

El museo como esfera democrática y espacio-laboratorio ciudadano

Antonio Collados Alcaide y Javier Rodrigo Montero (Transductores)

Introducción

Conocido es que el museo moderno se diseñó como dispositivo de educación durante finales del XVII. Como tal, constituye un motor de formación cívica donde se refrendan diversas disciplinas como la antropología, las ciencias naturales o la historia del arte. Es, siguiendo las palabras de Tony Bennet,¹ un laboratorio cívico de subjetividades, objetos culturales y regulación social. El museo se fundamenta en su función de ser un espacio de control social y cívico, tal como fueron los hospitales o las escuelas, siendo por tanto el estandarte y guardián de la educación cívica de la sociedad moderna decimonónica burguesa y europea. La importancia del museo moderno radica en un proyecto estético y de regulación cívica: objetos y colecciones median y generan una comunicación con los públicos mediante su organización según las disciplinas y estudios modernos que asesoran y atesoran nuestro “progreso” occidental. Promueven un avance del saber moderno y nuevos regímenes de verdad, hecho que supone una estructura de interpretación, control y salvaguarda de los valores metropolitanos y coloniales de esa época. El museo, y alguno de los paradigmas básicos heredados de la modernidad crítica e internacional (el *white cube*), responde a un proyecto continuado de gobernabilidad social y cívica materializada en un proyecto estético de política cultural muy concreto.

Este esquema sigue funcionando y se desarrolla, desde los intereses de las industrias culturales y el turismo transnacional, durante la burbuja inmobiliaria y cultural, surgida como efecto colateral del desarrollismo propio de la llamada cultura de la Transición: la explosión de centros de arte en España y grandes exposiciones en los años noventa es la materialización de este pomposo momento. Emerge la economía del turismo cultural y la experiencia de contacto con el arte contemporáneo y sus instituciones da otro giro: de la autonomía del cubo blanco pasamos al museo contemporáneo diseñado para cumplir con los programas de turismo internacional, dentro de la movilidad de la globalización, y asumiendo los riesgos de la gentrificación y las ciudades creativas. Del museo mausoleo, pasamos al museo icono; al museo vitrina o museo marca, en relación a la marca propia de cada ciudad. La experiencia de la visita a instituciones

culturales se convierte en mercancía, vendible, empaquetable con otras ofertas lúdico-culturales de las grandes urbes contemporáneas. Y desde la planificación urbana se ve la oportunidad de poner un museo en cada capital del Estado. El museo, de este modo, está íntimamente ligado con los fenómenos de regeneración urbana, es decir, con inversiones, impacto inmobiliario, especulación, y sobre todo desarrollismo. La reciente burbuja cultural estaba inflando y sobreinflando las ciudades y sus políticas culturales: eran tiempos de cultura transgénica, tal y como la define Franco Berardi Bifo.² Paralelo a este desarrollismo exacerbado, se ve la necesidad de justificar partidas, grandes inversiones y de promover el rol social del museo. Al modelo de gobernanza cívica se le suma otra capa más: el modelo de desarrollismo de la burbuja.

Estas tensiones, como condiciones políticas y sociales, se radicalizan durante la crisis: las administraciones recortan presupuestos en cultura, lo que deja bajo mínimos o directamente se cierran programas o centros de arte. Las políticas culturales se adelgazan hasta el extremo. Además, este tsunami se lleva por delante a muchas estructuras consolidadas en museos. En este momento, notamos como —y este es un asunto de máxima importancia— en lugar de replantearse qué políticas y modelos de organicidad y de dispositivo público queremos como instituciones culturales públicas, se tensiona de nuevo hacia los dos polos y modelos antes descritos: el museo como modelo de educación cívica y el museo espectáculo, conviviendo incluso en una misma institución discursos ambiguos o bastante lejanos aparentemente entre sí.

El reto ahora no sería tanto simplemente compensar un presupuesto, fijar estructuras profesionales, mantener modelos de organicidad tradicionales, etc., sino que podría ser el momento para abrir un profundo y transformador debate sobre qué rol democrático y qué modelo cultural debe proyectar el museo. El museo y los centros de arte, y sus programas culturales, como herederos de la genealogía enunciada, deberían replantearse como una institución pública y democrática: este enfoque conllevaría visitar la institución cultural dentro de un programa sobre lo común. Es necesario entonces plantearnos a qué modelo de sociedad civil y a qué proyecto pedagógico responde esta institución democrática hoy. En muchos casos sus referentes están anclados en modos de trabajo decimonónicos, en estéticas globales y coloniales, potenciados como motores de regeneración y desarrollo económico neoliberal o en discursos ilustrados y reparadores de lo social.

Pensar otros parámetros de mediación conllevaría estar atentos a los nuevos modelos de sociedad cívica que están construyéndose. Tendríamos que poder ser capaces de comprender también al modelo pedagógico que la institución proyecta y los saberes que excluye y los que privilegia. Deberíamos revisar las partidas presupuestarias que configuran este modelo, y la división del trabajo que conlleva. Es decir, tanto la institución como su programa deberían estar atentos a los valores de la economía social y de los nuevos marcos de cooperativismo que están emergiendo en la sociedad actual.³ Si la sociedad civil, o mejor dicho la sociedad política muda, cambia, pone en jaque nuestra democracia y sus valores, entonces las instituciones culturales deberían dejarse sacudir por este eco. Pero no para representarlo en términos de educación o formación cívica, tal como ha hecho en su genealogía como laboratorio de control social, y tampoco en términos de objeto de estudio como un mero etnógrafo ingenuo ante lo político. Sobre todo este cambio de paradigma, trataría de entender las problemáticas de los contextos de producción, mediación y de la sociedad civil conjuntamente para problematizar su misma noción de laboratorio cívico y los valores que le sustentan.

En definitiva, el reto de la labor del museo y las políticas culturales actuales, es replantear la función no sólo social y educativa de la institución, sino sobre todo la cívica y democrática. Podríamos enunciarlo de otra forma: se trataría de cuestionarnos cómo se trabaja democráticamente en estas instituciones y qué modo común de vida y cultura se produce, tanto de cara al ciudadano como de cara a los equipos de personas y ciudadanas que también le conforman.

A continuación este texto tratará de abordar las posibilidades y fricciones democráticas del museo, entendido como institución de lo común y laboratorio ciudadano. Para ello primeramente repasaremos los modos de crítica institucional del campo del arte, para seguidamente, poner el ejemplo de una práctica desarrollada desde Transductores en el año 2011 en Vitoria-Gasteiz.

Práctica artística y crítica institucional

Como comentábamos, nos gustaría proponer un breve recorrido por la labor crítica que desde décadas atrás muchos agentes culturales han hecho a la función del museo y a su estructura orgánica. Nos proponemos llegar hasta ciertas prácticas sociales que están experimentando en la actualidad modelos de inclusión, participación y colaboración en las que notamos la emergencia de síntomas que nos podrían hacer pensar en una transformación de la institución cultural moderna. No obstante las referencias propuestas podrían considerarse experiencias que, sin estar consolidadas, profundizan en el debate sobre la razón de ser de nuestras instituciones en un momento social y políticamente convulso como el actual.

Para iniciar este recorrido nos parece pertinente recurrir a la conocida comparación que establece la teórica y documentalista Hito Steyerl entre el museo y la fábrica. Al igual que las fábricas de producción, los centros de arte y museos son celosos de sus estructuras, de sus procesos y productos y tratan de vigilar y condicionar la experiencia de los públicos, cuando no, imponen regímenes discursivos semi-fascistas, es decir, relatos infranqueables sometidos a un distanciamiento aséptico respecto a la posibilidad de ser cuestionados, si no subvertidos, por la externalidad del sector público ajeno a la estructura de funcionamiento del museo. Sumemos a ello la incapacidad, en la mayoría de los casos, de extraer registros, dice Steyerl, que traspasen el umbral institucional, lo que tiene como consecuencia una situación paradójica del tipo “una institución que se basa en la producción y el comercio de visibilidad no puede ser mostrada. El trabajo que se lleva a cabo allí goza de la misma invisibilidad que el de una fábrica de salchichas”,⁴ comenta. Se produce bajo este fenómeno una interrupción en la posibilidad de considerar estos espacios culturales como arenas públicas, porque en esta situación nos enfrentamos a un adversario indiscernible,⁵ a un ente que no vemos.

La cuestión de la visibilidad, más precisamente de la representación, de lo que el museo instituye como régimen visible o de cómo el mismo está instituido, ha sido motivo durante las décadas finales del pasado siglo, y aún hoy, de intensos debates, de argumento central de la acción indagadora de numerosos artistas y colectivos artísticos y culturales e incluso, ha inaugurado series editoriales, entre ellas la conocida *October*, revista dirigida en su primera etapa por el crítico y activista por los derechos sociales Douglas Crimp. Este fenómeno ha venido consolidando una tendencia cuestionadora y activista de los roles y funciones de las instituciones culturales de la mo-

deridad, para lo que se ha venido utilizando el término paraguas —ya historiografiado— de “crítica institucional”. Un texto de Benjamin Buchloh, el teórico al que debemos la primera sistematización de esta crítica al museo, titulado “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones”,⁶ marca una línea operativa en el arte que, desde las posiciones avanzadas por el Minimal y las tendencias proto-Conceptuales, deviene en estudio de las convenciones lingüísticas que demarcan la producción estética dentro de las instituciones. Como ejemplos toma la obra temprana de Hans Haacke, todavía no resuelta a funcionar como aparato de desvelamiento de las políticas de intereses ocultas en los órganos gestores de las instituciones, las teorías del “confinamiento” y de “desplazamiento” de Robert Smithson, la reflexión sobre la alteración de la distribución y de la experiencia de la recepción en Daniel Buren o Michael Asher, las propuestas de deconstrucción lingüística de Lawrence Weiner y Robert Barry, o la más sarcástica producción respecto a los logros críticos del conceptual de Marcel Brodthaers. Todos ellos volcaron su interés en advertir de las condiciones instrumentalizadoras y legitimadoras de las instituciones culturales para imponer determinados marcos de control ideológico, y cómo a su vez la producción artista se veía condicionada por los determinismos económicos y las convenciones culturales imperantes en el sistema institucional del arte. Es habitual el recurso al texto de Robert Smithson “Cultural Confinement” (1972)⁷ para señalar la desafección crítica que sufren las obras artísticas dentro del contexto del museo: “Los museos tienen galerías y celdas, nada diferente a los manicomios y las cárceles; son sus neutras salas de exposiciones. [...] Una habitación vacía, blanca e iluminada sigue constituyendo una rendición a la neutralidad [...]. La función del curador supervisor es aislar el arte del resto de la sociedad. Después viene la integración. Es el momento en que la obra de arte, ya totalmente neutralizada, sin efecto, abstracta, inofensiva y políticamente lobotomizada, puede ser consumida por la sociedad”.⁸

Si bien estas críticas tuvieron efectos deseados y sirvieron para evidenciar y regenerar las estructuras, también es cierto que el modo en que fueron afectadas las instituciones fue, como apunta Simon Sheikh, a modo de bacteria, que quizás debilite al paciente temporalmente “pero sólo con el fin de fortalecer su sistema inmunitario a largo plazo”.⁹ Se entiende de aquí, y así lo hemos experimentado en las décadas posteriores a este momento, cómo la institución cultural a coaptado estas críticas, incluso haciendo de estos movimientos pasto de sus colecciones y promocionando ediciones historiográficas donde yacía plenamente incorporada. En esta tesitura se sitúa una “segunda ola de crítica institucional” que tiene lugar a mediados de los ochenta y durante la década de los noventa. Si la primera ola se había definido en términos de oposición binaria artista-institución, la segunda redefinió su práctica con el objeto de tomar conciencia del rol que podía jugar el artista dentro de las instituciones, un movimiento que desplaza el cuestionamiento de las instituciones desde el afuera (el campo social y sus problemáticas) al interior de ellas mismas.¹⁰ Artistas como Fred Wilson, Barbara Bloom, Renée Green y sobre todo Andrea Fraser —quien ha tenido un perfil más heterogéneo en el que ha combinado labores diversas dentro de la producción cultural: artista, comisaria, teórica, etc.— han internalizado la crítica trabajando más *para* que *contra* ellas. Fraser entiende que la labor que le queda al artista no es ya la de oponerse si no la de insertarse e intentar modificar la práctica institucional desde dentro, intentando que sean las propias instituciones las que promuevan la crítica. En su artículo “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique” publicado en septiembre de 2005 en la revista *Artforum*, Andrea

Fraser entiende que la labor de la crítica institucional no se ha externalizado, ni tenido efectos históricos más allá de las propias instituciones y que, en cualquier caso, las ha reforzado ampliando los límites tradicionales de los criterios estéticos.¹¹

Forzada por la inclusión de las instituciones artísticas dentro del régimen cínico del tardocapitalismo, periodo en el cual los discursos más virulentos de los movimientos feministas y multiculturales habían sido integrados en las instituciones del Estado nación —sin apenas consecuencias reales en sus modos de organización—,¹² la cuestión no era entonces ya sobre el estar dentro o fuera, o a favor o en contra, porque al haber sido incluidos, el debate se trasladaba al tipo de instituciones que se querían, en la clase de valores que se institucionalizaban, el tipo de prácticas que perseguir y a qué objetivos y recompensas aspirar.¹³ La dirección del análisis de Fraser apuntaba a una “institucionalización de la crítica” mediante la cual las estructuras institucionales performativizan su propio cuestionamiento como agentes que no escapan fácilmente de los efectos del capitalismo corporativo y global.

El interés por la esfera social, manifestado también por las instituciones culturales en la década de los noventa, hará surgir de nuevo la problemática enunciada por Robert Smithson, la *lobotomización* de los proyectos artísticos críticos por la vía del aislamiento y fetichización de los mismos. En unas instituciones culturales en las que los efectos del capitalismo se hacían cada vez más evidentes, las políticas culturales acabaron demarcadas en los años noventa por intereses fundamentalmente económicos. Frente a la función cultural y educativa, este giro imponía a las líneas rectoras de las instituciones unos objetivos encaminados, principalmente, a conseguir incluirlas dentro del entramado de las nacientes industrias culturales. Las instituciones quedaron entonces sujetas a patrones de regulación económicos y a las leyes del mercado. En esta tesitura, las propuestas artísticas críticas parecían abocadas a no poder salvar el efecto reversible de su propia crítica, es decir, a quedar enmarcadas dentro de las mismas acusaciones que desde el escenario de las instituciones se querían lanzar. Por otra parte, la institucionalización de la crítica daba un golpe de efecto aún más devastador a las prácticas de estos artistas, ya que por medio de la autocritica autocomplaciente,¹⁴ sustancializada en la institución, lo que se acaba por bloquear era la capacidad de esos proyectos críticos de regenerar las instituciones. “Sin ningún tipo de relación antagonista o ni siquiera agonística con el *statu quo*, sin ningún afán de cambiarlo, lo que se acaba por defender consiste en poco más que en una variación masoquista de la autoserencial teoría institucional del arte promovida por Danto, Dickie y sus seguidores. Se cierra así el bucle, y lo que en el arte de los años sesenta y setenta había sido una corriente transformadora compleja, inquisitiva y a gran escala, parece llegar a una vía muerta con determinadas consecuencias institucionales: complacencia, inmovilidad, pérdida de la autonomía, capitulación frente a distintas formas de instrumentalización...”¹⁵

El programa de política cultural radical interiorizado dentro del museo se veía trunco por la vía del “giro corporativo”, la domesticación de la crítica —de su “criticabilidad”¹⁶ como condición— y el consenso. El proyecto crítico no consigue en estos años avanzar en la aspiración de convertir a las instituciones públicas en verdaderas esferas públicas, es decir, en espacios en los que las relaciones plurales y las identidades y modos de vida múltiples de lo social pudieran continuamente friccionar y negociarse. Esta tensión sobre lo público es indisociable del proyecto de democracia agonística de Laclau y Mouffe, que la crítica institucionalizada trataría de hacer converger desde los debates en la arena política de nuestras democracias liberales al ámbito indisociable de la cultura.

En este punto, sería oportuno introducir —para explicar actuales desarrollos de la crítica institucional— algunas de las ideas que Rosalyn Deutsche trabaja en su ensayo “Agorafobia”¹⁷ sobre la identificación y construcción de esferas públicas como espacios donde operan comunidades políticas en conflicto, cuestión que han tratado autores como Claude Lefort, Ernesto Laclau y Chantal Mouffe. Si el trabajo de las prácticas artísticas críticas, respecto a las instituciones culturales, iba dirigido a señalar las relaciones de poder, las desigualdades y exclusiones que se entrecruzaban en sus políticas y estructuras, no puede obviarse, igualmente, que la inclusión de la crítica no exime de que las identidades políticas que se ponen en juego en esa arena puedan ser clausuradas en términos de efectividad política. No basta con verbalizar la crítica, sino que de algún modo ésta debería trasladarse del hecho discursivo al lugar constitutivo de la construcción del discurso, es decir, al terreno de las operaciones donde se construye el espacio público político. Aquí era justamente donde la segunda ola de crítica institucional parecía naufragar, en la necesaria afección de las estructuras donde se resolvía la *realpolitik*¹⁸ de las instituciones. Por muchas promesas que se hicieran, las instituciones no iban a resolver su inclusión en las esferas públicas democráticas por la vía de la apertura y promoción de la crítica, menos aún si esta se acogía en términos cínicos, sino por medio de tomar conciencia de su naturaleza incompleta y de suspender cualquier intento de evitar el conflicto de exclusiones y diferencias ineludibles de las comunidades políticas que las entrecruzan. “Cuando las exclusiones que gobiernan la constitución del espacio público democrático se naturalizan y la contestación se elimina mediante la fórmula de declarar que determinadas formas de espacios son inherentemente, eternamente o evidentemente públicas, se ha producido un proceso de apropiación del espacio público. Cuando esto ocurre, aunque se presente como equivalente del espacio político, al espacio público se le dota de una fuente de significado político que permite que sea utilizado como un arma en contra de la lucha política, en lugar de poder ser un medio para llegar a la misma”,¹⁹ comenta Deutsche.

Advertida la situación anterior, en la última década se ha detectado un nuevo giro, un movimiento centrífugo, que ha intentado definir unos nuevos modos y objetivos en las operaciones que los movimientos críticos han efectuado respecto a las instituciones. El crítico cultural y activista norteamericano Brian Holmes ha definido este movimiento como una “posible tercera fase de la crítica institucional”,²⁰ en el que las acciones ya no se efectúan y se agotan —como en fases anteriores— en el interior del circuito artístico, sino que intenta, mediante agenciamientos²¹ transversales con actores y recursos heterogéneos, trascenderlo. La creación de estructuras críticas híbridas, en las que los artistas y activistas culturales cruzan su trabajo con agentes y movimientos sociales, plataformas auto-organizadas, espacios de resistencia autónomos —como centros sociales o universidades libres-, complejizan la naturaleza de estos grupos y, por tanto, los marcos de reflexión y acción que hasta ahora intersectaban con el campo cultural institucional. Holmes define la naturaleza de la acción de estas prácticas como colectiva y en red, derivada de su implicación en un tiempo histórico en el que operacionalmente los modos de trabajo están influidos por la conectividad y la producción inmaterial, fruto seguro del devenir del capitalismo cognitivo que opera relacional y principalmente a través de los medios digitales. De este modo, el trabajo artístico y cultural se entrecruza por estas vías con otros campos de la producción intelectual, extendiendo los límites de la crítica desde otras externalidades hasta el centro de las instituciones y desde ahí, en un movimiento inverso, irradia hacia otras formas de organización y estructuras de

nuestra vida común. Haciéndose eco de las reflexiones respecto a la nueva posición de la crítica efectuadas por Brian Holmes, el filósofo y teórico del arte Gerald Raunig habla de la necesidad de reformular la crítica como actitud que promueva el autocuestionamiento y la práctica instituyente. Para ello Raunig entiende que la crítica institucional debería evitar caer en la distancia institucional tanto como en el cautiverio en la misma. La acción instituyente que nota estar produciéndose debería aunar, según Raunig, “crítica social, crítica institucional y autocrítica”, por lo que entiende que las estrategias desenvueltas no deberían “fijarse al ámbito del arte ni a sus reglas cerradas sino que tiene que desarrollarse más ampliamente junto con los cambios sociales, sobre todo encontrando y estableciendo alianzas con otras formas de crítica dentro y fuera del ámbito el arte”.²² Se produce, por tanto, una alianza transversal entre prácticas artístico-políticas y movimientos sociales globales y locales, pero sin querer renunciar y perder por ello las capacidades y recursos propios del campo del arte, ya que el horizonte final que se persigue es el de indagar, desde la acción estética radical, la manera de transformar los contextos y modos de la producción cultural actual.

La cuestión que parece estar debatiéndose aquí sobrepasa las tensiones de décadas anteriores y anima a un cuestionamiento que va más allá de los debates sobre la función que puede desempeñar la práctica artística crítica en relación a las instituciones de su ámbito, disparándose hacia las luchas sobre las condiciones que el capitalismo postfordista puede imponer en nuestra subjetividad y afectos,²³ es decir, pasa de las metarreflexiones centradas en el museo a interesarse, de manera expansiva, por los modelos y contextos políticos donde se producen las subjetividades y sensibilidades contemporáneas.²⁴ Esto reconduce la tarea de la crítica institucional a la reorganización de lo sensible (utilizando la terminología propuesta por Rancière), es decir, a su vinculación con los modos de organización política de la realidad, y apunta, por tanto, en la dirección de bloquear las capturas y clausuras impuestas por la explotación capitalista, planteando una resistencia o lo que en términos guattarianos llamaríamos “alteridad”.

En un interesante artículo que sirve para completar el análisis de Holmes de la propuesta estético-política de la tercera ola de crítica institucional, Stephen Zepke²⁵ —retomando el pensamiento eco-lógico de Guatarri expresado en obras como “Caosmosis” (1996) o “Las tres ecologías” (1990)— trata de enfatizar la capacidad del arte de producir agenciamientos transversales con los que romper las cristalizaciones del capital y la cohesión de sus modelos (instituciones), permitiendo pensar y construir otras formas de ser, otras reconfiguraciones estéticas, que eviten la banalización e instrumentalización de las sustancias críticas por parte de la institución. El trabajo político de las prácticas artísticas se resume en la introducción de la alteridad en su experiencia, siendo esta, “una empresa de desencuadramiento, de ruptura de sentido, de proliferación barroca o de empobrecimiento extremo, que conduce al sujeto [a las instituciones] a una recreación y una reinención de sí mismo”.²⁶ ¿Pero qué significa esta alteridad?

Nueva institucionalidad. Instituciones culturales y capitalismo global

Un museo es un “lugar público”, pero solo para aquellos que deciden ser público de museo. Un museo es un “espacio público” simulado; es auto-direccional y unifuncional, mientras que un espacio público “real” es multi-direccional y omni-funcional. [...] cuando vamos a un museo, todo lo que hacemos es ir al museo. Para ir al museo hay que ser una “persona-que-va-al-museo”; vamos al museo para seguir siendo “personas-que-van-al-museo”.

¿Qué es lo que quiere una “persona-que-va-al-museo”? En cualquier caso, ¿qué se hace ahí? [Vito Acconci].²⁷

En estos momentos el debate sobre lo que se ha denominado “nueva institucionalidad” está dando prolíficos frutos tanto en el campo teórico como en el práctico. Un buen número de publicaciones han debatido sobre la influencia de los fenómenos globales en las políticas culturales de nuestras instituciones artísticas, producción que se ha visto acompañada por proyectos transnacionales que han construido redes de pensamiento y discusión y, también, de apoyo para el fomento del cuestionamiento de las instituciones, una acción común que ha intentado tener unos efectos inmediatos en la manera de concebir y diseñar otro tipo de marcos y programas culturales desde el ámbito de lo público.

Discutir y pensar hoy, cuando el estado de expansión del capitalismo es máximo, tanto que parece haber llegado a un punto de crecimiento insostenible, cuando la alienación de derechos sociales y primacía de intereses del Estado-corporación es un fenómeno evidente, cuando los movimientos de resistencia parecen no llegar a operar ni siquiera alcanzar el corazón del sistema y cuando es difícil leer los signos contemporáneos más allá de los patrones extendidos del semio-capitalismo,²⁸ pensar hoy la posibilidad de un movimiento instituyente que haga posible la constitución de nuevos espacios comunes, de nuevas esferas públicas radicales, en el ámbito entrecruzado de la cultura y la política, se hace cada vez más necesario.

Construir espacios comunes lleva emparejado la compleja reflexión sobre quién y cómo accede—hablando en términos operativos— a esos espacios y de qué manera se es representado en ellos. Sacar a las instituciones públicas de su marco histórico normativo, fundamentado en ideales y valores burgueses, conlleva considerar a partir de ahora a éstas como espacios incompletos, no determinados, lugares fragmentados y atravesados por las identidades múltiples y plurales que interactúan en el dominio de “lo público”. En su arena es donde las identidades políticas se la juegan siempre en términos conflictivos, conectándose o distanciándose, transgrediendo y rechazando incluso los espacios que preexisten a su experimentación, de ahí que el propio concepto de esfera pública—ante su fragmentación— deba multiplicarse y entonces debamos hablar de “esferas públicas”, en plural, como espacio deseable para experimentar una democracia estructural y orgánicamente radical. Como apunta Simon Sheik “estas cuestiones deberían ser cruciales para las instituciones artísticas, sean progresivas o no en su comprensión de sí mismas y en la idea que los demás tienen de ellas (sean del interior del mundo del arte o no), ya que la función de estas instituciones debería ser la de situarse entremedias, ser mediador, traductor y lugar de encuentro entre la producción estética y su público”.²⁹

Pensemos que las instituciones culturales se sitúan hoy en el centro de una diatriba importante. El debate sobre la función nuclear de éstas coincide con unos tiempos en los que el empleo y control de la subjetividad es fundamental para la actual etapa de consolidación del modelo post-fordista. La transición del modelo capitalista-fordista al “capitalismo cognitivo” o post-fordista ha supuesto un viraje de las formas de explotación tradicionales hacia modos en los que hemos visto enfatizarse la producción incesante de deseos y necesidades orientadas a provocar la adquisición insaciable de bienes de consumo. Esta energía está siendo movilizadora por las industrias creativas (publicidad, medios de comunicación, industria del entretenimiento...) para conformar subjetividades dóciles enmarcadas en mundos artificiales específicos que permitan la retroalimentación y expansión continua del sistema.

En “Política Cultural”,³⁰ George Yúdice y Toby Miller, han estudiado profusamente esta cuestión a través del concepto de “gubernamentalidad” propuesto por Michel Foucault.³¹ Básicamente, lo que trata de explicar Foucault es la manera en que las formas de vida se regulan a través de la dispersión del poder del Estado en sus instituciones. La tarea de éstas sería la de conformar, mediante métodos de adoctrinamiento sutil, subjetividades dispuestas a autorregularse, es decir, a seguir patrones de obediencia y sometimiento al poder nuclear del Estado. La modernidad y sus instituciones llevaron a cabo esta dispersión en red que, hoy en día, es mucho más compleja en tanto que ya no sabemos quién detenta verdaderamente el poder, ni en qué formas se encarna. La evidencia y el descuido (por ejemplo con el caso de la publicación de los cables-informes compilados por el servidor de contra-información Wikileaks)³² son capaces de iluminar zonas oscuras que nos ayudan a comprender las relaciones de intereses dadas y cómo los mercados (transfigurados en mega-corporaciones, agencias de calificación, lobbys de presión, clubs de influencia...) gobiernan hoy en día las decisiones de gobiernos nacionales y supra-nacionales. Los valores de competencia y crecimiento continuo se imponen y esto es un patrón que influencia y decanta las políticas de nuestras instituciones culturales.

En el panorama español hemos tenido, en los últimos años, ejemplos paradigmáticos de esta tendencia. El más evidente ha sido, sin duda, el caso Guggenheim de Bilbao (inaugurado en el año 1997), modelo emblemático de política cultural neoliberal en la que las funciones de la institución se ponen al servicio del desarrollismo económico basado en la industria del turismo. Denominado como “efecto Guggenheim”, la propuesta conceptual desarrollada por Thomas Krens (director de la fundación Guggenheim), hiperboló, de manera definitiva en Bilbao, la vinculación de los museos con los intereses de mercado, modificando sus patrones estructurales para acercarlos a las transformaciones que en las últimas décadas del siglo XX estaban realizándose en el ámbito de la empresa postfordista y transnacional: del museo concebido como espacio didáctico que atesora los símbolos nacionales, modelo ilustrado, viramos hacia el lado opuesto, consolidando el concepto de “museo franquicia”.

Krens definía el museo del siglo XXI como una especie de parque temático capaz de ofrecer un divertimento sofisticado para turistas y ociosos de fin de semana. Con fama de soberbio, el director encaraba en Bilbao la primera prueba de que su modelo, proyectado para diseminar la marca Guggenheim por el mundo, podía funcionar.³³

Mientras la Fundación Guggenheim sigue expandiendo su marca global en otras latitudes (en la actualidad tiene cinco sedes estando en construcción tres más en Abu Dhabi, Bucarest, Vilna, ...y con otras ampliaciones en fase de proyecto, como la segunda sede —también en el País Vasco—, de lo que sería el Museo Guggenheim Urdaibai en Sukarrieta, Vizcaya), otros museos han seguido esta tendencia, por ejemplo el Louvre de París con nuevas sedes en Lens y en Abu Dhabi, o en nuestro estado el reciente anuncio del desembarco del Museo Hermitage en Barcelona o el sorprendente anuncio de una sede del Centre Pompidou en Málaga. Lo que comporta este modelo, sobre el que ya no hace falta especular, es la imposición de unos cánones de validación y evaluación basados en criterios cuantitativos, es decir, en el número de visitantes que reciben, lo que supone un tratamiento indiferenciado de los mismos, sólo importan bajo criterios estadísticos. Esta situación ha influenciado enormemente en el establecimiento y jerarquía

zación de los criterios fundacionales y en las estrategias de gestión de los mismos. Una consecuencia directa es el vaciamiento o distensión de los programas culturales, en beneficio, por ejemplo, de los usos especulares de la arquitectura. Hoy en día los públicos asistirán a estas grandes infraestructuras sin importarles excesivamente —o nada— el programa de exposiciones o actividades que oferta el museo, atraídos, sin duda, por el efecto simbólico de la marca. Entonces, la relación causa-efecto que sigue a esto es la siguiente: las actividades que oferta el museo persiguen conseguir unas cifras de asistencia máximas, se interrumpe así cualquier labor de pedagogía crítica que pudiera hacer el museo, primando aquellas propuestas que aseguren una movilización mayor de públicos. No es raro así que, en los últimos años, hallamos asistido —por volver al ejemplo Guggenheim Bilbao— a exposiciones de carácter populista en las que se presentaban colecciones de motos de alta cilindrada (Harley Davidson, 1999) o de firmas de alta costura (Armani, 2001), algo que acaba de replicar el Museo Thyssen de Madrid con la exposición dedicada a Hubert de Givenchy (2014), propuestas interesadas que persiguen, además, hacer uso de estas instituciones y del capital simbólico del arte para invertir de valores positivos y reposicionar las marcas comerciales que se exhibían.

Otra tendencia que también tendríamos que resaltar es la proliferación, a partir de los últimos años ochenta en España, de toda una red infraestructural de museos y centros de arte contemporáneo, adscritos generalmente a administraciones regionales o provinciales, que han intentado incorporarse a las líneas de potenciación del turismo cultural, con proyectos que evaluados con criterios técnicos muestran una desigual conceptualización de las funciones que estas infraestructuras podrían tener en su condición de entes culturales situados en localizaciones periféricas.³⁴ En algunos casos, muchos de estos proyectos están, hoy en día, en una fase de cuestionamiento, de decrecimiento de inversión e incluso cierre, cuando no lo han hecho ya, fruto de haber surgido y haberse dejado llevar por las falacias del exceso inversionista público, proveniente del auge del sector inmobiliario y del turismo transnacional (ladrillo y playa) durante las fases del crecimiento económico estatal de mediados de los años noventa y principios del dos mil. La incapacidad o falta de interés de algunas de estas instituciones por adaptarse y entretejer lazos con la ciudadanía local, su falta de empatía y preocupación por el establecimiento de políticas de públicos diferenciadas, entre otras causas, ha motivado que sean vistas como lugares prescindibles, siendo tímidamente respaldadas —y casi siempre los apoyos surgen exclusivamente desde dentro del sector profesional de las artes— por la ciudadanía en momentos de asedio a la institución o a sus políticas. Casos como el actual Da2 de Salamanca, el Centre de Art's Santa Mónica en Barcelona o el Instituto Valenciano de las Artes (IVAM) de Valencia, la Sala Rekalde en Bilbao, el Centro de Arte Montehermoso en Vitoria, son ejemplo de ello.³⁵

Un caso concreto que quisiera reseñar, es el litigio que en los dos últimos años ha mantenido la Diputación de Granada (gobernada entonces por el PSOE-A con apoyo de IULV-CA) y la familia del pintor José Guerrero a propósito del establecimiento y consolidación del proyecto cultural del Centro José Guerrero de Granada. Aunque parece que el proceso va encaminado a la creación de una fundación que consiga sostener el proyecto y dotarlo de mayor autonomía, bien es cierto que este fin ha tenido etapas en las que la desaparición del mismo parecía más que inminente. En este caso, la movilización ciudadana fue providente para el restablecimiento de la normalidad y evitar la pérdida de este proyecto cultural de la provincia, sin limitar la apertura de un proceso de reflexión que condujera a repensar la labor del centro y la dirección de sus

políticas públicas. Aunque el proceso puede seguirse consultando en las hemerotecas de la prensa granadina, la plataforma “Por el Centro Guerrero”, un grupo formado principalmente por ciudadanos pertenecientes al ámbito de la cultura y la universidad, generó un sitio virtual³⁶ para dar soporte a las movilizaciones en contra del desmantelamiento del Centro José Guerrero. En él pueden consultarse múltiples materiales producidos por la plataforma, comunicados, notas de prensa, extractos de noticias de prensa digital y escrita, firmas de apoyo, etc. El movimiento de apoyo tuvo un gran eco mediático y popular, concentrando acciones³⁷ que iban desde el activismo de contra-información, utilizando medios gráficos (inserciones en ruedas de prensa o el despliegue de una gran pancarta en la Torre de la Vela en la Alcazaba de la Alhambra con el lema “Fundación Guerrero Ya”), ocupaciones del centro de arte aprovechando alguna inauguración (David Lamelas, 2009), hasta pitadas y manifestaciones en el recinto exterior del mismo (25 de noviembre de 2010).

En cualquier caso, este tipo de posturas manifiestan la posibilidad de que el campo de la cultura es un “campo de batalla”, como lo denominan Hans Haacke y Pierre Bourdieu,³⁸ en el que se ejemplifican la lucha de las distintas fuerzas, algunas contrarias, que se conjugan en las esferas públicas democráticas.

El museo revisitado. Instituciones de lo común

Una aportación interesante en este sentido aparece en el número que la revista americana Artforum publicó en 2010 con el sugerente título de “The Museum Revisited”. En ella Chantal Mouffe defendía la necesidad de llevar a cabo acciones continuas que intentaran plantear alternativas a estos usos especulares manifiestos en algunas instituciones culturales, consciente de que el cuestionamiento y debate sobre las fuerzas de dominación no podía eliminarse del ámbito de la cultura. Todo lo contrario, ya que según advierte, es en el ámbito de la cultura donde de una manera más intensa se están construyendo los medios para la reproducción y valorización del capital. “Para mantener su hegemonía, el sistema neo-liberal necesita movilizar permanentemente deseos de la gente y formar sus identidades, y el terreno cultural, con sus diversas instituciones, ocupa un lugar estratégico en este proceso absolutamente vital de la mercantilización de la subjetivación”.³⁹

Según las posiciones de la izquierda radical, la acción política debe sustraerse al trabajo con las instituciones existentes para conseguir así distanciarnos y eliminar cualquier forma de pertenencia y empuje de las normas y fuerzas que imponen (económicas, políticas, sociales, etc.). Esta idea, que Mouffe identifica con las tesis de Michael Hardt y Toni Negri entre otros, propondría una especie de “éxodo” o “deserción”, ya que según sugieren éstos, cualquier crítica solo puede ser efectiva si se hace desde fuera de las instituciones culturales, pues cualquier intento de efectuarla desde dentro se haría bajo la inocencia de creer que es posible no dejarse atravesar por las tensiones económicas y políticas inmanentes a ellas.

Frente a este posicionamiento, Mouffe postula la necesidad de ejercitar un acci3n opuesta, defendiendo una estrategia de “compromiso con las instituciones”, con la que intentar subvertir sus formas de articulaci3n y su inclusi3n dentro de las industrias del entretenimiento, estrategia que ser3a vital para generar una verdadera pol3tica democrática. La propuesta pasa entonces por eliminar los obstáculos que impidan armar un proyecto desafiante a esas condiciones de reproducci3n del capitalismo postfordista.

Para conseguir este objetivo advierte que sería necesario, sino imprescindible, partir siempre del conocimiento y comprensión de las relaciones de fuerzas claves en la estructuración de las instituciones que, de una manera políticamente antagonista, se quieren intervenir.⁴⁰ Según la propuesta de Mouffe, para ello habría que intentar evitar cualquier visión esencialista que vinculara a determinadas instituciones con funciones inmutables. De hecho, el propio neoliberalismo así lo habría realizado ya, modificando los objetivos tradicionales de algunas de nuestras instituciones desde los fines educativos o ejemplarizantes burgueses a los propósitos actuales, basados en el entretenimiento y comercialización, funciones que rigen las políticas de buena parte de los centros culturales de hoy. Una postura más abierta, dispuesta a la resistencia, nos permitiría entender y hacer de las instituciones culturales ámbitos que reaccionarían contra los fenómenos de subjetivación impuesta por los intereses del mercado. “Así, el museo —lejos de ser una institución que se desierta a toda prisa— se convierte [según Mouffe] en un sitio crucial de la oposición política [...] Frente a este movimiento hegemónico del capital, es urgente una oposición contra-hegemónica, que se oponga al programa de movilización del capitalismo. [...] Mediante el enfrentamiento entre posiciones encontradas, las instituciones culturales podrían hacer una contribución decisiva a la proliferación de nuevos espacios públicos abiertos a formas *agonistas* de participación, donde alternativas democráticas radicales al neoliberalismo podrían ser imaginadas y cultivadas”.⁴¹

La cuestión que se abre ahora y que nos interesa indagar es qué modos, métodos y estrategias, y qué ejemplos podíamos sondear para encontrar propuestas reales que nos muestren experiencias prácticas y discursivas realmente significativas en la construcción, dentro de los espacios culturales institucionales, de una esfera cultural contra-hegemónica.

Como hemos comentado al inicio de este artículo, desde los años sesenta a la actualidad han emergido diferentes modalidades de crítica dirigida por artistas y teóricos, agentes culturales en general, a las instituciones de su campo disciplinar. El objetivo principal de ésta era evidenciar las relaciones de poder e intereses que se dan dentro de ellas y cómo éstas determinan no sólo sus políticas y programas culturales, sino también las estructuras de organización y modos de relación que se entretienen dentro de ellas y de éstas hacia los públicos que forman su “exterior constituyente”. Como hemos tratado de argumentar, la razón de la crítica institucional se fundamentaba en trasladar las formas de democracia radical, que se conquistaban en algunos espacios públicos, al mismo interior de las instituciones culturales, dominio que, al igual que otras instituciones de la modernidad, estaba tradicionalmente protegido del disenso social y la negociación política.

El emerger del paradigma del código abierto —de la creación colectiva— y las demandas de los movimientos sociales, han permeabilizado los modos de organización de las instituciones culturales hasta incorporar metodologías provenientes de otras estructuras organizacionales del tercer sector como: la asamblea, el trabajo en red, la agencia, etc. pero estos procesos no pueden esconder la dificultad de estas prácticas para sustraerse a las lógicas neoliberales, y a sus efectos más perversos dentro del campo cultural: principalmente la reapropiación de la crítica como cualidad regeneradora del sistema y los usos interesados de la imaginación creativa y el trabajo flexible, deslocalizado y autónomo —modelo laboral surgido de los procesos históricos que superaron el sistema fordista— como forma de subordinación del sujeto (el productor cultural) a una lógica de producción inmaterial que promueve su propia precarización.⁴²

No pudiendo eludir las fuerzas inherentes a este tiempo, cualquier proceso instituyente debe tomar conciencia de la situación histórica actual, para armar prácticas que sean consecuentes y no caigan en la ingenuidad de creerse inmunes a ellas, ni cuanto menos, en el victimismo inmovilizador que no hace otra cosa que obedecer a su querencia por la subliminalidad coercitiva.

En este contexto, están surgiendo un nuevo cuerpo de instituciones críticas ya conscientes de la imposibilidad de constituirse en externalidad —un afuera— capaz de obviar las tensiones que generan los poderes hegemónicos. Lo que intentan éstas es contrapesar las provocaciones del capitalismo actual llevando a cabo experimentaciones complejas que ni olviden la necesaria y continua tarea de tener localizado al “adversario” (Chantal Mouffe), ni la de establecer posiciones claras a la hora de interceder y negociar con él.

Lo que actualmente se está tratando de definir es la noción y el grado de “autonomía” que pueden tener estas prácticas instituyentes respecto al sistema de cosas —al Estado, a sus instituciones o a los mercados, por ejemplo-, sabiendo que esta autonomía se traduce en términos relacionales, es decir, en función de los modos de configurar la posición adversaria desde la que expresamos nuestra crítica. Esto supone, por tanto, que una de las tareas principales que deben acometer los proyectos instituyentes es plantear y establecer el lugar desde el que hablar, su posición y, desde ella, revertir la tendencia habitual de los movimientos y espacios que se auto-definen como autónomos de rechazar la posibilidad de cooperar con su supuesta alteridad. En este sentido, podemos entender por “autonomía” justo esa capacidad para disponer el orden de cosas, para decidir el lugar desde el que efectuar nuestras decisiones políticas.

Esta toma de posición o postura ha sido definida por Toni Negri como “diagonal política”,⁴³ es decir, como el modo o voluntad que pueden adoptar los sujetos para relacionarse con las formas de biopoder⁴⁴ empleadas por las instituciones del Estado. Para Negri es inevitable estar atravesado por estas formas de poder, pero estar atrapados en ellas no impide que podamos mantener relaciones indirectas o demarcadas por posicionamientos oblicuos o de plena resistencia.

Del lado de esta “diagonalidad”, el propio Negri reconoce el surgimiento, en las últimas décadas, de espacios y formas de experimentación social y cultural a modo de propuestas que pueden plantearse de alguna manera como contrapoderes. Estas experiencias manifiestan posicionamientos complejos y formas de estar diversas que reaccionan a las lógicas, también a las exclusiones, de las instituciones culturales del Estado: desde la más absoluta negación y distanciamiento, a formas de colaboración o alianza de distinta intensidad y escala, con las que tratar de desarrollar las fuerzas sociales y culturales locales.

En este sentido, surge una nueva “creatividad biopolítica” capaz de actuar a nivel social, cultural y político, dando forma a lo que Doina Petrescu llama “Public space of proximity” [espacios públicos de proximidad],⁴⁵ una territorialidad emergente en forma de instituciones autogestionadas, cooperativas de producción, educación y vida colectiva, centros sociales de proximidad, y otros modos de organización, de carácter aún más informal, como encuentros y ocupaciones temporales del espacio (por ejemplo el fenómeno *rave* en la Inglaterra de principios de los noventa), plataformas participativas, equipos y redes de colaboración, [...] La misma Doina Petrescu, junto con Constantin Petcou, ambos miembros del atelier d’architecture autogérée de París, han conceptualizado estas formaciones en la metrópolis otorgándoles la capacidad de constituirse en “alterotopías”,⁴⁶ lugares donde se generan cracks e “intersticios” en el orden de lo cotidiano, espacios porosos que concentran energías sociales y potencian

encuentros con “el otro”, un otro que es, por definición, distinto y contradictorio. Estas alterotopías se convierten en espacios críticos que cuestionan el orden de la vida, experimentando formas con las que “des-aprender los usos y costumbres al servicio del capitalismo y ensayar otros usos singulares, mediante la producción de una nueva subjetividad colectiva y espacial acorde con los deseos de esa otredad o alteridad involucrada. A través de este tejido de deseos cotidiano, estas prácticas micro-espaciales introducen otras temporalidades, otras dinámicas (más a largo plazo, azarosas, colectivas y a veces autogestionadas) que hacen de estos espacios, ámbitos sujetos a una continua transformación *auto-poiética*”,⁴⁷ es decir, que no cesan en la tarea de auto-reinventar sus estructuras y componentes.

El propio Negri ve en este continuo una experimentación social de cualidades estéticas,⁴⁸ en tanto que estos espacios intersticiales conforman un campo de tensión entre lenguajes y culturas, un lugar donde se dirimen relaciones de poder entre sujetos e instituciones, entre fuerzas de dominación y resistencias que tratan de no ser asimiladas, comprometiendo la formación, estado y modos de relación de los regímenes de vida de los sujetos contemporáneos. Las alterotopías dan lugar a una nueva dinámica de fuerzas, donde las relaciones de poder se coordinan estratégicamente para dar finalidad, e incluso más potencia, a este devenir instituyente —creativo, heterogéneo y múltiple— que pone en cuestión todo ordenamiento y regulación exterior a ellas.

Este es el terreno para una nueva organización biopolítica, corporal e intelectual, que reaccione a la dominación capitalista constituyendo espacios y prácticas experimentales fundamentadas en la acumulación de saberes y energías colectivas con las que dar lugar a formas de organización híbridas donde lo común pueda ser subjetivado.

Un poder constituyente produce sujetos, pero estos sujetos deben juntarse. La producción de subjetividad no es un acto de innovación o el destello de un genio, es una acumulación, una sedimentación y, de cualquier manera, algo en permanente movimiento. Es la construcción del común mediante la constitución de colectividades.⁴⁹

¿Pero a qué tipo de construcciones podríamos remitir para vislumbrar la posibilidad de un común que deviene instituyente?, ¿qué estrategias de organización social conocemos que hayan ensayado formas de escapar a los modos de dominación instituyendo espacios políticamente radicales?

En las últimas décadas hemos visto emerger una continua experimentación, respecto a las formas y modos de organización, que sido relevante para reinventar las formas de lucha social contemporánea. La constitución de redes de cooperación transnacionales, en relación a la defensa de los migrantes, los movimientos contra el precariado en el trabajo, el derecho a la ciudad, o el acceso a los recursos públicos, [...] han dado lugar a una nueva institucionalidad capaz de interpelar a las instituciones clásicas y reinventar las formas de colaboración social. Esta nueva institucionalidad ha sido denominada, dentro de las redes discursivas de los movimientos sociales, como: instituciones de lo común, en movimiento o instituciones monstruo.⁵⁰

Se refieren a un conjunto de iniciativas que, sin ser aún numerosas, constituyen experimentos políticos avanzados —laboratorios en la metrópolis— que ponen a prueba dentro del campo de lo social, pero también en la arena cultural, la activación de dispositivos “anómalos” e “híbridos” que tratan de dar lugar a formas de producción y gestión de lo común radicalmente democráticas, es decir, que estén abiertas a una administración permanente por parte de una organicidad social comprometida y res-

petuosa con lo público. Dispositivos monstruosos o anómalos respecto a las lógicas neoliberales, y de naturaleza híbrida, ya que ponen “en red recursos e iniciativas de corte muy heterogéneo y contradictorio que mezclan recursos públicos y privados, relaciones institucionales y de movimiento, modelos de acción no institucionales e informales con formas de representación quizá formal o representativa, [...] elementos que resultan a la postre cruciales para irrumpir en las esferas públicas estatalizadas y/o privatizadas, transformándolas”.⁵¹

Con el objetivo de satisfacer y dotar de estabilidad al tejido de deseos e intereses, las llamadas instituciones de lo común, dan lugar a procesos de autoorganización y creación de redes entre sujetos múltiples. Crean laboratorios de encuentro, en los que la estabilidad deviene en apuesta estratégica con la que facilitar hibridaciones entre singularidades, recomponiendo y produciendo subjetivaciones diversas con las que tratar de superar la fragilidad que sufren habitualmente los proyectos colectivos. Para ello experimentan tipologías de gestión cooperativa diversas, sin renunciar a establecer alianzas operativas con instituciones culturales, políticas o académicas con las que puedan experimentar las rupturas y pliegues productivos que han ensayado sobre sus formas de gobierno, en una época en la que estas instituciones tradicionales manifiestan ciertas crisis: de legitimidad, reconocimiento o de capacidad de enunciación.

En las relaciones que estas instituciones de lo común o monstruosas mantienen con otras instituciones públicas vemos ecos de las distintas oleadas de crítica institucional. Aunque su posicionamiento está demarcado por criterios de autonomía o emancipación, su resonancia crítica ha tenido efectos medibles de afección entre ellas, por lo que ya no podemos hablar de posiciones dicotómicas, ni siquiera de un afuera versus a un dentro inquebrantable o plano, como los dos ejes donde se posicionan la “anomalía” y el Estado. La institución de lo común trata de superar a la institución disciplinar, pero — como argumentan los compañeros de la Universidad Nómada⁵² no para dejarlas atrás, olvidar o negarlas, sino para ejercer una suerte de desbordamiento con el que poder componer otros sitios donde, a través de la cooperación social, pueda reinventarse las formas de producción y difusión de la cultura y el conocimiento.⁵³

¿Pero qué formas o tipologías podrían adoptar estas instituciones de lo común?

Quizás el paradigma que mayor influencia ha ejercido en cuanto a la transformación de los modos organizacionales y operacionales dentro del mundo globalizado haya sido el de “la red”. Bajo este modelo hiperconectivo emergen modos de colaboración que se organizan a partir de establecer trayectorias políticas comunes. En el campo de la producción cultural crítica, estas sinergias han derivado en la realización de esfuerzos diversos para diseñar y ensayar prototipos insólitos, extravagantes incluso, que responden a las demandas y necesidades de las redes y movimientos sociales de generar nuevas experiencias, espacios o plataformas de aspiración instituyente.

Aunque el funcionamiento de las redes organizadas nos haría pensar en la capacidad de una transformación institucional en movimiento y a escala global, son otras manifestaciones las que nos gustaría resaltar brevemente para ejemplificar estrategias o tipologías de lo que damos en llamar “instituciones de lo común”. Se trata de un cierto tipo de instituciones que, sin renunciar a pertenecer a redes transnacionales, desarrollan su trabajo fundamentalmente en lo local, entendido éste como territorio donde se conjuga una afectividad cercana y deseante que hace posible la proliferación de formas de vida colectiva. En lo local ponen en escena formas de creación “blandas o suaves”, que intentan ser próximas e integradoras, intentando no demarcar distan-

cias entre identidades y culturas, a partir del uso de lenguajes sobre-codificados o hipertécnicos. Hablamos de instituciones que tratan de reafirmar sus anomalías como acto de resistencia, frente a la presión homogeneizadora que amenaza la riqueza y heterogeneidad propia de lo común, pues lo común, como apunta Ned Rossiter, “es lo que se construye a través de relaciones de diferencia, tensión y disputa”,⁵⁴ un organismo por tanto vivo, evolutivo y desafiante.

Frente a modelos con una organicidad pesada (un museo, centro de arte, una universidad...) las instituciones de lo común crean escenarios y estructuras frágiles, temporales, móviles, [...] capaces de responder coherentemente a la condición movediza y mutante de las prácticas sociales y culturales micro-políticas pero intentando crear, a su vez, marcos dotados de cierta consistencia y estabilidad.

Entre los dispositivos que entrarían a formar parte de esta institucionalidad movediza caben: proyectos editoriales que utilizan licencias de distribución libre de contenidos (*Traficantes de Sueños*),⁵⁵ revistas sobre cultura y teoría crítica transnacionales y en red (*Republicart.net-Transform*), espacios de autoformación y universidades libres (Universidad Nómada, Universidad Invisible de Málaga, Universidade Invisíbel en Galicia...) o sin duda, ya que a partir de él se inicia la mayor parte de la producción discursiva relacionada con estas nuevas formas de institucionalidad, el artefacto *centro social*. Provenientes del modelo de centro okupado, que emergieron en nuestras ciudades a lo largo de las últimas décadas del pasad siglo, la ola de movimientos globales —concretamente el periodo concentrado entre los años 1994-2008-, el zapatismo, las manifestaciones planetarias contra la guerra (*No War*), las luchas por los derechos sociales y laborales (*May Day*), contribuyeron a transformar esta estructura, en ciertos modos autárquica, generando espacios más flexibles donde se entreveían formas incipientes y nuevas de acción cultural y política. Los centros sociales se dejaron permear abriéndose a experimentar “formas de hacer política más allá del nosotros, estos, con los otros”,⁵⁶ iniciando un proceso de deconstrucción identitaria, ya que como organismo se mostraba incapaz de responder a las nuevas formas de asociación y trabajo colectivo impulsadas por la multitud política emergente.

El proceso de reconstrucción de sus principios conceptuales y operativos ha catalizado en los últimos años en un proceso de completa reformulación, dando lugar a la creación de una nueva identidad para estos espacios. Porosos y mutables, los centros sociales se han validado como un dispositivo útil para el quehacer de las nuevas y muy distintas formas de creatividad cultural y social, por lo que incluso han sido renombrados como “centros sociales 2.0” o de segunda generación,⁵⁷ es decir, como una versión actualizada y mejorada de su formación originaria.

Algunos nodos posibles de estos nuevos centros sociales y culturales son o han sido: Ateneu Candela, Ateneu Nou Barris, Exit, en el contexto de Barcelona; Astra Guernica en Esukalherria, Patio Maravillas, Centro Social Seco, Eskalera Karakola, en el área de Madrid; Centro Social Atreu en A Coruña; o en el contexto andaluz, Centro Social Sin Nombre, La Fábrica de Sombreros, la Casa de Iniciativas o La Casa Invisible de Málaga. Tanto éstos, como algunos de los dispositivos que alojan (universidades libres, oficinas de derechos, librerías, etc.), mantienen conexiones y proyectos en red, lo que permite superponer estructuras de colaboración que van más allá de la vinculación y agencia con la ciudadanía local. En los últimos años hemos visto emerger nuevas formas de alianza entre nodos, surgidas con el objetivo de fortalecer experiencias y extender las forma de auto-organización ciudadana. En esta línea nace La Fundación de los Comu-

nes,⁵⁸ una red que viene trabajando desde finales de 2010 para generar una nueva institución —una fundación— que permita cuidar y potenciar tanto las sinergias colectivas entre sus miembros, como los itinerarios propios de cada nodo.

Aunque los ámbitos de trabajo e intervención de estos centros son diversos (derechos sociales, migración, educación, feminismos, urbanismo crítico...) quisiéramos remitir a algunas de las funciones y características que estas experiencias sociales desarrollan dentro del ámbito de la creatividad y la producción cultural. En algunos de los documentos consultados⁵⁹ se han destacado las siguientes:

El diseño de una programación cultural estable y de referencia en su territorio urbano, que es muestra de un protagonismo cultural creciente, portador de trabajo vivo en el terreno cultural: un dispositivo creativo, que pone en escena la creación como acto de resistencia y de afirmación, de producción en común.

La edición cultural bajo licencias de cultura abierta, de *creative commons* o de *copy-left*. En marcos metropolitanos de creciente mercantilización y captura de formas culturales emergentes, el centro social deviene otro modelo, que no sólo produce cultura sino que la produce con otras lógicas, que, además de facilitar sus réplicas, las incentivan. Así, estamos delante de un dispositivo institucional de movimiento, que sustituye la acumulación infinita de capital como prioridad, por la acumulación infinita de deseo de libertad, de creación. Los nuevos centros sociales son espacios metropolitanos que se significan en pro de la creación de circuitos de autoformación y de investigación militante, para desarrollar formas anómalas, nómadas, de aprendizaje común, en el marco de una nueva composición del trabajo cognitivo. Es así que abren dispositivos en formas de red de conocimiento, que anticipan las universidades del cognitariado, las universidades posmodernas de autoaprendizaje tecnológico, antropológico, político, como mecanismos de subversión a gran escala. Los centros sociales devienen espacios de frontera, mestizos, apátridas, que cada vez se definen más como luchas contra toda sutura a una identidad nacional, tanto dominante como supuestamente “subalterna”. Estos centros sociales devienen bárbaros, apostando por un cosmopolitismo radical.

Estos lugares ponen en marcha importantes experimentos de empoderamiento y protagonismo social en el territorio: una relación táctica y postraumática con el poder y la política de la representación que permite vectorizar la cooperación, los saberes militantes, las alianzas y la legitimidad pública hacia conquistas concretas, para situarse como un actor social que debe ser tenido en cuenta en el escenario metropolitano.⁶⁰

Así, la espacialidad monstruosa, en movimiento, de los nuevos centros sociales, como ejemplo más palpable quizás de las llamadas instituciones de lo común, nos permite comprender la emergencia de un nuevo devenir instituyente poscolonial y posindustrial, que reconecta con la herencia y presupuestos de las distintas fases de la crítica institucional para corporeizar contra-modelos orgánicos de carácter ciertamente creativo y radical. Los centros sociales de segunda generación contravendrían la molaridad rígida de las instituciones culturales y educativas del Estado, ya que por su esencia dispersa y micro-política fundan una suerte de organicidad molecular que podríamos subjetivar, apropiándonos del concepto propuesto por Deleuze y Guattari, como “máquinas deseantes”:

La verdadera diferencia radica, por tanto, entre las máquinas molares por una parte, tanto si son sociales, técnicas u orgánicas, y las máquinas deseantes, que pertenecen al orden molecular, por otra parte. Eso son las máquinas deseantes: máquinas formativas, cuyos propios fallos son funcionales y cuyo funcionamiento es indiscernible de la formación;

máquinas cronógenas confundidas con su propio montaje, que operan por ligazones no localizables y localizaciones dispersas y hacen intervenir procesos de temporalización, formaciones en fragmentos y piezas separadas, con plusvalía de código, y donde el todo es él mismo producido al lado de las partes...máquinas propiamente hablando, porque proceden por cortes y flujos, ondas asociadas y partículas, flujos asociativos y objetos parciales, induciendo siempre a distancia conexiones transversales, conjunciones polívocas...⁶¹

La institucionalidad deseante, la máquina molecular auto-regeneradora que quieren ser los centros sociales de segunda generación, es concebida desde su posición dentro de la ciudad, como lugar intersticial, brecha abierta en la lógica neoliberal para operar con otras lógicas, aquellas que unen y cruzan: aprendizaje, trabajo, militancia y vida. *Máquinas formativas, cuyos propios fallos son funcionales...* espacios de creación colaborativa, de producción autónoma de saberes, nodos *entremedias (in-between)*, entrefronteras y transfronterizos, instituciones que asumen su fragilidad como potencia para perpetuarse en la incertidumbre de saberse experimento, de devenir, laboratorio en movimiento.

Proyecto América

Los modos de colaboración entre instituciones culturales públicas y agentes culturales y sociales que hemos brevemente enunciado han demarcado vías de carácter progresista por las que replantear los fundamentos y pilares estructurales de éstas, así como las políticas culturales y modelos de gestión que tratan de implementar. Algunas administraciones públicas han tratado incluso de consolidar programas, herramientas y modelos de colaboración con los que dotar de mayor estabilidad y capacidad ejecutiva a estas alianzas colaborativas. El caso muy frecuente en Europa de crear consejos de la cultura, formados por representantes del ámbito artístico y cultural, para intentar mediar y participar de las políticas culturales de la administración, puede ser un ejemplo concreto de nuevos modelos de inclusión y responsabilidad de la sociedad civil en las tomas de decisiones, diseño y gestión de los programas públicos. Prototipos y experiencias, de mayor o menor antigüedad e influencia en este sentido, podemos reconocer en algunos países europeos como Escocia, Finlandia, Holanda o Gran Bretaña. Estos modelos han tenido eco también en España aunque su suerte no ha sido tan afortunada.

El artista Pedro G. Romero, cuando en el año 2006 recibió por parte del Ayuntamiento de Sevilla el encargo de crear un centro de arte contemporáneo para la ciudad, ideó la figura del *Consejo Local de las Artes de Sevilla (claSE)*,⁶² una entidad consultiva basada en los foros y consejos de artes de Porto Alegre y Sao Paulo, que estaría formada por agentes sociales y culturales de la ciudad mediante un proceso de invitación auto-selectiva desde el consejo, con un espacio y visibilidad propia dentro del centro de arte y con atribuciones y responsabilidades reales en la gestión y diseño de las políticas culturales de la institución y, por tanto, de la ciudad. Este ensayo polivocal naufragó al ser destituido Pedro G. Romero de su puesto pocos meses después de haber inaugurado el caS-Centro de Arte de Sevilla.⁶³

En esta línea intermedial, es decir, de trabajo cultural entre la gestión administrativa y la ciudadana, nos gustaría detenernos en una iniciativa insólita, también interrumpida por los cambios en la gobernanza política, en este caso, de la Diputación de Álava. Se trata del *Proyecto América*, una experiencia iniciada en el año 2009 y que a finales de 2011 llegó, conflictivamente, a su fin.

Proyecto América surge a partir de la necesidad del Departamento de Euskera, Cultura y Deportes de la Diputación Foral de Álava de gestionar tres espacios dedicados al arte contemporáneo, dependientes de dicha institución. El análisis realizado por una nueva administración —tomó cargo en 2008—, sobre la situación del arte contemporáneo en la provincia, llevó a la conclusión del deber de impulsar políticas que fortalecieran el tejido cultural del contexto alavés, antes que abanderar programaciones o proyectos de carácter espectacular o populista.

La prensa de la época recoge declaraciones de la propia diputada de Cultura de Álava (Eusko Alkartasuna), Lorena López de Lacalle, en las que confiesa “el desencuentro con el entramado artístico alavés”⁶⁴ que sufre su institución. Por otra parte, también en manifestaciones a prensa, avanza con lo que sería un plan para tratar de impulsar sinergias entre la administración pública que rige la cultura institucional en Álava y sus conciudadanos, ya sean parte del sector artístico o no. “Es hora de impulsar nuevas políticas culturales, de que la institución salga de su torre y promueva otros modelos que huyan de la espectacularización del arte, enfermedad que también hay que extirpar de otras actividades culturales”,⁶⁵ comentaba la diputada.

La apuesta entonces debía estar dirigida a ensayar algún modelo de gestión, también de organicidad, que no sólo cubriera con la necesidad, por parte de la diputación alavesa, de dotar de contenidos a su programa de artes visuales o llenar sus salas de actividades, sino que fuera más allá, e intentará generar un cuerpo representativo de la comunidad artística provincial, que pudiera dotar de realidad a la propia institución. Con ello también intentar reactivar a esa escena artística, reconociéndola como interlocutor válido y capaz de diseñar e implementar un modelo de auto-gestión de los recursos públicos (presupuestos e infraestructuras) destinados por la diputación para el desarrollo en el contexto alavés de las artes visuales contemporáneas.

Finalmente, un grupo de trabajadores culturales, principalmente artistas,⁶⁶ de la provincia de Álava recibieron el encargo de diseñar un plan estratégico para la cultura, tarea que se resolvió con un informe y propuesta estratégica ambiciosa, que reconducía el interés de las partes hacia la experimentación con formas de participación directa de la gestión de los recursos de la diputación mediante la creación de un proceso abierto y asambleario.

El informe presentado por este primer grupo de trabajo sentó una serie de líneas estratégicas que concluían en la generación de un laboratorio experimental de gestión creativa de recursos públicos, a través de un proceso dialógico armado sobre unas estructuras de trabajo eminentemente colectivas: la Asamblea Amárika, los grupos de trabajo y el consejo asesor.

II. 1. *Diagrama estructural del Proyecto América*

La Asamblea era, en *Proyecto América*, un órgano abierto y participativo. Estaba constituida fundamentalmente por agentes relacionados social o laboralmente con las prácticas artísticas o culturales contemporáneas del territorio Alavés, aunque se definía como una asamblea ciudadana donde podía participar cualquier persona que tuviera interés por la gestión de la cultura en la provincia. El modo de organización se basaba en reuniones periódicas (una vez al mes) y abiertas en las que se trataban los temas fundamentales del proyecto. La convocatoria se hacía por una lista de correo que, en los meses finales

del proyecto, contaba con más de 40 personas inscritas.⁶⁷ Desde la asamblea se propone el Consejo Asesor, un grupo formado por cuatro personas, con labor remunerada (aproximadamente lo equivalente en el salario medio a 3 horas diarias). El máximo de permanencia de una persona en el consejo estaba establecido en dos años, y cada año, una persona debía ser renovada, con la intención de que hubiera un traspaso de saberes, un expertizaje técnico, y un reparto continuo de responsabilidades. El consejo era el órgano de mediación entre la Diputación Foral de Álava (DFA) y la asamblea. Estaba encargado de coordinar, junto con el equipo técnico funcional de la diputación, las tareas diarias (gestión y producción) que requiere el proyecto, así como de diseñar la programación de actividades y presentarla a la asamblea para su debate y aprobación. Esta programación se hacía atendiendo a las propuestas que llegaban al consejo por vías distintas, ejerciendo éste una labor curatorial o selectiva. Los itinerarios posibles eran:

- Mediante una convocatoria anual abierta.
- Haciendo uso de un “buzón” de proyectos. Una línea de producción sin convocatoria establecida.
- A partir de convenios y colaboraciones con otras instituciones u organismos.
- Con la contratación de comisarios externos con los que el consejo determinaba trabajar puntualmente.

Desde la asamblea surgen grupos o comisiones de trabajo que se encargan de temáticas o temas específicos. Desarrollan un trabajo de investigación-producción paralelo a las actividades propuestas por el consejo, que van: desde el interés por el arte público, la gestión de espacios alternativos (Espacio Zuloa) o la asistencia en tareas de comunicación y opinión interna y externa de la asamblea.

Todo este aparataje estructural ponía en marcha un mecanismo de gestión participativa, que no sin problemas y controversias, permitió generar un laboratorio de experimentación institucional u orgánica, más radical y complejo incluso que la propia actividad cultural que ese organismo generaba.

Un elemento interesante de *Proyecto América* es que, desde el inicio, se concibió a sí mismo con un ente controversial. No era un aparato de reafirmación de discursos, sino más bien se convirtió en un territorio contestatario y polemista, tanto de los discursos hegemónicos, planteando una alternativa dura a las lógicas institucionales hegemónicas, las que prevalecen en la mayoría sino todas las instituciones públicas españolas, como del propio tejido cultural alavés. Los desacuerdos y tensiones estuvieron presentes desde el inicio del proceso constituyente,⁶⁸ así como formaban parte de las dinámicas relacionales que se daban en la asamblea. En este sentido, nos gustaría reafirmar al espacio de diálogo y participación generado por Proyecto América como una experiencia valiosa con la que indagar las potencialidades y dificultades, los aciertos y fracasos, que conlleva el intento de generar una institución cultural pública crítica y democrática.

Ya por último, quisiéramos señalar una dificultad concreta del proyecto expresada por algunos miembros asamblearios:⁶⁹ la gradiente de participación. A lo largo de los cuatro años de funcionamiento de *Proyecto América*, los grados de compromiso y participación de los agentes culturales del contexto fueron dibujando curvas diversas, notando un decrecimiento en la asistencia a las asambleas y en la renovación o participación en las mismas de nuevos miembros. Otro asunto destacado como dificultad, situación muy común en estructuras organizativas de carácter asambleario o partici-

pativo, es la demarcación de roles o posturas de fuerza dentro de los grupos, en los que algunos agentes asumen una participación más intensa que otros, bien por procesos que se dan de forma naturalizada o porque se conjugan relaciones de poder difíciles de deconstruir. Este punto débil, expresado por Endika Portillo, miembro asambleario de América, mediante la expresión “unos pocos que participan mucho, y muchos que participan poco”⁷⁰ es sintomático de las dificultades experimentadas en los proyectos de este tipo, para generar fórmulas participativas y metodologías que faciliten la inclusión de voces desde posiciones, temporalidades y ritmos diversos.

TRANSLAB-Laboratorio pedagógico Amarika

Por último nos gustaría comentar una experiencia de trabajo desarrollada desde nuestro marco de trabajo —Transductores⁷¹ en colaboración con Proyecto América. A mediados de 2010 fuimos invitados por el Consejo Asesor de América, a iniciar un proyecto cultural y expositivo con el que intentar impulsar la participación de agentes del contexto alavés en Proyecto América, una vez se había detectado cierto distanciamiento hacia el proyecto. Lo hicimos armando un equipo de trabajo con agentes locales (Txelu Balboa, como miembro de Amarika, y de las plataformas ColaBoraBora / Amasté y Ainhoa Garagalza, mediadora local del proyecto, y activista socio-cultural local, miembro de Plataforma Amanda y Munduko Arrozak), una plataforma de discusión que nos permitía repensar la posibilidad de desplegar *Transductores* de una manera adecuada y adaptada a las necesidades del contexto social e institucional de América.

Transcendiendo las lógicas expositivas ad hoc, es decir, la muestra de materiales preexistentes mediante un dispositivo más o menos innovativo, iniciamos un proceso de indagación y diseño de aquellas estrategias posibles para desarrollar un proceso de participación experimental: un laboratorio de auto-formación en red al que vincular iniciativas culturales y sociales de Álava, con las que descubrir, analizar, discutir y repensar sus prácticas diarias, experimentando con ello modos de colaboración y participación susceptibles de ser reapropiados, posteriormente, por Proyecto América para incentivar sus propias redes y espacios. A este proceso le dimos el nombre de *TRANSLAB-Laboratorio pedagógico Amarika*.

TRANSLAB fue una experiencia temporal, de apenas dos meses de duración, en la que armamos un proceso de “ocupación” simbólica y física del espacio Sala América (sede expositiva principal del Proyecto América), lugar que transformaríamos y adaptaríamos para generar en él un laboratorio de mediación y pedagogía en red, con representantes de más de una docena de grupos, asociaciones y entidades del contexto alavés. A esta colectividad la denominamos “Grupo Motor” del *TRANSLAB*, ya que entendíamos que su labor dentro del proceso sería no sólo la de repensar sus modos de hacer en sus prácticas, es decir, pensarse hacia dentro, sino también servir de disparadores o multiplicadores de los efectos producidos en el *TRANSLAB* hacia el exterior, a sus propias redes. El Grupo Motor tomaría el espacio de Sala América, experimentándolo y transformándolo en función de los procesos reflexivos y prácticos que se fueran dando. Participaría activamente en la conceptualización y desarrollo del *TRANSLAB*, teniendo como objetivo final precisamente lograr una experiencia de auto-gestión del espacio y sus actividades.

Sala América se conformaría como un laboratorio artístico y pedagógico colaborativo, a partir de su siguiente cualificación:

- Se dispondría como espacio de trabajo y laboratorio experimental, modificándose progresivamente a partir de los grupos de trabajo participantes en las actividades que se desarrollen en Sala América. No se acometería un diseño restrictivo del espacio, comprometiendo una posible transformación del mismo, sino todo lo contrario, se alentaría e introducirían dinámicas para que Sala América fuera un dispositivo vivo que mutara y se adaptara según los resultados de los talleres, actividades y procesos que se llevaran a cabo. El espacio devendría en cartografía y archivo, registrando los itinerarios seguidos por el Grupo Motor durante la experiencia *TRANSLAB*.

- Sala América se articularía como espacio de consulta, tanto del conjunto de materiales disponibles en el *Archivo Móvil TRANSDUCTORES*, como de información aportada por el Grupo Motor y Proyecto América de sus propias actividades e intereses. Sala América se transformaría en un centro de recursos, una biblioteca temporal con libros, vídeos a la carta y otros materiales de los marcos conceptuales y prácticos vinculados o relacionados con el proyecto.

- Por último, Sala América se configuraría como un espacio expositivo cambiante, que mostraría información sobre los itinerarios o áreas de trabajo diseñadas a propósito del *TRANSLAB: Investigaciones colectivas y producción cultural independiente, Urbanismo crítico y arquitecturas de cualquiera (Ecologismo y territorios) y Proyectos de trabajo en escuelas (la escuela, dentro/fuera)*. A partir de estas líneas de trabajo, se desplegarían en unos módulos o paneles móviles los materiales explicativos de tres casos internacionales incluidos dentro del archivo relacional de *Transductores: AREAChicago, AAA—ECObox y CUP— Garbage problems*. Estos materiales se relacionarían con la producción que derivara del *TRANSLAB*, al integrarse los paneles como piezas de un sistema modular mayor en el que también se incluían pizarras de trabajo.

II. 2. Grupo Motor del *TRANSLAB* en una sesión de trabajo colectivo, 5 de abril de 2014

El fin último de esta secuencia de intenciones estaba dirigido a conseguir una experiencia de trabajo político respecto al encargo realizado por Proyecto América a *Transductores*. La convicción que nos guió al equipo coordinador (Javier Rodrigo y Antonio Collados - *Transductores*, Txelu Barboa - ColaBoraBora y Ainhoa Garagalza) coincide con el propósito expresado en diversas ocasiones por Jean-Luc Godard para su cine con la popular frase “no es suficiente con hacer films políticos, debemos hacerlos políticamente”.

Sabemos que la producción de una película es una tarea colectiva, cualidad que, en la mayoría de las ocasiones, se ve difuminada por la preponderancia que la industria otorga a la personalidad del director. Pero sin duda, el modelo de producción cinematográfica nos sirve de ejemplo para imaginar procesos creativos en los que la potencia de la colectividad de lugar a una experiencia o producto en régimen de co-autoría. Esta cualidad suele ser deficitaria dentro de las lógicas comisariales o de producción de proyectos expositivos. En este sentido, el objetivo planteado de inicio con *TRANSLAB*, se guiaba por la necesidad de indagar formas que consiguiesen reactivar la participación social dentro de Proyecto América. Para ello comprendíamos que debíamos deconstruir el proceso mismo de diseño de *TRANSLAB* y confabular a un grupo amplio de agentes en la tarea de hacer emerger y llevar a cabo esta experiencia.

Dimitry Vilensky comenta que para hacer un film políticamente “se debería engendrar un soviét o consejo artístico propio: un cuerpo para la toma colectiva de decisiones

que invista de legitimidad al discurso estético... Hacer films políticamente no significa hacer films didácticos simples. Significa enseñarnos a nosotros mismos el mismísimo proceso de aprendizaje".⁷² Esta fue una de las tareas más arduas y complejas ejecutadas,⁷³ también la más satisfactoria, quizás, de todo el proceso *TRANSLAB*: conseguir la creación de un Grupo Motor comprometido en la tarea de dar forma y tensión al proyecto.

Aquí reside una de las grandes apuestas de esta experiencia: contradecir ciertas lógicas institucionales y curatoriales que se alinean con el trabajo prescriptivo y autoritario, intentando, por el contrario, generar una experiencia política que replanteara y pusiera en crisis, primero, los modos organizativos y estructurales de la institución que realizaba el encargo-invitación (Diputación Foral de Álava y Proyecto América), y segundo, que intentara experimentar propositivamente con una posible transformación de los mismos. Para ello, las lógicas que seguimos coinciden con las metodologías de trabajo desarrolladas dentro de los procesos educativos de la educación popular o crítica, dialogismo, confianza y corresponsabilidad que, si bien han tenido calado en algunas propuestas expositivas históricas internacionales (*Democracy of Group Material* en 1988 o *If you lived here* de Martha Rosler un año después, pueden ser buen ejemplo de ello), no han sido suficientemente desarrolladas dentro del contexto cultural institucional estatal.

Generar un Grupo Motor del proyecto suponía armar un órgano colectivo que pensara, produjera y gestionara las formas de actividad de Sala América, un prototipo de organización colectiva dentro de un proyecto cultural colaborativo mayor. Frente a la dificultad de convocar y activar la participación de la ciudadanía en Proyecto América, transformamos el encargo de generar un paquete cultural cerrado (exposición y actividades de difusión) en un proceso abierto de experimentación cultural y política. *TRANSLAB* intentó armar una contra-esfera pública, un modelo de comunicación y gestión democrática de un espacio institucional, mediante un cambio de paradigma de la relación con los públicos: de sujetos pasivos-contemplativos a co-autores del proceso de gestión del proyecto.⁷⁴

El Grupo Motor dio lugar a la creación de un programa de usos y actividades en el espacio y a una agenda de trabajo entre agentes que no habían encontrado, hasta entonces, el motivo para colaborar juntos. En algunos casos la participación en el *TRANSLAB* fue la oportunidad para que los colectivos y entidades representadas en el Grupo Motor participaran del Proyecto América, generando nuevas sinergias o simplemente para que aprovecharan y propusieran canales por los que los recursos y plusvalías, custodiados por las instituciones públicas, volvieran al común. Esta trayectoria supone un ejercicio de trabajo político en cultura, un proceso catalizador y disparador de encuentros entre agentes y disciplinas, que perseguía generar un impacto local beneficioso para grupos y personas vinculados a la cultura y a los movimientos ciudadanos, evaluable en términos cualitativos y no en los habituales registros numéricos (visitas, impacto en medios, registro de actividades, etc.).

A modo de conclusión

En este momento, creemos necesario volver a pensar las políticas culturales públicas al calor de las nuevas formas de democracia colectiva y estructuras municipalistas que están surgiendo, evaluar su influencia en las instituciones culturales y la tensión que emerge entre museos y democracia, algo que estamos intuyendo necesario ante experimentos como los citados anteriormente, el caso *TRANSLAB* o la red de la Fundación de los Comu-

nes. Si estas nuevas oleadas de ciudadanía-red, muchas de ellas herederas del ambiente y espíritu del 15 M o de redes como la PAH, de las cooperativas de crianza, consumo, los nuevos centros sociales, pueden tensionar la democracia, el museo como institución democrática debe también dejarse pulsionar y agitar, quizás desbordar, en sus formas y modos de operar. En este sentido, dentro del escenario de fin de ciclo de esta crisis sistémica que estamos atravesando se están dibujando nuevas perspectivas y modelos de sostenibilidad, decrecimiento, pensamientos decoloniales y queer, espacios de redes locales, economías sociales y feministas que han de servirnos para pensar hoy el museo. Además, estas tentativas pueden suponer un nuevo desborde a los modelos y olas de crítica institucional, repensando cómo poder diseñar y configurar de nuevo las instituciones en estas nuevas formas de vida y gobierno colectivos que andan debatiéndose y experimentándose.

NOTAS

1. Tony Bennett, "Civic Laboratories: Museums, Cultural Objecthood and the Governance of the Social". *Cultural Studies*, 19(5), 2005, pp. 521-547.

2. Franco Berardi Bifo, *Generación Post Alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires y Sevilla, Tinta limón ediciones y UNIA arteypensamiento, 2007.

3. Javier Rodrigo (2011), *Decrecimiento cultural. Otras formas de políticas culturales* [en línea]. <<http://transductores.net/es/content/decrecimiento-culturalotras-formas-de-pol%C3%ADticas-culturales>> [Citado 16/10/2014].

4. Hito Steyerl, *¿Es el museo una fábrica?* [en línea]. Artículo publicado originalmente en la revista digital e-flux, journal#7, junio 2009. Disponible online en español en: <<http://www.blogsandocs.com/?p=609&pp=1>> [Citado 16/10/2014].

5. Rescatamos el concepto de esfera pública controversial, postulado por Chantal Mouffe como espacio disensual donde la política democrática se resuelve de manera *agonística*, es decir mediante la negociación y lucha constante entre adversarios que se reconocen como tales. La especificidad de la democracia moderna, dice Mouffe, reside "en el reconocimiento y la legitimación del conflicto y el rechazo a reprimirlo imponiendo un orden autoritario", en Chantal Mouffe. *Prácticas artísticas y democracia agonística*, Barcelona, MACBA-UAB, 2007.

6. Benjamin H. D. Buchloh, "El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones", en Benjamin H. D. Buchloh, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.

7. Robert Smithson, *Cultural Confinement* [en línea], Robert Smithson website, 1972. Disponible online en: <<http://www.robertsmithson.com/essays/cultural.htm>> [Citado 17/10/2014].

8. Robert Smithson, *Cultural Confinement*, en Flam, Jack. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996, cit. pos. Nowotny, Stefan, *Anticanonización. El saber diferencial de la crítica institucional* [en línea]. Disponible online en: <<http://eipcp.net/transversal/0106/nowotny/es>> [Citado 17/12/2014].

9. Simon Sheik, *Notas sobre la crítica institucional* [en línea], En Transversal – eipcp, 2006. Disponible online en: <<http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/es>> [Citado 19/10/2014].

10. Alexander Alberro y Blake Stimson (eds.), *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, Massachusetts: The MIT Press, 2009.

11. Fraser, Andrea, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, *Artforum*, septiembre 2005, XLIV, n.º 1, p. 282.

12. Hito Steyerl, *La institución de la crítica*, *op. cit.* [Citado 20/10/2014].

13. Andrea Fraser. *Op. cit.*, p. 283.

14. Gerald Raunig, *Prácticas instituyentes*, n.º 2, *La crítica institucional, el poder constituyente y el largo aliento del proceso instituyente* [en línea]. En Transversal – eipcp, 2007. Disponible online en: <<http://eipcp.net/transversal/0507/raunig/es>> [Citado 20/10/2014].

15. Brian Holmes, *Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones* [en línea]. En Transversal – eipcp, 2007. Disponible online en: <<http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es>> [Citado 20/10/2014].

16. Irit Rogoff dispone el término “criticabilidad” para definir una condición de la crítica en la teoría y práctica artística, y por ende, de la política cultural, que pasa por el cuestionamiento en presente de la propia esencia e identidad de estas experiencias. “La ‘criticabilidad’, tal como yo la percibo, se encuentra precisamente en las operaciones de reconocimiento de las limitaciones del pensamiento propio, ya que uno o una no puede aprender algo nuevo hasta que se desaprende de algo viejo; de lo contrario sencillamente suma información en lugar de reconsiderar una estructura”. En Rogoff, Irit, *Del criticismo a la crítica y a la criticabilidad* [en línea]. En Transversal – eipcp, 2003. Disponible online en: <<http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/sp>> [Citado 21/10/2014].

17. Rosalyn Deutsche, *Agorafobia*, en Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

18. *Realpolitik* (política de la realidad) es un término alemán aceptado comunmente en teoría política para referir la acción política práctica y no tanto a los discursos teóricos y éticos. Colaboradores de Wikipedia. *Realpolitik* [en línea]. Wikipedia, La enciclopedia libre, 2010 Disponible online en <<http://es.wikipedia.org/wiki/Realpolitik>>. [Citado 21/10/2014].

19. Rosalyn Deutsche, *Agorafobia*. *Op. cit.*, pp. 311-312.

20. Brian Holmes, *Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones*. *Op. cit.*, p. 215.

21. Por agenciamiento entendemos una capacidad política heterogénea y multiplique de generar cambios políticos desde la transversalidad de subjetividades, saberes y agentes envueltos de modo que desbordan las nociones mas esencialistas y estructuralistas de la agencia política de grupos políticos de identidad similar.

22. Gerald Raunig, *Prácticas instituyentes. Fugarse, instituir, transformar* [en línea]. Transversal – eipcp, 2007. Disponible online en: <<http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/es>> [Citado 21/10/2014].

23. Stephe Zepke, *Hacia una ecología de la crítica institucional* [en línea]. En Transversal – eipcp, 2007. Disponible online en: <<http://eipcp.net/transversal/0106/zepke/es>> [Citado 21/10/2014].

24. Brian Holmes, *Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones*. *Op. cit.*, p. 215.

25. Stephe Zepke. *Op. cit.* [Citado 21/10/2014].

26. Felix Guattari, *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial, 1996, p. 159. Cit. pos. Stephe Zepke. *Op. cit.* [Citado 21/10/2014].

27. Vito Acconci, *Espacio público en un tiempo privado*. Conferencia impartida en el marco del seminario internacional “Puente...de paisaje”, organizada por Carta Blanca en Bilbao (27-28 de octubre de 1995), en Vito Hannibal Acconci *Studio*, Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2004, p. 416.

28. “El Semiocapitalismo es el modo de producción en el cual la acumulación de capital se hace esencialmente por medio de una producción y una acumulación de signos: bienes inmateriales que actúan sobre la mente colectiva, sobre la atención, la imaginación y el psiquismo social”. Entrevista a Franco Berardi *Bifo* por Verónica Gago (Colectivo Situaciones), Febrero 2008. Disponible online en: <<http://lavaca.org/notas/quien-es-y-como-piensa-bifo/>> [Citado 21/10/2014]. Para más información sobre esta caracterización de la sociedad actual propuesta por *Bifo* consultar: Franco Berardi. *Op. cit.*

29. “Such questions are crucial to contemporary art institutions, be they ‘progressive’ or ‘regressive’ in their self understanding and in the view of others (both inside and outside the artworld), since art institutions are indeed the in-between, the mediator, interlocutor, translator and meeting place between art production and the conception of its ‘public’”, en Sheikh, Simon. *Public Spheres and the Functions of Progressive Art Institutions* [en línea]. En Transversal – eipcp, 2004. Disponible online en: <http://www.republicart.net/disc/institution/sheikh01_en.htm> [Citado 22/10/2014]. La traducción es mía.

30. Toby Miller y George Yúdice, *Política cultural*. Barcelona: Gedisa, 2004.

31. Michel Foucault, *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1999.

32. Página web de Wikileaks <<http://wikileaks.org/>> [Citado 22/10/2014].

33. Iñaki Esteban, *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Barcelona: Anagrama, 2007, p. 9.

34. Para este asunto consultar el texto de Alberto López Cuenca y Noemí de Haro Barcia. “Arte contemporáneo, infraestructura y territorio en el Estado de las autonomías”. En: Antonio Collados (ed.), *Por el Centro Guerrero (2009-2014). Política cultural, crisis institucional y compromiso ciudadano*. Granada: TRN-Laboratorio artístico transfronterizo, 2014.

35. En algunos de estos casos han surgido plataformas de apoyo impulsadas por agentes del ámbito artístico local —con otros apoyos externos— que han intentado abrir debates públicos sobre el funcionamiento y futuro de estas infraestructuras. Oportunidad surgida para repensar las políticas culturales públicas que la administración no ha sabido rentabilizar ni reconocer. Algunas de estas plataformas han puesto en marcha páginas web donde se difundían sus informes y discusiones. Algunas de ellas son: Ex-Amics del IVAM (<<http://ex-amics.org/>>), Cultura de Base (<<http://www.culturadabase.net/>>) o los proyectos “e-ciudades.org” impulsados TTTT, por ejemplo, e-sevilla.org que sirve de plataforma para la Plataforma para la Reflexión sobre Políticas Culturales (<<http://www.e-sevilla.org/>>). [Citadas en 22/10/2014].

36. Página web de la plataforma “Por el Centro Guerrero”: <<http://porelcentroguerrero.com>> [Citado 22/10/2014].

37. Una crónica de las acciones ciudadanas en defensa del Centro José Guerrero puede leerse en el siguiente artículo: Guillén, Esperanza, *Acciones ciudadanas en defensa del Centro José Guerrero*, Revista de Patrimonio e-rph n.º 7, diciembre 2010. Disponible online en: <<http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero7/iniciativas/experiencias2/articulo.php>> [Citado 22/10/2014].

38. Pierre Bourdieu y Hans Haacke. *Free Exchange*. Londres: Stanford University Press, 1995.

39. “To buy something today is to gain entrance into a specific world, to identify with a certain culture, to become part of an imagined community. To maintain its hegemony, the neo-liberal system needs to permanently mobilize people’s desires and shape their identities, and the cultural terrain, with its various institutions, occupies a strategic place in this absolutely vital process of commodification and subjectification”, en Chantal Mouffe. “The Museum Revisited”. *Artforum*, junio 2010, p. 327.

40. Chantal Mouffe, “The Museum Revisited”. *Op. cit.*, p. 326.

41. *Ibidem*, p. 327.

42. Luc Boltanski y Ève Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal, 2002.

43. Constantin Petcou, Doina Petrescu y Anne Querrien, “What Makes A Biopolitical Place? A Discussion with Toni Negri”, París, septiembre 17, 2007, en VV.AA. *URBAN/ACT a handbook for alternative practice*. París: AAA/PEPRAV, 2007, p. 291.

44. Michel Foucault acuñó el término “biopoder” en el primer volumen de su Historia de la Sexualidad para designar las prácticas de explotación y control que emplean estados modernos para subyugar a la población.

45. Doina Petrescu. *Losing control, keeping desire*, en Blundell Jones et al. *Architecture & Participation*, Londres y Nueva York: Taylor & Francis Group, 2005, p. 57.

46. Constantin Petcou y Doina Petrescu, *Acting Space: transversal notes, on-the-ground observations, and concrete questions for us all*, en VV.AA. *URBAN/ACT a handbook for alternative practice*. *Op. cit.*, p. 322.

47. *Ibidem*, p. 323.

48. Constantin Petcou, Doina Petrescu y Anne Querrien. *Op. cit.*, p. 292.

49. *Ibidem*, p. 291.

50. Universidad Nómada, *Prototipos mentales e instituciones monstruo. Algunas notas a modo de introducción* [en línea]. En Transversal – eicpp, 1998. Disponible online en: <<http://eicpp.net/transversal/0508/universidadnomada/es>> [Citado 22/10/2014].

51. *Ibidem*.

52. Joan Miquel Gual y Francesco Salvini, *Be Network, my friend* [en línea]. Disponible online en: <<http://radical.temp.si/2010/03/be-network-my-friend-by-joan-miquel-gual-and-francesco-salvini-members-of-universidad-nomada/>> [Citado 22/10/2014].

53. Son habituales en este contexto discursivo y práctico las referencias al trabajo colaborativo basado en el procomún, a la cultura *copyleft* o al uso de licencias de distribución de contenidos abiertas (Creative Commons, por ejemplo).

54. Ned Rossiter, *Can Organized Networks Make Money for Designers?*, cit. pos. Nina Möntmann. *Operar con redes organizadas*. *Op. cit.*, p. 96.

55. Para el caso de esta cita hemos preferido señalar algunos ejemplos del contexto estatal.

56. Pablo Carmona, Tomás Herrerós, Raúl Sánchez y Nicolás Sguiglia, *Centros sociales: monstruos y máquinas políticas para una nueva generación de instituciones de movimiento*, en VV.AA. *Autonomía y metrópolis/del movimiento okupa a los centros sociales de segunda generación*. *Op. cit.*, p. 120.

57. Lorenzo Sansonetti, *Centros sociales de segunda generación*, en *Ibidem*, pp. 13-19.

58. El dossier de presentación de La Fundación de los Comunes puede ser consultado en: <<https://n-1.cc/pg/file/read/928830/presentacionfdc>> [Citado 22/10/2014].

59. Alguna relación complementaria de características que pudieran tener estas instituciones de lo común han sido enunciadas en textos o dossiers como: Nicolás Sguiglia, *Una institución anómala*. Carta n.º 2, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, primavera-verano 2014, pp. 8-9; VV.AA. *Instituciones Monstruo* [en línea]. Monográfico de la plataforma Transversal, 2008. Disponible online en: <<http://eipcp.net/transversal/0508/editorial/de-en-es>> [Citado 22/10/2014]; VV.AA. *Autonomía y metrópolis/ del movimiento okupa a los centros sociales de segunda generación*. Málaga: Cedma-Diputación de Málaga, 2008.

60. Pablo Carmona, Tomás Herrerós, Raúl Sánchez y Nicolás Sguiglia, *op. cit.*, p. 127.

61. Gilles Deleuze y Felix Guattari, *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985, p. 296.

62. Alguna descripción más prolija de esta figura puede leerse en el proyecto cultural que Pedro G. Romero ideó para el caS, publicado con el título: “Ensayo para un Centro de Arte de Sevilla (caS) en el Espacio de Torneo 18/San Clemente”. Este artículo está disponible online en: <<http://www.e-sevilla.org/index.php?name=News&file=article&sid=704>> [Citado 22/10/2014].

63. Para más información sobre este asunto recomendamos consultar la web Espacio Público del artista Jorge Dragón: <<http://jorgedragon.net/espaciopublico/?q=node/341>> [Citado 22/10/2014].

64. Txema Crespo. *Los artistas se hacen con el poder* [en línea]. *El País Digital*. 25/11/2008. Disponible online en: <http://www.elpais.com/articulo/pais/vasco/artistas/hacen/poder/elpepiesppvs/20081125elpvas_21/Tes> [Citado 22/10/2014].

65. *Ibidem*.

66. Este grupo fue creado mediante un proceso de consulta por parte de la diputación alavesa a la comunidad artística provincial. De esta consulta resultaron elegidos: Ana Valdeolivas, Iñaki Larrimbe, Fito Rodríguez y Natxo Rodríguez. Datos extraídos del informe: *Proyecto América. Propuesta de gestión*. Disponible online en: <http://amarika.org/blog/images/pdfs/proyecto_amarica_informe_web.pdf> [Citado 22/10/2014], p. 9.

67. Para ser inscrito en la lista de correo de la asamblea debías asistir a una asamblea y dejar registrados tus datos.

68. *Proyecto América. Propuesta de gestión. Op. cit.*, p. 10.

69. Un análisis sobre esta cuestión puede consultarse en dentro de la documentación visual generada por el proyecto *TRANSLAB*, disponible online en: <<http://www.youtube.com/watch?v=CaNRYy8ivo8&list=UUigu6nSBwUahGqDsZZMc8ow&index=3&feature=plcp>> [Citado 22/10/2014].

70. *Ibidem*.

71. Transductores es una plataforma interdisciplinar que realiza proyectos de investigación y mediación con tres ejes principales de interés: las pedagogías colectivas, las prácticas artísticas colaborativas y los modos de intervención en la esfera pública. Desde 2007 hemos desarrollado procesos de trabajo con grupos, entidades y redes diversas con los que hemos diseñado y organizado proyectos pedagógicos (seminarios, talleres, mediaciones a largo plazo, despliegues en espacio público, etc.), comisariado exposiciones (Centro José Guerrero, AcVic, Sala América, Museo de Antioquía, etc.) y generado investigaciones de escala diversa (textos, publicaciones, materiales pedagógicos, estudios de caso, etc.). Trabajamos formando comunidades de aprendizajes y redes de trabajo a partir de los ritmos, saberes y tiempos de los agentes con los que colaboramos. Elaboramos procesos de diseño colaborativo, proyectos de mediación e investigación colectiva partiendo de contextos y temáticas situadas, y siempre en cooperación con redes activadas en el ámbito local. Más información en: <<http://transductores.net>>

72. Dmitry Vilensky, *¿Qué significa hoy hacer films políticamente?* [en línea]. En Transversal – eipcp, 2007. Disponible online en: <<http://eipcp.net/transversal/0307/vilensky/es>> [Citado 22/10/2014].

73. El trabajo de generar un grupo de trabajo implicado en la experiencia *TRANSLAB* conllevó 5 meses de intensas reuniones con agentes culturales y sociales locales. En estas reuniones se negociaron los objetivos del proyecto y se comprometieron los representantes de las organizaciones que participarían en el *TRANSLAB*. Estas reuniones las coordinaron Ainhoa Garagalza fundamentalmente con la asistencia de Txelu Balboa.

74. Dmitry Vilensky, *¿Cómo podemos politizar la práctica de la exposición?* [en línea]. En Transversal – eipcp, 2007. Disponible online en: <<http://transform.eipcp.net/correspondence/1192394800?lid=1192394999>> [Citado 22/10/2014].