de *spoiler*, introduciendo una reflexión que atraviesa toda la película: el fracaso de La Comuna. La película parte de la contextualización histórica mediante el uso de textos que explican los devenires sociales, políticos y bélicos de la época, en Francia y en París. Presentar la cronología a través de un texto blanco sobre la pantalla negra contiene un depósito de veracidad que se transmite en la lectura del enunciado. Esta lectura coincide con la del historiador del Arte en la Universidad de París Jean Philippe Chimot, cuando se refiere al sistema de imagen–texto–voz utilizado por Watkins, como un «texto “fuera del desarrollo fílmico” que tiene el estatus de verdad establecida. Lo que supone que hay una verdad histórica...» (2004, p. 74).

Una vez situados en el marco histórico de La Comuna, una cámara en movimiento se introduce en una suerte de nave industrial abandonada, acondicionada como escenario, que se va descubriendo a medida que el film avanza. El recorrido de la cámara filma a un equipo humano —equipo de dirección y a Watkins— monitoreando las imágenes de la grabación y se detiene delante de la pareja de reporteros de la TC, Gérard Bourlet y Blanche Capellier, interpretados por Gérard Watkins y Aurélia Petit [fig. 28]. El personaje de Bourlet avisa de que la película no trata solo sobre La Comuna de París, sino también de la influencia de los medios de masas audiovisuales —a partir de ahora MMA— en el pasado y el futuro. Aurélia Madrid Petit muestra ante



Figura 28. WATKINS, P. (2000). *La Commune* (Paris, 1871). 13 Production & Doriane Films. [Película].

la cámara las dificultades que ha tenido para poder interpretar con optimismo a Blanche Capellier cuando conoce el trágico desenlace de La Comuna. También comenta lo cómoda que está con el personaje, abducido por el poder de la cámara, y cómo la interiorización del mismo provoca que se olvide de denunciar las hostilidades sociales y el poder de los MMA a la hora de comunicarlas.

A través de la voz de Bourlet Watkins detalla algunas curiosidades del proyecto, como la compañía que ocupa el lugar —Armand Gatti—, la productora que ha construido el decorado —13 productions— y el tiempo que han dedicado a la grabación. El director introduce la construcción escénica de la película en el contenido de la misma a través de la reconstrucción textual del proceso de creación. Todos los elementos son relevantes y este gesto los unifica, en tanto que son reconocidos visualmente y textualmente dentro del film. El cine es un medio representacional y el contexto traspasa, no únicamente el marco histórico y social, sino también el espacial y objetual.

Watkins (2004) muestra los entresijos del decorado, explica cómo quedó después de finalizar el rodaje, evocando así un principio desde el final. La cámara transita por un paisaje solitario, un escenario artificial elaborado «de forma muy cuidadosa para que flotase entre la realidad y la teatralidad» (p. 79), poniendo de manifiesto la crisis de un medio que anhela cuestionarse a sí mismo. Del mismo modo que La Comuna problematizó de forma radical el

liberalismo capitalista, *La Commune* aborda la crisis de los MMA a través de un hecho polémico de la historia de Francia. La emulación del distrito XI de París en un laberinto de pasillos que conecta salas y habitaciones separadas por paredes de pladur y cartón piedra. Callejuelas con escombros, barricadas de sacos, balas de paja, ruedas de carromato, tierra y polvo, no esconden lo que son: recursos artificiales dispuestos en un espacio interior. Un callejón donde descansa una silla, una mesa, la pluma y el tintero utilizados por un oficial del gobierno para apuntar el nombre de cientos de comuneros condenados a ser fusilados. El interior del Hôtel de Ville, el patio del barrio y su fosa séptica, el café, El Monte de Piedad²⁶ y un espacio diáfano donde se representarán las escenas más multitudinarias —el intento de la toma de los cañones, la celebración de los resultados de las elecciones, los fusilamientos—.

Destacables son la sobriedad de los decorados y la iluminación neutra, desarrollada por el director de fotografía Odd Geir Saether y la encargada principal de la iluminación Clarisse Gatti, quienes «cubrieron el techo de la fábrica con luces de neón especiales, separadas a intervalos regulares para, de esa forma, dotar de la misma intensidad de luz a toda la zona» (Watkins, 2004), lo cual permite establecer una igualdad lumínica que contrasta con la jerarquía del protagonismo de los MMA tradicionales, el cine y la televisión. La uniformidad de la luz resalta el carácter teatral y señala la precariedad de la producción.

La transparencia es condición *sine qua non*, el escenario es parte de la película, igual que lo es avanzar que se añadirá el texto que describe el itinerario de los lugares que componen el decorado en la postproducción unos meses después de filmar la última secuencia, que es la primera del film. Un itinerario que trastoca el tiempo y presenta el después de La Comuna antes de ver su reconstrucción en la pantalla.

26. Un sistema gubernamental de empeño que mantenía a la clase trabajadora en un estado de deuda permanente con el gobierno. Sistema en el que bienes preciados, colchones, zapatos y utensilios de cocina eran vendidos si las familias no los podían pagar.

6.7.2 El lenguaje de la cámara, la monoforma y el reloj universal

La Commune progresa describiendo la exaltación de la esperanza revolucionaria. La utilización de secuencias largas e ininterrumpidas «de 10 minutos o más» (Bowie, 2011, 0:08:15) que siguen el orden cronológico de los acontecimientos de La Comuna, el uso de planos colectivos en los que siempre aparece más de un personaje y el intento por evitar un empleo copioso de planos individuales, comunica el espíritu comunitario de La Comuna y establece una relación de igualdad entre los participantes. Los debates entre las mujeres del sindicato de *Femmes*, la discusión entre miembros de la Guardia Nacional o la asamblea en el club [fig. 29], sobre el poder y la democracia, muestran una cámara testimonial que registra un evento, sin focalizar en ningún sujeto ni delegar protagonismos, eludiendo privilegios y jerarquías y priorizando una voz coral en lugar de la individual.

Los recorridos de la cámara en mano que sigue a los reporteros de la TC generan una improvisación que implica alejarse de la pose individual y crear nuevas posibilidades de pensamiento comunitario. Las dos formas de grabar, tanto con la cámara estática como con la cámara en movimiento, mantienen un dinamismo visual que se hace patente en los debates grabados con una cámara fija y en los itinerarios por el distrito XI y la Plaza Voltaire, en los que la participación y el proceso colectivo actúan de forma recíproca a los movimientos de la cámara. Se establece así una relación de igualdad entre la cámara y el sujeto que dista mucho de la forma convencional de comunicación que utilizan el cine comercial y la televisión, a la que Watkins se refiere como «monoforma» y en *La Crisis de los medios* (2017) la define como:

el dispositivo narrativo interno (montaje, estructura narrativa, etc.) que utilizan la televisión y el cine comercial para presentar sus mensajes. Se trata de un bombardeo de imágenes y sonidos, *altamente comprimido y editado a un ritmo acelerado*, que compone la



Figura 29. WATKINS, P. (2000). *La Commune (Paris, 1871)*. 13 Production & Doriane Films. [Película].

estructura, en apariencia fluida pero sumamente fragmentada, que tan bien conocemos todo (...) incluye pistas repletas de música, voz y efectos sonoros, cortes bruscos destinados a producir un efecto sorpresa, melodías melodramáticas que saturan cada escena, diálogos rítmicos y movimientos de cámara permanentes. (p. 47)

La duración de 5:45 horas es otro enfrentamiento del director contra la «monoforma», tanto porque solicita una mayor atención de la audiencia, como por la ausencia de entretenimiento y espectáculo, otro proceder que permite a Watkins abordar el aspecto de la imposición de formatos televisivos con duraciones estandarizadas. Este aspecto, conocido como «el reloj universal», es un ejemplo de la manipulación del formato y el espacio en la televisión, que ha dado el título a *The Universal Clock* (Bowie y Valier, 2011) (El reloj universal), un documental que relaciona el proceso de *La Commune* con una investigación sobre el monopolio de la televisión occidental. En una de las entrevistas que aparecen en el documental, Chris Haws²⁷, productor

27. Chris Haws, director de proyectos y series de *National Geographic Channels International*, exdirector y productor de programación televisiva documental de la BBC y exvicepresidente sénior y productor ejecutivo de *Discovery Networks Internacional*.

ejecutivo de *Discovery Networks Internacional*, declara «Trabajamos muy duro para llegar a lo que llamamos *Universal clock*, que son 47,5 minutos para una hora estándar, una hora comercial y 23,5 minutos para media hora comercial» (Bowie y Valier, 2011, 00:20:28), es decir, un formato televisivo que contempla en su duración el tiempo específico que va a dedicar a la publicidad durante su emisión. Una estrategia de control del tiempo los MMA a la que Watkins (2017) se refiere como:

un hecho propio de novela orwelliana y señal, además de crasa arrogancia, no únicamente por que los ejecutivos puedan alterar de forma arbitraria nuestra noción del tiempo (una hora en televisión equivale a 52 minutos) sino porque se hayan arrogado el derecho de aplicar esta nueva *norma temporal* en todo el planeta. (p. 53)

6.7.3 La representación de los MMA

Desde el principio, el film evidencia el conflicto entre los partidarios del gobierno de Adolphe Thiers —republicanos liberales y monárquicos— y les comuneros, defensores de las políticas públicas y la igualdad. Watkins, de forma lúcida, representa la discordia entre ambos bandos a través de los MMA, encargados de realizar la retransmisión de los sucesos, acentuando el posicionamiento social y político de cada medio: la Televisión Nacional de Versalles (a partir de ahora TNV), como representante del canal público oficial, y la recién creada y autogestionada Televisión Comunal (a partir de ahora TC). La versión oral de la TNV y su uso del plató para la realización de entrevistas y lecturas de los comunicados gubernamentales, certifica el carácter oficialista y excluyente de la televisión estatal y contrasta con la ilusión, la apertura y la inmersión en el terreno realizada por los reporteros de la joven TC.

La retransmisión en directo de la revolución por la pareja de reporteros —con atuendos de la época— señala la dualidad de los contextos en los que la película transita. Una revolución de 1871 televisada en las puertas del siglo xxi es un indicador de la vigente contemporaneidad de las demandas de La Comuna y del triunfo del capitalismo y la democracia liberal. De cómo casi 130 años después de la revuelta comunera en París —con dos guerras mundiales a las espaldas— las desigualdades sociales, no sólo no han desaparecido, sino que se han expandido. A principios del siglo xx, Emma Goldman reivindicaba el baile como una condición revolucionaria indispensable «si no puedo bailar, tu revolución no me interesa». Watkins, con la retransmisión de TC, parece certificar la imposibilidad de ser parte de cualquier revolución que sea retransmitida o televisada, es decir, si la revolución deviene un evento mediatizado, toda posibilidad revolucionaría queda extinguida o, lo que es lo mismo, la revolución televisada no será revolución, sino una revuelta convertida en noticia.

La competencia por la exclusiva no es un tema que plantee La Comuna, sino el interés por el cómo se explica la noticia, la veracidad que se presupone en ella y cómo se legitima. La pareja de periodistas de la TC retransmite en directo los acontecimientos en París, seguidos por la cámara y provistos de un micrófono entrevistan entusiasmados a la multitud. En su recorrido recopilan testimonios de personas, algunas afines a la revolución —mujeres, hombres y niños de la clase trabajadora— y otras detractoras de La Comuna, gente que representa a la burguesía, que se siente abandonada por el Gobierno y, aun así, apoya a los versalleses.

La retransmisión de una revolución en directo sobrepasa la idea del *reality show* y se entrelaza con la adrenalina de los reporteros de guerra. Watkins desarrolla la retransmisión del acontecimiento como un recurso de tintes anacrónicos para desarrollar una trama cinematográfica en la que los dos canales de televisión, no únicamente se disputan la autenticidad de la realidad, sino

que representan dos formas antagónicas de entender el mundo. Un mundo desigual, capitalista, contra uno que aspira a la igualdad y la socialización de los bienes y los recursos. La TVN encarna la voz de la Institución y el gobierno, mientras que la TC dota de voz a quienes no la tuvieron.

La elección de crear dos canales de televisión ficticios que enfrenten dos posicionamientos y formas de narrar los mismos sucesos, aborda una crítica más amplia que traspasa los límites de la narratividad difundida por la industria del cine y la televisión. La denuncia sobre las consecuencias de los efectos producidos por los MMA queda patente al representarlos como algo que no busca informar, sino simplificar la información e influenciar en la audiencia en beneficio de una conveniencia determinada, divulgando una curiosidad perversa que distorsiona los acontecimientos y los aleja de la realidad.

6.7.4 Leer la historia, un posicionamiento crítico

La Commune se configura a través de la interpretación y el testimonio. Adquiere un estatus de documento histórico y social que trasciende la barrera del tiempo, no por los sucesos en los que se basa, sino por la experiencia de narrarlos. La práctica de la interpretación es atravesada por la crónica de un reparto de más de doscientas personas, formado por actores y actrices profesionales y no profesionales que sobrepasa la representación y se sitúa como testimonio de la sociedad contemporánea. Un posicionamiento crítico, a modo de reflejo ideológico, y una manera de actuar, colectivamente, que intentan trasladar a la audiencia el relato histórico de La Comuna a través de la reproducción del acontecimiento, incidiendo en las emociones y la mediatización de los hechos.

Watkins demuestra la rigurosidad histórica con la que aborda la película a partir de un trabajo de investigación que cristaliza en la preparación del reparto y de la formación de los grupos —el sindicato de mujeres, los soldados de la Guardia Nacional, los miembros electos de La Comuna, los oficiales

y soldados de las fuerzas versallistas, la burguesía enfrentada a La Comuna, etc...—. Las personas que participaron en el rodaje se documentaron antes de ofrecer la voz a unos acontecimientos silenciados dentro del relato oficial que sostiene el imaginario revolucionario nacional de Francia.

Para Sara Louis, actriz profesional, su participación en *La Commune* significó «una forma increíble de aprender historia, en el sentido de que la historia sirve como memoria para comprender lo que estaba sucediendo ahora» (Bowie y Valier, 2011, 00:11:14). El conocimiento sobre el origen y las consecuencias de lo sucedido permite a los intérpretes aproximarse a la vida de las personas que interpretan y reflexionar sobre las conexiones entre La Comuna y la sociedad contemporánea. Según una de las actrices, una implicación no únicamente profesional, sino también política, que traspasa los límites de la jerarquía impuestos por la televisión y el cine, en tanto que expone y señala la disociación existente en todo acto interpretativo, transformando un elemento constituyente de la película —la historia— en un proceso analítico —sobre la historia— dentro de la propia película.

En unas imágenes de *The Universal Clock* Watkins se dirige a un actor y le recuerda que debe mirar a la cámara, la cámara es el canal de transmisión entre la película y la audiencia, «Si la cámara está justo frente a ti, mírala. No mirarla crea una distancia, y tampoco es natural» (2011, 0:08:50). El elenco se deconstruye a sí mismo describiéndose ante la cámara y la audiencia. Establece relaciones entre La Comuna y la sociedad actual para comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir el «todo» como significativo de la película. Deconstruir equivale a interpretar el pasado en el futuro y el futuro en el pasado, a la vez que se realiza un autoanálisis sobre los procedimientos que se utilizan para ello. Durante la grabación, según Watkins (2004), «le pedíamos al reparto que contribuyera directamente a fijar la manera de cómo contar su propia historia (...) Un elemento fundamental del proceso de la película» (p. 81). Esta gesta de empoderamiento se articula bajo

la experiencia comunal, igualitaria, vivida durante el rodaje. Anna Panno, actriz no profesional que interpreta a una mujer comunera, valora positivamente una característica de Watkins, cuando se refiere a él diciendo «Lo que aprecié mucho de Mr. Watkins fue que allí no había estrellas, todo el reparto estábamos en el mismo nivel. (Bowie y Valier, 2011, 00:27:19).

«El reparto también se embarcó en una experiencia colectiva, debatiendo sin cesar (...) lo que iban a decir, cómo podrían sentirse y cómo iban a reaccionar ante los sucesos de La Comuna que estaban a punto de rodar» (p. 82). Se utiliza un suceso del pasado para interrogar el futuro, a la vez que se problematiza sobre la operatividad representacional del medio cinematográfico. Construir un decorado que recree el ambiente del distrito xi de París es una contribución estética, una estrategia para situarnos en uno de los focos revolucionarios de la Comuna. La intencionalidad de presentar el espacio antes de que sucedan las acciones que se describen en los textos que aparecen en la cronología de La Comuna, relativiza la importancia de la trama y la lealtad hacia un relato cronológico dentro del medio cinematográfico.

6.7.5 Correspondencia entre pasado y futuro

Los saltos en el tiempo durante la película la acercan al género documental y la aleja de la representación monoforma tradicional. La incorporación del cómo se hizo *La Commune* dentro de *La Commune* establece una relación multitemporal que rompe la linealidad del pasado–presente–futuro. Las imágenes y el texto trazan una relación con el pasado y el futuro de un tiempo reconocido como histórico y el tiempo de la producción anticipa el tiempo de la postproducción. El contexto social de 1871 y los cambios sociales del año 2000 sirven para tejer una alianza entre personaje e intérprete, una resistencia simbólica que se opone a la desigualdad social.

La utilización de las emisoras como elementos disruptores propone una lectura anacrónica del medio, a la vez que le delega la responsabilidad de ser

garantía de veracidad. Los sucesos de La Comuna se cotejan con los problemas económicos y la desigualdad social contemporánea, creando correspondencias entre la reconstrucción histórica de La Comuna y las experiencias vitales de sus participantes. El reparto revela y se rebela. Comuneros, milicianos de la Guardia Nacional, miembros del gobierno, soldados versalleses y burgueses del siglo XIX entran y salen de sus personajes, rompiendo la línea de la interpretación. Articulan una narrativa paralela en clave contemporánea, en la que se posicionan de forma política trascendiendo la etapa cronológica de La Comuna. Su participación conlleva una implicación social, la experiencia de la película actúa como dispositivo de consciencia colectivo. Sobre esto, Sara Louis recuerda que «La participación en esta película nos llevó a preguntar cuál es el rol del individuo dentro del colectivo, ¿Cuál es la libertad del discurso dentro del grupo?, ¿Qué significa estar de acuerdo con una ideología pero tener dudas y contradicciones en el interior?» (Bowie y Valier, 2011, 00:12;;38). Los personajes extienden sus diálogos a la contemporaneidad por medio de la crítica y la reflexión, cuestionándose qué ha cambiado desde el 1871 y en qué lugar se situarían ellos en una situación similar. Una situación que transita y elude la existencia desorientada del sujeto contemporáneo, en la que se mezclan hechos, ficciones y réplicas, entre la reconstrucción de un mundo histórico y la «realidad» de un mundo presente. El rescate historicista de La Comuna sirve de catalizador para contemporizar las luchas sociales y activar la crítica sobre algunos problemas acuciantes como la migración, la expansión del capitalismo, la explotación laboral y la desigualdad social. El enlace entre los sucesos de 1871 y la sociedad contemporánea demuestra el deseo por desarrollar una continuidad que va evolucionando durante la película y sitúa el tiempo del arte, en la era de la actualidad. Un tiempo en que, «en lugar de sostener el pasado de manera objetivante o subjetivante, opera sensible y visiblemente» (Chimot, 2004), en el cual el presente se convierte, de hecho, ya en un nuevo pasado.

6.7.6 La representación de la resistencia como acto político

El trágico desenlace de La Comuna y la llegada de las tropas de Versalles a París sugiere un punto de inflexión en la película, inflexión que Watkins utiliza como estrategia de dislocación temporal. La representación de la resistencia comunera en las barricadas exige un posicionamiento simbólico que el film convierte en un acto político. El director, conocedor de ello, toma las injusticias sociales como un elemento potencial para interpelar al público mediante el testimonio de los actores y actrices. Las preguntas a los comuneros realizadas por Gérard Bourlet sobre si conocen lo que está ocurriendo ahora en las calles de París, o si hubieran defendido La Comuna en 1871, abren un espacio de sucesos en un tiempo que oscila desde 1871 hasta 1999. Ante la primera pregunta, una persona de edad avanzada responde que estuvo en las barricadas de 1944 y en la liberación de París contra los nazis y que está dispuesto a luchar por la libertad de sus hijos. La segunda pregunta ilustra la complejidad del ahora y el silenciamiento oficial de La Comuna en el currículo escolar. Excepto una persona, que afirma que no tomaría parte en las barricadas ni en 1871 ni ahora, el resto del elenco que aparece comenta que sí lo hubiera hecho. Un comunero, en una mezcla entre lo reciente y la nostalgia, recuerda su participación en las barricadas en mayo de 1968 y no duda en certificar que, de haber existido, hubiera estado defendiendo La Comuna.

El ahora que aborda la película es consecuencia del encadenamiento de una serie de sucesos vinculados a la historia de Francia, *La Commune* es un presente del pasado. La barbarie capitalista no es comprensible sin la brutalidad colonial, de la misma manera que sucedió con los comuneros, el ejército francés masacró a las comunidades autóctonas de Argelia que se oponían a la extensión del imperio francés. Hay una escena de la película que describe la situación de los algerianos durante el colonialismo francés en el norte de África y traslada el tema a la persecución y la discriminación que sufre la población migrante en la Francia del año 1999. Un elemento más de la película que avala

la pretensión de pensar el cine como una disciplina que posibilita el desplazamiento en el tiempo. *La Commune* no aspira a viajar en el tiempo, sino a contrastar contextos temporales y crear un análisis crítico a través del desplazamiento entre dos momentos históricos. Mezclar el pasado y el futuro de forma heterogénea sugiere una reconstrucción narrativa de La Comuna como un episodio de lucha por la justicia social que no ha cesado todavía.

La representación de la ejecución de los comuneros, que no perecieron detrás de las barricadas defendiendo la ciudad, actúa como una alusión a los acontecimientos que sucedieron en 1871. La secuencia, rodada en movimiento, sigue los rostros exhaustos y desafiantes de los comuneros apoyados en el muro de fusilamiento. Los gritos de «vive le Commune» contrastan con la orden de fuego y el sonido de los disparos asesinos. Los cuerpos de los comuneros amontonados, unos encima de otros, son una alegoría a las imágenes más popularizadas de la Semana Sangrienta, en las que se ven comuneros yaciendo dentro de ataúdes de madera. Un gesto más que manifiesta, de forma directa, la relación de lo representado con los testimonios visuales de lo sucedido en París en 1871.

6.7.7 El malestar de la crítica, una historia que se repite

Los tránsitos entre el pasado y el futuro actúan de una forma anacrónica y terminan por quebrar la idea de una reconstrucción lineal. Entender el futuro, implica una correspondencia con el pasado y trasladar los conflictos contemporáneos a un escenario que representa una esperanza emancipatoria en 1871. Esta deslocalización dirige la película a un terreno analítico de crítica política que problematiza y contrasta la involución de los derechos sociales con la evolución del capitalismo y la democracia liberal. El ejercicio exploratorio de La Comuna sirve como escenario reflexivo para la interpretación de la «marginación y prohibición de la película por parte del Canal ARTE» (Watkins, 2004). Una constatación del malestar que la película ocasionó a los directivos del canal ARTE, tanto por el modo cómo se representa La Comuna, como por

el carácter crítico con el que se trata el papel de los MMA y la resistencia de la película a someterse a la monoforma, entendida como un «modelo común» de cine que utiliza un tipo de montaje frenético compuesto por estructuras narrativas simples.

La película resalta la condición pasiva del público, despierta un sentido crítico a través de señalarla, en tanto que cuestiona los modos de gestión del poder de la audiencia. Se presenta como una herramienta de aprendizaje colectivo que sirva para polemizar las convenciones preestablecidas sobre los MMA y la sociedad. La descripción de La Comuna de una manera «no establecida» y «no lineal» es una invitación a reflexionar sobre la pretensión —que parece ambicionar— de demostrar que el deseo revolucionario no pereció, sino que germinó²⁸.

La Commune es parte de una cosecha lenta, es un testimonio colectivo que revela la existencia de «la primera revolución social consciente que hubo en el mundo» (Montseny, 1937, p. 23) a través de su legado. Watkins recoge el testigo lanzado por Walter Benjamin en la *Tesis para la filosofía de la historia* (2007), señalando que el relato de la historia que prevalece es el que se ha escrito con puño y sangre por los vencedores y, ante ello, apunta a la necesidad de revisitar la historia del pensamiento como una de las labores a desarrollar por los investigadores del futuro. La Comuna marcó el futuro de la política en Europa y sirvió, y sirve, como ejemplo y caso de estudio para futuras revoluciones²⁹, tanto por su herencia social, como por la represión desproporcionada a la que fueron sometidos quienes participaron en ella. Sus ideas y sus logros atravesaron el tiempo instalándose en el espacio de la inmortalidad,

28. La fecha de la proclamación de La Comuna, 28 de marzo de 1871, coincide con el primer mes de la estación primaveral del calendario republicano francés, Germinal, que adopta su nombre en referencia al periodo destinado a la siembra de las semillas.

29. Un buen ejemplo de ello es *En Memoria de la Comuna*, un texto elaborado por Lenin (Vladímir Ilich Uliánov) publicado por primera vez en 1911 en el periódico la *Rabóchaia Gazeta*.

convirtiéndose en un referente para tantas otras luchas sociales de movimientos populares urdidas bajo el asambleísmo.

La película sitúa el problema de la temporalidad histórica y desarrolla una narrativa que desplaza el contexto de París en 1871 hasta 1999, en un intento de subrayar la escasez de reformas sociales en los años transcurridos entre ambas fechas. La trama de la obra se expande más allá de la configuración del futuro a través del pasado. Watkins adopta un posicionamiento crítico, a través del cine otorga la voz *logos* a quienes no disponen de ella, tanto al elenco que participa en el rodaje como a unos hechos silenciados por las clases gobernantes de Francia durante décadas. Una ocultación que pone de manifiesto el miedo del capitalismo ante la capacidad organizativa de todos aquellos identidades antagónicas al consenso social que desean una sociedad igualitaria. Narrar los acontecimientos de La Comuna de un modo hipertextual es una invitación hacia el público para reestructurar de forma autónoma el contenido de la película. La historia ya no trata de explicar lo ocurrido, sino de traducir el pasado con un lenguaje de presente como «tiempo–ahora» (Benjamin, 2007b, p. 10), de establecer relaciones con la contemporaneidad y la experiencia de vida. La representación de múltiples realidades en un mismo contexto que atraviesan la temporalidad histórica interpela al público, crea un proceso de identificación en el que la narrativa de la película gesta un nuevo estadio de tiempo, en el cual se instala la posibilidad como aquello que tal vez podría haber sucedido.

6.7.8 La comuna de *La Commune*

La revolución comunera se dio desde la colectivización de la producción y la reforma del sistema educativo. Watkins propone un proceso de trabajo comunitario, en que los actores y actrices ensayan un empoderamiento potencial

que incide, tanto en la interpretación, como con la explicación de las particularidades de participar en una producción coral, las emociones desarrolladas durante el rodaje y el aprendizaje que ha supuesto formar parte de él. El autogobierno que proclamaban los comuneros se extiende a las personas encargadas de encarnar los cuerpos y poner la voz a quienes se opusieron a la opresión, la esclavitud y la dictadura, reclamando una nación soberana e igualitaria. El rodaje de la película estuvo acompañado de un crecimiento personal, que el actor y activista Jean Yves Stereapoli describe de este modo:

Me hizo crecer. ¡Provocó una radical transformación en mí, mi revolución intelectual! Para mí..., este encuentro con vosotros y vuestros amigos ha despertado mi conciencia política sobre la realidad y me ha llevado al compromiso militante contra una estructura de poder que mantiene y controla a la gente en un estado de inconsciencia. (Watkins, 2004).

El dominio de los MMA como principal transmisor de contenidos que alimentan la inacción, paralizadores, es objeto de crítica directa en la película, tanto en su contenido, como en su forma. La forma de *La Commune* es logro y consecuencia de un trabajo comunal que pretende y expone la urgencia de imaginar nuevos medios de emancipación visual que contrarresten a un sistema censurado y dirigido en conveniencia con los modos de producción capitalista. La actividad colectiva durante la película, así como los debates que surgieron después, germinaron en el asociacionismo. Ante la prohibición realizada por el canal de televisión ARTE y su oposición a la difusión de la película, actores y técnicos que participaron en ella —una cincuentena— crearon la asociación *Le Rebond pour la Commune* (El rebote para la Comuna). El manifiesto redactado el año 2000 aclara su posicionamiento y despeja dudas sobre el proceso participativo que se gestó durante la producción de la cinta.

A la vista de las dificultades con que se encuentra una película de tal envergadura: la insidiosa censura de ARTE en televisión y su negativa a distribuirla en vídeo; la marginación de la obra; el rechazo por parte de los distribuidores de cines franceses a la hora de darle salida; el silencio en la prensa... Todo ello hace que nos preguntemos por nuestra capacidad para prolongar y desarrollar el proceso de resistencia y participación. Por ese motivo nuestra Asociación también se ha impuesto la meta de hacer crecer la experiencia comunitaria mediante la creación de espacios y lugares donde puedan tener lugar los debates que suscitan el pensamiento, la reflexión y la organización contra el abuso de poder de los MMA dominantes. Nos proponemos iniciar, proponer y organizar proyectos colectivos y debates en torno a los asuntos que nos sugiera *La Commune*. Queremos crear libertad de expresión, con o sin las instituciones... Un punto de vista más cercano al del gran angular que al del teleobjetivo. (Watkins, 2004, p. 96)

La experiencia fue más que el rodaje de una obra audiovisual, la alianza comunal de la producción trascendió la contención de la temporalidad de la grabación y continuó después de finalizar la película. El film se constituyó como un elemento de resistencia, tanto por su contenido y forma plural, como por la organización colectiva que generó la defensa de sus proyecciones. Así, podemos considerar *La Commune* un transmisor de comunismo. Un elemento que trasciende desde lo matérico a lo orgánico, en el que el lenguaje audiovisual supera los límites de lo estático y de lo objetual y se expande a nuevos espacios humanos: a un «multicuerpo» que reivindica el cine como un proceso de emancipación colectiva a través de la experiencia de la creación audiovisual, una creación desobediente que no acata la imposición de la monoforma.

CAPÍTULO SIETE LAS COLECTI- VIZACIONES

El segundo caso de estudio se centra en una escena de la película *Land and freedom*, concretamente en la de la asamblea que realizan milicianes y vecinos del pueblo para decidir la colectivización de las tierras.

Del mismo modo que en *La Commune*, antes de entrar en la escena de la película de Loach, se presenta el marco social de las colectivizaciones y las fuerzas políticas y revolucionarias que configuraron el mapa de la resistencia antifascista después del golpe militar de 1936. El objeto del siguiente análisis se enfoca en tres aspectos claves para realizar una disección precisa de los elementos que convergen en la configuración de la escena: la contextualización histórica y el desarrollo de las colectivizaciones; los criterios que determinan la elección de los actores y actrices, el método de trabajo que desarrolla el director y el modo de utilizar la cámara para construir y filmar la escena.

7.1 Una revolución desconocida

Dejando de lado los sucesos más violentos que derivaron de la victoria popular contra el golpe militar —las persecuciones a fascistas, burgueses y personas pertenecientes al clero— que no constituyen el interés de esta investigación, como sugiere Julián Casanova³⁰ (2007), antes de aproximarnos al surgir de las colectivizaciones, es preciso trasladarse al verano de 1936. Debemos tener en cuenta que, una vez resistida la sublevación militar «los militantes obreros no pensaron en ir a trabajar el día siguiente a las fábricas y ocupar el lugar del empresario huido o asesinado y comenzar a producir para la construcción de una nueva sociedad» (p. 17). Después de frenar el golpe fascista, los obreros y sindicatos canalizaron sus fuerzas hacia la destrucción del fascismo con la finalidad de liberar otras ciudades que no habían conseguido resistir el embate militar. En el caso de Cataluña, en Barcelona se organizaron columnas para ir a liberar Zaragoza. Así

30. Catedrático en historia y experto en el movimiento obrero y anarquista español.

pues, el origen de las colectivizaciones conviene situarlo como un fenómeno que emerge en 1936, consecuencia de dos factores imprescindibles: el fallido golpe militar en algunas ciudades españolas y la fuerza creciente de un movimiento obrero cada vez más concienciado.

El fracaso del golpe orquestado por la burguesía, el ejército y la iglesia catalizó el cansancio de la clase trabajadora, acumulado durante décadas de explotación, hambre y sufrimiento. La ausencia del ejército para defender a la república, la resistencia del movimiento obrero y la fuga de burgueses, propietarios y terratenientes allí donde el alzamiento no tuvo éxito, significó un vacío de poder —militar y económico— que fue ocupado por las organizaciones políticas de izquierdas, los sindicatos y una clase trabajadora organizada próxima ideológicamente al socialismo y el anarquismo. La Confederación Nacional del Trabajo³¹, la FAI (Federación Anarquista Ibérica)³², las ideas socialistas del PSUC (Partido Socialista Unificado de Cataluña), el POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista)³³ y el sindicato de la UGT (Unión General del Trabajo) colaboraron en la implementación de un nuevo orden basado en la libertad, la igualdad y la solidaridad.

La colectivización definió un nuevo modo de entender los sistemas de producción y su relación con la vida. La clase trabajadora pasó de ser sujeto

31. La CNT fue fundada en Barcelona en 1910 como una propuesta que ve en el anarquismo la vía para modernizar a las viejas organizaciones obreras. Unirá al sindicalismo, con la intención de asociar los obreros en una sola fuerza sindical que defienda los derechos de la clase trabajadora y persiga, a través del anarcosindicalismo, los ideales revolucionarios.

32. De carácter más radical que la CNT, se fundó en Valencia en 1927 con la pretensión de mantener la integridad de los ideales libertarios frente a posibles desviaciones sindicalistas o reformistas.

33. Definido como «marxista revolucionario» fue fundado en 1935 con la intención de unificar los partidos de la izquierda disidente que se oponían al estalinismo. Uno de sus fundadores fue Andreu Nin, ex militante de la CNT, que se convirtió al comunismo después de viajar a Rusia y trabajar como secretario de León Trotski.

dominado por los poderes fácticos a decidir por sus necesidades y deseos. La vida cambió de significado y la subordinación fue sustituida por el empoderamiento. Las colectivizaciones reforzaron el sentido de pertenencia a una comunidad y solidificaron identidades colectivas y redes de apoyo mutuo. Actuaron en dos direcciones, ayudaron a sofocar un golpe militar que concluiría en la Guerra de España (Jorge, 2016, p. 20) y dieron respuesta los efectos devastadores que había originado la crisis del capitalismo iniciada con el crack de 1929 y que arrastraban las clases más desfavorecidas. La orfandad en las fábricas y en el campo dio paso a una nueva gestión llevada a cabo por el movimiento obrero, especialmente en aquellos lugares donde existía una mayor organización sindical. Se gestó así una revolución social en la que se colectivizaron los servicios públicos, los hoteles, el cine, las peluquerías, los restaurantes, las panaderías, los medios de transporte, las fábricas, los modos de producción —agrícola y ganadera— y los gremios de oficios artesanos.

Este proceso no ocurrió únicamente en grandes ciudades como Barcelona, Elche, Madrid, Alicante o Valencia, donde existía una mayor organización del movimiento obrero, también se extendió hacia el campo, especialmente en las zonas de Levante, Castilla la Nueva, Cataluña, Extremadura, Andalucía y, especialmente, en Aragón, donde localidades pequeñas practicaron un modelo de organización autogestionada. Esta expansión se llevó a cabo mediante la transmisión de estos cambios, los acontecimientos de los años 30 revelan el éxito de una red de participación que fomenta el compartir experiencias. La socialización del conocimiento y las acciones que se sucedían en otras localidades fermentó una inquietud política —que en muchos casos derivó en formación política y militancia— y posibilitó una fe revolucionaria con la que llevar a cabo una organización social que reprodujera las alianzas humanas del movimiento obrero, heredadas de las comunidades agrícolas que gestionaban los campos comunales.

7.1.1 El comunismo libertario

El comunismo libertario fue la base de la revolución social en la Guerra de España, una forma de combatir cualquier tipo de propiedad —privada o colectiva—, una propuesta política que, como cita la historiadora Dolors Marin (2014), «se diferencia del colectivismo porque aspira a que cada persona reciba según sus necesidades y no según su trabajo» (pp. 196–197). Las colectivizaciones en España ambicionaban construir una sociedad más justa, igualitaria y solidaria. Su puesta en práctica supuso un aprendizaje colectivo en el que desarrollar formas y métodos de socialización de cualquier asunto —alimentación, salud, cultura, transporte, vivienda, alimentación...— relacionado con la vida. Una revolución social en plena Guerra de España que llevó a «la presencia de una cifra superior a las 1.800 colectivizaciones que afectaron a la vida y el trabajo de más de 2 millones de personas» (Colmenares, 2018, p. 117).

Las colectivizaciones son el modo de proceder del comunismo libertario, su aplicación dentro del sector industrial y agrícola divide la propiedad de los bienes de producción de forma directa, sin intermediarios que mercantilicen la transferencia. De este modo, desaparece la desigualdad y se suprimen las figuras de les explotadores y les explotados. Este cambio de gerencia en el sistema de producción incide tanto en los procesos de producción como en las redes de distribución. Las colectivizaciones no mantienen el objetivo de la plusvalía ni del lucro de capital, sino que ejercen un modo de producción territorial y local que intenta solventar las necesidades básicas de la población.

En España, las clases trabajadoras tomaron las fábricas y se apoderaron de los campos de los terratenientes³⁴ después del golpe militar. Ante el abandono de tierras y fábricas y el inicio de la guerra, la necesidad de producción se volvió

34. Mayoritariamente, en los lugares donde fracasó el golpe les propietarios huyeron, aunque también se dieron casos en los que murieron en confrontaciones o incluso fueron ajusticiados por obreros a les que habían explotado.

inminente y las colectivizaciones fueron el medio para recuperarla, no únicamente en la industria y el campo, sino en todos los sectores. Como explica George Orwell en *Homenaje a Cataluña* (Orwell, 2005) en referencia a su llegada a Barcelona en 1936 «en toda tienda y en todo café se veían letreros que proclamaban su condición de nuevos servicios socializados; hasta los limpiabotas habían sido colectivizados y sus cajas estaban pintadas de rojo y negro»³⁵ (p. 21).

En su descripción de Barcelona, Orwell observa que para les anarquistas la colectivización significa la puesta en práctica de sus ideales, la abolición de la autoridad y de los privilegios y la substitución del capitalismo por un nuevo modelo de organización social que no utiliza el dinero y que aspira a la emancipación. Un sistema de producción basado en la igualdad y en la libertad social y colectiva exige modificar íntegramente el modelo social capitalista. Como apunta Antoni Castells³⁶ (2003), el carácter espontáneo con el que ocurrieron las colectivizaciones demuestra que «no se llevaron a cabo obedeciendo instrucciones de ningún órgano del Estado o de los sindicatos, sino que fue a partir de la decisión de les propios trabajadores y de su formación previa en ateneos, sindicatos y cooperativas» (p. 22). Para Anastasio Ovejero³⁷ (2017) las colectivizaciones surgieron como:

una explosión de espontaneidad ocasionada por una pulsión interior, no hubo ninguna organización que las formara siguiendo un esquema preestablecido, ni incluso la CNT, quién intentó frenar la proclamación del comunismo libertario per les trabajadores ya que priorizaba luchas contra el fascismo y ganar la guerra. (pp. 214–215)

35. El rojo y negro son los colores representativos de la bandera de la CNT, bandera asociada con el anarquismo y los movimientos libertarios.

36. Experto en anarcosindicalismo y colectividades en Cataluña y Aragón.

37. Catedrático de Psicología Social de la Universidad de Valladolid.

La constitución y el funcionamiento de las colectivizaciones se estructuraba en tres órganos de decisión: la asamblea general, el consejo de empresa y el comité sindical. Pese a que la máxima capacidad de decisión siempre recaía en la asamblea, la existencia de dos órganos más era un modo de evitar la concentración de poder en alguno de ellos. Castells (2003) las resume de este modo:

La asamblea era el máximo órgano de decisión, en ella se discutían y fijaban las líneas de actuación y se escogían o revocaban los miembros del Consejo de empresa y del Comité sindical. El Consejo de empresa era el órgano encargado de la dirección cotidiana técnico-económica, en él se decidía la división del trabajo entre sus miembros y se constituían comisiones por la realización de funciones o tareas específicas. El Comité Sindical era el órgano encargado de la defensa cotidiana de los intereses inmediatos de los trabajadores, la remuneración, las condiciones de trabajo, higiene y salubridad, la atención médica y la jubilación. (p. 29)

En las ciudades donde la CNT tenía más militancia, como Barcelona, Madrid o Valencia, la colectivización de empresas y fábricas tuvo más relevancia. En las zonas rurales de Cataluña, Castilla, Levante y, especialmente, de Aragón se desarrollaron más colectivizaciones agrarias. Estas colectivizaciones no fueron una práctica exclusivamente anarquista, en varias de ellas participaron diferentes sindicatos como UGT o militantes del PSOE, de Esquerra Republicana y del POUM. En la zona republicana los anarquistas tuvieron gran notoriedad, como apunta Dolors Marin (2010) «pasaron por primera vez en la historia, de gestionar una fábrica o un taller a poner en pie a todo un país» (p. 288).

7.1.2 Tipos de colectivizaciones

La capacidad de respuesta del movimiento obrero en Cataluña y la victoria ante los militares, especialmente en Barcelona, dio lugar a una legitimación de la CNT por parte de la Generalitat y de su presidente Lluís Companys, quien había defendido a militantes de la CNT antes de ser presidente. Este reconocimiento fructificó el 20 de julio de 1936 con «la creación del Comité Central de Milicias Antifascistas³⁸, que había de organizar la vida en Cataluña y también destacar las fuerzas destinadas a combatir la sublevación en Zaragoza, hasta acabar con ella» (Marín, 2010, p. 290). La colectivización en Cataluña se extendió a las fábricas, gremios de artesanos, al campo, a los servicios e incluso a la vivienda³⁹. En los municipios gestionados por la CNT se aplicó un «Decreto de Municipalización de Vivienda, que proponía el uso de una única vivienda, con un alquiler igualitario para toda la población y la obligatoriedad de pagarlo, para la creación y adecuación de nuevas viviendas para la población» (p. 291).

El historiador José Sánchez Jimenéz (1975) destaca tres tipos de colectivizaciones: las de la CNT, las de la UGT y las consideradas mixtas. Las primeras, de carácter libertario, practicaban una organización solidaria y horizontal con el objetivo de romper cualquier tipo de jerarquía. Las segundas, pese a estar en contra de las colectivizaciones, especialmente allí donde tenían más presencia los militantes comunistas, no pudo impedir que les campesines

38. La primera formación del Comité estaba constituida por Artemio Ayguader, Jaime Miravittles y Juan Pons de Esquerda Republicana; Tomás Fàbregas de Acció Catalana; José Torrens de Unió de Rabassaires; José Miret Yuste de Unió Socialista de Catalunya; José Rovira Canal del POUM; José Asens, Buenaventura Durruti y Aurelio Fernández de la CNT; Juan García Oliver y Diego Abad Santillán de la FAI y José del Barrio, Salvador González y Antonio López de la UGT. Con su marcha al frente de Aragón, Buenaventura Durruti fue substituido por Marcos Alcón.

39. La regulación de los alquileres era una de las mayores demandas sociales que había ocasionado fuertes movilizaciones sociales, como la huelga de alquileres en 1931 en Barcelona, que acabó con seis huelguistas asesinados por las fuerzas del estado.

afiliades a la FTTT (Federación Nacional de Trabajadores de la Tierra)⁴⁰ ocuparan las tierras de los terratenientes para trabajar colectivamente. Y finalmente, las colectivizaciones consideradas mixtas, en las que participaron afiliades de ambas. Estas últimas compartían composición y organización interna y, pese a tener un funcionamiento básicamente libertario, incorporaban procedimientos selectivos en la repartición de «los cargos directivos, donde se hacía por mitades exactas, sin tener en cuenta el número de afiliados de cada sindicato dentro de la colectividad» (p. 70).

Las colectivizaciones libertarias se oponían al reconocimiento de la propiedad única. Los anarquistes⁴¹ consideran que la fábrica o las tierras pertenecen a los colectivistas que las hacen rendir, mientras que quienes profesan el comunismo marxista-leninista otorgan la propiedad al Estado.

7.1.3 El decreto de colectivizaciones y la extensión colectivista

Las diferencias en la Generalitat de Catalunya entre la CNT y quienes defendían la privatización de los medios de producción o su estatización⁴², condujo a que los anarquistes renunciaran a parte de sus aspiraciones revolucionarias. Aceptaron la constitución del *Consell d'Economia de la Generalitat*, un acuerdo para facilitar el entendimiento entre las fuerzas políticas —partidos y sindicatos— que permitía unificar los medios de producción urbanos y agrícolas y sustituir las funciones que había desarrollado el Comité de milicias antifascistas. Para sofocar la euforia revolucionaria de las colectivizaciones y disminuir el poder de la CNT, se creó el Decreto de Colectivizaciones en octubre de 1936. El nuevo decreto suponía un primer paso para legislar las

40. Sindicato agrario y ganadero de tendencia socialista que formaba parte de la UGT.

41. Rechazan el Estado, consideran que su figura estructura un sistema de producción vertical y, al hacerlo, adquiere la condición de patrón, desapareciendo así la igualdad entre los trabajadores y replicando a su vez una relación de dominio sobre los colectivistas.

42. ERC (Esquerra Republicana de Catalunya), ACR (Acció Catalana de Catalunya), PSUC (Partit Socialista de Catalunya) y UGT (Unión General de trabajadores).

colectivizaciones y establecía una serie de causales para la colectivización de las empresas. La utopía revolucionaria veía cómo le cortaban las alas cuando empezaba a despegar. Con el nuevo decreto las empresas pasarían a ser colectivizadas en caso de:

- tener más de 100 trabajadores/as.
- tener entre 50 y 100 trabajadores/as, si la mayoría son cualificados.
- a través de un acuerdo con les propietaries, cuando la empresa tuviera menos de 50 trabajadores/as.
- si les propietaries habían abandonado la empresa.
- a decisión del Consell d'Economia, para proteger el interés general.

El Decreto de Colectivizaciones solventó sobre el papel una disputa entre las fuerzas políticas y los sindicatos en Cataluña, ya que legitimaba este tipo de agrupaciones al mismo tiempo que las sancionaba, aunque el cumplimiento y la eficacia de los decretos de la Generalitat fue insuficiente. Castells (2003) señala que la poca presencia del Gobierno de la República en Cataluña y la pérdida de poder de la Generalitat, debido a la agitación revolucionaria que se vivió entre los meses de julio de 1936 y mayo de 1937 «hacen de ese periodo histórico el momento de mayor soberanía en Cataluña» (p. 38). Según la CNT, a mediados de 1937 había cerca de 400 colectivizaciones (Garrot, 2020).

La práctica colectivista se propagó por toda la región, en especial en Aragón con el Consejo de Defensa Regional de Aragón (CDRA). Un organismo fundado por la CNT, que no fue reconocido por el Gobierno de la República hasta que se incorporaron el resto de fuerzas políticas y sindicatos. El CDRA

fue creado para evitar las requisas y promover las colectivizaciones⁴³ como un modo de producción y una forma de gestión económica en la comunidad, fue precisamente aquí donde movimiento colectivista agrario tuvo un papel importantísimo base para la subsistencia del frente y el desarrollo de la vida en la retaguardia.

Es confusa la cantidad de colectivizaciones que existieron en esta zona, hubo poblaciones en las que se colectivizaron su totalidad de servicios y recursos que pasaron a ser conocidas como colectividades. Existen datos sobre el primer consejo de Colectividades de Aragón celebrado el mes de febrero de 1937 que documenta la asistencia de 456 delegados en representación de 275 colectividades y 141.130 colectivistas. Por otro lado, José Peirats, militante anarquista y escritor, en el primer tomo de *La CNT en la revolución española* (1971), defiende que a mediados de 1937 existían cerca de 450 colectividades y más de 433.000 colectivistas. En cualquier caso, el organigrama configurado en las líneas de la retaguardia maña, como indica Marin (2010), fue primordial para el sustento del frente republicano, «sin el esfuerzo de los campesinos de Aragón hubiera sido imposible mantener los tres años de lucha» (p. 304).

7.1.4 Colectivizar el modo de vida

Las colectivizaciones no aspiraban únicamente a convertirse en un organismo que coordinara los modos de producción, sino que también afianzaban el deseo de la utopía desde la base, «están íntimamente ligadas a los intentos comunes de miles de campesinos y obreros de encontrar fórmulas distintas para combatir la explotación y la opresión del sistema capitalista» (Casanova, 2007, p. 35). Traspasar el umbral de la explotación laboral sitúa a las colectivizaciones en un escenario mucho más amplio, que busca atender a todas las

43. Para entender los procesos de trabajo comunal agrícola hay que diferenciar entre las colectivizaciones expropiadas, se tomaban las tierras por la ausencia de los propietarios o la falta de medios para cultivarlas, y las comunales, creadas a partir de la aportación voluntaria de tierras de los campesinos.

formas y expresiones de lo sensible que afectan a la vida. Con esta filosofía revolucionaria, que ambiciona la creación de un sistema igualitario, se colectivizaron localidades enteras y surgieron las colectividades.

Hilvanando el relato de las colectividades es importante señalar dos aspectos relevantes. El primero, el trabajo de concienciación social realizado por el movimiento anarquista en la península a través de los Ateneos —espacios sociales donde se promovía la cultura y la alfabetización—, los grupos excursionistas y la multitud de revistas⁴⁴ de carácter libertario publicadas a partir del inicio de la Segunda República. El segundo, el Congreso nacional de la CNT en Zaragoza dos meses antes de la rebelión militar, en mayo de 1936. En él se abordó el concepto confederal del comunismo libertario y se aprobó una hoja de ruta a partir de *El Comunismo libertario y otras proclamas* (1935), publicación escrita por el médico anarquista Isaac Puente, en la que se sentaban las bases para poner en funcionamiento un sistema comunista libertario a través de una confederación de colectividades. Esta propuesta se tomó como modelo para organizar las colectividades del frente de Aragón entre 1936 y 1938. Puente clamaba por la abolición de la propiedad privada y seguía la máxima del comunismo libertario «se asignaba el trabajo de acuerdo a la aptitud de los miembros de la comunidad y la distribución de bienes y riqueza según las necesidades de cada uno» (Casanova, 2007, pp. 128–129). Todo lo que se consideraba un excedente de las propiedades particulares, es decir, aquello que cada cual necesitaba —la vivienda, la ropa, los muebles, herramientas, el espacio o taller de trabajo, un terreno de huerta ... —, pasaba a disposición de la colectividad para que la asamblea lo gestionara o intercambiara, si fuera el caso, con otras colectividades.

44. Para más información sobre revistas y publicaciones anarquistas se recomienda acceder al Centre de Documentació Històric Social de l'Ateneu Enciclopèdic de Barcelona. <https://ateneu-enciclopedicpopular.org/biblioteca-i-arxiu/centre-de-documentacio/>

Pues, todo lo que acumulamos sin necesitarlo, no nos pertenece, ya que lo sustraemos a los demás. La Naturaleza nos da un título de propiedad sobre lo que necesitamos, pero lo que excede a nuestra necesidad no podemos apropiárnoslo sin cometer un despojo, sin usurparlo a la propiedad colectiva. (Puente, 2003, p. 44)

La confederación de colectividades supuso la activación de una red de apoyo mutuo entre distintas comunas o municipios libres. La base fundamental de un sistema de abastecimiento sostenible mediante el intercambio de los remanentes de cada colectividad entre las demás. Además de proveer a la colectividad permitía contribuir en la construcción y el mantenimiento de las infraestructuras de uso comunal. Se trataba de una combinación de autogestión y organización territorial a través del federalismo voluntario entre distintas colectividades de un territorio, en el que cada colectividad decidía si quería formar parte o no. Diego Abad de Santillán (Abad de Santillán, 1976) militante anarquista de la FAI, lo explica del siguiente modo:

Nuestras colectividades no eran lo que habían sido los viejos conventos medievales de las órdenes religiosas. No se aislaban, sino que entrelazaban su existencia, sus intereses, sus aspiraciones, con las de la masa campesina entera, al mismo tiempo que con la industria de las ciudades. Eran el vehículo por el cual se unirían eficazmente la ciudad y el campo. (p. 122)

Para la historiadora Jane Amber Sewell (Sewell, 2007) las infraestructuras comarcales, además de servir como almacenes, «se encargaban de la instalación de electricidad y de teléfono a los pueblos que carecían, de mantener y mejorar la situación de las carreteras y del transporte, de la forestación de

los bosques y de promocionar Hospitales o Escuelas comarcales⁴⁵» (p. 146). Alardón Prats, periodista y escritor republicano exiliado, en *Vanguardia y retaguardia de Aragón* (1938) describe sus experiencias en distintas colectividades de Aragón. De su paso por ellas destaca cómo les trabajadores, independientemente de la tarea que realizaban, «estaban unidos por los fuertes vínculos económicos de los comunes intereses, por el trabajo común y por la hermandad más estrecha» (Alardón citado por Peirats, 1971, p. 436), eludiendo cualquier tipo de competencia entre ellos.

Las colectividades afloraron como una nueva era del colectivismo que se propagaba desde la economía⁴⁶ a las tiendas, los establecimientos, los servicios o la limpieza y manutención de las calles hasta llegar a los campos. Todas las funciones de cada una se decidían asambleariamente. Todos trabajaban —excepto los niños menores de 14 años, los mayores de setenta años y las mujeres en período de lactancia⁴⁷— y todos tenían sus necesidades cubiertas. Las viviendas, la ferretería, la fonda, la herrería, el molino, el taller mecánico, el taller de costura, el despacho de alimentos, la caja, la escuela, el arte, el teatro, los espectáculos, la cultura... «Todas las expresiones materiales, morales y económicas están aglutinadas en el todo de la colectividad» (Peirats, 1971, p. 437).

Las colectividades cumplían una función principal en el abastecimiento de suministros —uniformes, alimentación, armamento, enfermería y transporte— para el frente. Siguiendo los principios de tendencia ácrata, incidían en la aplicación del pensamiento libertario en otras disciplinas no vinculadas expresamente con la producción material. Promulgaban un funcionamiento

45. Como el Hospital Casa-Salud Durruti en Binéfar o la Escuela Comarcal de Militantes Libertarios de Monzón.

46. Se crearon monedas locales en muchas poblaciones.

47. Las colectivizaciones implantaron un modelo de organización que no repitiera la explotación laboral. Si se quiere profundizar más en la cotidianidad de las colectividades, se recomienda ver Prats, A. (2006). *Vanguardia y retaguardia de Aragón*. Ediciones Espuela de plata.

libertario y situaban, al igual que sus antecesoras⁴⁸, la educación como garante para la continuidad de una sociedad igualitaria⁴⁹, «En la mayoría de pueblos (...) se realizaban clases de alfabetización y de capacitación, de educación sexual y proliferaron los matrimonios libres o por el comité» (Marin, 2010, p. 304). Siguiendo las palabras de la historiadora Teresa Abelló, «un movimiento obrero no educado, es un movimiento obrero manipulable» (Cuevas Mambrilla, 2023, 43:45).

La educación colectivista es una forma de potenciar la creatividad, sigue los postulados iniciados por la Escola Moderna⁵⁰ y prescinde de la competitividad entre los alumnos y maestros. Las escuelas eran el centro de transmisión de conocimiento y experiencias vinculadas a la ciencia, el arte y la cultura. Se convirtieron en un espacio para paliar las carencias de «los niños refugiados procedentes de las zonas de guerra de Madrid, del Bajo Aragón y de otros puntos cercanos a las líneas facciosas» (Peirats, 1971, p. 442). En algunas escuelas, como la de Monzón, «los alumnos se encargaban de la administración del centro, estableciendo comisiones administrativas, de higiene, orden, trabajo, limpieza, etc. Incluso la limpieza, la cocina y el lavado, tareas realizadas por las mujeres anteriormente, son asumidas por los alumnos» (Sewell, 2007, p. 146).

48. La Comuna de París (1871) o la Revolución de octubre (1917).

49. El movimiento anarquista siempre estuvo muy involucrado con la educación y los programas pedagógicos. Es importante destacar la creación del CENU (Consejo de la escuela nueva unificada) una institución antifascista creada en julio de 1936 con el objetivo de suprimir la escuela confesional y promover una escuela gratuita, única —mixta— y laica en catalán. Fue dirigido por el pedagogo libertario Juan Puig Elías.

50. Fundada en 1901 por Francisco Ferrer i Guàrdia (Alella, 14 de enero de 1859 – Barcelona, 13 de octubre de 1909). Pedagogo anarquista, fundador de la Escola Moderna (1901–1909), un centro pedagógico libertario, en el cual se practicaba la coeducación, se fomentaban la no competitividad, el excursionismo en el campo —escuela bosque— y el pensamiento libre e individual. Ferrer i Guàrdia se convirtió en una figura incómoda para las clases dirigentes y, especialmente, para el clero. Después de ser juzgado por un tribunal militar y acusado de haber participado en la organización de la Semana trágica en Barcelona (1909), fue fusilado en el Castell de Montjuïc el 13 de octubre de 1909.

La colectividad resume y presume de una vida en común en la que cada uno desarrolla una función en base a sus aspiraciones. Una vida en la que el conocimiento y la productividad se ejercen de forma individual y comunitaria. Ximo Querol, en el documental *Vivir la Utopía* (Gamero, 1997, 0:57:35), en referencia a su experiencia en una colectividad en el País Valencià, declara que «allí el egoísmo no podía existir porque no existía el dinero». Esta declaración invita a pensar las colectividades como organizaciones arcádicas —que tuvieron una gran acogida en las localidades rurales especialmente en las de Aragón—, para superar las consecuencias de la guerra y la situación de extrema pobreza que había dejado al campesinado. La organización de estas colectividades atravesaba —o por lo menos lo pretendía— todos los aspectos de la cotidianidad de una forma no autoritaria, horizontal, sin jerarquías ni mandamases, hecho que constituyó su éxito al principio pero que, más adelante, las condenó a su desaparición.

7.1.5 Las comunas libertarias

La horizontalidad de las colectividades y «su modo de funcionar en el que todo se realizaba de forma espontánea y sin coerción» (Casanova, 2007, p. 129) marcaron la diferencia y una línea de confrontación entre las llamadas libertarias y las denominadas soviéticas, ya que estas últimas sí tenían un funcionamiento jerárquico.

Después de la Revolución de octubre (1917) la organización de los Soviets suponía un peligro para el Partido Comunista. Era necesario instaurar el poder del Partido y las colectivizaciones y colectividades eran la confirmación del triunfo de un modelo de organización social no jerárquico. Un modelo que prescindía del uso de la representación de partidos y ponía en tela de juicio el valor de los partidos de izquierdas y el control de la clase trabajadora al que estos aspiraban.

Además del aumento de la producción operativa, comprobada y reconocida por varios historiadores, incluso algunos detractores del movimiento anarquista durante la Guerra de España, el grado de emancipación que proporcionaron las colectividades está íntimamente ligado con la sensación de libertad. Aunque existieran individualidades en las colectividades —mayormente en Cataluña— les anarquistas priorizaron ser coherentes con su pensamiento libertario y mantener la idea de que «la revolución debía hacerse de abajo hacia arriba, con la persuasión y con la educación, y no de arriba hacia abajo, con la fuerza» (Ovejero, 2017, p. 217). Propugnaban la paciencia y creían que, mediante el ejemplo, les campesines reacias a la colectividad verían sus ventajas y se sumarían a la revolución social.

Al contrario que en la Unión Soviética, donde el estado comunista nacionalizó la producción, en las colectivizaciones libertarias los trabajadores pasaron de estar al servicio del patrón a ser dueños de su destino. Su eficacia dependía de la buena organización horizontal y de la aportación al trabajo comunal, es decir, del compromiso de le individue con el grupo y de la motivación y entusiasmo con el que éste se realizaba. Así, las razones de su consecución recaen tanto en su capacidad para organizarse, como en las relaciones entre el sujeto y el colectivo. En este sentido, Ovejero (2017) identifica en el éxito de las colectivizaciones «la mejoría de tres necesidades psicosociales principales del ser humano: la de pertenencia, la de tener una identidad positiva y la de poseer una buena autoestima» (p. 225).

La revolución pasó a ser una revelación en la que las clases sociales más vulnerables y desfavorecidas se vieron empoderadas. Ya no dependían de ningún poder externo, sino que las mismas personas que formaban parte de las colectividades y de sus redes de apoyo, constituían un órgano de contrapoder que no ejercía la subordinación sino la compartición.

Los anarquistas, llevaron a la práctica la máxima de *Ni dios, ni amo!* a través de una organización cooperativa del trabajo donde no solo nadie fijaba su salario, ni sus horas de trabajo, sino que habían de ser ellos mismos, en asamblea los que tomaran las decisiones económicas, de producción, abastecimiento y distribución. (Marin, 2010, p. 287)

El pensamiento anarquista es la representación de la no representación, en tanto que no aspira a ninguna autoridad sino que está en contra. Desde el inicio de la Guerra de España, los anarquistas, dueños de las calles de Barcelona y de Cataluña⁵¹ renunciaron al poder. El 20 de julio de 1936, después de la victoria contra los militares sublevados en Barcelona, el presidente de la Generalitat Lluís Companys llamó al Comité Regional de la CNT para rogar que una delegación se entrevistara con él. Según el miliciano y ministro anarquista Juan García Oliver (1978) «ese fue el día que empezó la gran derrota» (p. 176). Las concesiones de la CNT con la Generalitat significaron su entrada en las instituciones gubernamentales y la renuncia a la revolución social. El primer paso fue formar parte del Comité Central de Milicias Antifascistas de Cataluña, lo que propició que poco después los anarquistas asumieran distintos departamentos de la Generalitat⁵² —rebautizada como Consell de la Generalitat— y más tarde incluso algunos se convirtieran en ministros⁵³ del gobierno de la República.

51. Frase dicha por Lluís Companys a los militantes anarquistas que acudieron a un encuentro con él el 20 de julio de 1936. Para más información ver GARCÍA OLIVER, J. (1978). *El Eco de los pasos : el anarcosindicalismo... en la calle ... en el Comité de Milicias ... en el gobierno ... en el exilio.* (p. 176) Ruedo Ibérico.

52. Economía, Servicios públicos, Abastecimientos, Sanidad y Asistencia Social y Defensa.

53. En referencia a Federica Montseny, la primera ministra electa en España, titular del departamento de Sanidad; el sindicalista Juan López Sánchez, ministro de Comercio; Joan García Oliver, ministro de Justicia y Joan Peiró, titular de Industria, detenido y entregado por la Gestapo y fusilado por el franquismo después de negarse a asumir un cargo en La Organización Sindical Española, conocida comúnmente como Sindicato Vertical.

La revolución social se dio en las colectivizaciones y colectividades, en los espacios que no fueron contaminados por las cuotas de poder heredado de modelos de producción capital anteriores. Las colectividades constituyeron —en clave contemporánea— «comunidades libertarias» (Casanova, 1985, p. 118) en las que se erradicó cualquier representación de autoridad para poner en práctica la autonomía política y económica. No únicamente eran el exponente de la igualdad y la propiedad común de los medios de producción, sino que también significaban la posibilidad de lograr el autogobierno y expandir la autogestión comunitaria a través del federalismo.

7.2 *Land and freedom*

Ken Loach es un autor que destaca por su compromiso con las problemáticas sociales y su posicionamiento político a través de un cine alejado de los discursos culturales dominantes y los estereotipos. Su aproximación a lo real, influenciada por su formación como documentalista social, es un elemento base para la construcción narrativa de sus películas. En el caso de *Land and freedom* [fig. 30], además de reconstruir una época histórica determinada —la Guerra de España—, el director quiso recrear un ambiente colectivizador entre los actores que facilitara la transmisión de la esencia revolucionaria del relato a la audiencia. Sin grandes concesiones estéticas, la escena que analizaremos apunta hacia la importancia formal y discursiva que el director otorga a la cultura popular, no únicamente como un elemento narrativo, sino también como una fuente escondida de saber. Loach considera la relación de las personas con el contexto como material sensible de especial interés: las cotidianidades, la familia, el trabajo y la lucha de clases son los temas que inspiran su filmografía. Así lo declara de Giusti (1999) en «los elementos dramáticos que más me atraen son esas ganas de luchar para defenderse, para prestar voz a aquello que normalmente está reprimido y el calor de la amistad, de la solidaridad y de la compasión» (p. 7).



Figura 30. LOACH, K. (1995). *Land and freedom*. Gramercy Pictures. [Película].
<https://www.filmaffinity.com/es/movieimage.php?imageId=792351314>

La elección del título, *Land and freedom*, no es algo baladí, especialmente si se tiene en cuenta el contexto revolucionario que atraviesa la película, *Tierra y Libertad*⁵⁴ es también el nombre de un histórico periódico anarquista. La guerra de España, las colectivizaciones y los Sucesos de Mayo (1937) configuran el escenario histórico del film. La historia presenta algunas coincidencias con la experiencia revolucionaria de George Orwell como miliciano del POUM durante la guerra, aunque estas nunca fueron aceptadas por Loach ni el guionista de la película, Jim Allen. En este sentido, es interesante destacar las similitudes del autor de *Homenatge a Catalunya* (Orwell, 2005) con Carr, el personaje principal sobre el que gira todo el hilo narrativo. Tanto Carr como Orwell tienen nacionalidad británica, ambos viajan a España para luchar

54. Fundado en Madrid en 1899 por los pedagogos, escritores y editores Juan Montseny Carret y Teresa Mañé Miravet, que firmaban sus artículos con los seudónimos de Federico Urales y de Soledad Gustavo. En la página web del Archivo del centro de documentación antiautoritaria y libertaria *El Cedall* están digitalizados todos los ejemplares de *Tierra y Libertad* publicados entre 1904 y 1939.

contra el fascismo y los dos realizan una formación en los Cuarteles Lenin de Barcelona antes de partir al Frente de Aragón. Tanto el escritor como el personaje combaten en las milicias del POUM y son heridos en combate, Carr en el brazo y Orwell en el cuello. Los dos participan de manera activa en los Sucesos de Mayo⁵⁵ y cuando el POUM se ilegaliza, sus nombres aparecen en las listas de milicianos perseguidos, aunque finalmente conseguirán salir clandestinamente de España antes de que acabe la guerra.

7.3 Escena de la asamblea

En el análisis de la escena de la asamblea, es oportuno señalar la utilización de dos documentos que recopilan fuentes testimoniales sobre la cinta: *Bienvenido, Mister Loach* (2015), una publicación de Mario Ornat que recoge la historia del rodaje en Aragón, y *Benvingut Mr. Loach* (2022), un documental de Xavier Cortés y Jose Carlos Díaz realizado 25 años después de la grabación del film, una recopilación de entrevistas a algunas de las mujeres que participaron en *Land and freedom*.

La escena sintetiza el contenido, la forma y el posicionamiento político de la película. La colectivización supone la puesta en práctica de la revolución y el director toma cuenta de ello. Dura doce minutos y veinte segundos, lo

55. Entre el 3 y el 8 de mayo, militantes de la CNT y el POUM lucharon contra las demás fuerzas políticas y sindicales de la República en Cataluña, especialmente en Barcelona. Estos enfrentamientos, conocidos como los Sucesos de mayo, marcaron un punto de inflexión en la retaguardia y el frente republicano. Sirvieron para eliminar al POUM –bajo acusaciones de colaboracionismo con Franco promovidas por el PSUC–, debilitar la participación política de los anarquistas y acelerar el ascenso al poder del Partido Comunista. A las diferencias políticas entre anarquistas y comunistas, se le sumó la publicación de un decreto del Gobierno en el que se exigía a la población civil la entrega de las armas, una estrategia para dismantelar las colectivizaciones y las colectividades. Las cifras oficiales apuntan a que unas 400 personas perdieron la vida y hubo más de mil heridos, aunque nunca se conoció el número de todas las que desaparecieron, entre ellas el fundador del POUM, Andreu Nin.

que según Icíar Bollaín «es el ADN de la película» (en Cortés y Díaz, 2022, 0:47:45). Por este motivo en el siguiente apartado, con el propósito de acercarnos a una escena visual a través de la palabra escrita, se realiza una descripción de la escena que incluye las transcripciones de algunas de las intervenciones de quienes participan en la escena. En la transcripción se agrega una marca temporal, correspondiente al final de cada intervención, que ayuda a entender la estructura narrativa de la edición de la escena.

7.3.1 Descripción de la escena

Tras la liberación de un pueblo del frente de Aragón por una milicia internacionalista⁵⁶ del POUM, les lugareños —en su mayoría campesines— y les milicianes realizan una asamblea para decidir sobre la colectivización de las tierras.

La escena empieza con un plano general en el que se presenta el espacio donde tendrá lugar la reunión, una habitación, a modo de salón, de la casa de una persona adinerada. En la estancia hay mobiliario variado: sillas, candelabros y una mesa de madera de grandes dimensiones. Las paredes están decoradas con cuadros que les asistentes miran con asombro, impresionados por la opulencia del lugar. Antes de empezar, dos milicianos descuelgan un cuadro —alusión a la iconoclastia asociada al bando republicano—. Les lugareños se sientan alrededor de la mesa de madera y, en torno a ellos, algunos milicianes en sillas, otros apoyados en la pared y unos pocos reclinados en el antepecho de las ventanas.

A continuación, Salas, un lugareño de la comunidad⁵⁷ que asume la tarea de moderador, proclama la casa de don Julián⁵⁸ —lugar de la asamblea— como

56. Formada por voluntarios de diferentes nacionalidades.

57. Interpretado por el actor profesional Jordi Dauder.

58. Originalmente la casa se llama la *Casa de los Julianes*.



Figura 31. LOACH, K. (1995). *Land and freedom*. Gramercy Pictures. [Película].

la Casa del pueblo [fig. 31]. La reunión empieza de una forma muy directa, Salas abre el turno de palabras y Teresa, otra vecina, interviene rápidamente para exponer que la colectivización es urgente, que los fascistas les han dejado sin suministros y es preciso colectivizar cuanto antes las tierras para abastecer al pueblo y a las tropas del frente, en las que luchan vecines y compañeros, en referencia al frente de Aragón.

Pese a estar de acuerdo con la colectivización, no todos lo entienden de la misma forma. Pepe⁵⁹, otro lugareño, apoya la colectivización de las tierras de don Julián, pero defiende su propiedad el trabajo que le ha costado. El «a cada uno lo suyo» (0:44:47) choca frontalmente con la premisa libertaria de distribuir a cada cual según lo que necesite. Según Miguel, otro lugareño, interpretado por el militante anarquista Miguel Quintana [fig. 32] «está muy bien que quieras trabajar tus tierras, pero cuánto mejor sería que las trabajemos juntos todos, o ¿cuándo llegué la cosecha te comerás todo el trigo o todas las patatas que puedas sembrar? (0:46:09). Este diálogo, que se extiende fervorosamente durante toda la escena, es el que articula la asamblea. Primero entre

59. Interpretado por el actor profesional Pep Molina.



Figura 32. LOACH, K. (1995). *Land and freedom*. Gramercy Pictures.

les lugareños que defienden la inmediatez de la revolución como la manera de hacer una sociedad nueva, porque «la revolución es como una vaca que va a parir, si no la asistimos de seguida, se perderá, la vaca, el becerro y los hijos ya no tendrán que comer!» (0:46:25) y por el otro los que defienden «también hay que entender que somos personas y que cada uno es como es y hay quien sabe trabajar la tierra y hay gente que no» (0:47:08).

En una situación de bloqueo entre quienes confían y quienes desconfían del éxito de la colectividad la tensión crece. Las dos posiciones se ven enfrentadas —una clara alusión a los sucesos de mayo y la persecución de las colectividades por el gobierno de la república— y se propone a los milicianos que tienen más experiencia en el tema que se sumen al debate y les echen una mano, porque viendo cómo se está desarrollando la asamblea no se sabe cómo va acabar. A partir de ese momento, el conflicto sobre la propiedad privada adquiere una dimensión internacionalista. La asamblea se vuelve muy impulsiva, mientras se trata de moderar, la división entre las dos posturas crece y el choque entre los defensores del comunismo estatista contra los que apoyan el comunismo libertario cada vez es mayor.

Lawrence, un miliciano norteamericano interviene en inglés y Maite, la miliciana que interpreta Icíar Bollaín, le hace de traductora, sus palabras desvelan el foco que supuso la Guerra de España, como antesala de la segunda guerra mundial. Alude al gobierno de la república como garantía de la confiscación de la casa y las tierras de don Julian y todas las personas involucradas en la insurrección «hay un decreto del gobierno republicano de octubre que lo permite» (0:49:36). Durante su intervención se ve el contraplano de Blanca, una miliciana con cara de desacuerdo.

El debate se enzarza entre cómo actuar, cuando alguien esté en desacuerdo y no quiera participar. La teoría en los libros funciona muy bien, pero en la práctica, no se desempeña de la misma manera. La asamblea, aparece como una obra brechtiana, en la que les campesines son espectadores de la disputa entre les milicianes. La humildad de la gente pobre y sin recursos, contrasta con la intelectual, de les que han visto mundo y viajado, aunque sea para luchar en una guerra. La soledad de la república es un atenuante que sitúa el dilema de la propiedad privada en el mundo. «Excepto México y Rusia, el resto de países no quieren vender armas a la República, son países capitalistas y si queremos su ayuda, que la necesitamos, tenemos que moderar nuestros slogans» (0:52:16).

Los comentarios en la sala se atropellan y mientras unos aplauden con cara de convencimiento y sacan pecho, otros alzan la voz y utilizan la asamblea como espacio de reivindicación de la traición. «En Alemania está Hitler porque los socialistas y los comunistas nos dijeron, no a la revolución» (0:52:53), les que nunca han tenido nada se enfrentan a les que algunas veces tuvieron algo. El lenguaje del cuerpo aumenta la emoción de las palabras, como cuando Andrés, un miliciano, se pone de pie y eufóricamente dice «nosotros somos pobres, pero tenemos la vida, tenemos el poder, no tenemos que estar agarrados con miedo a una pequeña propiedad», entonces su tono de voz aumenta

y sentencia «tenemos la vida hasta que tengamos que morir, pero mientras vivamos, viviremos bien» (0:53:46).

La asamblea deviene un ring donde combaten las ideologías que comparten la sala. Las disputas entre los milicianos aparecen como un reflejo de la distancia entre la política —versus ideología— y el pueblo. La asamblea, desea constituir un nosotros que traspase la unidad antifascista. No hay duda que todos están contra Franco, pero no tienen los mismos objetivos. Ante la imposibilidad de llegar a un acuerdo, después de un golpe en la mesa, Salas interrumpe las intervenciones. Se realiza una votación a mano alzada sin la intervención de los milicianos. Un segundo golpe sobre la mesa anuncia con euforia «Compañeros, queda decidida la colectivización de las tierras» (0:56:08), suena una música solemne y la escena acaba con la imagen de un abrazo entre Salas y dos milicianos.

7.3.2 Lectura de la escena

La edición de la escena de la asamblea es un ensamble en el que convergen la exigencias del rodaje y la dificultad del montaje. Según Rebecca O'Brien, la productora de la película «fue una escena muy complicada, nos costó día y medio filmarla con dos cámaras y tiramos kilómetros y kilómetros de cinta, muchísimas latas de películas. El montaje nos llevó casi tres semanas» (en Mario Ornat, 2015, p. 186). En el texto del montaje final queda patente la diferencia de opiniones entre quienes están a favor y en contra de la colectivización, es decir, quienes estaban a favor de la revolución o en contra de ella. La escena representa el choque ideológico que existía dentro de la izquierda, que enfrentó y debilitó al bando republicano. Loach, sin citarlo de forma explícita en la escena aunque sí en la película, está poniendo sobre la mesa el origen de los Sucesos de mayo y anticipando el fin de las colectividades, en

tanto que fue el mismo gobierno de la república el encargado de destruirlas⁶⁰. Una gran paradoja, como cita el escritor y ensayista anarquista Francisco Carrasquer «que los comunistas fueran los que acabaran con el comunismo más comunista» (en Gamero, 1997, 1:23:58).

La escena muestra el conflicto socio-político propio de toda revolución y, a la vez sugiere otros aspectos relevantes que se desarrollan en los siguientes apartados: la mezcla de actores profesionales con actores no profesionales, la mayoría procedentes de los movimientos sociales y formaciones políticas anarquistas y comunistas. La improvisación y la influencia del cine neorrealista, la afinidad, la sintonía que destilan les participantes a pesar de estar en posiciones opuestas en algunos casos. La elección del espacio donde tiene lugar la asamblea y el modo de utilizar la cámara, la luz y la sonorización para transmitir veracidad, según el historiador Paul Preston (2006) «magistralmente realizada» (p. 26).

60. Las conveniencias del Gobierno de la República con el Partido Comunista favorecieron el inicio de una ofensiva contra las colectividades el mes de junio de 1937. El apoyo del gobierno a las cooperativas contrastaba con la persecución y desmantelamiento de las colectividades. El teniente coronel Enrique Lister de la 11ª división del ejército popular de la República se encargó, a petición del Partido Comunista, de ocupar y destruir las colectividades a golpe de fusil. La ofensiva contra el Consejo de Defensa de Aragón se saldó con más de 600 detenciones —muches dirigentes anarquistas fueron encarcelados y algunos ejecutados— y varias decenas de colectividades destruidas. Se disolvieron las asambleas y los municipios pasaron a ser gestionados por comisiones del Partido Comunista que les obligaron a renunciar al trabajo colectivo, requisaron sus tierras y distribuyeron las herramientas de la colectividad entre los antiguos propietarios. Para más información se recomienda la lectura de CASANOVA, J. (2007). *Anarquismo y violencia política en la España del siglo XX*. Institución Fernando el Católico.

7.4 La revolución llevada al cine

Como se ha visto, la esencia de la revolución se encuentra en su capacidad de cambiar el orden establecido y de organizar los medios para que esto ocurra. La colectivización y las colectividades son las que mantienen el espíritu revolucionario, es en ellas donde se realiza y se vive la utopía. Casanova (2007) utiliza la expresión «la revolución llevada al cine» (pp. 113–122) para referirse a la *Land and freedom*. El director, sabedor de la significación de la revolución para los movimientos sociales en España, buscó un reparto que no estuviera ligado únicamente a la experiencia de la profesión actuarial, sino que además tuviera una experiencia de vida ligada a las inclemencias y a la militancia política. Para comunicar el espíritu de la revolución hacía falta que quienes pusieran el cuerpo y la voz a les que lucharon contra el fascismo y vivieron la aventura del antiautoritarismo tuvieran, no solo la capacidad de actuar sino también una empatía emocional que contagiara a les personajes y viceversa, es decir, que éstos contaminaran a les actores, rompiendo la frontera entre la interpretación y la realidad. Según la escritora y crítica de cine Núria Vidal (1995), en el casting Loach buscaba a gente «que sintiera la política, que no solo viniesen a la entrevista para hablar de su último trabajo y de lo que pensaban de sí mismos como actores, sino que estuvieran interesadas en el mundo que les rodea» (p. 89). Una condición que ofrece muchas pistas, sin duda, que el catering se hizo teniendo muy en cuenta la escena de la asamblea, ya que es el momento de la película en el que emergen todas las experiencias políticas del reparto sin que su profesionalidad influya en la interpretación.

7.4.1 Una milicia surreal

Como expone Mario Ornat «el objetivo de Ken Loach, no era formar a un grupo de actores, sino formar una milicia. Convertirlos en una lucha que

debían hacer suya» (p. 75). Constituir una milicia internacionalista, con miembros de diferentes procedencias, que se acercara lo más posible a las que formaron parte del frente de Aragón. Para la elección del reparto que formaría la milicia, la directora del casting Marta Valsecchi, se planteó «¿Cómo sería hoy en día un brigadista como los que protagonizan la historia de Tierra y Libertad?» (citada por Ornat, 2015, p. 77). A partir de aquí, decidió buscar les aspirantes, además de entre actores y actrices que cumplieran con los intereses del director, también en contextos sociales y políticos, espacios alejados del mundo del cine —asambleas de okupas, grupos «antisistema» y colectivos alternativos—. De este modo, se corrió la voz entre los círculos libertarios y anarquistas catalanes y diversas personas vinculadas a los movimientos sociales de Barcelona acabaron interpretando a los milicianos de la película. Icár Bollaín describe a la milicia como «un grupo absolutamente surrealista de anarquistas, de actores mezclados con no actores» (en Cortés y Díaz, 2022, 0:22:45). Dos de los actores no profesionales hicieron de su aparición en los créditos finales un acto de reivindicación política. Jordi Roca —cantante de la banda de *punk* barcelonesa *Odi Social*— utiliza únicamente su apellido «Roca» en recuerdo a su abuelo, que murió en la batalla del Ebro. Miguel Ángel Aladrén se cambió el nombre por «Andrés», en homenaje a su abuelo aragonés exiliado en Francia y después recluido en el campo de concentración de San Gregorio en Zaragoza.

7.4.2 Reconstruir una colectividad en clave contemporánea

Una de las funciones de Lisa Berger, la coordinadora de figuración, era buscar gente con perfil político que participara en la escena de la asamblea. Para ello, localizó a personas exiliadas durante la dictadura, gente luchadora, de izquierdas, que hubieran tenido vinculación con el campo o la agricultura. La búsqueda de posibles candidatos a personajes secundarios se extendió desde Cataluña (Barcelona, Tarragona, Morell) hasta el País Valencià (Vinarós), así como a localidades cercanas a Mirambel. Fina Alcañiz, militante comunista

que interpreta a Fina en la película, explica que «Loach buscó en los ámbitos próximos al Movimiento Comunista del País Valencià: quería gente que personalmente tuviera ya una formación y una disposición que representase al mismo tipo de personajes a los que ibas a interpretar en la película» (Citada por Ornat, 2015, p. 139). Otra aportación carismática fue la llegada de Miguel Quintana, un veterano anarcosindicalista y resistente antifascista que trabajó en la colectividad del Levante. Luchó en el frente de Aragón y se exilió a Francia, donde estuvo prisionero en diversos campos de concentración —Sant Cebrià, Argelers, Elna, Patin y Clermont-Ferrand de Hérault—. Tomó parte en la reorganización de la CNT en Francia y participó como guerrillero *maqui* en la resistencia antifranquista. Su paso fugaz por el rodaje dejó una huella inconmensurable, según Ornat (2015) «es el personaje más evocado por todos los que tuvieron ocasión de conocerlo y escuchar su historia: su presencia extendió un aura de compromiso vital que impresionó a todos, principalmente a Ken Loach» (p. 186). En el caso de Jordi Dauder, su interpretación nutre al personaje de Salas, su trayectoria como activista cultural de tendencia trotskista⁶¹, su experiencia de exiliado 15 años en Francia —participó en las revueltas de Mayo del 68— o, posteriormente, su participación en la fundación de la L.C.R (Liga Comunista Revolucionaria) y la revista cultural de pensamiento crítico *El viejo topo*, serán de gran ayuda al personaje.

El entusiasmo estaba muy presente en el rodaje, así lo corroboran diversos testimonios de las figurantes. Ejemplo de ello son las explicaciones de las mujeres que participaron en la película y que demuestran su predisposición y voluntad para colaborar en el film, sin importar lo que se les pagara, lo importante era vivir la experiencia del rodaje y formar parte del proyecto. Lola Olives, que interpreta a una lugareña, dejó su trabajo de guía turística cuando le llegó la confirmación de su participación en la película. Celebra haber participado «fue algo muy bonito, lo habría hecho sin cobrar» (01:21:46). En la escena

61. Como Ken Loach y el guionista de la película Jim Allen.

de la asamblea había mucha gente politizada y gente que estaba por la lucha pero, como recuerda Maria Folch, «el que estaba allí realmente por la causa fue Miquel Quintana, que dio el dinero que cobró a la CNT» (0:52:56).

7.5 La influencia del neorrealismo

Utilizar actores no profesionales es una práctica que ya utilizaban otros directores. «Las influencias de Ken Loach abarcan desde el neorrealismo italiano, las películas de Robert Bresson y el cine checoslovaco de los años sesenta, también conocido como Nueva Ola Checoslovaca» (Obrist et al., 2012, p. 79). Todas ellas tienen en común la sensibilidad con la que buscan dotar al cine de un carácter social y, para ello, la utilización de actores y actrices no profesionales es fundamental. André Z. Labarrère localiza en su Atlas de Cine (A. Z. Labarrère et al., 2009) la temática y el lenguaje que aborda el neorrealismo italiano:

Los temas de la Italia de la guerra, los combates de la liberación, la inmediata posguerra y su cortejo de problemas sociales: desempleo, pobreza, crisis de la vivienda, reformas agrarias, oposición entre el Norte y el Sur del país. Su lenguaje se contenta con decorados naturales, actores no profesionales, una realidad (inspirada a menudo en acontecimientos vividos) registrada sin preocupaciones estilísticas aparentes y poblada de personajes modestos. (p. 241)

Daniela Aronica (2004), experta en filología italiana, identifica dos ámbitos en los que el neorrealismo italiano tuvo una fuerte repercusión. En el primero, destaca la influencia como vanguardia en la creación de las nuevas olas cinematográficas que, desde finales de los años cincuenta, emergieron en Francia

—*Nouvelle Vague*—, en Checoslovaquia —*Nová Vlna*— y en Inglaterra —*Free cinema*—. En el segundo, señala el movimiento italiano como:

modelo estético decisivo dentro y fuera de Europa, allá donde las condiciones políticas —como había ocurrido en Italia— hacían sentir a intelectuales y creadores la urgencia del compromiso con la realidad para llegar a formas de representación que finalmente revelaran las contradicciones y las falacias del sistema, promoviendo así la creación de una sociedad diferente. (p. 191)

El influjo neorrealista en Francia se pone de manifiesto tanto en el cine transgresor de Goddard, quién rompió las normas establecidas — formas de editar, tipos de iluminación y localizaciones, uso de la cámara en la mano—, como en *Pickpocket* (El carterista) de Robert Bresson (1959), una versión libre de *Crimen y Castigo* (Dostoievski, 1865) en la que también se utilizaron actores no profesionales. El escritor y crítico cinematográfico ruso Antonín J. Liehm y su pareja Drahomira N. Liehm (1977) consideran que los directores checoslovacos Milos Forman, Ivan Passer y Jaroslav Papoušek rechazaron las convenciones clásicas de la representación y se esforzaron por trasladar a la audiencia una reconstrucción de la realidad que huyera de la concepción del argumento como identificador de la misma. Se interesaron por las cotidianidades y la identificación de la audiencia, potenciando la percepción que desarrollaban las situaciones generadas y las interpretaciones que hacían de ellas los personajes, «encontraron en actores no profesionales a los interpretadores ideales del momento único al que dan vida en las pantallas. Esta singularidad se convirtió en la fundadora de su credo estético» (p. 289). En el cine español, este fenómeno llegó a la pantalla a finales de la década de los setenta e inicios de los años ochenta, con la emergencia del cine *quinqui* que incluía a jóvenes delincuentes sin formación actuarial como actores principales que interpretaban parte de sus vidas junto a actores profesionales. En Colombia, a finales de la década de los años ochenta, el

director de cine Víctor Gaviria toma el testigo de trasladar la realidad —cruda— a la audiencia y trabaja con actores no profesionales, a los que denomina «actores naturales». En sus películas⁶² involucra a personas originarias de las comunas —suburbios y favelas— de Medellín para aproximar al público, a través del cine, la pobreza y la violencia de estos lugares.

A diferencia del realismo italiano, las nuevas olas cinematográficas, el cine *quinqui* o los trabajos de Víctor Gaviria se caracterizan por ser historias que pertenecen a la contemporaneidad de su tiempo. *Land and freedom*, pese a construirse a partir de un *flashback* —en 1995—, fija su trama sesenta años antes, en la guerra de España. De este modo, la empresa de la película supone un desafío mayor, puesto que actúa en tres espacios de forma simultánea: el primero, incidiendo en la temporalidad con la recreación de momentos históricos desplazados de su cronología actual; el segundo, manteniendo la interpretación sin renunciar a las individualidades y las relaciones que se establecen entre ellas y, el tercero, en la creación de una colectividad que se va gestando durante el rodaje. La sinergia entre estos tres espacios genera una camaradería actoral susceptible y autosuficiente emocionalmente, capaz de transmitir la cohesión de su experiencia a la audiencia.

7.6 La revolución interna

En el desarrollo de la grabación, la camaradería no pasó desapercibida, el tiempo que el equipo de la película se hospedó y grabó en Mirambel⁶³, los actores y las actrices se formaron histórica y militarmente. De alguna manera, participar en la película fue la forma de conocer un relato desconocido. La

62. De su filmografía destacan: *La mujer del animal* (2017); *Sumas y restas* (2004); *La vendedora de rosas* (1998) *Rodrigo D: No futuro* (1990).

63. Un pequeño pueblo de la comarca del Maestrazgo en la provincia aragonesa de Teruel.

milicia estaba constituida por un grupo variopinto ideológicamente, en el cual convergían diferentes tendencias, algunas notoriamente ácratas. Icíar Bollaín describe la experiencia como algo divertido y añade que tenían debates muy anárquicos «debatíamos sobre la autoridad y la no autoridad. Era muy apasionante, lo vivimos todo de una manera muy intensa» (en Cortés y Díaz, 2022, 0:21:02).

Para algunos, formar parte de la milicia suponía una actuación, para otros, era una manera de extender su práctica política a través del cine, de la mano de un director elogiado por su compromiso social. La capacidad de decidir de cada uno que formaba parte de la milicia estuvo muy presente durante todo el rodaje. Los actores y actrices vivieron un proceso de empoderamiento, trasladando la justicia social que reclamaban sus personajes a las condiciones laborales de la propia producción de la película, una aproximación a la experiencia colectivista que tuvo lugar durante el rodaje. La confluencia de algunos elementos visibilizó las contradicciones entre el mensaje político que se pretendía transmitir y los modos de producción cinematográfica, lo cual acabó en una protesta colectiva. El espíritu revolucionario conquistó al elenco principal y durante la grabación se registraron una serie de incidentes que desembocaron en el cambio del equipo de dirección. El más notable fue la movilización que empezaron algunos actores de la milicia para protestar por el trato desigual que se les daba a los figurantes. Mientras a los actores y actrices militantes se les servía comida caliente en el catering, los figurantes se tenían que contentar con buscar un sitio en el pueblo donde comer el bocadillo y la pieza de fruta que les daban. La protesta se inició cuando Miguel Ángel Aladrén se negó a comer en el comedor, en un gesto de solidaridad con los figurantes. A su iniciativa se sumaron los demás. Este gesto traspasó lo simbólico de la acción y «un día los actores y actrices que conformaban la milicia se presentaron en la oficina de producción y dijeron que, si los extras no recibían la misma comida que ellos, irían a la huelga, y así lo hicieron» (Rebecca O'Brien

en Mario Ornat, 2015, p. 120). «La huelga del bocadillo», como la conocen quienes participaron en ella, fue un éxito. Después de la movilización, les figurantes pasaron de comer un bocadillo frío a disfrutar de comida caliente junto a las demás personas que trabajaban en la película.

Esta primera victoria generó un cierto malestar entre algunos integrantes del equipo de dirección que miraban a les figurantes y actores no profesionales de forma altiva. La proximidad de la convivencia durante el rodaje se vio salpicada también por una confrontación que involucró al equipo de dirección y algunos de les milicianes, entre ellos, Miguel Ángel Aladrén. Ante la incomodidad de la situación, Ken Loach tuvo que decidir entre la continuidad del actor en la película o la del equipo de dirección, pero Loach optó por la del actor. La «huelga del bocadillo» y la expulsión de parte del equipo de dirección se constituyeron como una revolución. Según Lisa Berger, con el cambio del equipo de dirección el ambiente cambió y «a partir de entonces todo fue fantástico» (en Cortés y Díaz, 2022, 1:01:16).

El espíritu miliciano que buscaba Loach surgió de forma natural, la entrega y el compromiso de les actores y actrices con la película aumentó y, a partir de la participación de personas vinculadas al activismo político, el film se convirtió en un ensayo de colectividad en el que les personajes y el contexto revolucionario eclosionaron en forma de reivindicación. Les actores y actrices pasaron de la interpretación al empoderamiento de sus personajes, una línea fina entre la realidad y la representación en la que el guion se reescribía a través de la improvisación.

7.7 La improvisación como herramienta de acción

Un elenco de personas con diferentes trayectorias actorales y políticas, un manifiesto abierto a la improvisación, en el que las experiencias en la lucha

social se mezclan con la trayectoria y el dominio de la interpretación. Esta convergencia de saberes sucede en la escena de la asamblea de una forma colectiva. Si las colectivizaciones ocurrieron espontáneamente, la acción de trasladarlas a la ficción no puede eludir la improvisación como estrategia para llevarlas a cabo. Ken Loach fue consciente de ello, ya sea por su compromiso social con el cine o por su militancia política, y sitúa la posibilidad como elemento central para construir la forma de la película, una posibilidad que se hermana con la incertidumbre y da paso a la improvisación.

Los personajes se construyen a través de situaciones previamente pensadas, que exigen mucha atención de la cámara y del director para poder registrarlas ya que no han sido imaginadas previamente «Los actores y las actrices no conocen el guion, únicamente saben aquello que va pasar aquel día» (Berger en Cortés y Díaz, 2022, 0:27:15). De este modo, no se puede elaborar el personaje previamente y el papel absorbe a quienes lo interpretan de forma natural, en función de su estado anímico o de las circunstancias personales. Como si de la vida se tratará, el personaje se configura entre aciertos y errores, las decisiones que toman los intérpretes configuran la película, sin que estas sean exclusivamente las que aparecen en el guion. El método de improvisación que utiliza Loach requiere grabar siguiendo un orden cronológico que siga la narrativa de la historia. La vida se vive progresivamente, generando memoria y recuerdos, de este modo, la vida de los personajes sigue el mismo flujo de tiempo que la de los actores. La espontaneidad almacena un pasado que deviene futuro.

La importancia no recae en si las reacciones se aproximan a los resultados imaginados u escritos en el guion, sino en cómo se crea una situación para que esos resultados sean los esperados. No es un trabajo individual, sino que la responsabilidad del éxito está en la capacidad de todo el equipo para facilitar que ocurra aquello que se espera, el conseguirlo es tarea de «una especie de demiurgo que está manejando los hilos» (Bollaín en Cortés y Díaz,

2022, 0:29:24) y tiene el deber de ordenar el desconcierto en el que se mueven los actores, que se aleja de los modos tradicionales de hacer cine. El misterio del séptimo arte permanece protegido por Loach en las decisiones previas al rodaje, en aquellas que suscitaron la elección de determinados intérpretes, actores, paisajes y acciones que configuraron las escenas que el director ya había proyectado. El mayor mérito de la escena, sostiene Ornat (2015):

tiene que ver con el extraordinario efecto de veracidad de la discusión, organizada en torno a unas notas de partida que manejan solo unos personajes, una estructura completamente abierta y la mezcla de actores profesionales y no profesionales, que aquí igualan su protagonismo e importancia dramática. (p. 181)

La improvisación coral es una melodía que precisa de sus teclas para ser interpretada, las teclas que activan la escena son unas pequeñas notas distribuidas de forma selectiva, destinadas a encender la mecha para avivar la pasión del colectivo, quien se prende, participa. La intervención de Miquel Quintana, que compara la revolución con el nacimiento de un becerro, es una explosión de pasión entre interpretación y realidad que, a través de un lenguaje simple —del campo—, simplifica la esencia de la escena. Miquel, como el resto de figurantes, no disponía de ningún guion, lo cual, en su caso, no supone ningún problema. El viejo guerrillero habla desde el corazón y desde su experiencia de vida, no necesita usar directrices para construir la escena y transmitir la urgencia de la revolución.

La escena de la asamblea fue grabada cuando el equipo de dirección había sido sustituido. En ella, Miguel Ángel Aladrén [fig. 33] tuvo una oportunidad para decir lo que antes no había podido, tuvieron que repetir tres tomas para poder grabar su intervención «nosotros somos pobres, pero tenemos la vida, no tenemos el poder...» (0:53:55). La primera, que fue totalmente improvisada,



Figura 33. LOACH, K. (1995). *Land and freedom*. Gramercy Pictures.

le costó mucho al entonces actor no profesional⁶⁴, pero no fue grabada, así que tuvieron que repetir dos tomas más. En la segunda, se quedó en blanco y en la tercera Frédéric Pierrot le ayudó a superar la situación y se levantó, empezó a hablar y reprodujo emocionado todo el discurso que antes la cámara no había grabado. Esa fue la toma que se registró y quedó inmortalizada «un momento de espontaneidad perdido por la cámara, reconvertido después en una conmovedora interpretación» (Ornat, 2015, p. 191).

7.8 La cámara asambleísta

La exploración de la escena de la asamblea sugiere, tanto por cómo ha sido construida —a través de la selección del reparto, la improvisación y la utilización de elementos actorales de activación— como por la manera de grabarla y editarla. En la grabación utiliza dos cámaras con trípode y su posición, aún existiendo diferentes alturas, se sitúa al nivel de los ojos, estrategia que

64. Después de su participación en *Tierra y Libertad* ha participado en otras producciones, entre ellas *El Olivo*, una película dirigida por Icíar Bollain en 2016.

aproxima los personajes al público a través de la imagen. El desenfoque del fondo de algunos planos revela la utilización de lentes con distancias focales muy largas, que permiten que el equipo de grabación pueda alejarse y no intervenir en el espacio donde esta tiene lugar⁶⁵, lo cual muestra un método de grabación muy poco intrusivo.

Las dimensiones de la sala donde se grabó la asamblea no permiten el uso de *travellings* y se intuye el intento por suprimir, en la medida de lo posible, elementos técnicos de iluminación. Los movimientos de la cámara son manuales, en el montaje también se utilizan como un recurso que acentúa la veracidad de la situación. La cámara adquiere el rol de «asambleísta», no se entiende como un elemento externo, sino como otra mirada que está dentro de la asamblea, que fija con sus desplazamientos el foco de atención del debate. La iluminación es mínima y prima la luz natural. Teniendo en cuenta que la improvisación es un elemento esencial en el desarrollo de la escena, el equipo de sonido se ve obligado a desplazarse continuamente, ya que todo sucede de forma espontánea y las intervenciones no siguen un orden ni están planificadas, «durante la grabación de la escena el equipo de sonido no podía estar la sala» (Berger en Cortés y Díaz, 2022, 0:26:01).

Los tiempos de grabación no son representativos en el proceso de edición. La mezcla de planos fijos con otros en movimiento o los cortes secos en algunas intervenciones ofrecen suficientes señales para camuflar la improvisación y ajustar el montaje. Paradójicamente, el modo de grabar difiere del resultado en la edición de la escena «No hay claqueta, no hay gritos que determinan el inicio y final de la grabación y las tomas son muy largas. Loach graba el sonido de forma genera» (Bollaín en Cortés y Díaz, 2022, 0:25:50). Su intención es la de crear una situación que se aproxime a la realidad, en una zona indefinida

65. En el rodaje de la película se acuñó la expresión *amatojaros*, utilizada por el equipo de dirección cuando querían que los técnicos se escondieran y así evitar que les actores tuvieran a alguien del equipo en su campo de visión cuando grabaran.

de la ficción, atravesada por el documental. Hace suponer que la técnica está muy medida antes de la grabación de la escena. Aunque el montaje no refleja la improvisación, le interesa potenciar su espontaneidad.

Este énfasis en lo colectivo puede pensarse también en términos formales, en relación a la importancia y la preferencia que da Loach al plano de conjunto, en detrimento de los primeros planos, lo que por otra parte, da cuenta de su formación previa como documentalista de la BBC. Para él:

Nuestras películas no tienen sorprendentes ángulos de cámara, ni encuadres extraordinarios y originales. Nos interesamos por poner la cámara delante de personas para aprehender su comportamiento y el ritmo de su habla (...) Hay que alcanzar una simplicidad que sea, al mismo tiempo, comunicativa. Al final de la película, no se deberían notar las tensiones que han llevado a esta simplicidad, a esta economía de medios. (Loach en de Giusti, 1999, p. 9)

Con estos recursos propios del documental, Loach construye una verosimilitud de manera natural que se asocia a la representación de la realidad, reforzada además por el escenario en el que se desarrolla la escena, el vestuario y la emoción que suscita el debate. Esta característica documental se acentúa al principio de la película con ciertas referencias explícitas al género, como las imágenes de archivo sobre la Guerra de España, que ayudan a situar históricamente el contexto de una revolución que se mantiene desconocida.

CAPÍTULO OCHO LA AUTOGESTIÓN DE NUMAX

Antes de entrar en el análisis de *Numax presenta...* y continuando la estructura de los dos casos de estudio anteriores, se realiza una aproximación al periodo histórico en el que se inscribe el tercer caso de estudio: la transición de la dictadura franquista hacia una monarquía parlamentaria.

Los límites a la libertad de expresión durante la transición española no estuvieron delimitados únicamente por las leyes, sino también por las propias privaciones culturales —inoculadas durante cuarenta años de nacionalcatolicismo— que actuaron como un elemento restrictivo. Con la intención de prevenir de cualquier inclemencia social al nuevo modelo político, se silenciaron e invisibilizaron las manifestaciones culturales que tuvieran cualquier posicionamiento crítico que pudiera suponer un peligro para la seguridad de la democracia. Estas medidas aparecerán en todas las expresiones culturales y el cine no será una excepción, tanto por el conformismo que profesó como por su adaptación a las restricciones, a pesar de abordar temas que serían decisivos para consolidar la incipiente democracia.

Siguiendo el propósito de acercarse al contexto socio-político de la época a través de una manifestación cultural, se dedican los primeros apartados del capítulo a presentar los factores que favorecieron el nacimiento del cine político en la transición, así como algunos eventos relevantes que fueron determinantes tanto para la eclosión y la emergencia del cine militante, un cine comprometido con la transformación social, como para la gestación del cine activista de Joaquim Jordà:

— *Las Conversaciones de Salamanca*, que en 1955 evidenciaron la pobreza del cine de la época y dieron paso al fenómeno del nuevo cine español.

— *L'Escola de Barcelona*, fundada por un grupo de cineastas pertenecientes a la *Gauche Divine*⁶⁶, influenciados por la *Nouvelle Vague*

66. Entre ellos Joaquim Jordà.

y la Escuela de New York. Interesados en experimentar con los modos de representación y el metalenguaje del cine y alejarse de la representación de la realidad

— *Las I Jornadas Internacionales de Escuelas de Cine de 1967* que, bajo el influjo del situacionismo, se consolidaron como el primer manifiesto del cine militante.

8.1 El problema de nuestro cine es que no tiene problemas

Para comprender la producción del cine español de la Transición es necesario remontarse a la década de los cincuenta y señalar las *Conversaciones de Salamanca* del 14 al 19 de mayo de 1955. Estas jornadas cinematográficas, organizadas por Basilio Martín Patino⁶⁷ y los integrantes de la revista *Objetivo*⁶⁸ en plena posguerra, significaron el primer encuentro entre cineastas, estudiantes y profesionales con diferentes trayectorias vinculadas al cine.

El director de cine José Luis Borau (1998) sitúa el enunciado de la editorial del número dos de la revista *Objetivo* «El problema de nuestro cine es que no tiene problemas» (p. 640) como elemento aglutinador para reunir las diferentes voluntades del cine del momento. A la llamada «acudieron desde

67. Por entonces era director del cineclub universitario donde tuvieron lugar las *Conversaciones de Salamanca*.

68. Primera revista de cine en España después de la guerra. Estuvo activa de 1953 a 1955, con un posicionamiento regeneracionista y disidente, y participó en la organización de las *Conversaciones de Salamanca*. Paradójicamente, después de haber publicado sus ponencias, fue clausurada en octubre de 1955 por los censores de la dictadura bajo el eufemismo de «una decisión administrativa».

comunistas⁶⁹, católicos moderadamente progresistas⁷⁰, pasando por falangistas liberales⁷¹, así como personalidades de filiación republicana⁷², franquistas⁷³, independientes⁷⁴ y representantes internacionales del cine⁷⁵ (p. 250). Pese a la diferencia ideológica y la variedad de opiniones, durante las jornadas se debatió cómo revertir la producción cinematográfica de la época, poniendo encima de la mesa la urgencia de realizar un cine que no siguiera los estándares de la dictadura y se preocupase por mostrar la realidad, ya que como sugiere la investigadora Carmen Arocena (2005) «cualquier apelación a la realidad era identificada con un llamamiento a la subversión» (p. 83). La situación del cine español en este momento continuaba siendo pobre, no había recursos y los directores continuaban anclados en un ostracismo creativo. Juan Antonio Bardem⁷⁶ durante las jornadas declaró «El cine español es políticamente ineficaz. Socialmente falso. Intelectualmente ínfimo. Estéticamente nulo. Industrialmente raquítico» (en Seguin, 2003, p. 52).

En estas jornadas se acordó la necesidad de hacer un cine más próximo a la realidad de la sociedad española —devastada por los desastres de la guerra— que reflejara las contradicciones del hombre contemporáneo. Se concertaron

69. Ricardo Muñoz Suay y Juan Antonio Bardem.

70. José María Pérez Lózano y José María García Escudero, exdirector general de Cinematografía.

71. Marcelo Arroita-Jauregui y los representantes de los Cineclubes del Sindicato Español Universitario (SEU).

72. Antonio del Amo y Manuel Villegas López.

73. José Luís Saénz de Heredia.

74. Luís García Berlanga.

75. Participaron como invitados el portugués Manoel de Oliveira, el representante de *Cathiers du Cinema*, Jacques Doniol-Valcroze, el crítico de cine italiano Guido Aristarco, el director neorrealista Carlo Lizzani, el director norteamericano King Vidor y el director británico Norman McLaren. La dictadura vetó la entrada en España del francés Georges Sadoul, por su filiación comunista, y del italiano Cesare Zavattini, por su adscripción al movimiento neorrealista.

76. Declaraciones hechas en las Conversaciones de Salamanca (1955).

también algunas demandas a la Administración «la concesión de ayudas públicas en función de la calidad artística; los requisitos que había de cumplir el ejercicio de la censura; la creación de una federación nacional de cine clubs y el cese del monopolio del NO-DO» (Borau, 1998, pp. 250–51). El organizador de las jornadas, Martín Patino, en *La revolución como coartada, una conversación con Javier Maqua y Marcelino Villegas* (1969) publicada en *Desacuerdos 4* (Patino, 2007) es más autocrítico sobre los acuerdos logrados y los considera:

pequeñas reivindicaciones de pequeños burgueses que, eso sí, serían de izquierdas, pero que lo que querían, lo que queríamos quizá, era dar un pequeño golpe de estado para quitar a los que hacían cine entonces y ponernos nosotros a base de pactar con quien hiciese falta, prometiéndoles que nosotros íbamos a ser más listos más guapos, más buenos, más cultos... (p. 46)

Las *Conversaciones* no tuvieron repercusión alguna, fueron un tímido intento de racionalizar y modificar el viejo sistema cinematográfico franquista pero, según el historiador de cine Joaquim Romaguera y el director Llorenç Soler (2006), «dieron carta de la naturaleza al cine independiente, paralelo, alternativo, aunque no será hasta la década siguiente que una nueva generación de cineastas (...) se encargará de producirlo y difundirlo» (p. 20).

En julio de 1962 se forma el sexto gobierno de Franco, un gobierno más aperturista «que reflejará la contradicción fundamental del régimen durante ese período, que será la dialéctica entre la necesidad de abrirse al exterior y la de mantener los postulados políticos que le llevaron al poder» (Arocena, 2005, p. 79). Manuel Fraga Iribarne entra en el Ministerio de Información y Turismo y asigna a uno de los asistentes a las *Conversaciones de Salamanca*, José María

García Escudero⁷⁷, la Dirección General de Cinematografía y Teatro. El resultado fue un experimento al que se conoce con el nombre de Nuevo Cine Español⁷⁸, cuya intención era emular las nuevas olas cinematográficas que emergían en Europa en ese momento, como la *Nouvelle vague*, el *Free Cinema* y el *Cinema Novo*. Sin embargo, este intento de renovación no tuvo el éxito esperado, ya que la administración desaprobó las actuaciones de los jóvenes de la Escuela Oficial de Cine, los directores veteranos se mostraron hostiles y, lo más determinante, la mayoría de jóvenes cineastas a quienes iban destinadas las ayudas las rechazaron al «entender que bajo la estrategia de apariencia bienintencionada se ocultaba el deseo de lavarle la cara a la dictadura ofreciendo una falsa imagen de mayor independencia creativa y utilizándolos a ellos como cómplices de la operación» (Patino, 2007, p. 46).

8.2 La Escola de Barcelona o hacer Mallarmé en la Barcelona de los sesenta

Ante la prohibición de realizar un cine que representara la realidad, la alternativa se situaba en producir lo contrario, un cine transgresor a través de la abstracción y la deconstrucción del medio. Bajo este prisma podemos situar la *Escola de Barcelona*, un movimiento que no surgió de ninguna aula de la capital catalana, sino que se gestó a partir del pensamiento y la puesta en práctica de un cine realizado por autores que residían en la ciudad condal. Estos se enfrentaban a través de las imágenes a la imposición del «cine

77. Ya había sido director de la entidad en 1951 y dimitió en 1952 por desavenencias con el ejercicio censor.

78. Participaron en él Carlos Saura con *La caza* (1966), Basilio Martín Patino con *Nueve cartas a Berta* (1962), Mario Camus con *Young Sánchez* (1963), Angelino Fons con *La busca* (1966), Francisco Regueiro con *El buen amor* (1963) o Julio Diamante con *El arte de vivir* (1965).

mesetario»⁷⁹ a través de un cine que no dirigía su mirada a Madrid, sino al norte de los Pirineos.

Como declaró Joaquim Jordà, «Ya que no podemos hacer Victor Hugo, haremos Mallarmé» (Riambau y Torreiro, 1993, p. 12). La *Escola de Barcelona*, no se interesaba por representar una España irreal y artificiosa en las tonalidades cromáticas dictadas por el posibilismo y la censura, sino en utilizar lo simbólico para transgredir la estructura del lenguaje cinematográfico, buscaba combinar el discurso metalingüístico con la belleza y la moda, sustituyendo a las actrices por modelos.

La utilización del término *escola* (escuela) suponía una manera de institucionalizar simbólicamente, mediante el uso crítico de la palabra, un movimiento cinematográfico en una ciudad⁸⁰ en la que no existía ninguna escuela de cine. Como explica Vicente Aranda «Puesto que no había escuela, maestros y discípulos se reunían para intercambiar sus conocimientos y sus inquietudes» (en Riambau y Torreiro, 1993, p. 158). La fundación de la *Escola de Barcelona* coincidió cronológicamente con *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1965), *Noche de vino tinto* (José María Nunes, 1966), *Acteón* (Jorge Grau, 1967), *El último sábado* (Pere Balaña, 1967) y la *Piel quemada* (Josep Forn, 1967), lo cual hizo que la prensa empezará a hablar de un «Nuevo Cine Catalán» en contraposición al «Nuevo Cine Español».

La disconformidad de identificarse con un sentimiento nacional catalán y la afinidad que sentían los cineastas con la ciudad se reflejan en las declaraciones de Santiago Nunes «No tengo ese afán de nacionalismo [...] eso de poner fronteras no lo entiendo, hago cine de Barcelona, no cine catalán» (en Riambau y Torreiro, 1999, p. 155). Estas reflexiones ayudaron a definir el

79. Término acuñado por el director de cine Carlos Durán para referirse al cine realista que se producía en Madrid.

80. A modo de la Escuela de Nueva York, formada por John Cassavetes, Sidney Meyers, Lionel Rogosin y Morris Engeladop, a la que adoptaron como referente de cine y cultura urbana.

nombre del grupo y su posicionamiento con la ciudad. En 1967 Jacinto Esteva y Joaquim Jordà estrenan *Dante no es únicamente severo*, una película rodada a cuatro manos que supondrá el manifiesto visual de la *Escola de Barcelona*. El proyecto nació bajo la idea de una creación colectiva compuesta a partir de cinco episodios autónomos⁸¹ que se resquebrajó durante el proceso por desavenencias de forma y contenido⁸², falta de presupuesto⁸³ y disputas personales y políticas⁸⁴. De los cinco episodios iniciales, sobrevivieron dos: *+x-* (*Más por menos*) de Joaquim Jordà y *Una historia vertical* de Jacinto Esteva, de la fusión de ambos surgió *Dante no es únicamente severo*.

La película fue galardonada en el festival de Pesaro con el Premio Filmcrítica y Pentagrama de Oro por la música de Marco Rossi, John Mekas se refirió a ella «como la mejor película española que había visto» (Riambau y Casimiro Torreiro, 1999, p. 286). Jordà no podía salir de España desde 1962, pero consiguió asistir al festival gracias a la gestión de su abogado que logró que le devolvieran su pasaporte después de que se lo hubieran retirado por firmar una carta solidaria contra las torturas a les mineros asturianos. Durante la conferencia de prensa, después de la proyección de la película en Pesaro, Jordà se negó a contestar preguntas «porque no me entenderían si lo hacía en castellano, ni tampoco en catalán» (p. 231). Esta declaración llegó a oídos de

81. *+x-* (*Más por menos*) de Joaquim Jordà, *Carmen* de Pere Portabella, *Ophelia* de Ricard Bofill, *El horrible ser nunca visto* de Gonzalo Suárez y *La Cenicienta. Una historia vertical* de Jacinto Esteva.

82. Ricard Bofill, interesado en una propuesta visual más arquitectónica y espacial, propuso filmar en un formato cuadrado que resultó incompatible con el resto de grabaciones.

83. Santiago Suárez no pudo sonorizar por falta de presupuesto.

84. En octubre de 1967, antes del estreno de *Dante no es únicamente severo*, Jacinto Esteva presentó una lista de miembros de la Escuela de Barcelona que excluía a Pere Portabella. Estaba formada por Joaquim Jordà, Carlos Duran, Vicente Aranda, Ricardo Bofill, Gonzalo Suárez, Jorge Grau y el mismo Esteva.

Manuel Fraga —ministro de Información y turismo— quien lo sancionó con una multa de 200.000 pesetas por haber preferido hablar en catalán.

La configuración de la *Escola de Barcelona* está íntimamente ligada al tradicional interés por la cultura de la burguesía catalana. Sus integrantes eran parte de la *Gauche Divine*⁸⁵, un movimiento intelectual formado por descendientes de familias burguesas y personas afines al mundo de la moda y la cultura⁸⁶, que con una postura transgresora y antifranquista, representaban la *jet set* cultural de los sesenta en Barcelona. Su estética moderna, colorida o el movimiento de sus cuerpos al son de músicas prohibidas que llegaban a las salas de forma clandestina, les otorgaba una condición *chic* con la que fueron admiradas en secreto. Aunque también, como cita la historiadora Patricia Mayayo, «fueron criticados por su carácter frívolo y elitista y lo que se entendía era su falta de compromiso político» (2020, p. 566). Para la mayoría de la población española vivir de ese modo suponía un imposible, la condición social de la clase trabajadora no permitía la oportunidad de comprar ropa de importación,

85. La expresión *Gauche Divine* fue acuñada por el periodista Joan de Sagarra en 1967. La propia denominación es provocadora: *Gauche*, izquierda en francés, reivindica un posicionamiento político contra la dictadura y el nacionalcatolicismo que imponía el franquismo, *Divine*, divina en francés, señala un aspecto glamuroso, asociado a la cultura, a la farándula, a lo especial y a nuevas reivindicaciones como la revolución sexual, muy alejadas de los ideales de la izquierda marxista ortodoxa.

86. La gente relacionada con el movimiento podría implicar a cerca de 500 personas que se reunían en los locales modernos de la Calle Tuset —a modo de la *Carnabi Street* de Londres— y la Discoteca *Bocaccio*, en el barrio de Sant Gervasi, centro neurálgico de la *Gauche Divine*. Entre sus integrantes destacaron personas de diferentes ámbitos: de la escritura Terenci Moix, Rosa Regàs, Gil de Biedma, Juan Marsé, Ana María Moix o Manuel Vázquez Montalbán; de la arquitectura Ricardo Bofill, Oriol Bohigas, Federico Correa y Óscar Tusquets; del editorial Josep María Castellet, Jorge Herralde, Beatriz de Moura o Esther Tusquets; de la fotografía Oriol Maspons, Colita, Leopoldo Pomes o Xavier Miserachs; de la música y del periodismo Elisenda Nadal o Joan de Sagarra; de la moda y la interpretación, Serena Vergano y Teresa Gimpera; de la canción Joan Manuel Serrat y del cine, Joaquín Jordá, Jacinto Esteva, Vicente Aranda, Gonzalo Suárez o Pere Portabella.

viajar, estudiar en el extranjero, disfrutar de vacaciones en la Costa Brava o costearse copas en discotecas exitosas los fines de semana.

Ese modo de vida implicaba una forma de consumo acelerado, al que solo podían acceder personas privilegiadas, y la *Escola de Barcelona* era parte ello, era el cine de tendencia de la Barcelona de la época. Su prestigio creció de forma vertiginosa en el ambiente cultural de la ciudad, ya que fue capaz de desarrollar un lenguaje cinematográfico que mostraba el mundo a través de la publicidad que se hacía de Barcelona. Tanto fue así, que en 1969 Joaquim Jordà, «el núcleo de inteligencia y maquinación de l'Escola de Barcelona» (Portabella en Riambau y Torreiro, 1999, p. 175) «Cansado de tantos proyectos fallidos [...] cabreado y desengañado» (Jordà en Riambau y Torreiro, 1999, p. 321) tomó la decisión de autoexiliarse en Italia⁸⁷.

8.3 Las Jornadas de Sitges

Del 1 al 6 de octubre de 1967 se celebraron en Sitges las I Jornadas Internacionales de Escuelas de Cine «bajo el lema Escuela y profesión» (Borau, 1998, p. 824), organizadas por la Escuela Oficial de Cine (EOC), con el objetivo de utilizar el cine como un recurso para la promoción turística de la ciudad.

87. En Italia Jordà se unió a la militancia política, trabajó con la productora *Unitele films* del PCI y realizó varias películas. *Portogallo, paese tranquillo* (1969), un medimetraje sobre la represión de la dictadura de Salazar, que combinaba imágenes de archivo con una voz en off y entrevistas a militantes de la oposición. La obra fue reconocida con la *Paloma de Oro* en el festival de Leipzig. *Il perché del dissenso* (1969), un cortometraje de 15 minutos que recoge los testimonios de curas españoles de izquierda reunidos en Italia después de sufrir un atentado. *I Tupamaros ci parlano* (1969), un largometraje performático, elaborado a partir de imágenes de archivo, un gran trozo de película en negro —debido a que faltaban unas imágenes— y la explicación en directo por el director durante su proyección. Otro de los títulos que llevan su firma es *Lenin vivo* (1970), codirigida con Giano Totti, un encargo del PCI en el Centenario de Lenin. La cinta reflexiona sobre la figura del revolucionario a partir de la utilización de material de archivo. Por último, *Spezziano le catene* (1971), documental colectivo que registraba la emergencia de la organización obrera, la huelga y las acciones que se llevaron a cabo en la fábrica italiana de Alfa Romeo.

Se convocó a representantes de escuelas, cineastas, estudiantes y graduados de la Escuela Oficial de Cine, con la intención de explorar y compartir experiencias pedagógicas y formativas entre el alumnado, docentes y profesionales. Los debates y las sesiones programadas que partían con la intención de crear el escenario moderado de las *Conversaciones de Salamanca* de 1955, se vieron truncados por la irrupción del reclamo de un «cine libre» con un posicionamiento crítico y directo a los principios regeneradores —tanto estética como industrialmente— de las reuniones salmantinas, que se mantenían en las limitaciones del cine aperturista y el posibilismo impulsado por el llamado «Nuevo Cine Español».

El programa, en un principio pensado para debatir sobre los aspectos técnicos y cuestiones prácticas de la profesión, se vio alterado con la iniciativa de algunos alumnos y exalumnos de la Escuela Oficial de Cine de Madrid —Manuel Revuelta, Julián Marcos, Antonio Artero, Pedro Costa, Bernardo Fernández, Antonio Drové— y miembros o simpatizantes de la *Escola de Barcelona* —Román Gubern, Joaquim Jordà y Pere I. Fagés—. El ambiente, según Lydia García- Merás, coeditora de la publicación *Desacuerdos 4*⁸⁸ (2007), se transformó en una auténtica asamblea en la que se trataron temas como «el valor ideológico del cine, su naturaleza como mercancía [...] e incluso se abordó la función de la Escuela Oficial de Cine como un aparato estatal de control» (p. 22), o la consideración del posibilismo como la perpetuación de un sistema en el que la dirección cinematográfica se convierte en una función represiva al

88. *Desacuerdos Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* es un proyecto editorial de investigación realizado en coproducción —Centro José Guerrero de la Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA, arte y pensamiento de Universidad Internacional de Andalucía— con la intención de explorar, detectar y mapear las prácticas, los modelos y contramodelos culturales que surgieron en los márgenes del relato oficial de la España de la transición. Publicación de la que entre 2004 y 2014 se editaron 8 números con distintas colaboraciones según la temática, el número 4 es un análisis del debate estético y político desarrollado en las filas del cine militante y de la creación audiovisual desde los últimos años del franquismo hasta el año de su publicación, el 2007.

servicio de las clases dominantes. Las conclusiones precipitaron la redacción de diferentes reivindicaciones, algunas de ellas recuperadas por el historiador de cine Santos Zunzunegui (2005):

1. Se propugna la creación de un cine independiente y libre de cualquier estructura industrial y burocrática, para lo cual es condición indispensable el libre acceso al ejercicio de la profesión con las implicaciones siguientes:
 - a. Supresión del Sindicato Nacional del Espectáculo y creación de un Sindicato de base democrática.
 - b. Supresión del cartón de rodaje y de cualquier clase de permisos anejos.
 - c. Libertad de exhibición no sujeta a controles gubernativos ni administrativos, directos o indirectos.
 - d. Supresión de censura previa, a película completada y para exhibición.
 - e. Supresión del interés especial y de cualquier otra clase de subvención como mecanismo de control y su paso al control del sindicato democrático.
 - f. Control de los mecanismos de producción, distribución y exhibición por el sindicato democrático.
 - g. Todos los medios de formación profesional deben estar en poder del sindicato democrático, lo cual implica la transformación de la estructura de la actual Escuela Superior de Cine.
En esta nueva Escuela los alumnos serían miembros del sindicato con pleno derecho.
2. Se han acordado los siguientes puntos:
 - a. Continuar estas mismas jornadas en años sucesivos.

- b. Informar a todos los centros del transcurso y resultado de las Jornadas.
 - c. Organizar las próximas Jornadas con base democrática y efectiva, así como una nominación de los diversos comités pertinentes.
- (pp. 131–132)

Las conclusiones de las Jornadas —secuestradas y boicoteadas por la organización— evidenciaban la diferencia intergeneracional entre profesorado y alumnado. De algún modo, sus reivindicaciones anticipan el espíritu de mayo de 1968, ya que reclaman la creación de un cine autogestionado y ajeno a cualquier estructura industrial, política y burocrática y su utilización como herramienta revolucionaria. La radicalidad de sus postulados —dentro del contexto de la dictadura— tiene una notable «inspiración de las lecturas situacionistas de aquellos años» (Riambau y Torreiro, 1993, p. 177). La clausura de dichas jornadas se saldó con la intervención de la guardia civil y la detención de veintidós personas, entre ellas Serena Vergano, musa de la *Escola de Barcelona*. La respuesta del régimen a este episodio fue la intransigencia y una mayor censura a los nuevos lenguajes cinematográficos. Un mes después de las Jornadas, García Escudero fue destituido y el 28 de noviembre del mismo año se eliminó la Dirección General de Cinematografía, lo cual puso punto y final al posibilismo del Nuevo Cine Español.

Las Jornadas no se volvieron a repetir y la continuidad del encuentro adquirió la forma de Festival especializado en el género fantástico. El Festival de cine de Sitges, que tuvo su primera edición en 1968, fue una estrategia de censura franquista para silenciar el malestar por la suspensión de las Jornadas de 1967 y continuar con su plan de potenciar la imagen de la ciudad —en temporada baja— a través del cine. Este Festival puso de manifiesto la discordia entre dos generaciones de cineastas, por un lado, la de las

Conversaciones de Salamanca que reclamaban el apoyo institucional para la producción y mayor flexibilidad en el contenido y, por el otro, los sitgistes, que veían en la Escuela Oficial de Cine una artimaña para convertirlos en funcionarios al servicio del Aparato ideológico del Estado⁸⁹. Dos posturas enfrentadas que reflejan formas diferentes de entender el cine y de combatir la dictadura. La primera, legitima el régimen como organismo con responsabilidad cultural, mientras que la segunda no lo acepta y opta por enfrentarse a él utilizando el cine como instrumento para la lucha política aunque ello implique hacerlo en la clandestinidad.

8.4 El cine militante

El Mayo francés (1968) abrió nuevos caminos en la militancia e inculcó el espíritu revolucionario en las nuevas generaciones de cineastas españoles. El fracaso del Nuevo Cine Español y la influencia de las revueltas parisinas contribuyeron al desarrollo de un cine de protesta que unificaría la oposición a la dictadura. Un cine alejado de la industria y las instituciones, que escapaba de las redes de distribución oficiales y que adoptaría el término de «cine militante», «Si Mallarmé había reemplazado la imposibilidad de hacer Victor Hugo, algunos miembros de la *Escola de Barcelona* consideraron que, después de la revolución parisina, ya no se podría hacer otra cosa que no fuese Zola» (Riambau y Torreiro, 1993, p. 320).

En España, las protestas estudiantiles tuvieron una lectura temerosa, el nuevo gobierno respondió al auge de las movilizaciones aplicando el Estado

89. En este sentido la concepción *althusseriana* es totalmente pertinente como mecanismo de control, puesto que el escenario en España era el de una dictadura. El régimen utiliza El Nuevo Cine Español para construir un espejismo a través del cine, al que se le atribuye una función de control en pro de los privilegios de la iglesia, los militares y las élites. La cultura se usa como un elemento disuasorio de la violencia.

de Excepción en todo el estado⁹⁰. Este cambio de estrategia política ocasionó un viraje hacia el cine militante, especialmente durante los primeros años de la década de los setenta. Años de mucha convulsión política⁹¹, en los que la oposición a la dictadura cada vez se volvía más activa y la cultura se presentaba como un artefacto ideológico contra el franquismo. El cine se volvió una manera de contrarrestar el relato de la dictadura desde la acción y las imágenes. Les cineastas militantes no eran meramente operarios de cámara, como explica el Colectivo de Cine de Madrid —fundado a principios de los setenta— su implicación era la misma en las movilizaciones «saltábamos con los manifestantes y nos disolvíamos con ellos. O participábamos en sus encierros, o en las asambleas y corríamos los mismos o mayores peligros, porque se nos veía más» (Garijo, 2015). El cine estaba al servicio de las clases populares y cumplía la función de ser un medio de contrainformación, capaz de crear y mostrar subjetividades que el régimen ansiaba controlar y ocultar. Según el colectivo *Grup de Producció*⁹² se apostaba por un cine que «hiciera caso omiso a las mediaciones oficiales y los lugares y medios convencionales» (en Rom, 1978, p. 64).

90. El 24 de enero de 1969 se decretó el estado de excepción a raíz de las protestas estudiantiles por el asesinato en Madrid de Enrique Ruano durante un interrogatorio policial. El estado de excepción duraría hasta el 22 de marzo del mismo año.

91. Durante la primera década de los años setenta, el régimen se recrudeció y aumentó la represión y las protestas sociales. Se sucedieron algunos acontecimientos que marcaron el inicio del fin de la dictadura: en 1971, gracias a movilizaciones como el encierro en Montserrat de más de 300 personas vinculadas a la cultura —muchas pertenecientes a la *Gauche Divine*—, se consiguió la anulación de seis penas de muerte —Proceso de Burgos— para seis militantes de la organización ETA; en 1972, el Proceso 1001 contra la cúpula sindical de Comisiones Obreras, conocido también como «los diez de Carabanchel»; en 1973, el atentado de ETA en el que murió el presidente del gobierno de Luis Carrero Blanco.

92. Colectivo catalán fundado en 1975 por cineastas vinculados a la producción de cine independiente, entre ellos se encuentran Pere Ignasi Fages, Pere Joan Ventura o Manuel Esteban.

Para operar desde la clandestinidad que exigía la situación, era necesario crear una infraestructura que permitiera filmar, montar, distribuir y proyectar el material editado⁹³. Había grupos más organizados que otros, pero todos asumían el riesgo y la implicación que comportaba utilizar la cámara con pretensiones políticas. El Colectivo de Cine de Madrid (CC Madrid), que se inició a principios de los 70 en asambleas clandestinas, creó en 1974 una red de afinidad que involucraba a profesionales del cine, diversos artistas, la Televisión Alemana (ZDF) —que financiaba el proyecto a cambio de imágenes— y la agrupación de cine del PCE, que les facilitaba cámaras, película y las salas de edición, «Organizamos una cadena de distribución de películas que nos autofinanciaba, traíamos las películas de Francia clandestinamente y las proyectábamos a escondidas [...]. Aunque fuimos detenidos en más de una ocasión, teníamos carnets de TV alemana que nos salvaban el pellejo» (CC Madrid en Garijo, 2015).

En Cataluña se fundó el colectivo Cine de Clase, del cual formaron parte Llorenç Soler⁹⁴, Helena Lumbreras y su compañero, Mariano Lisa. Tanto Soler como Helena tenían experiencia cinematográfica, Soler había rodado películas muy demandadas como *Noticiero R.N.A.* (1970) o *Largo viaje hacia la ira* (1969), mientras Lumbreras había iniciado su carrera profesional en Italia,

93. La distribución del cine activista de la época requería, no únicamente velar por la seguridad de las «latas» y del material necesario, sino también de la creación de una red de espacios alejados del circuito comercial donde proyectar las películas. De esta manera, se extendió por diversos puntos del país un entramado de locales conformado por cineclubs, parroquias, asociaciones obreras, comunidades de vecinos, festivales de cine, casales de cultura, instituciones no gubernamentales, garajes, etc... en los que se realizaban pases de cine militante, político y experimental. En 1974 en Cataluña, se fundó la distribuidora *Central del Curt* (Central del Corto), que adaptaría la producción de sus films a un modelo de organización cooperativa, la *Cooperativa de Cinema Alternatiu* (Cooperativa de Cine Alternativo).

94. 284 Quién hizo de cámara en *El Cuarto Poder* (1970), una propuesta de cine-ensayo que reflexiona sobre los medios de comunicación, tanto oficiales como clandestinos, que utilizaban la impresión en papel para su difusión. Plantea la dificultad de llegar a conseguir que alguno de estos medios pertenezca a la clase obrera.

primero en la RAI, como realizadora y guionista, y después como ayudante de realización de Fellini, Rosi, Pontecorbo y Pasolini. Pese a su corta producción⁹⁵, la visión del Cine de Clase proponía un trabajo colectivo en la realización de sus películas que trascendía los medios de producción de la época. Su forma de rodar anticipa un cine político que no se preocupa solo por ser un medio que vehicule la protesta, sino también por hacer partícipes a sus protagonistas, en un proceso que Lumbreras argumenta de este modo:

Nuestras películas son películas robadas. Desde el primer proyecto, las discutimos con los protagonistas, que son quienes las van a hacer, y muchas veces incluso a filmar. De este modo las cámaras entran en las fábricas y salen a la calle. He visto cómo la sensibilidad de gente que no es profesional del cine, pero que cuenta su vida, ofrece visiones que son extrañas para nosotros, que resultan muy efectivas. Consideramos que hacemos cine en vivo, y es robado porque realmente nos movemos en terrenos prohibidos por las leyes anteriores. (Pereda, 1977, párr 3)

A los colectivos de cine citados habría que añadir los que aparecieron en otras zonas del estado español, muchos de ellos contribuyeron a poner en valor el debate de los cines nacionales, que anticipaban el carácter plurinacional del estado a través de la producción audiovisual. En Almería, el colectivo *Equipo Dos*, formado en 1975 por José María Siles y Fernando José Romero, practicaba la resistencia mediante la producción de sus films. En la primavera de 1975 publicaron su manifiesto fundacional *El porqué de un cine político* (Equipo Dos, 1975), que recogía sus objetivos y, a la vez, planteaba algunas cuestiones relacionadas con el cine, como proceso de comunicación política. En él destacan tres niveles de significación: el nivel expresivo, del cual señalan la

95. De 1970 a 1978 realizaron 4 medimetroajes en 16mm: *El Cuarto Poder* (1970); *El Campo para el hombre* (1973); *O todos o ninguno* (1976) y *A la vuelta del grito* (1978).

peligrosidad de que el mensaje no llegue al público debido a un desplazamiento de la belleza en base al contenido y la realidad social; el nivel informativo y la importancia de alejarse de intenciones estéticas individuales, fortaleciendo así la información y la concienciación colectiva; y, por último, el nivel motivacional, en el que se aboga por la producción de un cine que traspase la conciencia y devenga movilización, que contenga la capacidad de transformar la sociedad y pase de la pasividad que envuelve la observación a la acción. Sobre estos tres niveles exponen tres puntos:

- El cine no ha de ser solamente algo HERMOSO, BELLO
- El cine no debe quedarse en mero canal de INFORMACIÓN
- El cine ha de contener una «comunicación de ...», «una incitación a...» (Equipo Dos, 1975)

Con estas premisas, definían la practicidad ante la utilidad del cine político en un intento de sustituir la subjetividad creadora por la objetividad. Su objetivo era construir un testimonio revolucionario que pudiera trasladar la realidad social al público, al mismo tiempo que incidía en su conciencia a través de las imágenes.

8.5 El desencanto

Tras la muerte de Franco se implementaron los primeros cambios para iniciar la reforma cinematográfica. El 14 de febrero de 1976 se eliminó la censura previa de guiones y se promulgó una Orden Ministerial que modificó la situación de las salas especializadas⁹⁶. Con el nuevo modelo de organización política se realizaron cambios significativos en la ley que allanaron el terreno para el crecimiento de la industria cinematográfica, al mismo tiempo que permitieron

96. El 1 de julio de ese mismo año dimitió el presidente del Gobierno Arias Navarro y el rey Juan Carlos I nombró a Adolfo Suárez para que ocupará su lugar.

la convivencia de nuevas propuestas. Con el Real Decreto 3071/1977 —aprobado el 1 de diciembre de 1977— 11 se concede el permiso de rodaje y se cierra el episodio oficial de la censura, los 70.000 metros de película eliminados durante cuarenta años de franquismo se convierten en un pasado que los nuevos gobiernos no tardarán en olvidar⁹⁷.

El consenso político en la transición provocó un desencanto que se extendió desde las clases trabajadoras hasta los profesionales de la cultura. La continuidad de las estructuras franquistas como garantes para facilitar el cambio hacia una democracia y el pactoismo de los partidos mayoritarios con las élites franquistas alimentaron el desengaño de las clases trabajadoras. La decepción de los movimientos sociales aumentó al ver cómo quienes habían vivido en la clandestinidad aceptaban de buena gana el entendimiento con sus perseguidores. La transición se gestó en la decepción del cambio de la dictadura a una monarquía parlamentaria que ponía en el mismo lugar a verdugos y víctimas⁹⁸.

Los sindicatos⁹⁹ y las organizaciones de izquierdas¹⁰⁰ firmaron los Pactos de la Moncloa¹⁰¹, un pacto social que dilapidaba cualquier esperanza de ruptura con

97. También se puso fin al monopolio informativo de Radio Nacional de España, se suprimió la exclusividad y obligatoriedad del NODO, se estableció el estatuto de RTVE y se implementaron algunas directrices en favor de la libertad de la entidad.

98. En referencia a la ley de amnistía que entró en vigor el 17 de octubre de 1977, también conocida como «El Pacto del Olvido». Una medida pactada entre las distintas fuerzas políticas para liberar a los presos políticos del régimen, que implicó la exoneración de responsabilidad de todos los delitos y crímenes cometidos por los franquistas durante la dictadura.

99. UGT y CCOO los suscribieron.

100. Partido Socialista Obrero Español (PSOE), Partido Comunista de España (PCE), Partido Socialista Popular (PSP), la Federación Catalana del PSOE y Convergencia Socialista de Cataluña.

101. Firmados el 15 de octubre de 1977 y avalados por los sindicatos mayoritarios de CCOO y UGT, que no opusieron resistencia ni a su firma ni a su cumplimiento. Estos acuerdos consiguieron la pérdida de derechos de la clase trabajadora, lo cual se vio reflejado en el aumento del paro (300.000 personas en 1978).

el franquismo. Como señala el historiador Juan Andrade Blanco (2015), los Pactos supusieron un discurso del consenso que:

sirvió para legitimar el nuevo sistema político en construcción desde coordenadas ideológicas que no eran las propias de la mayoría de la oposición democrática sino las resultantes de la transacción de estas con las del poder político heredero de la dictadura. (p. 329)

La Constitución de 1978, aunque no menciona explícitamente al cine, recoge en su artículo 20 la libertad de expresión y la difusión del pensamiento como derechos fundamentales, prohibiendo expresamente cualquier forma de censura. De este modo, a través de la nueva legislación, el cine se convirtió en un aparato ideológico utilizado por el Estado de manera no oficial a favor de sus intereses. Se estableció un modelo que reconoce el objeto cultural como tal siempre y cuando no entre en conflicto con el Estado y premia con subvenciones y honores a la cultura que no presenta problemas, mientras que se castiga con la marginalidad a les que se desvían del guión. La libertad de expresión llegó determinada por nuevos factores políticos que controlan el sistema de subvenciones, el mercado y la distribución. Un proceso disuasorio que afectó la continuidad de las luchas sociales y sus representaciones culturales. Los colectivos que no se adaptaron a las nuevas reglas perdieron relevancia o desaparecieron, y los que continuaron, acataron los parámetros marcados por el espíritu de la concordia que influyó en la producción de un cine domesticado.

Aunque la abolición de la censura representó un avance en la libertad de expresión, aún existían limitaciones no escritas que influyeron en la producción cinematográfica de la época. La protección de cuestiones sensibles, que no se consideraba adecuado abordar, llevaron a la persecución de producciones que trataran temas considerados prohibidos o delicados, como las críticas a las fuerzas armadas, la Guardia Civil, la monarquía o la Iglesia. En abril de 1980, la directora de cine Pilar Miró fue procesada por su película *El crimen*

de Cuenca (1979)¹⁰². En 1981 TVE suprimió todas las referencias a la monarquía en la emisión de *Novio a la vista* (Berlanga, 1953). En 1982 un tribunal penal prohibió la proyección de la película *Rocío*¹⁰³ (Fernando Ruiz, 1980), primero en las provincias de Huelva, Sevilla, Cádiz y después, en todo el territorio español. La persecución cinematográfica, consiguió sus objetivos intimidatorios, e hizo que muchas producciones se desmarcaran del cine militante y se alejaran de la disidencia, optando por eludir la confrontación, obedecer las normas, tratar temas que se aceptaban como el preludio de un país moderno¹⁰⁴ y aplaudir la imposición del consenso por encima de la crítica.

8.6 Numax presenta...

Numax presenta... (Jordà, 1980) [fig. 34] traslada a la pantalla la experiencia de los trabajadores de Numax, una fábrica de ventiladores y pequeños electrodomésticos situada en un edificio industrial en la Calle Marina 279–

102. La película fue sometida a jurisdicción penal militar por presuntas ofensas contra la Guardia Civil, lo que generó una fuerte campaña de solidaridad nacional e internacional. En 1981 la película fue autorizada y se convirtió en uno de los grandes éxitos de taquilla del cine español, consiguió 2.621.614 espectadores según los datos del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA).

103. El documental, con una factura muy próxima al cine militante, reflexiona sobre la relación de la romería con la Iglesia y presenta testimonios que denuncian las ejecuciones de campesinos y simpatizantes de la república en la localidad de Almonte (Huelva). Las escenas implicaban a un antiguo alcalde como responsable de la ejecución de cien personas, lo cual desencadenó denuncias por injurias, escarnio a la religión católica y ultraje. La Audiencia Provincial de Sevilla condenó al director a dos meses de arresto, una indemnización de diez millones de pesetas por injurias graves y la prohibición de la proyección pública de la película. Finalmente se exhibió en 1985 con cortes en la cinta, se substituyeron los fragmentos eliminados por una pantalla en negro con la leyenda "Supresión por sentencia de la Sala Segunda del Tribunal Supremo del 3.4.1984".

104. La homosexualidad, las relaciones sexuales extramatrimoniales y el interés por la delincuencia juvenil se utilizaron con un efecto disuasorio para ocultar la existencia de otros problemas sociales.

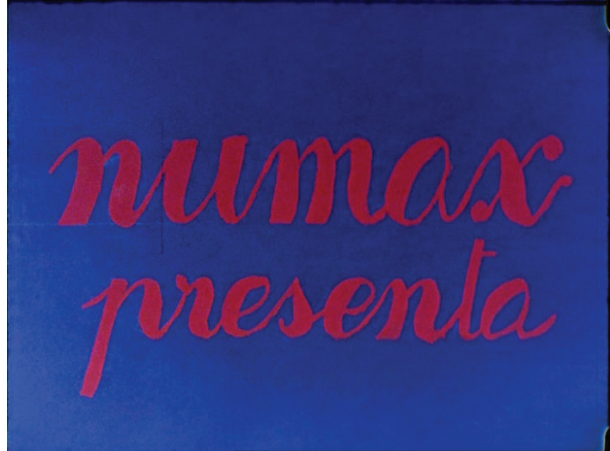


Figura 34. JORDÀ, J. (1980). *Numax presenta...* A. de T. de Numax (ed.). Vértice Cine. [Película].

281, cerca del templo de la Sagrada Familia de Barcelona. Ante las intenciones fraudulentas de la patronal para cerrar la fábrica y mudar su producción a Brasil, los trabajadores optaron por articular su resistencia, organizando huelgas, ocupando temporalmente el edificio y asumiendo la gestión de la empresa cuando la patronal la daba por perdida.

El film se construye siguiendo la cronología de los sucesos que marcaron el proceso de lucha de los trabajadores. La primera imagen que vemos es la de una claqueta delante de la cara de una trabajadora sentada en una silla. Tras el *clack*, la trabajadora lee un comunicado [fig. 35]. A través de una auto-narración —de representación colectiva— informa de: quiénes son «Somos la Asamblea de trabajadores de Numax, los 69 trabajadores y trabajadoras que quedamos de los 250 que componían la plantilla en enero de 1977» (00:00:03); la fecha en que tiene lugar el inicio de la grabación «3 de mayo de 1979» (00:01:35); el proceso —una sanción colectiva, 13 despidos, huelgas, una ocupación de tres meses, un expediente de crisis y la suspensión de pagos—; la duración de su lucha «dos años y medio» (00:01:38); la participación de los y las trabajadoras «Se trata de una película hecha por nosotros mismos» (00:02:08); el coste de la cinta y su financiación «600.000 pesetas escasas de la caja de resistencia» (0:02:12); el posicionamiento político en defensa de «la abolición del trabajo asalariado» (00:02:16); la participación de la Asamblea de trabajadores de Numax y, por último, la incertidumbre que



Figura 35. JORDÀ, J. (1980). *Numax presenta...* A. de T. de Numax (ed.). Vértice Cine. [Película].

supone el proyecto de la película «de la que sabemos el principio, pero desconocemos el final» (0:02:21).

8.6.1 El gestus y la teatralización del poder

El proceso de la autogestión en Numax nace como consecuencia del plan premeditado de la patronal de cerrar la fábrica y trasladar su producción a Río de Janeiro para vender el edificio a una inmobiliaria y construir viviendas. Ante la situación de abandono, los trabajadores se aferran a la conservación de su puesto de trabajo «por la necesidad de tener que cobrar un salario cada semana» (01:15:37) y se movilizan ante el peligro de perderlo. Jordà (1996), sitúa el inicio de la crisis en las conspiraciones de la patronal y, para destacar este complot, hace uso del teatro. La película mantiene una influencia *brechtiana* durante todo su metraje, tanto por el argumento que desarrollan los trabajadores como por la exageración en la comedia en las escenas teatrales. Los elementos que configuran estas escenas exceden la parodia: el escenario —representando un jardín bucólico de estilo burgués¹⁰⁵—; el vestuario —correspondiente a la época de cada personaje— y la interpretación de los actores de la compañía de Mario Gas. Los personajes son tratados de forma burlesca y en su representación resaltan el *gestus*, «un conjunto de gestos, mímica y expresiones que o varias personas dirigen a otra persona o a varias» (Brecht, 2004, p. 281).

105. Las escenas fueron grabadas en el antiguo *Institut del Teatre*, el decorado corresponde al realizado por Salvador Alarma para la obra *La Gaviota* de Antón Chéjov.

Es conocida la complacencia con que la dictadura franquista acogió la llegada de alemanes que escapaban de la caída del Tercer Reich, los fundadores de Numax, unos tal Otto y Fritz, son ejemplo de ello. Ambos huyeron de Alemania después de la derrota de Hitler, así se pone de manifiesto en los brindis entre los alemanes y el señor Pere de Jaume¹⁰⁶. El primero «por el caudillo» (0:05:12), el segundo «por el rey» (00:05:16) y el tercero «por Adolfo» (00:05:28), refiriéndose el propietario a Adolfo Suárez, presidente del gobierno¹⁰⁷, y los alemanes a Hitler —levantan el brazo haciendo un saludo fascista—. El sarcasmo aparece mediante el *gestus*, se introduce una posición política de manera explícita que toma cuerpo en la narración teatral¹⁰⁸. Según Carl Weber (1998), actor de la *Berliner Ensemble*¹⁰⁹ y asistente de dirección de Brecht, el *gestus* define «la totalidad de la persona creada por el actor en la escena mediante el comportamiento físico, la expresión facial, las inflexiones de la voz, el traje, etc.. [...] está principalmente determinado por la posición y la historia del personaje» (p. 223). La representación teatral es un acto que denuncia las malas intenciones —si es que alguna vez las tuvieron buenas— de la patronal. Una práctica informativa que vincula la trayectoria de la fábrica con una biografía social de España —desde las resonancias del franquismo hasta la reconversión democrática— a través de la caricaturización de los personajes.

106. En relación a Pere de Jordi, uno de los propietarios de Numax.

107. La escena se refiere a un momento previo a las primeras elecciones (15 de junio de 1977), en el que Adolfo Suárez, ex ministro y secretario general de La Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista —el partido único del régimen franquista—, era presidente del gobierno por nombramiento del rey Juan Carlos I.

108. Como en el caso de *La Toma* (1977), una obra de teatro de la compañía Els Joglars que ironizaba sobre las dos últimas ejecuciones a Garrote vil en la dictadura, la del militante anarquista Salvador Puig Antich y la de Georg Michael Welzel, más conocido como Heinz Chez. La obra se prohibió y se acusó a la compañía de injurias al ejército, fue sometida a un consejo de guerra y dos de los actores entraron en prisión y otros dos se exiliaron.

109. La compañía de teatro fundada en 1949 por Bertolt Brecht y su mujer, la actriz Helene Weigel.

Un componente didáctico que plantea el siguiente interrogante: «¿qué son los sucesos, los ocultos y los por descubrir, desde cuya perspectiva han de parecer los que observamos normalmente?» (p. 40).

La crítica a los Pactos de la Moncloa también está presente dentro de esta «teatralización del poder». Un ejemplo de ello es la representación de Don Santiago, que aparece fumando trajeado y con peluca. Al que Pere de Jaume se presenta afectuosamente como «la derecha civilizadora» (0:34:17). Santiago, una vez escuchada una explicación a modo de cuchicheo en la oreja, responde «tengo que ir a la Moncloa a echar unas firmitas, pero le aseguro que cuando tenga un respiro le digo a Marcelino¹¹⁰ que vaya a ver a sus muchachos y que les cuente cuatro cosas. Las firmitas son una irónica alusión a la rúbrica del secretario del PCE en los Pactos de la Moncloa. La peluca —elemento del *gestus*— es una referencia a la que utilizaba para cruzar clandestinamente la frontera durante la dictadura.

El teatro destaca el desencuentro entre los trabajadores y la patronal. Jordà separa dos realidades, tanto en el uso de la cámara y la forma en cómo registra las escenas medio como en la aplicación del color. El efecto distanciador queda patente con la utilización de un alejado plano fijo general, excepto en el zoom final con el que concluye cada escena.

8.6.2 Pedagogía política

Los trabajadores de Numax presentan y representan una realidad incómoda. Su experiencia revive el espíritu de las colectivizaciones de 1936, en un momento de efervescencia de la clase obrera en el que el PSOE y el PCE —temerosos de la puesta en práctica los Pactos de la Moncloa— instaban a disminuir las movilizaciones como medida de prevención. Jordà visibiliza el carácter explotador que promueve el sistema capitalista a través de la

110. En referencia a Marcelino Camacho, secretario general del sindicato Comisiones Obreras (CCOO).



Figura 36. JORDÀ, J. (1980). *Numax presenta...* A. de T. de Numax (ed.). Vértice Cine. [Película].

autogestión de la fábrica por los trabajadores, su práctica y pensamiento se presentan mediante la subjetividad asamblearia y la individualidad concreta. La dimensión colectiva del relato establece una analogía en el interés del medio, sea teatro o cine, como búsqueda hacia la pedagogía política.

Las asambleas de los 67 trabajadores [fig. 36] apelan a una conciencia de la desobediencia, se rebelan contra el pacto social de la transición y la imposición consensuada para asimilar las diferencias de clase y la explotación laboral. Los testimonios y las explicaciones de su posicionamiento político cuestionan las diferencias sociales y su origen. Constatan que esas realidades son la consecuencia de una situación determinada, de unos intereses específicos, promocionados con la nueva democracia burguesa en España. La asamblea y «los hechos reales interpretados por los mismos trabajadores» (Manresa, 2006, p. 56) muestran el proceso en toda su dimensión y «pasan de ser conocidos a reconocidos» (Brecht, 2004, p. 24). Este procedimiento equivale a enseñar y revelar la transformación social de un sujeto colectivo. Plantea una representación de la convivencia social que coincide con la *Tesis sobre la función de la identificación artes teatrales* (Brecht, 2004), en la que las artes teatrales «pasan de la fase en que ayudaban a interpretar el mundo a la fase en la que ayudan a cambiarlo» (p. 25) e interpelan al público a pensar en las características de su realidad y el deseo para transformarla.

Jordà coincide con la idea de Brecht de rechazar la representación de la subjetividad en su singularidad y potenciar la convergencia social e histórica con

todos los elementos y agentes involucrados que sostienen el conflicto. La asamblea de trabajadores aparece situada en un contexto dialógico donde el texto ficcional adquiere un contenido político¹¹¹. Este aspecto invita al público a interiorizar simbólicamente la experiencia de los trabajadores, al integrarla a partir de la singularidad de un proceso histórico: la Transición.

La propuesta de la película aspira a desgranar los acuerdos y desacuerdos. La cámara no evade las diferencias, sino que sitúa en el centro del debate el conflicto entre dos grupos enfrentados: el de los trabajadores, que abogan por mantener la organización tradicional con salarios según su experiencia y trayectoria, y el de quienes defienden un sistema igualitario en los salarios, la rotación de funciones y la inclusión dentro de los «horarios laborales» de un programa formativo sobre el funcionamiento de máquinas y herramientas para la autogestión, así como de clases de matemáticas, gramática y catalán, con las que buscaban cubrir una necesidad «había gente que no sabía escribir ni hacer números» (01:20:28). De este modo, la formación adquiere una doble finalidad, por un lado el saber se revela como arma contra la ignorancia asociada a la clase obrera, y por otro, la práctica de una enseñanza colectiva y no discriminatoria que, al igualar los conocimientos, permitiera el relevo en las tareas es la puesta en práctica de la adquisición de conocimiento como vía imprescindible *sine qua non* para la emancipación.

Los testimonios y debates en los que cada grupo defiende su postura en el conflicto de Numançoldan delatan el paralelismo con las diferencias ideológicas que llevaron a la desaparición de las colectividades en 1936. Jordà señala la fragmentación de la izquierda y las disputas internas de la clase obrera como responsables de la derrota de las reivindicaciones sociales durante la Transición. La traición se vuelve a consumir, los textos de los trabajadores son un

111. Este procedimiento de historización ocurre en los tres casos de estudio de nuestra investigación.

aviso, un toque de atención para que la historia no complete de nuevo su inexorable ciclo de repetición.

La abolición del trabajo asalariado es una empresa revolucionaria, una proclama cargada de empatía que busca afiliación. La asamblea de trabajadores de Numax es una subjetividad colectiva. Jordà, comparte sus saberes acumulados con la cámara, presenta la autogestión como posible solución y muestra la emergencia de hacer frente a la explotación del capital. La acción y la forma de construir el relato desecha cualquier intención profética ya que Jordà, como Brecht, transmite la épica que le proporcionan los trabajadores de Numax. La película es un acto que trasciende la generosidad y deviene un gesto de admiración —la *no aceptación* del sistema como algo inalterable— y de solidaridad con un mundo que se derrumba por momentos. La experiencia de la autogestión es presentada, en clave de extrañeza, para describir las cosas como raras. La dimensión filosófica de los trabajadores es trasladada a la pantalla para «someter al asombro de los espectadores, los sucesos entre los seres humanos, el comportamiento de los unos con los otros» (Brecht, 2004, p. 160).

8.6.3 Empoderamiento a través de la pantalla

La propuesta de invertir las 600.000 pesetas de la caja de resistencia para registrar e inmortalizar la experiencia autogestionaria surgió de la decisión de la asamblea de trabajadores de Numax. Fue entonces cuando, a través de los abogados laboristas del colectivo Ronda¹¹², se inició el proyecto con Jordà. El cineasta entró en la fábrica como un trabajador más y empezó a registrar testimonios con una grabadora para aproximarse a la realidad de los trabajadores. «Hablaba con todos y todas, a veces con resistencia y otras sin ella, me hacía contar lo sucedido, los incidentes, las vivencias personales de los

112. Asesores de la Asamblea de trabajadores de Numax. Para saber más sobre la historia del colectivo de abogados véase: <https://cronda.coop/es/colectivo-ronda/Historia>

últimos años» (Jordà, 1996, p. 57). Después de haber recopilado suficientes testimonios propuso en asamblea la idea de hacer una película y, pese alguna oposición, la propuesta fue aceptada con una gran mayoría.

El relato de la lucha que presenta la película —entre la ficción y el documental— estimula una participación con un exceso de realidad, en la que los trabajadores asumen el itinerario que Jordà va marcando según el plan de rodaje. La experiencia despierta algunos interrogantes sobre de qué modo el artista, en este caso director de cine, asume y aborda la entidad contextual a través de su obra. Explicar la historia de la fábrica exige una implicación que traspasa lo político hasta llegar a lo emocional. Los trabajadores de Numax eran como una familia, para acceder a su cotidianidad la cámara tenía que volverse una compañera y su interlocutor ganarse la confianza de quienes estaban siendo filmados, incluso «volverse un personaje del film que realiza» (Manresa, 2006, p. 57), sin este compromiso la historia no se hubiera podido explicar.

8.6.4 Un cine de situación

El crítico de arte y curador Carles Guerra (2006) utiliza el concepto de «cine de situación» (p. 4) para referirse a la obra de Jordà. Un cine de cercanía que aspira a registrar la proximidad, influenciado por el neorrealismo italiano y las prácticas situacionistas y que se interesa por la búsqueda de maneras de quebrantar la jerarquía impuesta por la cámara. La variedad de situaciones creadas en *Numax presenta...* reside en la horizontalidad con la que actores, trabajadores, trabajadoras y el equipo de rodaje se relacionan.

El acto de entrar en la fábrica como un trabajador más, contiene un simbolismo que representa la lucha de los trabajadores de Numax, un gesto revolucionario, equiparable a las colectividades de 1936 que igualaron la cantidad de salario entre los trabajadores. De este modo, el director de la película pasó temporalmente a formar parte del colectivo de trabajadores durante

el tiempo que duró la grabación, lo cual permitió que el mismo colectivo decidiera asambleariamente el contenido de la película y explicara el proceso siguiendo sus indicaciones.

El guion se firmó de forma colectiva, la historia se explica entre los protagonistas. Este compartir no responde a un acto de generosidad, sino de fidelidad con lo representado y de compañerismo entre los trabajadores. La situación no se limita únicamente a generar asambleas, debates o representaciones de los momentos más significativos de la experiencia, sino a la capacidad de saber ser uno más, de relacionarse con los trabajadores y mediar de forma horizontal, tanto delante como detrás de la cámara. El saber ser y el saber estar configura un espacio común a partir de una situación acordada, en la que en algunos casos los participantes intervienen de forma espontánea, mientras que en otros se interpretan a sí mismos. Si en la construcción de la escena reside la esencia del cine, en el cine de Jordà —a diferencia del cine de ficción— la escena deviene la situación y Jordà asume el encargo de montarla. «Yo me preocupo más por la *mise en place* de la escena y el plano, que no por cómo lo captará la cámara. Estoy frente a la cámara, organizo la situación, y si acaso, después me sitúo detrás de ella» (Jordà en Guerra, 2006, p. 5).

Esta declaración, a modo de manifiesto de un «cine de situación», revela una forma performática de entender el cine, en la que la relevancia de la cámara queda relegada a un segundo plano y la importancia recae en lo que está pasando, en el evento que se está registrando. La forma de explicarlo radica en la escena, en cómo y dónde sucede.

8.6.5 La cámara como dispositivo verificador

Numax presenta... potencia la veracidad del discurso. A través del uso del lenguaje elabora un cine dialógico, donde la palabra asume la responsabilidad por encima de la imagen que la representa. Jordà prescinde de la combinación de muchos planos para explicar una situación y opta por grabar secuencias

largas. Sea con la cámara en movimiento, trazando el perímetro de la situación con la cámara como en la escena de la asamblea inicial de la película [fig. 37] «mediante el *travelling* circular envolvente que trazaba el círculo de la solidaridad cinematográfica alrededor de los trabajadores de la fábrica ocupada» (Zunzunegui, 2002, p. 134), o con la utilización de planos fijos, como en la lectura de los cinco puntos reivindicados por la Plataforma (0:16:20).

Algunas escenas se registran mezclando movimiento y estaticidad, variando la distancia entre la cámara y la situación a través del alejamiento —explicación de los juicios (0:21:42)— o acercándose a la escena, como en la conversación entre trabajadoras fumando en una terraza de la fábrica, que empieza con un plano alejado y se va aproximando a ellas a medida que van explicando el pacto con la delegación de trabajo (1:30:18). En otras se combinan ambas técnicas, agenciando al movimiento de la cámara un carácter mero-deador que, a modo de ojo complaciente, construye una secuencia contextual en la trayectoria de búsqueda de la escena, como se observa en la que empieza en los talleres de la fábrica con el murmullo de una conversación sobre la Coordinadora de empresas en lucha y los expedientes de crisis. Esta escena acaba con la cámara en el patio donde está teniendo lugar la reunión (0:37:40) [fig. 38] para, una vez allí, encadenar planos fijos y cerrados de las distintas intervenciones.

8.6.6 El diálogo entre el contexto y la palabra

Numax presenta... configura a partir del uso de la palabra como elemento constitutivo de un relato que asocia el diálogo con el contexto. La película se construye mediante una narrativa asociativa. Los elementos estéticos que comparten similitudes con el texto —objetos, acciones, entrevistas o situaciones que se dan en un único espacio— dialogan en las imágenes. De este modo, los testimonios de los trabajadores actúan como conductores de la historia, mientras



Figura 37. JORDÀ, J. (1980). *Numax presenta...* A. de T. de Numax (ed.). Vértice Cine. [Película].



Figura 38. JORDÀ, J. (1980). *Numax presenta...* A. de T. de Numax (ed.). Vértice Cine. [Película].

que el espacio donde aparecen adquiere una relevancia significativa. Este tipo de recursos contextuales y observacionales se encuentran en las escenas de:

- La recreación de la lectura del manifiesto de la plataforma, con los cinco puntos de reivindicación¹¹³ a los que la empresa respondía con despidos (0:16:20) antes de que se decida realizar la primera huelga. Se realiza con un plano fijo, en el que aparece la trabajadora leyendo las reivindicaciones y detrás

113. 1. 24.000 pesetas de salario mínimo para el peón, 2. 40 horas semanales de lunes a viernes. 3. IRFP a cargo de la empresa en un 50%. 4. Revisión de todas las cadenas de montaje sobre primas de actividad. 5. Igualdad de horario en las 3 sucursales de la empresa.

hay una pared con una pintada en la que se lee: READMISIÓN APERTURA NUMAX.

- La entrevista al extrabajador de Numax. En ella explica la trayectoria de la organización y el desarrollo de las protestas mientras conduce un autobús (0:17:04). Además del relato sobre cómo transcurrieron las movilizaciones, el plano contiene una serie de atenuantes que revelan el posicionamiento ante la explotación laboral, un tema fundamental en la obra. La grabación se lleva a cabo durante el horario de trabajo, lo cual sugiere pensar en una posible falta de tiempo fuera del horario laboral para dedicar a otras actividades —como sería realizar la entrevista que está siendo grabada—. También el lugar mantiene una relación con la fábrica, pese a no ser una tarea de producción material si se puede considerar «producción de servicios», en ambas el trabajador permanece sentado y realiza una actividad de repetición, en este caso el mismo recorrido varias veces al día, y su tarea continúa ligada a la velocidad de un motor y los sonidos que emite.
- La secuencia de los juicios —aunque sólo se celebrará uno— empieza con un plano cerrado, en el que vemos a un trabajador con un fondo alicatado de color claro en un encuadre cerrado (0:21:13). A medida que va contando las irregularidades que hubo en el proceso, el encuadre se va abriendo, hasta que vemos que el interlocutor está sentado en el wáter y se levanta mientras resume la explicación con la expresión «total, aquello era un rollo» (0:23:39), un elemento indispensable en un wáter que no aparece en los planos. El texto concluye con la frase «una imagen vale mucho más que mil palabras» (0:23:45) y después el trabajador tira de la cadena y sale del plano.

Durante el juicio, la acusación presentó un papel en el que se amenazaba a una persona con cortarle la cabeza¹¹⁴, lo cual motivó la petición de una prueba de reconocimiento grafológico. La grafología analiza la palabra a partir de cómo ha sido elaborada su escritura, sin importar su significado, es decir, convierte la palabra en imagen. El dicho popular «una imagen vale más que mil palabras» es una alusión directa, tanto al procedimiento judicial, como al elemento utilizado para desvirtuar la lucha política y reducirla a la comprobación de una amenaza.

En cuanto a la escena del wáter, es el recurso que cierra la secuencia, una denuncia a través de la performatización del acto de cagar como representación de las heces e indisposiciones del sistema del capital.

8.6.7 Estructura literaria

Numax presenta... (Joaquim Jordà, 1980) transforma el colectivismo de los trabajadores y los poderes —públicos y privados— en elementos narrativos. Este enfoque contribuye a visibilizar y estimular su empoderamiento en la fábrica y establece una dualidad narrativa en la que contrastan dos experiencias antagónicas hilvanadas por un tercer agente: el gobierno español y el trasfondo de los Pactos de la Moncloa.

La reconfiguración de la historia es el resultado de la combinación de varias técnicas que transitan entre el documental y la ficción. La práctica documental para registrar:

1. la asamblea
2. las escenas en las que aparece la maquinaria de la fábrica
(00:11:21)
3. la fiesta final (01:31:46)

114. Con un tono de absurdidad, la persona que explica los sucesos añade que la cabeza no les hubiera servido para nada.

4. las escenas de teatro
5. la recreación de situaciones por parte de las mismas trabajadoras, como por ejemplo *el pásalo* (00:13:22)
6. la concentración en el patio (00:15:29)
7. la lectura de los cinco puntos de la plataforma (00:15:29)

y la incorporación del carácter cualitativo en:

1. la realización de debates¹¹⁵
2. la reunión con extrabajadores y abogados para tratar el tema del cierre (01:07:33)
3. el debate y la valoración de los dos años de autogestión (01:13:38)
4. entrevistas fuera de la fábrica¹¹⁶
5. en la fiesta (01:32:22), en la que el director aparece como «personaje del film que realiza» (Manresa, 2006, p. 57) con el micrófono « formulando dos preguntas: ¿qué ha significado para ti esta experiencia?, ¿qué piensas hacer ahora? En las respuestas había una mezcla apabullante de desesperación y alegría» (Jordà, 1996, p. 57).

Jordà hace un uso diferencial del color para destacar las escenas que tienen lugar en la temporalidad en la que se registraron: la secuencia inicial de la asamblea, la de la fiesta final [fig. 39] y las cuatro teatralizaciones. el resto de imágenes de la película —de la fábrica y las secuencias en que se explica y escenifica la lucha de los trabajadores— están grabadas en blanco y negro. Esta elección sugiere un visionado literario del contenido, siguiendo la estructura propia del relato literario, en el cual la primera escena equivaldría al prólogo,

115. Sobre la coordinadora de fábricas en lucha entrevistas (00:15:29).

116. Escena del extrabajador conduciendo un autobús (00:16:23).



Figura 39. JORDÀ, J. (1980). *Numax presenta...* A. de T. de Numax (ed.). Vértice Cine. [Película].

la última al epílogo y las escenas teatrales harían la función de epígrafe, en tanto que representan las conspiraciones de la patronal, acciones que conducirán a los trabajadores a radicalizar su lucha y tomar la fábrica.

8.6.8 La necesidad de explicar, una articulación expositiva

A partir de un plan de trabajo espontáneo se reconstruye un relato basado en los dos años y medio que duró la experiencia de autogestión de la fábrica. A pesar de tener definidos los sucesos necesarios para contar la historia, la película empezó a rodarse «sin guion previo, con una mera escaleta cronológica, confeccionada a partir de casetes» (Jordà, 1996, p. 57), con los testimonios que se habían registrado durante la fase de preparación. Además de la estructura literaria, la explicación del contenido está articulada siguiendo una organización cronológica que obedece a la progresión de los sucesos y las movilizaciones en la fábrica.

Esta exploración proporciona una visión clara de cómo se utilizan diferentes elementos retóricos y estrategias argumentativas para construir un mensaje efectivo en el contexto¹¹⁷. La presentación de la asamblea establece el tono y la relevancia del tema, mientras que la siguiente secuencia, en la que aparecen los trabajadores (0:11:10), emplea una organización fílmica contextual que los sitúa en la rutina laboral de la fábrica, sin otro diálogo que el del espacio, las miradas de un encargado que revisa el trabajo y el sonido repetitivo de

117. Sobre su efectividad y tipo de audiencia hablaremos en el siguiente apartado.

las máquinas. Las secuencias siguientes recurren al saber de los trabajadores para narrar y presentar sus reivindicaciones, ejemplos que respaldan la afirmación de su movilización y la toma de la fábrica. Sus explicaciones aportan una dimensión emocional a la narración, apelan a la emoción de la audiencia.

La centralidad del testimonio no solo se debe a la dependencia de la imagen, sino también al deseo del sujeto enunciador de transmitir el empoderamiento sobre el contenido que proporciona. Este enfoque implica una presentación y una argumentación detallada sobre un tema específico, se evita así cualquier efecto de aleatoriedad asociado a la no ficción presentada. *Numax presenta...* adopta principalmente un modelo expositivo en su estructura narrativa. Ofrece un tratamiento detallado y controlado del tema que articula su contenido con una marcada dependencia de los testimonios para la transmisión de su objetivo: «explicar a todos los trabajadores nuestra historia, nuestros aciertos y también nuestros errores para que unos y otros nos sirvan a todos en el largo camino que debe conducirnos a la abolición del trabajo asalariado» (0:01:30).

8.6.9 En busca de la persuasión, una articulación retórica

La asamblea inicial proporciona una contextualización y señala las implicaciones que se desarrollarán durante el metraje. Los argumentos y testimonios son respaldados por la autoridad del texto que transmiten los trabajadores, quienes exponen las iniciativas que han ido llevando a cabo para abordar el problema, y el proceso que han seguido para llegar a una conclusión. La intención del film es denunciar un problema localizado y provocar cambios en el orden afectivo y conductual de la audiencia. La combinación de argumentos racionales y emocionales, respaldados por la autoridad de sus protagonistas, revela una articulación retórica del cine militante que busca transmitir la necesidad de cambios en el sistema laboral. No sólo para informar de la situación que han vivido los trabajadores durante la autogestión de la fábrica,

sino también para motivar al público a respaldar su lucha y, al mismo tiempo, extender sus medios a otras fábricas o empresas que se encuentren en una situación de explotación similar.

El desarrollo de la narrativa sucede bajo un modelo formal de no ficción caracterizado por secuencias observacionales y testimonios que prescinden de la utilización de una voz en off, puesto que son las personas que aparecen en la imagen las que presentan y representan —excepto en las secuencias grabadas en el teatro— su propia experiencia durante la autogestión de la fábrica.

La historia se estructura a partir de la diégesis de la lucha de los trabajadores y combina la mimesis de la representación en dos espacios distintos, tanto en la escenificación de acontecimientos anteriores —el *pásalo*, la concentración en el patio— como en las escenas teatrales. La relación entre monólogos, diálogos y sonidos enriquece la experiencia audiovisual y contribuye a la representación de un espacio visible y, a la vez, oculto, continuamente sugerido y representado a través del montaje.

A diferencia de otras películas alternativas de carácter político como *No se admite personal* (Antonio Lucchetti, 1968), *Largo viaje hacia la ira* (Llorenç Soler, 1969) o *Alborada* (Lluís Garay y Joan Mallarach, 1976), en las que el testimonio en *over* puede estar vinculado a personajes específicos, en *Numax presenta...* los testimonios articulan las imágenes, no es que estén necesariamente conectados con ellas, sino que las conforman, son parte del lugar donde se está registrando la grabación. Este enfoque, que utiliza diferentes elementos de la fábrica para mostrarnos el todo —paisaje fabril y protagonistas—, produce un efecto sinécdoque, muy utilizado en el cine político, ya que la situación denunciada es tan común que los testimonios son vinculantes con muchos otros casos similares. La lucha de los trabajadores trasciende la singularidad a través de su caso, creando así una situación generalizada.

Numax presenta... es un manifiesto de denuncia contra la patronal que coloca al gobierno pactista —de la Transición— como responsable de la situación de la clase obrera durante la década de los años setenta. Jordà facilita las herramientas a los trabajadores para que expliquen los acontecimientos. Esta versión no dispone de réplica, puesto que ni el cineasta ni los trabajadores entrevistaron a la otra parte del conflicto, para revertir o mostrar su opinión. Esta táctica acentúa la pretensión de buscar puentes de solidaridad entre la película y los espectadores, no se acoge a una exposición equilibrada con todos los agentes involucrados en el conflicto ni plantea contrastar la información que recoge con otros datos, sino que opta por exponer el argumento de una sola parte históricamente silenciada, la de los trabajadores.

8.6.10 La interacción, colisión de las libertades

La afinidad con los trabajadores de la fábrica, algunos simpatizantes de la Autonomía Obrera, se vincula con el pasado del cineasta, tanto por su militancia política en Italia en grupos disidentes del PCI¹¹⁸ como en Barcelona junto a Santiago López Petit con *Autonomía obrera*. Jordà (1996) coincide con el pensamiento de un grupo de trabajadores «quienes tras unos meses de autogestión descubrieron algo que yo sigo creyendo muy importante, aunque ahora suene a completamente anacrónico, el horror al trabajo asalariado» (Jordà, 1996, p. 57).

La metodología participativa desarrollada durante el rodaje de *Numax presenta...* (Joaquim Jordà, 1980) se ajusta a la «creación de un cine que se inscribe en la lucha democrática, tanto por su contenido como por sus relaciones de producción» (Martí Rom, 1978). El relato de la película se construye

118. Vinculados con *Autonomia Operaria* (Autonomía Obrera), un movimiento político italiano de izquierda extraparlamentaria surgido de grupos vinculados a las luchas universitarias y la organización obrera. Formado por diversos grupos de exmilitantes del PCI entre los que se encuentran *Potere Operaio*, fundado por Toni Negri, y *Lotta Continua*, donde también militaba Ivo Barnabò Michele con quien Jordà realizó *Spezziano le catene* (1971).

en la interacción con los trabajadores y su contexto, dando lugar a un resultado que no se limita únicamente a explicar su historia, sino a ensayar una lectura que interpele a la audiencia, que permita la reflexión sobre qué lugar ocupa la lucha obrera en el mosaico de movimientos y cambios sociales de la Transición. Esta intención remite a la idea de producción elaborada por Walter Benjamin (1934), en la que el filósofo alemán adopta el modelo de producción del teatro épico de Brecht para referirse a «su capacidad de trasladar consumidores hacia la producción, de convertir a los lectores o espectadores en colaboradores» (p. 12).

Repasando todo lo expuesto hasta el momento, parecería que *Numax presenta...* es un ejercicio de libertad absoluta, el cual, según el director, está estrechamente ligado al coste de producción, «Cuanto menos cuesta algo, más libertad tienes. La libertad, en el cine, es un problema de costes. Además, el documental juega con la ventaja de que no hay guion. El resultado es la sorpresa» (Jordà en Reviriego, 2005). La sorpresa forma parte del azar y el azar está muy ligado al desarrollo de cualquier documental. El no tener un guion de interpretación genera unos espacios de indefinición que se abren a la creatividad inesperada. Según Jordà, «el azar debería ser un elemento de la producción. En la producción debería haber un departamento llamado azar, y regarlo de vez en cuando para verlo florecer, cultivarlo, darle un espacio» (en Jordà y Recha, 2003, p. 25).

La libertad no se pide, se toma, del mismo modo que los trabajadores toman la fábrica y optan por el asambleísmo como la metodología organizativa que más se aproxima a sus aspiraciones de libertad. La asamblea también quiere ser partícipe directa de su película, al fin al cabo el film muestra una parte de las vidas de los trabajadores y ellos son guionistas y productores.

La película no explica «un caminito de rosas», sino un ejercicio en el que colisionan distintas libertades o interpretaciones de la libertad, en el que

convergen y chocan diferentes maneras de entender la autogestión, la lucha obrera y el resultado visual que las explica. Sobre esto, Jordà (1996) recuerda cómo durante la edición vivió «una auténtica e implacable censura por una escena musical en la que las trabajadoras bailaban un baile más o menos erótico con los empresarios, que terminaba a modo de Samba y todos se iban a Río de Janeiro» (p. 57), en referencia al lugar donde después se instalaría la nueva fábrica de Numax. El comité de montaje, formado por los trabajadores que acompañaban la edición de la película, se opuso tajantemente a la inclusión de la escena, el motivo fue «simple e inamovible: ellas jamás bailarían con un empresario» (p. 58). De esta manera la libertad de unos se vuelve la prohibición para otros.

8.6.11 La post-película

Numax presenta... es un «metaejercicio» de empoderamiento, los trabajadores recuperan de nuevo su historia para explicarla ante la pantalla. Pablo Pérez Rubio y Javier Hernández Ruiz (2005) sitúan la película dentro del «incremento de lo decible que experimentó el auge cuantitativo del modelo fílmico del documental durante la década de los setenta en España» (p. 212). La paradoja de lo que puede ser dicho engloba un momento prolífico de creatividad cinematográfica, una «primavera de las mil flores» (p. 180) que brota en los albores de 1973 y se marchita en 1982. Una etapa que incluye un gran número de producciones realizadas de forma clandestina mientras el espectro de la dictadura amenazaba con una primeriza monarquía parlamentaria. Lo decible abarca decir aquello que estaba perseguido, hablar de la injusticia social y dar voz a aquellas identidades silenciadas durante la dictadura.

La experiencia de Numax es un acto de desobediencia que no únicamente desafía a la patronal, sino que se desvincula de la ortodoxia de la militancia obrera y enfrenta el consenso social pactado por los sindicatos mayoritarios. Su posicionamiento contra el trabajo asalariado rompe los principios de

la izquierda institucional. La película se muestra como el «acta de defunción del movimiento obrero» (Jordà, 1996, p. 56). La decisión de los trabajadores de no «autoexplotarse» supone una propuesta visionaria que anticipa «el símbolo de un nuevo modelo productivo» (Guerra, 2014, p. 52).

Este carácter visionario y rupturista de la película chocó con una sociedad confiada en la apuesta de los partidos y sindicatos mayoritarios, basada en la construcción de una democracia que camuflaba la continuidad de las grandes instituciones y fortuna heredadas del franquismo. Pese a ser una película militante, el film no obedecía a las consignas triunfalistas de la lucha ni al final victorioso del cine militante de la época —muy influenciado por el cine soviético revolucionario— que propugnaban los sindicatos mayoritarios y los partidos de la izquierda. *Numax presenta...* (Joaquim Jordà, 1980) no se consideró una película optimista, aunque el director así lo creyera «porque en *Numax* todos los personajes acaban liberándose de una condición proletaria que no habían asumido por voluntad propia. Así es como esta película se ganó el rechazo de los sindicatos, de CCOO y de partidos como el PSUC» (Jordà en Guerra, 2004).

La película no tuvo apenas distribución «Los tiempos habían cambiado demasiado, los canales de distribución alternativos de los últimos años del franquismo habían desaparecido» y «el “mensaje antisindical” de la película en excesivo contraste con la época» (Jordà, 1996, p. 58) hizo que se alejara aún más de los circuitos militantes. El primer pase se hizo en la Filmoteca de Catalunya, coincidiendo con el 1 de mayo de 1980, y a la proyección asistieron los trabajadores de Numax y algunos sindicalistas. La interacción entre la película y la audiencia fue directa, el contenido interpelaba al público y generó un debate no exento de polémica, en el que las dos posiciones se volvieron a enfrentar. Por un lado, simpatizantes vinculados al trotskismo y, por el otro, aquellos más cercanos al pensamiento libertario. Los fantasmas de 1937 volvían a despertar en mayo de 1980. Una visión liberadora del trabajo colisionó

con otra que proclamaba la exaltación de la clase obrera. Después de la proyección, una de las trabajadoras que militaba en la Liga Comunista Revolucionaria (LCR), un partido de tendencia trotskista, le espetó al director «Con las tripas de un burócrata te ahorcaremos» (Jordà en Guerra, 2004). Una frase retórica, que desde luego no tenía ninguna intención real, pero que le acusaba de posicionarse contra el trabajo asalariado.

El metadiscurso que propone la película «convierte a los protagonistas en su público» (Guerra, 2006. p. 7) en una película hecha por los trabajadores para los trabajadores, en la que productores, actores¹¹⁹ y público coinciden. La proyección se convierte en el dispositivo que vehicula un relato que concluye con la aplicación del desistimiento laboral como mecanismo disidente. La euforia inicial que supone la autonomía obrera y la autogestión de la fábrica acaba con una decisión liberadora, en la que los protagonistas deciden vivir la vida y no seguir con un sistema de producción que las explota. La metáfora de la transición está servida en la pantalla, el deseo de experimentar nuevas formas de vida que se desvinculen del orden del trabajo coincide con el espíritu de cambio que vive la sociedad. Se aspira a un modelo social nuevo, que se desvincule y rompa con el viejo régimen.

Las respuestas de los trabajadores a la pregunta «¿qué piensas hacer ahora?» en el triple final —de la película, del rodaje y de la fábrica— evocan cambio y aventura. Las declaraciones coinciden: «estudiar o hacer algo que me guste»; «seguir estudiando» (01:36:07); «organizarme de una manera para poder vivir y no volver a entrar en una fábrica» (01:035:25); «pasar hambre para que me exploten después de lo que me han explotado» (01:32:38). Este acuerdo colectivo por vivir al margen del sistema de explotación laboral pone en crisis el sistema de producción fordista y, además, confirma el descrédito al capital. Es un preludio del desencanto que atravesará la transición española. Las opiniones y

119. En los créditos de la película, Jordà utiliza el sustantivo masculino de *actores* para referirse a los actores, actrices y trabajadores que han participado en la película.

la experiencia de Numax son un punto de fuga, las declaraciones de los trabajadores se rebelan ante la ortodoxia del lenguaje político consensuado con los Pactos de la Moncloa (1977) y la debutante Constitución aprobada en 1978.

La fiesta con la que concluye la película aparece como un momento ritualístico que vaticina una transición hacia algo desconocido, toda despedida supone un inicio. Jordà (1996), haciendo gala de la inteligencia que le caracteriza, dio continuidad al proyecto, «el día de la fiesta concibió la idea de buscar a los personajes entrevistados y ver hasta qué punto se habían cumplido o frustrado sus proyectos de aquel día» (p. 58). Tuvo que esperar veinticinco años para poder llevarlo a cabo y conocer que Pepi, quién no pensaba volver a dar ni golpe, acabó atracando bancos con su novio; que la aspiración de Blanca de no volver a ser explotada se materializó como profesora de educación infantil; que Fernanda cumplió con el deseo de no volver a una fábrica e irse al campo «comprar unas vacas y que sus hijos no crecieran en una ciudad» (Jordà, 1980, 1:32:20) ; que Roca acabó otra vez bajo las órdenes de un patrón o que Paco, que deseaba vivir, acabó conduciendo un taxi después de la experiencia de Numax. El resultado de este reencuentro quedó plasmado en *Veinte años no es nada* (Jordà, 2005), un documental que localiza y acompaña a varies extra-bajadores de Numax. La película termina del mismo modo que su antecesora, con una celebración, en este caso los espacios abiertos del edificio industrial son sustituidos por la sala de un restaurante regentado por uno de los abogados del colectivo Ronda. Sobre el final abierto y esperanzador del proyecto Numax, Jordà considera que los trabajadores «quizás no hicieron todo lo que deseaban, pero no han hecho nada que no quisieran» (Jordà en Guerra, 2014, p. 53).

El legado de *Numax presenta...* es indiscutible. El eco de las asambleas, las disputas y los aciertos han traspasado las barreras del tiempo. Pese a la precariedad con la que se desarrolló la película y su limitada distribución «Jordà produjo plataformas compartidas con una vigencia insólita» (Guerra, 2014, p. 55). La retórica de la lucha no acaba únicamente en la proyección de la

cinta, sino que se traslada al público en forma de debate, generando así espacios comunes de reflexión y agenciamiento. Las frases de sus protagonistas se trasladan a la vigencia y adquieren el sentido temporal de la actualidad. El artista y dramaturgo Roger Bernat construyó su obra teatral *Numax– Fagor– Plus* (2014) [fig. 40] a partir de un ejercicio de *reenactment*, en el que pidió a los trabajadores de la Cooperativa Fagor —después de su cierre en 2013 con 1.800 despidos— reproducir las asambleas de Numax. Los trabajadores aprovecharon la convocatoria para organizar una asamblea que Bernat registró en vídeo, del mismo modo que hiciera Jordà. El ejercicio se repitió invitando a los trabajadores de Numax a reproducir sus asambleas conjuntamente con los de Fagor, casi una veintena accedieron a la invitación. La distancia y la contrariedad de los 35 años—del 1979 al 2013— que separan las dos experiencias queda patente en sus palabras. La obra, cuál ejercicio apropiacionista «pone en juego una revolucionaria colectivización del discurso, ya que serán los espectadores los que vuelvan a decir lo que dijeron en sus asambleas los trabajadores antes de ser despedidos» (Bernat, 2014). El montaje invita al público a reproducir el dispositivo asambleario en un empoderamiento ficticio. Las consignas, los deseos y las proyecciones se muestran en la pantalla como frases y proclamas que aspiran ingenuamente a cambiar el capital, pero que son engullidas por la espectacularización esporádica que, aun preservando su significado, las despoja de su contenido.

El resucitar de las palabras es un ejercicio taxidermista, una «postpelícula» que acentúa «que no somos nosotros los que las recordamos, sino que es la palabra la que nos recuerda a nosotros» (Bernat, 2014). A través de la proyección de las palabras, la organización retórica de *Numax presenta...* se expande. En sus palabras no se reconocen ni los trabajadores de Numax, ni los de Fagor, únicamente un público que las repite forzosamente y los protagonistas de la película que continúan habitando en un pedazo de tiempo de 1979 encapsulado en 115 minutos.



Figura 40. ALBARRACÍN, P. (2019). *Numax-Fagor-plus de Roger Bernat en Santiago de Chile*. [Fotografía]. <https://rogerbernat.info/en-gira/numax-fagor-plus/>

CUARTA PARTE OBRA DESARROLLADA

CAPÍTULO NUEVE

EL DISSENS

El dissens forma parte de una serie de trabajos que parten del interés por explorar las prácticas asamblearias e investigar de qué formas estas puedan actuar, no sólo como una herramienta de reflexión y debate, sino también como un proceso activo de empoderamiento público. Son propuestas en las que la asamblea funciona como eje vertebrador, con la intención de acercar las prácticas artísticas participativas a un escenario de la participación más real, en el que la propia experiencia y un proceso constituyente construyan la obra artística. Proyectos que sugieren, desde la praxis, una reflexión sobre el papel de los artistas como mediadores y la utilización de metodologías asamblearias en la realización de proyectos de arte participativo.

Del mismo modo que en los capítulos dedicados a los casos de estudio, se dedica también una parte de este capítulo a contextualizar el origen de la obra que forma parte de esta investigación. Para ello, se hace referencia a *La asamblea* (2014), P.E.C. (*Prácticas de Empoderamiento Cultural*) (2014) y *L'asamblea 2.0* (2016) (*La asamblea 2.0*). Tres proyectos realizados por el doctorando que suponen la antesala de *El dissens*, puesto que comparten la utilización de la asamblea como metodología de trabajo e inauguran características técnicas, tanto en el montaje y la disposición del espacio, como en el proceso de trabajo previo a la grabación.

9.1 La asamblea

Un año después del 15-M (2011) se convocó a una asamblea en Barcelona a personas vinculadas a los movimientos sociales¹ de la ciudad, con experiencia en la autoorganización y el uso de metodologías asamblearias. Según el

1. *Feministas indignadas*, Asamblea de Barri de Sants, Cooperativa la Ciutat Invisible, Can Masdeu, Taller de bicicletas autogestionado *Biciosas*, Asamblea de Bellas Artes, *Yayoflautas* y Colectivo Recreo.

artículo del doctorando *Arte consensual, memoria, participación y retorno*, publicado en 2019:

La asamblea [figs. 41, 42, 43 y 44] se propuso como un ejercicio de análisis de la propia metodología de trabajo. La misma asamblea era utilizada para debatir y poner en común las experiencias asamblearias de los asistentes y discutir sobre sus ventajas, dificultades, lenguajes y sistemas organizativos para agilizar su funcionamiento. Este debate dio pie a valorar los aspectos positivos de la asamblea, así como otros que dificultan su eficacia y las convierten algunas veces en reuniones largas y monótonas. *La asamblea* funcionó desde el inicio como un acto de empoderamiento. Ya que se desestimó la idea de escribir un guion y establecer alguna directriz sobre la colocación de los asistentes² y las funciones que cada uno podía desarrollar. Todo sucedió de forma espontánea y los participantes se repartieron entre ellos las tareas de moderar, facilitar y recoger el acta. Fue una demostración de fluidez entre los asistentes y un ejemplo de capacidad organizativa. Sirvió como un ejercicio de aproximación para aprender y reflexionar sobre las asambleas como una herramienta para desarrollar proyectos artísticos colaborativos. (García Membrado, 2019, p. 26)

En palabras de la catedrática en Historia del Arte Anna Maria Guasch (2016), «*La asamblea* se plantea como un pequeño ensayo pedagógico y crítico sobre las políticas de cambio que pueden generar la autogestión y los colectivos de base» (p. 291).

2. Silvia Alberich Castellanos, Sergi Barrientos, Carla Bufí Pozo, Joana García Grezner, Esther Jordana Lluch, Felipe López Aranguren, Carles Martorell Bertrán, Ivan Miró Acedo, Eduardo Molina Herrera, Núria Sabeña Serra, Pedro Soler y Isadora Willson Gazmuri.



Figura 41. GARCÍA MEMBRADO, M. (2014). *La asamblea*. [Videocreación].

La asamblea se realizó en la antigua sede de *La Caldera*, un Centro de Creación y arte escénico de Barcelona dedicado a la investigación de la danza y la expresión corporal. La fisonomía del lugar admitía situar un círculo de doce sillas de madera en la sala principal del centro. Las características de la sala permitieron recrear una iluminación ambiental que potenciará la intencionalidad de crear una situación que escenificará y representará la asamblea. El registro visual se hizo con tres cámaras, una estaba situada fuera del círculo y se encargaba de grabar planos generales u otros más cerrados, donde siempre había más de tres personas, para transmitir la dimensión colectiva del evento. Las otras dos cámaras estaban en el centro del círculo y tenían la función de grabar planos individuales de las intervenciones y coordinarse, para que mientras una filmaba a quien estaba hablando, la otra pudiera buscar el contraplano de otra persona que estuviera observando la intervención. La decisión de colocar dos cámaras dentro del círculo responde a diversas intenciones conceptuales. La primera, resaltar a través de la imagen la condición de sujeto de cada participante, es decir, la naturaleza de la individualidad como parte de un colectivo. La segunda, destacar intencionadamente la presencia



podemos ir continuando viendo hacia dónde nos
dirige lo que vayamos diciendo



Figura 42, 43 [p. anterior] y 44. GARCÍA MEMBRADO, M. (2014). *La asamblea*. [Videocreación].

de les técnicas con las cámaras y que se vea cómo se introducen en el espacio de la asamblea, cómo graban y cómo salen antes de que ésta concluya y los participantes recojan las sillas y salgan del plano. Esta persistencia en mostrar a las cámaras y a los operadores responde a entender la cámara como un elemento verificador que dota a la asamblea de un carácter documental, aunque la intención de la obra no fuera desarrollar un género fílmico específico, sino uno intermedio entre la representación que proporciona la ficción y la aproximación a lo real que se otorga al documental.

9.2 *Prácticas de empoderamiento cultural*

La asamblea se expuso en 2014 en la galería *Àngels Barcelona*. La exposición proponía trasladar el asambleísmo al espacio expositivo como metodología de empoderamiento colectivo. La propuesta contemplaba realizar este trasvase, no únicamente por medio de una representación, sino también mediante la activación del lugar que acogía la proyección de la obra. La intención de resignificar el espacio galerístico definió el título de la exposición como: “*Prácticas de empoderamiento cultural*” (P.E.C.). El plan para realizar ese desplazamiento de las funciones del lugar consistió en ceder a colectivos, grupos y comunidades una sala de 27 m² de la galería para la realización de asambleas. La cesión incluía sillas, un tablero, dos caballetes, electricidad, el uso del baño, una cafetera y una pizarra de papel. Para la difusión de la propuesta se imprimieron 1000 postales [fig. 45] en las que se informaba de las prestaciones del espacio y el contacto para poder reservarlo.

A través de la combinación de la exposición y el *site specific*, P.E.C [figs. 46, 47 y 48] plantea repensar los mecanismos expositivos en el arte contemporáneo y la capacidad de la cultura como herramienta de contrapoder. La propuesta se sitúa en el vértice del cruce de varias problemáticas muy vigentes en el arte contemporáneo: el régimen de lo simbólico; la dimensión social y el

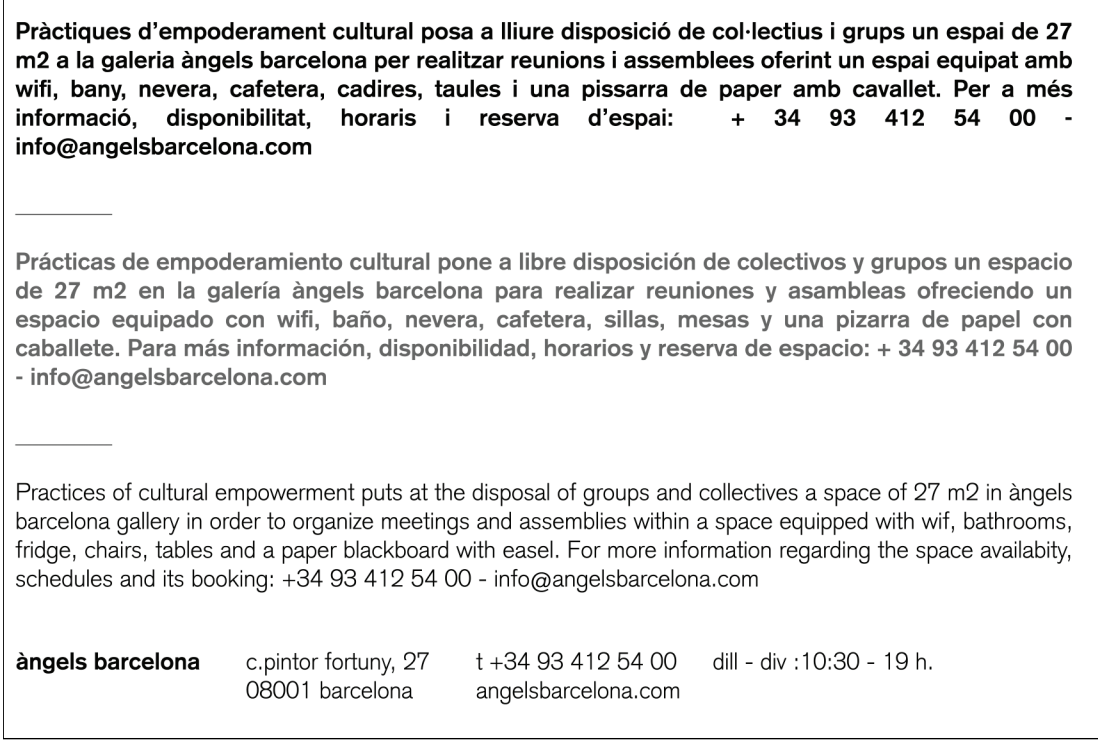


Figura 45. GARCÍA MEMBRADO, M. (2014). *Prácticas de Empoderamiento Cultural*. [Postal].

impacto sobre lo real de las prácticas artísticas; la utilidad del arte; la sacralización del espacio expositivo; la redimensión del acontecimiento y la exposición como acción performativa.

A pesar de la dimensión sociopolítica asociada al asambleísmo, P.E.C pretende ir más allá, cuestionar los mecanismos de representatividad contemporáneos, replantear las infraestructuras del sistema del arte y ensayar el dominio público en un espacio expositivo.



Figura 46. GARCÍA MEMBRADO, M. (2014). *Prácticas de Empoderamiento Cultural*.
[Proyecto participativo en galería].







Figura 47 [p. anterior] y 48. GARCÍA MEMBRADO, M. (2014). *Prácticas de Empoderamiento Cultural*.
[Proyecto participativo en galería].

9.3 *L'assemblea 2.0*

La situación de emergencia actual, con el cierre de centros de arte³ y despidos laborales⁴ es un intento más por controlar los contenidos que se programan en las instituciones culturales, en consecuencia, es importante crear espacios de reflexión y debate que activen la toma de decisiones y respondan de forma participativa a estas agresiones. De manera bidireccional, la realidad social afecta al sector artístico y, a su vez, este sector artístico devuelve su preocupación social a la sociedad en forma de contenidos que reflejan la complejidad contemporánea. En esta correspondencia indisoluble entre arte y sociedad parece oportuno generar propuestas que se basen en la organización política de base, aplicándolas al contexto específico de la cultura. Esta premisa, escrita en el 2016, continúa manteniendo su vigencia. Desafortunadamente, ocho años después, el sector de la producción cultural en el Estado Español sigue estando amenazado, lo demuestran la falta de recursos y la precariedad laboral en la producción artística y la persecución de ideas efectuada por las clases dirigentes, partidos de la extrema derecha, asociaciones ultracatólicas, la Iglesia e instituciones arcaicas como la Casa Real, todas ellas amparadas y defendidas por un sistema judicial estanco.

L'assemblea 2.0, proponía ante este escenario la creación de un punto de encuentro donde varies agentes del sector artístico de Barcelona se reunieran para compartir problemas y generar propuestas. Más que ofrecer soluciones

3. Como la amenaza del cierre del **Centro de Arte Maristany** en la localidad Barcelona de Sant Cugat, un espacio dedicado a la exposición, divulgación y formación en arte contemporáneo, que cuenta con una oferta variada de convocatorias de producción y comisariado de exposiciones, *workshops* y un servicio educativo que promueve la formación artística a través de la experimentación.

4. En referencia al caso de José Luis Pérez Pont, gerente del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana y director del *Centre del Carme Cultura Contemporània*, destituido el 21 de noviembre de 2023 por el nuevo conseller de Cultura de la Generalitat Valenciana, el extorero del partido de extrema derecha Vox Vicente Barrera.

únicas o crear un discurso predefinido y cerrado, el objetivo se situaba en hacer frente a la inmovilidad de la queja articulada, debatir propuestas y activar posibilidades que contrarrestaran los problemas, tanto sistémicos como estructurales, que sufre y padece la producción cultural en Barcelona.

El proyecto formó parte de la exposición *El temps invertit*⁵ (El tiempo invertido), comisariada en 2014 por Irina Mutt dentro del Programa de Artes Visuales de Can Felipa, el mismo centro donde se filmó y expuso la primera edición del vídeo. Como indica el título de la obra, la convocatoria para su asistencia se decidió a partir de una página web 2.0, un sistema de programación interactivo que permitía el acceso público. A través de la página se invitaba a quien estuviera interesado a inscribirse, proponer y participar en la elección de las personas asistentes y los temas a debatir en la asamblea.

El proceso se inició enviando una invitación a agentes culturales de Barcelona y Cataluña (artistes, comisaries, galeristas, docentes, responsables de instituciones, etc.) a formar parte de las listas para decidir les participantes de la asamblea. Para ello, se envió un correo electrónico con la siguiente invitación:

Apreciado/a,

Me dirijo a ti para proponerte la participación en un nuevo proyecto *La asamblea 2.0*.

La propuesta consiste en realizar una asamblea con 12 agentes culturales en la que se debaten diferentes temas y aspectos vinculados a la gestión y la producción de la cultura en Cataluña.

5. La exposición contó con la participación de Estel Boada, Francesc Ruiz, *Mimipimer TV*, Simon Hanselmann, *Supterranis*, *El Pressentiment*, Miquel García, *Nook Nook*, Mireia Sallarés, Ro Caminal y Gelen Alcántara.

Para que la asamblea sea lo más transparente posible, utilizaremos un sistema de votación público a partir de unas listas con los y las futuros participantes a la asamblea y los temas a debatir. Las personas que voten podrán ampliar y modificar el contenido de las listas durante el proceso de votación.

Me dirijo a tí, para invitarte a participar en esta primera fase y, si estás de acuerdo, incluir tu nombre en las listas para decidir los y las participantes de la asamblea.

De cara a que estén presentes diferentes ámbitos de la producción cultural de Cataluña, los y las participantes estarán distribuidos en seis categorías:

1. Artistas
2. Comisariado y crítica
3. Gestión cultural y educación
4. Galerías y espacios expositivos
5. Instituciones
6. Colectivos

Una vez finalizada la votación se convocarán a las 12 personas con más votos a participar en la asamblea. Esta se realizará en un espacio de producción de Barcelona y será grabada, del video resultante se realizará una edición que se expondrá en Can Felipa el mes de noviembre del 2015.

Esperamos tu respuesta y que la propuesta sea de tu interés

Muchas gracias por tu participación.

Saludos.

Miquel García.

Las estadísticas de las personas contactadas fueron:

– artistas

43 correos enviados, de los cuales: 16 personas se mostraron dispuestas a participar (2 en otra categoría) y 27 declinaron la propuesta. 8 no recibieron el correo, 6 no estaban en Barcelona, 3 no contestaron, a 2 no les interesó, 4 alegaron exceso de trabajo, 1 vergüenza a hablar en público y 1 desvinculación con el contexto de Barcelona.

– Comisariado y crítica

30 correos enviados, de los cuales: 15 personas se mostraron dispuestas a participar y 15 declinaron la propuesta. 1 no recibió el correo, 3 no estaban en Barcelona, 8 no contestaron, a 1 no le interesó, 1 alegó exceso de trabajo y 1 no creía que fuera votada.

– Gestión cultural y educación

16 correos enviados, de los cuales: 8 personas se mostraron dispuestas a participar y 8 declinaron la propuesta. 5 no recibieron el correo, 2 no estaban en Barcelona y 1 alegó desvinculación con el contexto de Barcelona.

– Galerías y espacios expositivos

8 correos enviados, de los cuales: 3 personas se mostraron dispuestas a participar y 5 declinaron la propuesta. 4 no contestaron y 1 alegó exceso de trabajo.

– Instituciones

10 correos enviados, de los cuales: 3 personas se mostraron dispuestas a participar y 7 declinaron la propuesta. 3 no contestaron, a 3 no les interesó y 1 alegó exceso de trabajo.

– Colectivos

8 correos enviados, de los cuales: 4 personas se mostraron dispuestas a participar y 4 declinaron la propuesta. 1 no estaba en Barcelona, 2 no contestaron, a 1 no le interesó y 1 alegó exceso de trabajo.

El cómputo total fue de 115 correos enviados de los cuáles 47 se sumaron a las listas. La lista final estuvo compuesta por:

- Antonio Ortega, artista visual.
- Bárbara Sánchez Barroso, artista visual.
- Juan David Galindo en representación del colectivo *Placa Turca*.
- Diana Padrón, comisaria independiente.
- María Pfaff, comisaria independiente.
- Jordi Canudas, artista visual i profesor en la *Escola Massana*.
- Victor Lobo en representación de *Experimentem amb l'Art*.
- Anna Comelles en representación de la *Associació d'Artistes Visuals de Catalunya*.
- Aurelien Le genisel en representación de Blue Project Foundation.
- Rosa Lleó Espai en representación *The Green Parrot*.
- Andrés Vial en representación de *Espai Colona*.
- Quico Peinado, en representación de la asociación de galeristas *Art Barcelona*.

Los temas que se decidieron para hablar en la asamblea fueron, por orden de prioridad:

1. ¿Existe un retorno de la comunidad artística hacia la ciudadanía?
2. ¿Autogestión, subvenciones o mercantilización del arte?
3. Situación de la producción cultural en Barcelona
4. La falta de coherencia entre la práctica y la teoría (un sistema tremendamente conservador que no se percibe como es sino como quisiera ser)
5. ¿La precariedad es darwiniana?
6. ¿Cómo hacer frente a los cierres de Centros de Producción?
7. ¿Cómo se visibilizan las producciones realizadas?
8. Más transparencia en los procesos de selección a las convocatorias
9. ¿Qué utilidad ha tenido la guía de Buenas prácticas?
10. ¿Tenemos un modelo de políticas culturales o dos antípodas (anglosajón-francés) y naufragamos en medio?
11. ¿Y después de la universidad?
13. ¿Existe equidad en los medios de producción?
14. Colaboraciones entre el sector público y el sector privado

La configuración de la lista de participantes y la hoja del día de la asamblea fue el resultado del proceso participativo a través de la web www.laasembleadospuntzero.cat⁶ [fig. 49]. La sesión duró 4 horas y media y se distribuyó en dos partes de 60 minutos y un intermedio de 30 minutos. Como resultado se editó un vídeo de 1:06 horas. El procedimiento de grabación —la utilización de las cámaras y los micrófonos— fue similar al de su predecesora *La asamblea*.

6. Inactiva desde el 2017.

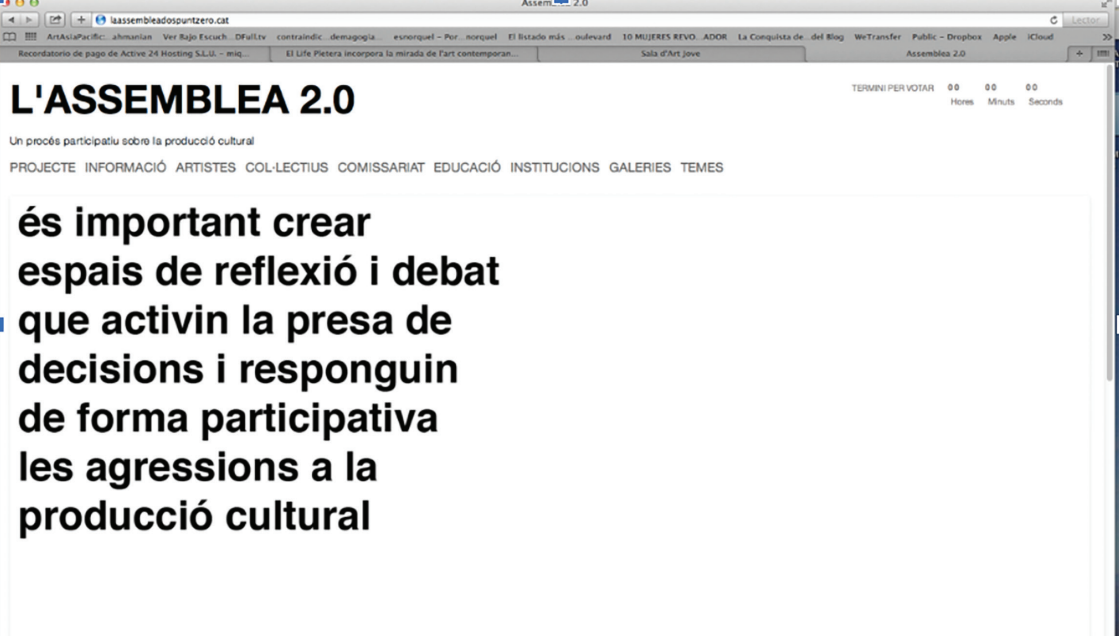


Figura 49. GARCÍA MEMBRADO, M. (2016). *L'assemblea 2.0*. [Página web]
 Texto de la imagen: es importante crear espacios de reflexión y debate que activen la toma
 de decisiones y respondan de forma participativa las agresiones a la producción cultural..

A diferencia de la primera asamblea, *L'assemblea 2.0* [figs. 50, 51, 52, 53 y 54] se filmó encima de una tarima a la que se accedía por unas escaleras centrales, por las que cada participante desciende con la silla en la mano al finalizar el vídeo. Al contrario que en la primera, en esta versión el escenario ya estaba montado con las doce sillas colocadas en el espacio. Si en la primera asamblea el ritmo fluye de forma natural, por la experiencia asambleísta de los participantes, en la segunda destaca la falta de cultura asamblearia entre los participantes. Este aspecto es un síntoma revelador de las diferencias de intereses que existen y, de algún modo, cohabitan —algunas veces mejor que otras—, en el sector de la producción artística de Barcelona.

Las preguntas y los temas propuestos para la asamblea enlazan cuestiones que afectan de una forma directa a esta investigación. La puesta en común de si ¿existe un retorno de la comunidad artística hacia la ciudadanía? pone en relieve las contradicciones existentes entre el discurso social que abrazan las prácticas artísticas y los intereses y la opacidad de las relaciones de poder que



Figura 50. GARCÍA MEMBRADO, M. (2016). *L'assemblea 2.0*. [Videocreación].

ejercen las Instituciones y las galerías al servicio del capital. La mezcla y heterogeneidad de los participantes pone en disputa dos tipos de arte participativo: la estética relacional y el arte dialógico. Mientras, las galerías y el sector privado de las fundaciones defienden una participación dócil, que se ajuste a los intereses del capital y siga las reglas e intenciones que marca el mercado del arte. Los artistas y comisarios apoyan un tipo de intervención y organización más coherente con la teoría, que se aproxima al empoderamiento y la autogestión, tanto de las instituciones como de los medios y de los recursos para la producción.





Figuras 51, 52 [p. anterior], 53 y 54. GARCÍA MEMBRADO, M. (2016). *L'assemblea 2.0*. [Videocreación].

9.4 Descripción de *El Dissens*

La democracia directa y participativa es una herramienta que permite el debate y la coordinación de estrategias para solucionar problemáticas sociales que afectan a la vida cotidiana. La porosidad propia de estas formas de organización social hace de este proyecto un proceso abierto y participativo. *El dissens*⁷ es una propuesta desarrollada en un centro de educación secundaria de Barcelona, con el objetivo de aproximar y experimentar el empoderamiento y la participación desde la comunidad educativa, no tanto con la voluntad de ofrecer una documentación realista y descriptiva, sino con la intención de constituir un espacio asambleario como metalugar propio del alumnado y el profesorado en un centro educativo.

El proyecto alberga la ambición de generar un espacio de aprendizaje colectivo con el propósito de construir un lugar de debate especulativo a partir de las experiencias vitales de los participantes. Con este objetivo, se propone trabajar con un grupo de jóvenes adolescentes desde el ámbito asambleario, vivir una experiencia grupal a través de la pedagogía crítica, escenificando los resultados en una obra audiovisual⁸. Se presenta el asambleísmo, no solo

7. *El dissens* es uno de los proyectos ganadores de *Temporals*, un programa de exposiciones en Centros Cívicos de Barcelona. Los resultados de *El dissens* se exhibirán en el Centro Cívico de Sant Andreu, de Pati Llimona y del Guinardó durante 2024. Para más información sobre el programa visitar: <https://ajuntament.barcelona.cat/asambleacivics/ca/projecte/temporals-2024>

8. Dado que el derecho a la propia imagen es reconocido en el artículo 18.1 de la Constitución Española y está regulado por la Ley Orgánica 1/1982, de 5 de mayo, sobre el derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen, y por la normativa actual de protección de datos, en concreto el Reglamento Europeo 2016/679 (RGPD) y la Ley Orgánica 3/2018, de 5 de diciembre, de Protección de Datos Personales y Garantía de los derechos digitales. Para la realización de *El dissens* se ha diseñado un documento pidiendo el consentimiento de los padres, las madres o los tutores legales para realizar y publicar fotografías y videos (imagen y voz) donde salgan sus hijos y sean claramente identificables. Es por esto que todos los alumnos que han participado en *El dissens* lo han hecho bajo el consentimiento y conocimiento de sus padres, madres o personas encargadas de su tutoría.

como una herramienta para la reflexión y el debate, sino también como un análisis sobre la metodología asamblearia. Se utiliza la misma asamblea como herramienta de trabajo para la creación comunitaria.

Como formalización de la experiencia, se ha desarrollado la producción de una creación audiovisual⁹. Les alumnos participantes han escrito el guion y han decidido la puesta en escena, el ritmo, la iluminación, los tiempos, los contenidos y los turnos de palabra, todo ello para representar una asamblea y registrarla en vídeo, explorando el disenso como un elemento imprescindible para la construcción de un discurso asambleario.

Presentado como una propuesta a realizar en el ámbito educativo, *El dissens* plantea redefinir, mediante la práctica, las lógicas del arte participativo, sus funciones y sus motivaciones desde una perspectiva horizontal. Sugiere cambiar esta base motivacional por una relación no vertical, entendiendo el centro educativo como un lugar de transmisión de conocimiento, un espacio de colaboración idóneo para la creación y el surgimiento de procesos abiertos. De algún modo, este planteamiento se aproxima a la figura del *hacker* descrita por el filósofo Pekka Himanen en la *Ética del Hacker y el espíritu de la información* (2002) en el que «cualquier persona experta o entusiasta con algo puede ser un *hacker*, sin tener nada que ver con los ordenadores [...] si realiza una actividad motivada por un deseo de crear algo que la comunidad formada por nuestros iguales considere valioso» (pp. 10–12). Sobre estas ideas gravitan las preferencias de la activación de esta investigación.

La primera preferencia aborda la figura de los estudiantes como *hackers*. Los alumnos son expertos del centro educativo en el que estudian. A primera vista, podemos pensar que la posición que ocupan en la categoría de los roles sociales les desplaza de la posición de expertos, puesto que son personas jóvenes y, por lo tanto, todavía no han conseguido acumular suficiente

9. Disponible en <https://vimeo.com/945754617/77753319f1>

experiencia como para ser reconocidos como tales, pero si se analiza el tiempo que han pasado en un centro educativo, se hace muy difícil no aceptar la experiencia que han podido acumular a lo largo de los años, curso tras curso y clase tras clase, lo cual les otorga un estatus de expertos —que no siempre entusiastas— sobre el espacio, los servicios y las relaciones que se dan, sea de forma espontánea u obligada, en el centro educativo donde están inscrites. La segunda característica *hacker* contempla la acción de compartir, de poner en común saberes acumulados, deseos, ideas e ilusiones entre iguales, es decir, entre ellos y otros alumnos.

El dissens se sostiene sobre estas dos bases: la de reconocer a los alumnos como una subjetividad subalterna, a menudo no escuchada y muchas veces silenciada, y la de facilitarles una herramienta participativa que les sirva para poner en común su conocimiento y transferirlo a la sociedad civil. Esto ocurre siguiendo estas dos premisas: el reconocimiento —que implica la escucha— y la generación de un espacio donde poner en común experiencias cotidianas, capaz de generar vínculos y lazos entre iguales.

Este proceso de trabajo se ha desarrollado en 10 sesiones (dos horas semanales), con once alumnos de bachillerato artístico y humanístico de la *Escola Pia Sant Antoni*, en Barcelona. Las sesiones se iniciaron a raíz de un taller sobre metodologías asamblearias donde las personas participantes entraron en contacto con el asambleísmo. Una vez realizado el taller, se trabajó cómo trasladar las técnicas y los resultados a una obra en formato audiovisual. Para ello, se decidió un plan de trabajo y se definió un calendario de 9 sesiones (dos horas semanales) y una jornada de ocho horas destinada a la grabación de la obra audiovisual.

9.5 *El dissens*: una conclusión activa

Partiendo del reconocimiento de los alumnos como parte implicada en un conflicto especialmente acentuado, según los datos del Instituto de Estadística de Cataluña (IDESCAT, 2022), el abandono escolar prematuro en Cataluña durante el año 2022 se sitúa en un 16,9 %, tres puntos por encima del 13,9 % en España y casi 7 puntos con la Comunidad Europea (9,6%). El inicio del proyecto partía con la intención de resolver los objetivos principales que proponía la tesis. Llevarlos a cabo a través del propio proyecto, hace que *El dissens*, además de ser obra y metodología, adquiera la categoría compuesta de conclusión activa. Conclusión, porque certifica la consecución de los objetivos principales y activa porque lo hace a través de la práctica, puesto que utiliza la asamblea como una herramienta de mediación. Fomenta el uso de las prácticas dialógicas para la resolución de conflictos entre los alumnos y la institución escolar. Se configura a través de un proceso de creación colectiva. Promueve el empoderamiento a través de un proceso participativo que deriva en la producción de una obra que visibiliza el malestar contenido de los alumnos por la falta de interlocución por parte de la escuela.

Así, una vez cumplidos los objetivos generales, se presenta *El dissens* como una conclusión activa que avala la hipótesis principal: Proponer la utilización del asambleísmo en el arte participativo. A partir de su puesta en práctica se han definido unos objetivos específicos, en clave cualitativa, que han permitido una aproximación a la realidad del grupo de los once estudiantes que han participado¹⁰ en la creación y la producción de la obra:

10. El grupo de alumnos que han participado estaba formado por: Narges El Alouchi, Paula Sierra, Isabella Albini, Alejandra Marizze, Mugar Guevarra, Mizou Abdul, Carolina Jiménez Pérez, Nicol Magrí, Uswa Zaman, Laia González Guisado y Guillem Deusedes.

- Intercambiar experiencias generacionales.
- Investigar sobre nuevas dinámicas participativas y pedagógicas.
- Combinar procesos de creación entre alumnos y docentes.
- Definir la asamblea como un espacio de diálogo en la resolución de conflictos.
- Experimentar sobre el lenguaje gestual asambleario.
- Potenciar el espíritu crítico de los jóvenes y el trabajo en grupo.
- Realizar un trabajo audiovisual entre los alumnos participantes.
- Repensar la escuela a partir de los deseos de los alumnos.
- Visibilizar las inquietudes de los alumnos.
- Imaginar procesos de transformación en la escuela.

Además de cumplir los objetivos específicos, una de las finalidades del proyecto ha sido desarrollar la puesta en escena de la asamblea de forma asamblearia a partir de la cotidianidad que viven los adolescentes. Trasladar las emociones al contexto de la interpretación, utilizando la creación audiovisual como una herramienta de comunicación y visibilización de sus experiencias. Para ello, se propuso la escritura de un guion colectivo, focalizado en las inquietudes, preocupaciones y deseos de los adolescentes. En cuanto a la dinámica de las sesiones, se trabaja desde dos marcos distintos: un primer marco centrado en aproximar la metodología asamblearia a los alumnos para facilitar la creación de un espacio de encuentro entre los cuerpos y la palabra, y un segundo marco dedicado a pensar en la producción de una obra audiovisual, más concretamente, en cómo configurar la puesta en escena.

El primer marco lo configura una selección de temas que atraviesan directamente la experiencia de los alumnos como parte de un contexto educativo reglado:

- La relación con la escuela.
- La satisfacción con el sistema educativo.

- Cambios y mejoras en la enseñanza y la formación.
- Los vínculos con los y las compañeras.
- La violencia.
- La inseguridad.
- Los roles y la cosificación del cuerpo.
- La proyección al futuro.

9.6 Un proyecto procesual

El dissens es un proyecto procesual no un proyecto definido. Pese a ser concebido desde el inicio con la intención de formalizar la experiencia en un formato expositivo, su definición forma parte de su indefinición, es decir, ha sido el proceso y el desarrollo del proyecto —los encuentros y los desacuerdos, los errores y los aciertos— los que han ido configurando el guion y la puesta en escena. Un contenido que, aún teniendo unos objetivos principales, partía de la improbabilidad en la que cualquier suceso podía ser impredecible. En este sentido, la incertidumbre convierte la experiencia en un proceso de calidad humana que abraza toda probabilidad de valorar su implementación o activación de forma colectiva.

La metodología asamblearia supone la creación de múltiples canales que posibilitan el flujo de la información de forma horizontal. Estos canales no siguen ninguna inclinación que se decante por una altura determinada —aunque surja de forma espontánea—, sino que transitan sin la necesidad de subordinarse, saltando los desniveles que marcan las jerarquías.

Se trata de pensar en construir un *cómo* en lugar de un *qué*. De crear una serie de situaciones, estrategias y metodologías en las que los alumnos se planteen su figura de estudiante y su aprendizaje. Se busca la creación de un código de fuente abierta en el que cada alumno da y recibe con su colaboración;

redistribuye el tiempo motivado por la pasión y la creencia en otros modos de transmisión de conocimientos, experiencias y afectos. Por esta razón, es importante entender *El dissens* como un proceso performático, en el cual convergen el lenguaje, el conocimiento y el saber de los alumnos para la creación de uno o varios formatos que traducirán, a modo de dispositivos, su implicación y participación en el proyecto.

La transcripción de la experiencia colectiva definirá el texto que estructura el guion de la obra audiovisual: la composición espacial, el orden de los cuerpos y la interpretación de sus protagonistas. Es con esta finalidad, que la elaboración del plan de trabajo para la realización de *El dissens* se ha dividido en tres fases principales:

Fase 1. Aproximación a la metodología asamblearia

Fase 2. Proceso

Fase 3. Producción

9.6.1 Fase 1. Aproximación a la metodología asamblearia

Como introducción a *El dissens* y con la pretensión de que los alumnos participantes se familiarizaran con la metodología asamblearia, se ha realizado un taller de formación denominado *La asamblea*. Este sirvió como prelude de la dinámica de trabajo que se proponía con el proyecto. A continuación se presenta una ficha técnica a modo de explicación.

Taller la asamblea

Proceso de trabajo: Performance, acción y creación de pensamiento.

Nivel educativo: Alumnos de bachillerato artístico y humanístico.

Duración: 120 minutos

Descripción de la actividad:

- Presentación de la asamblea como sistema de organización colectiva. Introducción acerca de la importancia del diálogo para el entendimiento y la resolución de conflictos.
- Proyección de fragmentos de *La asamblea* y la *L'asamblea 2.0*.

Se invitará a todos los participantes a responder a la pregunta:

¿Qué cambiarías de la escuela y cómo lo harías?

Se recogerán las respuestas obtenidas y se escribirán en la pizarra.

A partir de estas cuestiones se decidirán aquellas que son más importantes para el grupo. Se realizará una asamblea con los participantes para encontrar posibles soluciones a las problemáticas escogidas. Durante el proceso se elegirá a una persona facilitadora, otra moderadora y otra que escriba el acta de la asamblea.

Objetivos del taller

- Interaccionar con el resto de compañeros y compañeras de clase.
- Fomentar la participación.
- La utilización del asambleísmo para la resolución de conflictos.
- Sensibilizar sobre la capacidad de transformación de los individuos y la fuerza del colectivo.
- Experimentar a través de lo común y la fuerza de la palabra.
- Potenciar la cotidianidad: crear a partir de lo que se piensa y se siente cada día.

La pregunta *¿Qué cambiarías de la escuela y cómo lo harías?* despertó el interés de los alumnos por el proyecto. El hecho de que una persona externa a la

institución les invitara a hablar de forma abierta sobre lo que no les gustaba de su centro, suscitó una participación contagiosa durante el taller por parte de los once alumnos. Los temas que surgieron en la primera asamblea —según el acta que se transcribe a continuación— demuestran la preocupación de los alumnos sobre ellos, puesto que han sido los que vertebran el guion del vídeo de *El dissens* y han ido saliendo en diversas ocasiones a lo largo del proyecto.

Asamblea 1

Participantes: Alejandra, Carol, Guillem, Adriana, Isabella, Uswa, Narges, Laia, Nicol y Paula.

Orden del día: ¿Qué cambiarías de la escuela?

1. Los lavabos (pestillos, espejos, espacio, privacidad).
2. Ventiladores (tema del aire).
3. Ventajas de los pequeños y desventajas para los mayores.
4. Tecnología (WIFI).
5. La visibilidad de las pizarras, nula con el reflejo de las ventanas del pasillo.
6. Los cajones, las taquillas, libros digitales.
7. Patio y primaria bajando por la escalera.
8. Juegos sin pelota obligados, requisan nuestras pelotas.
9. Las lenguas, once años estudiándolas.
10. Inglés, diferentes niveles.
11. Itinerarios, organización, grupos.
12. Servicios y voluntariado.
13. Proyector y altavoces.
14. Optativas (Psicología, itinerarios) asignaturas que no se imparten debido a la poca demanda que hay.
15. El comedor (sobre la comida), manualidades, lavado de manos, monitores.

Una vez realizado el primer taller, el siguiente paso fue la realización de un calendario de trabajo en el que concretar las fechas para la realización de las dos fases siguientes: Desarrollo y Producción.

9.6.2 Fase 2. Proceso

La segunda fase del proyecto de *El dissens* se ha realizado en 7 sesiones semanales de 120 minutos de duración. Para acercarnos a los temas que se abordaron en cada sesión, se presenta una adaptación de las actas en las que se detallan los asuntos que se trataron en ellas y que configuraron el proceso que definió el guion de *El dissens*.

Asamblea 2

En esta sesión se propuso pensar en cómo podían encontrar soluciones a los temas que salieron en la primera asamblea.

Participantes: Isabella, Uswa, Laia, Nicol, Paula, Alejandra, Carol, Guillem, Adriana y Mizou.

Orden del día: Solucionar los problemas de la escuela.

1. Lavabos:

Colocar un plástico en las duchas para tener más intimidad.
Posicionar mejor los espejos. Arreglar los pestillos (esto se propone como un proyecto a realizar).

2. Ventiladores:

Se llega a la conclusión de que no se puede hacer demasiado para cambiar su distribución en el centro.

3. Ventajas de los pequeños que los mayores no tienen:

Sobre este tema se decide que no se puede hacer nada.

4. Tecnología (WIFI):

Se plantea realizar una campaña para protestar, hay que comunicar a la dirección lo que nos molesta, si no reaccionan nos manifestaremos. Sobre este particular se proponen diversas formas de protesta, entre ellas una huelga. Se sugiere la lectura del libro *El arte de la guerra* (Sunzi, 2013).

5. El sol de las ventanas deslumbra las pizarras:

Se concluye que es un problema de difícil solución.

6. Los cajones, las taquillas, utilización de libros físicos en lugar de libros digitales:

Se comenta la necesidad de disminuir la cantidad de libros físicos, algo que supone un problema para muchas personas. Las taquillas tienen un coste y hay personas que no lo pueden pagar. En el caso de poder, tampoco se aseguran disponer de una taquilla porque no hay suficientes taquillas para todos. Una posible solución sería hacer taquillas. Se decide que hay que actuar sobre este problema de alguna forma.

Asamblea 3

La jornada 3 se enfocó en cuestiones de carácter cualitativo, en temas que acontecen en la cotidianidad del centro, pero que tienen la capacidad de trascender más allá de la *Escola Pia Sant Antoni*.

Antes de concluir la asamblea, se realizó una explicación sobre el plano, el contraplano y se llevó a cabo un ejercicio con una cámara de vídeo, de esta manera los alumnos se familiarizaron con el formato y el vocabulario cinematográfico. Esta actividad les proporcionó nuevas posibilidades para la escritura del guion y la preparación del plan de grabación del vídeo.

Participantes: Nicol, Alejandra, Guillem, Adriana, Mizou, Paula, Carol, Uswa, Isabella, Paula y Laia.

Orden del día: Las relaciones con los compañeros y compañeras.

1. Bullying:

Se comenta que ha habido casos de acoso escolar en el centro. Se concluye que es un tema que se podría solucionar con la ayuda de todos y la implicación colectiva. Muchas veces el profesorado no actúa, cuando la situación es muy molesta se opta por la solución más sencilla y cortoplacista: expulsar de la clase a la persona hostigadora.

Algunos alumnos comentan que ha habido casos en los que la persona acosada ha tenido que abandonar la escuela.

2. Relaciones tóxicas:

Se sabe de su existencia en la escuela y también se comenta.

3. Redes sociales:

Se resalta el uso que se hace de ellas como medio de comunicación habitual, especialmente para chatear. Algunos alumnos destacan que son una generación a la que le importa dar una buena imagen pero se oponen a la exposición desmesurada, es decir, hay que tener cuidado con las cuentas públicas de acceso libre. Es importante preservar la intimidad.

4. Racismo:

Hay un acuerdo común para actuar y buscar fórmulas para detener este tipo de actitudes y comportamientos.

5. Profesorado y alumnos:

Se comentan distintas problemáticas relacionadas tanto con el profesorado como con el alumnado. Se debate sobre el papel que debe tener los profesores en los casos de acoso. Algunos optan por la inacción, en cambio otros ayudan a los alumnos a afrontar las agresiones verbales o las situaciones incómodas entre compañeros.

Asamblea 4

La cuarta sesión atravesó el espacio cotidiano de les alumnos. Debatieron, entre otros asuntos, el guión del proyecto y los temas que afectan a su día a día en la escuela, como por ejemplo cómo gestionar su derecho a la huelga, una forma de expresar su solidaridad con los miles de personas asesinadas por el Estado Israelí en Palestina¹¹.

Participantes: Isabella, Adriana, Alejandra, Carol, Guillem, Paula, Nicol, Laia y Mizou.

Orden del día: Proyecto final y huelga.

1. Realizar una huelga para mostrar nuestra oposición al conflicto en Palestina. La coordinadora de bachillerato ha dicho que no se puede hacer huelga. Se propone la recogida de firmas para definir cuál sería el porcentaje de participación. Las clases funcionarán normalmente y se avanzará en el temario, por lo tanto, los alumnos que ejerzan su derecho a la huelga deberán preocuparse por ponerse al día. La voluntad de los alumnos que secundan la huelga es ir a la manifestación, la situación de Palestina no nos afecta directamente, pero queremos manifestarnos como muestra de solidaridad, hay que concienciar a la gente de que la problemática es global.

11. En referencia a las muertes de personas civiles en la última ofensiva militar contra la población civil de Palestina en Gaza y Cisjordania iniciada el 7 de octubre de 2023. Según la Aljazeera con un balance de 1139 víctimas israelíes y 26792 palestines, de les cuales más de 10.000 son niños (datos actualizados a 28 de enero de 2024). Para más información véase: <https://www.aljazeera.com/news/liveblog/2024/1/28/israels-war-on-gaza-live-aid-cuts-are-collective-punishment-unrwa?fbclid=IwAR1H1J7yHT2-Mt74e8oFq2Gzo320VVlJnSZAsN7iNBEke-HSEYWI-yfaTgWQ>

2. Proyecto *El dissens*:

Es un espacio para poder debatir libremente y pensar en las ideas más relevantes de lo que se hablado en las sesiones anteriores. Un espacio en el que se haga uso de nuestra voz, que fomente la espontaneidad y busca la naturalidad. Hay que buscar temas que podamos tratar, importantes para el guion. Se plantea la posibilidad de debatir sobre las Redes sociales y el *bullying* de forma conjunta. Se propone la idea de recuperar los temas que se habían tratado en las dos primeras sesiones: *¿Que cambiaríamos de la escuela?* y *¿Cómo lo haríamos?* para articular el guion del vídeo. Este puede ser una reproducción de las asambleas que hemos ido realizando. Resulta interesante la idea de representarnos a nosotros mismos. Se acuerda que el escenario para la grabación sea el aula en que estamos haciendo el proyecto: la clase de plástica. En cuanto a la disposición para la grabación, se acuerda reproducir la dinámica de sentarnos en círculo y utilizar el mobiliario del aula.

3. Temas para comentar en la próxima sesión:

- Las redes sociales (extender el tema).
- Después de la escuela:

¿Cómo vemos el futuro?

- La Selectividad.
- La universidad.
- Nosotros delante del mundo.

Asamblea 5

La quinta sesión se dedicó a concretar aspectos relacionados con la grabación del video, cuestiones técnicas y de contenido. También se comentó que en la última sesión, para celebrar el final del proyecto, se encargará un catering de comida japonesa.

Participantes: Isabella, Uswa, Mizou, Adriana, Guillem, Carolina, Alejandra, Paula, Nicol, Laia y Narges.

Orden del día: Proyecto final

1. Se valora de forma positiva que la convocatoria de la huelga en solidaridad con Palestina tuvo éxito y se pudo realizar la movilización, hubo bastante asistencia.
2. Se debaten los temas que habían quedado pendientes en la última sesión:
 - **Las redes sociales:** mal uso que muchas veces se hace de ellas, algunos alumnos creen que es excesivo y consideran que origina situaciones de *bullying* y acoso escolar.
 - **Después de la escuela:** El foco se sitúa en superar la selectividad, en obtener un buen resultado para acceder a los estudios deseados. Se entienden los dos años de bachillerato como la preparación para la selectividad, se aborda temario nuevo, pero también se repasa el anterior, especialmente en las asignaturas de lenguas extranjeras.

¿Cómo vemos el futuro? Es una pregunta incierta, difieren las opiniones. El más inmediato es el de la selectividad.
3. **Se concretan aspectos técnicos para la grabación del vídeo:**
El horario de grabación: será de 8.00h a 16.30h.

- **Iluminación:** Grabaremos con luz natural. Se propone la opción de incluir la iluminación artificial de la clase en la grabación, para dotarla de un mayor realismo. Se considera que la luz de los fluorescentes puede ayudar a construir la narrativa del vídeo. Se comenta que pasar de luz natural a artificial supone un cambio de *racord* y se decide que en la postproducción se trabajará el color.

- Para la escena final se propone que, cuando los alumnos se marchen del aula, se filmará un plano pulsando los interruptores y apagando las luces de la clase. Se valora que ese gesto le dará más realismo al vídeo.
- Secuencias del vídeo: Se decide distribuir las secuencias de grabación de la siguiente manera: inicio, debate y final.
- El vestuario será natural, sin estridencias, con colores lisos, evitar rayas.
- Las alusiones a personas concretas se harán de forma indirecta, evitando los nombres o datos personales.
- En los créditos se propone que aparezcan imágenes *Behind the scenes* de la grabación.
- En la próxima sesión se traerá un guion escrito.
- Tema para el vídeo: ideas, sugerencias, propuestas o denuncias relacionadas con la vida en la escuela. Se seleccionan algunos de los temas más controvertidos y se reparten entre los participantes, asignado a cada uno de ellos uno en concreto [fig.55].

TÍTOL: ASSAMBLEA 1

Nico

PARTICIPANTS: ALEJANDRA, carol, guillem, adri, isabella
USWA, narges, laia, nicol i paula

ORDRE

ORDRE DEL DIA: QUE CANVIARÍEM DE VESCOA? ^{Nicol}

1- ~~tema~~ els labors. (pastilles, miralls, espat, privacitat)

2- rentadores (tema de laire) - USWA

3- Avantatges pels petits, porcs pels grans. - Guillem

4- tecnologia (wifi) - Carol

5- Enlluernar la pissarra en finestres (les del passadis)

Narges 6- Tema calaixos, taquilles, llibres físics i no digitals

Laia 7- Pats, primària baixant per les escales.

8- Jocs sense pilota obligats, requisen pilots nostres.

9- Tema llengües, 11 anys font-les

10- Tema angles, nivells - Paula

11- Itineraris, organització, grups

12- serveis i voluntariats - Adriàna

13- Projectes i altavocs,

14- Opativres (psicologia, c. literaria) no es fan per el numero de gent (poc) que hi ha.

Isa 15- El menjador (tema menjar) manualitats, rentat de mans, monitors...

16- Els vestuaris - Alejandra

17- l'us del mobil - Mizou

Figura 55. GARCÍA MEMBRADO, M. (2024). *El dissens*. [Escáner del acta de la primera asamblea, las anotaciones en azul corresponden a la designación de los temas para el vídeo].

Asamblea 6

Se valora la idea de que el vídeo sea una continuidad de las dos primeras asambleas, tanto en la selección de problemáticas como en las propuestas para solucionarlas. Esta idea ofrece una lectura del vídeo que lo sitúa entre la ficción de una obra interpretada y la aproximación a lo real de los documentales. Durante la sesión, Laia empieza a escribir el guion, al que se refiere como *Diàlegs* (Diálogos).

Participantes: Carol, Adriana, Uswa, Isabella, Mizou, Laia, Nicol, Alejandra, Guillem, Narges y Paula.

Orden del día: Elaborar los diálogos para la siguiente sesión y escoger una imagen que represente el proyecto.

1. Inicio de escritura del guion:

Orden de entrada: Se decide que dos personas, Mizou y Narges, se encarguen de abrir las ventanas de la clase, siguiendo un efecto dominó.

2. Diálogos entre todes:

Se valoran dos opciones: adaptar o improvisar. Se opta por la segunda. Cada una expondrá un tema durante la asamblea y cada tema se desarrollará en base a lo que se dijo —primera asamblea—, se aportaran ideas nuevas a partir de las soluciones propuestas en la segunda asamblea.

3. ¿La forma de sentarse en las sillas será natural o improvisada?

Se debate la opción propuesta por Carol de sentarse según la técnica de caracol: de forma escalonada.

4. ¿Las mochilas estarán repartidas por la sala o en un mismo lugar?

Las mochilas estarán repartidas y cada uno la dejará en el lugar que le apetezca de forma natural —en una mesa, en una silla o en el suelo—.

5. **Imagen para la difusión de *El dissens***

Se comenta que nos han pedido una imagen para la difusión del proyecto, esta se publicará en la página web de *Temporals 2024*¹², en banderolas en la calle y en una publicación con formato de postal. Se acuerda realizar una fotografía con las sillas en círculo y que cada alumno deposite en ella un objeto personal [fig.56].

12. <https://ajuntament.barcelona.cat/ccivics/p/56320>



Figura 56. GARCÍA MEMBRADO, M. (2024). *El dissens*. [Fotografía]. Imagen: Sebas Bruno.

Asamblea 7

Los alumnos traen el guion impreso y se dedica la sesión a concretar aspectos de la grabación, así como a solventar cualquier duda sobre el procedimiento en cuestión.

Participantes: Nicol, Paula, Alejandra, Carol, Guillem, Adriana, Isabella, Uswa, Mizou y Laia.

Orden del día: Explicación del guión.

1. Pactamos el diálogo del inicio de la entrada:

Nicol presentará la asamblea y ofrecerá las funciones de escribir el acta y moderar. Mizou escribirá el acta y, a su vez, preguntará quién quiere intervenir. Guillem hará de moderador.

2. Definición de aspectos técnicos del vídeo.

Se grabará con tres cámaras. La tercera cámara se dedicará a grabar también el *making of* para disponer de imágenes Behind the scenes de la grabación y ponerlas en los créditos finales. Se revisa el guion para hacer un plan de grabación y se deciden los turnos de intervención.

3. Campaña gráfica en la escuela

Se debate sobre la idea de hacer carteles y distribuirlos por diferentes espacios de la escuela, señalando las carencias o necesidades del centro: las taquillas, los lavabos, las clases y los vestuarios.

9.6.3 Fase 3. Producción

Las sesiones siguientes se destinan a la producción de la obra. En ella se ha incluido: la sesión 8 que se dedicó a la grabación del vídeo [figs. 57, 58, 59 y 60], de la cual se transcribe el acta a continuación; la sesión 9 en la cual

se realizó un visionado del primer montaje y les alumnos realizaron cambios —decidieron las partes que les gustaría suprimir— y la sesión 10, en la que se llevó a cabo una acción en la escuela y una comida colectiva en el aula, se contrató un cátering de comida japonesa para celebrar el final del proyecto con les alumnos, la mediadora Judit López y la profesora de artes plásticas Anna Oliver, que acompañaron todo el proceso.





Figuras 57, 58 [p. anterior], 59 y 60. GARCÍA MEMBRADO, M. (2024). *El dissens*. [Videocreación]

Asamblea 8

Participantes: Uswa, Narges, Guillem, Nicol, Adriana, Alejandra, Isabella, Paula, Carol, Mizou y Laia.

Orden del día: ¿Lo que no nos gusta de la escuela y cómo lo cambiaríamos?

1. Servicio y voluntariado

Adriana comenta la obligatoriedad de les alumnes a prestar un servicio a la comunidad y se debate la paradoja de que un servicio de carácter humano se plante como algo preceptivo u obligatorio, ya que puede ser contraproducente para la persona destinataria. Se concluye que estos servicios deberían ser voluntarios y no obligatorios.

2. Lavabos

Nicol explica la situación de los lavabos, son pequeños e incómodos y los pestillos cierran mal. Únicamente hay espejo en uno de ellos, los chicos utilizan los de las chicas y ensucian el suelo.

Como solución se propone:

- que en los dos baños pongan los mismos accesorios.
- organizarse para hablar con el personal de mantenimiento y que pongan pestillos en las puertas.

3. Tecnología

Carol explica que en la escuela hay poca cobertura WIFI, que a menudo no está disponible. Hay gente que gasta datos y otras personas los tienen que compartir, por otro lado hay que tener en cuenta que mucha gente no dispone de recursos para comprar tantos datos. Como solución se propone:

- una huelga de WIFI. Se propone que los alumnos no traigan su ordenador para estudiar, como forma de protesta, de esta manera se pone de manifiesto la pésima calidad del WIFI y se intenta conseguir una red más potente. Existe malestar y confusión sobre la utilización de libros físicos en lugar de digitales. Se han comprado libros impresos que son muy pesados y apenas se utilizan.

Como solución se propone:

- priorizar el uso de libros digitales o, en su caso, que los libros impresos se utilicen más a menudo.

4. **Uso del móvil**

Mizou considera excesivo e innecesario el uso del móvil en la escuela, especialmente en los pasillos y entre clase y clase.

Como solución se propone:

- utilizar el móvil únicamente cuando no haya clase.

5. **Inglés**

Paula comparte su decepción por las clases de inglés, considera que lleva mucho tiempo estudiando y el nivel es el mismo, muy básico, se repiten los mismos temarios y las clases son poco dinámicas.

Como solución se plantea:

- Que las clases se repartan según el nivel de los alumnos
- También se considera importante la necesidad de prepararse para la selectividad y practicar más con los *writings*.

6. **Ventiladores y calefactores.**

Uswa explica que no hay aire acondicionado en las aulas y en verano hace mucho calor. También se comenta el mal uso que se hace de la calefacción y

la falta de climatización del edificio, especialmente en el cuarto piso, donde están las aulas de bachillerato. Como posible solución se llega a la conclusión que es necesario utilizar los ventiladores en verano y regular su potencia en el cuarto piso.

7. Duchas

Alejandra explica que cree que en las duchas hay poca privacidad, que hay pocos espejos y que sería necesario limpiarlos con más frecuencia. Por otro lado, el tiempo del que disponen para ducharse es muy reducido.

Como solución se propone:

- Poner cortinas para preservar la intimidad.
- Colocar alguna estantería pequeña para tener un espacio donde poner el jabón y el champú.
- Que la escuela incluya en el presupuesto estos pequeños cambios.

8. Taquillas

Narges se queja de que no dispone de taquilla. Los precios son caros y no todo el mundo puede pagarla pero, aunque quisieran, tampoco podrían porque no hay suficientes taquillas para todos. Teniendo en cuenta que hemos de subir cuatro pisos con los libros y el ordenador —que es una roca— en la mochila, se considera que todos los alumnos de Bachillerato y ESO deberían disponer de una. Es un tema que genera mucho malestar.

Como solución se propone:

- Bajar los precios.
- Colgar alguna cosa en las taquillas para expresar una opinión sobre el tema.

9. Las escaleras y el comedor

Laia explica que, a menudo, para ir al patio coinciden con los niños pequeños y pierden la mitad del tiempo en subir y bajar las escaleras. Durante el cambio de clase y el recreo hay mucho ruido en las escaleras, lo cual supone que no se pueda estudiar a la hora del patio.

Como solución al problema de las escaleras se propone:

- Cambiar los horarios y alternar las entradas y salidas para evitar que coincidan los grupos de primaria y secundaria.
- Ofrecer un espacio adecuado para descansar o estudiar en época de exámenes.

Isabella habla de la mala calidad de la comida del comedor escolar.

Como solución al servicio de comedor:

- Se reconoce que la culpa no es del equipo de cocina, sino de la falta de personal, por eso se reclama una mejor gestión de los recursos económicos de la escuela. Con una mejor organización se podría servir productos de mayor calidad.

10. Conclusiones

Se repasan todas las propuestas de solución y se acuerda:

- Enganchar *post-its* en los baños para señalar las puertas donde no funcionan los pestillos.
- *Intervenir* las taquillas con un material que sea llamativo y no las perjudique. Se desestima el uso de pegatinas o de pintarlas, se acuerda utilizar letras de imán.
- La próxima sesión se traerán propuestas con posibles lemas o frases.

- Se decide hacer un fondo común para sufragar los gastos de los *post-its* y las letras de imán, se propone comprarlas en un bazar.

Asamblea 9

Participantes: Narges, Adriana, Alejandra, Isabella, Mizou y Laia.

Orden del día: Cambios en el vídeo y decidir frases para intervenir las taquillas.

Se realiza un visionado del primer montaje con les alumnes y la profesora. Estes piden retirar algunos planos donde no se sienten representades. La profesora, Anna Oliver, considera que hay algunos comentarios que pueden herir sensibilidades y se decide, de forma colectiva, suprimir algunas partes en las que se hace referencia al estado de las duchas y el uso de las taquillas.

Se hacen propuestas de frases para intervenir las taquillas. Las demandas se extienden al uso de los baños y las clases de inglés. Las frases que finalmente se eligen son:

- *Taquilles accessibles per a tot l'alumnat*¹³
- *Cinquanta euros son massa, on deixaré els meus llibres?*¹⁴
- *Volem classes dinàmiques*¹⁵
- *Perquè he comprat un llibre que pesa molt i encara no l'he utilitzat?*¹⁶
- *Ja portem massa pes a les espatlles*¹⁷
- *El inglés se enseña mal*
- *El baño de chicas es para chicas*

13. Taquillas accesibles para el alumnado.

14. Cincuenta euros es demasiado, ¿dónde dejaré mis libros?.

15. Queremos clases dinámicas.

16. Por qué he comprado un libro que pesa mucho y todavía no lo he utilizado.

17. Ya llevamos demasiado peso en los hombros.

Para la próxima sesión, se acuerda realizar un visionado con el montaje final del vídeo y traer las letras de imán para intervenir con frases las taquillas.

Asamblea 10

Participantes: Narges, Guillem, Nicol, Adriana, Alejandra, Isabella, Carol, Mizou y Laia.

Orden del día: Visionado de la edición final del vídeo e intervención en las taquillas.

Última sesión de trabajo, se proyecta en la pizarra el montaje final del vídeo. Se escriben las frases con letras de imán en las taquillas y, a modo de celebración, se pide un catering de comida japonesa y se da por finalizado el proyecto. Durante la comida, a la que asisten los alumnos, el equipo técnico, la mediadora y la profesora, se comentan anécdotas y se valora el desarrollo de *El dissens*. Las sensaciones son buenas, se valora muy positivamente la experiencia y cómo el proyecto ha influido en los alumnos. Algunos resaltan que su participación les ha ayudado a comunicarse mejor, a entender y a escuchar, al tratarse de una creación colectiva ha creado nuevas alianzas entre ellos.

Se analiza el proceso, algunos alumnos explican que, en un principio, les costó entenderlo, pero que después, según entraron en la dinámica del proyecto, sintieron que se les estaba ofreciendo la oportunidad de crear un espacio desde el que podían expresar libremente lo que no podían decir en otros espacios de la escuela que se suponen para ello, como por ejemplo el de las tutorías. Reconocen que han vivido un empoderamiento progresivo, inesperado, que les ha permitido entender formas de funcionamiento colectivo que antes no hubieran imaginado. En este sentido, aprecian la organización asamblearia, no solo como una herramienta de subjetividad colectiva sino también individual. Han podido experimentar otras formas de relacionarse y expresar

sus opiniones, superar miedos personales o la timidez a hablar en público, algo que han conseguido gracias a la disposición circular que han adoptado en las distintas sesiones de trabajo.

9.7 Sobre *El dissens*

El vídeo de *El dissens* (disponible en <https://vimeo.com/945754617/77753319f1>) actúa como parte del resultado de una experiencia de emancipación temporal en la cual, mediante un proceso asambleario, se ha buscado una forma de aproximarse a la realidad inmediata de un grupo de alumnos con la pretensión, no únicamente, de identificarla y compartirla, sino también con la finalidad de llegar a acuerdos para transformarla.

El vídeo se ha grabado en el mismo escenario donde tuvo lugar todo el proceso: el aula de plástica de la escuela. En la primera imagen vemos un espacio oscuro, que se descubre a través de la luz que filtran las ventanas cuando Narges y Mizou —dos personas migrantes— las abren al llegar al aula. Este gesto inicial revela, de una forma muy sutil, la diversidad cultural que existe entre el alumnado. Es una invitación a relacionarlos con el pasado migrante de sus progenitores y visibiliza una serie de conductas coloniales que, desafortunadamente, siguen existiendo. El racismo fue uno de los temas que surgieron en las asambleas y que ayudaron a definir el guion. Que dos personas migrantes fueran las que inauguraran el espacio donde va a tener lugar la situación es una forma de presentar desde el inicio la pluralidad, sinónimo de diferencia y comunidad, y la luminosidad que la resistencia de los pueblos colonizados aporta para pensar otras formas de la repartición de lo sensible.

El dissens muestra cómo les alumnos adoptan la metodología asamblearia y hacen uso de ella. Su lenguaje gestual incita a negociar formas que faciliten la

modificación de «aquellos temas que no les gustan o se podrían mejorar de la escuela» (García Membrado, 2024, 02:28). Los temas abarcan varios aspectos:

1. actividades relacionales (Servicio y voluntariado)
2. el estado de las instalaciones (Lavabos y climatización)
3. la organización del uso de los espacios de la escuela (Escaleras)
4. la gestión de la tecnología y el Wifi.
5. el servicio de comedor.
6. la calidad de la enseñanza de las lenguas extranjeras.
7. la imposibilidad de tener un espacio propio donde guardar los libros y los objetos personales (Taquillas)

El vídeo, además de seguir el guion con los temas y las soluciones¹⁸, sugiere algunas lecturas que trascienden en el lenguaje de la representación audiovisual, que basculan entre la interpretación actoral, la improvisación y el documental. Pone en relieve cuestiones relevantes sobre el discurso visual en la forma en cómo ha sido grabado. El registro de las escenas se ejecuta a partir de tres cámaras situadas alrededor de la asamblea, una forma de grabar que acentúa la ficción de la situación.

Una vez expuesto el desarrollo del proyecto, se puede considerar *El dis-sens* como la recreación o el *reenactment* de las dos primeras asambleas, en las que surgieron los temas y las soluciones que configuran el contenido y el guion.

Los alumnos escribieron un guion sin especificar ningún tipo de diálogo más allá de la elección del tema que le correspondería a cada uno. Las intervenciones son improvisadas, lo cual las aleja de la idea de la ficción. Los temas, conocidos por los alumnos, son expuestos por ellos con palabras similares y ordenadas, pero de forma diferente a como lo hicieron en las asambleas previas

18. Véase el acta de la asamblea 8 que corresponde a la asamblea realizada el día de la grabación.

a la grabación. Una de las intervenciones que naturaliza y afirma la espontaneidad de la situación es la intervención de Laia, cuando propone levantar la mano antes de hablar «para hacer más dinámica la asamblea» (García Membrado, 2024, 08:40) y, en el caso que no haya nadie más que quiera intervenir, que hable en lugar de esperar a que el moderador le dé el turno de palabra. La asamblea se presenta desde la naturalidad, se observa que les estudiantes están familiarizados con la metodología asamblearia. Sabedores de la oportunidad de decir lo que no han podido decir antes que les brinda el proyecto, toman posesión de la palabra para denunciar aquello que no les gusta. Aunque algunos comentarios tuvieron que ser suprimidos —en relación a la duchas y las taquillas—, les alumnos aprovechan la grabación para expresar su malestar y, además, proponer soluciones tácticas de activismo, como es el caso de una huelga de ordenadores para «que se den cuenta de que de verdad nos molesta» (10:12) o de «*grafitear* las taquillas» (23:40).

Más de treinta minutos de duración en los que los cuerpos adquieren relevancia a través del gesto y la palabra, como en una asamblea. Las individualidades se unen a partir del malestar común para crear una subjetividad colectiva. Lejos de los estereotipos que asocian a la adolescencia con actitudes ego-céntricas, les alumnos que participan en *El dissens* demuestran preocupación, empatía e interés por la situación de sus compañeros.

El documento sirve como ventana para aproximarse a la relación de les estudiantes con el sistema pedagógico. Pese a que el vídeo se focaliza en un ámbito espacial muy determinado, el de la *Escola Pia Sant Antoni*, sus reivindicaciones respiran tal naturalidad, que fácilmente sería posible asociarlas con otros centros educativos de Barcelona y, por extensión, de Cataluña. Pese a que todas parten de una experiencia en un espacio delimitado, algunas de ellas contienen capas que sobrepasan el perímetro que marca el recinto educativo. El cambio de nombre de voluntariado a servicio para referirse a la realización de tareas fuera del horario escolar en beneficio de la población vulnerable,

especialmente gente mayor, una problemática interesante que ofrece nuevas perspectivas ante algunos aspectos del sistema pedagógico. Propone una deslocalización del lugar de aprendizaje, poniendo el foco en la importancia de las relaciones humanas para una formación más completa, que integre valores como la solidaridad. En este caso, la transmisión de conocimiento es recíproca, es decir, no se hace mediante un libro que no permite la réplica, sino junto a un ser humano con el que se dialoga y al que se escucha. Según las palabras de Nicol, una alumna participante, «La gracia no es hacerlo por *nosotros*, sino hacer sentir bien a los demás y si no se hace bien no tiene sentido» (23:40). Prestar estos servicios de forma obligatoria fuera del horario escolar agrava la presión que sienten los alumnos. Se encuentran en un época en la que deben organizarse, la nota de bachillerato es importante, de ella depende que puedan o no elegir un grado o llegar mejor preparados a la Selectividad, por eso demandan más tiempo y más espacios para poder estudiar en la escuela. El hecho de tener que realizar servicios a la comunidad obedece a una tendencia autoritaria, en la que la pasión por lo colectivo se diluye. Por un lado se alimenta el individualismo, ese tiempo podría destinarse a otra cosa que tuviera mayor repercusión, y por otro, se fomenta la competitividad, ya que el servicio se puntúa, lo cual lo convierte en un acto de amabilidad forzada.

El dissens propone un aprendizaje colectivo desde la escucha y la réplica. Después de exponer sus quejas y preocupaciones, los alumnos especulan sobre posibles formas de solucionar esos problemas. Algunas de ellas escapan a una gran parte del grupo, ya que existe un desequilibrio de género bastante notable —dos chicos y nueve chicas—. Los comentarios sobre las duchas y los lavabos afectan de forma más notable al sexo femenino, en tanto que es el que se rebela reivindicando la preservación de la intimidad en los baños. La alusión a que los baños de los chicos no tienen espejo, se ofrece como testimonio de una escuela que continúa manteniendo un discurso sexista sobre la

producción de la belleza. Los hombres no se miran al espejo, no necesitan maquillarse, las mujeres sí. Tal es el cambio en las nuevas generaciones, la influencia de las redes sociales, la importancia del fenómeno *selfie* o la relevancia de la imagen que ofrecemos como sujetos, que las chicas optan por reivindicar que el baño de los chicos debe tener las mismas características que el suyo. Proponen una solución que equipare ambos servicios, no porque quieran mantener sus «privilegios», lo cual podrían hacer, sino porque imaginan que si los lavabos masculinos disponen de las mismas prestaciones, los chicos dejarán de usar el de chicas, evitando así que utilicen el suyo.

La inventiva recae en la capacidad de escoger una solución exitosa ante una situación imprevista. El cierre de la asamblea, en el que se decide intervenir las taquillas con frases reivindicativas utilizando letras de imán, viene precedido por la prohibición de pegar carteles o pintarlos. La autocensura que ejercen los alumnos ante la elección del medio con el que difundir un mensaje incómodo, demuestra que la prohibición continúa ejerciendo su influencia en el ámbito de la enseñanza. El castigo y el veto continúan sobresaliendo en el conjunto de sanciones consensuadas. La educación reglada mantiene su rigidez, aquello que se aparte de la norma merece ser señalado y apartado. En *El dissens* los alumnos son maestros de sí mismos, enseñan a la audiencia los entresijos de la institución en la que estudian y los acercan a otros posibles para decidir sobre las problemáticas que les afectan. La asamblea irrumpe dentro de la estructura jerárquica que sostiene los pilares de la enseñanza. Los alumnos se sitúan en la escuela a través de la acción, practicando la micropolítica imaginan otra escuela que inaugure una forma de romper el consenso que neutraliza su deseo de la diferencia.

9.8 Display expositivo de *El dissens*

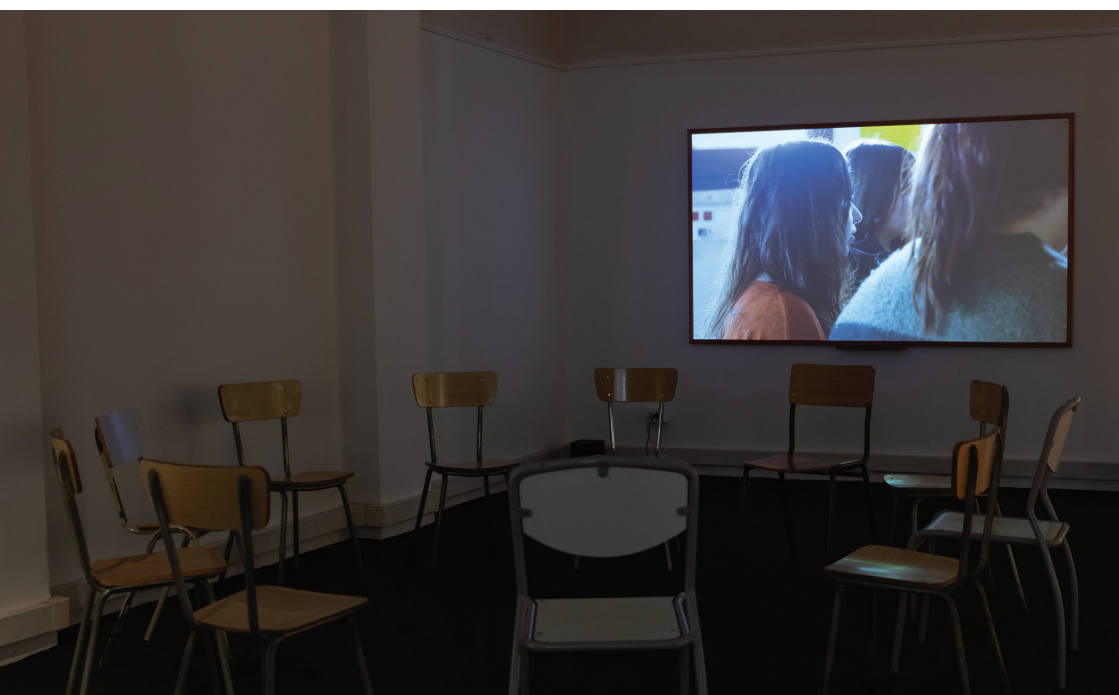
El dissens forma parte de los proyectos seleccionados en la convocatoria de producción *Temporals 2024*, organizada por el *Institut de Cultura de Barcelona* (ICUB). Uno de los compromisos de los artistas, además de producir dicho proyecto, es el de realizar exposiciones en tres Centros Cívicos de la ciudad, la primera de ellas en el Centro Cívico de Sant Andreu¹⁹. Para la disposición en la sala [fig. 61] se han diseñado dos pizarras, una blanca y otra de color verde, y un plafón de corcho. Las tres piezas tienen un marco de madera de pino, teñido con barniz de cerezo. En la pizarra blanca se proyecta el vídeo *El dissens* [fig. 62], en la de corcho se han colgado con agujas señalizadoras de colores —tipo peón— el guion impreso y las impresiones de las actas [figs. 63 y 64]. En la pizarra verde se ha escrito el acta de la asamblea del vídeo con tiza [fig. 65].

Para el visionado del vídeo se ha realizado una instalación especial, colocando en círculo las once sillas que utilizaron los alumnos en la grabación, para que cuando la audiencia lo vea, lo haga reproduciendo el gesto de sentarse en el mismo mobiliario. Las frases con las letras de imán se han colocado en una puerta de hierro galvanizado que se ha fijado en la pared, indican la posibilidad de un cambio pero, al abrirla, el muro impide seguir con la trayectoria, no se puede continuar. [figs. 66 y 67] La rigidez del muro aparece como una alegoría de la inmovilidad de la escuela ante las demandas de los alumnos. Para la comisaria de exposiciones Pilar Cruz (2024), la puerta fijada en la pared es «una disposición que nos plantea la dificultad de ejercer tus derechos y de que tu voz sea escuchada por el sistema, sobre todo, si aún no has cumplido la mayoría de edad» (párr. 4).

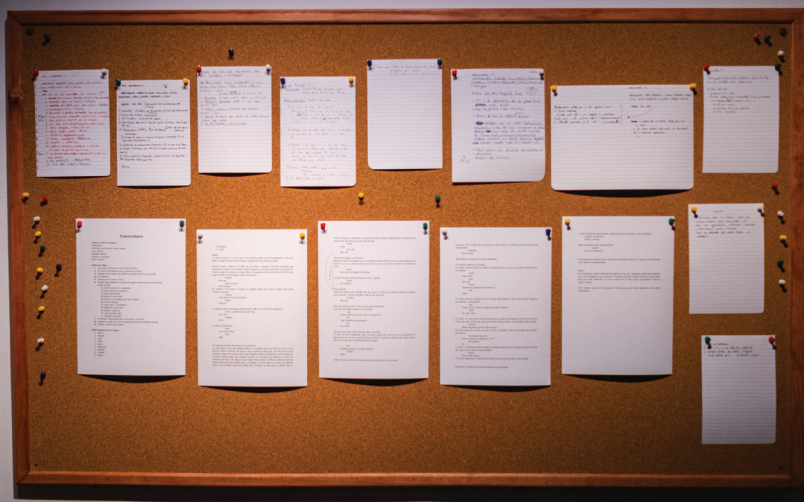
19. Véase: <https://ajuntament.barcelona.cat/ccivics/p/56320>

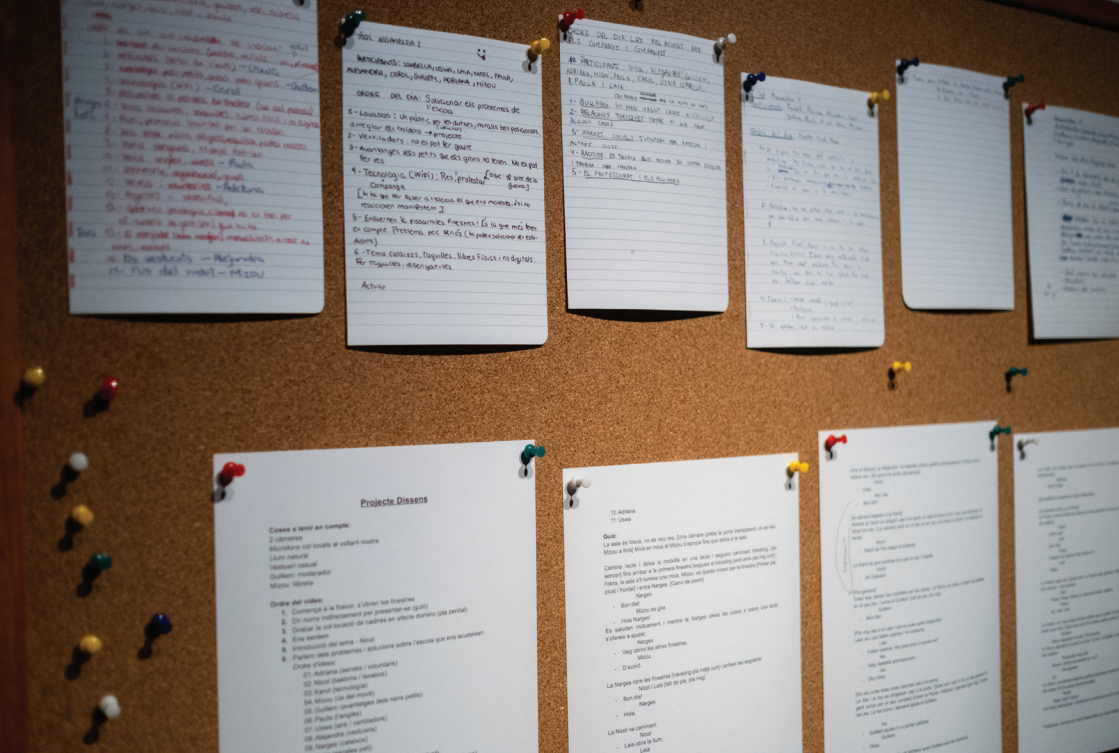
La itinerancia del proyecto en los tres Centros Cívicos contempla que en cada uno se realice una actividad vinculada con la exposición. En el caso de *El dissens* se realizará el Taller de la asamblea²⁰ con un grupo de estudiantes de secundaria del barrio que participaran en un proceso asambleario. Se les facilitará un espacio para compartir aquello que les desagrada de la escuela y las fórmulas que proponen para revertirlo. Como resultado del taller se escribirá el acta en la pizarra verde, de este modo las distintas reflexiones que surjan pasarán a formar parte de la exposición también. La participación de los alumnos en el taller quedará patente también en la realización de una visita abierta al público, en la que leerán el acta de su asamblea, expondrán su versión de la obra y señalarán los puntos en común y las similitudes, si los hubiera, entre los temas que se abordan en el vídeo de *El dissens* y los que ellos han desarrollado a partir del taller.

20. Véase el apartado 9.6.1 Fase 1. Aproximación a la metodología asamblearia.



Figuras 61 y 62. GARCÍA MEMBRADO, M. (2024). *El dissens*. [Instalación audiovisual].
Fotografía: Irene Monteagudo.





Figuras 63 [p. anterior] y 64. GARCÍA MEMBRADO, M. (2024). *El dissens*. [Documentación gráfica en soporte de corcho]. Fotografía: Irene Monteagudo.

ASSEMBLEA

PARTICIPANTS: USWA, NARGES, GUILLEM, NICOL, ADRIANA, ALEJANDRA, ISABELLA, PAULA, CAROL, MIZOU, LAIA

1- SERVEIS I VOLUNTARIAT

2- LAVABOS

3- TECNOLOGIA

4- ÚS DEL MÒBIL

5- ANGLÈS

6- VENTILADORS

7- DUTXES

8- GUIXETES

9- LES ESCALES

Figura 65. GARCÍA MEMBRADO, M. (2024). *El dissens*. [Intervención gráfica sobre pizarra].

Fotografía: Irene Monteagudo.

CINQUANTA
EUROS
SON MASSA
ON DEIXARÉ
ELS MEUS
LLIBRES

TAQUILLES
ACCESIBLES
PER A TOT
L'ALUMNAT

VOLEM
CLASSES
DINAMIQVES

EL INGLÉS SE
ENSEÑA MAL

PERQUÈ HE
COMPRAT UN
LLIBRE QUE PESA
MOLT I ENCARA
NO L'HE UTILITZAT

JA PORTEM
MASSA PES
A LES
ESPATLLES

EL BAÑO
DE CHICAS
ES PARA
CHICAS

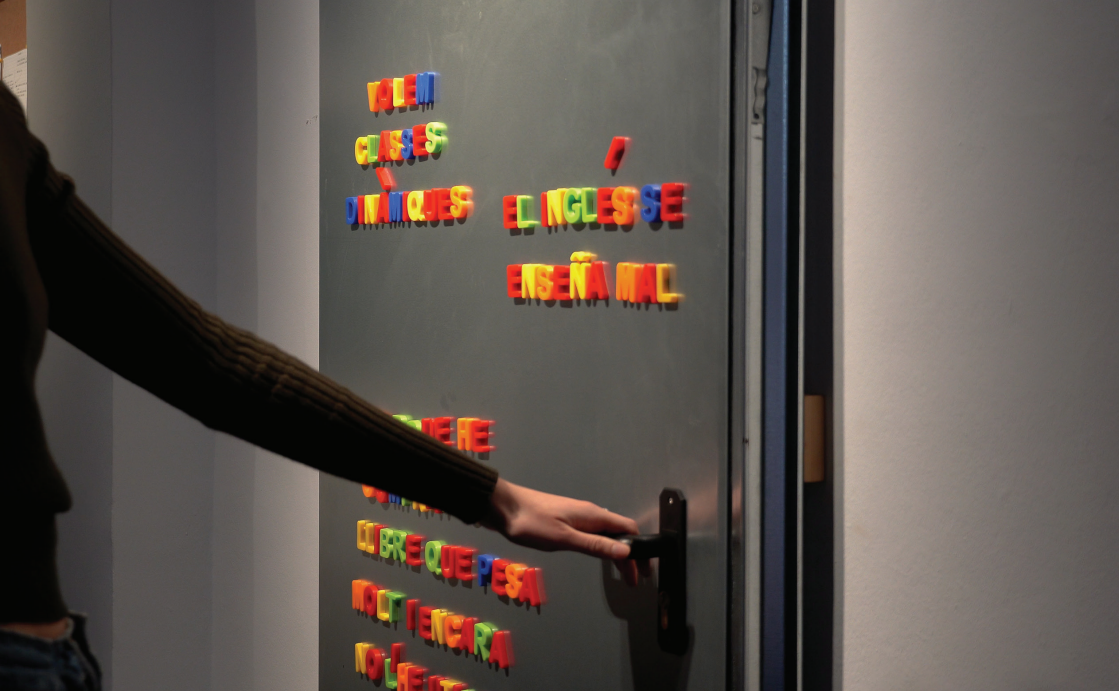


Figura 66 y 67. GARCÍA MEMBRADO, M. (2024). *El dissens*.
[Intervención gráfica sobre puerta metálica]. Fotografía: Irene Monteagudo.

CONCLUSIONES

El disenso. Metodologías asamblearias en el arte participativo es un código abierto que invita a pensar otras intersecciones en los temas explorados. Como se ha anticipado, *El dissens* constituye una conclusión activa que en su propia praxis contiene una resolución de los objetivos —generales y específicos— y la hipótesis principal que se plantea en esta investigación. Siguiendo con esta idea y entendiendo que en la práctica siempre es necesario disponer de disposición para explorar nuevas posibilidades de participación, el presente capítulo no supone el cierre de esta investigación, sino al contrario, pretende darle continuidad para trazar nuevas líneas de conexión entre el arte, la participación y el asambleísmo. Así pues, «Si el principio es siempre ese instante de distanciamiento de la multiplicidad de los posibles» (Calvino, 1998, p. 126) que permite concentrar fuentes, documentos, casos de estudio, obras y conceptos. El momento de finalizar la tesis implica recapitular y exponer algunas de las conclusiones a las que se ha llegado. En este sentido, haciendo un repaso de las cuatro partes que configuran el contenido de la tesis —desde lo concreto a lo general—, en los siguientes apartados se tratará de dar una respuesta argumentada que englobe, tanto los objetivos y la hipótesis planteada al inicio, como las intersecciones generadas entre los casos de estudio y el marco teórico elaborado a partir de la exploración de la asamblea, los tipos de participación más presentes en el arte contemporáneo y el pensamiento disensual de Rancière.

La asamblea está viva

En la primera parte se ha situado a la asamblea como objeto de estudio, analizándola desde una perspectiva conceptual que permitiera definirla. Posteriormente, se ha realizado una disección sobre la que articular una exploración de la formación, la organización y las funciones de la misma. Como resultado

de esta diagnosis, se desprenden unas constantes que prologan la respuesta de las preguntas principales¹.

1. La asamblea es una performance

La asamblea es una performance. Está predispuesta a la activación de múltiples lenguajes para la transmisión de objetivos comunes. Se conforma como un multicuerpo y es un espacio habitable, un *lugar-ser* o un *ser-lugar* para experimentar el intercambio colectivo. Es una ecuación entre la provocación y la improvisación, en la cual la participación conlleva el empoderamiento y la emancipación temporal de las personas que la asisten.

La subjetividad colectiva que configura la asamblea diseña su propio lenguaje y coreografía. La utilización de la palabra oral y de signos gestuales son los principales códigos utilizados en la asamblea. El cuerpo emisor y contenedor es el principal transmisor de la información. La diversidad de cuerpos comunicándose es la representación de una performance colectiva de la no-representatividad. Un ejercicio de empoderamiento improvisado que no distingue entre espectadoría y autoría. Les obreres se vuelven protagonistas de su proyección en *Numax presenta...*, el público corre la misma suerte en NUMAX-FAGOR-PLUS (Bernat, 2014) o les alumnos de *El dissens*, se acaban interpretando a sí mismos.

2. La asamblea es un acto participativo que resignifica el espacio

Una asamblea traza diversas líneas relacionales, es un espacio atravesado por la información en una suerte de sistemas comunicacionales. La comprensión de los datos, afectos y emociones que transitan en esas líneas dependen de la distribución de las subjetividades que habitan la asamblea. La asamblea es una acción entre cuerpos que resignifican el espacio, y en su proceder se niega a la reproducción de la comunicación unidireccional, de arriba a abajo. Esta

1. Véase el apartado **Hipótesis y Objetivos**.

afirmación responde a una de las preguntas principales: las asambleas son un acto participativo, un sistema de autogobierno que se construye y configura «destruyendo toda jerarquía de la representación e institucionalidad» (Rancière, 2014, p. 22), a través de la igualdad y la participación horizontal de todos los sujetos que la componen.

3. La asamblea es contratiempo

La asamblea es una acción disruptiva en un sistema obsesionado por aumentar la velocidad de fabricación y de consumo para mantener la codicia capitalista. En una sociedad «hiperacelerada», que continúa alimentando el sentido mercantil de las relaciones personales, la política y el tiempo están conectados, tanto en su modo de producción como en su velocidad de pensamiento.

Dedicar más tiempo del previsto a realizar cualquier actividad supone instalarse en el aburrimiento. El cansancio es el fantasma que planea en gran parte del imaginario social asambleario y, aunque no todas las asambleas son iguales, en todas ellas la escucha y la reflexión están sujetas a una buena gestión de la paciencia, algo que resulta incomprensible en un mundo sumido en la inmediatez.

Cada cultura se inscribe en un tiempo y «no es posible pensar una auténtica revolución que cambie el mundo sin cambiar el tiempo» (Agamben, 2007, p. 131). Ya no podemos aceptar un cambio de paradigma sin imaginar otras maneras de gestionar la concepción del tiempo. La asamblea reclama con su práctica una nueva política con otra concepción del tiempo, «una *cronopolítica* que asuma el reto de cambiar la relación con el tiempo existente y construir una diferente» (Concheiro, 2017, p. 108).

4. La asamblea no es utópica, construye realidad

Si el cambio político está ligado a la cultura, el arte de producción participativa no se puede desvincular de ella. Es necesario elaborar formas de relación

humana desde la política y la cultura que no pasen por el filtro de un interés consumista. Esto implica: activar «otro proceder del reparto de lo sensible [...] en que las artes pueden ser percibidas y pensadas como artes y como formas de inscripción del sentido de la comunidad» (Rancière, 2014, pp. 21–22); asumir y desplegar nuevas estéticas que impliquen cambios en la manera de estar y habitar el mundo y modos de hacer que permitan la construcción de nuevas utopías que faciliten futuras proximidades.

La asamblea es inquilina de la utopía y esta se sitúa dentro de la visión de una sociedad igualitaria. La ferocidad del capitalismo ha progresado de tal forma que la representación de un lugar donde las relaciones humanas se establezcan de una forma sana —libre de cualquier interés comercial— ha sido relegada al imaginario del espacio utópico. No se trata de imaginar cómo sería el arte en una sociedad no mercantil, «un arte utópico»² según Ramírez-Blanco (2014, p. 274), sino de formular un arte que genere espacios de comunidad asociados al imaginario de la utopía y cuestionarnos si, en una sociedad utópica en la que fueran abolidas las diferencias sociales, enfocar el arte hacia la participación aportaría algún sentido.

La utopía anida en el deseo de construir «un posible» dentro de la imposibilidad. El asambleísmo aparece en esa tesitura, en la de pensar otro modelo de organización social —cercana al comunismo libertario— en la cual los procesos creativos, las relaciones interpersonales, la distribución del trabajo y la disposición del espacio estén organizados en función a las necesidades de cada una de una forma igualitaria.

2. La autora utiliza la realidad como ejemplo de *microutopías*. Una aproximación a través de la organización de tres espacios surgidos de revueltas populares y planteada en función a las necesidades de cada una: el movimiento *anticarreteras* británico y la okupación de casas en la calle *Claremont Road* (Londres, 1993); las fiestas protesta y *raves* callejeras de *Reclaim the Streets* (Londres, 1995) y la acampada en la Puerta del Sol de Madrid durante las movilizaciones del 15 M, conocida como *Acampada Sol* (2011).

5. La asamblea es metodología de mediación

La asamblea no existe ni funciona sin operatividad, su efectividad en la toma de decisiones está ligada a la comprensión política y al ejercicio de las relaciones humanas. Es una mentira afirmar que la asamblea es un sistema ágil de deliberación para la toma de decisiones colectivas, del mismo modo también lo es decir que es un sistema de decisión lento y sosegado. La toma de decisiones en una asamblea requiere tiempo, sin duda. El barómetro de su efectividad es una variable que gestionan las subjetividades que la componen. La asamblea prioriza las consonancias en lugar de las disonancias, pero siendo la principal defensora para llegar a un consenso entre sus participantes, la asamblea es disidente por naturaleza, ya que el consenso social no establece un acuerdo común, sino la existencia de un desacuerdo. No obstante, aunque, a veces su práctica puede ser monótona y parecer inoperativa, existe una mutabilidad en las constantes citadas, múltiples variables que corroboran el uso de la asamblea como una metodología de mediación para la realización de proyectos de arte de producción participativa.

La sospecha de la participación

Se ha iniciado esta tesis utilizando el término *sospecha* para referirse a la desconfianza que genera el ámbito de la participación en el arte. El arte participativo no es garantía para la participación. La percepción, como reza la obra *Warning* (Muntadas, 1999) avala la participación ocular «de la teatralidad» (Fried en Bourriaud, 2006, p. 71). La participación en el arte no se limita al arte participativo, se perfila de muchas formas, ya sea desde la observación, la colaboración o la interacción. En el arte de producción participativa se presenta como una manera de democratizarlo y romper con la herencia moderna de la asociación del poder con las prácticas artísticas. En este sentido, la

activación de la participación del arte pareciera no encontrar la manera de dejar de estar subordinado a la jerarquía entre la audiencia, la comunidad, la institución (galería o museo), la academia y los artistas. La democratización del arte, supone el modo en cómo se ha reconocido la participación del arte dentro del arte de producción participativa, para justificar esta idea resulta oportuno abordar algunas reflexiones sobre el modelo democrático que sostienen las principales tipologías de arte exploradas en esta investigación:

— La estética relacional revela las carencias existentes en los modos de producción artística. Bourriaud la reviste de democracia social utilizando las prácticas artísticas para ocultar las directrices verticales existentes en el arte. Los intersticios temporales no son espacios de empoderamiento, sino lugares de sociabilidad que se desarrollan sin salirse del consenso democrático impuesto por las fuerzas de poder político, social y económico. Una forma de negociación de la realidad adulterada que adopta la forma de acontecimiento democrático a través de la ofrenda de un producto en forma de servicio. La acción de cocinar una sopa (Rirkrit Tiravanija) o de poner una antena de televisión a disposición del público (Pierre Huygue) potencia la institucionalidad de las galerías y los museos como fábricas de capital cultural e impulsan la jerarquía del conocimiento. No democratizan la cultura, al contrario, la mantienen en un pódium de desigualdad, como parte de un proceso de producción cultural que repite el procedimiento de la democracia liberal y sustituye a los representantes por los artistas.

— La estética dialógica propuesta por Kester incide en el problema de la escucha desde el arte y la colaboración y traslada una ética de la escucha al escenario artístico. La democracia liberal es una democracia sorda, a la que no le interesa la escucha sino es en

periodos electorales. Para que exista un diálogo es imprescindible la escucha, sin ella no es posible la existencia de una interacción sana como consecuencia del interés y imuestra de afecto. El arte dialógico no es un arte sordo, es un arte empático que amplifica la realidad de las comunidades protagonistas a través de su voz. La estética dialógica es una respuesta a la concentración del malestar de una democracia liberal que no se interesa por configurar formas de participación ni de fraternidad comunitarias. El arte dialógico es una fuga democrática dentro de la democracia liberal. A través de la colaboración y del compromiso social, lo dialógico se escapa de una democracia sometida a un sistema de producción de propiedad, hacia un espacio de producción colectiva. Hacia un espacio cooperativo que defiende un modelo basado en la libertad individual del sujeto como potencial hacedor de nuevas realidades que trasciendan por encima de los conflictos.

— El antagonismo relacional es utilizado por Bishop como contrapropuesta para plantear un arte participativo que establezca una diferencia con la estética relacional y se sirve de la democracia radical para ello. La polémica es equivalente al conflicto y el conflicto es el elemento identificador de lo político. El antagonismo se establece a través de una relación opuesta, de una relación de amigo/enemigo que no contempla el intercambio. La democracia radical permite la visibilización del conflicto y las tensiones sociales inherentes a la configuración de un sistema basado en la diferencia de valores y capital. El conflicto, según Mouffe (2007), es una condición para la emergencia de lo político y la política es inexistente sin conflicto, en tanto que es la política el espacio de negociación. La estética relacional propone la creación de espacios de negociación de realidades a través de la negociación, a los cuales

Bishop les crítica la insuficiencia de no contener el conflicto. Según su lectura y la de Mouffe, no podemos considerar una obra como arte político si no alberga un conflicto.

En una democracia plural, el conflicto se otorga a las subjetividades disidentes, a los antagonismos. Para Bishop el antagonismo y la democracia radical son una crítica al modelo de la democracia liberal, el antagonismo relacional surge en oposición a su representación en el arte: la estética relacional, que apoya su fundamento en la convergencia de unas prácticas artísticas que apuestan por la interacción y la participación como táctica para modificar, en el espacio reducido que permite el arte, los comportamientos de una sociedad que ha mercantilizado cualquier tipo de intercambio. En cambio, el antagonismo relacional se niega a sí mismo cualquier deseo de transformación social y relacional, luego resulta absurdo aplicar la desidia y la queja simbólica como estrategia para elaborar una diferencia —antagonista— sobre los mecanismos de participación, los procesos de interacción y las formas de intercambio en las audiencias del arte contemporáneo.

Devolución a través de la participación

El arte de producción participativa es un modo de devolver —aunque sea de forma temporal— la autonomía al arte. «El arte participativo precisa de establecer un puente activo para poder ser. Un puente que puede ser activado desde el objeto, o desde la propia vida, a través del artista como mediador» (Ardenne, 2006, p. 141). La obra actúa como activador de participación, en tanto que estimula e incita a la realización de una acción. El arte se vuelve un elemento de mediación al introducirse en un espacio social determinado. La asamblea es una metodología dialógica que facilita la mediación. El contexto, la comunidad y los códigos con los que se relaciona determinan

—en un sentido específico— el modelo organizativo para su producción. En términos genéricos, la horizontalidad posibilita experimentar formas de producción que permiten encontrar fisuras dentro del sistema de la institución, lo que en el vocabulario *hacker* se conoce como *exploit* (explotar).

La realidad «se define con un proceso de negociación» (Bourriaud, 2006) en el que se discuten y pactan sus formas de representación. Alejarse de las herencias otorgadas a los artistas no es una empresa fácil y tampoco una tarea que dependa de la individualidad de los artistas. Rechazar el estatus social delegado a los artistas no implica renunciar a la profesionalidad. Del mismo modo que los estudiantes de secundaria de *El dissens* son expertos en sus vidas, el doctorando lo es sobre las formas estéticas de la representación. El asambleísmo rompe la jerarquía de las inteligencias, interpela al mundo del arte y resuelve el conflicto de la participación a través de la negociación de la realidad. La solución implica llegar a un acuerdo en el cual las pretensiones de todos los agentes se distribuyen de forma igualitaria para llegar a unos objetivos comunes, es decir, negociar un retorno y plantearnos ¿Qué beneficios obtienen los agentes por participar? Y lo más importante ¿se sienten correspondidos?³

La participación como modelo de producción

La unidad en la consecución de un objetivo transmite un efecto de comunalidad. Trasladarlo al arte de producción participativa, en el cual existe una variedad de conocimientos es una potencia que alimenta el deseo colectivo. Si la producción deviene un proceso horizontal es preciso mantener la horizontalidad

3. En *El dissens*, la determinación del sistema escolar impuso la participación de forma obligatoria al vincular la propuesta artística con el programa pedagógico del curso. Del mismo modo que para el doctorando ha supuesto la posibilidad de realizar el proyecto que acompaña esta investigación, para los alumnos ha sido la oportunidad de reclamar mejoras en los servicios de la escuela.

en el modelo de producción que reconozca por igual las cualidades de todas las personas implicadas. El modelo de colectividad ensayado en la revolución social de 1936 permite acordar y negociar las funciones de todas las agentes participantes, sin tener que renunciar ni cuestionar la especialización de cada una. Es decir, delegando confianza en las decisiones técnicas realizadas por ellos.

Si el arte de producción participativa, pretende transformar el sentido de la participación democrática, se puede considerar que el reconocimiento del otro y otorgar voz a quien le ha sido silenciada, actúa como un ejercicio micro-revolucionario que lo sitúa en el espacio de una democracia disidente. La disidencia destaca por estar en los márgenes de la «política estatocéntrica». Partiendo de que las conclusiones que se plantean no son absolutistas, hay que aceptar que el mundo es un complejo mosaico de realidades, algunas más amables que otras. Y el éxito del arte de producción participativa depende de la calidad de las relaciones entre las personas implicadas, de los afectos, las curas y el cuidado que se otorga los procesos de escucha.

La participación sucede desde lo colectivo y es menester entenderla de una forma multicéntrica —artista y participantes ocupan la misma situación— o desde la descentralización. Esta última supone propiciar un escenario para el agenciamiento de los demás participantes y asumir que, como artistas, hay que negociar la autoría con ellos, ya sea para compartirla o para minimizar su importancia y sentido. El desplazamiento de la figura de le artiste es un hecho que cuestiona uno de los principios básicos del mundo del arte: autoría y artista como creador indiscutible de la obra, no en el ámbito productivo, sino en el creativo. «Alejarse de la lógica tradicional de la obra de arte supone abrirse a compartir procesos de creación, con todas las ventajas, dificultades, accidentes, errores e imprevistos que puedan surgir durante el desarrollo del proyecto artístico» (García Membrado, 2019, p. 24–25).

Una propuesta artística que apela al trabajo colectivista atiende una demanda comunitaria, sin los participantes no existiría la propuesta. Con la finalidad de que se resuelvan la mayor parte de las demandas reivindicadas, es necesario establecer una línea de trabajo que evite las relaciones de poder y situar a dichas participantes en el mismo plano de acción. Una de las grandes virtudes del arte de producción participativa es su mayor probabilidad de cambios sobre los primeros objetivos, puesto que al no depender exclusivamente de los artistas puede superar las expectativas iniciales.

La metodología asamblearia, un proceso activador

Una vez presentadas estas reflexiones, se puede sostener qué en la actualidad, el arte participativo no puede escapar de su condición de arte institucional. Para hacerlo, precisaría aceptar la pérdida de ser reconocido como arte y asumir otro modelo de producción que exige una transformación cultural. Según Rancière, el arte político no consiste en la transmisión de un posicionamiento o ideología a través del arte, sino en la puesta en marcha de procedimientos que activen a la audiencia y posibiliten su visibilidad. Espacios donde compartir la distribución de lo sensible, que eludan las formas consensuadas y abracen a la diferencia. Del mismo modo que la política resurge con la voz reivindicativa del *logos* de los *sin parte* y propone una reconfiguración del orden social establecido, la conjunción del arte y la política sugiere el desplazamiento de la percepción de los agentes implicados. La búsqueda de una conciliación entre arte y política requiere de un arte comprometido, tanto para mostrar las carencias sociales y la desigualdad en la repartición de lo sensible, como para poner en práctica tácticas que modifiquen y redistribuyan el orden social establecido. El carácter disidente que contiene el asambleísmo y a partir de la hipótesis planteada al inicio de la investigación podemos señalar que la utilización de las metodologías asamblearias en el arte de producción

participativa recualifica la participación al dotarla de un contenido político. Los debates del elenco de *La Comune* o de los trabajadores de *Numax presenta...* transforman su participación en un componente político, sitúan el epicentro de la producción en un espacio de conflicto configurado por la aparición de un nuevo sujeto democrático que reclama la diferencia y reivindica la igualdad y el poder de cualquiera. El reclamo de la igualdad de los alumnos de *El dissens* colisiona con otra forma de entender los privilegios de la escuela. El conflicto político no ocurre entre las partes del conflicto, sino entre la partición de lo sensible y/o regímenes de visibilidad. La emancipación como sinónimo de igualdad exige habitar un mundo donde otro —que mantiene la desigualdad— no tiene cabida.

REFERENCIAS

- ABAD DE SANTILLÁN, D. (1976). *El Anarquismo y la revolución en España: escritos, 1930/38* (A. Elorza, ed.; 1a ed.). Ayuso.
- AGAMBEN, G. (2005). *Profanaciones* (1a ed.). Anagrama.
- AGAMBEN, G. (2007). Tiempo e historia, crítica del instante y del continuo. En *Infancia e historia* (2a ed., pp. 129–156). Adriana Hidalgo. <https://doi.org/10.5840/augustinus195941322>
- AGAMBEN, G. (2011). Identidad sin persona. En F. Lebenglik (ed.), *Desnudez* (pp. 67–78). Adriana Hidalgo.
- AGAMBEN, G. (2015). *¿Qué es un dispositivo?; seguido de El amigo; y de La Iglesia y el Reino* (M. Ruwituso, ed.). Anagrama.
- AGUIRRE, P. (2017). *Fortunas de la llamada Estética Relacional*. Campo de relámpagos.
- ALBARRÁN DIEGO, J. (2011). Esplendor y ruina de un paradigma. Lo relacional: París–Madrid, Madrid–León. *De Arte*, 10, 265–282. https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/677693/esplendor_albarran_deart_2011.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- ALTHUSSER, L. (1974). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Oveja negra.
- ANDRADE BLANCO, J. A. (2015). La construcción del consenso en el nuevo espacio público. En *El PCE y el PSOE en (la) transición: la evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político* (2a ed., pp. 328–340). Siglo XXI de España.
- ANIEVAS GAMALLO, I. C. (1996). Mijail Bajtín y los desafíos de la teoría literaria contemporánea: de la Poética a una Hermenéutica histórica, dialógica y cultural. *Estudios Humanísticos. Filología*, (18), 207–222. <https://doi.org/10.18002/ehf.v0i18.4085>
- ARDENNE, P. (2006). *Un Arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación* (F. Mailler, ed.). Cendeac.
- ARNAU ROSELLÓ, R. (2013). *Los Colectivos Cinematográficos en la España tardofranquista: Militancias, Transgresiones y Resistencias*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5366138>
- AROCENA BADILLO, C. (2005). Luces y sombras. Los largos años cincuenta (1951–1962). En José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (eds.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939–2000)* (pp. 78–129). Vía Láctea.
- ARONICA, D. (2004). El cine neorrealista. En *El Neorrealismo italiano* (pp. 191–230). Síntesis.
- ARTE ÚTIL. A. (2014). *Arte Útil*. <https://www.arte-util.org/>

- ASHFORD, D. (2010). Group Material: una memoria de la abstracción como matriz de lo real. En M. Expósito (ed.), *Los nuevos productivismos* (pp. 109–127). Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- AUBERT, J. P. (2005). *Un cinéma d'avant-garde, une ville: l'École de Barcelone*. Cahiers d'études Romanes. <https://journals.openedition.org/etudesromanes/2580>
- AUGÉ, M. (2017). *Los no lugares*. Editorial Gedisa.
- AUSTIN, J. L. (1988). *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones* (J. O. Urmson, ed.). Paidós.
- BADIOU, A., BLISTÈNE, B., CHATEIGNÉ, Y., DACHY, M., DURING, E., FALGUIÈRES, P., ROMERO, P. G., LEBEL, J.-J. y STENNE, A. (2007). *Un teatro si teatro*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- BAJTÍN, M. (1982). El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas. En *Estética de la creación verbal* (10a ed., pp. 294–323). Siglo XXI.
- BAJTÍN, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais* (Julio Forcat y César Conroy, eds.). Alianza.
- BAJTÍN, M. (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski* (2a ed.). Fondo de Cultura Económica.
- BAKUNIN, M. (2003). *El Patriotismo, la Comuna de París Y La Noción de Estado*. <https://creandopueblo.files.wordpress.com/2011/08/bakunin-elpatriotismo-lacomunadeparisylanociondeestado.pdf>
- BÁRCENA, F. (2015). La diferencia (de los idiotas). *Pro-Posições*, 26, 49–67. <https://www.scielo.br/j/pp/a/QYv5XwRk8wcKC8ydYRZWbyv/?format=pdf>
- BASSAS VILA, J. (2017). *Jacques Rancière: l'assaig de la igualtat* (1a ed). Gedisa.
- BAUMAN, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- BELENGUER, C., y MELENDO, M. J. (2012). El presente de la estética relacional: hacia una crítica de a crítica. *Calle 14*, 6 (8 enero–junio), 91–100. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5226019>
- BENJAMIN, W. (1934–2004). *El Autor como productor* (Bolívar Echeverría, ed.). Itaca.
- BENJAMIN, W. (2007). *Tesis sobre la filosofía de la història* (J. Algarra y R. Alcoberro i Pericay, eds.). Ateneu de Benimaclet.
- BERGER, J. (2005). *Modos de ver*. Gustavo Gili.

- BERNAT, R. (2014). NUMAX-FAGOR-PLUS. Rogerbernat.Info. <https://rogerbernat.info/en-gira/numax-fagor-plus/>
- BISHOP, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 110, 51–79.
- BISHOP, C. (2006a). El arte de la instalación y su legado. En *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM* (pp. 81–89). Institut de València d'Art Modern.
- BISHOP, C. (2006b). Viewers As Producers. In Whitechapel Gallery (ed.), *Participation* (pp. 10–17). The MIT Press Cambridge, Massachusetts.
- BISHOP, C. (2016). *Infiernos artificiales: arte participativo y políticas de la espectaduría* (I. Gallina Vaca, ed.; 1a ed.). Taller de Ediciones Económicas.
- BORAU, J. L. (1998). *Diccionario del cine español* (J. L. Borau, ed.). Sociedad General de Autores y Editores.
- BOURRIAUD, N. (2004). *Postproducción: la cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo* (Silvio. Mattoni, ed.). Adriana Hidalgo.
- BOURRIAUD, N. (2006). *Estética relacional* (C. Beceyro y S. Delgado, eds.). Adriana Hidalgo.
- BOURRIAUD, N. y RYAN, B. (2009). *Altermodern: A Conversation with Nicolas Bourriaud*. Interview. <https://www.artnews.com/art-in-america/interviews/altermodern-a-conversation-with-nicolas-bourriaud-56055/>
- BOWIE, G. y VALIER, P. (2011). *The Universal Clock: The Resistance of Peter Watkins*. National Film Board of Canada. [Película].
- BRECHT, B. (2004). *Escritos sobre teatro* (G. Dieterich, ed.). Alba.
- BUBNOVA, T. (2015). O princípio ético como fundamento do dialogismo em Mikhail Bakhtin. *Revista Conexão Letras*, 8 (10), 9–18. <https://doi.org/10.22456/2594-8962.55173>
- BUCHLOH, B. H. D. (2005). An Interview with Thomas Hirschhorn. *October*, 77–100.
- BUTLER, J. (2012, October). La alianza de los cuerpos y la política de la calle. *Debate Feminista*, Año 23, Vol. 46, 91–113.
- BUTLER, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política* (1a ed.). Paidós Básica.
- CALLE, Á. (2003). Los nuevos movimientos globales. *Papeles Del CEIC*, 7, 1–13.
- CALVINO, I. (1998). *Seis propuestas para el próximo milenio* (E. Calvino y C. Palma, eds.). Siruela.
- CALVINO, I. (2002). *Si una noche de invierno un viajero* (E. Benítez, ed.; 5a ed.). Siruela.

- CAMPS Y MIRÓ, T., DOLS RUSIÑOL, J., ABELLAN, J., FÉRAL, J., TINDEMANS, C., GOLDBERG, R., ANDERSON, L., PAS, A. VAN DE., BESACIER, H., JAPPE, E., NITSCH, H., CLOT, M., FERRER, E., y PICAZO, G. (1993). *Estudios sobre performance* (T. Camps i Miró, J. Dols Rusiñol, J. Abellan, J. Féral, C. Tindemans, RoseLee. Goldberg, L. Anderson, A. Van de Pas, H. Besacier, E. Jappe, H. Nitsch, M. Clot, E. Ferrer, y G. Picazo, eds.). Centro Andaluz de Teatro.
- CASANOVA, J. (1985). *Anarquismo y revolución en la sociedad rural aragonesa, 1936–1938*. Siglo XXI de España.
- CASANOVA, J. (2007). *Anarquismo y violencia política en la España del siglo XX*. Institución Fernando el Católico.
- CASTELLS DURAN, A. (2003). *Col·lectivitzacions a Catalunya*. En *Col·lectivitzacions a Catalunya | La protesta a Itàlia (1969–1977)* (1a ed., pp. 3–44). Virus editorial.
- CEAMANOS, R. (2004). Historia social de la Comuna de 1871: ¿crepúsculo del ciclo revolucionario iniciado en 1789 o aurora de la revolución proletaria? *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 26, 197–208.
- CEAMANOS, R. (2014). *La comuna de París (1871)*. Los Libros de la Catarata.
- CEMBRANOS, F., y PASCUAL, M. (2013). *Guía para realizar asambleas* (2a reimpre). Libros en acción.
- CERTEAU, M. DE (1995). *La Toma de la palabra y otros escritos*. Universidad Iberoamericana.
- CERTEAU, M. DE (1996). *La Invención de lo cotidiano I* (Luce. Giard y P. Mayol, eds.). Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia.
- CERTEAU, M. DE (1999). *La cultura en Plural* (R. Paredes, ed.). Ediciones nueva visión.
- CHIMOT, J. (2004). Daumier, Tardi, P. Watkins: Como mostrar o povo? En L. R. Martins (ed.), *A Comuna de Paris, Revolução sem Imagens?* Escola de Comunicações e Artes, USP.
- CHOMSKY, N. (2005). *El gobierno en el futuro*. Editorial Anagrama.
- CIXOUS, H. (1995). *La Risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. En Myriam Díaz-Diocaretz (ed.), *Pensamiento crítico–pensamiento utópico* (Vol. 88). Editorial Antrophos.
- CLARAMONTE, J. (2001). Modos de hacer. En *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 360–368).
- COLMENARES, P. G. (2018). Las colectividades libertarias en la guerra civil (1936–1939), la necesidad de recuperar su memoria. *Pittm*, 89, 115–128.
- COMERON, O. (2007). *Arte y postfordismo: notas desde la fábrica transparente*. Trama.

- CONCHEIRO, L. (2017). *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante*. Anagrama.
- COORDINADOS, G. A. (2013). *Contra la democracia*. Grupos Anarquistas Coordinados.
- CORTÉS, X. Y DÍAZ, J. C. (2022). *Benvingut Mr Loach*. Visual Producciones. [Película]
- COULTER-SMITH, G. (2019). El problema de los museos. En *Deconstruyendo las instalaciones* (pp. 13–39). Editorial Brumaria.
- CRUZ, P. (2024). *El disenso de Miquel García*. <https://pilarcruzramon.wixsite.com/pilar-cruz/el-disenso-de-miquel-garcia>
- CUEVAS MAMBRILLA, R. (2023). *L'amarga lluita del noi del sucre*. TV3. [Película]
- DANTO, A. (1984). *El final del Arte*. <https://www.ugr.es/~zink/pensa/Danto1984.pdf>
- DEBORD, G. (2002). *La Sociedad del espectáculo* (J. L. Pardo, ed.; 2a ed. rev.). Pre-textos.
- D'EIVISSA, C. I. (n.d.). <http://cieivissa.org/2015/02/27/que-es-una-asamblea/>
- DELEUZE, G., y GUATTARI, F. (1973). Las máquinas deseantes. En F. Guattari (ed.), *Capitalismo y Esquizofrenia. El AntiEdipo* (Vol. 1, pp. 11–47). Barral.
- DELEUZE, G., y GUATTARI, F. (1988). Rizoma. En F. Guattari, J. (Vázquez P. Vázquez, y U. Larraceleta (eds.), *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (pp. 9–33). Pre-Textos.
- DESCARTES, R. (2010). *Discurso del método*. Espasa Calpe.
- DEUTSCH, R. (1992). Art and Public Space: Questions of Democracy. *Social Text*, 33, 34–53. <https://doi.org/10.2307/466433>
- DEUTSCHE, R. (2008). *Agorafobia* (Q. Portàtils, ed.). Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.
- DÍEZ HUERTAS, C. (2009). Entrevista con Georges Didi-Huberman. El poder de las imágenes. *Exit Book*, 10, 64–73.
- ENDE, M. (1979). *Momo o la extraña historia de los ladrones del tiempo y de la niña que devolvió el tiempo a los hombres: una novela-cuento de hadas*. Alfaguara.
- EQUIPO DOS. (1975). El porqué de un cine político. *Cinema 2002*, 4, 55.
- ERREJÓN, Í. y MOUFFE, C. (2015). *Construir pueblo: hegemonía y radicalización de la democracia*. Icaria.
- ESTALELLA, A. (2016). *Cómo se hace una asamblea* (Antonio Lafuente y Patricia Horrillo, eds.). Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado. https://laaventuradeaprender.intef.es/proyectos_colab/como-hacer-una-asamblea/
- EXPÓSITO, M. (1998). Pluralismo artístico y Democracia radical. *Acción Paralela*, 4, 1–10.

- EXPÓSITO, M. (2001). Vivir en un tiempo y un lugar y (acaso) representar la lucha. Para introducir (y problematizar) la relación entre esfera pública y prácticas antagonistas. En *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 197–205).
- FEDERICI, S. (2004). *El calibán y la bruja*. Traficantes de sueños.
- FIDALGO, F. (1982). El primer año de Mitterrand desvanece en Francia el temor a la implantación de “una cultura de Estado.” *El País*. https://elpais.com/diario/1982/05/25/cultura/391125614_850215.html
- FISHER, M. (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* (La Caja Negra, ed.).
- FOSTER, H. (2005). Arte festivo. *Otra Parte*, 6 (Presente continuo), 1–7. <https://www.revistaotraparte.com/op/estetica/arte-festivo/>
- FOUCAULT, M. (2010). *El cuerpo utópico, las heterotopías*. Nueva Visión.
- FRASER, N. (2023). Capitalismo caníbal: ¿estamos en el horno? En *Capitalismo caníbal*. Siglo XXI.
- GALEANO, E. (2002). *El Libro de los abrazos* (15a ed.). Siglo XXI de España.
- GAMERO, J. (1997). *Vivir la utopía*. TVE 2. [Película]. <https://www.rtve.es/play/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/anarquismo-vivir-utopia-1930-1939/942896/>
- GAN, A. (2014). *El Constructivismo* (C. Lodder, M. Rebón, y F. Mateo, eds.). Tenov.
- GARCÍA MEMBRADO, M. (2014). *La asamblea*. [Videocreación]. <https://www.miquelgarcia.net/La-asamblea-The-assembly>
- GARCÍA MEMBRADO, M. (2016). *L'assemblea 2.0*. [Videocreación]. <https://www.miquelgarcia.net/L-asamblea-2-0-The-Assembly-2-0>
- GARCÍA MEMBRADO, M. (2018). *L'assemblea 3.0*. [Videocreación]. <https://vimeo.com/311993791>
- GARCÍA MEMBRADO, M. (2019). Arte consensual, memoria, participación y retorno. In *Journal of design processes* (pp. 22–28). Design Processes Research Group, EINA, Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. <https://diposit.eina.cat/handle/20.500.12082/905>
- GARCÍA MEMBRADO, M. (2024). *El dissens*. Miquel García. [Videocreación]. <https://vimeo.com/945754617/77753319f1>
- GARCÍA MERÁS, L. (2007). El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967–1981). En J. Carrillo, I. Estella Noriega y L. García-Merás (eds.), *Des-*

acuerdos. *Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español, cine y vídeo* (Vol. 4, pp. 16–41). Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Arteleku, UNIA.

GARCÍA OLIVER, J. (1978). *El Eco de los pasos : el anarcosindicalismo... en la calle ... en el Comité de Milicias ... en el gobierno ... en el exilio*. Ruedo Ibérico.

GARIJO, A. (2015). *Colectivo de cine de Madrid. La clandestinidad cámara al Hombro*. Desmemoriados. <https://desmemoriados.org/project/colectivo-de-cine-de-madrid-la-clandestinidad-camara-al-hombro/>

GARROT, J. L. (2020). *Las Colectivizaciones durante la Guerra Civil. Parte 4: Las colectividades agrarias–Zonas de implantación*. Asamblea Digital. <https://asambleadigital.es/2020/09/07/las-colectivizaciones-durante-la-guerra-civil-parte-4-las-colectividades-agrarias-zonas-de-implantacion/>

GILICK, L. (1999). *Les Ateliers du Paradise, 1990 A film in real time by Pierre Joseph / Philippe Parreno / Philippe Perrin at Air de Paris*. <http://www.airdeparis.com/exhibitions/paradise.htm>

GILICK, L. (2012). Contingent Factors: Contingent Factors: A Response to Claire Bishop's "Antagonism and Relational Aesthetics." *October*, 115, 95–107.

GINER, J. L. (2017). *Espacios para la convivencia. La reformulación democrática desde el arte y su repercusión en la práctica artística española vinculada al arte relacional*. [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia]. <https://riunet.upv.es/handle/10251/98705>.

GIUSTI, L. DE (1999). *Ken Loach*. Ediciones el mensajero

GODOY, M. (2012). *Reclamar el eco*. [Videocreación]. <https://marcogodoy.com/Claiming-the-Echo>

GRAEBER, D. (2021). *El Estado contra la democracia* (D. Muñoz Mateos, ed.; 1a de.). Errata naturae editores.

GRAMSCI, A. (1981). Cuadernos desde la cárcel. En Valentino Gerratana (ed.), *Cuadernos desde la cárcel*, Tomo IV (pp. 848–1141). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

GUATTARI, F. (1996a). *Caosmosis*. Ediciones Manantial, SRL.

GUATTARI, F. (1996b). *Las Tres ecologías*. Pre-textos.

GUATTARI, F. (2017). Revolución molecular y lucha de clases. En *La Revolución Molecular* (pp. 19–124). Errata naturae editores.

GUERRA, C. (2004). *Numax presenta...*, 1979. <https://www.macba.cat/es/arte-artistes/artistes/jorda-joaquim/numax-presenta>

GUERRA, C. (2006). Un cine de situación. *Nosferatu: Revista de Cine*, 52, 4–10. https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41453/NOSFERATU_052_001.pdf

- GUERRA, C. (2014). La militància biopolítica de Joaquim Jordà. *Comparative Cinema*, 5, 50–55. <https://raco.cat/index.php/Comparativecinema/article/view/288525>
- HAN, B.C. (2017). *La Expulsión de lo distinto: percepción y comunicación en la sociedad actual* (A. Ciria, ed.; 1a ed.). Herder.
- HERNÁNDEZ, S. M. (2011). Dialogismo y alteridad en Bajrín. *Contribuciones Desde Coatepec*, 21, 11–32. <https://www.redalyc.org/pdf/281/28122683002.pdf>
- HIMANEN, P. (2002). *La Ética del hacker y el espíritu de la era de la información* (L. Torvalds y M. Castells, eds.). Destino.
- HIRSCHHORN, T. (2000). *Thomas Hirschhorn: Jumbo Spoons and Big Cake*. Art Institute of Chicago.
- HORIZONTALIDAD, A. DESDE LA (2019). *La fuerza de lo colectivo*. Ochodoscuatro.
- JIMÉNEZ, J. S. (1975). *La vida rural en la España del siglo XX*. Editorial Planeta.
- JORDÀ, J. (1980). *Numax presenta...* A. de T. de Numax (ed.). Vértice Cine. [Película].
- JORDÀ, J. (1996). *Numax presenta ... y otras cosas. Nosferatu: Revista de Cine*, 9, 56–59. <http://hdl.handle.net/10251/40821>
- JORDÀ, J. (2005). *Veinte años no es nada*. Ovideo. [Película]
- JORDÀ, J. y RECHA, M. (2003). Entre Méliès y Lumière: Conversación entre los directores Joaquim Jordà y Marc Recha. *Quaderns Del CAC*, 6 (16), 23–38. <https://www.raco.cat/index.php/QuadernsCAC/article/view/407274>
- JIMÉNEZ, J. S. (1975). *La vida rural en la España del siglo XX*. Editorial Planeta.
- JORGE, D. (2016). Introducción. En *Inseguridad colectiva la Sociedad de Naciones, la guerra de España y el fin de la paz mundial* (1a ed., pp. 15–33). Tirant lo Blanch.
- KESTER, G. (2017). Piezas conversacionales: El papel del diálogo en el arte socialmente comprometido. *Efímera Revista*, 8 (9), 1–10.
- KESTER, G. H. (2006). Collaboration , Subcultures Subculturas. *Caderno Brasil Arte Sustentabilidade: Associação Cultural Vídeo Brasil*, 2 (2), 11–35.
- KESTER, G. H. (2004). *Conversation pieces: community and communication in modern art*. University of California Press.
- KLANDERMANS, B. (1984). Mobilization and Participation : Social–Psychological Expansions of Resource Mobilization Theory Author: Bert Klandermans Source : American Sociological Review (Vol . 49 , No. 5, pp . 583–600). Published by: American Sociological A. *American Sociological Review*, 49 (5), 583–600.

- KLANDERMANS, B. (1994). La construcción social de la protesta y los campos pluriorganizativos. En *Los nuevos movimientos sociales: de la ideología a la identidad* (pp. 183–220).
- KRAVAGNA, C. (1998). Working on the community. *Artists as Producers*, 142 (19), 10. <https://transversal.at/transversal/1204/kravagna/en>
- KROPOTKIN, P. (2016). *El apoyo mutuo* (1a ed.). Pepitas de calabaza.
- KUSPIT, D. (2006). *El fin del arte* (A. M. Guasch, ed.). Editorial Akal.
- LABARRÈRE, A. Z., LABARRÈRE, O. y LÓPEZ MARTÍN, F. (2009). *Atlas de cine*. O. Labarrère y F. López Martín (eds.). Akal.
- LACLAU, E. y MOUFFE, C. (1987). Hegemonía y estrategia socialista. En *Hacia una radicalización de la democracia* Madrid, España. (1a de. en español). Siglo XXI de España.
- LACLAU, E. y MOUFFE, C. (2019). *Populismo y hegemonía* (A. Gómez Villar, ed.). Gedisa Editorial.
- LACY, S. (1995). *MAPPING THE TERRAIN: NEW GENRE PUBLIC ART*. S. Lacy (ed.). Bay Press.
- LACY, S. (2002). *Territori de debat: la recerca d'un llenguatge crític per a l'art públic* (P. Bonet y M. Peran eds., pp. 33–45). Visions de futur.
- LACY, S. (2007). Mirando alrededor. Sobre las prácticas públicas. *Exit Book*, 7 (Arte público), 74–83.
- LEFEBVRE, H. (2013). *La Producción del espacio*. I. Martínez Lorea y E. Martínez Gutiérrez (eds.). Capitán Swing.
- LIEHM, M. y LIEHM, A. J. (1977). Czechoslovakia after 1963. En *The Most Important Art. Soviet and Eastern European Film After 1945* (pp. 275–305). University of California Press.
- LIND, M. (2007). The Collaborative Turn. *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices.*, 15–31.
- LISSAGARAY, P. O. (1971). *Historia de la Comuna de París*. Estela.
- LOACH, K. (1995). *Land and freedom*. Gramercy Pictures. [Película].
- LORENZO VILA, A. R., y MARTÍNEZ LÓPEZ, M. (2001). *Asambleas y reuniones. Metodologías de autoorganización*. Traficantes de Sueños.
- LÜDIN, A. A. (2015). *Thomas Hirschhorn–Gramsci Monument*. Cineworx GmbH.
- MANRESA, L. (2006). *Joaquín Jordá: la mirada lliure*. Generalitat de Catalunya, Institut Català de les Indústries Culturals.
- MARIN, D. (2014). *Anarquismo, una introducción*. Ariel.

- MARIN, D. (2010). Colectivizaciones. En *Anarquistas: un siglo de movimiento libertario en España* (pp. 287–304). Ariel.
- MARINA, J. Á. M. (2018). *El papel de las asambleas en los nuevos movimientos sociales en España. Democracia, participación, cambio social y necesidades humanas*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://docta.ucm.es/entities/publication/931b9894-ac84-4d71-9da9-12cd7c9dcbf5>
- MARTÍN PATINO, B. (2007). La revolución como coartada. En J. Carrillo Castillo, I. Estella Noriega, y L. García-Merás (eds.), *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español, cine y vídeo* (Vol. 4, pp. 45–46). Museu d'Art Contemporani de Catalunya, Arteleku, UNIA.
- MARX, K. (1976). La Teoría moderna de la colonización. En P. Scaron, F. Engels y D. Castro (eds.), *El Capital: crítica de la economía política* (pp. 411–421). Siglo XXI de España.
- MARX, K. (1980). Tercer manuscrito. En *Manuscritos de economía y filosofía* (9a ed., pp. 133–208). Alianza.
- MATTA-CLARK, G. (2006). *Gordon Matta-Clark: obras y escritos*. G. Moure (ed.). Polígrafa.
- MAYAYO, P. (2020). Barcelona en blanco y negro. La politización del debate urbano en el entorno de la gauche divine/Barcelona in Black and White. Urban Politics and the Cultural Movement of the Gauche divine. *Arte, individuo y sociedad*, 32 (3), 565–580. <https://doi.org/10.5209/aris.62053>
- MEDINA, J. A., y CEMBRANOS, F. (2004). *Grupos inteligentes: teoría y práctica del trabajo en equipo*. Editorial Popular.
- MENÉNDEZ, L. G. (2015). Procesos de Traducción del Teatro Sintético Futurista y su Didáctica. *P-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e*, 2. http://www.p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?page_id=2342
- MICHEL, L. (2014). *La Comuna de París: Historia y recuerdos* (1898). La Malatesta Editorial.
- MORENO, J. L., y RAZQUIN, A. (2017). Postfacio. En *Didáctica ciudadana La vida política en las plazas. Etnografía del movimiento* 15M (pp. 525–529). Universidad de Granada.
- MONTAGUT, E. (2020). *Las Jornadas de Junio en 1848*. <https://www.eduardomontagut.es/mis-articulos/historia/item/1491-las-jornadas-de-junio-en-1848.html>
- MONTSENY, F. (1937). *La Commune de París y la revolución española* (C. A. C. N. O. de I. P. y Prensa, ed.). Prensa, CNT AIT Comité Nacional Oficina de Información y Propaganda.
- MOUFFE, C. (2006). Democracia y pluralismo agonístico. *Derecho y Humanidades*, 12, 17–27.

- MOUFFE, C. (1999). *El Retorno de lo político*. Paidós.
- MOUFFE, C. (2007). *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- MOUFFE, C. (2016). *La Paradoja democrática: el peligro del consenso en la política contemporánea*. Gedisa.
- NEGRI, A. (2001). Contrapoder, una introducción. En E. Fontana, N. Fontana, G. M. Verónica, S. Scolnik, & D. Diego Sztulwark (eds.), *Contrapoder, una introducción* (1st ed., pp. 83–92). Ediciones de Mano en Mano.
- NIÑO, D. M. P. (2017). La noche de los proletarios de Jacques Rancière como posibilidad para pensar en otro tipo de comunidad. *Universitas Philosophica*, 34, 243–262. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.uph34-68.npjr>
- OBRIST, H.U., KOOLHAAS, R., y MOLINARI, L. (2012). Ken Loach. En *London dialogues: Serpentine Gallery 24-hour interview marathon* (pp. 75–81). Skira.
- OLLIVIER, A. (1967). *La Comuna* (1a. ed.). Alianza Editorial.
- ORNAT, M. (2015). *Bienvenido, Mister Loach*. Doce Robles.
- ORWELL, G. (2005). *Homenaje a Cataluña*. Editorial Virus.
- OVEJERO, A. (2017). Las colectividades libertarias en España (1936–1938): un caso de autogestión obrera único en la historia moderna. *Athenea Digital*, 17 (2), 201–235. <https://raco.cat/index.php/Athenea/article/view/326917>
- OVTCHARENKO, C. (2002). *Journal officiel de la Commune de Paris du 20 mars au 24 mai 1871* (2a ed.). Éditions Ressouvenance.
- PARRAMON, R. (2007). No Public Art. *Exit Book*, 7 (Arte Público). 62–68.
- PASCUAL, M., TOBALINA, J. C., y CEMBRANOS, F. (2016). 99 preguntas para una educación sostenible. *Cuadernos de Pedagogía*. 2016, n. 471, Octubre; pp. 78–82. <http://redined.mecd.gob.es/xmlui/handle/11162/129193>
- PEIRATS, J. (1971). Las colectivizaciones. En *La CNT en la revolución española* (Vol. 53, Issue 9, pp. 415–554). Ruedo Ibérico.
- PERAN, M. (2013). La tercera encrucijada (telegrama de arte público). En R. Parramón (ed.), *Ciudades, barrios y prácticas artísticas* (pp. 42–46). IDENSITAT.
- PEREDA, R. M. (1977). *Helena Lumberras: un nuevo cine político en España*. El País. https://elpais.com/diario/1977/07/02/cultura/236642404_850215.html

- PEREIRA DE SOUZA, J., y BANDEIRA, D. A. (2023). Cartografia das práticas colaborativas e participativas: desdobramentos e potências. *Palíndromo*, 15 (35), 191–213. <https://doi.org/10.5965/2175234615352023191>
- PÉREZ, D. (1997). Del arte autorreflexivo al arte transitivo, del arte transitivo al arte recíproco. En D. Pérez (ed.), *Del Arte Impuro, entre lo público y lo privado* (pp. 19–55). Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- PÉREZ RUBIO, P., y HERNÁNDEZ RUIZ, J. (2005). Esperanzas, compromisos y desencantos. El cine durante la transición española (1973–1983). En J. L. Castro de Paz, J. Pérez Perucha y S. Zunzunegui (eds.), *Luces y sombras. Los largos años cincuenta (1951–1962)* (pp. 178–253). Vía Láctea Editorial.
- PRESTON, P. (2006). Loach & Orwell. *Catharum*, 21–28. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2337047>
- PUENTE, I. (2003). *El Comunismo Libertario y otras proclamas insurreccionales y naturistas*. Likiniano Elkartea.
- QUARTI, M. (2009). *El arte relacional y las arquitecturas sociales: el papel del espectador (1995-2009)*. [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona]. <https://www.tdx.cat/handle/10803/671717#page=8>
- RABBIE, J. M., y LODIEWIKX, H. F. (2018). A behavioral interaction model: Toward an integrative theoretical framework for studying intra–and intergroup dynamics. En *Understanding group behavior* (pp. 255–294). Psychology Press.
- RAMÍREZ BLANCO, J. (2021). *15 M el tiempo de las plazas* (1a ed.). Editorial Alianza.
- RAMÍREZ BLANCO, J. (2014). Utopías artísticas de revuelta: Claremont Road, Reclaim the Streets, la Ciudad de Sol. En *Utopías artísticas de revuelta: Claremont Road, Reclaim the Streets, la Ciudad de Sol*. Cátedra.
- RANCIÈRE, J. (1996). El desacuerdo, política y filosofía. En *El desacuerdo, política y filosofía*. Ediciones nueva visión. https://arditiesp.files.wordpress.com/2012/10/ranciere_desacuerdo_completo.pdf
- RANCIÈRE, J. (2003). *El maestro ignorante Cinco lecciones sobre*. De Ediciones Laertes, S.A.
- RANCIÈRE, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- RANCIÈRE, J. (2006). *El odio a la democracia*. (E. Pellejero, ed.). <https://doi.org/10.2307/j.ctv1tgwzcb>
- RANCIÈRE, J. (2007). *En los bordes de lo político* (A. Madrid Zan, ed.). La Cebra.

- RANCIÈRE, J. (2009a). El filósofo y el sociólogo. En *El filósofo y sus pobres* (1a ed., pp. 137–218). Universidad Nacional de General Sarmiento.
- RANCIÈRE, J. (2009b). *El reparto de lo sensible Estética y política*. LOM.
- RANCIÈRE, J. (2010a). *El Espectador emancipado* (A. Dillon y J. Bassas Vila, eds.). Ellago.
- RANCIÈRE, J. (2010b). *La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero*. Tinta Limón.
- RANCIÈRE, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Prometeo Libros.
- RANCIÈRE, J., y BASSAS VILA, J. (2019). *El litigio de las palabras*. Ned Ediciones.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2014). *Diccionario de la Real Academia Española*. <https://www.rae.es/>
- RESSLER, O. (2009). *What is democracy?*. [Videoinstalación de ocho canales]. https://www.ressler.at/what_is_democracy/
- RESSLER, O. (2012). *Take the square*. [Videocreación]. https://www.ressler.at/take_the_square/
- REVIRIEGO, C. (2005, November 17). Joaquín Jordá: La libertad, en el cine, es un problema de costes. El Cultural. https://www.elespanol.com/el-cultural/cine/20051117/joaquin-jorda-libertad-cine-problema-costes/2250423_0.html
- RIAMBAU, E., y TORREIRO, C. (1993). *Temps era temps : el cinema de l'Escola de Barcelona i el seu entorn* (C. Torreiro, ed.). Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura.
- RIAMBAU, E., y TORREIRO, C. (1999). *La Escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"* (C. Torreiro y E. Vila-Matas, eds.). Anagrama.
- ROM, M. (1978). Grup de producció. *Cinemas 2002*, 38, 64–65.
- ROMAGUERA I RAMÍO, J., y SOLER, L. (2006). Justificación: ¿por qué 1955–1975? en E. Olcina, J. Romaguera, y E. Suárez (eds.), *Historia crítica y documentada del cine independiente en España* (pp. 19–22). Editorial Laertes.
- ROSA, L. A., y KLANDERMANS, B. (2022). Psicología Social do Protesto: Um Panorama Teórico a partir da Realidade Brasileira. *Psicologia: Ciência e Profissão*, 42, 1–15. <https://doi.org/10.1590/1982-3703003233201>
- ROSS, K. (2016). *Lujo comunal, el imaginario político de la Comuna de París*. AKAL.
- SALTZ, J. (1996, Febrero). A Short History of Rirkrit Tiravanija. En *Art in America*, 105–112.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, J. (1989). Las colectividades agrarias durante la Guerra Civil. *Anales de Historia Contemporánea*, 49–72.

- SÁNCHEZ DE SERDIO, A. (2010). Arte y educación: diálogos y antagonismos. *Revista Iberoamericana de Educación*, 52, 43–60.
- SANTAYA, D. (2020). *El litigio de las palabras. Dialogo sobre la política del lenguaje, Jacques Rancière y Xavier Bassas*. Lobo Suelto. <https://lobosuelto.com/el-litigio-de-las-palabras-dialogo-sobre-la-politica-del-lenguaje-jacques-ranciere-y-xavier-bassas-dario-santaya/>
- SANTIAGO, J. (2010). Democracia, ciudadanía y derechos humanos en la obra de Jacques Rancière. *Astrolabio: Revista Internacional de Filosofía*, 9.
- SARAVIA RAMOS, P. (2012). *Movimientos sociales en Andalucía. Una mirada exploratorio a los movimientos criticos con la globalizacion neoliberal*. [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/26357>
- SEGUIN, J. C. (2003). *Historia del Cine Español*. Editorial Acento.
- SEOANE, J. y TADDEI, E. (2001). De Seattle a Porto Alegre, pasado, presente y futuro del Movimiento Anti-Mundialización Neoliberal. En José Seoane y Emilio Taddei (ed.), *Resistencias mundiales (De Seattle a Porto Alegre)* (pp. 105–129). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- SEWELL, A. J. (2007). Las colectividades del Cinca Medio durante la guerra civil (1936–1938). En Departamento de Política Territorial, Justicia e Interior (ed.), *Comarca del Cica Medio* (pp. 137–149). Diputación General de Aragón.
- SHINER, L. E. (2004). *La invención del arte: una historia cultural*. Paidós.
- SIERRA, S. (2002). *Santiago Sierra: Works 2002–1990*. Ikon Gallery.
- SMITH, H., y DEAN, R. T. (2009). Practice-led Research, Research-led Practice – Towards the Iterative Cyclic Web. En *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts* (1a ed., pp. 2–36). Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9780748636303>
- SVETLICHNAJA, J. (2023). *Artistic practices & democratic politics: towards the markers of uncertainty from counter-hegemonic positions to plural hegemonies*. [Tesis doctoral, University of Westminster]. <https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=1e094444a5dd2e2222aa81152be5f5734663c59>
- TELLO DÍAZ, L. (2016). Basilio Martínez Patino. De la verdad, el espejismo y la seducción. En L. Tello Díaz (ed.), *Hablemos de cine: 20 cineastas españoles conversan sobre el cuarto poder* (pp. 140–153). Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- VALENCIA, J. F. (1990). La lógica de la acción colectiva: Tres modelos de análisis de la participación política no institucional. *Revista de Psicología Social*, 5 (2–3), 185–214. <https://doi.org/10.1080/02134748.1990.10821626>

- VELASCO ARROYO, J. C. (2003). *Para leer a Habermas*. Alianza.
- VERA, J. M. (2021). Entre la realidad histórica y las imágenes: la Comuna de 1871. *Transversales*, 56, 9–13.
- VERHAGEN, M. (2007). Plexiglás conceptual. *New Left Review*, 46, 147–153.
- VERMEREN, P. (2020). Un enigma filosófico: La República universal y la Comuna de París (1871). *Cuadernos Filosóficos*, 17, 1–13.
- VIDAL, N. (1995). Entrevista a Ken Loach. *Viridiana*, 10 (Tierra y Libertad), 82–120.
- VINOLO, S. (2020). *Jacques Rancière 1 – La igualdad de las inteligencias*. Alianza Francesa.
- WATKINS, P. (2000). *La Commune (Paris, 1871)*. 13 Production & Doriane Films. [Película].
- WATKINS, P. (2004). *Historia de una resistencia* (À. Quintana, ed.). Festival Internacional de Cine de Gijón.
- WATKINS, P. (2017). El papel de los medios de masas audiovisuales americanos. En J. Palacios y E. Ayllón (eds.), *La Crisis de los medios* (pp. 45–75). Pepitas de calabaza.
- WEBER, C. (1998). Brecht y el Berliner Ensemble. La elaboración de un modelo. En Peter. Thomson, Glendyr. Sacks, & C. de Vicente Hernando (eds.), *Introducción a Brecht* (pp. 207–227). Akal.
- WILD, R., y GARCÍA, C. A. (2006). *Libertad y Límites*. Herder. <https://doi.org/10.2307/j.ctvt7x7j6>
- WILLATS, S. (1974). <http://stephenwillats.com/texts/>
- WILLATS, S. (1997). *Transformer middlesbrough*. <http://stephenwillats.com/work/transformer-middlesbrough/>
- ZAVALA, I. M. (1997). Bajtin y el acto ético: una lectura al reverso: Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos. *Letra & Pixel*, 181–224.
- ZUNZUNEGUI, S. (2002). Corregir y dirigir. En S. Zunzunegui (ed.), *Historias de España : de qué hablamos cuando hablamos de cine español* (pp. 127–134). Ediciones de la Filmoteca, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- ZUNZUNEGUI, S. (2005). Llegar a más, el cine español entre 1962 y 1971. En J. L. Castro de Paz, J. Pérez Perucha, y S. Zunzunegui (eds.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939–2000)* (pp. 130–177).

