

LABORATORIOS ARTÍSTICOS

COLABORATIVOS:

Espacios transfronterizos
de producción cultural.

El caso de *Aulabierta*
en la Universidad de
Granada.

LABORATORIOS ARTÍSTICOS

COLABORATIVOS:

Espacios transfronterizos
de producción cultural.

El caso de *Aulabierta*
en la Universidad de
Granada.

LABORATORIOS ARTÍSTICOS COLABORATIVOS: Espacios transfronterizos de producción cultural. El caso de *Aulabierta* en la Universidad de Granada.

TESIS DOCTORAL

Doctorando:

Antonio Collados Alcaide

Director de la Tesis:

Dr. Alfonso del Río Almagro

Departamento de Escultura

Universidad de Granada

Programa de doctorado:

Investigación en la Creación Artística: Teoría,
Técnicas y Restauración

Memoria presentada para optar al grado de
Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Granada
Granada, Junio de 2012

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Antonio Collados Alcaide
D.L.: GR 2268-2014
ISBN: 978-84-9083-329-2

El día 30 de abril concluimos finalmente este trabajo. Ese mismo día nació Petra, hija de Rosario y Joan, dos personas a las que tengo un cariño muy especial. Unos meses antes, Joan nos presentaba en un emotivo correo electrónico la primera ecografía y terminaba su mensaje despidiéndose con una frase a la que frecuentemente vuelvo: "besos para todos y no olviden que hoy en día ser padres es una cuestión de militancia".

Para mi este trabajo de investigación es también un ejercicio de militancia. La práctica y ejemplos que documenta y analiza son una muestra de ello. Militancia es compromiso y pulsión de afecto por lo que haces y con quien lo haces, por eso no quisiera dejar pasar la oportunidad de agradecer de manera especial a quienes me habéis hecho sentir acompañado, ayudado y querido durante la práctica y el proceso de escritura de este proyecto.

Madre, padre, hermano y familia, a vosotros gracias los primeros. Vuestra ayuda y ánimo ha sido fundamental durante este tiempo. Os lo merecéis todo, os quiero. Alfonso, infinitas gracias por tu dirección y consejos. Los aprendizajes contigo han sido tantos y tan buenos, pero quisiera darte especialmente las gracias por tu cuidado, paciencia y cariño en todo momento. Víctor, gracias por inspirar y apoyar este proyecto, para mi siempre has sido un ejemplo. Javier, espero que estés orgulloso de tu alumno y compañero, gracias por tu ayuda también en esto. Vanesa, gracias por aportarme tu visión y conocimiento. Fer y María, gracias por vuestro cariño y por liberarme de tantas cosas para facilitarme la escritura de este texto.

Quisiera agradecer el apoyo de mi Departamento y la ayuda del personal de Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, así como el ánimo de mis estudiantes, de los que tanto aprendo.

Gracias también a Elena, Jd, Isa, Domingo, Yolanda, Miguel, Sonsoles, Marisa, Ángeles, Paloma, José, Carlos, Jorge, Aida, y a todos aquellos que seguro olvido y que bien merecéis un agradecimiento.

Patricia, a ti no alcanzan las palabras al agradecimiento. Aún así, gracias por acompañarme, comprender y hacer también tuyas las dificultades del momento. Gracias por poner todo tu talento, corazón y entrega a este proyecto. Espero saber devolverte día tras día todo tu esfuerzo. Te quiero.

Y especialmente quisiera darle las gracias a toda la Red Aulabierta, a los y las amigas hechos en estos cinco años de proyecto. A muchos de vosotros hace tiempo que no os veo pero os quisiera transmitir, una vez revisada la experiencia hecha en común, toda mi admiración y afecto. Sobra decir que esta es mi visión del proyecto, así que espero ir encontrándoos poco a poco para compartir recuerdos.

Por último, una dedicatoria especial a mi abuela Carmen. Se de lo que te alegras de este momento.

Gracias.

ac

Índice

15 0. **Presentación.**

24 1. **Introducción.**

- 25 1.1. Motivación y objeto de la investigación. Sobre el modo de abordarla.
- 29 1.2. Motivaciones de la investigación. Articularse en lo real.
- 33 1.3. Marco temporal de la investigación.
- 37 1.4. Marco cultural y social de indagación.
- 41 1.5. Marco artístico-conceptual donde se inserta la investigación. Elementos comunes de las prácticas artísticas colaborativas.
- 43 1.6. Hipótesis de la investigación.
- 44 1.7. Objetivos de la investigación.
- 47 1.8. Metodología.
- 55 1.9. Estructura de la investigación. Cronograma del proceso seguido.
- 62 1.10. Forma y formato. Políticas del diseño del texto.
 - 62 1.10.1. Formatos de presentación de la investigación.
 - 63 1.10.2. Tipografía, jerarquía textual y maquetación de la investigación.
 - 64 1.10.3. Licencias.
- 65 1.11. Estructura de la tesis.
- 69 1.12. Políticas de memoria y archivo.

77 2. **Prácticas artísticas colaborativas.**

- 79 2.1. La emergencia de una nueva ecología política dentro de la práctica artística contemporánea.
- 87 2.2. Relacionalidad crítica y experiencia colectiva. Mapeando el terreno.
- 95 2.3. Cualidades de las prácticas artísticas colaborativas.
 - 100 2.3.1. Pedagogías colectivas.
- 105 2.4. Marco evolutivo de las prácticas artísticas colaborativas.
 - 114 2.4.1. Espacialidad crítica y colaborativa en *Food y Womanhouse*.
- 120 2.5. Políticas relacionales en las prácticas artísticas colaborativas.
- 128 2.6. Agencia y colaboración. El trabajo con comunidades y públicos. Comunidades de práctica.
- 145 2.7. Problemáticas emergentes en los procesos artísticos colaborativos.
- 163 2.8. El descrédito de lo participativo.
 - 176 2.8.1. Distribución de valor y sostenibilidad de las prácticas artísticas colaborativas.
- 180 2.9. *Transductores*. Un archivo abierto y generativo de prácticas artísticas colaborativas.
- 183 2.10. Casos de estudio: *ECObox*, *Garbage Problems* y *Tower Songs*.

217 3. **Laboratorios artísticos colaborativos.**

- 219 3.1. Nuevos paradigmas creativos y su influencia en las instituciones culturales.
- 222 3.2. Práctica artística y crítica institucional.
 - 223 3.2.1. Primera ola de crítica institucional.
 - 226 3.2.2. Segunda ola de crítica institucional.

230	3.2.3. Tercera ola de crítica institucional.
233	3.3. Nueva institucionalidad.
233	3.3.1. Instituciones culturales y capitalismo global.
239	3.3.2. El museo revisitado.
240	3.3.3. Instituciones progresistas.
243	3.3.3.1. Política cultural en el MACBA. <i>Las Agencias y ¿Cómo queremos ser gobernados?</i> .
261	3.3.3.2. Modelos de gestión cultural ciudadana. Proyecto Amárica.
273	3.3.3.3. Caso de estudio: <i>TRANSLAB</i> -Amarika.
291	3.3.4. Instituciones de lo común.
301	3.3.5. Laboratorios artísticos colaborativos.
347	4. Caso práctico: Aulabierta.
349	4.1. Introducción.
352	4.2. Origen del proyecto.
352	4.2.1. Desde el Vicedecanato de Cultura y Alumnos.
355	4.2.2. <i>CICLOTÍMIA</i> .
355	4.2.3. Asociaciones de Estudiantes.
358	4.2.4. Asociación AAABIERTA.
358	4.2.4.1. Herramientas y espacios: Asociación AAABIERTA, asambleas y espacios físico y digital.
367	4.2.4.2. Funcionamiento de las herramientas y espacios de <i>Aulabierta</i> .
374	4.2.4.2.1. Nominalidad difusa: Junior Empresa.
382	4.3. Modos de participación en <i>Aulabierta</i> .
386	4.3.1. Datos cuantitativos de participación en <i>Aulabierta</i> .
392	4.3.2. Tácticas discentes: mecanismos y herramientas para una práctica autoformativa en la universidad.
399	4.4. Desarrollo del proyecto.
399	A. Experiencia de autoconstrucción de la sede de <i>Aulabierta</i> .
402	A.1. Objetivos de la autoconstrucción.
402	A.2. Condicionantes de partida.
403	A.3. Dirección del proyecto: Santiago Cirugeda-Recetas Urbanas.
411	A.4. Primeras gestiones del proyecto de autoconstrucción.
417	A.5. Grupo de gestión pionero.
420	A.6. <i>AAABIERTA</i> prycto: primera asamblea e ideario del proyecto.
420	A.6.1. Gestión y diseño.
431	A.6.2. Desarrollo de la actividad.
439	A.6.3. Conclusiones y resultados.
443	A.7. Búsqueda y acopio de materiales para construir el edificio de <i>Aulabierta</i> .
443	A.7.1. Las derivas en busca de materiales.
449	A.7.2. La nave de la Diputación de Granada: estudio y gestión de la cesión y el desmontaje.
459	A.8. <i>AAABIERTA</i> des/mon/ta/je: práctica de desmontaje de una nave industrial.
459	A.8.1. Gestión y diseño.

483	A.8.2. Desarrollo de la actividad: <i>AABIERTA</i> des/mon/ta/je. <i>Curso Práctico de Seguridad y Salud en Obras de Construcción.</i>
493	A.8.3. Conclusiones y resultados.
495	A.9. Taller de proyectos: diseño colectivo de la sede de <i>Aulabierta</i> .
495	A.9.1. Gestión y diseño.
508	A.9.2. Desarrollo de la actividad.
515	A.9.3. Conclusiones y resultados.
520	A.10. Proyecto Técnico del espacio para <i>Aulabierta</i> .
529	A.11. Fases de autoconstrucción.
529	A.11.1. Gestiones previas.
536	A.11.2. Cursos de auto-construcción.
549	A.11.3. Curso <i>AULABIERTA Montaje</i> .
549	A.11.3.1. Gestión y diseño.
562	A.11.3.2 Desarrollo de la actividad: <i>AULABIERTA Montaje. Curso Práctico de Autoconstrucción.</i>
567	A.11.3.3. Conclusiones y resultados.
571	A.11.4. Reuniones informales para acabar el <i>aula</i> y dotar de actividad al espacio.
577	A.12. Tensión en la apertura y primeros usos del espacio.
605	A.13. Negociación para la legalización del <i>aula</i> .
619	A.14. Restricción de usos del <i>aula</i> y acciones para evitar el cierre.
635	A.15. Aula Reciclada: reapertura del espacio y crítica al funcionamiento último de <i>Aulabierta</i> .
651	A.16. Desmontaje del <i>aula</i> . La UGR, con la colaboración de Recetas Urbanas, desmontan y trasladan el espacio de <i>Aulabierta</i> .
545	B. <i>ZonaChana</i> : una experiencia de comunicación con el barrio.
547	B.1. <i>Creación, Comunicación, Ciudadanía y ClaseAbierta</i> .
582	B.2. <i>Laboratorio de Micro-Televisión</i> .
589	C. Aulagarden. Diseño ambiental del entorno de <i>Aulabierta</i> .
589	C.1. Intervenciones sostenibles en el espacio urbano. Diseño ambiental para <i>Aulabierta</i> .
601	C.2. Intervenciones sostenibles en el espacio urbano. Intervención paisajística en el entorno de <i>Aulabierta</i> .
613	C.3. Proyecto de Innovación Docente: <i>Aulagarden</i> . Experiencia transdisciplinar aplicada a la creación de herramientas y protocolos participativos para el diseño de espacios verdes en la Universidad de Granada.
598	D. Programa de auto-formación: secuencia de actividades.
663	5. Conclusiones.
681	6. Bibliografía.
713	7. Publicaciones del doctorando.
DVD 1.	Copia Digital de la Tesis Doctoral.
DVD 2 y 3.	Anexos.

o. PRESENTACIÓN

o. PRESENTACIÓN.

De: colladosalcaide@gmail.com
Para: x@xavierribas.com
Fecha: 30 de junio de 2011 11:50
Asunto: Consulta 1979

Email 1

Estimado Xavier,

Llevo unas semanas con un asunto en la cabeza que quería consultarte. Resulta que coincidía que leía las referencias que Maurizio Lazzarato hace al monadismo tardiano, y a Bruno Latour hablar sobre el *aplanamiento* del estudio científico como forma de romper una ciencia de escalas, cuando vi una fotografía tuya [→ [II. 1](#)] incluida en la exposición 1979 en la Virreina (BCN). No sé si tendrás un poco de tiempo para esto, pero quizás puedas informarme de: ¿dónde está situada esta imagen?, ¿en qué contexto?, ¿cómo la tomaste?...

Gracias Xavier, me ha estimulado mucho tu trabajo.

Un saludo,

ac¹

De: x@xavierribas.com
Para: colladosalcaide@gmail.com
Fecha: 1 de julio de 2011 01:56
Asunto: Re: Consulta 1979

Email 2

Hola Antonio,

Me provoca una cierta satisfacción que me escribas al respecto de una fotografía que, bien sabes, estaba ‘fuera’ (geográficamente) de la exposición, y que Carles Guerra incorporó, pienso, más como una especie de provocación benjaminiana, que porque viniera muy a cuento con su propuesta expositiva en torno al 79, a parte, claro, de la fecha. En todo caso, no está en la expo como obra, en el sentido que lo están la mayoría de las otras piezas expuestas. Lo de Latour y Lazzarato, por supuesto esta muy en la órbita de los planteamientos de Carles y su manera de ‘irrumper’ en el 79. La historia de esta fotografía, por lo contrario, es mucho más sencilla. Es de hace unos años cuando estaba trabajando en un barrio marginal de la periferia de Barcelona, y que resultó en una pequeña serie que se llama LC, por el nombre del barrio (La Catalana). Puedes ver este trabajo en mi web, aunque no la fotografía porque no forma parte de la serie. En aquel momento Carles era editor del Culturas de La Vanguardia, y le interesó el caso de La Catalana para sacarlo en el suplemento, justo en la semana que entraron las excavadoras a derribar las casas vacías de los primeros desahucios. Fuimos con Carles a pasear un día por el barrio, porque él, como mucha gente en Barcelona, no lo conocía, y porque me hacía ilusión que viera el único grafito del PSUC que todavía quedaba en las paredes de la ciudad (de hecho hay otro más, que descubrí más tarde, y que

¹ COLLADOS, Antonio. *Consulta 1979* [en línea]. Mensaje para: RIBAS, Xavier. 30/06/2011 [Citado 20/07/2011]. Comunicación personal.



Il. 1. Xavier Ribas, 1979 (*La Catalana*), 2010.

sale en una fotografía de la serie *Habitus*. Los dos grafitos del PSUC son de las elecciones del 77/79). Mi aprecio e interés por el barrio venía primeramente de mis recuerdos de infancia, por el tema ruderal, del descampado, etc, pero también este aprecio tomaba forma por el hecho de que un barrio tan destartado fuera el único lugar posible (natural?) para la preservación de los pocos rastros visibles de una disidencia obrera ya desaparecida. En el barrio hay otro grafito del referendun de la OTAN del 86, y este sí que es el único que conozco en Barcelona). En eso estábamos cuando nos tropezamos con la alcantarilla, y nos hizo gracia, tomé la foto para él y se la di el año pasado, cuando copié LC por primera vez para la exposición en la sala Lab de La Virreina.

Eso es todo. No sé si te sirve, o incluso si te decepciona. En todo caso puedes plantearle el tema a Carles que bien seguro te lo argumentará más, y mejor!

Un abrazo,
Xavier²

De: colladosalcaide@gmail.com
Para: x@xavierribas.com
Fecha: 7 de julio de 2011 22:13
Asunto: Re: Consulta 1979

Email 3

Hola Xavier,
al final he tardado bastante en escribirte para agradecerte tus comentarios. No se si entiendo bien lo que podría significar “la provocación benjaminiana” de tu imagen, pero lo que es cierto es que tu apunte me hizo volver hoy sobre el Libro de los Pasajes y precisamente sobre esta nota:

[...] 2) La historia se descompone en imágenes, no en historias. 3) Allí donde se lleva a cabo un proceso dialéctico, tenemos que habérmolas con una mónada. [N11, 4]³

Esa concepción monádica era justamente la que me provocaba tu imagen y me servía como excusa para llegar a esa idea también benjaminiana de que a través del estudio del fragmento, de lo mínimo, se puede entender la totalidad, una concepción muy política de la imagen, opino, ya que pone el énfasis en el conjunto múltiple de relaciones que esta encierra. Estoy trabajando en mi Tesis Doctoral y me son de interés precisamente estas políticas relacionales de lo ínfimo, un asunto que afecta de sobremanera al trabajo. Por esto mismo que me interese también por saber que hay “detrás de una/tu imagen”.

Gracias de nuevo Xavier,
un abrazo!,
ac⁴

² RIBAS, Xavier. *Re: Consulta 1979* [en línea]. Mensaje para: COLLADOS, Antonio. 01/07/2011 [Citado 20/07/2011]. Comunicación personal.

³ Este fragmento está incluido en el capítulo que Benjamin dedica a proyectar su “Teoría del Conocimiento, Teoría del Progreso”. BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes*. Madrid, Akal, 2005. p. 478.

A través del estudio del fragmento, de lo mínimo, se puede entender la totalidad, una concepción muy política de la imagen, ya que pone el énfasis en el conjunto múltiple de relaciones que esta encierra

Una imagen de una alcantarilla entre un firme de ladrillo y hormigón quebrado, donde la arena y la hierba no procedente⁵ irrumpe entre grietas y atora el sumidero. En la tierra hay marcas de huellas, quizás de un vehículo o de calzado –no acierto a adivinarlo-, un trozo de papel, alguna colilla de tabaco...En el centro y en relieve un lema indica la referencia de producción de la alcantarilla: “C 128/1 1979”. ¿Dónde se fabricaría esta pieza?, ¿en una empresa nacional o se habría iniciado el proceso de deslocalización de la producción en el año setenta y nueve?, ¿podría estar situada esta empresa en los barrios industriales de la periferia barcelonesa?, ¿quizás en La Catalana, allí donde fue captada la imagen?, ¿quiénes trabajaban entonces en esas fábricas?, ¿cuál era el origen de esos trabajadores?, ¿emigrantes de un sur que ya no es el sur del que proviene gran parte de la mano de obra asalariada de nuestras actuales fábricas?, ¿en qué régimen laboral los emplearían?, ¿se da el mismo régimen ahora?, ¿subsistirían los obreros –y sus familias- con los medios proporcionados por este empleo?, ¿cuánto tiempo para el ocio les dejaría la jornada de trabajo?, ¿dónde vivían esos obreros?, ¿en qué condiciones?, ¿qué estructura familiar sería la prototípica en esta sociedad?...Pero, ¿y la materia prima necesaria para fabricar la alcantarilla?, ¿dónde fue extraída? ¿En la mina de hierro de Sallent (Barcelona) por ejemplo?, ¿en otro país? [me repito] ¿quiénes trabajaban entonces en las minas?, ¿cuál era el origen de esos trabajadores?, ¿emigrantes de un sur que ya no es el sur ...?.

En demasiadas ocasiones nos afanamos en buscar en nuestros objetos de estudio la esencia de las cosas, descuidando las relaciones que esas mismas cosas mantienen con otras y cómo en su fricción se conforman muchas de sus propiedades. De los rozamientos, cruces, yuxtaposiciones, anclajes y redes, experimentados durante más de cinco años de investigación dentro del proyecto *Aulabierta* da cuenta este trabajo resuelto -dentro de los infinitos modos posibles de “ensayarlo”⁶ - mediante los pliegues, cortes y suturas de fragmentos múltiples, conformando el montaje “Tesis Doctoral” que tienen entre sus manos.

“La primera etapa de este camino será retomar para la historia el principio del montaje. Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total. [...] Captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario. Desechos de la historia. [N2, 6]”⁷

...los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos. [N 1 a, 8]”⁸

⁴ COLLADOS, Antonio. *Re: Consulta 1979*. [en línea]. Mensaje para: RIBAS, Xavier. 07/07/2011 [Citado 20/07/2011]. Comunicación personal.

⁵ De la colaboración con el paisajista Íñigo Seguro [→ Pág. 589] aprendí a no usar el término “mala hierba”, sino el más adecuado “no procedente”. En cierta medida esta misma idea me es útil para pensar en aquellos proyectos artísticos críticos que se sitúan y abren brechas en contextos específicos, a modo de prácticas contra-hegemónicas no reconocidas o vilipendiadas por los poderes hegemónicos, pero que dan prueba de una vitalidad que escapa al control de los órdenes establecidos. El movimiento 15M, surgido en la primavera del año 2011, podría ser ejemplo de esto mismo. Quisiera reconocer y dejar constancia de esta energía, como reconocimiento, en este trabajo, así como de las muchas sinergias que las prácticas documentadas pueden tener con él.

En algunos de sus últimos escritos Walter Benjamin consolidará su teoría del montaje, especialmente en su trabajo sobre Baudelaire, libro en fragmentos que le debiera servir de ensayo para *El Libro de los Pasajes*. La querencia materialista de Benjamin por leer el presente mediante el montaje de fragmentos supone un giro, una forma de cuestionar la unicidad de la historia y de rescatar para su lectura la acción política, una forma de abrir el tiempo y activar el pasado, donde la constelación de destellos o “tomas fotográficas” en la que deviene el montaje, activa el conocimiento histórico mediante la yuxtaposición de unas imágenes que Benjamin llama “dialécticas”. En la imantación de esas imágenes respecto al pasado, en su ir y venir hacia el presente, condensan temporalidades y propiedades diversas, “rompiendo la linealidad del tiempo y haciendo saltar el objeto del continuo de la historia, mostrando lo que en él hay de revolucionario y, en última instancia, activando las energías latentes”⁹. Esa sería la tarea del historiador materialista, construir el presente mediante la acción de activar el pasado, y para ello los objetos y fragmentos en yuxtaposición deben entenderse como sociedades que median relaciones entre ellas y con nosotros, como tercer elemento en fricción.

*“...los harapos, los
desechos, esos
no los quiero
inventariar, sino
dejarles alcanzar
su derecho
de la única
manera posible:
empleándolos”
Walter Benjamin*

La revolución molecular benjaminiana del objeto parte de una concepción monádica. “Toda cosa es una sociedad”¹⁰, dirá Gabriel Tarde empleando la filosofía de Leibniz para designar el mundo como un complejo “monádico” en el que toda cosa, todo individuo, está constituido por una composición infinita de otras cosas o individuos, formando un tejido continuo de relaciones. De esta política relacional deriva que Benjamin confíe en el fragmento y encuentre en él las vías de acceso a la totalidad.

⁶ Este texto, dentro de la necesaria heterogeneidad de estilos que hibrida, quiere respetar la forma de “ensayo académico”, no obstante, siguiendo la influencia de la investigación queer (LATHER, Patti, Que(e)er(y)ing Research/Policy/Practice, en BAKER, Bernadette y HEYNING, Katy (eds). *Dangerous Coagulations? The Uses of Foucault in the Study of Education*, Nueva York: Peter Lang Publishes, 2002.; YOUNGBLOOD, Allecia, *Rhizovocality, Qualitative Studies in Education*, Septiembre-Octubre 2003, Vol. 16, nº 5, 2003, ps. 693-710) también quiere “ensayar” otras formas narrativas mixtas donde puedan emerger alter-saberes, siguiendo en esto el objetivo trazado por Michel Foucault (FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI, 2009) o Bruno Latour (LATOURE, Bruno. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2008) entre otros, de “desnaturalizar las estrictas reglamentaciones que gobiernan las ciencias humanas” (LATHER, Patti. Op. cit. p. 1). Algunas investigaciones previas me han guiado en este sentido, ya que he tenido la suerte de atender a los autores de las mismas o confraternizar con ellos. Por ejemplo, he tenido como referente el proyecto hipertextual y multicapa *Troubling the Angels* (LATHER, Patti; SMITHIES, Chris. *Troubling the Angels: Women living with HIV/AIDS*. Oxford: Westview Press, 1997), dirigido por Patti Lather y Chris Smithies, en el que el análisis de la relación con el VIH de veinticinco mujeres residentes en Ohio se ve permeabilizado por las voces de éstas, constituyendo una etnografía múltiple que cuestiona la jerarquías tradicionales que se dan en el binomio sujeto-objeto investigador y las políticas de representación que éste construye. Más cercanos y recientes los proyectos de investigación sobre los conflictos urbanísticos en una fábrica en Can Ricart (MARRERO, Isaac. *La Fábrica del conflicto. Terciarización, lucha social y patrimonio en Can Ricart, Barcelona*: Tesis doctoral defendida en 2008 en la Universitat de Barcelona) y las experiencias de video comunitario dentro de la asociación para jóvenes TEB (SÁNCHEZ DE SERDIO, Aida. *La política relacional en las prácticas artísticas colaborativas. Cooperación y conflicto en el desarrollo de un proyecto de video comunitario*. Barcelona: Tesis doctoral defendida en 2006 en la Universitat de Barcelona.) –ambas en Barcelona–, desarrollados por Isaac Marrero y Aida Sánchez de Serdio respectivamente, han sido no sólo una fuente de referentes sino una guía a partir de la cual he podido entender mejor la naturaleza de la investigación que tenía entre manos. Por último también quisiera hacer notar que muchas de las claves estructurales y compositivas de este trabajo se las debo a la desbordante obra “Territorios y Capitalismo” (SERRANO, Eduardo. *Territorios y capitalismo*. Granada: Tesis Doctoral. Universidad de Granada. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. 2006. Disponible online en: <http://citywiki.ugr.es/wiki/Territorios_y_Capitalismo_Tesis_de_Eduardo_Serrano> [Citado 21/07/2011]), un manual preciso y brillante, imaginado y resuelto por Eduardo Serrano, al que he recurrido constantemente para empezar a entender algunas cuestiones que me iban atravesando. Solo la improductiva timidez ha limitado la diligencia para conmigo de todos ellos. Mi gratitud.

⁷ BENJAMIN, Walter. Op. cit. p. 463.

⁸ *Ibidem*. p. 462.



Il. 2. Jean-Luc Godard, Still de *Historie(s) du Cinéma*, Capítulo 1, *Toutes les histoires*, 1988.

Es a través del montaje, de la activación de los fragmentos dados en el ensamblaje, donde las imágenes pueden reconstruir la(s) historia(s) a partir de su condición dialógica.

Si Benjamin confía en el montaje como método para activar la historia, quizás el proyecto cultural reciente que mejor pueda parangonar su trabajo sea *Historie(s) du Cinéma*, la monumental obra de Jean-Luc Godard presentada, en cuatro capítulos entre los años 1988 y 1998, con el objetivo de responder a las preguntas “¿qué es el cine?” y “¿qué relación guarda con la Historia?”. Para Godard, al cine no debiera eximirse de la responsabilidad de haber proyectado la Historia, y frente a la despolitización de la mirada que procura “la industria de la evasión” se propone en este proyecto confrontar al espectador con la potencia que emana del montaje para enfrentar lo real. En esta labor, las imágenes dispuestas por Godard requieren de nuestra activa participación para recontextualizarlas y conformar un pensamiento dialéctico en imágenes, que pliegue la relación que se produce *entre* dos fragmentos en un tercer instante compuesto a partir de la experiencia y mediación del espectador. Natalia Ruiz, en sus estudios sobre *Historie(s) du Cinéma* [-> II. 2] recupera esta noción del “entre”, del intervalo o el “intersticio” materialista, cuestión también tratada por Deleuze o los teóricos postcoloniales, para hablar de la posibilidad de disidencia frente a la cultura homogeneizadora, recuperando a su vez la aspiración y confianza que Godard compartía con Dziga Vertov –incluso con Benjamin– en las posibilidades de la imagen intersticial -fruto del montaje- “de hacer visible lo invisible”¹¹. La epifanía, a través del cine, la encuentra Godard no en las imágenes expuestas sino en las relaciones que se producen entre ellas. “El cine es lo que está entre las cosas, no las cosas...”, dirá Godard¹².

Es a través del montaje, donde las imágenes pueden reconstruir la(s) historia(s) a partir de su condición dialógica

Notarán que la intención de este proyecto es situarse también “entre” las cosas, convencido de que desde la infinitud de los detalles que cita, desde los fragmentos de la investigación que rescata, desde el montaje o composición que lo estructura, se hacen visibles las políticas relacionales de nuestro caso de estudio y por ende las propiedades esenciales del mismo. El resto de aguas que surca son el esfuerzo por situar nuestro proyecto en un contexto más amplio, intentando con ello amarrar vínculos con los marcos creativos, conceptuales e históricos que me han ayudado a entenderlo y completarlo. Lo que sigue es su hoja de ruta.

⁹ HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. *Hacer visible el pasado: el artista como historiador (Benjaminiano)* [en línea]. Ponencia presentada en el Congreso Europeo de Estética, *Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética*, Madrid, Noviembre 2010. Disponible online en: <<http://www.uam.es/otros/estetica/DOCUMENTOS%20EN%20PDF/MIGUEL%20ANGEL%20HERNANDEZ%20NAVARRO.pdf>> [Citado 21/07/2011]. p. 14.

¹⁰ “Todo es política ya en la composición de la menor partícula, una política molecular que repercute sobre la propia sociedad para deshacer las formas de poder macroscópicas” en MARTIN, Jean-Clet, «*Tarde: une nouvelle monadologie*», *Multitudes*, num. 7, *Exils*, 2001, p. 189, cit. pos. LAZZARATO, Maurizio, *Por una política menor*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2006, p. 49.

¹¹ VERTOV, Dziga, 1974, *Nacimiento del cine-ojo* (1924), en *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*, op. cit., p. 54, cit. pos. RUIZ, Natalia. *Poesía y memoria “Histoire(s) du cinéma” de Jean-Luc Godard*. Madrid: Tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense de Madrid, 2006. p. 184.

¹² *Ibidem*. p. 185.

1. INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN.

1.1. Motivación y objeto de la investigación. Sobre el modo de abordarla.

Cuando en mayo de 2011 retomaba el proceso de escritura de este trabajo¹³ la prensa escrita publicaba la crónica del III Festival de la Palabra, un certamen literario celebrado en esa ocasión en la ciudad de Nueva York. En una de las conferencias impartidas en el evento, el *pulitzer* Oscar Hijuelos confesó la siguiente paradoja respecto a su trabajo: “En mi primera novela escribía sobre hechos de mi infancia, había realismo. Irónicamente ahora he escrito mis memorias y he tenido que inventar cosas porque no las recuerdo”¹⁴. La condición realista, la verosimilitud de los hechos narrados, de un género dado a la fabulación y fantasía, como es la novela, quedaba contrastada con la necesaria artificialidad de la construcción desmemoriada de la autobiografía de Hijuelos. Este me parecía entonces, y aún lo siento, un asunto no baladí que me conducía a cuestionarme por la naturaleza del texto y del objeto de estudio de esta tesis en particular y del conocimiento científico en general.

En pocas palabras, el documento que acogen entre sus manos tiene como tema central de estudio el proceso de diseño y construcción de una comunidad experimental de aprendizaje denominada por sus participantes *Aulabierta* [-> **II. 3 y 4**]. Se trata de un espacio conceptualmente híbrido, un proyecto artístico colaborativo donde estudiantes de diversas disciplinas de la Universidad de Granada co-diseñan, con la ayuda de un buen número de colaboradores, un espacio “entremedias” o “transfronterizo”, un lugar conectivo que tratará de seguir la inercia de otros proyectos críticos que tienen como objetivo transformar y contaminar las categorías estancas instauradas desde la modernidad en las instituciones del saber (la universidad y las instituciones artísticas, serían los ámbitos a los cuales el discurso crítico de *Aulabierta* podría más claramente apuntar), y con ello, sin llegar a negarlas, instituir formas disidentes de trabajar desde dentro y/u otros lugares relacionales donde avanzar en la producción colectiva de conocimiento, retomando el carácter político de este como dimensión que es y ha sido colectivamente construida.

En este sentido, podemos decir que este trabajo archiva y sistematiza un “conocimiento situado”, una experiencia de trabajo de campo en la que he estado involucrado –de diversos modos- durante el lustro 2005-2010, y que con distintos altibajos y mutaciones en la manera de abordarlo, ha constituido de inicio mi objeto de investigación doctoral.

Este trabajo archiva y sistematiza un “conocimiento situado”, una experiencia de trabajo de campo en la que he estado involucrado –de diversos modos- durante el lustro 2005-2010

¹³ En esta introducción, la primera de las notas que quisiera apuntarle al lector intenta prevenirle de un asunto que irá haciéndose cada vez más transparente a medida que se adentre en el cuerpo de esta tesis: de cómo el mismo proceso de investigación ha ido conformando, no sólo el objeto de estudio, sino también como éste ha modificado la propia subjetividad del doctorando. El tiempo histórico yuxtapuesto al proceso de escritura de este trabajo, y cómo éste es percibido, ha ido permeabilizando e interfiriendo el orden que pudiera haberse diseñado. Estas cualidades se han definido dentro del marco epistémico de las ciencias sociales como “principio de reflexividad” según el cual los resultados de un proceso no son independientes del medio por el que tratan de ser objetivados. En RODRÍGUEZ BORNAETXEA, Fernando, *Diccionario crítico de ciencias sociales, Terminología Científico Social*, obra dirigida por D. Román Reyes, 3ª Edición [en línea], Madrid, UCM, 2002. Disponible online en: <<http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/R/reflexividad.htm>> [Citado 25/07/2011]

¹⁴ CONSTENLA, Tereixa. *Español en la frontera del inglés* [en línea]. *El País Digital*. 10/05/2011. <http://www.elpais.com/articulo/cultura/Espanol/frontera/ingles/elpepicul/20110510elpepicul_1/Tes> [Citado 25/07/2011].



Il. 3. Grupo de trabajo formado durante el primer seminario del proyecto *Aulabierta* en la puerta principal de la Facultad de Bellas Artes de Granada (AAABIERTAprycto, marzo de 2005).

Il. 4. Vista cenital del emplazamiento del aulario de *Aulabierta* en el momento de iniciar el ensamblaje de su estructura sobre la solera de hormigón antes preparada (noviembre - diciembre de 2006).

Es Donna Haraway la que propone este posicionamiento científico y político situado, en el que los objetos de estudio sean corporeizados y mirados desde abajo, al detalle; frente a una visión universalista propone la singularidad y concreción de la perspectiva parcial del investigador implicado para llegar a un conocimiento objetivo que “reconecte lo local con lo global”¹⁵. Esta perspectiva será abordada a lo largo de todo el capítulo de introducción.

Al volver la mirada sobre *Aulabierta* a principios de 2011, un año después de haber clausurado mi participación en el proyecto, al entender que la experiencia era ya lo suficientemente significativa como para extraer unas conclusiones oportunas para el trabajo que me había propuesto, lo hice a través del conjunto de materiales producidos en el proceso de construcción, experimentación y análisis del proyecto, principalmente: mi cuaderno de notas, las carpetas de emails, los informes y evaluaciones, los documentos textuales y visuales generados y la memoria fijada en los medios de difusión y comunicación, tanto interna como externa, del proyecto. Ganaba enteros entonces la certeza de la *inabarcabilidad* del objeto de estudio, al reconocer en él una complejidad interior infinita que limitaba y advertía sobre la posibilidad de conocer su “realidad” al completo. Cualquier intento de estudio y descripción se vislumbraba como un proyecto inevitablemente incompleto e inexacto, condicionado por la adopción de un “punto de vista” determinado sobre el mismo, así como por la condición “mediadora” que tiene todo texto o documento. El acopio de materiales, de notas y observaciones hecho, arrojaba tanta luz como sombras proyectaba sobre el objeto de estudio¹⁶, así como la cartografía de una realidad concreta, el texto que tienen entre sus manos es tan solo una de las posibles representaciones que podrían hacerse del mismo, una manera de reducirlo o acotarlo a un marco concreto de interés.

El itinerario o mapa trazado en este estudio para exponer y analizar la experiencia *Aulabierta* es, como toda práctica cartográfica, un filtro que orienta y hace *representable* (es decir, visible) la inagotabilidad potencial de la realidad, ya que, en su afán por describirla, se nos muestra inevitablemente como una interpretación parcial y específica de la misma, siendo justamente esta parcialidad la que hace posible que la realidad sea abarcable y aprehensible¹⁷. Las políticas de la representación que pretendemos poner en juego tratan de contrarrestar el afán totalizador del *lenguaje de la dominación* (Marcuse), intentando deconstruir la posición panóptica del investigador (mi caso) y sustituirla por “una mirada no totalizadora que respete la

El mapa trazado en este estudio es, como toda práctica cartográfica, un filtro que orienta y hace representable, la inagotabilidad potencial de la realidad

¹⁵ Michel de Certeau hace referencia a este movimiento en zoom como una “ciencia de la singularidad”. En DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano. Volumen I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.

¹⁶ Si hay una metáfora que me interesa superponer a la construcción de este trabajo es la de la producción cartográfica. Dibujar un mapa, también leerlo, es “establecer un interés concreto y una manera específica de grafiarlo a partir de una determinada mirada. En segundo lugar, barrer sistemáticamente el objeto, el territorio o el fenómeno objeto de cartografía a través de la lógica que se ha establecido. En tercer lugar, y éste es el aspecto fundamental de su operatividad, un mapa siempre puede colocarse tanto antes como después de la realidad en fricción con la que se genera; es decir, funciona tanto como una herramienta reveladora de lo que existe como una herramienta proyectiva de lo que todavía no existe. El mapa nunca reproduce una imagen mimética sino que establece una lógica operativa”. En PAEZ i BLANCH, Roger, *Cartografías operativas y mapas de comportamiento*. En: DUARTE, Ignasi y BERNAT, Roger (editores) *Querido Público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*, Murcia, Cendeac, 2009, p. 184.

¹⁷ *Ibidem*, p. 175.

complejidad de lo observado sin pretender desentrañar una supuesta verdad objetiva ni imponer la propia versión de los hechos”¹⁸. Esta mirada pondría su acento sobre la condición politizada de la investigación en curso, es decir, alarmaría sobre la pretendida condición transparente del texto académico y lo reconocería como instrumento de mediación que acortaría la distancia con el objeto estudiado, estableciendo una relación dialógica con él y con la diversidad de posiciones de los otros sujetos participantes.

Bruno Latour otorga al texto científico las mismas cualidades experimentales y relacionales que la experiencia de laboratorio, otorgando la capacidad de “fabricar”, es decir “hacer visible”, el objeto de estudio

Bruno Latour, en diferentes ensayos¹⁹, otorga al texto científico las mismas cualidades experimentales y relacionales que la experiencia de laboratorio, y por tanto la capacidad de “fabricar”, es decir “hacer visible”, el objeto de estudio. En su proyecto de investigación sobre los conflictos urbanísticos en el barrio del Poblenou (Barcelona), Isaac Marrero remite precisamente a Latour para garantizar que su observación participante y el texto “ensayístico experimental” que la presenta, una vez defendida su posición contraria al naturalismo etnográfico –que suele devenir en positivismo-, no conduce a un alejamiento de la producción de conocimiento científico, sino todo lo contrario. En efecto, en el ámbito de las ciencias exactas a nadie se le ocurriría pensar que “fabricar” un experimento equivale a perder objetividad. Todo lo contrario, la objetividad se alcanza mediante esa fabricación²⁰.

“Ya que somos totalmente conscientes de que fabricación y artificialidad no son lo contrario de verdad y objetividad, no tenemos dudas en subrayar el texto en sí mismo como un mediador. Considerar detenidamente la maquinaria pesada textual no significa abandonar el objetivo tradicional de alcanzar la objetividad. Nuestros textos, como aquellos de nuestras compañeras científicas, son al mismo tiempo artificiales y exactas: son exactos precisamente porque son artificiales”²¹.

Entiendo ahora la *artificialidad* de la autobiografía de Hijuelos con respecto a la tarea arqueológica que me proponía respecto a *Aulabierta* en este sentido, en la construcción de un relato atravesado que parte de sí/ de mí para romper la trampa de la neutralidad (Guattari) a la que me llevaría una escritura académica inquebrantable, “militando” por el contrario desde la parcialidad del que observa y escribe desde abajo. Quisiera que fuera esta, aquí estaba la apuesta, una investigación encarnada, que genere práctica común, que le conceda tanta importancia al proceso como a los objetivos, que atienda a la complejidad, heterogeneidad y sensualidad de la experiencia, y que con ello altere tanto a la realidad de la que parte como a los participantes y al sujeto investigador (yo en este caso) como a la metodología y marco teórico que se construye en/desde ella.

¹⁸ SÁNCHEZ DE SERDIO, Aida. *Fuera de campo: la narrativa visual como paradigma epistemológico en la investigación en ciencias sociales*. I Congreso Internacional de Estudios Visuales. Arco, Madrid, 15 y 16 de febrero 2004. p. 8.

¹⁹ En algunas obras Latour ha discutido específicamente sobre epistemología de la ciencia centrándose su visión en la crítica al positivismo moderno. Recomendamos la lectura específica de LATOUR, Bruno, *Ciencia en acción. Cómo seguir a científicos e ingenieros a través de la sociedad*, Barcelona, Labor, 1992.

²⁰ MARRERO, Isaac, *Op. cit.* p. 24.

²¹ LATOUR, Bruno, *Reassembling the Social*, Oxford, Oxford University Press, 2005 cit. pos. MARRERO, Isaac, *La Fábrica del conflicto. Terciarización, lucha social y patrimonio en Can Ricart*, Barcelona. Tesis doctoral defendida en 2008 en la Universitat de Barcelona. p. 24.

1.2. Motivaciones de la investigación. Articularse en lo real.

¿De qué sirve una ciencia que no aspire a contribuir a una mejor vida en común? Porque estar comprometido con la realidad es estar comprometido con su transformación²².

Bruno Latour

La más elevada de las artes consiste en alterar la calidad del día²³.

Henry David Thoreau

Si el arte es vida, debe parecerse a ella [...] Las acciones me muestran y se sitúan políticamente como transformación y palanca para seguir viviendo, hablan de mi fundamentalmente pero de un yo situado en apertura en disposición de sorprenderse, de rastrear sobre lo que se mueve, sobre lo que no está definitivamente agarrado, como un vegetal que crece y se sitúa en otro lugar donde no era²⁴.

Miguel Benlloch

Uno de las convicciones que he intentado mantener como investigador, desde la obtención de una Beca de Formación de Profesorado del Plan Propio de la Universidad de Granada en el año 2004 y un contrato de Ayudante Laboral con esta misma universidad en 2008, era la concepción de la investigación como herramienta de intervención política. Mi ejercicio profesional como investigador universitario ha querido estar conscientemente politizado -si es que esta fuera acaso una condición evitable-, es decir, como he declarado a propósito del objeto de esta tesis, he intentado no escindir ni distanciar mi labor como investigador académico del contexto donde disfrutaba y desarrollaba mi labor profesional principal.

Dejarse atravesar y transformar por el campo de conocimiento objeto de esta tesis, tanto por la degustación del marco conceptual como por la participación y observación del objeto principal de estudio: *Aulabierta*. Todo ello con la voluntad de mantener, si no rescatar, el convencimiento que como investigador me ha guiado en este tiempo: de que el conocimiento al que puedo acceder y/o producir es de naturaleza relacional y generativa. Afecta tanto al sujeto como al objeto de estudio.

La mecánica cuántica de principios del siglo XX puso justamente en entredicho la separación tradicional entre sujeto y objeto de estudio de la ciencia clásica, convi-

El conocimiento es de naturaleza relacional y generativa. Afecta tanto al sujeto como al objeto de estudio

²² LATOUR, B. cit. pos. MARRERO, I. *Luces y sombras. El compromiso en la etnografía*. Revista Colombiana de Antropología, Vol. 44 (I), Enero-Junio 2008. Disponible online: <redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/1050/105012924004.pdf>. p. 112. [Citado 26/07/2011].

²³ THOREAU, H. D., Walden. *La vida en los bosques*. [en línea]. Disponible online en: <www.upasika.com/docs/emerson/Henry%20Thoreau%20-%20Walden.pdf> [Citado 26/07/2011].

²⁴ *Si el arte es vida debe parecerse a ella* es un texto presentado en 2011 por el artista Miguel Benlloch en el CCCB dentro de las actividades del festival LP 11 *Exfestival de danza*. <http://www.livestream.com/tvtron/video?clipId=pla_b986faod-9c5e-4412-9b72-5a5ba133f02b>. [Citado 26/07/2011]

²⁵ SERRANO, Eduardo. *Op. cit.* p. 132. [Citado 26/07/2011].



Il. 5 y 6. Presentación del *Archivo Móvil Transductores* (al fondo) en dos contextos expositivos distintos: arriba, en el AcVic-Centro de Arte de Vic (diciembre de 2010) y abajo, en Sala América de Vitoria-Gasteiz (marzo-mayo de 2011).

niendo en la afición mutua que se realiza a través de la observación y experimentación entre sujeto y objeto²⁵.

De este modo debo advertir que este trabajo tiene “de nuevo”, en mi itinerario académico, una naturaleza fáctica y performativa. Quiere concebirse como manual, como recurso docente y didáctico susceptible de implementación en mi futura docencia universitaria. Este es el deseo que dota de fuerza y motivación a esta investigación.

Decir “de nuevo” es reiterar mi compromiso político como investigador y como artista y gestor independiente –tareas que también incluyo en mi currículo– así como ciudadano comprometido con el debate crítico de las políticas culturales de mi contexto más próximo (Granada) y en la defensa activa (activista) de los valores culturales que representan algunas instituciones que me han permitido y ayudado a madurar como docente-investigador y agente cultural. Me refiero al caso concreto del programa UNIA artepensamiento gestionado a través de la productora BNV y especialmente al Centro de Arte José Guerrero de Granada, con mención específica al proyecto artístico diseñado y dirigido en los últimos veinte años por Dña. Yolanda Romero Gómez, quién ha dedicado especial atención al trabajo cultural y político de las prácticas artísticas contra-hegemónicas nacionales e internacionales; a las acciones de creadores, colectivos y plataformas informales que han llevado a cabo un trabajo contextual y crítico; y aterrizando en lo personal (“lo personal es político” reza un conocido lema feminista), a dar apoyo y recursos a las iniciativas artísticas emergentes del contexto provincial de Granada. En este sentido, quisiera destacar que parte de mi universidad, de mi centro de investigación conceptual y práctica ha sido el Centro de Arte José Guerrero de Granada. Su ayuda ha sido fundamental para que colectivos o proyectos culturales en los que he participado o constituido en estos últimos años (*Aulabierta*, *FAAQ*, *Transductores* y *TRN-Laboratorio artístico transfronterizo*) hayan podido desarrollarse y encontrar vías por las que ser sostenibles en el tiempo.

Decir “de nuevo” para confesar, que esta investigación, al igual que otras emprendidas antes y después de ella, tiene voluntad *modular*²⁶. No sólo por la recombinabilidad que evidenciará el caso práctico, además porque el proceso de investigación y archivo de recursos bibliográficos, que ha dado lugar al capítulo de bibliografía de esta tesis, ha permitido la multiplicación del mismo a través del diseño de herramientas que llamamos *tecnopolíticas*: una **biblioteca ambulante** o **archivo móvil** que recoge una amplia selección de la bibliografía trabajada en esta tesis doctoral y una página de **marcadores sociales** basada en el sistema *delicious* [-> Pág. 31]. El conjunto bibliográfico reunido se integra dentro del proyecto *Archivo Móvil Transductores* [-> Il. 5 y 6], un dispositivo que ha permitido reunir, cohesionar y poner a disposición

Este trabajo quiere concebirse como manual, como recurso docente, con la potencia de poder ser implementable en mi futura docencia universitaria

²⁶ Es común en proyectos ciberactivistas hablar de la *modularidad* y *recombinabilidad* de los mismos. Esta cuestión puede extenderse al ámbito analógico ya que se trata de unas cualidades que encontramos en la mayoría de las prácticas artísticas en comunidad y en los procesos y proyectos que llevan a cabo: “Un colectivo puede abrir un proyecto al que se sumen otros activistas, de ese proyecto puede surgir una herramienta que a su vez sea utilizada por otro proyecto que a su vez mejore la herramienta y desencadene la creación de un nuevo colectivo, etc... se crean así tejidos activistas múltiples, flexibles y altamente reconfigurables en permanente transformación”. BARANDIARAN, Xabier, *Activismo digital y telemático. Poder y contrapoder en el ciberespacio*. v.1.1 [en línea]. 2003. Disponible online en: <<http://sindominio.net/~xabier/textos/adt/adt.pdf>>. p. 11. [Citado 26/07/2011].

de cualquier interesado una relación de títulos difíciles de encontrar en el contexto estatal (más aún en Granada) por tratarse de importaciones de ámbito internacional –anglosajón fundamentalmente- y en buen número, por ser ediciones de carácter independiente y de escasa distribución²⁷. La linkografía construida mediante *delicious* amalgama, ordenadas por etiquetas taxonómicas, cientos de referencias sobre los temas tratados en el conjunto de esta tesis, constituye no sólo un material de referencia interna en el trabajo sino también, una base de datos abierta y en red (disponible en la dirección url: <<http://www.delicious.com/Transductores/>>) que puede facilitar el trabajo en futuras investigaciones propias o ajenas.

Una tercera herramienta de trabajo generada durante el proceso de construcción de la investigación ha sido el **Mediawiki** (<http://aulabierta.info/wiki> [-> Pág. x]), un dispositivo digital en red que permite la escritura colaborativa, descentralizada y múltiple. Basado en el sistema popularizado por el proyecto enciclopédico en red Wikipedia, el Mediawiki se ha yuxtapuesto al bloc o cajón de notas de investigación permitiendo continuamente el acceso a los materiales que se iban recopilando en el proceso de indagación, a la comunidad de interés del proyecto de investigación *Aulabierta*, fueran estos: participantes, colaboradores o agentes interesados en seguir el proceso de construcción del objeto principal de estudio.

Este Mediawiki no sólo ha permitido disponer y sistematizar el conocimiento que se iba produciendo y acumulando y los resultados obtenidos (pueden consultarse emails del proceso de gestión, materiales producidos, itinerarios de trabajo, etc. donde se traslucen las negociaciones, los disensos y conflictos en la toma de decisiones y en el posicionamiento político de los participantes en el proyecto), también ha facilitado que pudieran entrar en la construcción de la memoria colectiva otras identidades, voces y relatos afectados. El Mediawiki permite no sólo disponer de forma abierta los “datos” de la investigación, sino que su propia naturaleza estructural conlleva entender la investigación como un proceso sin clausura única. Posibilita una multiplicación rizomática del objeto de estudio, dibujando rutas alternativas o divergentes incluso a las aquí propuestas. El conjunto de políticas (los resultados de esta investigación) descritas en buena parte del cuerpo de este trabajo pueden estar sujetas de una manera permanente a revisión, bien por la comunidad científica, bien por otros sujetos interesados en la experiencia expuesta.

Estas herramientas desbordan el trabajo de esta tesis, no sólo por la inversión de tiempo que requieren para su constante actualización y mantenimiento -dedicación que va más allá del trabajo de construcción de este texto-, sino por los efectos que provocan y expanden. Se trata de herramientas, que al igual que las prácticas que documenta e investiga este trabajo, tienen el denominador común de combinar “la aplicación de ciertas tecnologías a fines políticos, poniendo el acento en unos modos

²⁷ Algunos de los colectivos internacionales con los que contactamos o colaboramos en este tiempo están precisamente desarrollando estructuras para facilitar la circulación de ediciones artísticas independientes, caso concreto y destacable es el proyecto *Half Letter Press* <www.halfletterpress.com>, una distribuidora con base en Chicago puesta en marcha por el grupo Temporary Services.

de construirse y desarrollarse de manera descentralizada, colaborativa y abierta, con la finalidad de sistematizar el conocimiento generado en estos procesos de movilización, y, a través de dicha sistematización, construir de forma colectiva un conocimiento social compartido”²⁸.

1.3. Marco temporal de la investigación.

El marco temporal decidido para enmarcar la investigación es el periodo 2005-2010, coincidente con los años de actividad de *Aulabierta*, tiempo en el que muchos de los proyectos reseñados e incluidos en este trabajo han acompañado en su ritmo (conceptualización, diseño, implantación y gestión de programas) a nuestro caso de estudio y han servido tanto de referente como de espejo, llegando en varias ocasiones a colaborar o participar de actividades comunes. La fecha demarca también un momento de interés para el tema en cuestión: en el año 2005 se presenta *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*²⁹, un proyecto cultural descentralizado que trataba de construir una contrahistoria del arte en España en las últimas décadas, intentando desbordar la narración académica y recuperar aquellas prácticas y discursos construidos desde esferas públicas de resistencia³⁰. Los foros paralelos a *Desacuerdos* y la profusión de ensayos, notas, comentarios en páginas web y reseñas críticas en foros, prensa y revistas especializadas en torno al proyecto³¹, demarca un punto de inflexión en el interés público en España sobre la gran mayoría de asuntos tratados en este trabajo. Aunque no quisiera proyectar una visión determinista al respecto, si es palpable que la red institucional y social tejida a partir de *Desacuerdos*, ha dado lugar y apoyado la creación de nuevas plataformas críticas en España, a su vez conectadas con redes internacionales, amplificando muchos de los debates abiertos en el proyecto. Gran parte de las prácticas y de la producción textual que sirve a este trabajo doctoral proviene de estas fuentes.

²⁸ FUSTER MORELL, Mayo, *Repensar la política: Herramientas tecnopolíticas* [en línea]. Disponible online en: <<http://www.tni.org/archives/act/17934>> [Citado 28/07/2011].

²⁹ *DESACUERDOS. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* es un proyecto de colaboración institucional que versa sobre los vínculos entre prácticas del arte, políticas y esfera pública en el Estado español en las cuatro últimas décadas. Es un proyecto de investigación en coproducción entre Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona-MACBA y Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento, a la vez que un proyecto expositivo y de actividades coproducido por las mismas instituciones más el Centro José Guerrero-Diputación de Granada. Más información del proyecto disponible online en: <http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=23&Itemid=15> [Citado 28/07/2011].

³⁰ En esta misma línea, la propia UNIA arteypensamiento produjo en el año 2003 el proyecto *Reunión03*, donde trataba de dar a conocer y cohesionar una red de agentes culturales que desarrollaban prácticas de “interferencia social” en Andalucía. Diez años antes (1993) El Ojo Atómico, espacio independiente de Madrid, organiza la exposición *Documentos para una Historia de la Heterodoxia en el Arte*, que intenta dar una visión del arte hecho fuera de los medios convencionales del momento. Estos pueden ser dos ejemplos de intentos de construir una contracartografía de las prácticas artísticas en el Estado español. Nekane Aramburu se encuentra en estos momentos completando una “altercronología” de la historia de los colectivos y espacios independientes en el Estado español desde los años ochenta a la actualidad (Aramburu, 2011). Disponible online en: <<http://archivoscolectivos.net/blog/cronologia/>> [Citado 28/07/2011].

³¹ Algunas líneas de debate fueron recogidas y difundidas a través del portal e-barcelona.org: <<http://e-barcelona.org/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=6934&mode=thread&order=0&thold=0>> [Citado 28/07/2011].



Il. 7 y 8. Imágenes de la presentación del proyecto *Desacuerdos* en el Centro José Guerrero de Granada (9 de marzo de 2005 / 29 de mayo de 2005). Fotografías cortesía de Javier Algarra.

Si en el año 2005 el espacio documental dispuesto en la Sala B del Palacio de los Condes de Gábria, dentro de la exposición de *Desacuerdos* en Granada [-> **Il. 7 y 8**], recogía de soslayo el primer “ideario” de *Aulabierta*, un texto colectivo fruto del primer seminario-taller de diseño del proyecto [-> **Doc. 9**], en 2010 el consejo editorial de los *Cuadernos Desacuerdos* invita a la dirección de *Transductores*³² (entre los que me encuentro) a participar en la coordinación de su sexto número, dedicado esta vez a “lo educativo” como eje vertebrador. En esos cinco años el proyecto *Aulabierta* ha sido reconocido por algunas de las instituciones culturales y académicas de mayor prestigio en este país, participando en numerosos proyectos, encuentros, seminarios, publicaciones, etc. que reflexionan o trabajan sobre el eje de las prácticas artísticas colaborativas, las pedagogías colectivas y la espacialidad crítica.

Esta realidad contrasta con la situación del proyecto dentro del contexto de la Universidad de Granada, donde no ha sabido o podido articularse respecto a las condiciones estructurales de la institución. Cuanto mayor capital alcanzaba *Aulabierta* en los ámbitos culturales externos a la universidad menor intensidad de trabajo y repercusión generaba dentro. Esta situación llega en la primavera de 2010 a un punto de inflexión importante que señala el final del proceso de investigación-acción en el que yo y otros compañeros y compañeras estábamos involucrados: tras varios intentos fallidos para reactivar el proyecto y traspasar su herencia, se produce un hecho que permite extraer conclusiones determinantes sobre las posibilidades de regeneración y continuidad de este tipo de proyectos, dando pie a analizar las potencias y debilidades de tales procesos. Surge esta posibilidad a través de la acción autónoma de un grupo de estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de Granada, quienes deciden redactar un nuevo ideario del proyecto evaluando y señalando aquellos aspectos que consideraban no se habían cumplido del programa original, al tiempo que deciden “reciclar” algunas de las herramientas generadas en los cinco años de experiencia: caso del aula autoconstruida sede del proyecto. Dada por concluida la experiencia de campo, las problemáticas que se evidencian y entrecruzan en esta acción (la sostenibilidad de los proyectos, la autoridad y autoría sobre los mismos, la posibilidad de transvasar capitales y los peligros de la captación de los mismos –no sólo por parte de otras instituciones y grupos, sino entre los propios participantes, los modos de relación y políticas constituidas y las dificultades estructurales en los modos de organización de las prácticas, etc.) nos permitían conectar y yuxtaponer esas complejidades con las de otros proyectos similares que nos propusimos conocer, documentar y presentar en esta investigación. De esta forma, el compromiso epistemológico de este proyecto respecto al objeto de estudio, nos llevó a fijar nuestra atención en la emergencia y funcionamiento actual de otras experiencias prácticas -otros “laboratorios” creativos- para así, con una perspectiva más amplia de esta realidad discursiva y experimental, poder hacer más compleja y singular nuestra experiencia en *Aulabierta*.

El compromiso epistemológico de este proyecto respecto al objeto de estudio, nos llevó a fijar nuestra atención en la emergencia actual de otras experiencias prácticas -otros “laboratorios” creativos-

³² *Transductores* es un proyecto cultural polidimensional que surge como multiplicación y extensión del trabajo realizado desde *Aulabierta*. Está coordinado desde su inicio por el educador e investigador Javier Rodrigo y yo mismo. Puede consultarse la página web del proyecto en: <<http://transductores.net>> [Citado 02/08/2011].



II. 9. Francesc Abad, Composición de imágenes de los documentos de presentación del proyecto. *Recorregut diari*, 1974.

1.4. Marco cultural y social de indagación.

En el inicio de la segunda década del siglo XXI asistimos a una de las mayores crisis económicas y sociales de la época del capitalismo tardío y global. La tendencia inflacionista respecto a la inversión de la administración “pública” en el sector artístico, tratando de coaptar los capitales simbólicos que el sistema del Arte procuraba, se encuentra en estos momentos a debate si no ya en recesión. Este movimiento tendente al decrecimiento y precarización del sector está afectando intensamente a los ámbitos, por otra parte históricamente más frágiles, del *milieu* artístico: los trabajadores culturales de base y a las redes, plataformas y medios constituidos para su formación y sostenibilidad.

En el año 1974, el artista catalán Francesc Abad alertaba sobre esta precariedad estructural del trabajo artístico en su proyecto *Recorregut diari* [-> Il. 9] en el que recopilaba y exhibía fotografías, mapas, tickets de bus y manutención vinculados al proceso de producción del proyecto, convirtiéndose en signos que evidenciaban la fragilidad del oficio artístico como medio vital sustentable, ya que la derrama otorgada por la institución que hace el encargo era ínfimamente superior a los costes directos de producción. Este flashback a los setenta nos recuerda la constante cíclica en los devenires económicos y cómo estos afectan y transforman las sociedades modernas.

Corrían en España los años finales de la dictadura, momento en el que muchos artistas se comprometieron abiertamente con los deseos de cambio de la sociedad española, sensibilizándose por las problemáticas socio-políticas y económicas de ese periodo histórico y propugnando la superación del modelo de artista posromántico escindido de la sociedad. En un texto escrito a propósito de la presentación de la donación de fondos del colectivo catalán Grup de Treball a la colección del MACBA³³, Antoni Mercader –perteneciente, al igual que Francesc Abad, al colectivo- recupera algunos de los textos programáticos en los que se explicita la determinación del grupo por desarrollar un trabajo ideológico, práctico y político que permitiera participar plenamente en el complejo social y político del momento, guiando su trabajo hacia unos presupuestos mínimos encaminados a fortalecer “la alianza intra e intersectorial, que favorezca [...] la superación de las actitudes individualistas tradicionales, hacia el planteamiento intersectorial de la problemática específica del arte y de su incidencia biológico-social”³⁴. El trabajo local del Grup de Treball coincidiría con la tendencia de otros artistas, grupos y colectivos artísticos nacionales e internacionales a implicarse en la revelación, crítica y transformación de las condiciones de producción posfordistas y de la violencia congénita que aplicaba el poder y sus instituciones para el control de la vida de individuos y grupos.

Asistimos a una de las mayores crisis económicas y sociales del capitalismo tardío... está intensamente a los trabajadores culturales de base

³³ Grup de Treball, exposición organizada por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) entre el 9 de febrero y el 11 de abril de 1999.

³⁴ Comunicados firmado por los participantes en la muestra *Noves tendències a l'art*, organizada por el Instituto Alemán y el FAD de Barcelona, del 27 de mayo al 4 de junio de 1974. En: MERCADER, Antoni, PARCERISAS, Pilar y ROMA, Valentin (eds.): *Grup de Treball*, Barcelona, MACBA, 1999. p. 124.

Es durante este tiempo, los años finales de la década de los sesenta y setenta, cuando tiene lugar la conformación de un nuevo sujeto político que rompería con el conformismo y miedo al “otro” derivado de la Guerra Fría, evolucionando hacia un cuestionamiento general de la autoridad, los valores y las instituciones del poder establecido y el mercado. Estos cambios en el mundo real iban a tener un reflejo en el mundo artístico dando lugar a una nueva *cultura híbrida* que trataba de “borrar las fronteras y las jerarquías que definen tradicionalmente la cultura tal y como ésta es representada desde el poder”³⁵. Con ello también surgió una incisiva crítica a los sistemas de difusión, circulación e intercambio establecidos, conformando un activismo cultural fuertemente vinculado a los movimientos sociales que daría lugar a la emergencia del *discurso crítico institucional* y a la proliferación de prácticas y plataformas culturales alternativas que trataron de fomentar la discusión y el debate desde contextos sociales y políticos, re-pensando conceptos como “lo público”, la democracia o las cualidades del espacio urbano con una intención claramente política.

Resulta muy difícil plantear hoy en día el marco de una institución como un espacio aislado

Este conjunto de prácticas cuestionaron las jerarquías y paradigmas de la modernidad: desde la pretendida autonomía del arte y el artista respecto a las condiciones materiales e históricas de su producción, pasando por la separación del público y su determinación como sujeto-consumidor, hasta el ordenamiento disciplinar en cajones estancos, consideraciones que impedían la permeabilización entre los campos de lo artístico, lo educativo y los movimientos sociales, y sus instituciones (el museo, la escuela y la organización social, entre otros).

La crisis de la modernidad y el advenimiento de la posmodernidad –forma cultural que Frederic Jameson asoció al tardocapitalismo–, sirvió para poner en tela de juicio dichas separaciones disciplinares, culturales e identitarias y con ello también las instituciones que tradicionalmente las representaban, así como los paradigmas en los que se sustentaban.

Fruto de esa quiebra múltiple, las instituciones tradicionales se expandieron, permeabilizando sus campos de acción y sus prácticas. Por ello resulta muy difícil plantear hoy en día el marco de una institución como un espacio aislado. Más bien pensamos en el potencial de las instituciones como conjuntos de relaciones y prácticas que se insertan y capilarizan entre diversas disciplinas y saberes, de tal modo que rompen sus límites establecidos o, incluso, reinventan nuevas formas institucionales: la escuela deviene una esfera pública más y un agente social dentro del contexto; el museo supera sus limitaciones mediante políticas de proximidad que inciden en su valor educativo; y finalmente los centros sociales se convierten, en muchos casos, en centros culturales experimentales y espacios de producción de conocimiento ciudadano. La ruptura y reformulación de estos límites nos ayuda a comprender cómo las instituciones heredadas de nuestra modernidad más inmedia-

³⁵ FELSHIN, Nina, *¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo*. En: BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi, EXPÓSITO, Marcelo (eds.). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. p.74.

ta se están repensando como espacios interconectados donde experimentar nuevos modelos de ciudadanía y de experimentación cultural y política.

Como resultado de esta realidad histórica y contextual, emergen nuevas formas culturales híbridas entre el mundo del arte, el del activismo político y el de la organización comunitaria que podemos llamar “transfronterizas”. Se trata de formas de producción cultural que se instituyen en grupos, espacios u otras estructuras flexibles (acción directa, asambleas, grupos de discusión, etc.) y que, frente una visión mercantil de la práctica cultural, proponen otro tipo de políticas de organización y acción con unos objetivos polarizados en una dirección diametralmente opuesta: dar forma a *proyectos colaborativos* para responder a necesidades contextuales concretas mediante la puesta en práctica de medios culturales diversos con los que *transducir*³⁶ situaciones conflictivas determinadas, produciendo con ello un cambio social encaminado a promover una transformación –mediante aprendizajes continuos- de los propios agentes sociales y culturales implicados. Puede tratarse de un problema social que afecte a una comunidad (p. ej. un proceso de gentrificación urbana), un conflicto intercultural, una resistencia global, o necesidades particulares como la constitución de espacios de auto-formación, de lucha contra la precariedad laboral u otras formas de opresión, etc.

Si las diversas crisis históricas de finales del siglo XX dieron lugar a rupturas en los paradigmas tradicionales en los que se sustentaba el papel del creador y de la producción artística en general –con oscilaciones continuas y posturas contrapuestas en tensión-, y esto dio lugar por parte de los agentes culturales a nuevos posicionamientos que iban a cambiar los modos de hacer cultura y de implicarse políticamente en las dinámicas sociales imperantes, en un momento como el actual, donde tantas voces y desde tantos lugares³⁷ se está denunciando la fragilidad del sistema político y cultural heredado, con una crisis estructural en los modelos de gestión y producción que evidencia la precariedad subsumida en el sector artístico internacional y nacional, se hace necesario conocer y valorar el trabajo de aquellas iniciativas que están presentando alternativas y construyendo contramodelos con los que abordar el futuro del mismo.

Emergen nuevas formas culturales híbridas entre el mundo del arte, el del activismo político y el de la organización comunitaria que podemos llamar “transfronterizas”

³⁶ En la teoría de redes (Ibañez) se define un “transductor” como un dispositivo de aprendizaje en red que “construye ideas-fuerza capaces de superar los nudos críticos o cuellos de botella de los procesos”, en VILLASANTE, Tomás R. *Desbordes creativos. Estilos y estrategias para la transformación social*. Madrid: Catarata, 2006. p. 36.

³⁷ En los últimos años han surgido diversas redes y plataformas de investigación sobre las condiciones actuales de la producción cultural contemporánea: a modo de ejemplo –ampliado en la relación de enlaces web- destacamos la plataforma ART WORK. <<http://www.artandwork.us/>> de carácter internacional y las jornadas e informes *Para quiénes disfrutamos trabajando* <<http://paraquienesdisfrutamostrabajando.net/>> coordinadas por Traficantes de Sueños. [Webs citadas 04/08/2011].



Il. 10. Imagen contextual de *Aulabierta*. Comunidad de estudiantes reunida para celebrar la finalización de los talleres de mobiliario incluidos en el proyecto de innovación docente de *Aulagarden* (marzo de 2009).

1.5. Marco artístico-conceptual donde se inserta la investigación. Elementos comunes de las prácticas artísticas colaborativas.

La experiencia local en *Aulabierta*, así como los casos internacionales y estatales a los que remitiremos, se inscriben dentro de aquellas prácticas artísticas contemporáneas participativas o colaborativas y de educación crítica radical que, entre otras características que avanzaremos más abajo, intentan diluir el límite entre artistas y receptores, entre arte y educación, entre educadores y educandos, para crear redes activas de participación y producción cultural con las que cuestionar y plantear, tal y como comentamos en el punto anterior, nuevos retos tanto al mundo de las artes contemporáneas como al de la educación.

Estas prácticas tienen en común varios aspectos remarcables dentro de una práctica crítica y radical de las artes en el espacio público³⁸ [-> Il. 10]. Estas son algunas de sus características principales:

- Construyen comunidades de investigación y producción cultural en proceso.
- Retoman el carácter social del conocimiento como algo colectivamente co-construido y lo generan desde el mismo hecho artístico en un contexto concreto.
- Cooperan desde la participación activa con una comunidad y trabajan en red con esta para afectar y colaborar con otros públicos desde nudos o enlaces constelativos.
- Dotan de recursos culturales a las comunidades para investigar y trabajar desde su misma voz, provocando una redistribución horizontal de contenidos y medios.
- Se articulan en el tejido social forzando a la institución a dilatar sus barreras y entrar en zonas de intersección con otros proyectos.
- Se presentan desde la periferia pero consiguen diseñar espacios de producción cultural de resistencia donde articular micronarrativas situadas.
- Se localizan en espacios intermedios y desde una dimensión transversal se constituyen como prácticas híbridas entre arte, pedagogía, comunicación y

³⁸ Para construir esta relación de características hemos recurrido a los estudios sobre las prácticas artísticas colaborativas que citamos a continuación: BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi, EXPÓSITO, Marcelo (eds.). *Op. cit.*; KESTER, Grant H. *Conversation pieces. Community + Communication in Modern Art*, California: University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 2004; SHOLETTE, Gregory. *Dark Matter. Art and Politics in de Age of Enterprise Culture*. Londres: Pluto Press. 2011; FELSHIN, Nina. *But is it art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1995; LACY, Suzanne (ed.). *Mapping the terrain. New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995; y sobre todo a los textos generados por Javier Rodrigo Montero (disponible online en su web personal: <<http://javierrodrigomontero.blogspot.com/>> [Citado 04/08/2011]).

participación, donde la autoría se construye de forma colectiva y transversal.

-Presentan una idea activa de las artes como constelación generativa, y por ello reconstruyen el discurso del arte, diluyéndolo en otras dimensiones significativas a la comunidad desde donde plantear nuevos posicionamientos políticos. Es decir, son prácticas interdiscursivas y deconstructivas.

Bajo el paraguas englobador de las características antes enunciadas, podemos enumerar una serie de **elementos estructurales** comunes:

-Son proyectos de trabajo colectivo que investigan las necesidades sociales y materiales de comunidades locales y proponen propuestas activas y diseños propositivos para el cambio y la transformación social en el espacio público.

-Parten de la pedagogía y el arte como mecanismos de trabajo comunitario e intervención local, fomentando el intercambio de conocimiento, la producción de talleres y plataformas de intercambio entre diversas personas y una ciudadanía activa.

-Son proyectos interdisciplinarios estructurados a largo término con objetivos muy diversos (políticos, sociales, educativos, culturales) y problemáticas contemporáneas propias de cada contexto (ecología, planificación urbana, gentrificación, justicia social, economías alternativas, etc.).

-Crean estructuras y plataformas organizadas y sostenibles (ONG, estudios, centros sociales, proyectos de gestión cultural, cooperativas), contando con un sinfín de colaboraciones de diversos agentes. Sus modos organizativos y métodos de funcionamiento requieren mediar entre instituciones y establecer complejas negociaciones entre diversas dimensiones políticas. Esto incluye un trabajo en red con escuelas, empresas y centros comunitarios, así como una relación directa con sindicatos, jardineros, televisiones locales, asociaciones de vecinos, profesores, músicos, escritores, sociólogos, vecinos, jóvenes, etc.

-Conllevan siempre un modelo político de democracia participativa y activa, donde la toma de decisiones se construye colectivamente y las políticas son ascendentes, es decir parten de las personas y los contextos locales.

-Proponen siempre espacios de trabajo autónomos y autogestionados desde el ámbito local en colaboración con otras instituciones o proyectos más amplios, creando modelos horizontales o participativos de gestión y de acción política.

1.6. Hipótesis de la investigación.

Este proyecto de investigación surge de la necesidad de definir, mapear, documentar y relacionar una serie de prácticas y territorios emergentes en el contexto de la creación artística contemporánea que, bajo el paraguas de lo que damos en llamar “laboratorios artísticos colaborativos”, están construyendo en la actualidad una singular relación entre distintas experiencias estéticas críticas que, conscientes de poder jugar un papel importante en la ecología cultural de las ciudades, están provocando encuentros y debates con agentes activos del contexto, reforzando la mediación, activando elementos de comunicación que facilitan la interacción con la ciudadanía y construyendo proyectos y espacios de producción cultural experimentales en red.

Partiendo de la genealogía de las prácticas artísticas colaborativas nos proponemos indagar las cualidades transductivas implicativas, es decir los saltos creativos que determinadas prácticas llevan a cabo para modificar y revertir situaciones heredadas, de un conjunto de iniciativas artísticas que desde el trabajo dialógico entre culturas están activando en la actualidad espacios transfronterizos de producción cultural, entendiendo estos como lugares donde se emprenden políticas que ayudan a “fomentar una cultura democrática [...] con el fin de crear esferas públicas alternativas en las que florezcan las identidades, las relaciones y los valores democráticos y en las que se puedan ofrecer múltiples puntos de resistencia”³⁹, donde las prácticas artísticas ya no sólo intenten reflejar o representar críticamente el mundo sino mantener una clara intención performativa y transductiva. En este sentido el artista como trabajador cultural cumple una función transversal que ensancha los límites disciplinares e institucionales a favor de prácticas transdisciplinares y colectivas.

Como hemos tratado de apuntar anteriormente, en las prácticas colaborativas de trabajo comunitario, los artistas no se constituyen como trabajadores culturales desde un único campo o disciplina, sino que se contaminan desde las relaciones políticas que establecen con el amplio campo de lo social. Es precisamente en estos territorios contaminados o de cruce interdisciplinares donde se están dando las prácticas de acción política, trabajo cultural e intervención educativa más interesantes hoy en día. Estas fomentan la construcción de espacios donde se experimentan y dan lugar formas alternativas de construir nuevos campos de acción cultural y de aprender colaborativamente entre instituciones, organizaciones y personas con saberes muy diferentes entre sí. Para estos *espacios intersiciales*⁴⁰ proponemos la denominación -ya enunciada- de “**laboratorios artísticos colaborativos**”, asumiendo el riesgo del neologismo pero con el convencimiento de que ante la arbitrariedad e indefinición de otras terminologías esta se ajusta a la *intensión* del trabajo de investigación presentado.

Entendemos los laboratorios artísticos colaborativos como territorios relacionales donde experimentar formas de producción cultural significativas para el entorno

Nos proponemos indagar las cualidades transductivas de un conjunto de iniciativas artísticas que están activando en la actualidad espacios transfronterizos de producción cultural

³⁹ GIROUX, H. A. *Cultura, política y práctica educativa*. Barcelona: Grao, 2001. p. 125.

⁴⁰ BHABHA, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.

social donde están insertos. Basándonos en este marco, y desde el fundamento del caso práctico *Aulabierta*. quisiéramos trabajar a partir de la siguiente **hipótesis de investigación**: intentaremos presentar el modo en que las prácticas artísticas colaborativas construyen gramáticas insólitas de lo común, permitiendo experimentar formas de organización democrática radical en el devenir instituyente de la producción cultural contemporánea. Propondremos la investigación realizada, a partir del caso práctico *Aulabierta*, como modelo de organización cultural y política significativa para alcanzar este fin.

Esta investigación parte de la convicción de que las cualidades que otorgamos a las prácticas artísticas colaborativas –mencionadas en el punto anterior- sólo pueden aprehenderse a través de la experiencia directa mediante la participación en un proyecto de investigación que aún no haya sido sobrecodificado por un saber científico. Por lo tanto, defiende, -como estrategia para alcanzar a probar la hipótesis de partida-, combinar la experimentación particular situada, (nuestro caso práctico *Aulabierta*), con el estudio de un marco cultural, histórico y actual, reconectando de este modo los saberes producidos local y globalmente.

1.7. Objetivos de la investigación.

Dicho lo anterior, **los objetivos de esta investigación** se dirigen en tres direcciones diferenciadas aunque complementarias entre sí, como son:

Primera:

Diseñar de manera colaborativa y participar en el proceso de **construcción de una experiencia innovadora** en torno a tres ejes conceptuales de interés: las prácticas artísticas colaborativas o en comunidad, las pedagogías colectivas y la intervención política en el espacio público.

A partir de estos tres ejes, intentar cohesionarlos para conformar un itinerario productivo que pudiera comprometerme en la constitución de una comunidad abierta e híbrida, a partir de la cual se generara un contra-espacio en la línea de los que denominamos “laboratorios artísticos colaborativos”: “laboratorio”, por su carácter experimental; “artístico”, ya que entendemos que nos situamos dentro de ese amplio segmento de producción cultural; y “colaborativo”, pues intentaría conjugar y a la vez atravesar tanto los límites disciplinares de las categorías estancas del saber moderno, así como poner en relación y diálogo las culturas en devenir que interactuarían en él.

Contextualizar esta experiencia en mi centro de investigación, la Universidad de Granada, como “medio” para generar un proyecto de investigación situado que interviniera (y modificara) mi realidad más próxima y con el que extraer un aprendizaje que pudiera afectar, no sólo al conjunto de subjetividades en interacción –la mía propia-, sino también al ejercicio de mi propia práctica profesional.

Rescatar, sistematizar y analizar, mediante la construcción de un relato de perfil etnográfico, el conjunto de materiales, los procesos llevados a cabo y las redes estructurales y de afectos constituidas. Con ello, cumplir con el objetivo de **representar las políticas relacionales entretejidas** en el caso práctico concreto de *Aulabierta*, con el fin último de reconectar el conocimiento generado y las conclusiones obtenidas con otros procesos y espacios instituidos en el contexto nacional e internacional. Esto posibilitaría vincular la experiencia local con lo “global” y a la vez intentaría posibilitar la replica de los procesos puestos en marcha en nuevas experiencias, cuestión que nos parece de gran interés, no sólo en el ámbito cultural sino también en el académico.

Segunda:

Construir un marco conceptual evolutivo y apropiado respecto a la experiencia *Aulabierta*, para situar en su constelación -desde una perspectiva generativa- el conjunto de *ejes de fuerza* así como las problemáticas asociadas a este tipo de proyectos. Partir desde la genealogía de prácticas artísticas de intervención crítica (arte en espacios públicos, prácticas artísticas colaborativas o en comunidad, arte crítico posmoderno, ...) y de los dispositivos y modos de acción que ponen en juego (trabajo cooperativo y en red, tácticas de intervención con medios culturales, construcción de contracartografías y contramemorias, creación de nuevas herramientas tecnopolíticas, ...) para indagar en la potencia que han tenido para generar espacios y plataformas donde ensayar estrategias alternativas al sistema artístico institucional y comercial en las que dar cabida y apoyar el debate y la práctica cultural emergente.

Esto nos conduciría a investigar, analizar y sistematizar una serie de prácticas y experiencias relacionadas con el eje conceptual común de este trabajo: constituirse como laboratorios artísticos colaborativos. Con ello, iniciar la composición de una primera cartografía que nos permitiera situar y dotar de tensión y elementos significativos a nuestra investigación y poder así entender de una manera más compleja la naturaleza de estos espacios experimentales.

Tercera:

Esta es, también, una investigación que intenta actualizar y complementar la bibliografía y archivos existente sobre la emergencia de nuevos procesos instituyentes en los últimos años en el Estado español. Aún advirtiéndolo que no es este el objetivo principal del trabajo, si nos parece un valor a perseguir, ya que posibilitaría trazar un mapa útil a un posible lector/a interesado en experimentar en/con proyectos que se extienden más allá del circuito artístico institucional.

Durante los últimos cuatro años, tiempo en el que he desarrollado una labor docente como ayudante adscrito en las asignaturas *Idea, Concepto y Proceso en la Creación Artística I* de cuarto curso de la Licenciatura en Bellas Artes y en la optativa *Escultura y Entorno Físico* [-> [II. 11 y 12](#)], he tutelado un buen número de trabajos de investigación sobre el conjunto de conocimientos que se articulan en esta tesis. Fijar esos



Il. 11 y 12. Estudiantes de la asignatura Escultura y Entorno Físico (Curso 2011-2012, Grupo B), construyendo el dispositivo portátil de archivo y muestra de materiales de la asignatura (Enero, 2011).

conocimientos, nos parece ahora –momento en el que la experiencia es significativa-, una responsabilidad que debemos afrontar con urgencia ya que ésta es un área de interés y en creciente demanda dentro del contexto de mi centro de investigación. En este sentido este texto debiera ser un **instrumento de mediación artística y pedagógica** dispuesto a ser usado y reapropiado como elemento de traducción cultural del proyecto.

1.8. Metodología.

A lo largo de los puntos anteriores, algunos aspectos metodológicos ya han sido presentados. Las referencias a las investigaciones posmodernas, a la influencia del feminismo y el poscolonialismo, así como las citas a los estudios de la ciencia realizados por Bruno Latour, nos ponen en aviso de la voluntad metodológica que anima este trabajo y de la complejidad a la que nos enfrenta una investigación de segundo orden en la que nuestra subjetividad, como sujeto político, no esté egresada de la misma⁴².

A este respecto entra en juego un elemento controversial en la elección de la metodología conveniente y coherente, tanto con la cuestión académica como con la naturaleza del marco de estudio y del caso práctico *Aulabierta*.

La naturaleza crítica con los órdenes hegemónicos, la voluntad “pública” y los métodos de diseño y ejecución colaborativos y transculturales de las prácticas artísticas que entran en este estudio, se complementa con el interés de éstas por desplegar proyectos de investigación preliminar y a largo plazo, inspirados frecuentemente en metodologías provenientes de fuera del mundo del arte⁴³: hincapié en los modos de hacer de algunas ciencias sociales como la antropología y sus métodos etnográficos. Hal Foster en su ya clásico ensayo de 1980 “El artista como etnógrafo”⁴⁴ defiende un nuevo cambio de paradigma en el arte avanzado de izquierdas, donde el artista aspira a reconciliar teoría y práctica en el trabajo de campo. El “giro etnográfico” que señala Foster en el arte crítico de las dos últimas décadas del siglo XX concatena con

⁴¹ En los últimos cinco años se han llevado a cabo diversos proyectos que intentaban bien documentar y fijar la historia y actualidad de este ámbito, construyendo espacios digitales a modo de archivo. Algunas referencias de estas investigaciones, quizás las que puedan dar una información más completa, son: *Cultura Independiente* <www.culturaindependiente.com>, un proyecto coordinado por José Luis Rodríguez Fernández; *Archivos Colectivos* <<http://www.archivoscolectivos.net>>, una investigación dirigida por Nekane Aramburu auspiciada por el Ministerio de Cultura español; o los distintos encuentros que han tenido lugar sobre esta cuestión en los últimos años: ZigBee en El hervidero (Gijón) <<http://www.elhervidero.org/zigbee/mailling.html>>, el simposio “MODIFI - Modelos, diferencias y ficciones en la producción independiente de cultura contemporánea” organizado por Liquidación Total (Madrid) <<http://www.modifi.es/>>, I Encuentro Ibérico de Espacios Culturales Independientes en Espacio Tangente (Burgos) <http://www.espaciotangente.net/WEB%20DOS/html/2011/Encuentro_Espacios.html>, Jornada sobre Espacios Independientes y Colectivos de Artistas en Sala Amarika (Vitoria) <http://www.amarika.org/blog/index.php?option=com_content&view=article&id=276:jornada-sobre-espacios-independientes-y-colectivosde-artistas&catid=40:actividades>, I Encuentro de Espacios Artísticos Autogestionados en la Facultad de Bellas Artes de Granada (Granada) <<http://aulabierta.info/node/1021>> o Toda práctica es local en DA2 (Salamanca) <<http://www.todapracticaeslocal.com/>>. [Webs citadas 07/08/2011].

⁴² IBAÑEZ, Jesús. *El regreso del sujeto: la investigación social de segundo orden*. Madrid: Siglo XXI, 1994.

⁴³ FELSHIN, Nina. *Op. cit.* p. 83.

⁴⁴ FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.

el pensamiento posmoderno en su atención al “otro”, a la alteridad, y con las ciencias sociales como la antropología y etnografía por su carácter contextual e interdisciplinario comportando un cambio a un modelo horizontal de trabajar, donde la posición del artista sería la de un sujeto inmerso en el devenir de la vida social.

¿Cómo representar esa voluntaria horizontalidad estructural de los hechos sociales que presentamos en este estudio?, ¿cómo evitar oscurecer la diversidad de voces e identidades que es *Aulabierta*?, ¿cómo hacer para que mi escritura no determinara una visión única del proyecto que prefigurara y condicionara el acceso y fijara una representación interesada del mismo?, ¿es posible esto?, ¿qué políticas de representación implementaría en este trabajo?

En las últimas décadas estas mismas cuestiones han sido problematizadas en las ciencias sociales que se han ocupado del “otro”: sociología, antropología, etnografía, ... Sin embargo ese “otro”, los sujetos de investigación de las sociedades coloniales, ha dejado permitir ser objeto de escrutinio y hemos visto como han generado sus propias epistemologías científicas y relatos representacionales. La verdad del científico social que accedía a una comunidad remota y trasladaba la experiencia de campo allí vivida –mediada por su traducción- se ha puesto en entredicho, así como se han declarado insuficientes las tradicionales metodologías de investigación de los científicos sociales.

Algunos autores como Clifford Geertz han problematizado esta cuestión a partir de análisis semióticos del texto antropológico⁴⁵. En una interesante artículo publicado en 1991 con el título “¿Construcción o simulacro del objeto de estudio?”, Néstor García Canclini plantea preguntas similares a las que anteriormente me hacía para discutir alrededor de la retórica textual de las investigaciones científicas basadas en las experiencias de campo. Uno de los asuntos más complejos que trata en este texto es la cuestión de como la lógica de los campos científicos determinan los modos de acceso, mediación y traducción de los procesos sociales observados. García Canclini, nos advierte de como las condiciones socioculturales, la organización de los hábitos y estilos metodológicos que circunscriben al investigador, son interiorizados y acaban determinando la producción y comunicación del saber. Lo que apunta García Canclini es que “lo que un antropólogo declara haber encontrado en el campo está condicionado por lo que se ha dicho o no previamente sobre ese lugar, por las relaciones que establece con el grupo que estudia y con diferentes sectores del mismo, por lo que quiere demostrar –sobre ese grupo y sobre sí mismo- a la comunidad académica para la cual escribe, por su posición (dominante o pretendiente) en el campo antropológico, por el manejo más o menos hábil de las tácticas discursivas con que puede lograr todo esto”⁴⁶.

⁴⁵ GEERTZ, Clifford. *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós, 1989.

⁴⁶ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *¿Construcción o simulacro del objeto de estudio?, Trabajo de campo y retórica textual*. En: *Alteridades*, N° 1 Vol 1, México DF: Universidad Autónoma Metropolitana, 1991. p. 59.

Lo que denuncia Néstor García Canclini es la tendencia no poco habitual de los estudios antropológicos de oscurecer estas condiciones contextuales. Pero, ¿cómo hacer para salvar este asunto?. Lo que propone García Canclini es lo siguiente:

- a) Incluir en la exposición de las investigaciones la problematización de las interacciones culturales y políticas del antropólogo con el grupo estudiado;
- b) Suspender la pretensión de abarcar la totalidad de la sociedad examinada y prestar especial atención a las fracturas, las contradicciones, los aspectos inexplicados, las múltiples perspectivas sobre los hechos;
- c) Recrear esta multiplicidad en el texto ofreciendo la plurivocalidad de las manifestaciones encontradas, transcribiendo diálogos o reproduciendo el carácter dialógico de la construcción de interpretaciones. En vez del autor monológico, autoritario, se busca la polifonía, la autoría dispersa”⁴⁷.

Las condiciones socioculturales, la organización de los hábitos y estilos metodológicos del investigador, son interiorizados y acaban determinando la producción y comunicación del saber

Confiamos en que el modo de trabajar estas propuestas quede explicitado en esta introducción y que las herramientas [-> Pág. 31] que hemos diseñado y dispuesto para adecuar la metodología del proyecto a sus objetivos, también contribuyan a experimentar unos métodos de trabajo que no traten de oscurecer las políticas empleadas en la presentación de la investigación. El objetivo no debiera alejarse de la intención de querer también problematizarlas.

“Se trata, por tanto, no sólo de deconstruir los textos, sino que los antropólogos [nosotros] volvamos otro nuestro mundo, que seamos etnógrafos de nuestras propias instituciones”⁴⁸.

Mi proyecto de investigación situado en la universidad, desarrollado con *Aulabierta*, no sólo iba a estar determinado en su ejecución por unos modos de hacer porosos a la investigación antropológica o etnográfica, haciendo uso durante el proceso de herramientas provenientes de estos campos como el mapeado, la encuesta, los grupos de discusión...(métodos incorporados por otra parte a la práctica artística desde el ejercicio del arte crítico posmoderno de los ochenta), sino que mi labor como investigador se permeabilizaría también de estas disciplinas sociales.

Desde mi trabajo para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados que llevaba por título *“Aulabierta, una experiencia de autoconstrucción de una comunidad de aprendizaje en la Universidad de Granada”* fui consciente y puse mi atención en las políticas de lo cotidiano entretejidas en la red discursiva y de agentes participantes en el proyecto. Esto me obligaba a buscar referentes metodológicos en las ciencias sociales, así como en la investigación militante de los Nuevos Movimientos Sociales (NMS) y en aquellos métodos que conocía implementarse en algunos proyectos de intervención comunitaria de mi interés.

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Ibidem.* p. 62.

Advertido de los peligros de tomar a la ligera y frívolamente el estudio etnográfico, reduciéndolo a un repertorio de técnicas de campo⁴⁹, mi acercamiento debe a la crítica que hace Clifford⁵⁰ a la autoridad antropológica ortodoxa -que entendía la cultura como algo estable y coherente-, naturaleza que ni en el “otro” objeto de estudio, ni en la propia ciencia etnográfica se podía mantener con certeza, la posibilidad de reconocer una naturaleza más flexible al estudio etnográfico, permitiendo negociar con otros campos del saber. Como anuncian Hammersley y Atkinson, “la etnografía es un método de investigación social que trabaja con una amplia gama de fuentes de información donde el etnógrafo se implica en la vida cotidiana de la comunidad objeto de estudio, recogiendo todo tipo de datos accesibles para poder arrojar luz sobre los temas que él o ella ha de estudiar”⁵¹.

A este respecto, el conjunto de estudios sobre investigación de redes y movimientos sociales desarrollado por el profesor Tomás R. Villasante, cristalizados en una abundante obra bibliográfica, orientará las decisiones metodológicas tomadas en este trabajo ayudándonos a discriminar de inicio a favor de aquellas metodologías de investigación que ponen énfasis en las políticas participativas del sujeto investigador respecto al objeto de estudio, aquellas que entendemos coherentes en mayor grado con los objetivos de esta investigación. Ponemos el acento sobre las *capacidades transductivas* de éstas, es decir, en las posibilidades que abre la praxis dialógica de estas metodologías para efectuar cambios en todo el conjunto de participantes implicados, posibilitando aprendizajes bio-performativos, puesto que “toda producción de conocimiento nuevo afecta y modifica los cuerpos, la subjetividad, de aquellos que participan en el proceso”⁵². Como no deja de advertir Villasante, aunque “no todos aportamos lo mismo al proceso [de investigación], ni cuantitativamente ni cualitativamente, es tan imprescindible la visión del especialista científico, como del metodológico, como la del dirigente social, como la de cualquier ciudadano que quiera aportar sus saberes, pues es su dialógica lo que enriquece a todos los participantes”⁵³.

Del conjunto de técnicas utilizadas para la investigación social, profusamente estudiadas, experimentadas y divulgadas en el contexto español por T. R. Villasante y Jesús Ibáñez entre otros, nos propusimos abordar aquellas estrategias que nos aproximaran a las metodologías de investigación participativas más usuales en las prácticas artísticas colaborativas. Estas son:

Aprendizaje colaborativo:

Se basa en el aprendizaje a través del cual se construyen significados personales y conocimientos a través del diálogo y la discusión. En el marco de una metodología

⁴⁹ SÁNCHEZ DE SERDIO, Aida. *Op. cit.* p. 38.

⁵⁰ CLIFFORD, James. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva postmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1995.

⁵¹ HAMMERSLEY, Martyn y ATKINSON, Paul. *Etnografía. Métodos de investigación*. Barcelona: Paidós, 1994. p. 15.

⁵² MALO, Marta (ed.). *Nociones comunes. Experiencias y ensayos entre investigación y militancia*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004. p. 35.

⁵³ VILLASANTE, Tomás R. *Op. cit.* p. 404.

colaborativa, se tienen en cuenta la negociación, la palabra y el aprendizaje mediante explicación. Para que se produzca un aprendizaje colaborativo no solo se requiere trabajar juntos sino “cooperar en el logro de un objetivo que no se pueda conseguir individualmente”⁵⁴. Para lograr este objetivo, el grupo ha de trabajar sobre la base del consenso, decidiendo cómo realizar las tareas, qué procedimientos adoptar y como dividir el trabajo y las acciones a realizar.

Investigación-Acción:

La investigación-acción se basa en el método de aprendizaje haciendo. Los protagonistas de esta no tienen porque ser un colectivo o comunidad, sino que pueden ser un investigador o un artista que va probando diferentes herramientas y metodologías en un determinado contexto y que reconduce constantemente su trabajo. La metodología de investigación acción se basa en la práctica que en todo momento es conducida y protagonizada por el propio investigador o artista que a partir del desarrollo del proceso, va adquiriendo herramientas y estrategias de implementación que parten de su relación con el proceso desarrollado. La aproximación que plantea la investigación-acción resulta muy diferente a la presentada desde la Investigación-Acción-Participativa (siguiente), ya que el sujeto protagonista y conductor de todo el proceso acaba siendo el investigador o artista que cuenta con unos participantes que no forman parte de la mesa de toma de decisiones.

Investigación-Acción-Participativa (IAP):

Nacida de la anterior, surge en los años setenta en la confluencia de un conjunto de escuelas críticas de investigación social y de la pedagogía social latinoamericana (Paulo Freire) con la intención de articular investigación y acción social con los conocimientos de comunidades locales para transformar una realidad concreta a partir de un compromiso directo por intervenir en el territorio. Es un “método de estudio y acción que busca obtener resultados fiables y útiles para mejorar situaciones colectivas, basando la investigación en la participación de los propios colectivos a investigar”⁵⁵. La acción desarrollada por la IAP debe ser por tanto colectiva, rompiendo la barrera entre sujeto investigador y objeto investigado –característica esta de la investigación sociológica clásica-, abordando el proceso desde una perspectiva dialógica, según la cual el investigador y la población establecen una relación de comunicación entre iguales, un diálogo horizontal basado en la reciprocidad. La IAP no rechazaría el papel del especialista científico pero pondría en un plano de equivalencia simétrico los conocimientos expertos locales, ayudando a un conocimiento de la realidad más completo y desde niveles más diversos. Deviene por tanto en un proceso de aprendizaje colectivo, donde el conjunto de técnicas o modos de hacer del investigador se ponen al servicio de la comunidad para acompañar, constatar,

⁵⁴ ZANARTU, Luz María. *Aprendizaje colaborativo: una nueva forma de diálogo interpersonal y en red* [en línea]. En: Revista Digital de Educación y Nuevas Tecnologías. n28. Año V. Disponible online en: <<http://contexto-educativo.com.ar/2003/4/nota-02.htm>> [Citado 20/07/2011].

⁵⁵ ALBERICH, Tomás. *La Investigación-Acción Participativa, método y práctica* [en línea]. En: IV Congreso internacional sobre investigación – acción participativa. Octubre, 2007. Valladolid (España). p. 7. Disponible online en : <<http://www.hera.fed.uva.es/congreso/images/TomasAlberich.doc>> [Citado 10/08/2011].

realizar aperturas o ayudar a *empoderar*⁵⁶ a los agentes participantes en un proceso. Pero aún más, la IAP no termina en la producción de un conocimiento específico en un tiempo determinado sino que su “hilo conductor, debe plantearse como un proceso cíclico de reflexión-acción-reflexión, en el que se reestructura la relación entre conocer y hacer, entre sujeto y objeto, de manera que vaya configurando y consolidando con cada paso la capacidad de autogestión de los implicados”⁵⁷.

Todas ellas recogen la herencia de las investigaciones obreras de finales del s. XIX, que intentaban promover la toma de conciencia crítica del obrero sobre su realidad; de la co-investigación sociológica de los años 50, en la que se rompe con la división entre sujeto investigador y sujeto investigado, implicando activamente a estos últimos en el proceso de investigación, lo que haría que pasaran a ser sujetos-investigadores; o los grupos de autoconciencia de mujeres y la epistemología feminista, que nacen en la década de los 60 del pasado siglo como forma de despertar la conciencia individual y colectiva de las mujeres sobre su propia opresión, “construyendo la teoría desde la experiencia personal e íntima y no desde el filtro de ideologías previas”⁵⁸. Las tres metodologías participantes enunciadas anteriormente difieren en el grado de interacción y participación de los sujetos-participantes de la comunidad y el papel del investigador-participante. En cualquiera de los casos es la práctica viva y la acción la que demarca los modos de hacer de estos métodos. Un “partir de sí”, eslogan del movimiento feminista, que señala la revelación personal como instrumento político y devuelve al ámbito de investigación la empatía social del sujeto científico.

Respecto a la adecuación de nuestros objetivos, la naturaleza del caso de estudio y la metodología a emplear, convenimos decidimos por desarrollar la investigación siguiendo los postulados básicos de la IAP, esto es: aprendizaje colaborativo, corresponsabilidad, movimiento-redefinición-reidentificación de la realidad contextual, implicación en los procesos y sus objetivos, dialogismo y socialización del conocimiento, mediación en las redes para identificar agentes y necesidades de estos, proximidad con el objeto de estudio y en el lenguaje franco en uso. Pero de alguna manera también habíamos aprendido de las epistemologías feministas que no se podría pre-escoger un método, a modo de manual o receta, y que este debía estar siempre dispuesto a discutirse o incluso declinarse por otros. Comprendíamos que la naturaleza “empírica” de nuestra investigación limitaría las posibilidades de aplicar un protocolo metodológico preestablecido, embarcándonos en este sentido en un “viaje abierto” del que extraer incluso decisiones sobre el/los método/s con los que articular la investigación y fijarla textualmente.

⁵⁶ Según el diccionario panhispánico de dudas de la Real Academia Española de la Lengua, *empoderar* se emplea en textos de sociología política con el sentido de ‘conceder poder [a un colectivo desfavorecido socioeconómicamente] para que, mediante su autogestión, mejore sus condiciones de vida’. Disponible online: <<http://buscon.rae.es/dpdI/SrvltGUIBusDPD?clave=empoderar&origen=RAE>> [Citado 10/08/2011].

⁵⁷ MORENO PESTAÑA, J.L. y ESPADAS ALCAZAR, M.A. *Diccionario crítico de ciencias sociales, Terminología Científico Social* [en línea], obra dirigida por D. Román Reyes. 3ª Edición (digital), Madrid: UCM, 2002. Disponible online en: <http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/II/invest_accionparticipativa.htm> [Citado 10/08/2011].

⁵⁸ MALO, Marta (ed.). *Op. cit.* p. 22.

La dicotomía se planteaba en los términos de cómo ser fiel en esta tesis a la naturaleza del objeto de estudio, no traicionar el marco epistémico conformado, ni clausurar los saberes puestos en juego por los sujetos participantes –entre lo que me incluyo-, sin olvidar también los requerimientos y dispositivos a los que la investigación universitaria –concretamente me refiero al proceso de construcción de esta tesis doctoral- nos obliga.

En nuestro caso hemos optado por respetar “la supuesta subjetividad” de la investigación naturalista –participante- desarrollada a través de la metodología de la Investigación-Acción-Participativa en el caso práctico estudiado (*Aulabierta*) y la “supuesta objetividad” académica en la indagación y construcción del marco conceptual que lo precede, el cual tiene como objetivo situar la experiencia dentro de un contexto histórico y cultural preciso. La estructura del trabajo cabalgaría entonces entre ambas posiciones; aunque creemos que esta aparente dicotomía es en sí mismo –como se han encargado de señalar autores de la antropología social como Malinowski o sociólogos como Haraway o Latour- un falso dilema. Si hacemos uso de la metáfora filmica del “fuera de plano” cualquier encuadre manifiesta una posición ética⁵⁹, es decir una actitud, un modo de vida⁶⁰. La decisión y diseño del marco conceptual, así como el estilo y la escritura, incluso la maquetación y montaje están sujetos a decisiones que son también subjetivas y políticas. De igual modo, la validez científica de la observación –como forma de conocimiento de la realidad- viene dada por esa posición subjetiva del investigador respecto al contexto social donde se inserta. La cuestión de la observación inmersiva o participante ha sido defendida por las corrientes de investigación social naturalistas como una de las principales técnicas de análisis contextual cualitativas. El trabajo de campo y la observación participante, modos con los que el investigador social intenta aproximarse a la realidad objeto de estudio, permiten reducir la distancia y facilitar el acceso a los escenarios, pero no podemos obviar que los resultados que devienen de estos métodos quedan condicionados por la situación social e identidad del científico social que observa. La personalidad de un antropólogo, defiende Evans-Pritchard⁶¹ equiparándola a la del artista, no puede eliminarse de su trabajo, como tampoco es posible hacerlo en el caso del historiador.

Respecto a la adecuación de nuestros objetivos, la naturaleza del caso de estudio y la metodología a emplear, convenimos decidirnos por desarrollar la investigación siguiendo los postulados básicos de la IAP

⁵⁹ Unos de los ejemplos más de esta idea lo vemos en *Letter to Jane: An Investigation About a Still* (1972) la experiencia filmica que Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin –por entonces miembros del Grupo Dziga Vertov- realizaron a propósito del reportaje que la revista L'Express publicó en 1972 sobre la visita ese mismo año de Jane Fonda a Vietnam del Norte. La película, que funciona como post-scriptum de *Tout va Bien* (1972), cuestiona el papel que juegan los intelectuales y artistas en las revoluciones políticas de la segunda mitad del s.XX a partir del análisis de una de las imágenes publicadas en la revista. La voz en off de Godard y Gorin destaca en algunos momentos esta cualidad del encuadre para condicionar determinadas lecturas de la imagen. Les escuchamos citar lo siguiente: “La elección del encuadre no es inocente o neutral (23:23') [...] Todo se midió con cuidado, como en el caso comentado del encuadre. Él [Joseph Kraft] se centró a propósito en la estrella militando para obtener cierto producto, cierta mercancía ideológica (28:32')”. “El efecto general de la foto enfatiza el de otra foto de la actriz en la portada del mismo número de “L'Express”. Esta foto de portada es muy reveladora si uno quiere ver que una foto cubre tanto como muestra (30:08')”. Una foto impone silencio al hablar (30:14')”. GODARD, Jean-Luc y GORIN, Jean-Pierre. *Letter to Jane: An Investigation About a Still*. [Video]. Barcelona: Prodimag, S.L. : Intermedio, 2008. También disponible online en: <http://video.google.com/videoplay?docid=-511397820540803155> [Citado 12/08/2011].

⁶⁰ SÁNCHEZ DE SERDIO, Aida. *Op. cit.* p. 35.

⁶¹ EVANS-PRITCHARD, Edward. *Antropología social*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1967. p. 100. *cit. pos.* GUASCH, Óscar. *Observación participante*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1997. 23. Es igualmente interesante la consulta sobre el aspecto literario de la antropología y de la capacidad de los científicos sociales de producir realidad mediante el texto. Entre otros autores, Clifford Geertz destaca en su obra *El antropólogo como autor* (1989) la importancia del modo textual, del estilo de escritura, empleado por los antropólogos en sus investigaciones, subrayando las cuestiones biográficas e históricas como hechos muy relevantes para la interpretación de las obras antropológicas. En GEERTZ, Clifford. *Op. cit.* p. 10.

La personalidad de un antropólogo, defiende Evans-Pritchard equiparándola a la del artista, no puede eliminarse de su trabajo, como tampoco es posible hacerlo en el caso del historiador

El portador de la mirada condiciona la selección de las imágenes, algunas de las cuales no llegan a ser vistas o permanecen en ángulos muertos⁶²; no obstante, como ya hemos comentado, este posicionamiento subjetivo del investigador es inevitable y válido en la medida en que los resultados que se obtengan de la experiencia sean deliberados de las acciones observadas o participadas, y a la vez, por una cuestión de honestidad profesional que no debiera excusarse, sean las condiciones de la investigación conscientes e inteligibles tanto para el investigador como para el resto de sujetos participantes. En la medida en que se reconoce la posición social inicial del sujeto investigador cuando éste se introduce en un contexto, la mirada subjetiva queda articulada dentro de las condiciones de partida del trabajo a realizar. Por tanto, la eficacia de la investigación y del conjunto de toma de decisiones imbricadas en la misma, no deviene de la aplicación de una metodología científica rígida o predefinida, sino de la capacidad por ajustarse a las contingencias de la investigación. Aquí el *principio de reflexividad o sistema reflexivo* -ya enunciado anteriormente- nos ayudaría a entender la naturaleza *ecosistémica* de la investigación como trabajo imposible de desligar de las condiciones de producción del mismo y de cómo éstas afectan al proyecto aquí presentado tanto como la experiencia modifica al sujeto investigador. Los estudios de etnometodología de Garfinkel son de utilidad para desbloquear la separación entre medios y fines de la investigación o lo que sería lo mismo entre los procesos llevados a cabo y los resultados de los mismos. En este sentido Garfinkel advierte de los efectos reflexivos –interferencias- que se producen entre el contexto de investigación y los “miembros” (sujetos con identidad e historia específica) en interacción en él, entre los cuales debermos incluir al propio investigador.

“El contexto de la acción no es lo único que la constituye sino que los métodos por los que se explicita el contexto también contribuyen a dar sentido a esa misma acción. La “acción” y el “contexto” son elementos que se elaboran y determinan mutua y continuamente en una actividad reflexiva de la que los miembros forman parte estableciendo la naturaleza de los acontecimientos en los que van situándose. De manera que las “circunstancias” de una acción no son anteriores e inalterables para la interpretación de la misma sino que han de interpretarse como los productos en evolución y modificables de las acciones que las constituyen⁶³.”

La *reflexividad y dialogicidad* serán cualidades endógenas de una Investigación-Acción-Participativa como la nuestra, en la que la acción situada y el razonamiento práctico priman como lugar de validación de cualquier teoría.

⁶² GUASCH, Óscar. *Op. cit.* p. 10.

⁶³ RODRÍGUEZ BORNAETXEA, Fernando. *Reflexividad* [en línea]. En: REYES, Román (dir.). *Diccionario crítico de ciencias sociales, Terminología Científico Social*, 3ª Edición (digital), Madrid, UCM, 2002. Disponible online en: <<http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/R/reflexividad.htm>> [Citado 12/08/2011].

1.9. Estructura de la investigación. Cronograma del proceso.

Para facilitar al lector la capacidad de generar un visión panorámica de la investigación hemos desarrollado en este capítulo una gráfica con la que posicionar cronológicamente y categorizar las distintas etapas que han tenido lugar a lo largo de este proyecto. Las siguientes páginas ofrecen la posibilidad de navegar por mi itinerario académico-biográfico condicionado, claro está, por la perspectiva de la práctica de investigación propuesta. He querido no obstante situar y señalar determinados items que, aunque quedarían al margen del objeto preciso de este trabajo, los considero relevantes e influyentes tanto de la conformación del cuerpo teórico como de la práctica cultural que en los últimos años he desarrollado.

Para hacer legible el siguiente cronograma, recomiendo primero la consulta de la leyenda de información incluida en la siguiente página. En ella se puede encontrar el mapa de colores y elementos gráficos que sirve de ayuda para una fácil y adecuada lectura de la gráfica-cronograma del proyecto de investigación.

El contexto de la acción no es lo único que la constituye sino que los métodos por los que se explicita el contexto también contribuyen a dar sentido a esa misma acción

Cronograma del proceso.

Noviembre 2004.

Primera actividad de *Aulabierta*. Conferencia “Recetas Urbanas”, impartida por Santiago Cirugeda.

Enero 2005.

Curso “Cómo llegar a la Era Digital. Fotografía y Vídeo”, impartido por Mira Bernabéu.

Enero 2005.

Seminario “Profesionalización Estudios Artísticos (PEA)”. Conferencia de Yolanda Romero y Paco Baena (Área de Artes Plásticas de la Diputación de Granada).

Marzo 2005.

Conferencia “Haciéndose hueco, abriéndose espacio. Activismo y cultura”, impartida por Álvaro de los Ángeles.

Marzo 2005.

Conferencia “Fotografía contemporánea española: Difusión y Mercado”, impartida por Pep Benlloch.

Marzo 2005.

Seminarios y taller “AAABIERTApycto”. Debates públicos para conceptualizar e iniciar el proceso de diseño colectivo del proyecto. Se decide en asamblea materializar la idea de *Aulabierta* mediante el proceso de construcción de una “infraestructura” que actúe como signo y sede del proyecto.

Abril 2005.

Localización de nave industrial. Análisis de las condiciones de propiedad y técnicas de la nave y reflexión sobre la adecuación de solicitar un desmontaje selectivo de la misma y cesión de materiales para el proyecto *Aulabierta*.

Abril 2005.

Inicio del proceso de gestión de la cesión de la nave industrial con VISOGSA (Diputación de Granada).

Mayo 2005.

“ClaseAbierta”, en colaboración con la asignatura Proyectos Urbanos (ETSA de Granada) impartida por el profesor Rafael Reinoso.

Septiembre 2005.

Firma del convenio de cesión de la nave Diputación de Granada-Universidad de Granada.

Septiembre 2005.

Curso “AABIERTAdes/mon/ta/je. Curso Práctico de Seguridad y Salud en Obras de Construcción”. Formación en Salud y riesgos en obras de construcción. Desmontaje de nave industrial y acopio de materiales en la Facultad de Bellas Artes de Granada.

Noviembre 2005.

Curso “AABIERTA Taller de Proyectos. Del Seguro de Responsabilidad al Tornillo Autorroscante”. Diseño colectivo, y en función de los materiales obtenidos en el desmontaje de la nave, del proyecto básico para el edificio de *Aulabierta*.

Enero 2006.

Reunión en la ETSA Granada y entrega por parte del estudio Recetas Urbanas del proyecto básico para el edificio de *Aulabierta*. Propuesta resultante de la cohesión de las propuestas de los equipos formados en “AABIERTA Taller de proyectos”.

Diciembre 2005.

SPEA. “Guía para la práctica profesional del artista visual. Problemas y Soluciones”. 1ª ed., impartido por Eva Moraga.

Enero 2006.

Presentación del programa *ZonaChana* con el ciclo de conferencias “Creación, Comunicación, Ciudadanía”.

Marzo 2006.

Curso “AulABIERTA. Cimentación”. Formación y construcción de encofrados para el edificio.

Abril 2006.

Curso “AulABIERTA. Cerramientos”. Formación y construcción de cerramientos (paredes) para el edificio.

Mayo 2006.

Curso "AulABIERTA. Cubierta". Formación y construcción de cubiertas para el edificio.

Agosto 2006.

Presentación de *Aulabierta* dentro del Proyecto ARTE PÚBLICO / BARRIO DEL CARMEN o6. CON BILLETE DE IDA Y VUELTA.

Septiembre 2006.

Diploma de Estudios Avanzados. Título: "Aulabierta. Una experiencia de autoconstrucción en la Universidad de Granada".

Septiembre 2006.

Taller "Herramientas Digitales para proyectos artísticos colaborativos". Colaboración con la asignatura Escultura y Tecnologías, impartida por la profesora M^a Isabel Soler Ruiz.

Diciembre 2006.

Curso "AulABIERTA Montaje. Curso Práctico de Autoconstrucción". Formación técnica. Montaje de estructura y ensamblaje de elementos pre-fabricados.

Enero 2007.

Colaboración de *Aulabierta* en el Curso/taller "Procesos artístico-colaborativos en las fronteras (sobre Bordergames y otros proyectos transfronterizos)", impartido por Javier Rodrigo. Inicio de colaboración con Javier Rodrigo para abrir un programa de estudio y actividades sobre pedagogías críticas.

Marzo-Junio 2007.

Posgrado "Diseño de Nuevos Formatos Expositivos", ELISAVA, Barcelona.

Mayo 2007.

Curso "AulABIERTA remaches". Desde diciembre de 2006 hasta noviembre de 2007 se realizan diferentes cursos y reuniones con el objetivo de finalizar la adecuación del edificio y poder habilitarlo para realizar actividades en él.

Junio 2007.

Encuentre3***. En colaboración con Catarqsis y la Fundició. Primera actividad pública celebrada dentro del edificio de *Aulabierta*.

Junio 2007.

"Encuentro entre vecinos y estudiantes", actividad coordinada por Manuel Bermúdez en colaboración con la asignatura Escultura y Nuevas Tecnologías, impartida por la profesora M^a Isabel Soler Ruiz.

Julio 2007.

Participación en las jornadas "ep07. Jornadas de Arte Público en Castellón".

Octubre 2007.

Se crea la lista de correo "listasocios@aaabierta.org". Es el canal de comunicación interno de los miembros más activos del proyecto.

Noviembre 2007.

Inauguración del edificio de *Aulabierta* con el curso "Taller de Pértiga o cómo saltarse la burocracia en el arte", impartido por el artista SAM3.

Noviembre 2007.

Inicio, junto con Javier Rodrigo, el proceso de diseño del proyecto *Transductores*.

Diciembre 2007.

Seminario-taller "Intervenciones sostenibles en el espacio urbano". Diseño ambiental del entorno de *AULABIERTA*.

Diciembre 2007.

SPEA. "Jornadas de Gestión y Producción Cultural", impartidas por YProductions SL.

Diciembre 2007.

SPEA. "Guía para la práctica profesional del artista visual. Problemas y Soluciones". 1ª ed., impartido por Eva Moraga.

Diciembre 2007.

SPEA. Taller "Diseño y comunicación de proyectos culturales", impartido por Funky Projects.

Enero-Abril 2008.

ZonaChana. "Laboratorio de Microtelevisión". En colaboración con el Centro José Guerrero.

Febrero 2008.

Primeras asambleas para renovar la dirección de *Aulabierta*.

Marzo 2008.

Inauguramos la Biblioteca Web de *Aulabierta*.

Abril 2008.

Curso "Espacios Feministas de Relación. Experiencias entre la política y la pedagogía", impartido por Aida Sánchez de Serdio y Judit Vidiella.

Abril 2008.

Participación en las jornadas "Sur Express...", organizadas por La Casa Encendida. Madrid.

Abril 2008.

Participación en las "Jornadas sobre cultura libre", organizada en la Facultad de Bellas Artes de Leioa.

Mayo 2008.

"Asamblea Reconstituyente", renovación de la dirección del proyecto.

Abril 2008.

Presentación de *Aulabierta* en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Universidad de Castilla La Mancha.

Mayo 2008.

Curso “Intervenciones Urbanas, reutilización y producción de mobiliario urbano” con la participación de BASURAMA y Ecosistema Urbano.

Mayo 2008.

“Quítaselo-póntelo: taller de reutilización de ropa”, con la colaboración del Taller de costura y taller de bordado y tul, Centro Cívico Norte.

Mayo 2008.

“Laboratorio Editorial”, impartido por Llorenç Bonet.

Mayo 2008.

Curso “Do It Together”, impartido por Daniel G. Andújar.

Mayo 2008.

“Nuevas perspectivas de la gestión cultural: marcos y modelos innovadores”, seminario con LaFundició.

Junio 2008.

Se evidencian los problemas de legalización del aula a partir de la entrada de nuevos equipos de dirección en el Vicerrectorado de Infraestructuras de la UGR y el decanato de la Facultad de Bellas Artes.

Octubre 2008.

Se generan convocatorias abiertas de proyecto. La Asociación es utilizada como herramienta, su registro y NIF permite el concurso en convocatorias de subvención de la administración y universidad.

Octubre 2008.

Participación en la exposición Zona Intrusa 2. *Aulabierta* acompaña obras de Antoni Tàpies, Efrén Álvarez y Mary Boom.

Noviembre 2008.

Surge la estructura de grupos de afinidad. Miembros de *Aulabierta* se re-articulan en pequeños grupos iniciando proyectos profesionales (los casos de Mytaki y FAQ son los más evidentes). Esta desmembración cambia la manera de entender la estructura orgánica de *Aulabierta*.

Noviembre 2008.

Participación en las jornadas “Lo colectivo como investigación”, organizadas por UNIA artey-pensamiento. Sevilla.

Noviembre 2008.

Conferencia de *Aulabierta* en la Universitat de Barcelona. Durante el encierro en el rectorado

de la UB en protesta por las consecuencias del Plan Bolonia.

Noviembre 2008.

Primera sesión del taller de documental acerca de la enseñanza en la Facultad de Bellas Artes de Granada.

Noviembre 2008.

Participación en el seminario internacional "Acciones Reversibles. Seminario sobre arte, educación y territorio". Vic.

Enero 2009.

Talleres contra el genocidio de Gaza. Con la colaboración de Un mundo feliz.

Febrero 2009.

"Laboratorio de Microtelevisión". Multiplicación del laboratorio dentro de la itinerancia de la exposición "Muntadas. La construcción del miedo y la pérdida de lo público". CAAM, Gran Canaria.

Marzo 2009.

Diseño de actividades y acciones para presionar a la UGR y evitar el cierre del espacio de *Aulabierta*.

Abril 2009.

Presentación de la cocina móvil de *Aulabierta*.

Mayo 2009.

"Taller de GIMP + INKscape: software libre para artistas", dirigido por Colina Roja, Hacklab Granada.

Mayo 2009.

"Laboratorio de serigrafía ambulante", dirigido por Srta. Jes.

Mayo 2009.

Taller de fabricación de jabón: "El club de la ducha", dirigido por la Asociación de Educación Ambiental DATURA.

Mayo 2009.

Participación en las "JORNADAS KRAX 2009_OUT OF CONTROL_poder de transformar, poder de crear" organizadas en Barcelona por KRAX.

Octubre 2009.

Participación en las Jornadas "zig-bee. Encuentro de Espacios Artísticos Autogestionados", Centro de Cultura Antiguo Instituto, Gijón. Organiza El hervidero.

Noviembre 2009.

El Vicerrectorado de Infraestructuras y Campus prohíbe definitivamente el uso del espacio de *Aulabierta*.

Diciembre 2009.

Inauguración de la exposición “Transductores. Pedagogías Colectivas y Políticas Espaciales”. Centro José Guerrero, Granada.

Enero 2010.

Publicación de “AULABIERTA manual de instrucciones: FAQ + Cartografía”.

Marzo 2010.

“Bricolaje de experiencias en torno a la creación de conocimiento: la dimensión política del aprendizaje”, organizado por des-encuentros.info y coordinado en colaboración con Colectivo Situaciones.

Marzo 2010.

“Taller de serigrafía”, impartido por Cristian M. Walter. En colaboración con Espacio Auxiliar.

Abril 2010.

Aula Reciclada. Apertura del edificio por alumnos desvinculados de la Asoc. AAABIERTA.

Mayo 2010.

“Jornadas de Encuentro con Espacios Artísticos Autogestionados”, coordinadas por María Ruiz.

Mayo 2010.

Taller de encuadernación “Cuando no hay lomo de todo como”, impartido por Cristian Malo.

Marzo 2011.

Taller de posproducción fotográfica digital, Impartido por Leo Simoes. Última actividad desarrollada y coordinada desde *Aulabierta*.

Abril 2011.

Inauguración del proyecto “TRN. Laboratorio artístico transfronterizo”.

Mayo 2011.

Inicio del proceso de escritura de esta Tesis Doctoral.

Diciembre 2011.

Conferencia *Aulabierta*. Autogestión del aprendizaje: El alumnado como fuente de innovación. 1 diciembre 2011. Facultad de Bellas Artes de Leioa. UPV.

Febrero 2012.

Desmontaje edificio *Aulabierta*.

Febrero 2012.

Finalización del estudio del caso práctico *Aulabierta*.

Mayo 2012.

Registro de Tesis Doctoral.

1.10. Forma y formato. Políticas del diseño del texto.

1.10.1. Formatos de presentación de la investigación.

Una de las cuestiones que nos ha preocupado a la hora de concebir el modo de presentar gráficamente este documento era la adecuación a la naturaleza de la experiencia que estaba investigando. La composición formal de este trabajo trata de adecuar la multiplicidad de registros presentes en el texto a un formato de presentación claro y útil para la consulta y lectura, conscientes de que las entradas de información son múltiples y el formato de las mismas muy heterogéneo.

Hemos optado por multiplicar las opciones de presentación, reconociendo, las posibilidades que los distintos medios de edición y difusión de contenidos puestos hoy día a nuestro alcance permiten relaciones múltiples y diversas con los textos. Junto con este volumen escrito y con los DVD que lo acompaña, hemos considerado que la presentación de este trabajo debía disponerse en un medio digital en red, una web dinámica, y aprovechar las características propias de la composición y navegación en este medio, así como las propiedades del hipervínculo desarrolladas en el mundo digital.

Dentro del formato web, el lenguaje de programación más idóneo para ser utilizado en este trabajo es el llamado *wiki* [-> Pág. x], un editor de textos en red, que posibilita la escritura colectiva en tiempo real y el archivo y recuperación de versiones de texto anteriores. Este formato permite al lector consultar el texto y editarlo, es decir, realizar cambios en el documento según su criterio. Cualquier modificación es almacenada en la memoria del servidor que aloja el *wiki* para evitar que pueda ser destruido el texto total o parcialmente.

A partir del trabajo de investigación resultante, nos proponemos que el proceso de construcción de la memoria del proyecto, pudiera hacerse, de forma abierta y colectiva, por lo que el sistema *wiki* permitiría introducir la multiplicidad de voces interpeladas en el relato de la experiencia. Todos aquellos implicados/as en el proceso de trabajo podrían así aportar alguna información adicional, un punto de vista distinto o corregir cualquier imprecisión. Como ya se ha tratado al inicio del punto 1.4, la dirección url de consulta de esta herramienta es: <<http://aulabierta.info/wiki>>.

La exploración de estos formatos tenía el objetivo de llegar a crear una configuración formal para el texto que permitiera hacerlo disponible a cualquier interesado/a y dejarlo abierto para poder así ampliarlo o modificarlo posteriormente, en futuras revisiones, ya sea por mí mismo o por otra persona que quisiera darle continuidad a esta experiencia de investigación.

Resumiendo, presentamos esta investigación en tres formatos distintos para facilitar con ellos distintos procesos de lectura:

1. **Versión impresa (v.i).** Optamos por un formato de impresión laser a color

en papel de algodón mate 180 gramos, con unas dimensiones: 190 x 260 mm. Encuadernación rústica.

2. **Versión digital cerrada (v.d.c).** En los DVD adjuntos se incluye copia del documento en formato PDF con texto seleccionable y anexos.

3. **Versión digital abierta (v.d.a).** Puede consultarse versión de este documento en la web <<http://aulabierta.info/wiki>> con hipervínculos activos y capacidad de edición.

1.10.2. Tipografía, jerarquía textual y maquetación de la investigación.

En el total del documento los materiales textuales que se incluyen aparecen diferenciados según el origen de cada uno de ellos. Para ello hemos optado⁶⁴ por utilizar una familia tipográfica amplia que nos permitiera discriminar fácilmente entre ellos. La fuente que hemos elegido es la “Thesis Basic”⁶⁵, diseñada en 1994 por el estudio berlinés LucasFonts (dirigido por Lucas de Groot).

Las categorías textuales que he considerado para estructurar el trabajo son las siguientes:

a) **Texto académico.** Es el que da cuerpo al trabajo de posicionamiento académico y conceptual del trabajo. La tipografía utilizada para este es The Mix Light 9pt.

b) **Texto experiencial.** Se trata de un texto construido con un estilo de escritura más directo, fundamentalmente basado en las notas extraídas del diario de campo del proyecto. La tipografía utilizada para este es The Mix Light 9pt.

c) **Correos electrónicos (emails).** Se recogen una selección de mails significativos del desarrollo del proyecto. Aparecen sobre sombreado con trama de líneas oblicuas hacia la derecha color gris 10%. La tipografía utilizada para este es The MixMono Ligth 7pt.

d) **Documentos de trabajo interno.** Extractos de textos de trabajo durante el proyecto: documentos oficiales, notificaciones, textos de utilidad (programas), etc. Aparecen sobre fondo de color azul (composición). La tipografía utilizada para este es The Sans Light 8pt.

⁶⁴ Quisiera agradecer de nuevo, y a propósito de estas decisiones, los consejos y ayuda de Vanesa Aguilera (<<http://www.vahestudio.com/>>) para adecuar mis ideas a un código gráfico coherente. También a Patricia Garzón (<<http://www.patriciagarzon.com/>>), con quien discutí productivamente las decisiones gráficas a llevar a cabo, y quien además se ha encargado del proceso de maquetación de este trabajo. Quede aquí reiterado mi agradecimiento.

⁶⁵ Página web de LucasFonts: <<http://www.lucasfonts.com/fonts/thesis-family/about/>> [Citado 17/08/2011].

e) **Citas literales e intervenciones.** Fragmentos de textos de otros autores, transcripciones de documentos oficiales, etc. Estos textos aparecen entrecorridos. La tipografía utilizada es The Mix Light 9pt.

f) **Notas para la dirección de la lectura.** La tipografía utilizada es The Serif Bold 9pt, encerrada la notación por corchetes.

g) **Notas a pie de página.** La tipografía utilizada es The Mix Light 6pt.

h) **Pie de ilustración.** La tipografía utilizada es The Serif Regular 7pt.

i) **Textos entresacados.** La tipografía utilizada es The Serif Regular Italic 10pt.

He querido componer un texto que, en el marco de una estructura lineal, permita otro tipo de lecturas no lineales del documento. Como sistema que oriente la lectura propongo los siguientes signos o **notas para la dirección de la lectura**:

NOTACIÓN	DESCRIPCIÓN
[-> Il. x]	Ver (ir a) la ilustración número x
[-> Email x]	Ver (ir a) el email número x
[-> Anexo x]	Ver (ir a) el anexo número x en el DVD adjunto
[-> Doc. x]	Ver (ir a) al documento número x
[-> Pág. x]	Ver información relacionada en página x
... palabra ^x	Ver comentario o nota a pie de página número x

1.10.3. Licencias.

El contenido de este trabajo está sujeto a una licencia “Creative Commons 3.0”, la misma que ha sido utilizada para todas las producciones de *Aulabierta*. Se puede reproducir, distribuir, comunicar y transformar los contenidos incluidos en este documento y en el DVD adjunto, si se reconoce su autoría, si se hace sin ánimo de lucro y si la obra resultante se comunica bajo la misma licencia.

1.11. Estructura de la tesis.

A partir de la hipótesis planteada, de los objetivos a alcanzar, la elección determinada de una estrategia metodológica para la investigación; decidimos dirigir este trabajo en cuatro capítulos que compondrán la estructura principal del trabajo. Aunque entre ellos haya una relación causal, que va del estudio general del marco conceptual propuesto al caso práctico, en una suerte de estructura en cascada que demarca la relación entre capítulos, la lectura de los capítulos puede realizarse de forma independiente ya que su organización interna así como el método empleado para construirlos es autónomo. Solamente añadiremos la salvedad, explicitada en la sección 1.10. **Forma y formato. Políticas del diseño del texto**, de la inclusión en el cuerpo del texto de lo que hemos denominado llamadas –indicadas con la figura [-> Ref. II, Pág XXX]- que relacionan conceptos o procesos tratados en una parte del texto con otros abiertos en un lugar distinto del mismo o de otros capítulos.

La información básica que aporta cada capítulo es la siguiente:

El **capítulo primero** corresponde a la **introducción** que estamos desarrollando. En ella tratamos las generalidades del trabajo, y se divide en: **motivación y objeto de la investigación. Sobre el modo de abordarla**, donde exponemos los motivos que nos llevaron a interesarnos por el tema, así como presentamos los objetivos que encauzan la línea de investigación utilizada; sigue el **marco cultural de indagación** en el que situamos el tema tratado ampliando esta cuestión en la **descripción del proyecto de investigación e hipótesis**. En la sección dedicada a la **metodología** informamos sobre las pautas metodológicas empleadas en la investigación de la tesis así como de las decisiones tomadas para que estas pautas fueran coherentes con el objeto de estudio. Las siguientes secciones están dedicadas a tratar la **forma y formato** seguido en la construcción del trabajo, trabajando las políticas del diseño y composición del texto e imágenes así como los diferentes niveles textuales empleados explicitando las decisiones tomadas para representarlos. Por último explicamos sintéticamente los contenidos desarrollados en este trabajo dando cuenta de la **estructura de la tesis**.

En cuanto al cuerpo principal de la tesis, los siguientes capítulos (segundo, tercero y cuarto) se encuentran divididos en diferentes secciones, que a su vez se subdividen en apartados por la necesidad de fundamentar de forma clara y precisa los asuntos abordados:

El **capítulo segundo** parte de la genealogía de las artes en espacios públicos, prácticas de intervención, activismo cultural, prácticas colaborativas o en comunidad –prácticas que se hallan en la intersección entre el campo artístico y el de los nuevos movimientos sociales- para indagar en los posicionamientos políticos de estas prácticas, sus formas de organización, es decir en los medios que utilizan y el modo que tienen de construir marcos de participación en contextos específicos de trabajo (ya sean problemáticas sociales concretas, iniciativas culturales y otro tipo de emergencias) y desplegarse como redes de colaboración que van de lo contextual local a lo transnacional.

En el capítulo tercero intentaremos analizar las relaciones de estas prácticas con las instituciones culturales y como estas son pensadas como posibles entornos ocupables, es decir, espacios susceptibles de ser reapropiados, no solo por los agentes propios del campo cultural sino también de la ciudadanía en general, proponiéndose -en esta línea y con distintos fines- la experimentación de nuevas fórmulas de participación y no sólo de acceso a ellas.

Más allá de la construcción de un nuevo marco de colaboración entre las instituciones públicas y las prácticas politizadas o críticas, lo que centrará y será objeto de estudio específico es la emergencia de nuevas prácticas instituyentes, experiencias que dan lugar a espacios donde se dan agenciamientos heterogéneos y multidisciplinares entre personas y grupos de dentro y fuera del contexto artístico (movimientos sociales, agrupaciones de vecinos, agentes culturales, arquitectos y urbanistas, migrantes, colectivos contraculturales, ...), inaugurando una nueva generación de espacios híbridos que hemos dado en llamar "laboratorios artísticos colaborativos-espacios transfronterizos de producción cultural".

Desde el conjunto de nuevas experiencias de espacios artísticos independientes gestionados por grupos de productores culturales (artistas, diseñadores, músicos, críticos, ...), en los que se están ensayando estructuras y modos diversos de organización, a los espacios de gestión ciudadana (generalmente asamblearia) que continúan la línea de producción cultural de los centros sociales okupados de los 80/90, bajo la nueva denominación de centros sociales de "segunda generación", todos ellos se configuran como experiencias mutantes en relación con el territorio circundante, donde se disuelven recombinándose con las culturas e identidades locales, asumiendo una dimensión experimental como lugares de producción autónoma de saberes, espacios de diálogo y encuentro. "Lugares de frontera, tierras en medio de las instituciones formativas y la metrópoli...espacios de autoorganización del trabajo cognitivo"⁶⁶.

Estos espacios devienen laboratorios experimentales. Lugares en los que se generan modos de relación y trabajo cultural colaborativos, instituyéndose en muchos casos en espacios de autoformación disidentes. Marcos espaciales y discursivos donde se están generando debates activos y experimentación de formas de trabajo productivo en la intersección entre la práctica cultural y educativa como reacción a los modos de dominación imperantes en la fase actual del capitalismo cognitivo.

Conectados en redes nacionales e internacionales, la conformación de estos espacios autoformativos coincide con el auge que tienen en estos últimos años los proyectos "educativos"⁶⁷ en centros culturales alternativos, en los que se construyen espacios

⁶⁶ SANSONETTI, Lorenzo, *Centros Sociales de Segunda Generación*. En: Posse, nº 5, Roma, 2002, Disponible online en: <http://www.sindominio.net/contrapoder/article.php?id_article=17> [Citado 21/08/2011].

⁶⁷ Este movimiento ha tenido un correlato institucional conocido como "boom pedagógico" o "giro educativo" en el arte, que -sobre todo desde las prácticas comisariales- ha introducido en centros culturales institucionales los modos, estrategias y herramientas educativas experimentados en los centros sociales y espacios artísticos independientes antes mencionados.

y plataformas de estructura e intenciones muy diversas, pero con el eje común de constituirse en esferas públicas alternativas, en las que sin eliminar el disenso, se promoció la creación colectiva, el aprendizaje colaborativo entre agentes de culturas diversas, la autogestión de recursos, la constitución de redes operacionales y de discurso, en definitiva, la creación de un contra-modelo político a las instituciones culturales y educativas.

El **capítulo cuarto** expone los resultados de la investigación participativa llevada a cabo con la experiencia *Aulabierta* durante los años 2005 a 2010. La memoria construida, próxima al relato etnográfico, presenta el conjunto de materiales generados en esta experiencia a modo de descripción basada en el montaje de fragmentos donde, a partir de documentos originales se construye un relato situado que intenta sistematizar, presentar y analizar el devenir del proyecto de investigación y las fortalezas y debilidades que pudiéramos encontrar en el mismo. En este sentido podemos entender esta capítulo como un archivo relacional vivo, en tanto en cuanto, incorpora una documentación acopiada durante el proceso de investigación, así como genera y registra una memoria sin afán de clausura. El capítulo queda constituido como archivo de la experiencia, es decir, como un dispositivo que aplanaba la realidad, la *taxonomiza* y dispone para que a partir de él pudieran construirse sus relatos. Quizás sea aquí donde se da la mayor aportación de este trabajo de investigación, o donde la multiplicación del mismo se vea con mayor claridad. La experiencia en *Aulabierta* la concebimos como caso de estudio que puede ayudar a aterrizar e ilustrar algunos de los elementos y complejidades paradigmáticas de las prácticas artísticas colaborativas y su relación con los procesos instituyentes. Hemos concebido este capítulo como trabajo de representación de una práctica concreta, intentando incidir en los aspectos relacionales y micro-políticos de ella, de ahí que el modo de escritura enfatice las cuestiones procesuales, las negociaciones y decisiones tomadas, sin prescindir del análisis y reflexión de los elementos controversiales que pudieran ser destacables.

Un defecto generalizado que hemos constatado en la mayoría de proyectos artísticos que forman parte del arco conceptual de interés de este trabajo, y que suele señalarse en otros proyectos de investigación similares, es el escaso interés y medios puestos en la creación de memorias textuales y visuales de los mismos, incluida también la común pérdida o falta de atesoramiento de recursos, materiales, herramientas y producciones culturales desarrolladas por estas prácticas y experiencias. Conscientes de la importancia de fijar una memoria y registro del caso *Aulabierta*, mantene-mos una intención clara en la posibilidad de este proyecto de ayudar a conservar y hacer accesible a otros investigadores la deriva realizada en cinco años de investigación, así como las producciones y conclusiones resultantes. En esta línea, tanto el objeto-libro que tienen en sus manos como los sitios digitales dispuestos por esta investigación (<http://aulabierta.info> y <http://aulabierta.info/wiki>) constituyen el medio por el que dar lugar a un posible *Archivo Aulabierta*.

En el **quinto capítulo** tratamos de exponer una serie de conclusiones obtenidas tanto del ejercicio de investigación bibliográfico como de la práctica en el caso *Aula-*



Il. 13 y 14. Imágenes de la presentación del proyecto “archivogranada.net” en el Centro José Guerrero de Granada (enero – abril de 2009). Producido por el Centro José Guerrero y coordinado por FAAQ.

bierta, y así también de las interrelaciones que pueden darse entre la concatenación de ambas investigaciones. Son estas una conclusiones parciales, ya que entendemos que el ejercicio de socialización de la investigación puede dar lugar a otros resultados críticos, y temporales, puesto que la inmediatez de las prácticas que en muchos casos analizamos hace que aún hoy muchas de ellas estén en pleno desarrollo. Nuestra labor ha querido arrojar una serie de itinerarios y lecturas críticas que pudieran advertir complejidades y hallazgos en los modos en que las prácticas artísticas colaborativas efectúan ejercicios de condición instituyente. En sintonía con los objetivos de este trabajo, hemos querido que este capítulo pudiera animar o dar lugar al desarrollo de nuevas prácticas, por lo que intentamos que la comunicación de conclusiones pudiera ser una oportunidad para la acción, es decir, un espacio en el que compartir la reflexión y experiencia acumulada durante los años de proyecto y ponerla en discusión y al servicio de la comunidad de interés que pudiera rodear al ejercicio de prácticas artísticas en colaboración o en comunidad.

Finalmente, en el **sexto capítulo** incluimos la relación de obras bibliográficas consultadas y de referencia para esta investigación. Hemos querido que la estructura y orden que siguiera este compendio estuviera discriminado únicamente por autor, ya que ha sido el criterio básico de navegación y lectura de fuentes. Únicamente hemos marcado una diferencia. Aparecen señaladas aquellas obras que están incluidas y a disposición en el *Archivo Móvil Transductores*. De este modo, el capítulo bibliográfico es también el catálogo de los recursos incluidos en esta herramienta del proyecto.

El **séptimo capítulo** cierra este documento. Incluye las referencias de las obras y artículos publicados por el doctorando en relación al tema de trabajo de esta Tesis Doctoral. Así mismo, incorporamos el conjunto de actividades y proyectos por mí dirigidos y coordinados dentro de la estructura de organización de Aulabierta durante el período 2004-2009, lustro en el que participo y acompaño activamente la experiencia.

1.12. Políticas de memoria y archivo.

En los últimos años hemos asistido a una tendencia manifiesta hacia la reflexión y diseño de proyectos culturales que trabajan los modos y formatos de archivo -y su relación con la escritura de la historia-, dando lugar a lo que Hal Foster llamó el *impulso archivístico* en el arte contemporáneo⁶⁸. Plataformas independientes, grupos o colectivos, artistas, comisarios..., que dentro de su producción crítica han promocionado unas políticas del deseo encaminadas a restituir momentos y acciones político-estéticas, no ya parcialmente iluminadas, sino conscientemente oscurecidas, desplazadas o invisibilizadas dentro de los regímenes hegemónicos del sistema cultural. Afán de archivo que reverbera el interés por las experiencias y el pensamiento crítico de décadas anteriores, me refiero fundamentalmente a las

En los últimos años hemos asistido a una tendencia manifiesta hacia la reflexión y diseño de proyectos culturales que trabajan los modos y formatos de archivo

⁶⁸ FOSTER, Hal. *An Archival Impulse*. October, N° 110, MIT Press, 2004.

Las referencias para un Archivo Aulabierta se circunscriben al ámbito de las contra-memorias, proyectos que intentan rescatar pasajes históricos que por su carácter controversial han sido oscurecidos o marginados

prácticas culturales de oposición de los años sesenta y setenta tanto en Europa y Estados Unidos como en América Latina y Europa oriental que fueron interrumpidas por la presión del neoliberalismo y los sistemas autoritarios; así como por iniciativas críticas con la geopolítica social y cultural del presente. Afán de archivo, labor arqueológica y compiladora se conjugan para restituir o poner en marcha dispositivos que permitan crear las condiciones para activar experiencias sensibles pasadas en el presente o multiplicar esas potencias para hacer factible su continuidad y función en la actualidad.

Podríamos reseñar una gran multitud de proyectos que con objetivos diversos, y con medios y formatos dispares podrían entrar a formar parte de una compilación –un meta-archivo- de proyectos permeabilizados por ese *impulso del archivo*. A esta capacidad quizás haya ayudado la creciente atención que algunas instituciones culturales han puesto tanto en la recuperación de proyectos archivísticos como en la producción de seminarios y encuentros donde problematizar la necesidad de establecer ejes reflexivos y acciones concretas para el establecimiento de políticas de memoria y archivo efectivas y responsables⁶⁹. En el espacio digital (web institucional) de algunas instituciones del contexto español como el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, la Fundación Tàpies, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía el Centro Atlántico de Arte Moderno o el Centro José Guerrero de Granada [-> **Il. 13 y 14**] se pueden consultar diversos programas y exposiciones que han tenido como leitmotiv las políticas del archivo. Manteniéndonos en este mismo contexto nacional también se ha notado el aumento de la producción editorial dedicada a este asunto⁷⁰, no obstante, aún hoy el aparato textual más notable sigue proviniedo del contexto anglosajón como eco en el ámbito artístico de los debates abiertos por pensadores como Michel Foucault (*Arqueología del saber*, *El orden y las cosas*) o Jaques Derrida (*Mal de Archivo*).

Las referencias que para un *Archivo Aulabierta* podríamos destacar se circunscriben al ámbito de las contra-memorias, es decir, aquellos proyectos que intentan desde el ámbito artístico rescatar pasajes de determinados hechos históricos que por su carácter controversial han sido oscurecidos o marginados. Hoy en día, la mayoría de estos archivos o bien pueden consultarse a través de internet o tienen una extensión digital en la red. Aunque internet ha facilitado la labor de acopio y registro de información, siendo hoy en día quizás su medio ideal de construcción y consulta, los proyectos que destacaremos no han sido específicamente concebidos para la red,

⁶⁹ Al respecto no ha sido poca la producción textual que ha surgido en la última década cuestionando la atención e interés que la institución arte ha demostrado en esta restitución de los archivos históricos de experiencias culturales críticas. Suely Rolnik ha señalado a propósito de esta restitución si no se está llevando a cabo un nuevo proceso de interrupción de la capacidad crítica de estas prácticas mediante su *fetichización* e inserción como "botines de guerra" dentro del sistema global del arte. ROLNIK, Suely. *Furor de Archivo* [en línea]. En: Revista electrónica Estudios Visuales, Nº 7. Cendeac, 2010 <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/o8_rolnik.pdf> [Citado 23/08/2011].

⁷⁰ Algunas obras editoriales producidas en España dedicadas a la relación *Arte-Archivo*: GUASCH, Anna María. *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011; AA.VV. *Registros imposibles. El mal de archivo. Actas XII Jornadas de estudios de la imagen*. Madrid: Ed. Comunidad de Madrid. Serv. Publicaciones, 2006; BLASCO, Jorge (ed. lit.). *Culturas de archivo*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2006.

sino que parten de la constitución de dispositivos analógicos de recogida y categorización de documentos vinculados a experiencias concretas, generando con ello el “Archivo del caso X”, o bien proyectos que tienen como objetivo archivar documentos de experiencias distintas agrupadas por unos ejes conceptuales que las entrelazan.

Un primer ejemplo importante es el archivo de arte socialmente comprometido generado por el colectivo *PAD/D [Political Art Documentation / Distribution]*, que hoy custodia el Museum of Modern Arte de Nueva York (MOMA). *PAD/D* fue un grupo formado en Nueva York en 1981 entorno a la figura de la crítica Lucy Lippard que pronto agrupó a artistas, historiadores y activistas. Aunque tuvo una escasa vida, la actividad del grupo fue profusa generando continuos debates, performances, intervenciones y proyectos expositivos y editoriales. Uno de los proyectos más ambiciosos del *PAD/D* fue *Not for Sale: A Project Against Displacement* (1983-1984), con el que un grupo de lectura de textos de teoría política (Brecht, Marcuse, Negri, ...), devino en un grupo activista de denuncia del proceso de gentrificación que estaba viviendo el actual East Village. Mediante campañas con medios culturales (carteles, panfletos, revistas) y exposiciones callejeras denunciaron las políticas de desplazamiento sistemático de la población y el asedio que estaban sufriendo los modos de vida tradicionales por las políticas económicas y urbanísticas neoliberales de la administración pública y algunas corporaciones con intereses en el barrio.

El *PAD/D Archive* recoge todas los documentos producidos por el grupo y por otros colectivos que tras una primera convocatoria realizada por Lippard en 1979 fueron “inundando” el fondo con miles de materiales que se iban archivando en categorías creadas en función de la naturaleza de estos, como: *ecological art*, *lesbian art*, *labor related art*, ...etc⁷¹. La recepción de estos no estaba filtrada, es decir, no había criterios de inclusión que dejaran fuera algunos materiales e incluyeran otros. Hoy día, a través del trabajo de coordinación de Barbara Moore y Mimi Smith, el archivo se divide en “carpetas” y “posters” y pueden consultarse sus fondos mediante la *dadabase* del MOMA (<<http://arcade.nyarc.org/record=b737499~S8>>). Algunas de las publicaciones del grupo, así como otra serie de documentos –publicaciones fundamentalmente- pueden encontrarse en la web del proyecto *Dark Matter*⁷², comisariado pro Gregory Scholette –miembro co-fundador del *PAD/D*-, que mantiene el formato de archivo, indagando también sobre la historia de las prácticas culturales que han sido invisibilizadas por la cultura dominante.

Determinadas emergencias sociales han generado que grupos de artistas se alineen con otros colectivos ciudadanos y profesionales en actos de denuncia y reversión de conflictos. Apoyando movimientos sociales desde sus saberes técnicos y conceptuales específicos, la alianza ha sido tradicionalmente útil y fértil en la producción de medios tácticos con los que acompañar actos de oposición. La experiencia *Tucumán Arde*

⁷¹ C_M_L. *An Interview with Gregory Sholette* [en línea], Enero 2009. Disponible online: <<http://c-m-l.org/?q=node/40>> [Citado 25/08/2011].

⁷² Página web del proyecto: <<http://www.darkmatterarchives.net/>> [Citado 26/08/2011].



Il. 15 y 16. Imágenes de la presentación del Archivo Graciela Carnevale (fondos documentales de la experiencia Tucumán Arde) en la exposición Inventario. 1965 – 1975. Archivo Graciela Carnevale en el Centro Cultural Parque de España-AECID, en Rosario (octubre – noviembre de 2008).

que tuvo lugar en el año 1968 en Argentina es paradigmática de la relación y debates que en estas décadas de los sesenta-setenta se estaban dando entre la vanguardia política y la estética. En el contexto de la dictadura argentina, el Grupo de Artistas de Vanguardia (GAV) de Rosario se posicionan de parte las luchas sociales de la época rompiendo con el circuito institucional del arte. Formado por artistas, arquitectos, cineastas, sociólogos, escritores, ...el GAV emprenderá un proyecto de investigación y denuncia del proceso de desindustrialización y hambruna que se vivía en la provincia de Tucumán, generando informes, entrevistas, documentales, e imágenes contra-publicitarias para intentar evitar el ocultamiento de los hechos por parte de los medios oficiales. Estos materiales se distribuían clandestinamente o bien aprovechando estancias institucionales mediante el camuflaje y distorsión de exposiciones y muestras para evitar ser previamente censuradas⁷³. La memoria de todo este proceso ha sido custodiada por varios de los miembros del GAV, aunque la mayor parte del archivo forma parte del fondo que Graciela Carnevale guarda y difunde [-> **II. 15 y 16**], intentando que la experiencia de *Tucumán Arde* pueda reactivar -en cada nueva presentación del archivo- debates pasados nutriendo con ello a las experiencias del presente.

“El archivo [Tucumán Arde] nos habla de las tensiones que se generaron en los 60 entre arte y política y las formas que adquirieron esas prácticas...Estos documentos adquieren un sentido cuando se los comienza a visitar, a ser mirados por otros que quieren “saber” de un período que había sido silenciado y del cual quedaban pocos datos o pruebas. Es en este momento cuando cobran entidad de archivo...Pienso que mostrar el archivo posibilita conocer una experiencia, “compartir un capital” para que otros se lo apropien y lo puedan transformar y volverlo operativo. Permite establecer genealogías con acontecimientos actuales y líneas de pensamiento e investigación que intentan pensar el arte y el lugar del artista desde otras concepciones”⁷⁴.

Los ejemplos anteriores presentan dos dispositivos archivísticos con una voluntad distinta. En el primer caso, el PAD/D Archive surge con el claro objetivo de recopilar materiales de prácticas diversas y agruparlos en una misma estructura compilatoria; y en el segundo, una experiencia concreta –una vez se ha clausurado- deviene archivo para facilitar su posterior circulación y multiplicación. En el caso de proyectos de naturaleza archivística en los que estoy involucrado, los fines de los mismos se corresponden con la distinción anterior: el *Archivo Móvil Transductores* tiene como objetivo recopilar documentación propia y referencias de proyectos y colectivos que trabajan bajo el marco conceptual de las pedagogías colectivas; y el *Archivo Aula-*

El Archivo Aulabierto, culmina en un fondo de documentación de la producción de conocimiento colectivo generado desde el proyecto

⁷³ La muestra “Tucumán Arde” se mostró por primera vez en las sede de la CGT de Rosario (Argentina) el 3 de noviembre de 1968 bajo el título “Primera bienal de arte de vanguardia”. FARINA, Fernando. *Tucumán Arde* [en línea]. En: Revista digital RosarioArte. Disponible online en: <<http://www.rosariarte.com.ar/notas/ooo2/>> [Citado 26/08/2011].

⁷⁴ CARNEVALE, Graciela. *Algunas interrogaciones sobre el archivo* [en línea]. En: VV.AA. *Inventario 1965-1975, Archivo Graciela Carnevale* (cat. exp.). Buenos aires: CCPE-AECID, 2008. p. 4. Disponible online en: <http://radical.temp.si/wp-content/uploads/2009/06/catalogo_ta.pdf> [Citado 26/08/2011].

El presente trabajo es un documento abierto que debe ser escrutado y reevaluado por la comunidad académica, así como por la comunidad involucrada en la experiencia Aulabierta

bierta, culmina en un fondo de documentación de la producción de conocimiento colectivo generado desde el proyecto. Este trabajo intentará entrelazar algunos de los materiales de ese fondo, confeccionando un itinerario sobre el mismo que pueda resultar coherente y útil para dar cuenta del proyecto de investigación realizado. Para ello, se insertan en las páginas del cuarto capítulo de este trabajo, materiales de naturaleza diversa provenientes del proceso de investigación y trabajo en la experiencia *Aulabierta*, teniendo como principal criterio de selección la capacidad de los mismos para ayudar a construir un relato eficiente de la misma.

Por último, quisiéramos notar que dentro de la concepción totalizadora respecto a la labor de acopio del archivo y sus modos de operar respecto a la reconstitución de la historia, un autor como Foucault previene y pone en duda la idoneidad de la jerarquización del conocimiento, esta que atribuye más valor a aquel que es generado desde disciplinas o campos de saber que gozan de mayor reconocimiento intelectual, como por ejemplo la Historia, Filosofía o la Medicina cuando tratan el asunto de la locura. La propuesta foucaultiana será la de volver la mirada a los dominios relativamente restringidos, al material “innoble”, aseverando que “la experiencia del saber de una época [de un proyecto o proceso] sólo la podremos restituir si sacamos a la luz todo lo que este época ha producido bajo el régimen del habla”⁷⁵, es decir todo lo que se ha enunciado. Esto correspondería a la propuesta de un enfoque micro en los estudios sociales que hacen algunas corrientes filosóficas. Un ejemplo concreto y conocido es el trabajo *The Polish Peasant in Europe and America* realizado por Thomas y Znaniecki⁷⁶ entre 1918 y 1920, obra fundacional de la Escuela de Chicago, donde se emplea, para el estudio de la organización de los primeros fenómenos de emigración del siglo pasado, un material de archivo derivado de la vida diaria que consta de: notas autobiográficas, diarios, cartas e imágenes familiares, recortes de periódicos de la época, etc.

Confiamos en que la propuesta metodológica y de selección documental empleada cierre de manera adecuada la investigación. Entendemos que la especificidad del caso *Aulabierta*, puede reconectar la experiencia local con la extensión del marco conceptual general, ofreciendo un itinerario coherente con los objetivos propuestos. Expresamos también el deseo de que los cruces trazados, sean sólo unos entre los otros muchos posibles que puedan generarse en futuros estudios. En este sentido, el presente trabajo es declaradamente un documento abierto que debe ser escrutado y reevaluado por la comunidad académica, así como por la comunidad misma involucrada en la experiencia *Aulabierta*. Evidenciar los puntos ciegos, las contradicciones y disidencias respecto a la misma, debería ser una tarea que toda investigación, como espacio donde se construye un conocimiento derivado de la interacción social y de un marco de ideas y prácticas históricas, no tendría que obviar o limitar. De las tran-

⁷⁵ MOREY, Miguel. *El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo*. En: AA.VV. *Registros imposibles. El mal de archivo*. Op.cit. p. 23.

⁷⁶ THOMAS, W. I. y ZNANIECKI, F. *The Polish Peasant in Europe and America: A Classic Work in Immigration*. Chicago: University of Illinois Press, 1996.

sacciones posibles surge la convicción y esperanza en la utilidad última de la misma. No debiéramos olvidar tampoco, que este trabajo supone, como ya he mencionado anteriormente, un elemento de traducción y mediación del proyecto de investigación. La arquitectura o ensamblaje textual que lo presenta, combinando fuentes y documentos de muy distinta naturaleza, da expresión a un modo particular de organizar el conocimiento generado, por lo que el montaje se articula como un mecanismo sujeto a unas políticas que, como ya decíamos del mapa, tanto iluminan como oscurecen zonas determinadas. Justamente, la “organización de la expresión” del objeto de estudio no puede obviar la manera en que “expresamos la organización”⁷⁷ del mismo, asunto que nos ha preocupado desde el punto de vista formal, en el modo de presentar esta investigación, así como en el de la traducción, ya que actuando como montadores reconocemos que la construcción de este relato-ensayo, de cualquiera podríamos asegurar, no es inocente. Presentar un catálogo de documentos –un archivo- no supone dar cuenta de una realidad sino generar “una interpretación de esa realidad, pues siempre hay una creación, una interpretación que por una parte perjudica la imposible plasmación de esa realidad que es siempre multiforme, y por otra, la enriquece con la visión de un testigo, de alguien que tuvo que vivirlo, que estar allí para después contarle a todos los que no pudieron estar”⁷⁸. Lo importante del caso sería señalar el carácter performativo de esta escritura de la historia. Volcarse en el archivo para construir un relato, una versión de la realidad a partir de una percepción propia, ya que sobre los materiales que custodia un archivo son posibles múltiples lecturas. Aquí está la dificultad y posibilidad del archivo: ni existe un orden pre-existente –como el asignado a la biblioteca- ni una lectura privilegiada.

Este trabajo supone, un elemento de traducción y mediación del proyecto de investigación

“An archive designates a territory – and not a particular narrative. The material connections contained are not already authored as someone’s – for example, a curator’s – interpretation, exhibition or property; it’s a discursive terrain. Interpretations are invited and not already determined”⁷⁹.

“...notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo”⁸⁰.

Ni verdad única, ni investigación éticamente iluminadora, este quizás sea solamente un posible trayecto en un terreno que, lleno de pliegues y huecos, nos gustaría –con compañía- seguir labrando.

⁷⁷ STEYERL, Hito. *La articulación de la protesta* [en línea]. En: Transversal-eipcp, 2002. Disponible online en: <<http://eipcp.net/transversal/0303/steyerl/es>> [Citado 25/07/2011].

⁷⁸ OLIVARES, Rosa. *Documentos del futuro imperfecto*. En: *Documentos: la memoria del futuro*, Koldo Mitxelena Kulturuneko y MARCO de Vigo, 2007. p. 8

⁷⁹ VV.AA. *An email exchange between Anthony Spira, Neil Cummings and Marysia Lewandowska* [en línea]. En: VV.AA, *From Enthusiasm to The Creative Commons., Enthusiasm*, Londres: Whitechapel Gallery; Berlin: KW, Institute for Contemporary Art Berlin and Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2005. Consultada la versión digital del artículo. Disponible online en: <<http://www.fundaciotapias.org/site/spip.php?article3377>> [Citado 30/08/2011].

⁸⁰ BORGES, J. L. *El idioma analítico de John Wilkins*. En: *Otras inquisiciones, Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1952. p. 87.

2.PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COLABORATIVAS

2. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COLABORATIVAS.

2.1. La emergencia de una nueva ecología política dentro la práctica artística contemporánea.

Sabemos, por el contrario, que aprender es dejar de estar donde se está y pasar a estar en otro lado, pasar por la intemperie para ir a otro sitio.

Miguel Morey⁸¹.

Hoy más que nunca, toda investigación constructiva tiene que enseñar una nueva resistencia.

Brian Holmes⁸².

Durante los siete años de trabajo dedicados a participar e investigar sobre el proyecto *Aulabierta*, el aparato teórico que he ido construyendo alrededor de la experiencia se ha ido hibridando de los aprendizajes construidos con la colaboración de muchos de los compañeros y compañeras participantes en el proyecto. La diversidad de estos, sus distintos perfiles y experiencias, su edad, deseos e intereses dieron lugar, permeabilizándolo, a un espacio conceptual y físico que llamamos la “comunidad de aprendizaje” de *Aulabierta*⁸³. Aunque este es un término complejo y sujeto a polémica, lo adoptamos en un primer momento de una manera inocente, sin llegar a problematizarlo.

Las comunidades de aprendizaje fueron conceptualizadas, a finales de los años sesenta, por el Centro Especial de Investigación en Teorías y Prácticas Superadoras de Desigualdades (CREA) de la Universidad de Barcelona⁸⁴. Lo hicieron, a partir de experiencias y textos provenientes de la pedagogía crítica y dialógica (Freire, Vigotsky, Giddens, etc.), es decir, de aquellos proyectos pedagógicos que comportaban la posibilidad de una educación transformadora no sólo dentro de las instituciones educativas –el aula, el claustro, la escuela, etc.- sino también con el entorno, comprometiendo y vinculando a la comunidad cercana en los procesos pedagógicos que se emprenden como un agente educativo más. Las comunidades de aprendizaje intentan superar las desigualdades patentes en el entorno (clase y estatus, género, raza, posición económica, etc.), analizando los factores culturales y sociales que favorecen o dificultan los procesos de educación transformadora, y por tanto, incluyéndolo como un elemento clave en los procesos de formación. Lo que proponen para ello son cambios estructurales en la manera de entender el fenómeno educativo y

Las comunidades de aprendizaje intentan superar las desigualdades del entorno incluyéndolo como un elemento clave en los procesos de formación

⁸¹ MOREY, Miguel. *El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo*. En: AA.VV. *Registros imposibles. El mal de archivo*. Op. cit. p. 22.

⁸² HOLMES, Brian. *Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones*. En: *Producción cultural y prácticas instituyentes*. Líneas de ruptura en la crítica institucional. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008. p. 215.

⁸³ Esta definición fue consensuada por los participantes y es la que en estos momentos puede leerse en la web de *Aulabierta*: “AULABIERTA es una experiencia de diseño y construcción de una comunidad de aprendizaje autogestionada, dentro de la Universidad de Granada, por sus propios estudiantes”. Consultable online en: <<http://aulabierta.info/faq>> [Citado 09/10/2011].

⁸⁴ FLECHA, Ramón y PUIGVERT, Lidia. *Las comunidades de aprendizaje: una apuesta por la igualdad educativa* [en línea]. Disponible online en: <http://www.comunidadesdeaprendizaje.net/pdf/flecha_puigvert_02.pdf> [Citado 09/10/2011].



II. x. Proceso de montaje de la estructura del aulario de *Aulabierta*, diciembre de 2006.

sus instituciones, partiendo de una concepción más flexible y democrática de los centros que pueda romper la autarquía y jerarquías vertebrales que se dan tanto en los grupos como en los espacios denominados “educativos”, por ejemplo las escuelas. “Transformar una escuela quiere decir transformar su estructura interna, sus relaciones y su entorno al mismo tiempo, y hacerlo de abajo arriba, como una propuesta colectiva, nunca impuesta. Las escuelas no son islas, por tanto, el cambio es un cambio que influye y tiene la influencia del entorno al que sirve”⁸⁵.

Bajo esta perspectiva se instituyen procesos participativos y horizontales a partir de la acción coordinada, tanto de la comunidad escolar –directivos, docentes, estudiantes, AMPA-, como de la sociedad, mediante la implicación de la administración, las asociaciones y entidades de barrio, así como de otros agentes contextuales –vecinos, trabajadores sociales, etc.-, construyendo proyectos de ciudadanía activa, donde, a partir de las especificidades y del diálogo de identidades de todos los implicados, las fronteras culturales se entrecruzan multiplicándose.

La consolidación de estas comunidades conlleva enfrentar procesos educativos de carácter situado, es decir, vinculados a problemáticas contextuales concretas, manteniendo un compromiso ético y político con la transformación de la realidad. “La educación es una forma de intervención en el mundo”⁸⁶ recuerda Freire, desplazando los procesos de aprendizaje desde la clausura individual hacia marcos dialógicos y reflexivos integrados en lo social y colectivo.

De algún modo, las comunidades de aprendizaje desarrollan lo que –tomándolo prestado de Tomás R. Villasante⁸⁷- podríamos denominar “estilos transductivos”. Se trata de una determinación dentro de los procesos sociales de revertir situaciones dadas a través de saltos creativos implicativos, es decir, que involucran a la comunidad o a las redes donde se da una situación problemática, generando vínculos y alianzas entre agentes diversos con el objetivo puesto en analizar, transformar o superar la realidad de partida.

Los estilos transductivos que desarrollan –o a ello aspiran- las comunidades de aprendizaje, tienen un carácter contextual y ecológico, pues se implican directamente en el entorno que intentan cambiar. Se trata de proyectos o dispositivos de aprendizaje dialógicos y colectivos, que comprometen al grupo respetando sus diversas culturas e identidades, negociando e implicando las aportaciones de cada cual sin negar la diferencia. Estos dispositivos, traducen, median y producen nuevas energías –son creativos y transformadores-, y a la vez son ecológicos, es decir, no intentan demarcar premeditadamente la orientación o valor de esa energía, sino que esperan que el cuerpo (conjunto social) donde se inscribe el proceso de transformación, adapte y re-invierta sus capacidades e intereses en multiplicar esta energía.

*“Estilos transductivos”
... una determinación dentro de los procesos sociales de revertir situaciones a través de saltos creativos que involucran a la comunidad*

⁸⁵ ELBOJ, C.; PUIGDELLÍVOL, I.; SOLER, M.; VALLS, R. *Comunidades de aprendizaje: Transformar la educación*. Barcelona: Graó, 2002. p. 73.

⁸⁶ FREIRE, Paulo. *Pedagogía de la autonomía*. Madrid: Siglo XXI. p. 95.

⁸⁷ VILLASANTE, Tomás R. *Desbordés creativos. Estilos y estrategias para la transformación social*. Madrid: Op. cit.

Para entender los estilos transductivos que desarrollan determinadas prácticas sociales y culturales por las que estamos interesados, podríamos exponer algunos ejemplos que ayuden a percibir de una manera más clara la labor de estos dispositivos dentro de determinados procesos. Un ejemplo inmediato del funcionamiento de un transductor lo podríamos sentir en las teclas del piano. Estas traducen la energía física –al ser pulsadas– en energía acústica, pero, y aquí está su carácter ecológico, será el piano y la mediación del músico en un contexto determinado quien oriente o reoriente su sentido. Las encimas del cuerpo humano también producen estilos transductivos, o las hormonas de las glándulas endocrinas, ya que ecológicamente insertadas y producidas por nuestro sistema, producen y median nuestros cambios, y con ello nuestra reorganización como sistema orgánico. En la naturaleza siempre se dan saltos de energía provocados por transductores que facilitan el progreso de la vida y su continua adaptación.

*Los transductores
trabajan con las
sinergias de cada
movimiento
y situación
social dada,
abriendo nuevas
posibilidades
de cambio*

Como antes decía, en las ciencias sociales también se utiliza este concepto⁸⁸. Los transductores actúan como disparadores o catalizadores de cambios sociales, abriendo nuevas posibilidades de transformación, más integrales y sostenibles, que se integran en el entramado social. Al mismo tiempo son multiplicadores que generan intercambio de conocimientos y nuevas formas de trabajar entre las redes sociales implicadas. Desde la perspectiva de los movimientos sociales, los estilos transductivos además median y negocian los objetivos políticos de un movimiento, facilitando que emerjan energías diferentes en los diversos modos de actuación y objetivos que se van redescubriendo, de tal modo que se provocan nuevos desbordes y evoluciones inesperadas. Los transductores trabajan con las sinergias de cada movimiento y situación social dada, abriendo nuevas posibilidades de cambio, más complejas e integrales, creando situaciones peculiares o actuando como disparadores. Los transductores, por ello, implican, –en palabras de Villasante–, “querer ser sujetos que traducen y que también dinamizan, que se implican en las reversiones, sin querer cerrar una sistematización única, sino abrir nuevos caminos más complejos”⁸⁹.

Esta cualidad ecológica de determinadas prácticas sociales y educativas críticas, ha sido trasladada por Reinaldo Laddaga desde el ámbito de las ciencias sociales al análisis de la práctica artística, haciéndose eco de las formulaciones que algunos teóricos y artistas venían desarrollando desde mediados del siglo pasado. Como señala Laddaga, en los últimas décadas notamos la emergencia de proyectos y experiencias artísticas que, al calor de los movimientos de protesta global de los últimos veinte años, se han afanado en construir “ecologías culturales”, es decir, plataformas de tiempo prolongado y espacio difuso donde se dan “formas de colaboración que permiten asociar [...] a números grandes de individuos de diferentes proveniencias, lugares, edades, clases, disciplinas, inventando mecanismos que permiten articular procesos de modificación de estados de cosas locales y la producción de ficciones, fabulaciones e imágenes, de manera que ambos aspectos se reforzaran mutuamente...”⁹⁰. Laddaga ve como en

⁸⁸ *Ibidem.* p. 34.

⁸⁹ *Ibidem.* p. 42.

⁹⁰ LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. p. 8.

estas prácticas culturales se da la conformación de espacios desjerarquizados, plataformas que “intensifican procesos abiertos de conversación que involucran a no artistas [...] reduciendo la distinción estricta entre productores y receptores”⁹¹. Con ello se intenta reducir o subvertir la tradicional distancia que separa al artista-autor del público-receptor, estableciendo marcos de trabajo donde el proceso de colaboración intentaría -a priori- desdibujar esa relación.

Estas prácticas artísticas vinculadas a contextos y grupos específicos, tratan de experimentar, dentro del medio artístico, otros modos de relación y cooperación con comunidades y grupos sociales, multiplicando las posibles vías de participación y colaboración del artista cuando se inserta en un grupo social determinado.

Como subraya Dmitry Vilensky, miembro de la plataforma cultural Chto Delat?⁹², en los últimos años hemos visto emerger fenómenos y prácticas artísticas de naturaleza diversa, que han generado alianzas y conexiones con los movimientos globales y locales de resistencia y autoorganización, sinergia que coincide con la red de colaboración surgida a partir del “movimiento de movimientos” que irrumpió en Seattle en 1999⁹³ [-> II. 17]. Esta situación evocaría, según expone Vilensky, un retorno de lo político en el arte, ya que las personas y grupos culturales implicados en estos procesos de protesta parecen “comprometidos con el desarrollo de una terminología común basada en una comprensión política de la estética”⁹⁴ y en la confrontación con los modos y sistemas de producción de la industria cultural hegemónica. Lo que entendemos por política de la estética, es el efecto en el campo político de la reconfiguración o distribución de la vida sensible. Es decir, si por “estética” nos referimos -tomando las palabras del filósofo francés Jacques Rancière⁹⁵- al sistema articulado de formas que determinan a priori la vida que podemos experimentar, la “política” sería la forma que tenemos de relacionarnos con esas formas apriorísticas. En este orden, la tarea de las prácticas artísticas críticas debería ser intervenir en este sistema sensible, practicando nuevas distribuciones del espacio material y simbólico común, transformándonos en actores conscientes y capaces de reconfigurar los modos de diseñar y experimentar nuestros mundos de vida.

En estas prácticas culturales se da la conformación de espacios desjerarquizados, reduciendo la distinción entre productores y receptores

⁹¹ *Ibidem*. p. 21 y p. 42.

⁹² Chto Delat? (Qué hacer?) es una plataforma fundada en 2003 en San Petersburgo. Está formada por críticos, artistas, filósofos y escritores como un espacio híbrido entre la teoría, el arte y el activismo, centrado principalmente en las políticas contemporáneas en Rusia. Chto Delat? producen instalaciones, documentales, seminarios y boletines periódicos que pueden descargarse de su web: <<http://www.chtodelat.org/>> [Citado 11/10/2011].

⁹³ Uno de los hitos más señalados en nuestra historia reciente es la ola de protestas globales que tuvieron lugar con motivo de la reunión de la Organización Mundial del Comercio en 1999 en Seattle (EE.UU) y en contra de las políticas transnacionales de comercio. Miles de personas auto-organizadas dieron lugar a la conformación de un nuevo sujeto político múltiple, que desde la acción directa y mediante la creación de medios independientes de contrainformación (<http://www.indymedia.org>), consiguieron interrumpir la cumbre y llamar la atención sobre los efectos que una sociedad articulada críticamente podría provocar sobre los órdenes políticos y económicos hegemónicos. Vinculado a esta resistencia, surgieron una gran cantidad de plataformas y grupos de activistas que hicieron uso de medios culturales (teatro, performance, ensamblajes y collages, diseño político, ...) para generar una contra-réplica al aparato simbólico y de propaganda del tardocapitalismo. Los nombres de algunos de estos grupos son: Reclaim the Street, Yomango, RTMark, Fiambrera Obrera, The Yes Men, ... Una buena compilación de estos grupos y colectivos puede consultarse en: MESQUITA, André. *Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva*. Sao Paulo: Annablume, 2011.

⁹⁴ VILENSKY, Dimitry. *El "Club Activista"*. En: VV. AA. *Los nuevos productivismos*. Barcelona: MACBA, 2010. p. 83.

⁹⁵ RANCIÈRE, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y Política*. Salamanca, Centro de Arte de Salamanca: 2002.



Il. 17. Allan Sekula, *Untitled*, de la serie *Waiting for Tear Gas (white globe to black)*, 1999-2000.

Frente a la teoría que defiende la política como consenso, Rancière postula una tendencia que uniría la práctica política y la artística a través del trabajo con los desacuerdos y la eficacia disensual. Ambas, tratarían de contraponer distintos regímenes de sensorialidad, de provocar choques, que hicieran visible la tensión oculta entre las distintas formas de relacionarnos con los espacios y formas de lo común, es decir, de hacer evidente el disenso, base constituyente del concepto de democracia radical promulgado por autores como Ernesto Laclau y Chantal Mouffe⁹⁶. La idea de alcanzar una democracia radical, idea que forma parte de los debates y presupuestos de la mayor parte de las prácticas artísticas críticas de la actualidad, se basa en la posibilidad de reconocer el conflicto y evitar su clausura mediante la imposición de órdenes autoritarios. Frente a aquellas teorías de inspiración habermasiana que tratan de concebir la esfera pública, el espacio político donde se dirime la democracia, como el lugar encaminado a la consecución de un consenso racional, Laclau y Mouffe postulan una democracia en continua controversia, la que denominan como *democracia agonística*, donde la negociación entre posiciones disensuales debe ser un elemento permanente si no irreductible.

Para Rancière, la operación de visibilidad del disenso, es la tarea que llevan a cabo las prácticas artísticas críticas, intentando –de aquí su capacidad táctica– “cambiar los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia de la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación”⁹⁷. Aquí podemos vislumbrar la dimensión política de estas prácticas.

El trabajo artístico contribuiría a desvelar lo reprimido por el consenso dominante, a dar voz a todos los silenciados en el marco de la hegemonía existente⁹⁸, a diseñar dispositivos transductivos y proveer de recursos dialógicos mediante los cuales otras formas de conocimiento, de imaginación y de relación puedan ser desarrolladas. Esta posibilidad de diseñar y conformar otras formas de organización y modos relacionales se ve ejemplificada en lo que llama Reinaldo Laddaga “experimental communities” [comunidades experimentales]⁹⁹, espacios de colaboración donde se ensayan formas creativas de superar los nudos críticos de determinadas situaciones locales, y donde la acción artística puede ayudar a generar estrategias que permitan articular iniciativas de aprendizaje radical y colectivo sostenibles en el tiempo.

En el capítulo 2.10. Casos de estudio Transductores. Una constelación de prácticas artísticas colaborativas [-> Pág. 183], aportamos una batería de ejemplos, de diversa procedencia y características donde, a través del trabajo colaborativo, se conforman espacios de producción cultural radical, -laboratorios que conjugan saberes multidisciplinares a partir de la generación y participación (alrededor y dentro de ellos),

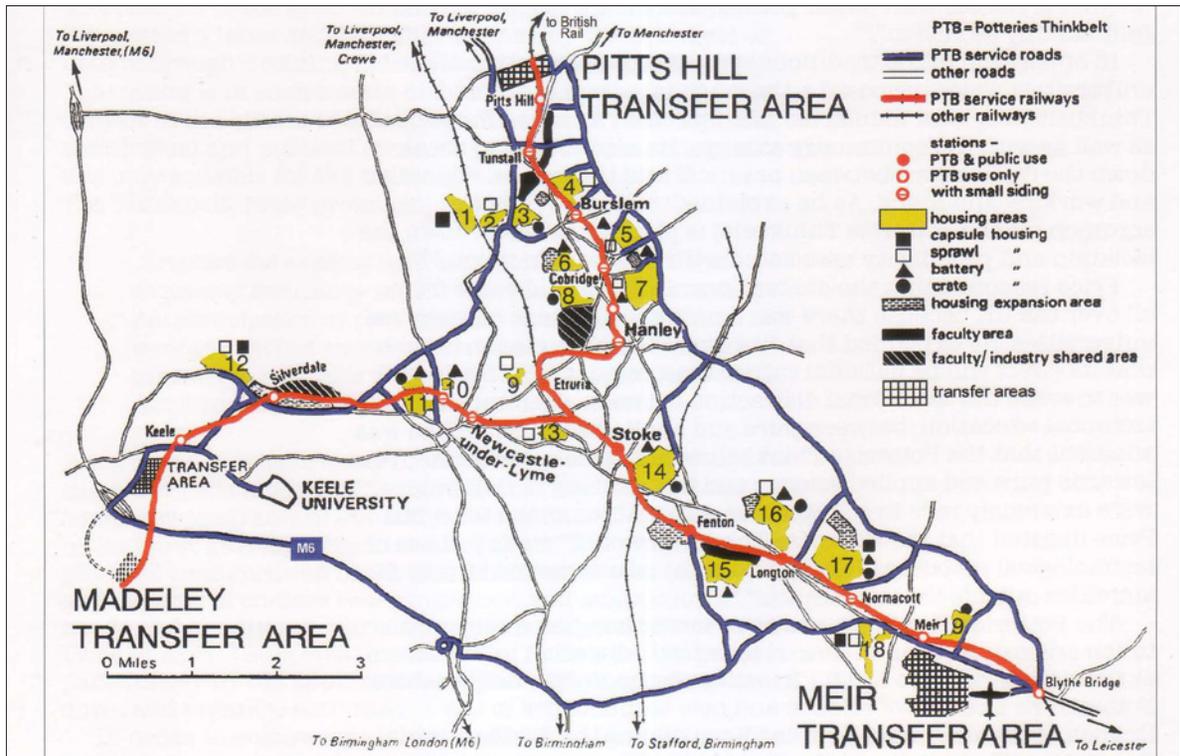
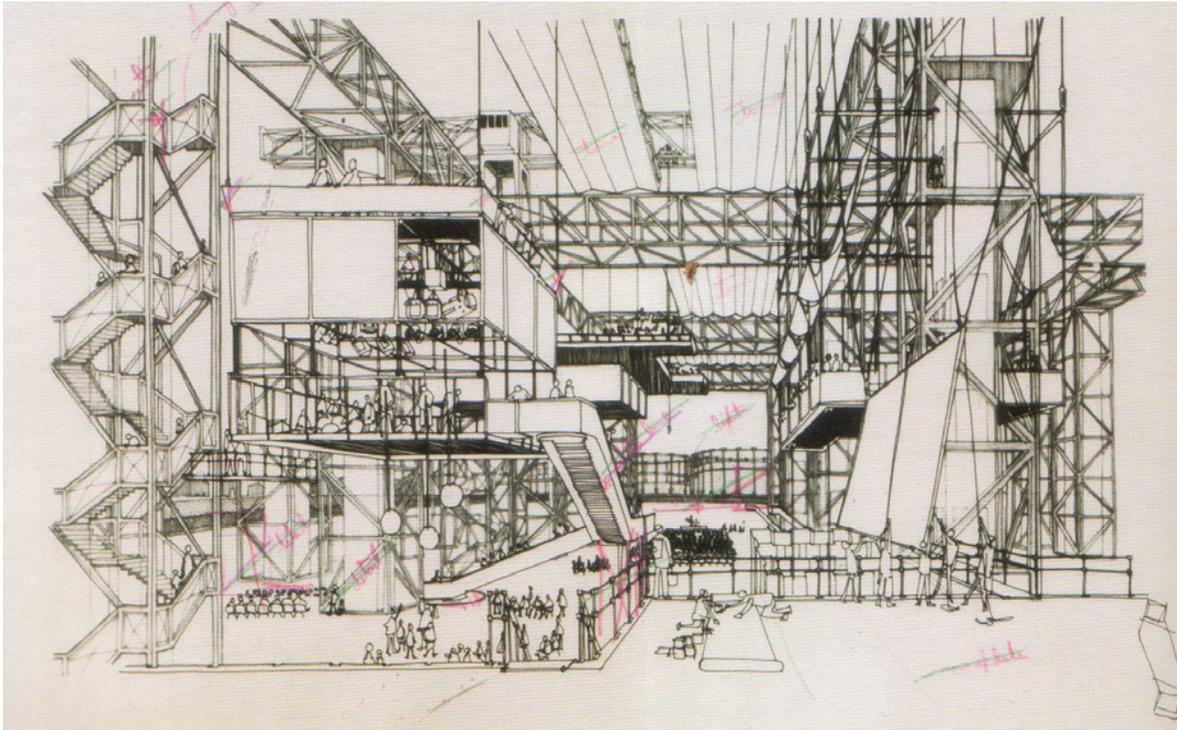
El trabajo artístico contribuiría a desvelar lo reprimido por el consenso dominante

⁹⁶ LACLAU, Ernesto y MOUFFE, Chantal. *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. México y Madrid: Siglo XXI, 1989.

⁹⁷ RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago ediciones, 2010. p. 68.

⁹⁸ MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MACBA, 2007. P. 67.

⁹⁹ LADDAGA, Reinaldo y BASUALDO, Carlos. *Experimental Communities*. En: MÖNTMANN, Nina (ed.). *New Communities*. Toronto: The Power Plant, 2009. p. 22.



Il. 18. Cedric Price. Perspectiva interior de *Fun Palace*, 1964. Diseño de edificio de uso cultural, de espacios flexibles y adaptables a las necesidades de sus usuarios.

Il. 19. Cedric Price. Planificación de *Potteries Thinkbelt*, 1965. Propuesta de “universidad circular”, dispersa por la región de North Staffordshire. Utilizando la red ferroviaria, Price crea unos módulos-vagones, a modo de aulas, laboratorios y espacios residenciales.

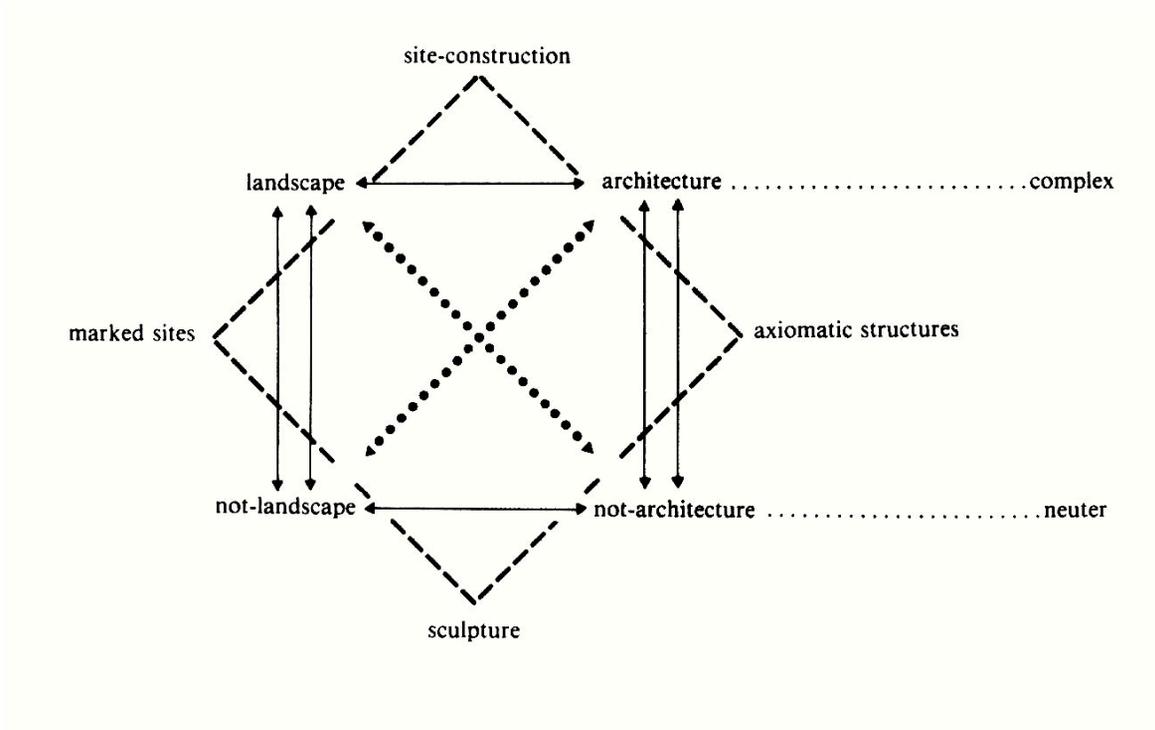
de comunidades de agentes que responden a perfiles diversos: artistas, arquitectos, investigadores sociales, profesores, estudiantes, vecinos, técnicos, etc. Podemos entender estos espacios o proyectos en el contexto de las “comunidades experimentales” definidas por Ladagga, ya que responden a sus mismas características, aunque -desde nuestra perspectiva- preferimos utilizar la denominación “laboratorios artísticos colaborativos” para hacer énfasis, tal y como hemos tratado de señalar en este capítulo, en las cualidades y efectos que una práctica artística relacional y politizada, vehiculada a través de la acción colaborativa y transductiva entre agentes, podría aportar para generar cambios en los regímenes de lo real.

2.2. Relacionalidad crítica y experiencia colectiva. Mapeando el terreno.

Cuando al inicio del capítulo anterior comentaba que el marco teórico vinculado al caso de estudio se iba hibridando progresivamente, en la medida en que los aprendizajes realizados con personas de perfil y culturas diversas se iban ensanchando, también los maridajes conceptuales iban complicando las decisiones sobre qué eje tomar a la hora de situar conceptual e históricamente la investigación. Aunque el marco conceptual que fui construyendo a lo largo de mi investigación, gravitaba fundamentalmente en torno a las prácticas artísticas colaborativas, las propias cualidades de estas me hicieron explorar ámbitos discursivos y disciplinares diversos. Desarrollé un especial interés por la investigaciones provenientes del campo de la arquitectura y el urbanismo crítico acopiando referencias y bibliografía de autores como David Harbey, Yona Friedman, Cedric Price, Christopher Alexander...destacando su visión analítica y proyectual sobre las condiciones de la arquitectura para modificar las formas de vida y en algunos casos sus propuestas concretas vinculadas al diseño de contra-utopías espaciales vinculadas a instituciones educativas y culturales [-> Il. 18 y 19]. Del interés por estos marcos disciplinares, he incorporado como herramientas de trabajo algunos de los recursos aprendidos de estos autores y de otros grupos vinculados a la investigación georeferencial, como es el caso del análisis y proyección mediante diagramas y mapas, o la construcción de cartografías como método de indagación y visibilización de situaciones inadvertidas o premeditadamente ocultas. Y aunque fuera de utilidad, entendía que esta no era mi posición de partida, y que de este modo me alejaba del verdadero interés que tenía en *Aulabierta* como práctica significativa para mi ámbito de estudio y de ejercicio profesional.

Una segunda vía, más cercana disciplinarmente aún, era aquella que situaba nuestra experiencia dentro de la denominación de “Arte Público”, es decir, de aquella tendencia iniciada –como generalmente se entiende- en los Estados Unidos en la década de los sesenta a partir de los desarrollos que la práctica artística estaban teniendo en estos años. Por una parte coincide con lo que desde la teoría estructuralista se definió como “la expansión del campo escultórico”, un momento de revitalización que llevó a esta disciplina a una gran evolución formal y conceptual y a diluirse en contextos y medios en los que años atrás era profana. Será Rosalind Krauss quien

Utilizar la denominación “laboratorios artísticos colaborativos” para señalar las cualidades y efectos que una práctica artística relacional y politizada podría aportar para generar cambios en los regímenes de lo real



Il. 20. Diagrama del campo expandido de la escultura propuesto por Rosalind Krauss. Publicado en *October*, nº 8, MIT Press, 1979.

en su célebre artículo “La escultura en el campo expandido” -publicado originalmente en la revista *October* en 1979- de cuenta del desarrollo que estaba teniendo el género escultórico, dentro del cual se estaban insertando en las últimas décadas del siglo XX “cosas bastantes sorprendentes”¹⁰⁰. Krauss se refería, por una parte, al impulso que las corrientes minimalistas y las intervenciones en la naturaleza, englobadas dentro de las corrientes denominadas como Land Art y Earthworks, estaban dando al género, participando de lo que ella entendía como una lógica negativa, de negación de las cualidades tradicionales que había tenido lo escultórico. Surge un abandono o pérdida de los límites y funciones clásicas de la escultura, desbordando las características que hasta ese mismo momento podían definirla. Si Rosalind Krauss vincula la función de la escultura a la lógica del monumento, es decir, a su carácter ceremonial y simbólico, una de las primeras estructuras que tiende a desvanecerse en este devenir negativo es el pedestal¹⁰¹, figura que virtualiza la función de la escultura y la separa del espacio real donde se sitúa. Krauss pone los ejemplos del *Balzac* de Rodin y del desarrollo de la escultura en Brancusi. En ambos casos, la pérdida progresiva del basamento, la multiplicación de modelos, y la condición errática o nómada de los proyectos, descomprometieron de su contexto a la escultura moderna, operando entonces desde su plena autonomía y autorreferencialidad. Utilizando el tetragrama de Klein [-> **II. 20**], Krauss analiza el itinerario que siguen las prácticas escultóricas de los años sesenta y setenta, en su líquida progresión de vincularse, ya no desde la perspectiva representacional del monumento, sino desde el interés fenomenológico y cultural por el lugar o contexto concreto. El paisaje y la arquitectura serán entonces elementos que, de una manera compleja, harán volver a lo escultórico hacia el sitio, manifestando nuevos intereses sobre las cualidades y posibilidades de intervención y por ende de expansión de su repertorio de formas.

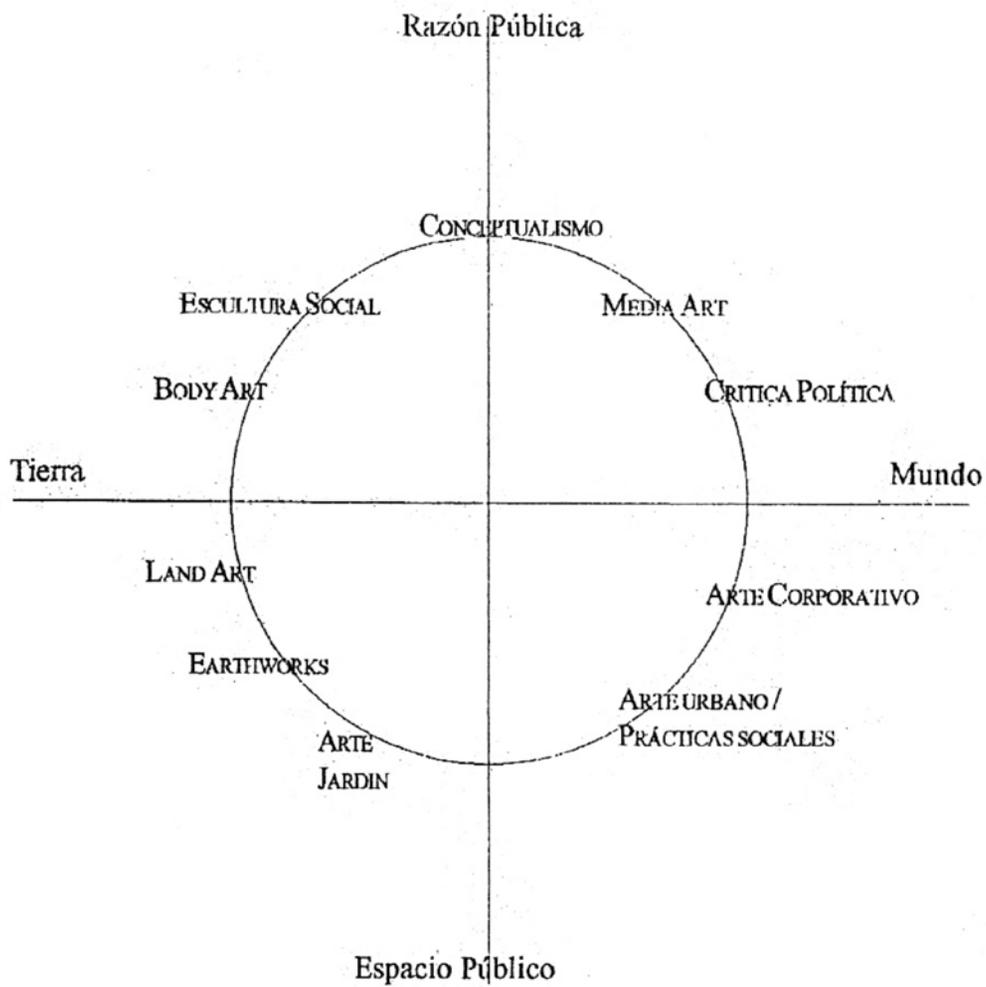
El interés fenomenológico y cultural por el lugar o contexto concreto harán volver lo escultórico hacia el sitio

Aunque el análisis de Rosalind Krauss abre las puertas para entender la evolución de las formas escultóricas en las últimas décadas, es por esa ligazón con la teoría formalista –que ella misma advierte– por lo que su trabajo queda resueltamente incompleto y no alcanzaría para extenderlo a los desarrollos que las prácticas artísticas en general, y la escultórica en particular, han tenido en las décadas posteriores. Fue José Luis Brea quien se propuso, en el artículo *Ornamento y Utopía*, continuar por la vía abierta por Krauss para ampliar esta primera cartografía teniendo en cuenta un eje antes no trabajado [-> **II. 21**]: el de los usos públicos de esas formas dentro de contextos sociales y comunicativos determinados, tomando por tanto “la forma como signo, por efecto significativo susceptible de ser transmitido y leído, decodificado, introduciendo [...] la dimensión del contenido, del significado, aquél que transfigura la forma en lenguaje, en vehículo de comunicación e interacción entre sujetos de conocimiento y experiencia”¹⁰². Este eje permitía situar en el mapa de coordenadas otras actitudes como el inmaterialismo conceptual, las artes vinculadas a la acción,

¹⁰⁰ KRAUSS, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*. En: KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Ed, 1996. p. 293.

¹⁰¹ MADERUELO, Javier. *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes-Visor Distribuciones, 1994.

¹⁰² BREA, J.L. *Ornamento y utopía La evolución de la escultura en los años 80-90*. En: VV.AA. *Arte, Proyectos e Ideas* No. 4 mayo. Valencia: Ed. UPV, 1996. p. 17.



Il. 21. Diagrama del campo expandido de la escultura propuesto por J.L. Brea. Publicado en Rev. IDEAS. Universidad de Valencia, 1996.

la identidad social y el cuerpo, el activismo político y la crítica institucional, o las experiencias artísticas que, durante los últimos años de la década de los sesenta, ya se estaban dando al respecto del uso de equipos de grabación y reproducción como el vídeo o la fotocopidora. La sistematización que realiza Brea -partiendo del primer diagrama de Krauss-, permite situar estos ámbitos de trabajo anteriores, destacando en ellos un impulso centrífugo respecto al dominio de la Institución-Arte. Si bien espejean sus acciones dentro de las estructuras artísticas modernas (el museo, la galería, las revistas especializadas, ...), el movimiento de todas ellas será expansivo “a partir del cuestionamiento de la propia autonomía de lo artístico y el rebasamiento de su dominio institucionalizado”¹⁰³, tomando un impulso “utópico-crítico” que las resitúa en planteamientos de carácter ético y de voluntad funcional.

Este movimiento centrífugo, con el que las prácticas artísticas trataban de entrar y participar del dominio de lo social, de la ciudad, de los *media*, ...conllevaba a su vez un movimiento opuesto, centrípeto, de intentar restituir al centro la función pública de las artes y la acción de los artistas, algo que algunas vanguardias históricas, (pienso fundamentalmente en el neoplasticismo y el constructivismo) intentaron desarrollar fortaleciendo el binomio relacional ARTE<>VIDA.

La crítica y activista feminista Lucy R. Lippard, desarrolló en los años setenta y ochenta todo un aparato teórico, fortalecido a su vez con proyectos y muestras, en el cual intentaba romper con la amnesia social y actitud anti-histórica que afectaba –según ella- al mundo del arte de la época. Para ello toma de los movimientos ecologistas la preocupación por el entorno y por el contexto inmediato, sancionando aquellas actitudes que desdeñan el carácter “ecológico” de cualquier propuesta cultural, es decir, de aquellas que obvian que forman parte de un tiempo, de una estructura social y un orden de poderes determinado, de estar entrelazadas por unas políticas relacionales que afectan y demarcan, inexorablemente, tanto el origen, los medios de producción y fines de cualquier proyecto.

Esta inmersión en el mundo es tanto un síntoma de las prácticas artísticas que se activan coincidiendo con el periodo denominado posmodernidad, como un objetivo vehicular de la mayoría de ellas, en tanto en cuanto entienden que su acción y efecto no puede limitarse ya al marco cerrado de los espacios institucionales, a lo que allí acontece, sino que deben retroalimentarse y provocar transformaciones más allá de ellos, en el espacio más amplio de lo social.

En la contribución que Lucy R. Lippard hace en el volumen *Mapping the Terrain* -editado por Suzanne Lacy en 1995-, destaca esta voluntad de las prácticas artísticas de los años setenta por mirar hacia fuera del marco institucional. Remitiéndose a un artículo propio publicado en 1980 comenta: “Cualquier tipo nuevo de práctica artística tendrá que tener lugar al menos parcialmente fuera del mundo del arte. [...] Fuera, la mayoría de los artistas no son ni bien recibidos ni efectivos, pero dentro

Las prácticas artísticas en la posmodernidad entienden que su acción y efecto no puede limitarse al marco cerrado de los espacios institucionales

¹⁰³ *Ibidem*. p. 25.

Enfrentarse al advenimiento de los nuevos flujos de creatividad social que escapan a la percepción constreñida del mundo que la cultura dominante trata de imponer

hay una cápsula sofocante en la que se engaña a los artistas haciéndoles sentirse importantes por hacer sólo lo que se esperaba de ellos. Seguimos hablando de “formas nuevas” porque lo nuevo ha sido el fetiche fertilizador de las vanguardia desde que se separó de la infantería. Pero quizás estas nuevas formas sólo puedan ser encontradas en las energías sociales no reconocidas aún como arte”¹⁰⁴. Esta reflexión se situaba dentro de una corriente radical de las artes que, entre otros asuntos, se enfrentaba a las estructuras del capital y del mercado, rechazando continuar por la senda de la producción inflacionada de “objetos artísticos” que había caracterizado a las épocas anteriores. Frente a éste se produjo una corriente de producción desmaterializada y procesual, que ponía su acento en el trabajo contextual, vinculándose por tanto a lugares o situaciones concretas en las que la acción e investigación artística pudiera efectuar procesos de resemantización y transformación de éstas.

Lippard recogía en *Six Years: The Dematerialization of the Art Object* (1973) un coloquio en el que algunos artistas como Robert Barry, Lawrence Weiner y Carl André exponían la preocupación que tenían por atender a procesos creativamente significativos que acontecieran más allá de las estructuras normativizadas del arte. A la pregunta del organizador Seth Siegelaub sobre los aspectos revolucionarios de la filosofía que hay detrás de sus obras, Robert Barry responde: “Durante años nos hemos preocupado por lo que sucede dentro del marco. Puede que esté pasando algo fuera del marco que se pueda considerar una idea artística”¹⁰⁵. Sea o no un proceso artístico el que fije el interés de los artistas, a lo que da origen esta mirada es a pronunciar la atención por los asuntos sociales y de la vida política, y a enfrentarse al advenimiento de los nuevos flujos de creatividad social que escapan a la percepción constreñida del mundo que la cultura dominante, en cada época, trata de imponer. La tarea del artista podría estar precisamente en captar esos flujos, acompañarlos desde sus saberes propios y traducirlos mediante medios simbólicos y tácticos para conseguir expandir sus efectos.

Los ciclos históricos nos permiten entender estas situaciones, englobarlas en marcos generales y parangonarlas con los momentos actuales. Si echamos la vista atrás, el cambio en las artes que antes comentamos coexiste con un momento en el que el sistema de valores se está poniendo en crisis: los movimientos ecologistas, la reacción al belicismo manifiesto en Vietnam y a las políticas imperialistas estadounidenses, las protestas anticapitalistas, las luchas estudiantiles vinculadas también a procesos de liberación y bloqueo de los gobiernos autoritarios, la defensa de derechos de sectores marginados –por raza, creencias o condición sexual-, la emergencia de nuevos discursos identitarios... todo ello provoca una reacción y un compromiso por parte de los sectores más críticos de las artes y la cultura que, atentos a los nuevos movimientos sociales, a sus modos de lucha y organización, e incluso –y esto importa- al nuevo lenguaje conceptual y simbólico que emerge, deciden no quedar al margen.

¹⁰⁴ LIPPARD, Lucy R. *Looking Around: Where We Are, Where We Could Be*. En: LACY, Suzanne (ed.). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995. p. 114.

¹⁰⁵ LIPPARD, Lucy R. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico*. De 1966 a 1972. Madrid: Akal, 2004. p. 78.

Veinte años después, a finales de los ochenta, nuevos movimientos de resistencia surgen cuando las políticas económicas neoliberales inician su fase máxima de expansión. Capitalizadas principalmente por los gobiernos conservadores de Ronald Reagan-Bush y Margaret Thatcher en Estados Unidos e Inglaterra, respectivamente, estas políticas tuvieron graves efectos sobre los programas de ayuda social, e incluso sobre el sistema de las artes que vio decrecer o suspender los sistemas de asistencia y financiación pública. Si el arte crítico de los años setenta surge como reacción a la sociedad y cultura de consumo, tratando -mediante la politización de sus prácticas- de crear territorios abiertamente contestatarios, en los últimos años ochenta y noventa una nueva ola crítica en el arte surgió para acompañar las luchas sociales que emergieron como reacción a la erosión que el sistema democrático estaba sufriendo. Muchas de las prácticas y experiencias artísticas más interesantes se fraguaron dentro del magma de los movimientos sociales y plataformas activistas, de los grupos de presión y de otros movimientos informales que trataban de hacer frente a los abusos que se estaban cometiendo sobre las clases con rentas bajas (por ejemplo el Docklands Community Poster Project trabajando y dando soporte en Londres a las asociaciones y grupos que luchaban contra los crecientes fenómenos de gentrificación de la época), o trataban de luchar por políticas de igualdad racial y de género (Guerrilla Girls o el WAC son bien conocidas por sus campañas de denuncia del escaso acceso de la mujer a los programas culturales de instituciones y festivales artísticos), o por denunciar la actitud opaca o cínica de las administraciones en torno al SIDA (Gran Fury o ACT UP, mediante la acción directa y el empleo de medios culturales, desarrollaron estrechos marcos de colaboración con las plataformas activistas en pro de políticas públicas de asistencia e investigación para frenar la enfermedad), o por señalar el papel de las instituciones culturales como aparatos de propaganda de la industria del espectáculo (Andrea Fraser o Fred Wilson).

Parece obvio decir que estamos inmersos en un nuevo fin de ciclo. Otros veinte años han pasado y desde el inicio de esta “*¿última crisis económica?*” –quizás debiéramos decir sistémica- nuestra sociedad entró en un momento de impasse debido a la inteligibilidad de los signos políticos contemporáneos¹⁰⁶. Ante esta situación que, aunque podíamos comparar con épocas anteriores, nos sume de nuevo en la inquietud y en la confusión, debería también provocar en nosotros una situación de alerta y activa atención que pudiera alentar ciertas preguntas: ¿qué fuerzas se están movilizándose en estos momentos? ¿Estaremos atentos y preparados para entender y poder traducir ciertos fenómenos sociales y políticos que, por su gaseosidad, desenfocan nuestra percepción y comprensión?. Arrancando una pregunta a la afirmación que nos plantea el Colectivo Situaciones a propósito de este momento: Si “el impasse al que nos enfrentamos es entonces, ante todo, un desafío para la imaginación teórica y la sensibilidad de nuestras prácticas, y una invitación a recrear, en base a ellas, una nueva gramática política”¹⁰⁷, ¿qué papel hemos de jugar los agentes artísticos ante los nuevos desafíos que la sociedad nos plantea?, ¿cómo traducir esta nueva gramática política que vemos acontecer en una nueva organización de lo sensible?.

¿Qué papel hemos de jugar los agentes artísticos ante los nuevos desafíos que la sociedad nos plantea?, ¿cómo traducir esta nueva gramática política que vemos acontecer en una nueva organización de lo sensible?

¹⁰⁶ SITUACIONES, Colectivo (eds.), *Conversaciones en el Impasse*. Buenos Aires: Ed. Tinta Limón, 2009. p. 9.

¹⁰⁷ *Ibidem*. p. 12.



Il. 22. ACT UP, *Protesta en el National Institutes of Health*, 1990. Fotografía: Donna Binder.

Il. 23. Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* (poster), 2004. Copyright © 2005 Guerrilla Girls.

Si bien no hemos dispuesto un programa que pudiera responder de una manera definitiva a estas preguntas –de hecho no debiera haber respuestas definitivas-, creemos que la labor realizada dentro del programa de investigación de *Aulabierta* está cargada de intuiciones y modos de hacer que pudieran ayudarnos a construir un itinerario por el que comenzar la tarea de responderlas.

Para ello, la tarea de afinar un marco teórico preciso era fundamental, y situarlo justo desde el eje crítico que podría ser más útil para entresacar un aprendizaje que fuera significativo a la hora de poder replicarlo y multiplicarlo en experiencias futuras, por ejemplo –y como decía en el capítulo de introducción- en mi experiencia docente, así como también en la práctica artística profesional que desarrollo de forma paralela.

Desde la evolución que ha tenido en las últimas décadas el arte en espacios públicos (definición que nos parece más adecuada a la de Arte Público, por connotar una mayor vinculación al contexto de exploración y activación de hecho artístico), hemos explorado aquellas vías o conjunto de prácticas que tratan de indagar, ensayar y proponer modos de organización experimentales entre los diversos agentes que intervienen en un proyecto cultural y artístico. De este modo, la intención de trascender la aspiración a la producción de objetos, en pos de consolidar proyectos, donde la relacionalidad crítica y la producción de experiencia colectiva para efectuar aprendizajes y saltos creativos fuera lo esencial, nos hacía virar la mirada a lo que a principios de los años noventa se calificó como *arte público de nuevo género o arte colaborativo*¹⁰⁸, que mantendremos por ser la que tiene un uso más extendido.

Desde la evolución que ha tenido en las últimas décadas el arte en espacios públicos hemos explorado aquellas vías que tratan de indagar modos de organización experimentales entre los diversos agentes que intervienen en un proyecto cultural

2.3. Cualidades de las prácticas artísticas colaborativas.

La suma de tú y yo no es dos. Es un "entre" en el que puede aparecer cualquiera.

*Marina Garcés*¹⁰⁹

Por *arte colaborativo* nos referimos a una tendencia teórica y práctica de naturaleza múltiple y comprometida, en la que la actividad artística intenta vertebrarse en el territorio, entendiendo éste, más allá de sus dimensiones físicas, como un espacio donde intersectan cualidades sociales, históricas, culturales, psicológicas, económicas,

¹⁰⁸ La denominación *new genre public art* fue acuñada por Suzanne Lacy en el simposio y colección de ensayos que tuvieron lugar en 1989 bajo el título *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Frente al antecesor "Arte Público" se utilizaba esta nueva denominación para hacer énfasis en las relaciones que un conjunto de prácticas desarrolladas en comunidad hacían de las relaciones entre arte y audiencia. La etiqueta *arte colaborativo*, aunque corresponde a un anglicismo (*collaborative art*) que debiera traducirse por "arte en colaboración" o "arte cooperativo", esta plenamente aceptada y divulgada en la comunidad académica y artística.

¹⁰⁹ GARCÉS, Marina. *Entre nosotros* [en línea]. En: Revista *Espai en blanc*, 2006. Disponible online en: <<http://www.espaienblanc.net/Entre-nosotros.html>> [Citado 18/10/2011].

Los conceptos de autonomía y auto-referencialidad del proyecto modernos se ponen en entredicho

políticas, etc¹¹⁰. Es decir, sería un tipo de práctica cultural en la que los artistas generan su trabajo a partir de establecer vinculaciones contextuales, es decir, implicándose en los asuntos sociales y generando alianzas con la diversidad de actores que componen el paisaje público. Con esta simple definición podemos comprender que lo que se ve asaltado dentro de este marco discursivo, son las categorías tradicionales que determinan la idea que tenemos de práctica artística, e incluso de los roles asociados a la figura clásica del propio artista. Los conceptos de autonomía y auto-referencialidad del proyecto moderno, el paradigma resultadista que fundamentaba el oficio artístico, basado en la obtención de unos resultados –básicamente objetuales- que serán juzgados con criterios de excelencia y originalidad, y la visión del autor-creador individualista y emancipado de sus condiciones históricas, se ponen en entredicho.

Las prácticas artísticas colaborativas llevan a cabo una reconceptualización de las funciones que el arte puede desenvolver en las esferas públicas, una vez que su acción se vincula a los ritmos, las tensiones y conflictos que emergen en las sociedades contemporáneas. De este modo, frente a la clausura disciplinar –a la limitación al campo del arte- que imponían las estéticas modernas¹¹¹, un nuevo comportamiento de naturaleza imperfecta viene a desbordar y conectar el trabajo artístico con el de otros agentes que trabajan -desde presupuestos críticos- para investigar, analizar y proponer alternativas que superen las problemáticas que atraviesan los dominios públicos.

Las prácticas artísticas colaborativas llevan a cabo una reconceptualización de las funciones que el arte puede desenvolver en las esferas públicas

La naturaleza contextual del trabajo artístico, conlleva asumirlo como una actividad política, siendo, creemos, “lo político” una condición difícilmente separable de la práctica artística, ya que no debiéramos concebir ésta al margen del entramado de esferas públicas y de espacios en negociación y oposición que conforman nuestros mundos de vida, ni pensar que exista marco social y cultural alguno –tampoco el del arte-, que no esté atravesado por múltiples relaciones en tensión y que no exista bajo un estilo o situación política determinada¹¹².

Las prácticas artísticas colaborativas tratan entonces de mantener la vinculación con los asuntos sociales. De actitud crítica, cuestionan tanto los lugares y los roles distribuidos dentro del propio campo del arte, como los modos de vida y condiciones de otros marcos de los que el arte ya no está tan separado. Justo en esta ruptura con las fronteras modernas del campo artístico, -en la contrautopía de muchas prácticas que intentan trascender el modelo de “finalidad sin fin” kantiano-, es cuando estas se reconectan e intersectan con otras áreas y agentes que participan de la vida social, alcanzando el momento que Néstor García Canclini llama *postautónomo*¹¹³, una vía por la que el arte y los artistas componen estructuras de cooperación que hibridan sus campos de saber al entrar en contacto con otros expertos profesiona-

¹¹⁰ BLANCO, Paloma. *Explorando el terreno*. En: BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo (eds). *Op. cit.* p. 31.

¹¹¹ GREENBERG, Clement. *Arte y Cultura (Ensayos críticos)*. Barcelona: Paidós, 2002.

¹¹² LIPPARD, Lucy R. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*. *Op. cit.* p. 38.

¹¹³ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010. p. 17.

les (sociólogos, antropólogos, arquitectos, urbanistas, trabajadores sociales, etc.) y expertos locales de la sociedad civil (lo que se ha denominado tercer sector: vecinos, asociaciones civiles, fundaciones, clubs, cooperativas y otras organizaciones de barrio, etc.).

La labor crítica que realizan las prácticas artísticas colaborativas, con el objetivo de evidenciar la permeabilización de las formas de poder en los espacios sociales, las llevan a implicarse en organigramas colectivos en los cuales poder generar eficientemente, bien desde el análisis o desde el activismo más comprometido, propuestas alternativas que obliguen a generar cambios en las estructuras sociales y políticas en las que están o quieren verse involucradas. Ramón Parramón se refiere a este movimiento postulando la “transversalidad”, como una cualidad que deberían tener las prácticas artísticas para constituirse en activadores con claras implicaciones políticas.

“Después de una serie de años de investigaciones y derivaciones formales en los límites, sobre todo algunas de las prácticas artísticas iniciadas en los sesenta, ha posibilitado la existencia de una serie de prácticas voluntariamente situadas en campos de trabajo híbridos donde el compromiso, la responsabilidad y el servicio mutuo pueden ser algunas de sus características. La figura del artista que se vincula a este tipo de prácticas se disuelve y se difumina a través de su propia práctica o en prácticas compartidas.

Son prácticas que se han construido en los límites o lo que podríamos llamar la periferia del discurso artístico desde la tradición modernista del arte. Este mapa se construye no con aspectos formales sino con aspectos de contenido, de posicionamiento y de compromiso en relación al contexto social.

Creo que los que forman parte del campo del arte en cualquiera de sus vertientes, deben imbricarse en aspectos, contenidos y realidades que tienen puntos de mira desde otras perspectivas disciplinarias, ajenas al discurso artístico (educadores, antropólogos, urbanistas, activistas de las asociaciones de vecinos, sociólogos, etc.).

Prácticas creativas impulsadas por personas que mantienen un vínculo con el mundo del arte y que trabajan con aspectos de la realidad socio-política, que por su envergadura y complejidad requieren un replanteamiento de la figura del artista, entendiendo que la terminología que hasta ahora se daba a esta figura queda extinguida o inoperante”¹¹⁴.

Desvanecidas o saltadas las fronteras, tarea en la que ya estaban las vanguardias históricas del siglo XX, las artes han procurado transitar por localizaciones múltiples y terrenos entremedias, se han querido incorporar a los procesos y movimientos que

Transversalidad como una cualidad que deberían tener las prácticas artísticas para constituirse en activadores con claras implicaciones políticas

¹¹⁴ PARRAMÓN, Ramón. *Arte, Participación y Espacio Público* [en línea]. En: Wokitoki Website. Disponible online en: <<http://www.wokitoki.org/wk/199/arte-participacion-y-espacio-publico>> [Citado 19/10/2011].

articulan nuestra vida en común, se han alineado con otros agentes para contribuir a salvar diferencias o carencias, a revertir situaciones de conflicto, a contribuir en la construcción de contra-historias, a modelar nuevos marcos de posibilidad con los que reorganizar y cuestionar nuestras prácticas diarias y sus constricciones, a imaginar y ensayar una política radical mediante la cual la democracia se esté continuamente negociando y el consenso no se convierta en un estado previo a la dominación, a establecer -dentro de la multitud- redes y organizaciones heterogéneas y complejas que rearticulen la manera de relacionarnos en los entornos en los que habitamos o participamos, “a crear un paisaje inédito de lo visible, nuevas subjetividades y conexiones, ritmos diferentes de aprehensión de lo dado”¹¹⁵.

Efectuar estos movimientos, de unas disciplinas hacia un posible afuera y de ahí hacia adentro, como una suerte de trayectoria en espiral en la que diversos campos se van afectando, genera irremediamente cambios en la manera de entender y trabajar dentro de esos campos (el artístico, cultural, o el del activismo político, por ejemplo... cito estos por ser quizás a los que de manera más inmediata nos llevamos refiriendo), e incluso, y más allá de esto, los desplazamientos producidos fuera de los límites de cualquier actividad y la reflexividad crítica que agrieta las disciplinas al tomar contacto e dejarse contaminar por otras, lo que consigue definitivamente es su transformación.

Esta manera de operar, que hemos presentado como intrínseca de las prácticas artísticas colaborativas, es a lo que llama Brian Holmes “ambición extradisciplinar”¹¹⁶, una tendencia en la que nota como muchos artistas tratan de intervenir e impulsar investigaciones rigurosas en terrenos alejados del arte, en los que creen que sería posible y deseable experimentar modos de trabajo y de especulación que le son propios.

La práctica colaborativa trata de buscar una salida del establishment artístico orientándose al trabajo cooperativo con comunidades específicas

Así, la práctica colaborativa trata de buscar una salida del establishment artístico (museos, galerías de arte, feria, etc.) orientándose al trabajo cooperativo con comunidades sociales específicas (asociaciones y grupos sociales, comunidades de vecinos, minorías, sectores marginados, afectados por conflictos emergentes, etc.), en las que –por la vía de la inmersión y participación activa del artista o colectivos de artistas dentro de ellas- los proyectos culturales que se emprenden dentro este marco colaborativo conllevaban que la responsabilidad de la acción cultural a desarrollar quede compartida. El artista es un elemento más, puede ejercer de dinamizador o de catalizador dentro de un proceso, pero en cualquier caso su posición se establece en principio en términos no jerárquicos, no prevalece a la de otros agentes, y por tanto requiere que las aportaciones que pueda realizar (desde sus saberes disciplinares) se establezcan de manera dialógica, negociándolas en términos de reciprocidad, es decir, de lo que puede aportar a un proceso social y de lo que de él puede obtener, por lo que los posicionamientos éticos han de ser de antemano discutidos. De este modo la acción cultural desarrollada en comunidad, se descubre como un trabajo de

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 234.

¹¹⁶ HOLMES, Brian. *Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones*. Op. cit. p. 206.

naturaleza “entre-medial”, es decir, como un territorio donde las labores y capacidades de las identidades que confluyen se trastocan y desdibujan, dando lugar a ámbitos cruzados entre productores y receptores, entre agentes culturales y comunidad, entre autores y colaboradores; ámbitos transversales donde se mezclan posturas y disciplinas más allá de categorías establecidas de antemano. En este sentido, “el trabajo en comunidad se descubre como un terreno intermedio entre disciplinas e instituciones, es un trabajo colaborativo, es decir, colectivamente construido [...] donde los territorios se abren y los espacios de actuación se entrecruzan”¹¹⁷.

De todo ello deviene una propuesta por trascender la auto-suficiencia del trabajo artístico, para entender éste como un fenómeno productivo inserto en lo social. En este sentido, teóricos como Grant Kester han señalado que, frente al monologismo al que la ideología moderna impulsaba a los artistas, una de las características principales de las prácticas artísticas colaborativas es su naturaleza conversacional¹¹⁸, por la que sus objetivos trascienden cualquier visión resultadista para primar procesos de diálogo en los que se generen espacios de intercambio, mediación de culturas y afectos. En esta línea se han producido en las últimas décadas diferentes marcos discursivos complementarios por los que entender las características de estas prácticas, definiciones como las de *arte contextual*, que ponen énfasis en la vinculación del proyecto artístico con las condiciones históricas y materiales de la realidad social que lo circunda¹¹⁹; *arte dialógico*, fundamentado en los procesos de intercambio y negociación que se dan dentro de comunidades específicas donde colabora el artista¹²⁰; *estética relacional*, que engloba a aquellas prácticas en las que el proyecto artístico se configura atendiendo a las relaciones humanas que se pueden suscitar o provocar¹²¹; o por último la *estética conectiva* elaborada por Suzi Gablik, quien inspirándose en los nuevos modelos integrales propuestos por la física cuántica, la ecología y la teoría de sistemas, cuestiona la noción del Yo separado, abogando por un enfoque interactivo entre la práctica de los artistas y la realidad.

“...hay un preciso cambio en el seno de la creatividad desde lo individual autónomo y de contenido propio hacia una nueva clase de estructura de diálogo que no es producto individual sino el resultado de un proceso de colaboración interdependiente. Los artistas, al mismo tiempo salen del viejo marco a reconsiderar qué es ser un artista; reconstruyen la relación entre el individuo y la comunidad, entre la obra de arte y el público”¹²².

¹¹⁷ RODRIGO, Javier. *Educación artística y prácticas artístico-colaborativas: territorios de cruce transversales*, en COCA, Pablo y MONTERO, Paz. *Arte contemporáneo y educación: un diálogo abierto*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2007. Disponible online en: <<http://javierrodrigomontero.blogspot.com/2010/04/educacion-artistica-y-practicas.html>> [Citado 20/10/2011].

¹¹⁸ KESTER, Grant H. *Conversation pieces. Community + Communication in Modern Art*. Op. cit.

¹¹⁹ ARDENNE, Paul. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac, 2006.

¹²⁰ KESTER, Grant H. *Conversation pieces. Community + Communication in Modern Art*. Op. cit.

¹²¹ BOURRIAUD, Nicolás. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

¹²² GABLIK, Suzi. *Estética Conectiva: Arte después del individualismo* [en línea]. En: LACY, Suzanne (ed.). *Mapping the terrain. New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995. Consultada versión en castellano disponible online en: <http://www.revistamalabia.com.ar/web_06/web_30/notas/nota_25.htm> [Citado 21/10/2011].

El trabajo en comunidad se descubre como un terreno intermedio, es un trabajo colectivamente construido [...] donde los espacios de actuación se entrecruzan

El artista o colectivo de artistas que trabajan dentro del espacio social, lo hacen asumiendo de manera prioritaria su rol de ciudadanos, y por lo tanto su compromiso esencial está en acompañar las luchas cívicas que impulsa la ciudadanía con el objetivo de conquistar una democracia igualitaria y sistémicamente radical.

2.3.1. Pedagogías colectivas.

Una pedagogía radical deconstruiría las formas y relaciones de poder que se escenifican entre ellos, a partir del establecimiento de políticas de colaboración horizontales y transversales

Una de las cualidades más remarcables, dentro de los procesos de trabajo habituales en proyectos artísticos colaborativos, es la condición pedagógica que asumen muchos de ellos. Al convocar a la participación a una capa múltiple y diversa de colaboradores, provocan la generación de sinergias productivas, que dan lugar a la creación de escenarios donde los aprendizajes colectivos se entrecruzan continuamente.

En estos escenarios de cruce se dan formas de relación que nos remiten a una pedagogía dialógica y crítica en el espacio público. Paulo Freire y -bajo su herencia- algunos representantes de la pedagogía crítica como Hengy Giroux, Peter McLaren o Pierangelo Maset, defienden lo educativo como un acto político de transformación del mundo del educador y educando a partir de la práctica¹²³. Esta concepción nos reconecta con los objetivos políticos de las prácticas artísticas, críticas y colaborativas que tratamos de definir, en tanto que reconocen la capacidad performativa y transductiva de los procesos pedagógicos como acto también de resistencia. En este sentido, entender la potencialidad de lo pedagógico dentro de este contexto, pasaría por dejar de pensar lo educativo como acto de mera “reproducción” cultural, es decir, como marco para la mera transmisión de unos contenidos preexistentes, para pasar a considerarlo como una esfera “productiva” y creativa capaz de provocar efectos transformadores dentro de las redes sociales.

Nuestro interés se centra en comprender esta cualidad educativa cuando se inserta dentro de proyectos artísticos que articulan tanto lo pedagógico, lo social y lo cultural desde la reciprocidad de las políticas colaborativas. En este contexto, podemos entender entonces la función de lo educativo, dentro de los paradigmas de la pedagogía crítica, como una forma de producir y distribuir cultura que trabajaría desde una perspectiva insurgente¹²⁴, ya que al articularse políticamente entre agentes (personas e instituciones), una pedagogía radical deconstruiría las formas y relaciones de poder que se escenifican entre ellos, a partir del establecimiento de políticas de colaboración horizontales y transversales.

La práctica artística, al intersectarse con el trabajo educativo, se situaría en un territorio intermedio o “zona híbrida”¹²⁵, superando el fin de la producción de objetos para poner énfasis en los procesos, la generación de conocimientos, estructuras y

¹²³ FREIRE, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. Madrid: Siglo XXI, 2008.

¹²⁴ RODRIGO, Javier. *Educación artística y prácticas artístico-colaborativas: territorios de cruce transversales*. Op. cit. p. 77.

¹²⁵ MASET, Pierangelo. *Pedagogía del arte como forma práctica del arte. El concepto de las “operaciones estéticas”*. En: BELTRÁN, C. Lidón. *La educación como mediación en centros de arte contemporáneo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2005, p. 64.

estrategias, asentadas en muchos casos fuera o a caballo del propio sistema del arte y el de otros contextos disciplinares y sociales.

Esta hibridación conlleva entender los proyectos colaborativos como espacios donde se dan alianzas heterogéneas entre agentes que pertenecen a diferentes estratos y culturas, así como a campos y disciplinas diversas. Esta poli-dimensión contribuye a enriquecer los espacios de colaboración, al disponer en ellos saberes de naturaleza múltiple: saberes expertos, locales, técnicos, minorizados, subalternos, etc. y habilidades individuales y colectivas que posibilitan aprendizajes en toda la red de colaboradores y que la propia red articula, según un principio de reversibilidad, ese conocimiento común acumulado para fortalecerse. Sin embargo, el valor generado en la acumulación, no debería ocultar que en los espacios de relación son también necesarios los vacíos, silencios, huecos, distancias, fricciones, ...que si bien, pueden entenderse como elementos que distraen o sustraen energías, deberíamos pensarlos, en cambio, como desacuerdos productivos que generan, como comenta Aida Sánchez de Serdio¹²⁶, momentos potencialmente críticos y, por consiguiente de aprendizaje.

En este sentido, ya no podemos entender lo pedagógico como un elemento secundario o complementario dentro de un proceso de producción cultural, sino como un elemento que emerge como una cualidad fundamental del trabajo colaborativo. Los procesos pedagógicos no se limitan a ser un fenómeno aislado basado en la transmisión de saberes, sino que son un elemento estructural de las prácticas artísticas colaborativas, ya que las comprendemos como ámbitos culturales donde se dan procesos de intercambio continuos a través del ensamblaje de acciones y actividades, lo que da lugar a unas políticas pedagógicas en red o “pedagogías colectivas”, para hacer uso de la denominación paraguas que utilizamos en el marco del proyecto Transductores¹²⁷.

Por pedagogías colectivas entendemos una serie de prácticas culturales volcadas en el trabajo sobre asuntos públicos (una necesidad social, un conflicto, una carencia, ...) en las que la condición educativa se inserta a partir de las negociaciones, colaboraciones y voluntades articuladas y mediadas en la interacción entre múltiples agentes. El marco discursivo en el que las conceptualizamos está ligado al de las prácticas artísticas colaborativas, ya que como introdujimos unas líneas más arriba, en éstas, la acción pedagógica es una de las características estructurales fundamentales que las definen.

Los proyectos artísticos colaborativos recogen las cualidades orgánicas de las pedagogías colectivas, y éstas hacen que sea posible entenderlos como ámbitos donde se exploran modos de producir colectivamente conocimiento; así como formas de intercomunicación que tratan de limar las jerarquías donde se posicionan y categori-

¹²⁶ SÁNCHEZ DE SERDIO, Aida. *Arte y Educación: Diálogos y Antagonismos*. En: Revista Iberoamericana de Educación, nº 52, Abril 2010, p. 12.

¹²⁷ VV.AA. TRANSDUCTORES. *Pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Granada. Centro José Guerrero. 2009, p. 16.



Il. 24. Inauguración del fotomural *West meets East*. Generado por la plataforma artística *The Art of Change* (Peter Dunn y Loraine Leeson) en colaboración con chicas adolescentes de la comunidad bengalí de Bow, en el East London, 1992.

zan tradicionalmente a los agentes que intervienen tanto en los procesos artísticos como en los educativos. Las distancias se estrechan entre productores y receptores, educadores y educandos, dando lugar a una nueva categoría de cuerpos mixtos. Desde el ámbito del ciberactivismo se ha denominado a este nuevo agente como “prosumers”¹²⁸, es decir, actores comprometidos en la colaboración que asumen roles polarizados, son productores y consumidores, aportan y sustraen conocimientos, generan y reciben beneficios de las redes, las densifican y se hacen más complejos desde su interacción con de ellas. Al respecto de esta figura híbrida, resuenan ecos del dialogismo de Batjín¹²⁹, del espacio abierto, cruzado y recíproco del habla donde se construye el lenguaje, para ayudarnos a entender lo pedagógico justamente como el lugar surgido en la colaboración donde se negocian las culturas e identidades de los agentes de una red, es decir, donde se genera un territorio de dimensiones múltiples en el que, a través del diálogo, se da forma a lo común.

En las prácticas colaborativas entendemos que la colaboración se da desde el diálogo entre semejantes. El artista debe entender al resto de los participantes del proyecto como compañeros y no como colaboradores; como agentes que pueden aportar aprendizajes y marcos de reflexión inesperados, desde la reciprocidad instituida como modo operativo y forma política de organizar los espacios de participación que generan. Aunque al respecto no debiéramos obviar la dificultad de encontrar una reciprocidad u horizontalidad pura en los espacios de participación, ya que en todo diálogo se entrecruzan relaciones de poder que difícilmente pueden escapar o mantenerse al margen de los intercambios¹³⁰. Las pedagogías colectivas aportan un nuevo marco por el que entender la práctica artística desde la articulación colectiva de la crítica y la creación de conocimiento.

Con todo lo anterior, y ayudados en lo siguiente por el trabajo del investigador Javier Rodrigo Montero, podemos incorporar una serie puntos que nos ayuden a resumir aquellos aspectos más significativos con los que poder evidenciar como la pedagogía se sitúa dentro de las prácticas artísticas colaborativas.

a) Los proyectos colaborativos se articulan como comunidades de aprendizaje, es decir, como conjuntos sociales donde las personas intercambian conocimientos y habilidades gracias a procesos de aprendizaje dialógico. La educación se convierte en una compleja conversación cultural. No es sólo el artista quien enseña y el colectivo quien aprende, sino más bien se construyen oportunidades complejas de negociación e intercambio de experiencias y conocimientos.

b) En consecuencia con lo anterior, entendemos las prácticas culturales por las que nos estamos interesando, como procesos de investigación cola-

La colaboración se da desde el diálogo entre semejantes, desde la reciprocidad instituida como modo operativo y forma política de organizar los espacios de participación

¹²⁸ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?* [en línea]. En: Revista electrónica Estudios Visuales, N° 7. Cendeac, 2010. Disponible online en: <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/02_canclini.pdf> [Citado 23/10/2011].

¹²⁹ BAJTÍN, Mijail. *Problemas literarios y estéticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

¹³⁰ ELLSWORTH, Elizabeth. *Teaching Positions: Difference, Pedagogy and the Power of Address*. Nueva York: Teachers College Press, 1997.

borativa o participativa. En este sentido, el trabajo de educación que aquí resaltamos no trataría únicamente de transmitir conocimientos o desarrollar meramente cierto tipo de habilidades, sino, sobre todo, es un trabajo de investigación sobre lo local y en contexto, con el consecuente análisis, interpretación y puesta en circulación de los conocimientos producidos. Este proceso conllevaría a desentendernos de la figura del experto externo (el artista o trabajador cultural) como agente principal del proceso para comprenderlos desde el trabajo en red y la articulación de múltiples y diferentes saberes.

c) Como comunidades de investigación y producción cultural, estos proyectos construyen narraciones y representaciones polidimensionales o polivocales, es decir, donde las voces y lenguajes se entrecruzan y circulan de formas múltiples. Así los dispositivos que ponen en circulación y difunden el conocimiento que generan, son producidos también colaborativamente. De hecho, en estas narraciones o relatos contruidos de la experiencia colaborativa, puede ser más interesante entrever y resaltar las redes, relaciones, proceso de trabajo y circulaciones, que el simple hecho de atender a los resultados de la práctica artística en contexto¹³¹.

En la actualidad, la cuestión de lo educativo se ha manifestado como un campo de creciente interés, señalándose incluso un “giro” a lo educativo en arte

Bajo este marco anterior, notamos como en la actualidad, la cuestión de lo educativo, desde la perspectiva de diferentes agentes culturales (instituciones, artistas, comisarios, ...), se ha manifestado como un campo de creciente interés, señalándose incluso un “giro”¹³² o vuelta a lo educativo en arte. Desde el artículo seminal publicado por la teórica Irit Rogoff, en el número cero de la revista e-flux¹³³, se han producido intensos debates críticos y proyectos que confirman la emergencia de lo pedagógico como un elemento crucial dentro de la producción artística actual. Aunque esta mirada ha sido invocada principalmente desde la práctica comisarial e institucional del arte, como una especie de restitución al centro de los objetivos educativos, con los cuales éstas nacieron, debemos reconocer que esta tendencia educativa forma parte de las prácticas artísticas colaborativas, al ser una cualidad esencial de su herencia originaria. No obstante, muchas de ellas tienen como referentes metodológicos algunas de las tradiciones y movimientos educativos localizables en las pedagogías

¹³¹ RODRIGO, Javier. *Políticas de colaboración y prácticas culturales: redimensionar el trabajo del arte colaborativo y las pedagogías, Inmersiones 2010*. Vitoria-Gasteiz: Proyecto AmariKa y Diputación Foral de Álava Vitoria- Gasteiz. p. 230-249. Disponible online en: <<http://www.inmersiones10.net/>> [Citado 24/10/2011].

¹³² En las siguientes obras se discuten profusamente los efectos de este giro pedagógico: BILLING, Johanna et al. (ed.). *Taking the matter into common hands. On Contemporary Art and Collaborative Practices*. Londres: Black Dog Publishing, 2007; O'NEILL, Paul (ed.) y WILSON, Mick (ed.). *Curating and the educational turn*. Londres: Open Editions/de Appel, 2010; NOLLERT, Angelika, ROGOFF, Irit, De BAERE, Bart, ESCHE, Charles, et al. (eds.). A.C.A.D.E.M.Y. Frankfurt: Revolver, 2006; ALLEN, Felicity (ed.). *Education. Documents of Contemporary Art*. Londres: Whitechapel Gallery y The MIT press, 2011. En el contexto de habla castellana el fenómeno va produciendo un incipiente cuerpo teórico. Entre las obras recientes que se han ocupado de ello podemos citar: VV.AA. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Vol VI*. Barcelona, San Sebastián, Sevilla: MACBA, Arteleku, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, UNIA. 2011.; o muy recientemente la segunda publicación del proyecto Transductores, el cual co-coordino: COLLADOS, Antonio y RODRIGO, Javier. *Transductores. Pedagogías colectivas, espacio público y escuelas en red*. Granada: Centro José Guerrero (Diputación de Granada), 2011.

¹³³ ROGOFF, Irit. *Turning* [en línea]. En: revista digital e-flux, n°o, Noviembre 2008. Disponible online en: <<http://www.e-flux.com/journal/turning/>> [Citado 24/10/2011].

libertarias, en la Nueva Escuela, la educación popular latinoamericana o los referentes anglosajones de la pedagogía crítica¹³⁴.

Por otra parte, también debiéramos reseñar -aunque profundizaremos en ello en siguientes capítulos- la deriva que muchos proyectos y colectivos artísticos han emprendido para constituir plataformas y espacios en donde la producción cultural y educativa tienden también a hibridarse. Nos referimos a espacios de autoformación, a proyectos de universidades libres, a redes de intercambio informales, a centros sociales y culturales alternativos, etc. Territorios que han reclamado cierta autonomía en las ciudades para inventar formas de producción cultural impulsadas por una ciudadanía activa. Plataformas y proyectos culturales como *Mess Hall*, *16 Beaver Group*, *S.A.L.E Docks*, *Shedhalle*, *The Public School*, Espacio Tangente, La Casa Invisible o la propia *Aulabierta*, han desarrollado un itinerario instituyente a partir, precisamente, de la colaboración recombinaable de los ámbitos cultural y educativo. En estos espacios, la meta de alcanzar unos modelos de gestión basados en la democracia real, han supuesto la necesaria investigación y práctica de métodos de negociación, intercambio y aprendizaje político, como la invención de nuevas formas de relacionalidad estética que escapen a los modos hegemónicos de pensar y vivir dentro del capitalismo tardío. Estos ejemplos, muestran nuevas formas de insurgencia e inventan modos comunicables de poder aprehenderlas. En este sentido, podemos señalarlos como muestras dinámicas de hacer, dentro del ámbito de la cultura y el pensamiento, espacios de ensayo -laboratorios- de una pedagogía radical desde las artes.

2.4. Ejes evolutivos de las prácticas artísticas colaborativas.

En capítulos anteriores hemos avanzado algunos de los ejes evolutivos que consideramos claves para comprender la generación y conformación de un aparato discursivo y práctico sólido, aunque siempre mutable, de lo que podemos considerar y llamar “artes colaborativas” o de trabajo en comunidad.

Una de las primeras vías –decíamos- era la que conectaba con la evolución de las artes en espacios públicos, principalmente, con la evolución que había sufrido el “campo escultórico” a finales de los años sesenta y setenta (Rosalind Krauss). La expansión de los dominios de intervención y de las formas específicas del mismo, experimentados por los artistas en esas épocas, llevaron a desarrollar y multiplicar las conceptualizaciones espaciales de lo escultórico hasta entonces enunciadas y ensayadas. En este contexto, el llamado “arte público” conformó un itinerario de trabajo propio conducido por dos preocupaciones fundamentales:

¹³⁴ Consideramos que, para futuras multiplicaciones de este trabajo de investigación, podrían retomarse estos paradigmas o referentes, ya que, aunque no es el objetivo de la investigación que tenemos entre manos, creemos que sería afortunado iniciar un estudio genealógico de la relación entre práctica artística colaborativa y pedagogía crítica, para a partir de ahí rearticular la investigación en *Aulabierta* en función de este eje de tensión.



Il. 25. Protesta en el Museum of Modern Art (MOMA), Nueva York, 2 de Mayo de 1970. Realizada por los grupos: Guerrilla Art Action Group (GAAG), Art Workers Coalition (AWC) y el Black & Puerto Rican Emergency Cultural Coalition.

-En primer lugar, ligar la cuestión contextual al significado y acción generativa de la obra, con lo que se pretendía que el proyecto artístico se desprendiera de su aurática autonomía.

-En segundo lugar, explorar nuevas formas de relacionalidad e implicación del público con las obras, primero, a través de la indagación de vías de interacción directa de los espectadores con el proyecto artístico presentado en espacios artísticos (galerías y museos) y segundo, buscando otros emplazamientos más complejos y ajenos hasta entonces a las cualidades inmediatas del campo artístico (la ciudad, la naturaleza, o los sistemas de comunicación).

Encontramos por tanto un conjunto de manifestaciones artísticas preocupadas por las condiciones espaciales de los lugares donde se experimentan y por las formas de recepción de éstas por públicos que se van haciendo cada vez más diversos. Como afirma Lucy Lippard, este impulso o deseo de contextualización se centra en una preocupación, cada vez mayor, de los artistas a finales de los sesenta, por unir el concepto de cultura al de lugar, entendido este como emplazamiento social. Cuestión ésta que le ayuda a generar un sistema categórico, o una nueva constelación de prácticas, que profundizan, mediante el nexo de éstas con los espacios públicos, sobre la relación del arte con la sociedad. La lista de géneros -propuesta por Lippard- en los que incluir aquellas obras que considera dentro de la categoría más amplia de Arte Público, es decir, “un tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio”¹³⁵, es la siguiente:

- “Obras concebidas para exposiciones de interior convencionales que hacen referencia a la comunidad, la historia o el medio local.

- Arte público tradicional de exteriores¹³⁶ que pretende llamar la atención sobre las características específicas o las funciones de los lugares en donde interviene, ya sea en localizaciones predecibles o lugares inesperados e inaccesibles.

- Obras de arte site-specific en el exterior, a menudo hechas en colaboración o de carácter colectivo, que implican a la comunidad en la ejecución, en la recogida de información y en el funcionamiento real de la obra.

- Instalaciones públicas de interior de carácter permanente, dotadas a menudo de alguna función relacionada con la historia de la comunidad, como es el caso de los murales comunitarios.

Impulso o deseo de contextualización, preocupación de los artistas por unir el concepto de cultura al de lugar, entendido este como emplazamiento social

¹³⁵ LIPPARD, Lucy R. *Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar*. En: BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo (eds). *Op. cit.* p. 61.

¹³⁶ Salvo -según Lippard- el “plunk art” [dejado caer], o “paracaidista”, denominación recurrente en el contexto español para llamar al tipo de obras consistentes en la instalación de un hito reescalado y sin relación formal ni conceptual con el contexto.



Il. 26. *Black Mask* No. 7, Boletín informativo de Black Mask Group publicado en agosto-septiembre de 1967.

Il. 27. Henry Flynt leyendo *From Culture to Veramusment* en el loft de Walter De Maria, Nueva York, 28 de febrero de 1963. Imagen: Diane Wakoski.

Il. 28. Conferencia del Artists Placement Group liderada por John Latham, Documenta VI, Kassel, 1977. Tate Archives © Edition Staeck. Imagen: Caroline Tisdall.

- Performances o rituales al margen de los espacios tradicionales del arte que reclaman la atención sobre el lugar, sus historias y sus problemas, o en general sobre la identidad y experiencia compartida en común.

- Arte que trabaja a favor de una toma de conciencia medioambiental y por la mejora y reivindicación de zonas baldías, centrándose en la historia natural, realizando parques y limpiando la contaminación.

- Arte político directo y didáctico que trata públicamente asuntos locales o nacionales.

- Emisoras móviles de radio, televisión o medios impresos de acceso público o el arte realizado para acompañar manifestaciones.

- Acciones de carácter itinerante o encadenadas que implican ciudades enteras o que aparecen por todo el país de un modo simultáneo para subrayar o vincular asuntos actuales”¹³⁷.

Todas estas manifestaciones trataron, en este momento, de generar un arte socialmente útil –que no necesariamente utilitario- relacionado con los lugares y sus usuarios, como un modo de escapar de los dominios y convenciones de galerías y museos, espacios que no se consideraban apropiados para este tipo de propuestas al considerarse sumamente constreñidos. Muchos artistas vieron estas instituciones, y el perfil de público que generalmente las rodeaba, como “bastiones de esnobismo elitista” justo en un momento en el cual lo que “la sociedad demandaba era formas de arte más accesibles e igualitarias”¹³⁸. En este sentido, las experimentaciones vanguardistas en la órbita situacionista o FLUXUS o del Arte Conceptual de esos mismos años sesenta, dieron los primeros pasos para que colectivos como el Guerrilla Art Action Group (GAAC), Black Mask Group o Henry Flynt en Estados Unidos o el Artist Placement Group y Stephe Willats en Inglaterra [-> **Ils. 26 y 27**], quienes, vinculados también a otras olas de protestas sociales, hicieran emerger un espíritu contestatario contra las políticas culturales de las grandes instituciones artísticas de esos países, alentando al desarrollo de formas más democráticas de participación en la gestión de las mismas y reclamando la participación directa de los artistas en estas.

Esta trayectoria nos señala una segunda vía o línea generativa para las prácticas colaborativas en la que se hace hincapié en el carácter “activista” y voluntad desafiante que asumieron estas formas culturales respecto a las políticas de dominación y a las instituciones que las representaban. Podríamos hablar entonces de las anteriores, como señala Nina Felshin¹³⁹, como la creación de formas de trabajo híbridas entre el mundo del arte, el activismo político y la organización comunitaria. Esta formas cul-

Se hace hincapié en el carácter “activista” y voluntad desafiante que asumieron estas formas culturales respecto a las políticas de dominación y a las instituciones que las representaban

¹³⁷ LIPPARD, Lucy R. *Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar*. Op. cit. pp. 61-64.

¹³⁸ KESTER, Grant H. *Conversation pieces. Community + Communication in Modern Art*. Op. cit. p. 124.

¹³⁹ FELSHIN, Nina. ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En: BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo (eds). Op. cit. p. 73.



Il. 29. William Cleveland, *An ecology of Arts- Based Community Development*. Gráfica estructural con la diversidad de áreas conceptuales y contextos en los que Cleveland localiza ejemplos de práctica artística comunitaria, 2002.

turales y activistas “catalizaron los impulsos estéticos, sociopolíticos y tecnológicos, en un intento de desafiar, explorar o borrar las fronteras y las jerarquías que definen tradicionalmente la cultura tal y como ésta es representada desde el poder”¹⁴⁰. En este momento surgieron unos nuevos modos de hacer que tenían como principal fin constituir otras esferas públicas de mayor intensidad democrática o de oposición. Formas, modos y espacios, que se hacían eco, como hemos dicho, de las aperturas que habían realizado las tendencias artísticas conceptuales (acento en el proceso, desmaterialización del objeto, nuevos emplazamientos, usos de medios de comunicación, fungibilidad, ...), entre ellas, y muy fundamentalmente, el uso de métodos colaborativos, de inspiración externa al mundo del arte, para ejecutar y organizar la participación de los públicos. Felshin dota a las prácticas culturales activistas con la cualidad esencial de ser básicamente colaborativas. Se vinculan con movimientos sociales implicados en problemas específicos, aportando medios culturales para poder superarlos. Generan agencias con grupos o colectivos concretos que sirven –a través de procesos dialógicos- de compañía y guía para un mayor conocimiento del contexto donde se interviene, permitiendo esta proximidad asegurar un mayor grado de afección y sostenibilidad social de los proyectos.

Esta tendencia o vía activista y dialógica, por la que la práctica artística generaba otros marcos de relación más equitativos u horizontales con comunidades de públicos concretos, fueron desarrollándose durante las últimas décadas del siglo XX hasta componer un área de trabajo e investigación específico en los años noventa, en lo que ha sido demarcado por algunos autores como *arts-based community development* (ABCD) [desarrollo comunitario basado en el arte]¹⁴¹ o *communiy cultural development* [desarrollo cultural comunitario]¹⁴², definiciones que si bien introducen matices específicos, dando mayor tensión a algún elemento que otro, creemos que podrían incluirse –junto con otras denominaciones antes mencionadas- dentro del conjunto de lo “colaborativo”.

Algunos autores han tratado, una vez se había logrado cierta tradición, de mapear la extensión del campo de prácticas basados en la colaboración con comunidades, caso de William Cleveland [-> **II. 29**], por ejemplo, o Jan Cohen-Cruz¹⁴³, quien ha aportado otras genealogías y tradiciones para las artes en colaboración. Estos son ejemplos extraídos de las luchas sociales norteamericanas de principios del siglo XX, en las que los activistas se hacían acompañar de artistas o usaban medios culturales para hacer más efectivas sus proclamas. Los casos de The Paterson Strike Pageant (1913), con el uso táctico de propaganda gráfica para hacer más efectivas las reclamaciones sindicales obreras, The Harlem Renaissance (1919-1929) o más tarde The Black Arts

¹⁴⁰ *Ibidem*. p. 74.

¹⁴¹ CLEVELAND, William. *Mapping the Field: Arts-Based Community Development* [en línea]. Disponible online en: <[http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/05/mapping_the_fie.php](http://wayback.archive-it.org/2077/20100906195318/http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/05/mapping_the_fie.php)> [Citado 27/10/2011].

¹⁴² GOLBARD, Arlene. *New creative community. The Art of Cultural Development* [en línea]. Oakland: New Village Press, 2006.

¹⁴³ COHEN-CRUZ, Johan. *An Introduction to Community Art and Activism* [en línea]. Disponible online en: <http://wayback.archive-it.org/2077/20100906195257/http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/02/an_introduction.php> [Citado 28/10/2011].

Movement (1968), con un uso similar de la imagen, pero orientado a la lucha de derechos de la comunidad afro-americana, fueron experiencias en las que la inmediatez del *agip-prop* (propaganda táctica) derivó en procesos educativos más amplios de autoconciencia obrera y racial. El muralismo callejero de los años setenta en Estados Unidos, desarrolló procesos de colaboración similares, siendo un fenómeno utilizado por artistas y comunidades para difundir y dar relevancia a procesos históricos y reclamaciones contemporáneas, que necesitaban comunicarse de una manera pública dentro de las mismas comunidades o transmitirse a agentes externos a los que pudieran comprometerles. Quizás el ejemplo más reseñado por la crítica sea *Citywide Murals*, un centro de desarrollo de murales comunitarios dirigido por la artista Judith Baca, quien ha desarrollado proyectos diversos en colaboración con grupos de adolescentes, mujeres, inmigrantes, etc. Su proyecto más reseñado es *The Great Wall*, un inmenso mural de más de 700 metros de longitud y 4 de altura que, desde el año 1976 hasta 2003, fue incorporando momentos de la historia no blanca de Los Ángeles en los muros de un gran canal de la ciudad. Este proyecto comportó la cooperación con ingenieros, profesores, antropólogos, agencias de reinserción social y más de 400 jóvenes, en tres décadas de trabajo, para facilitar el proceso participativo con el que generar toda la narración y el imaginario visual que habría de plasmarse en los muros, generando además metodologías de consulta pública continua sobre las historias y figuras que habrían de incorporarse en el mural y métodos de colaboración práctica para la realización del mismo.

Otra vertiente que deberíamos por lo menos enunciar, aunque debemos dejar a un margen por no ser objeto inmediato de investigación, es la influencia del campo de la animación sociocultural y el teatro político en el desarrollo de las prácticas comunitarias. El *Teatro Campesino* creado por el activista chicano César Chávez o el *Teatro del Oprimido* conceptualizado por Augusto Boal a partir de la influencia pedagógica de Paulo Freire como instrumento para la educación, el empoderamiento y el trabajo de conflictos comunitarios, son ejemplos de prácticas vinculadas al ejercicio performativo y político con las que algunos artistas han venido desarrollando su trabajo directo con el público.

Precisamente la *performance* como forma esencial y disciplinariamente híbrida abrió, dentro del ámbito artístico, posibilidades para la empatía y participación pública inmediata, cualidades que, orientadas a la conformación de una nueva espacialidad política, originó muchas de las formas de agrupación y estructuración social que hemos visto surgir dentro de los movimientos de activismo cultural de

¹⁴⁴ Se denomina *smart mob* a aquellas acciones colectivas organizadas generalmente a través de Internet o teléfonos móviles con un mensaje claramente político, es decir, una reivindicación política directa. En España lo vimos emerger con los movimientos 13M, VdeVivienda o 15M. Las *flash mob*, sin embargo, comparte esta forma de movilización aunque en principio parecen no tener un mensaje político explícito, sino que son realizadas con un sentido más lúdico o absurdo. Por ejemplo, son famosas las *flash mob* del grupo Improve Everywhere. En cualquier caso, es común entre los especialistas, como la profesora Amparo Lasén, ver en ambos casos usos políticos de estas tecnologías, en cuanto corresponden a la generación de nuevos modos de relación e interrogan las formas de organización y ocupación de lo público. Recomendamos la lectura de la entrevista realizada por Amador Fernández Savater a Amparo Lasén sobre este asunto publicada en el diario Público el 12 de diciembre de 2009. Versión digital disponible en: <<http://blogs.publico.es/fueradelugar/114/multitudes-inteligentes-y-multitudes-relampago>> [Citado 29/10/2011].

las últimas décadas: desde la acción directa, pasando por el carnaval político, las *flash mob* o las *smart mob*¹⁴⁴, formas éstas de organización inmediata, facilitadas en los últimos años por la conectividad en tiempo real y múltiple que han posibilitado las nuevas tecnologías de comunicación (desde el e-mail a los teléfonos móviles de última generación y las redes sociales como Facebook, N-1 o Twitter).

Tanto la performance, como estas otras formas de manifestación activa de la subjetividad política individual y colectiva, fundamentaron formas de investigación y expresión cultural que, partiendo del *sí mismo*, generaban procesos de auto-representación y auto-conciencia, no solo de la identidad particular de cada cual, sino también de la pertenencia a un cuerpo común mayor. Debemos al arte feminista¹⁴⁵ de los años setenta muchas de las aportaciones sobre el complejo asunto de la representación identitaria, así como también, una trayectoria continua, experimentada hasta la actualidad, con prácticas artísticas que han incorporado las exploraciones biográficas y otros temas relativos a la vida personal desde una perspectiva política, es decir, como un asunto que pudiera servir para revelar y comprender los acontecimientos de la vida social, tomar conciencia de la posición de cada cual respecto a la(s) historia(s) que se (nos) entrecruzan y poder generar marcos culturales alternativos a los dominantes (a la cultura patriarcal, blanca, eurocéntrica, ...); esferas de oposición, donde pudieran llegar a vincularse sinérgicamente y en continuo diálogo otras energías sociales y políticas.

Surgen entonces determinadas comunidades experimentales o alternativas, impulsadas por la energía e interés de agentes provenientes del ámbito del activismo cultural o de círculos discursivos feministas, dando lugar a formas de entender la intervención espacial desde una visión de carácter orgánico. Más allá de realizar intervenciones específicas en lugares determinados, o colaborar desarrollando procesos relevantes en comunidades concretas, trataron de movilizar las energías precisas para hacer emerger comunidades artísticas inéditas.

Dentro del contexto geográfico e histórico al que nos estamos continuamente remitiendo –Estados Unidos en el final de la década de los sesenta y setenta-, como momento de irrupción de las prácticas artísticas colaborativas, desarrollo que tendría un reflejo posterior en otros contextos (por ejemplo en el caso del Estado español), podríamos destacar un buen número de iniciativas que nos sirvieran para ejemplificar las cualidades fundamentales de estas prácticas¹⁴⁶. Aunque hemos generado dos capítulos específicos para introducir una serie de ejemplos significativos y complementarios a nuestro caso de estudio (*Aulabierta*), nos hemos decidido a comentar dos ejemplos históricos que se enmarcan en el periodo que venimos sobrevolando.

¹⁴⁵ BROUDE, Norma y GARRARD, Mary. *The Power of Feminist Art*. Nueva York: Harry N. Abrams. 1996.

¹⁴⁶ Aunque existen numerosas publicaciones que han tenido como objetivo llevar a cabo una labor compilatoria quisiéramos destacar el proyecto editorial coordinado por Julie Ault, artista, curadora y miembro fundador de Group Material, que incluimos en la sección bibliográfica con la referencia AULT, Julie (ed.). *Alternative Art, New York, 1965-1985: A Cultural Politics Book for the Social Text Collective: The Drawing Center*. New York. Minesota. University of Minnesota: Press. 2002, un trabajo donde abundan los ejemplos y son, no sólo descritos, sino problematizados críticamente en relación a otros asuntos y temáticas globales.

Se trata de las experiencias *Womanhouse* en Los Ángeles y *Food* en Nueva York.

Introducimos estos ejemplos, ya que consideramos que en ellos podemos encontrar una serie de características coincidentes con el caso *Aulabierta*. Entre ellas, enunciaremos las siguientes: la reflexión y generación de una espacialidad crítica, la creación de comunidades experimentales transfronterizas desde el punto de vista cultural y disciplinar, la generación de una red de colaboradores comprometida y específica, o la voluntad de conformar un marco orgánico y estructural instituyente. Aún considerando la distancia, tanto geográfica, como temporal, creemos que tanto *Food* como *Womanhouse* inauguran, con énfasis especial en el ámbito cultural y artístico, una nueva espacialidad crítica y creativa a la que, en el último tramo de este capítulo, hemos cualificado con la denominación de “laboratorios artísticos colaborativos”.

2.4.1. Espacialidad crítica y colaborativa en *Food* y *Womanhouse*.

Dentro del animado ambiente que sobrevolaba el SoHo neoyorkino a finales de los años sesenta, momento en el que muchos agentes culturales de la ciudad mudaron sus viviendas y estudios a esta zona, tras el hallazgo de espacios industriales con posibilidades y alquileres asequibles, una nueva generación de artistas –criada bajo el manto de los presupuestos radicales del conceptual– tejieron una densa red de colaboración que rebosaba energía y actividad social, estableciendo un contexto creativo y político alternativo al sistema comercial de eventos y espacios artísticos establecidos en otras zonas de la ciudad (la calle 57 era por entonces el centro artístico por excelencia ya que concentraba el emplazamiento de la mayor parte de galerías). Esta atmósfera condujo a la creación de una serie de plataformas culturales experimentales (colectivos, espacios, revistas, eventos, ...) haciendo del SoHo un “laboratorio perfecto donde indagar en el terreno artístico y donde desarrollar un arte conceptual, postminimalista y político”¹⁴⁷.

Esta ebullición cultural radical no se dirigía solamente a intentar proponer e instituir otra cultura artística en la ciudad, al margen de los dictados del mercado y las instituciones consolidadas, sino que fundamentalmente, y en correspondencia con el clima social y políticamente contestatario de la época, a desarrollar una nueva relacionalidad que impulsara nuevos modos de vida social donde lo personal, lo creativo y lo intelectual se vieran mutuamente afectados.

Con estos fines, no era difícil que la energía desplegada por la joven comunidad artística de la ciudad se canalizara y generara redes afectivas y productivas dando lugar a nodos creativos y críticos diversos. Una de estas redes de trabajo fue tejida por Jeffrey Lew, Tina Girouard, Rachel Lew, Suzanne Harris, Caroline Goodden y Gordon Matta-Clark. Una comunidad multidisciplinar a la que se unían otros miembros

¹⁴⁷ MORRIS, Catherine. *Food: el contexto*. En VV.AA. *Comer o no comer o Las relaciones del arte con la comida en el siglo XX*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002. p. 128.

–artistas, bailarines, poetas, performers, músicos- que, en orden de soportar sus actividades, generaron todo un aparato cooperativo y en red que incluía:

-la revista *Avalanche*, que servía para el debate de ideas, proyectos y para la difusión de sus referencias más significativas y cercanas.

-el *think-tank* o grupo de discusión *Anarchitecture*, que debatía fundamentalmente sobre cuestiones vinculadas con el urbanismo y la arquitectura desde una perspectiva social y política, es decir, problematizando la influencia de estos ámbitos en la vida y debatiendo fórmulas por las que la práctica artística y arquitectónica pudiera deconstruir esta influencia y ayudar a subvertirla y combatirla.

-112 *Greene Street*, un espacio sin restricciones, sin horarios, a modo de laboratorio artístico para desarrollar acciones artísticas, intervenciones, exposiciones.

-*Food*, un restaurante totalmente regido por artistas que intentaba dar soporte –alimenticio y económico- a la comunidad creativa que progresivamente iba instalándose en el SoHo.

Food abrió en Octubre de 1971 en el 127 de Prince Street [-> Il. 30 y 31]. gracias a una herencia personal de la bailarina y fotógrafa Caroline Goodden quien, animada por Matta-Clark, y ayudada por sus amigas Girouard, Harris y Lew, decidió invertirla en la creación de un proyecto artístico y empresarial dirigido a ayudar a paliar las necesidades básicas de la comunidad artística local: suministrar comidas baratas (que eran preparadas y servidas por artistas) y servir como foro y lugar de encuentro donde promocionar eventos formales e informales para informar, debatir o generar opinión pública sobre los asuntos más relevantes que afectaban a la comunidad cultural del barrio. *Food* fue también, durante los tres años que permaneció abierto, una fuente de empleo y de financiación para que muchos artistas (alrededor de trescientos) pudieran financiar sus alquileres, un viaje o la producción de una obra o exhibición¹⁴⁸. De esta manera, *Food* se convirtió en un laboratorio artístico y social y en un modelo de negocio ecológico sostenido por una comunidad a la que a su vez daba sustento. Una suerte de reversibilidad de la gestión explorada por las primeras experiencias de prácticas colaborativas situadas voluntariamente al margen de los sistemas de subvención y patrocinio de las agencias privadas y gubernamentales.

Con esta agenda política, *Food* se convirtió en un experimento artístico espacial y temporal. Fue capaz de generar un ambiente creativo donde se llevaron a cabo múltiples actividades culturales: los menús y eventos de degustación diseñados y cocinados por artistas, se impulsaron debates y proyectos artísticos, se ofrecieron

Food se convirtió en un laboratorio artístico y social y en un modelo de negocio ecológico sostenido por una comunidad a la que a su vez daba sustento

¹⁴⁸ Información extraída del texto de la siguiente fuente bibliográfica: BECK, Martin. *Alternative: Space*, en AULT, Julie (ed.). *Op. cit.* p. 256.



Il. 30. y 31. *Food*. Fachada con letrero anunciador del restaurante. Suzanne Harris (?), Caroline Gooden y Gordon Matta-Clark cocinando en el interior, 1971-1973.

performances y actuaciones de danza¹⁴⁹ y se realizaron vídeo-films, como el que el propio Gordon Matta-Clark produjo en 1972 documentando la experiencia¹⁵⁰.

Aunque comúnmente se ha significado el papel de Gordon Matta-Clark en el proyecto, por la habitual tendencia de adscripción de lo común a nombres que tienen mayor resonancia en el campo disciplinar donde es citada una práctica, bien es cierto que *Food* fue un proyecto de colaboración entre gente diversa con habilidades y saberes también diversos. El espacio relacional conseguido en *Food*, con una activa participación de la comunidad local, ha sido definido por Martin Beck como un “medio o herramienta de producción”¹⁵¹, una categoría política que permite vislumbrar la emergencia real de esferas sociales que escapan al orden de dominación hegemónico, ya sean dentro del ámbito de la cultura o de la totalidad de la vida. Esta cualidad o intención política que vemos en *Food* contrasta, sin embargo, con la docilidad con la que ciertas prácticas han retomado la herencia de esta experiencia. Nos referimos a los proyectos del artista Rirkrit Tiravanija, posteriormente comentados, quien rescata las cualidades relacionales de los eventos culinarios realizados en *Food*, pero sin llegar a proponer o acercarse a la espacialidad y organicidad subversiva que esta contra-utopía desarrolló en un tan breve periodo de tiempo.

El espacio relacional conseguido en Food, con una activa participación de la comunidad local, ha sido definido por Martin Beck como un “medio o herramienta de producción”

En la costa oeste norte-americana, el mismo año de la apertura de *Food*, 1971, dos docentes del California Institute of the Arts (CalArts), Judy Chicago and Miriam Schapiro, crearon el *Feminist Art Program*, un espacio discursivo que continuaba con alguno de los ejes de trabajo que muchas mujeres, dentro de ámbitos académicos, iniciaron en la década de los sesenta. Se trataba de problematizar y reaccionar la evidente exclusión femenina no sólo de los órganos de decisión y gestión académica, sino también de los contenidos curriculares y ya, específicamente en el área de lo artístico, de los espacios de distribución y representación de la cultura.

En este contexto, Chicago y Schapiro consiguen de CalArts los recursos suficientes para generar una instalación fuera del ámbito universitario, una residencia externa donde generar una experiencia intensiva de reflexión y creación colectiva fundamentada en el intento de ayudar a las estudiantes participantes en el programa, a reestructurar sus personalidades “para hacerlas más coherentes con sus deseos de ser artistas y ayudarlas a construir sus itinerarios profesionales –sus currículos artísticos- desde su experiencia de ser mujeres”¹⁵². Esta residencia fue llamada *Womanhouse* [-> **II. 32 y 33**].

En el distrito angelino de Hollywood, en Mariposa Street, una vieja casa fue habi-

¹⁴⁹ Para obtener más información de las actividades y proyectos desarrollados en *Food* así como de la historia y gestión de la iniciativa recomendamos consultar el catálogo de la exhibición *Food: an exhibition by White Columns*, comisariada por Catherine Morris y celebrada en Nueva York entre Octubre de 1999 y Enero de 2000. Catálogo publicado en Alemania por Walter König, disponible online en: <www.publiccollectors.org/FOOD.pdf> [Citado 02/11/2011].

¹⁵⁰ Está disponible online dentro del archivo UbuWeb: <http://www.ubu.com/film/gmc_food.html> [Citado 02/11/2011].

¹⁵¹ BECK, Martin. *Alternative: Space. Op. cit.* p. 256.

¹⁵² CHICAGO, Judy y SCHAPIRO, Miriam. *Womanhouse*. Ensayo disponible online en: <<http://www.suzyspence.com/womanhouse/>> [Citado 03/11/2011].



Il. 32. y 33. *Womanhouse*. Edificio ocupado por el proyecto *Womanhouse* en Hollywood, Los Ángeles, 1972, y algunos miembros de la comunidad de participantes en el mismo.

litada para ser la residencia del proyecto. Durante seis semanas, dieciséis mujeres llevaron a cabo la habilitación del espacio, viviendo juntas y compartiendo las tareas necesarias para facilitar la convivencia y llevar a cabo los objetivos académicos y artísticos propuestos. En este sentido, y recordándonos la experiencia con el proyecto de autoconstrucción de *Aulabierta* [-> Pág. 399], las organizadoras entendieron que el proceso de reparación del espacio contribuiría a construir unos lazos afectivos entre las participantes y una apropiación conectiva del lugar, cualidades que contrastarían con la distancia y desafección habitual con la que se experimentan los espacios académicos.

Durante el tiempo que duró la ocupación cada estudiante llevó a cabo intervenciones y performances individuales y colectivas, interviniendo en cada una de las dieciséis habitaciones de la casa, así como en elementos como armarios, ventanas, en el jardín, etc. transformando críticamente los espacios a través de procesos performativos de toma de conciencia, de la relación de las mujeres con la arquitectura espacial (doméstica), en muchos casos, entendida por la sociedad heteropatriarcal, como extensión del cuerpo femenino (la cocina por ejemplo), pero también de la relación estructural del cuerpo femenino con la arquitectura social e institucional opresiva en la que está inserto.

Sin querer obviar algunas de las tensiones internas surgidas en el proyecto¹⁵³, habituales cuando en los procesos de colaboración han de negociarse posicionamientos e identidades complejas que son difícilmente reconciliables, más cuando hablamos de espacios donde se intentan instaurar procesos marcados por una política relacional radical donde la armonía social no es la base ni el objetivo final de la experiencia, sino uno de los elementos primeros a deconstruir por ser excusa general para tender al ocultamiento de conflictos interiorizados y no resueltos, nos interesa resaltar en este lugar la tensión puesta en *Womanhouse* para enfatizar -desde la práctica artística en comunidad- la lucha contra los límites impuestos por el sistema social y educativo imperante en esa época -aunque no debiéramos eximir de este asunto a la presente- para condicionar el devenir vital y profesional de estas mujeres artistas. La práctica performativa colectiva, como ámbito donde el espacio privado representado por el cuerpo individual y el espacio público se permeabilizan, genera en el caso de *Womanhouse*, como bien ha comentado Beatriz Preciado¹⁵⁴, un espacio político que pone en crisis las relaciones entre los conceptos de género, cuerpo y del propio espacio, un asunto que espejea y debiera influir en los modos de acceder y participar de las instituciones artísticas tradicionales y a la vez evidenciar como éstas aún hacen pervivir modelos anclados en la visualidad, en la práctica individual y objetual, discriminando propuestas ya históricas como esta, en las que sentimos emerger unos nuevos modos de entender y experimentar los espacios culturales desde la práctica política colectiva.

*Womanhouse,
un espacio
político que
pone en crisis
las relaciones
entre los
conceptos de
género, cuerpo
y del propio
espacio*

¹⁵³ Consultar para este asunto la obra: BROUDE, Norma y GARRAD, Mary. *Op. cit.*

¹⁵⁴ PRECIADO, Beatriz. *Género y Performance*. En: ZEHAR 54, *La repolitización del espacio sexual*. Gipuzkoa: Arteleku, 2004. Disponible online en: <<http://www.arteleku.net/publicaciones/editorial/zehar/54-la-repolitizacion-del-espacio-sexual/genero-y-performance.-beatriz-preciado>> [Citado 03/11/2011].

2.5. Políticas relacionales en las prácticas artísticas colaborativas.

Suzanne Lacy propuso una categorización de los distintos modos de relación entre artistas, contextos y públicos en función de los grados de implicación y cooperación

Una de las dimensiones fundamentales de las prácticas artísticas colaborativas es su capacidad de agencia social y generación de marcos de trabajo cooperativos en modos y estructuras diversas. Bajo este paraguas, resulta obvio que cuando los artistas impulsan proyectos críticos, donde las situaciones contextuales son esenciales para su desarrollo, se hace indispensable potenciar y articular de una manera coherente el acompañamiento de otros ciudadanos (con otros saberes y otras habilidades) para resituar el trabajo más allá de las constricciones, tendencias y limitaciones discursivas del campo artístico.

Suzanne Lacy propuso, a inicios de los años noventa, una categorización de los distintos modos de relación entre artistas, contextos y públicos en función de los grados de implicación y cooperación que se dan cuando trabajan en proyectos desenvueltos en el campo de lo social¹⁵⁵. Aunque Lacy advierte que estas categorías son laxas y flexibles, y en ningún caso unas anulan a las otras, resuelve proponerlas para ayudar a entender las estrategias más usuales llevadas a cabo por las prácticas artísticas críticas. Estas categorías bascularían desde dos ámbitos que, hoy en día, en una época marcada por el dominio de la subjetividad por los poderes neoliberales, nos parecen un tanto difusos: lo privado y lo público. La secuencia categórica planteada es la siguiente:

PRIVADO PÚBLICO

artista experimentador - artista informador - artista analista - artista activista

El desarrollo de la secuencia lleva a Lacy a atravesar las prácticas de performance y happenings en las que la acción procesual sustituye la producción de objetos, permitiendo al artista relacionarse y acceder a públicos más amplios. En este caso, remite a las contribuciones feministas para defender como la experiencia individual puede tornar en dispositivo no exento de implicaciones públicas e incluso, a través de una especie de condición empática, este puede convertirse en altavoz del sentir de una comunidad. Del *artista como experimentador al artista como informador*. En este caso el artista actuaría como compilador de una información que hace accesible a los otros. Dado un conflicto, el papel del artista sería el de informar sobre él, es decir, actuaría a modo de vocero disponiendo una información pero sin efectuar necesariamente un análisis proyectual de la misma. El público interactuaría con esta a partir de la experiencia de la lectura de la información que el artista selecciona para llamar la atención sobre una realidad determinada.

Los siguientes ámbitos o categorías tratan de resituar la práctica artística dentro de medios y contextos ajenos de manera predeterminada al círculo de lo artístico. El *artista analista* pasaría a ser el siguiente paso, donde la información es ya anali-

¹⁵⁵ LACY, Suzanne. *Debated Territory: Toward a critical language for Public Art*. En: LACY, Suzanne (ed.). *Op. cit.*

zada en unas claves y con unas metodologías que hacen que el trabajo artístico se contagie de otras capacidades más propias de las ciencias sociales, por ejemplo la sociología o la antropología. Se pasa por tanto de la observación y presentación de información, a la teorización y elaboración de la misma, lo que da como resultado propuestas de intervención sobre lo real.

Por último, la categoría a la que conduce finalmente el análisis de Lacy, nos lleva a considerar al artista como agente activo en la transformación de situaciones sociales dadas sobre las que se quiere intervenir. El *artista como activista* vincularía la práctica artista con estrategias de trabajo contextual en las que la cooperación con el público se haría en términos de colaboración entre iguales, aunque sin eliminar las diferencias identitarias ni capacidades, que, en definitiva, constituyen la posibilidad de desarrollar proyectos con los que la realidad no se vea aplanada sino que hagan posible que emerjan las complejidades inmanentes a ella. Los roles que mantendrían en este caso los públicos serían, por tanto, absolutamente activos, siendo parte integrante y esencial de la acción cultural ejecutada.

Respecto a los artistas, estos tratarían de ejercer –según Lacy- como “catalizadores para el cambio, reposicionándose como ciudadanos-activistas”¹⁵⁶, por lo que, para que su trabajo sea efectivo táctica y estratégicamente, tienen que aprender a desarrollar una serie de capacidades y habilidades que les hagan ser realmente incisivos dentro de los sistemas sociales donde la acción artística interviene. Entre las habilidades que el artista debería desarrollar destaca Lacy, sobre otras, las capacidades para saber colaborar, para dirigirse y crear públicos específicos y heterogéneos, para entrecruzarse con otras disciplinas, para interpretar de manera interesada las cualidades del contexto, y para comunicar eficazmente los procesos y resultados fruto de la práctica artística¹⁵⁷. A esta última categoría es a la que aplica Lacy la etiqueta *New Genre Public Art* [arte público de nuevo género].

El análisis que hizo Suzanne Lacy respecto a las intersecciones del trabajo artístico en las esferas públicas, se completa con una propuesta sobre los distintos roles que los públicos pueden mantener dentro de un proyecto colaborativo. La trayectoria que dibuja Lacy está egresada de intentar identificar las cualidades identitarias de esos públicos. El vector diferencial que utiliza en cambio lo enuncia así: “cómo las audiencias participan y forman parte de la obra”¹⁵⁸.

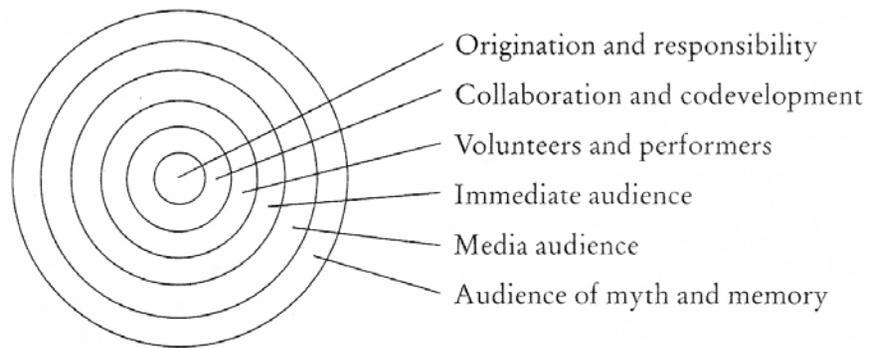
Para ilustrar los grados de participación utiliza una figura de seis círculos concéntricos, más o menos permeables, en cuyo centro figuran aquellas personas que tienen mayor responsabilidad en el proyecto. Son aquellas que le dan origen y sin las cuales este no podría existir. El segundo anillo, estaría formado por aquellos colaboradores más cercanos, son fundamentales en el proceso, necesarios, pero reemplazables. En el tercer anillo se sitúan “los voluntarios y ejecutantes” aquellas personas “sobre,

Respecto a los artistas, estos tratarían de ejercer –según Lacy- como “catalizadores para el cambio, reposicionándose como ciudadanos-activistas”

¹⁵⁶ *Ibidem.* p. 177.

¹⁵⁷ *Ibidem.*

¹⁵⁸ *Ibidem.*



Il. 34. Suzane Lacy, Diagrama de círculos concéntricos sobre los modos de interacción en una práctica colaborativa.

para y con quienes se crea la obra”¹⁵⁹. En el siguiente círculo incluye la audiencia inmediata, es decir, quienes aún sin participar de una forma activa en el proceso, tienen una relación directa con la experiencia de él. El quinto anillo se refiere al público que siente los efectos de la obra, pero mediados por algún documento: vídeo, revista, catálogo u otras referencias textuales y visuales por las que el proyecto se difunde. Y finalmente, el último nivel correspondería a lo que define como “público del mito y la memoria”, aquel que accede a la obra a través de relatos históricos, recuerdos ajenos y narraciones mitopoiéticas.

Aunque establezca estas diferencias, Lacy defiende la capacidad de penetrar y desplazarse entre círculos, por lo que las posiciones, aunque puedan estar pre-figuradas en algún caso, pueden mutar y modificar su rol dentro de un proyecto, aumentando su peso específico o disminuyéndolo en función de las circunstancias históricas y de las coyunturas sociales por las que atraviesa el proceso de desarrollo de la acción artística.

Posterior a esta propuesta de categorización de las formas o grados de participación, que pueden darse dentro de los proyectos artísticos colaborativos, surgen otros esfuerzos reseñables para entender los modos en los que se ha conceptualizado y experimentado la interacción entre comunidades y públicos en procesos de colaboración.

En este sentido, el profesor Fernando Hernández, aporta un conjunto de categorías que nos sirven para pensar las formas de aproximación de muchos agentes culturales a conjuntos sociales y comunidades dentro de proyectos artísticos colaborativos o artístico-pedagógicos. Estas son:

- a) utilizan a la comunidad para llevar a cabo sus proyectos;
- b) tienen un proyecto y lo “venden” a las comunidades;
- c) intervienen en la comunidad y toman a sus miembros como ayudantes;
- d) construyen de forma colaborativa un proyecto (lo que nos lleva a considerar los diferentes tipos de colaboración);
- e) colaboran con un proyecto que realiza algún grupo de la comunidad;
- f) consideran que cualquier intervención que realizan es pedagógica, en la medida en que pretende fijar o sugerir formas de ver el mundo y de relacionarse con la realidad”¹⁶⁰.

Aunque la construcción de estas categorías está determinada por un enfoque concreto, la relación arte-pedagogía, en cierto modo, viene a introducir algunos de los acentos y problemáticas que trabajaremos en este y posteriores capítulos. Entre ellas, se demarca claramente la tensión manifiesta que se da cuando asoman for-

¹⁵⁹ *Ibidem.* p. 179.

¹⁶⁰ HERNÁNDEZ, Fernando. *¿De qué hablan los artistas cuando realizan proyectos artísticos-pedagógicos?*. En: VV.AA. *Acciones reversibles. Arte, educación y territorio*. Vic: Eumo y H. Associació per a les Arts Contemporànies, 2009. p. 302.

La tendencia a “trabajar con otros”; supone para Kravagna una inserción despolitizada y un tanto cínica de lo social en la experiencia artística

mas de instrumentalización y captación del capital social que aporta una comunidad participante en un proyecto colaborativo por parte de un artista u otro agente cultural. Salvo en el punto d), en el que Hernández introduce una nota aclaratoria que nos lleva inmediatamente a explorar modos de colaboración éticos y equitativos, el resto de opciones plantean desequilibrios palpables en las formas por las que puede darse la participación de un grupo social en un proyecto participativo.

Siguiendo esta línea de tensión, el historiador Christian Kravagna ha discriminado, desde la perspectiva y el estudio de ciertos paradigmas y experiencias artísticas que arrancan en la vanguardia histórica hasta el ejemplo de las prácticas comunitarias de los noventa, diversos modelos de relación entre artistas y públicos con los que podemos intentar cualificar los grados de vinculación que se dan entre ellos y las características de la participación real de ambos dentro de un proyecto.

Según Kravagna, los métodos más habituales son los cuatro siguientes: trabajar con otros, actividades interactivas, acción colectiva y práctica participativa¹⁶¹. Al describir y ejemplificar todas ellas, discrimina la última como modelo relevante para una práctica colaborativa, ya que entiende como en ella se daría la posibilidad de abrir el diseño y desarrollo de los proyectos a otros agentes y públicos, cuestión que parece vetada en las anteriores.

Respecto al primer método, la tendencia actual en muchas prácticas comisariales y artísticas a “trabajar con otros”, supone para Kravagna una inserción despolitizada y un tanto cínica de lo social en la experiencia artística. La participación se reduce a la generación de unas situaciones y artefactos ideados previamente, sin mediación alguna más allá del círculo del artista y sus colaboradores, en la que la interacción del público se da sin ningún tipo de articulación productiva. Con los ejemplos citados por Kravagna (Rirkrit Tiravanija, Christine & Irene Hohenbichler o Jens Haaning) entendemos que, con este modelo, se refiere a proyectos donde el artista requiere de la interacción de un “otro” para activar su trabajo, bien para realizar una acción determinada, para ser blanco de determinados efectos, bien porque la acción diseñada se limita a la mera convocatoria o asistencia a un evento pre-fabricado. En este caso, no se da ningún tipo de colaboración entre artista y público en el planeamiento de la acción, ni ésta trabaja unos intereses o problemáticas negociadas con anterioridad con los participantes. La relación con los públicos se da desde una distancia afectiva, la participación se define en términos de “usabilidad”, por lo que sólo en escasas situaciones los proyectos artísticos que responden a esta tendencia generan unos efectos significativos para las personas que interactúan en ellos.

En esta misma línea, el “modelo interactivo” iría sólo algo más allá, ya que permitiría reacciones que influirían y podrían llegar a producir cambios en la apariencia o forma del proyecto, aunque, al igual que la anterior, no se vería afectada la estruc-

¹⁶¹ KRAVAGNA, Christian. *Working on the Community. Models of Participatory Practice*. En: Transversal – eipcp, 1998. Disponible online en: <http://republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.htm> [Citado 06/11/2011].

tura interna del trabajo. Las posiciones del artista y de los públicos seguirían siendo fijas, con unas responsabilidades o patrones de conducta pre-determinados. De una manera un tanto simple, aunque muy clara, este modelo es definido por la teórica Maria Lind como “push button art”¹⁶² [arte de pulsar un botón], es decir, proyectos donde la participación se diseña mediante dispositivos abiertos pero que generan unos efectos previsibles y con escaso grado de conflictividad estructural.

Por “acción colectiva” se refiere Kravagna a aquellas prácticas cuya concepción, producción y desarrollo es llevada a cabo por un grupo de personas, sin que haya diferencias jerárquicas y, comúnmente, con un alto grado de afinidad cultural entre ellas. Desde la vanguardia artística histórica al activismo cultural de esta y pasadas décadas, la creación basada en la acción colectiva ha generado numerosos proyectos y el establecimiento de reseñables grupos¹⁶³. Sin embargo, este proceder puede generar, aún teniendo generalmente unos objetivos políticos más claros, las mismas o similares sinergias respecto a los públicos que interaccionan o son implicados en sus propuestas. Más allá del colectivo, los modos de inclusión pueden ser igual de restrictivos y predeterminados que los de propuestas artísticas de carácter tradicional, o similares a los de las fórmulas antes reseñadas.

Finalmente, Kravagna comenta algunas de las cualidades principales de lo que entiende como una práctica que si podríamos categorizar como participativa en arte, aunque esta no esté exenta de otras problemáticas, tal y como señalaremos en próximos capítulos. La “participación”, según Kravagna, no anularía de inicio las diferencias entre los agentes involucrados en un proceso, la debería negociar y articular, buscando fórmulas diversas de inclusión y responsabilidad de los participantes en el diseño y producción de un proyecto. Bajo este modelo, las fronteras culturales e identitarias se flexibilizan haciéndose a la vez permeables, por lo que las posiciones entre sujetos se intercambian y las diferencias, más que anularse, se hacen necesarias. El conjunto de propuestas agrupadas en torno a las etiquetas “new genre of public art”, “community-based art” y “art in the public interest”, o algunas denominaciones antes citadas en este trabajo, como “arte conectivo” o “arte dialógico”, son comprendidas por Kravagna como modos de participación en los que se da una colaboración activa y productiva entre artistas y públicos, creándose redes de trabajo operativas, a partir de la instauración de vínculos y complicidades, también compromisos, entre participantes.

Según nuestra experiencia y los proyectos que hemos podido conocer y relatar, los agentes culturales comprometidos dentro de un proceso colaborativo tienen, entre sus labores principales, cuidar y potenciar esa red de participación, convirtiéndose

La participación no anularía las diferencias entre agentes, se debería negociar buscando fórmulas de inclusión y responsabilidad

¹⁶² LIND, Maria. *Complications; On Collaboration, Agency and Contemporary Art*. En: MÖNTMANN, Nina (ed.). *New Communities*. Op. cit. p. 60.

¹⁶³ Estas son algunas de las obras más significativas en las que se ha trazado una genealogía del trabajo artístico colectivo: HOME, Stewart. *El asalto a la cultura: Corrientes utópicas desde el Letrismo*. Barcelona: Virus, 2002; MOORE, Alan. *Introducción general al trabajo colectivo en el arte moderno*. Artículo presentado en la exhibición “Masa crítica” Smart Museum, Chicago: Universidad de Chicago, Abril 2002.

Por “trabajo en red” entendemos una forma de colaboración dinámica que puede darse al interior de ciertas organizaciones, comunidades o proyectos

en muchos casos en una especie de “catalizador” de energías¹⁶⁴, en un organizador de fuerzas, en una herramienta para la coordinación de la acción colectiva que deviene del trabajo en red.

Por “trabajo en red” entendemos una forma de colaboración dinámica que puede darse al interior de ciertas organizaciones, comunidades o proyectos, o bien de estos hacia otras estructuras fuera de ellos, que se caracterizan comúnmente por desarrollarse en función de algunos principios como: horizontalidad, sinergia (complementariedad-uni6n de fuerzas), autonomía, pertenencia participativa, compromiso, etc¹⁶⁵. En las cualidades relacionales específicas que manifiestan los elementos que participan en una red, radica la importancia concedida en los últimos años por abundantes ciencias (desde las matemáticas, la psicología, la sociología, ...), a la observación y explicación del comportamiento efectuado por agentes individuales para dar lugar a movimientos colectivos de una intensidad e imprevisibilidad desconcertante.

La red se entiende como una forma de organización móvil y fluida. De carácter descentrado, es difícil encontrar en ella jerarquías verticales, si bien las relaciones entre nodos que forman parte de una red se plantean en términos de semejanza y no de igualdad. La red no anula las diferencias identitarias de los nodos que la construyen, la acción individual no queda constreñida a unas directrices comunes a las que deben subsumirse esos nodos, anulando las especificidades y peculiaridades de cada cual. A diferencia de la acción colectiva, en la red se pueden dibujar itinerarios diferenciados, incluso contrapuestos, a la hora de enfrentarse al diseño de una estrategia discursiva o para la resolución de un trabajo en el que la red se encuentre implicado. El trabajo en red permitiría construir marcos de colaboración democráticos, donde el debate y la discusión se den de manera continuada y donde, gracias a la hiperconectividad que procura la estructura en red, puedan emerger alianzas imprevistas que potencien los procesos.

En este sentido una red será más fuerte cuanto más abierta permanezca a la posibilidad de expandirse hacia los efectos posibles que pueden procurar vínculos o nodos no tan fuertes, es decir, agentes que manifiestan en principio una tensión conectiva débil, pero que, al incorporarlos, introducen cualidades inéditas que generan un fortalecimiento de las condiciones y recursos con los que se cuenta para el desarrollo de una experiencia, así como del grupo involucrado en ella. En este sentido, tal y como apunta Tere Badía, en los proyectos culturales que vemos desarrollarse a través de este trabajo en red “la capacidad de generar el sentido de comunidad es determinante...y la aparición constante de vínculos débiles y sincronías, son fundamentales para su supervivencia”¹⁶⁶, ya que suelen ser estas, alianzas y cualidades,

¹⁶⁴ “El maestro (el artista, el trabajador cultural) debe pasar de una posición en la que ostenta el monopolio del conocimiento a la de agitador y catalizador. Las intuiciones son impredecibles y por lo tanto traen consigo el resigio de lo subversivo, dado que no siempre se ajustan a los dictámenes del status quo”, cita de Luis Camnitzer, artista y director pedagógico de las dos últimas ediciones de la Bienal del MERCOSUR, *Cit. pos.* HERNÁNDEZ, Fernando. *Op. cit.*, p. 308.

¹⁶⁵ BADIA, Tere. *Ecosistema red: nodos que convergen y organismos vivos*. En: VV.AA. *Estructuras, xarxes, col·lectius: un segment connector*. Vic: Eumo y H. Associació per a les Arts Contemporànies, 2007. p. 155.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

desbloqueadoras y precursoras de una acción social efectiva.

Aquí reside el potencial político del trabajo en red, en la capacidad de generar vínculos heterogéneos entre nodos, dando lugar a que los saberes se medien y regeneren continuamente. Esta característica permite a los proyectos colaborativos experimentar formas de producción con las que se generan saltos y aprendizajes creativos, no sólo en los mismos nodos o agentes que participan de un proceso de participación, sino también en los espacios intersticiales que emergen entre ellos, es decir, en las situaciones y espacios donde se produce la colaboración. De este modo, debemos entender que, es en los procesos de comunicación entre agentes diversos, en las colaboraciones que se tejen en una red, donde se dispersan y fluyen las potencialidades individuales, dando lugar a procesos más densos y complejos y, por lo tanto, más ricos desde el punto de vista social y cultural. La circulación y dispersión de saberes, dispuestos a través de la interconectividad de la red, hace que no sólo se nutran los nodos (los agentes o actores) a partir del intercambio de conocimientos y experiencias, sino que la propia red se retroalimente y fortalezca. Cuanto mayor es la complejidad y diferencia entre nodos, mayor es la heterogeneidad y multiplicidad de líneas de entrada de información y, por tanto, mayor el enriquecimiento para la red.

El potencial político del trabajo en red reside en la capacidad de generar vínculos heterogéneos entre nodos, dando lugar a que los saberes se medien y regeneren continuamente

Tanto los proyectos que incluimos como ejemplos de práctica colaborativa, como el propio caso de estudio *Aulabierta*, se sirven de los principios, enunciados anteriormente, del trabajo en red, para una mejor organización estructural. Todas estas prácticas están formadas por un conglomerado múltiple de agentes de procedencias e identidades diversas, que se disponen a su vez como nodos en relación con otra diversidad de actores (personas, instituciones, incluso artefactos, etc.), construyendo marcos de colaboración donde los roles se combinan e intercambian y las jerarquías se desdibujan o borran. El trabajo en red que desarrollan estos ejemplos, muestra como las estructuras que crean –sean éstas formales o informales, más estables o menos- para desarrollar un proceso, devienen en conjuntos de identidad múltiple, interdisciplinares, polivocales...cohesionadas a partir de la colaboración, para alcanzar un objetivo o empresa común. De hecho, como acierta a señalar Nina Möntmann, a partir de la lectura que hace de los textos del teórico de los medios Ned Rossiter, la colaboración dentro de redes organizadas “no asume que los participantes tengan que mantener algo común, sino más bien, reconoce *lo común* como lo que se ha construido precisamente a través de relaciones de diferencia, tensión y disputa...la colaboración en redes organizadas podría partir de un mutuo conocimiento o una trayectoria política compartida, pero más que confirmar las posturas de los demás, implica desafiarlas y cuestionarlas”¹⁶⁷, manteniendo con ello la riqueza generativa de la diversidad y la productividad de la relación disensual.

El trabajo en red se sustenta en procesos de intercambio donde tienen lugar procesos de construcción de saber colectivo a partir de los flujos y entradas que aporta

¹⁶⁷ MÖNTMANN, Nina. *Operar con redes organizadas*. En: Revista CARTA n°2, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Primavera-Verano 2011. p. 96.

El trabajo en red se sustenta en procesos de intercambio donde tienen lugar procesos de construcción de saber colectivo a partir de los flujos y entradas que aporta cada agente

cada agente. De este modo dan forma a comunidades de aprendizaje colectivo, dinamizadas, a partir de la problematización de una situación determinada y de la reflexión conjunta de las condiciones sociales de los agentes implicados en ella. El trabajo en red permite que, fijado un contexto de intervención o una problemática de interés, puedan emerger saberes minoritarios o casuales a los que de otro modo -trabajando en estructuras cerradas, predeterminadas o rígidas-, sería más difícil o imposible de acceder.

Un ejemplo concreto en el que poder fijarnos para entender los modos del trabajo cultural en red es el proyecto *ECObox* [-> Pág. 183], una iniciativa del colectivo de arquitectos francés atelier d'architecture autogérée (aaa) para facilitar el acceso y uso de zonas infrautilizadas (solares, descampados, naves abandonas, etc.) del barrio parisense de La Chapelle a sus vecinos. A partir de la creación de una red intergeneracional e intercultural de colaboradores, se consiguió, compartiendo los deseos, afectos, saberes y habilidades, abrir y mantener durante cinco años un jardín urbano denominado *ECObox*. Gestionado por una red poli-dimensional que incluía a artistas, vecinos, activistas, estudiantes, etc., *ECObox* se convirtió en un espacio experimental, un laboratorio colaborativo para la creatividad y planificación urbana. *ECObox* fue una experiencia sostenible en el tiempo gracias precisamente a la gran red de personas e instituciones que se vincularon, de maneras diversas, al proyecto y a las coaliciones que se efectuaron entre ellas. Pero esta experiencia no quedó aislada, sino que a su vez sirvió como laboratorio donde se ensayaron futuras multiplicaciones del proyecto, vinculadas a la misma red de agentes de La Chapelle (*ECObox* #2, y #3), o en otras zonas, y mediante la activación de otras redes en la ciudad, como es el caso del posterior proyecto *56stBlaise*, que consistió en la disposición y puesta en marcha en 2005 por más de cuarenta personas de un "eco-intersticio", una parcela urbana para la generación de actividades culturales y ecológicas en Saint Blaise¹⁶⁸.

2.6. Agencia y colaboración. El trabajo con comunidades y públicos. Comunidades de práctica.

Una de las dificultades mayores que encontramos en el análisis de los modos en los que se da la participación en los proyectos artísticos colaborativos, es la propia indefinición o maleabilidad a la que nos enfrentamos cuando pensamos o hacemos uso de conceptos como: *audiencias, públicos, participantes o comunidades*, por citar algunas de las denominaciones más frecuentes con las que se ha intentado significar a los agentes involucrados en procesos artísticos colaborativos más allá de la figura del artista o colectivo de artistas que trabajan en él. Todos estos términos suelen ser problemáticos cuando se manejan dentro de procesos artísticos de una manera más o menos acrítica y no deja de ser frecuente ver como los conceptos de "participación comunitaria" o "uso público" son utilizados, e incluso reapropiados, de una manera

¹⁶⁸ Más información del proyecto en: <<http://56stblaise.wordpress.com/9/>> [Citado 10/11/2011].

perversa por parte de políticas de desarrollo vinculadas a la administración o incluso a corporaciones privadas con influencia en el espacio público.

El auge de proyectos de índole social en el ámbito cultural, así como las políticas de regeneración urbana emprendidas en las sociedades democráticas, han hecho necesario generar marcos discursivos críticos que intentarán dibujar de una manera algo más precisa algunas de las categorías anteriores. Cuando en los proyectos artísticos colaborativos nos referimos a que en ellos es necesaria la colaboración de los públicos, ¿a qué nos estamos refiriendo con ello?.

Como Michel Warner¹⁶⁹ ha señalado, podemos hablar de los públicos en tres sentidos diferentes: uno primero como totalidad, haciendo referencia a la población en general, por ejemplo la población de un Estado; una segunda acepción haría referencia a una agrupación o audiencia específica, como sería el público teatral; y, finalmente, señala una tercera categorización, sería la de aquellos públicos creados a partir de un discurso, es decir, no se trataría de un público pre-existente sino de una agrupación generada directamente por la acción consciente de un texto o una obra. Sería por tanto un público autogenerado y autogestionado, por lo que es necesario que entre los agentes vinculados a esa agrupación exista cierto compromiso y un grado alto de participación. Es decir, un público sería en esta acepción un conjunto de miembros libres, voluntarios y activos, que se articula en torno a un discurso, a un texto que circula a lo largo de un tiempo y espacio determinado. Entre estas tres acepciones, la última de ellas es la que las prácticas que estamos analizando, potenciarían. Estas agrupaciones sociales inéditas permitirían experimentar formas insólitas de sociabilidad no predeterminadas y por tanto podrían dar lugar a espacios relacionales insurgentes y a públicos subalternos, o como define Warner “contrapúblicos” [-> Pág. 244]. Esto permitiría hacer surgir esferas públicas que ni fueran consensuales ni unitarias, base de la democracia radical o agonista que postula -como ya comentamos- Chantal Mouffe, por lo que se tiende a hablar de “públicos” en plural para acentuar la indomabilidad de estas esferas. La multiplicidad de “los públicos” sería lo que haría dotar de una dimensión “realmente pública” a los espacios de sociabilidad, como es el caso de nuestras ciudades o de los media. Por ejemplo, desde el planeamiento urbano son muchos los arquitectos y urbanistas –o teóricos del campo- que entienden e incorporan a su trabajo esta naturaleza múltiple y dinámica de los públicos, por lo que sus dinámicas de diseño incorporan una conceptualización más abierta del espacio, en el que los aspectos formales y fenomenológicos se negocian y problematizan desde una perspectiva social y política.

“El espacio público debe ser, entonces, descrito en términos de sus relaciones siempre en evolución, como un espacio en movilidad permanente, no sólo física, sino también social y política. Los arquitectos y urbanistas deben aprender que la creatividad es necesaria cuando la naturaleza conflictiva del espacio público se pone de manifiesto; a través de imaginar soluciones, de

En la democracia agonista que postula Mouffe se tiende a hablar de “públicos”. La multiplicidad de estos dotaría de una dimensión realmente pública a los espacios de sociabilidad

¹⁶⁹ WARNER, Michael. *Públicos y Contrapúblicos*. Barcelona: MACBA-UAB, 2008.

trabajar juntos, etc [...] De hecho, la producción arquitectónica de los espacios públicos debería comenzar identificando las reivindicaciones propias de estos espacios. A veces, estas reclamaciones son modestas e informales, pero lo importante es cómo pueden ser transformadas en una hoja de ruta, en propuestas que den cabida a la multiplicidad de deseos y necesidades de los diversos grupos de usuarios”¹⁷⁰.

La movilidad y multiplicidad de los públicos que cohabitan el espacio público, hace difícil hablar de ellos en términos de comunidad, si es que tenemos por ella una estructura compacta con una serie de elementos o condiciones comunes que la prevalecen y que formarían su sustrato y fundamento.

Pero, ¿y si es lo común, no la condición que pre-existe, sino aquella que se construye en el proceso político de trabajar con públicos?, es decir, y siguiendo con la argumentación de Michael Warner sobre la generación de públicos, una comunidad podría ser una entidad social que, bajo un continuo instituyente, devendría en efecto mismo del proceso de trabajo político que pudiera hacerse desde la práctica del arte (o desde cualquier otra disciplina que trabaje con agentes sociales, claro). De este modo, como apuntó Judith Revel en un ciclo de conferencias impartido en el centro social y cultural ciudadano La Casa Invisible de Málaga en marzo de 2010, se reafirma que lo *común* podría ser precisamente “aquello que se trata de construir políticamente a través de la instauración de nuevas comunidades y no aquello que siempre precede –como una condición de posibilidad- a nuestra existencia”¹⁷¹. Si, como argumenta en su intervención Judith Revel, el espacio de “los comunes” era en las casas burguesas, el lugar oculto, el de la trastienda, lavandería o cocina; aquellos alejados de la vista de unos visitantes ocasionales, resulta interesante pensar que aquello que nos hace ser comunidad, es una condición en principio no advertida, oculta, que sólo se hace aprehensible mediante el proceso político de ponerla en relación en el ámbito de lo público.

Como vemos, una de las complejidades mayores que envuelven a las prácticas artísticas colaborativas, estriba en poder construir un marco claro que ayude a definir la relación que estas mantienen con “el otro” y para dilucidar “quién y cómo es ese otro”, es decir, de qué formas está organizado y qué sistemas identitarios construyen.

Una de las definiciones más complejas a resolver, que involucraba directamente al modelo de trabajo orgánico realizado desde *Aulabierta*, era dilucidar qué entendemos por “comunidad” y cómo optar por una definición de esta terminología que fuera coherente dentro de los modos y políticas relacionales dadas en el proyecto. Aunque adoptamos este término de una manera ligera, sin llegar a problematizar esa asunción, en ocasiones nos resultaba conflictivo al experimentar formas diver-

¹⁷⁰ PETRESCU, Doina. *How to make a community as well as the space for it* [en línea]. En: *Samizdat*, 2007. Disponible online en: <<http://seminaire.samizdat.net/spip.php?article198>> [Citado 11/11/2011].

¹⁷¹ REVEL, Judith. *Hacer común*. Ponencia recogida en la Revista CARTA n.º 2, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Primavera-Verano 2011. p. 3.

sas de composición grupal que entendíamos que se ajustaban con dificultad a una idea de comunidad como ente cohesionado.

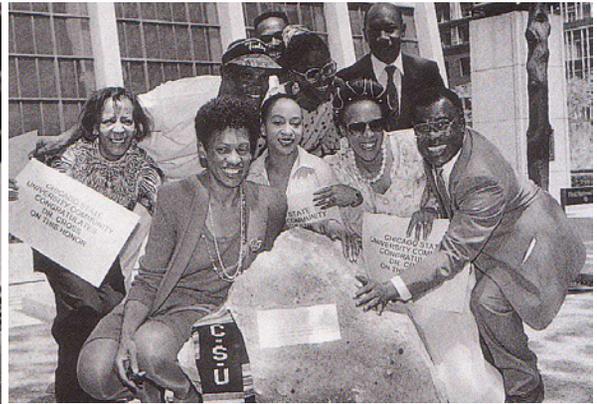
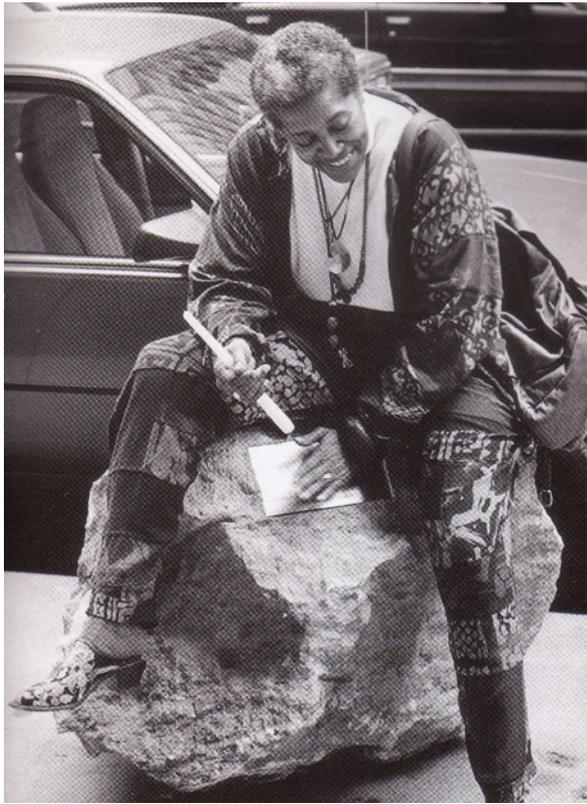
De una manera genérica se utiliza el término “comunidad” marcando su acepción a unas condiciones territoriales, es decir, a un conjunto de agentes que establecen relaciones de proximidad en función de un espacio de convivialidad compartido. Una comunidad puede ser, según la teórica Miwon Kwon¹⁷², una categoría social abstracta (la comunidad de mujeres o de inmigrantes por ejemplo), acepción que dejaría de lado las identidades personales, o dotándolo de un siguiente grado de definición, una “comunidad” podría ser –como ya decía– un grupo u organización asentada en un lugar concreto (un bloque de viviendas, una fábrica, una institución educativa, ...) por lo que ese grupo compartiría una identidad social condicionada por la inclusión en un espacio (una comunidad de vecinos, los trabajadores de una fábrica, etc.). Con estas dos acepciones encontramos proyectos artísticos colaborativos que dicen trabajar aspectos comunitarios en los que notamos diversos grados de complejidad y tensión en este asunto. Kwon ejemplifica cada una de las categorías con propuestas incluidas en el programa “Culture in Action”¹⁷³ celebrado a principio de los noventa en Chicago. El primer modelo lo ilustra con la obra *Full Circle* de Suzanne Lacy, una acción realizada para homenajear a cien mujeres de Chicago. Para ello la artista, junto con representantes del programa *Sculpture Chicago*, realizaron una convocatoria entre diversos comités de mujeres de la ciudad para consultar a quienes darían el privilegio de ser reconocidas mediante un hito conmemorativo, una roca con una inscripción, a situar en el espacio público. Aunque se realizaron las consultas, la decisión final sobre quienes iban a ser las mujeres elegidas la tomó Lacy y su equipo, por lo que la autoridad sobre el proceso se mantuvo en la figura de la artista. En este caso la comunidad “mujeres” no fue vinculante en el proceso, su voz sólo fue escuchada y representada a modo consultivo. Por otra parte, dentro de la categoría conceptual “mujeres”, Kwon evidencia, como la elección no atendió a mayor distinción identitaria que la del género (siguiendo un proceso de homogeneización cultural que los críticos poscoloniales estaban intentando cuestionar¹⁷⁴), oscureciendo problemáticas que hubieran sido significativas e importantes de iluminar, como por ejemplo las cuestiones vinculadas a las políticas raciales y étnicas que atravesaban la historia de estas mujeres.

Sobre la segunda acepción del término comunidad, denominada por Kwon “Sited Communities”, nos ofrece como ejemplo el proyecto de Simon Grennan y Christopher Seperandio, en colaboración con un grupo de trabajadores de la compañía Confectionery and Tobacco Workers’ International Union of America Local No. 552, realizado dentro del evento de arte público “Culture in Action”. El deseo de los artistas se fundamentaba en la querencia por desarrollar e introducir en el mercado un

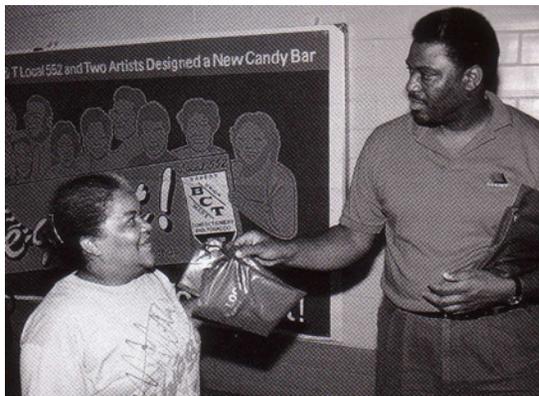
¹⁷² KWON, Miwon. *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Massachusetts: MIT Press, 2004. p. 34.

¹⁷³ “Culture in Action” fue un programa artístico dirigido por Mary Jane Jacobs celebrado en Chicago entre los años 1991-1993, que exploró las relaciones entre arte, espacio público y comunidad. JACOB, Mary Jane. *Culture in Action: New Public Art in Chicago*. Seattle: Bay Press, 1995.

¹⁷⁴ ANZALDÚA, Gloria. *Borderlans/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.



II. 35. Suzanne Lacy, *Full Circle*, 1993.



Il. 36. Simon Grennan y Christopher Seperandio, *We got it!*, 1993.



Il. 38. y 39. Mark Dion, *Chicago Urban Ecology Action Group*, 1993.

producto comercial hecho en colaboración con un grupo determinado. Tras un largo proceso de búsqueda, se aliaron con un grupo de doce trabajadores sindicados de la sección de panadería y dulces de la compañía mencionada para generar un producto, una chocolatina, cuyo diseño sería consensuado por el grupo. *We got it!* [Lo conseguimos!] fue el nombre elegido para el chocolate, un nombre metafórico del esfuerzo sindical del grupo, y el diseño del envoltorio remitía igualmente al espíritu grupal y de lucha que los trabajadores quisieron representar y transmitir.

Seguidamente a estos ejemplos, Miwon Kwon, enuncia dos nuevas categorías en las que recoger el término “comunidad”, esta vez diferenciadas de las anteriores pues parecen ser convocadas por los efectos que pueden producir los proyectos artísticos en la conformación de grupos. Una primera, a la que denomina “Invented Communities (Temporary)”, se configura como la comunidad que se crea para la realización de una obra o proceso colaborativo, pero que no continúa tras la acción o proceso artístico colaborativo. La comunidad emerge al efecto de la participación en una convocatoria, por la acción de un agente cultural (artista), se entreteje en ella y se diluye cuando las condiciones se ven alteradas, cuando se disipa la dirección, cuando desaparece el sostenimiento financiero o cuando se alcanza algún objetivo (la comunicación pública –exposición– del proceso suele ser considerada la última fase del mismo, sin pensar en muchas ocasiones en una posible post-vida o multiplicación posterior del proyecto). El ejemplo de este modelo lo extrae Jacob de nuevo de los proyectos insertos en “Culture in Action”. Uno de los casos que cita, es el proyecto curricular que Mark Dion desarrolló durante un año para generar un grupo de trabajo en el que introducir sus metodologías de investigación artística (exploraciones, acopio de objetos, generación de taxonomías y archivo, como acciones fundamentales de su trabajo). Para ello creó el *Chicago Urban Ecology Action Group*, una plataforma temporal, que le acompañaba en sus pesquisas a modo de programa de estudios extracurriculares. Dion funcionaba como profesor y director de este grupo de estudios ambientales formado por doce jóvenes provenientes de institutos de la periferia oeste de Chicago¹⁷⁵.

La siguiente categoría tendría que ver justamente con los proyectos que crean, como en el anterior, comunidades no preexistentes, continuando éstas multiplicando de manera autónoma el proyecto una vez las fases iniciales han llegado a unos objetivos concretos. Denominadas por Kwon “Invented Communities (Ongoing)”, la diferencia sustancial estriba en la sostenibilidad que alcanzan los proyectos, más allá del momento inicial y de la colaboración con el artista, dando lugar a una multiplicación o post-vida del mismo. La relación con el artista se puede mantener o no, puede involucrarse en las comunidades de maneras distintas pasando a ser un miembro más, un asesor externo, o, incluso, distanciarse por desacuerdos con los grupos constituidos, pero en este caso la comunidad constituida a través del proyecto, genera una estructura permanente, que dota de estabilidad a los efectos ensayados en el mismo o los rearticula en formas y dimensiones múltiples.

¹⁷⁵ JACOB, Mary Jane. *Op. cit.* pp. 106-113.

En este último caso, Miwon Kwon cita como ejemplo el proceso llevado a cabo por el artista Iñigo Manglano-Ovalle, con el auspicio del fondo *Sculpture Chicago* dentro del programa “Culture in Action”, en un barrio con población de origen latino fundamentalmente de la zona Oeste de Chicago. La articulación del proyecto ponía su acento en trabajar las problemáticas de violencia que asolaban a las comunidades de jóvenes, agrupadas en bandas callejeras, a partir del uso de medios de comunicación –en este caso videocámaras- para llevar a cabo programas de concienciación y prevención de conflictos. Para ello, el artista, construyó una red de colaboración con educadores (Paul Teruel, un educador social, lideró los aspectos de mediación y educación en el proyecto), grupos de vecinos y una televisión comunitaria, que dio como resultado *Street-Level Video*, un programa de formación extra-escolar sobre el empleo del vídeo como herramienta de comunicación y representación cultural, al que se vincularon inicialmente quince adolescentes del barrio.

Los objetivos del proyecto se expresaban a modo de ejes interrogantes de partida: ¿Qué pasaría si los jóvenes tuvieran acceso a vídeo-cámaras con las que documentar el mundo tal cual ellos lo ven? ¿Qué podrían enseñarnos? y ¿Qué efectos podrían tener las tecnologías artísticas y mediales en ellos mismos y sus comunidades?¹⁷⁶. Manglano-Ovalle, resolvió diseñar un conjunto de talleres mediante los cuales los jóvenes participantes se dispusieron a documentar su vida diaria, su familia, el vecindario, etc. en cápsulas de vídeo que posteriormente se mostrarían en un evento público llamado “Bloc Party”, algo así como, “fiesta del bloque de vecinos”. Estos talleres combinaban la formación en nuevas tecnologías con otros contenidos de carácter conceptual, mediante los cuales Manglano-Ovalle introducía a los jóvenes en cuestiones como identidad política, urbanismo crítico, modos de representación de las culturas juveniles o los usos corporativos y hegemónicos de los media.

Por otra parte, los eventos públicos en los que se presentaban los resultados de los talleres –los documentos audiovisuales generados- conseguían devolver a la comunidad una representación múltiple y diversa de los modos de vida, de las tensiones y perspectivas de un grupo heterogéneo perteneciente a ella. Se comprendía a cada uno de los jóvenes como un micro-universo, rodeado de tensiones, complejidades, a veces tangenciales a las de otros, o incluso en conflicto (por ejemplo por la pertenencia a bandas rivales), para evitar con ello dar una imagen identitaria de éstos como grupo compacto y univocal. Además gracias a las *blocs parties*, el proyecto pasaba de dispersarse por las redes sociales del barrio, generando debates, cruces y relecturas, lo que implicaba conseguir una multiplicación y apertura de la comunidad involucrada en el proyecto. Los artistas y educadores junto con los jóvenes, interpelaban a otros grupos del barrio, lo que generaba efectos dialógicos y entre-cruces discursivos¹⁷⁷.

En este trabajo, uno de los aspectos más interesantes es el grado de adecuación de

¹⁷⁶ Estas preguntas están extraídas de la página web de Street Level Youth Media: <<http://street-level.org/About/history.html>> [Citado 14/11/2011].

¹⁷⁷ RODRIGO, Javier. *De la intervención a la re-articulación: Trabajo colaborativo desde políticas culturales*. En: VV.AA. *Arte, Experiencia y territorios en proceso. Espacio público/Espacio social*. Barcelona: IDENSITAT, 2007. pp. 88-93.

la propuesta artística a las necesidades sociales del contexto donde intervenía. Iñigo Manglano-Ovalle, como expone Kwon, parte de un diseño “realista” en términos de impacto, involucración y posibilidad de gestión, es decir, de poder llevarse a cabo, para lo que la colaboración pasaba por ser un proceder sostenible que indiscutiblemente debía rearticularse en el interior de las comunidades generadas. De este modo, las decisiones a tomar en el proyecto tendrían que diseñarse dentro de una políticas culturales desjerarquizadas, emergiendo desde la misma red de participantes convocada y, gracias a esta responsabilidad compartida entre el artista y sus colaboradores y la comunidad, el proyecto derivó en la creación de una plataforma autónoma denominada *Street-Level Youth Media*, una organización sin ánimo de lucro que aún hoy –dieciocho años después de su inicio como proyecto artístico– sigue desarrollando programas educativos en la línea iniciada por Manglano-Ovalle, es decir, dando a los jóvenes posibilidad de auto-expresarse a partir de la formación y uso de tecnologías de comunicación e información como el vídeo, el audio, o experimentando con las posibilidades de la internet.

Lo que surge de este cuarto modelo propuesto por Miwon Kwon, es un cambio en los paradigmas del arte en colaboración, un asunto que trataremos en las siguientes páginas, y que tiene que ver con la emergencia de nuevos modelos de participación, en los que las comunidades no responden a un diseño predeterminado por un artista o comisario, sino que reformulan los procesos culturales reapropiándose de las herramientas y recursos ofrecidos por los artistas o programas artísticos para generar otras modularidades: otros espacios y plataformas no sólo expandidas en el tiempo, sino también en las redes comunitarias donde la colaboración fue iniciada.

De los ejemplos anteriores, solamente en este último caso (*Street-Level Video*), se ha problematizado un asunto que nos parece decisivo a la hora de entender a qué categoría discursiva nos referimos cuando utilizamos el concepto “comunidad” dentro de un proyecto como *Aulabierta*. Como hemos visto en los casos expuestos, y como generalmente se entiende, las diferentes definiciones de “comunidad” se basan fundamentalmente en el hecho de compartir, “de esta manera, una comunidad vendría caracterizada por una serie de aspectos comunes que disponen o comparten un colectivo o grupo de personas”¹⁷⁸. Comparten un espacio o territorio común, un interés particular y, por tanto, tienen una afinidad que los caracteriza, lo cual en muchas ocasiones nos lleva a pensar en las comunidades como grupos con una identidad común. Esta noción, -como tratan de advertir Marta Ricart y Enric Saurí-, corre el peligro de caer en una romantización de las políticas comunitarias como forma alternativa a los modelos individualistas neoliberales; concibiendo la comunidad como un espacio consensual, cualidad que no nos dejaría ver que los marcos de relación comunitarios pueden resultar espacios que ni son homogéneos ni igualitarios, sino que en ellos se entrecruzan identidades múltiples, algunas de ellas a veces en conflicto. Esto nos debería llevar a poner en entredicho cualquier

*Nuevos
modelos de
participación
que reformulan
procesos
culturales
reapropiándose
de recursos
ofrecidos por
artistas para
generar otras
modularidades*

¹⁷⁸ RICART I MASIP, Marta; SAURÍ I SAULA, Enriq. *Processos creatius transformadors. Els projectes artístics d'intervenció comunitària protagonitzats per joves a Catalunya*. Barcelona: Edicions del Serbal, 2009. p. 31.



Il. 40. y 41. Iñigo Manglano-Ovalle, *Street-Level Video*, 1993. Talleres y eventos (*Bloc Party*) celebrados dentro del proyecto.

tendencia a definir esta relación entre el proyecto político individual y el colectivo de una manera bipolar.

Si entendemos el espacio de la comunidad como un micro-topos social, comprendemos que en él se ensayan las mismas tensiones que se dan en otros espacios donde se batallan las identidades y culturas sociales. La comunidad es un territorio donde, tanto los conflictos como las desigualdades, no escapan a sus límites. En un proyecto como *Street-Level Youth Media* o *Aulabierta*, las diferentes posiciones no sólo surgen, sino que éstas se rearticulan en la red de agentes que participan en ellos, evidenciando que son espacios de intercambio entre entes particulares y diferentes. De este modo, la comunidad ya no es entendida como un organismo consensual, sino que alberga en ella la capacidad de promocionar el disenso, categoría que, como ya hemos comentado, es la base para la restitución de una política democrática radical o agonista según la propuesta de Laclau y Mouffe. En el caso de los jóvenes de Chicago, su propuesta de utilizar el vídeo era a la vez un proyecto cultural y político con el que trataban de enfatizar las diferentes sub-identidades (individuales o colectivas) dentro de la comunidad chicana donde trabajaba el proyecto. En el caso de *Aulabierta*, no sólo había diferencias en el grupo demarcadas por la propia diversidad social, geográfica y cultural habitual en el círculo universitario del que surge, sino que los intereses de los participantes en el proyecto eran también distintos y diversos, lo que condicionaba, por ejemplo, los modos de organización y gestión de proyectos dentro de *Aulabierta* [-> Pág. 367]. En cualquier caso, como comprobamos en estas dos experiencias colaborativas, la diferencia no anula la posibilidad del acuerdo operativo, sino que su rearticulación permite la disposición de formas heterogéneas de asociación, cuestión que podría ser planteada como alternativa a las formas de normativización homogeneizantes del sistema neoliberal.

La comunidad no es entendida como un organismo consensual sino que alberga en ella la capacidad de promocionar el disenso

Este modo de entender las características de las formaciones comunitarias, desde un punto de vista más complejo, ha sido estudiada por Grant Kester, dentro del contexto de las prácticas artísticas colaborativas, en algunos de sus ensayos. En “Conversation Pieces”, Kester retoma algunas ideas de Jean-Luc Nancy para mantener la posibilidad de una acción común aún reconociendo la fragmentación identitaria de la que es constitutiva cualquier comunidad social. En “The Inoperative Community”¹⁷⁹, Nancy intentó mantener algunos conceptos políticos vinculados a lo comunitario fuera de la influencia negativa que los regímenes totalitarios de mediados de siglo y del escepticismo y descrédito de la crítica postestructuralista francesa. En este ensayo, Nancy intentaba reconocer las cualidades positivas de la comunidad para hacer frente a las fuerzas económicas neoliberales, pero para ello, veía necesario una redefinición del término que contemplara tanto la crítica esencialista postestructuralista, como el rechazo al comunitarismo populista fascista. La pregunta principal que Nancy se hacía es “¿Cómo puede una comunidad sin esencia (una comunidad que no es la gente, ni la nación, ni el género humano, etc.) ser presentada como tal?”¹⁸⁰.

¹⁷⁹ NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: LOM Eds./Universidad Arcis, 2000.

¹⁸⁰ KESTER, Grant H. *Conversation pieces. Community + Communication in Modern Art*. Op. cit. p. 154.

Las comunidades de práctica parten del supuesto de que el aprendizaje requiere e implica participación en comunidad y que la adquisición de conocimientos se considera un proceso de carácter social

Frente a la idea ya comentada de una comunidad central, que se auto-reconoce y que comulga con la idea de mantener una esencia compartida, Nancy concibe éstas como espacios móviles y mutables en las que las identidades que interaccionan en ellas están siempre en negociación, en un proceso continuo de ser formadas y reformadas a través del encuentro con los otros. El reconocimiento de esta subyacente mutabilidad, más que evocar un sentido de pérdida o desconexión, reclama la idea de nuestra necesaria pertenencia a un común que malea nuestras cualidades identitarias. Bajo el paraguas de estos conceptos, Nancy forja el término “comunidades inoperantes”, cuyo significado retoma Kester para remitirse a un conjunto de prácticas culturales y artísticas en las cuales los colaboradores comparten la preocupación de constituir sus posiciones atendiendo al *afuera* [being-outside-self]. Es decir, según Kester, en las prácticas artísticas colaborativas las comunidades se conformarían atendiendo a unas prácticas y unos objetivos comunes que son definidas por los participantes “por encima o más allá de sus roles e identidades particulares”¹⁸¹. De hecho, éstas identidades serían, según la concepción inoperante de Nancy, provisionales y contingentes, en el sentido de que se ligan a la comunidad generando una percepción coherente de ella pero sin eliminar la capacidad para interactuar críticamente dentro de esta. Como ejemplos prácticos, Kester cita algunas de las estructuras de colaboración temporal en las que se fundamenta el trabajo del grupo interdisciplinar austriaco WochenKlausur, algunos proyectos participativos del artista británico Stephen Willats o de la propia Suzanne Lacy. Kester cree ver en ellos contextos donde se generan estructuras dialógicas y los define como espacios donde se dan interacciones entre fronteras culturales e identitarias, en los que los colaboradores practicantes permanecen conscientes de que cualquier objetivo consensual conseguido, nunca es global ni duradero y, que en muchos casos, es incluso inalcanzable. Para Kester incluso, las cualidades estéticas de estos proyectos devienen de su capacidad por generar formas discursivas que transforman tanto las subjetividades como los modos de vida de los participantes, es decir, que esa subjetividad se forma a través del discurso y este no preexiste a la relación intersubjetiva¹⁸².

Estas características nos hacen volver sobre la definición del proyecto *Aulabierta* como una “comunidad de aprendizaje”. Al respecto, quisiera superponer un nuevo orden de referencias a algunas de las ideas que citamos sobre los modos de aprendizaje y de organización que estas comunidades podrían aportar a proyectos de investigación como el nuestro. Para ello quisiera introducir la teoría sobre el aprendizaje que Etienne Wenger –fundamentalmente¹⁸³– define con el nombre de “comunidades de práctica”, con el objetivo de afianzar con ello, un marco coherente con el que entender *Aulabierta* dentro de esta categoría de agrupación social.

Las comunidades de práctica parten del supuesto de que el aprendizaje requiere e

¹⁸¹ *Ibidem.* p. 155.

¹⁸² *Ibidem.* p. 112.

¹⁸³ El concepto “comunidad de práctica” fue acuñado por Etienne Wenger y Jane Lave en 1991 en su obra conjunta *Situated learning: legitimate peripheral participation* (LAVE, Jane y WENGER, Etienne. *Situated learning: legitimate peripheral participation*. Cambridge: Cambridge University, 1991). Para estas notas hemos utilizado preferentemente la siguiente fuente bibliográfica: WENGER, Etienne. *Comunidades de práctica. Aprendizaje, significado e identidad*. Barcelona: Paidós, 2001.

implica participación en comunidad y que la adquisición de conocimientos se considera un proceso de carácter social. Es decir, frente a otras teorías que lo limitan a un proceso básicamente individual, ésta concibe el aprendizaje como un hecho colectivo, que se fundamenta en la participación social. Estas comunidades de práctica pueden ser tanto formales como informales, y aparecen de forma casi omnipresente en nuestra vida diaria a modo de grupos que manifiestan cierta afiliación e interés común, e interactúan de una manera continuada, aportando sus conocimientos particulares para crear una experiencia de aprendizaje colectiva. Los ejemplos que pone Wenger son tan comunes como los grupos de trabajadores de una fábrica, un conjunto musical que ensaya con el objetivo de presentar sus canciones en un concierto, una red de científicos que comparten los resultados parciales de sus investigación para alcanzar un objetivo común, etc. Estructuras sociales que reconocemos y de las que podemos formar parte fácilmente. Lo que señala Wenger es que el aprendizaje no es una actividad separada de la vida y que, si bien hay momentos de mayor intensidad, nuestra vida esta configurada de tal modo que se crean continuamente situaciones sociales no predeterminadas en las que se generan estructuras de aprendizaje en función de una práctica concreta. Si estas estructuras se prolongan en el tiempo con la intención de sostener una empresa compartida, tiene sentido denominar -según Wenger- a estas formaciones con el calificativo de “comunidades”, siendo la práctica concreta de cada una de ellas, la cualidad principal de su agrupación.

La práctica se concibe en esta teoría, desde un punto de vista contextual, ligada a un contexto histórico y social que la dota de significado y, por tanto, en ella se dan tanto todos los aspectos implícitos como explícitos que atañen y condicionan las relaciones de unos entes afiliados a una comunidad específica. Como claramente expresa Wenger, “todos tenemos nuestras propias teorías y maneras de comprender y experimentar el mundo y nuestras comunidades de práctica son lugares donde las desarrollamos, las negociamos y las compartimos”¹⁸⁴. En este sentido, se evidencia que el proceso cognitivo conceptualizado en estas comunidades, requiere de una participación, de un tomar parte, que sugiere a la vez acción como conexión relacional. “La participación en comunidades sociales conforma nuestra experiencia y también conforma esas comunidades; el potencial transformador actúa en los dos sentidos”¹⁸⁵, comenta Wenger, descubriendo un asunto que trabajaremos más adelante: los procesos de construcción y negociación continua de identidades que se dan en estos procesos participativos. La identidad es una categoría en devenir, en un constante devenir diríamos, que se renegocia social y continuamente a lo largo de la vida. Tanto la identidad colectiva como la identidad individual no pueden entenderse desde una perspectiva cerrada y autónoma ya que ambas se constituyen mutuamente.

Tal y como se enuncian dentro de las comunidades de prácticas, las identidades se negocian continuamente en el curso de la realización de una práctica y de la interacción con los demás. En ellas permanecen cualidades que son de orden único o in-

La participación en comunidades sociales conforma nuestra experiencia y también esas comunidades; el potencial transformador actúa en los dos sentidos

¹⁸⁴ WENGER, Etienne. *Comunidades de práctica. Aprendizaje, significado e identidad*, Op. cit. p. 72.

¹⁸⁵ *Ibidem*. p. 81.

dividual a la vez que se instauran cualidades colectivas, pero sería engañoso querer abstraer cualquier estructura identitaria en alguno de los dos extremos. En cualquier caso, lo que quiere remarcar esta teoría es que, tanto los aprendizajes como los procesos de construcción de identidad, se generan en situaciones de participación social, en espacios temporales y mutables donde dibujamos trayectorias diversas que nos llevan a entrar, permanecer o salir de los conjuntos sociales a los que de alguna forma nos vinculamos y a los que, a lo largo de nuestra vida, nos adscribimos para ir modelándonos.

La proyección de un objetivo en un entorno común al que se vinculan unos individuos da forma a una organización social a la que podemos llamar comunidad

Una práctica social concreta define a una comunidad. La proyección de un objetivo en un entorno común al que se vinculan unos individuos da forma a una organización social a la que podemos llamar comunidad. Ésta, ni tiene como cualidad necesaria ser homogénea, ni está formada por entes replicados e uniformes, sino que integra en sí misma identidades contradictorias, elementos que serán familiares y otros ajenos, situaciones que podremos reconocer y comprender, y otras que no, y en sus *entremedias*, de manera progresiva, se entreteje su organicidad, los roles y posiciones de cada cual, así como sus modos de representación, tanto hacia el interior de su estructura como a su exterior, también constituyente (su contexto histórico, político y social).

Para entender la organicidad estructural de la comunidad *Aulabierta*, nos parece adecuado retomar las tres dimensiones que definen, según Etienne Wenger, a las comunidades de práctica: la del compromiso mutuo, la de la empresa conjunta y la del repertorio compartido¹⁸⁶.

El **compromiso mutuo** indica que no existe una práctica en abstracto, sino un objetivo material al que se van a vincular un grupo de personas, negociando sus acciones y el significado de las mismas mutuamente. La filiación y relaciones de participación social que se dan dentro de una comunidad, dependen de ese compromiso mutuo. Wenger defiende que es este compromiso, ni la pertenencia a una categoría social, ni las relaciones interpersonales por las que fluye información, ni la proximidad geográfica o la inscripción en un espacio particular, lo que da sentido a una comunidad. En el caso de *Aulabierta*, el hecho de comprometerse en la construcción de un espacio discursivo, era lo que daba sentido y forma a la comunidad de interés que trataba de generarse. La intensidad de este compromiso, hacía que la trayectoria de sus miembros virara desde una pertenencia plena, a una vinculación tangencial, hasta experimentar formas de asociación en las que el compromiso se definía laxamente hasta llegar al extremo de no existir. Esa intensidad definía la extensión de la comunidad, es decir, cuanto mayor fuese el número de personas que estuvieran comprometidas con los asuntos importantes de la práctica, mayor sería el grado de mediación que la “comunidad de práctica *Aulabierta*” podría tener en su entrono. Potenciar este compromiso era sin duda la gran tarea del proyecto *Aulabierta*, tanto para hacer que esta comunidad emergente fuera cada vez más amplia, como para

¹⁸⁶ *Ibidem.* p. 100.

que su práctica fuera sostenible en el tiempo. Para ello se hizo especial hincapié en los modos de organización del proyecto, en articular estructuras de participación que facilitaran el compromiso real, aunque este fuera temporal y estuviera demarcado por los tiempos universitarios, y en las herramientas de gestión interna de la comunidad (las asambleas, listas de correo, grupos de trabajo, etc.) [-> Pág. 365], medios por los que se pretendía asegurar la consecución de los objetivos comunes, así como la inclusión progresiva de mayor número de personas a la tarea de mantener la comunidad activa.

Una observación que surgió en los procesos de participación en los órganos de gestión y mantenimiento de *Aulabierta*, fue que los miembros incluso más vinculados a la práctica mantenían diversos grados de implicación en ella, situación que generaba que, dentro de la comunidad, se hicieran esfuerzos continuos por readaptar esos órganos y hacerlos más adecuados a la naturaleza dispar del grupo. Más que imponer unos criterios de participación, los conflictos y tensiones surgidas, provocaron la modulación de la organización y la inclusión de dinámicas que intentaban, más que cohesionar el grupo, respetar y aprovechar tácticamente sus diferencias. Por ello, se comprendió que enquistar una postura tendente a la homogeneización de la organización, más que contribuir a su estabilidad, provocaría una falta de maleabilidad estructural y, por último, una inadaptación a las condiciones sociales y contextuales de la experiencia. En el caso de *Aulabierta* debía potenciarse la capacidad de generar relaciones interpersonales entre identidades diferenciadas (los participantes ni pertenecían a un estrato social determinado, ni siendo principalmente universitarios, a una disciplina o área de conocimiento concreta, además de otras cualidades que los particularizaban como su procedencia, género, motivaciones académicas y profesionales, etc.) y con ellas, generar grupos de afinidad operativos, cuestión esta que no limitaría las posibilidades de establecer un compromiso compartido, ni una agenda única en el común de la organización. Por ejemplo, la creación de grupos de trabajo para el diseño de talleres formativos se hacía atendiendo al deseo, de determinados individuos, de asociarse para desarrollar una temática de trabajo concreta por la que tuvieran un especial interés (los huertos comunitarios, el reciclaje textil, los usos sociales de las nuevas tecnologías de comunicación, por ejemplo). Estas microorganizaciones, demarcadas por objetivos particulares, no limitaban las posibilidades de alcanzar la meta conjunta: la generación y autogestión de la comunidad de aprendizaje; sino que sus diferentes acciones y compromisos respaldaban y contribuían al objetivo común.

Este objetivo común o **empresa conjunta**, es la segunda dimensión por la que Wenger define a las comunidades de práctica. La negociación de una empresa conjunta es una de las características que dota de coherencia a una comunidad. Wenger presenta tres observaciones fundamentales que ayudan a cualificar la empresa conjunta a la que se encomienda la comunidad:

“1) es el resultado de un proceso colectivo de negociación que refleja toda la complejidad del compromiso mutuo;

La negociación de una empresa conjunta es una de las características que dota de coherencia a una comunidad

2) la definen los participantes en el proceso mismo de emprenderla. Es su respuesta negociada a su situación y, en consecuencia, les pertenece en un sentido muy profundo a pesar de todas las fuerzas e influencias que escapan a su control;

3) no es una simple meta establecida, sino que crea entre los participantes unas relaciones de responsabilidad mutua que se convierten en una parte integral de la práctica.”¹⁸⁷

La discrepancia puede ser una parte tan productiva para la empresa a conquistar como el acuerdo

Estos puntos vuelven a remarcar la naturaleza compleja de las agrupaciones comunitarias. Por una parte insisten en que es un proceso de negociación constante, lo que define tanto al organismo como los objetivos perseguidos por el mismo. Por tanto, descartan que sea la homogeneidad la característica principal de los procesos discursivos y prácticos que dan lugar a una agrupación comunitaria. La discrepancia puede ser una parte tan productiva para la empresa a conquistar como el acuerdo. “La empresa no es conjunta en el sentido de que todos creen lo mismo o están de acuerdo en todo, sino en el sentido de que se negocia colectivamente”¹⁸⁸, es decir, que aunque sus condiciones y respuestas no sean similares, aunque entiendan la empresa de maneras distintas, esta no deja de ser un hecho colectivo, si los participantes entienden que la negociación de sus diferencias y la articulación de las mismas es una parte también productiva del proceso de consecución de objetivos. De aquí que la práctica dependa de unas condiciones de co-responsabilidad entre participantes que, según advierte Wenger, no han de entenderse como un acuerdo estático o de mínimos, sino como un proceso que atraviesa todo el itinerario que ha de seguirse y en el que están implicados todos los agentes de la comunidad que participan del objetivo de alcanzar la empresa común propuesta.

Finalmente, a través del compromiso mutuo, de la definición y realización de la empresa común, que guía la práctica a la que da lugar y conforma a la vez a la comunidad, se crea un **repertorio compartido** de recursos, acciones, herramientas, rutinas, símbolos, conceptos, etc. que forman parte de su práctica y crean estilos peculiares por los que identificar la filiación de determinados agentes sociales como miembros de una comunidad de práctica concreta. Este repertorio permite adivinar el carácter ensayado de la práctica en comunidad, a la vez que permiten reflejar un itinerario o historial compartido entre sus miembros. Los practicantes de la comunidad *Aula-bierta*, generaron unos estilos particulares de comportamiento en relación con el contexto institucional en el que estaba inserto el proyecto. Por ejemplo, podemos decir que reflejaban un estilo pro-activo en relación a su participación en las políticas culturales del centro (la Universidad de Granada), diseñando y generando de manera autónoma actividades y programas de formación, o un estilo creativo en su labor discente, lo que dio lugar al aprendizaje y posterior uso sofisticado de la normativa y gestión administrativa de la universidad, lo que permitió desarrollar recursos y

¹⁸⁷ *Ibidem.* p. 105.

¹⁸⁸ *Ibidem.* p. 106.

herramientas propias con los que subvertir los marcos legales de la institución¹⁸⁹: sistema de acreditación de actividades, programas docentes transversales entre asignaturas de diferentes centros, currículums académicos colectivos, etc. al margen de todo el aparato tecnológico que iba emergiendo, vinculado a la creación del espacio de autoformación de *Aulabierta*: espacios de diálogo, webs dinámicas, el aula, hasta el propio jardín y otros dispositivos modulares como la maleta-streaming para la transmisión vía internet de eventos o la cocina portátil que permitió conquistar al tiempo académico un espacio para la distensión y la autogestión de la comida por parte del grupo.

Las comunidades de práctica nos ofrecen un marco por el que entender, de una manera más precisa, la dimensión comunitaria de un proyecto como *Aulabierta* y para establecer una definición de este concepto dentro de unos parámetros coherentes con la realidad a la que se remite.

2.7. Problemáticas emergentes en los procesos artísticos colaborativos.

Las categorías discursivas “públicos” y “comunidad”, que hemos intentado problematizar y definir en relación al trabajo de las prácticas artísticas colaborativas, contrastan –como podemos advertir– con el citado esfuerzo de Suzanne Lacy por categorizar a los agentes participantes de un proyecto colaborativo en esferas separadas. La movilidad, mutabilidad e, incluso, lo indiscernible de éstos, más que una condición de posibilidad –como aparece dispuestos en la gráfica analítica de círculos concéntricos de Lacy– es la propia esencia de estas construcciones sociales. En producciones textuales posteriores, la propia Suzanne Lacy ha enfatizado la importancia de las situaciones controversiales y de los lugares *entre-medias* como los ámbitos de verdadero interés para desarrollar una práctica artística que sea realmente crítica con las condiciones de existencia y estructura de la vida común.

Su trabajo artístico se ha fundamentado en lo que ha denominado como “espacios conversacionales” o “estructuras para la conversación” [*structures for conversations*], proyectos basados en la generación de estructuras dialógicas donde poner en relación las distintas identidades y culturas que conviven en determinados grupos para, reunidos al abrigo de un objetivo común (de carácter proyectual), destapar en ellos las complejidades, o disentimientos velados, que sólo emergen cuando discuten o trabajan de una manera articulada la situación social en la que están envueltos.

Para ejemplificar algunas de las problemáticas que se dan a raíz de la experiencia

¹⁸⁹ Aunque he tratado de explicar estos recursos y herramientas en el capítulo tercero de este trabajo [-> Pág 21], me gustaría remitir no obstante a un texto generado por dos miembros de la comunidad *Aulabierta* en el que de manera específica se da cuenta del repertorio de herramientas y modos de organización ensayados durante la experiencia práctica en *Aulabierta*: CAMPOS, José Daniel y PÉREZ, Pablo. *Aulabierta. Tácticas discentes*. En: VV.AA. *Acciones reversibles. Arte, educación y territorio*. Op. cit.



Il. 42. Mosaico de Imágenes de Suzane Lacy. Bus de *La Piel de la Memoria* (interior y exterior).

artística colaborativa, nos gustaría hacerlo a través del proyecto artístico *La Piel de la Memoria*, un proceso capitaneado por Suzanne Lacy, que ha sido considerado paradigma de práctica artística dialógica. Se trata de un práctica en comunidad desarrollada en Medellín (Colombia) durante los años finales de la década de los noventa, a partir de un proceso impulsado por distintas administraciones locales para recuperar la historia social de un barrio (Barrio Trinidad o Antioquia) e indagar en el origen de los conflictos violentos que lo asolaban. La intención final de todo el proceso fue intentar restablecer, con las dinámicas impulsadas por el mismo, los lazos sociales perdidos y la convivencia entre sus habitantes. *La Piel de la Memoria* conllevó el desarrollo de distintas fases de trabajo desde 1997 a 1999, fecha en la que fueron presentados sus resultados, comportando actividades de discusión, talleres formativos, intervenciones espaciales, el diseño de dispositivos móviles para la presentación pública de trabajos (Bus Museo), montajes teatrales, instalaciones artísticas en la calle y eventos de socialización de resultados en lugares del barrio.

El proyecto fue coordinado por Suzanne Lacy con la estrecha colaboración de la antropóloga local Pilar Riaño, el acompañamiento del historiador Mauricio Hoyos y el activista comunitario Sebastián Vargas Montoya. Involucró, no obstante, para su desarrollo la participación de un *Grupo Dinamizador o motor* compuesto mayoritariamente por mujeres jóvenes involucradas de maneras diversas en los conflictos del barrio. Su papel era el de proponer y llevar a cabo las propuestas de actividades que se iban diseñando con el asesoramiento de Lacy y su equipo y de las instituciones locales, e intentar difundir los resultados que se iban obteniendo de las distintas actividades que iban desarrollándose dentro del proyecto. Con ello se intentaba socializar el proceso de restitución histórica e ir activando y movilizándolo a nuevos agentes dentro del barrio que pudieran aportar datos o discutir el itinerario que se estaba siguiendo.

Una de las actividades fundamentales de *La Piel de la Memoria* fueron los Talleres de Creación Colectiva, mediante los cuales se intentaba ahondar, haciendo uso de estrategias y dinámicas participativas, en el análisis de los problemas que aquejaban a la comunidad, se intentaba identificar el origen de los mismos y recopilar datos mediante entrevistas, mapeado, dibujos, recopilación de imágenes fotográficas, etc., que pudieran ayudar a revisar, de una manera abierta, los motivos por los que el barrio estaba inserto en dinámicas de violencia.

Los talleres sirvieron también para diseñar el modo en que serían presentados estos análisis, investigaciones y recopilaciones de material. Uno de los dispositivos de presentación que se diseñaron fue una especie de museo itinerante reutilizando un autobús de transporte de pasajeros, al que se le dio el nombre de *Bus Museo: La Piel de la Memoria*. Se adaptó este para que pudiera alojar en su interior todos los resultados del proceso de trabajo, mediante la incorporación de vitrinas y estanterías para disponer objetos, documentos, etc. Además se diseñó su exterior utilizando rótulos llamativos para que donde se ubicara el autobús llamara la atención del vecindario y se convirtiera en un “nodo conversacional”. Una vez estacionado miembros del *Grupo Dinamizador* realizaban visitas comentadas al interior del vehículo,

solicitando como contraprestación la redacción, por cada visitante, de una “carta de esperanza” para el barrio.

“Yo creo que las cartas entraron mucho más que todos esos recuerdos de ese bus, para nosotros que fuimos los recolectores, esas cartas fueron algo muy especial por las frases y palabra bonitas, porque llenaron, porque mientras estuvimos en el museo, todo Barrio Antioquia estuvimos terapiados con esto del recuerdo, las cartas fueron como esa cura, como esa sanación a todas las cosas que estábamos viviendo, un perdón que hubo.”¹⁹⁰

En los relatos del proyecto se destaca el carácter terapéutico de la experiencia, destacando del mismo su capacidad para regenerar, no sólo la memoria individual, sino también la colectiva del Barrio Antioquia. Esto permitió abrir nuevos marcos de convivencia en los que mitigara la presencia del conflicto violento (“el bus permitía ver que todos los bandos compartían el dolor por la muerte de personas queridas...”¹⁹¹), pero lo que no vemos aparecer en estos relatos, ni siquiera en los informes administrativos –menos proclives a la mitificación poética–, es una **evaluación crítica de los roles mantenidos por los artistas en estos procesos** y en las consecuencias y resultados que obtienen de su involucración y colaboración dentro de este tipo de proyectos.

Sánchez de Serdio ha señalado como muchas veces los proyectos colaborativos caen en ofrecer cierta visión celebratoria de la participación social

Aida Sánchez de Serdio ha señalado con bastante precisión y acierto, como muchas veces los proyectos colaborativos caen en ofrecer cierta visión celebratoria de la inclusión y participación social, sometiéndose a una tendencia acrítica que los separa de efectuar procesos evaluativos que serían más que necesarios para comprobar los aportes que estas prácticas pueden realizar a la sociedad. Dentro de la lógica que comenta Sánchez de Serdio, si lo que se busca con estos proyectos es intervenir para mejorar una problemática social, o conseguir unos beneficios educativos, sería lógico que el resultado de cualquier intervención pudiera ser evaluado¹⁹², circunstancia a veces olvidada, o dejada al margen conscientemente, ante el temor que provoca el conflicto social emergente, en una prácticas que en muchos casos tratan de generar cierta armonía social. Esta situación resulta preocupante si queremos, ante todo extraer aprendizajes significativos desde -y dentro de- estas experiencias, cuestión limitada por las narraciones sistemáticamente elogiosas que de ellos suelen construirse¹⁹³.

En “Suzanne Lacy: Spaces Between”, un trabajo crítico sobre la trayectoria artística de Lacy, Sharon Irish intenta exponer algunas de las problemáticas que envuelven los proyectos de esta artista. Aunque lo hace en términos positivos, remarcando y valorando de entrada el riesgo que supone enfrentarse a asuntos de naturaleza conflic-

¹⁹⁰ Extracto de la evaluación final del proyecto “La Piel de la Memoria” incluido en el informe de buenas prácticas del proceso que presenta la Cátedra Medellín-Barcelona: <<http://www.catedramehellinbarcelona.org/catedra.php>> [Citado 22/11/2011].

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² SÁNCHEZ DE SERDIO, Aida. *La política relacional en las prácticas artísticas colaborativas. Cooperación y conflicto en el desarrollo de un proyecto de vídeo comunitario*. Op. cit. p. 296.

¹⁹³ *Ibidem*. p. 308.

tiva y que a menudo dan lugar a resultados impredecibles, bien por la complejidad de los asuntos a los que enfrenta o por situarse en terrenos “entre-medias”, es decir, inseguros e indefinidos. Según Irish¹⁹⁴, en algunas ocasiones las acciones de Lacy han ofendido o provocado malestares a los participantes en ellas, sintiendo, por ejemplo, estos abusos en la forma en la que han sido incorporados y representados en las posteriores narraciones o muestras que se han hecho de los proyectos, o bien por haberse cometido imprudencias al relatar circunstancias sociales o relacionales que eran intencionadamente invisibles y no debían salir a la luz. Otro asunto complejo y problemático, en muchos de estos proyectos participativos, es la reducción identitaria que en ocasiones se produce cuando se trabaja con grupos concretos. Esta situación se ha evidenciado en el caso de Lacy cuando ha trabajado con conjuntos de mujeres sin discriminar otras circunstancias identitarias (estrato, etnia, educación, etc.) que la de pertenecer a un género, cuestión problemática que ya hemos comentado.

La cuestión de la representación es un asunto espinoso en los proyectos colaborativos y refleja una serie de tensiones inherentes a ellos: por una parte remite a cierto proceso de captación del capital social y simbólico por parte del mundo cultural (el artístico entre ellos) de determinadas culturas y grupos que de inicio escapan de sus lógicas. Así incluso, la etiqueta “colaborativa o comunitaria” ha llegado a formar parte de cierto proceso de absorción de la identidad del otro por parte de las instituciones del capitalismo que, mediante el filtro de la cultura, incorporan a públicos que tradicionalmente no han sido incluidos, dotándolos de cierto valor de cambio, es decir, generando una imagen de sí mismos capaz de ser consumida dentro de la industria cultural. A este respecto George Yúdice, ha señalado incluso, como este proceso de representación se da en muchos casos a través de cierto desapego del agente cultural respecto a la comunidad involucrada en un proceso colaborativo, generando en ocasiones una imagen de ésta desafectada y ajena a la representación que de sí misma quisiera generar¹⁹⁵. En este sentido, lo que Yúdice denuncia, es la confusión, e incluso perversión, con la que se emplea en ocasiones el término “colaboración” en informes, reseñas y críticas, en los que se da por supuesto que el simple contacto o trabajo conjunto entre dos agentes (el artista y la comunidad) ya implica una participación efectiva en un proceso. Para Yúdice, esta situación produce cierta fetichización de términos tales como “colaboración”, “participación” o “públicos”, en tanto que muchos de los proyectos definidos con la etiqueta “colaborativa” no plantean una sinergia real entre agentes, parece que el mero encuentro sería síntoma ya de estar iniciando un proceso participativo, pero vemos como el recurso a esta terminología oscurece los procesos y las políticas relacionales que se dan en los proyectos, dando lugar a simulacros en los que la comunidad acaba siendo marginada en ciertas fases significativas donde se dan tomas de decisiones relevantes, de las estructuras organizativas o de los procesos de distribución y comunicación de resultados. Esta situación provoca que se de, incluso, un no reconocimiento final de la responsabilidad y autoría efectiva y real que tiene la comunidad sobre un proceso

La etiqueta “colaborativa o comunitaria” ha llegado a formar parte de cierto proceso de absorción de la identidad del otro por parte de las instituciones del capitalismo

¹⁹⁴ IRISH, Sharon. *Suzanne Lacy: Spaces Between*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010. p. 18.

¹⁹⁵ YÚDICE, George. *El Recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa, 2002. p. 348.

–artístico por ejemplo–, generando que los efectos y capitales retribuyan únicamente al artista o a la organización cultural que participa del proyecto¹⁹⁶.

Una de las mayores problemáticas surge cuando las expectativas de los agentes que participan no han sido negociadas de inicio, ni son rearticuladas a lo largo del proceso

En este sentido, y como ya apuntaba a propósito de la vertiente pedagógica crítica de los proyectos colaborativos y de la dificultad presente para conformar estructuras horizontales puras, habría que reconocer la asimetría que se produce en estos procesos, debido fundamentalmente a que en ellos se dirimen múltiples relaciones de poder, desprendidas de los orígenes y procedencias distintas, voluntades y objetivos diferenciados, que demarcan la inmanencia de valores que pueden resultar polarizados o intereses enfrentados entre participantes. Sin dejar de reconocer las diferencias, cuestión que por otra parte nos evitaría caer en una relacionalidad cínica, una de las problemáticas mayores de los proyectos colaborativos surge cuando las expectativas y objetivos de los agentes que participan en ellos no han sido negociadas de inicio, ni son rearticuladas a lo largo del proceso. A medida que este avanza y se transforma, aparecen nuevos colaboradores o los fines del mismo van virando, es necesaria la puesta en común de los roles asumidos u otorgados, así como la generación de políticas evaluativas surgidas dentro de los grupos o bien recurriendo a agencias externas. La re-articulación continua en los proyectos de intereses y deseos, así como de los capitales individuales y colectivos socializados en ellos, posibilitaría diseños más efectivos y que la colaboración –y sus beneficios– retribuyera en términos más equitativos en todos los agentes participantes en el proceso.

En el verano de 2011 asistí, junto con mi compañero Javier Rodrigo, al evento internacional MDE11, celebrado precisamente en la ciudad de Medellín. Entre los más de cincuenta artistas que participamos en el encuentro estaba Suzanne Lacy quien, junto con Pilar Riaño, fue invitada a generar un evento con el que se pudiera releer *La Piel de la Memoria*, una vez habían pasado recientes los diez años de su realización. El texto que difundía la organización del MDE11 presentaba el trabajo que realizarían Lacy y Riaño de la siguiente forma:

“*La Piel de la memoria* unió fuerzas de activistas de derechos humanos, miembros de la comunidad, organizaciones, artistas e intelectuales para producir un trabajo complejo que contribuyó a incluir en la agenda social temas como la construcción de una sociedad civil y la exploración del arte público como un elemento que logra apoyar el cambio político.

Dado que este proyecto es un referente en contextos locales y nacionales sobre el tema de la memoria, el MDE11, con su enfoque en el arte y la pedagogía, representa un momento para examinarlo y releerlo, una oportunidad para contemplar el presente desde la ventajosa distancia que da el pasado.

La propuesta para el encuentro incluye una instalación y una reunión donde el público es invitado a participar de una reflexión abierta sobre ‘La piel de la memoria’ y la situación actual de Medellín: la violencia, el trabajo de la memoria, el arte público y la construcción de sociedad civil.

¹⁹⁶ *Ibidem*. p. 378.

2 proyecciones de video, 2 videos en pantallas planas, 3 vitrinas con materiales contextuales y de archivo y un estante de aluminio con objetos y textos conforman la instalación. Dichos videos se transmiten de forma simultánea en el sitio web del Museo Casa de la Memoria.

La reunión, por su lado, se plantea como una cena para cerca de 60 personas que estuvieron vinculadas a la producción o la observación del proyecto en 1999. El público general puede ubicarse en un lugar cercano a la reunión y observar por medio de pantallas las entrevistas que se realizaron a los invitados. A medida que la reunión avanza, los participantes de la cena invitan a distintos miembros de la audiencia a que los acompañen”¹⁹⁷.

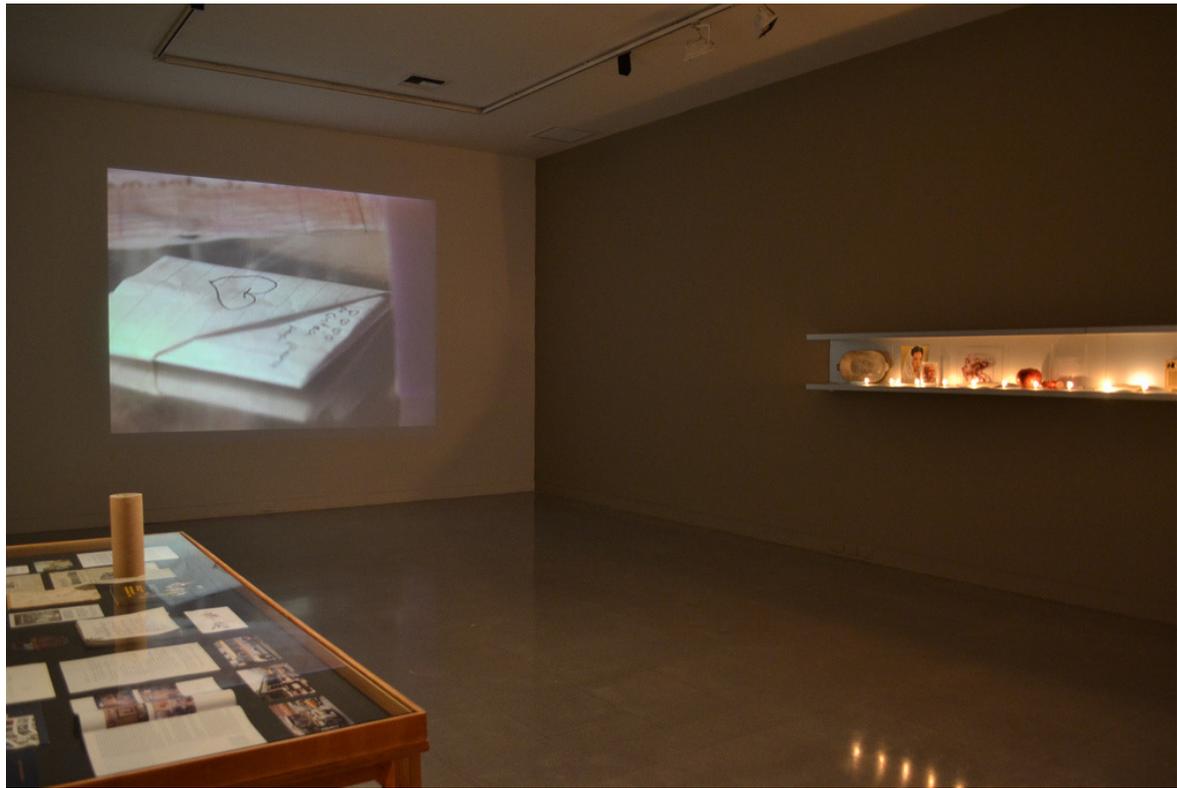
La relectura de *La Piel de la Memoria* hecha en el contexto del MDE11 resultaba problemática por dos asuntos, en cierto modo ya comentados: por la *museificación* al que era sometido los efectos a los que dio lugar la experiencia, y como extensión de lo mismo, por la artificialidad observada en la realización del “evento dialógico” que se produjo como acto dialógico y de recuperación retrospectiva del proyecto.

El modo en el que se presentó el proyecto dentro del Museo de Antioquia provocó la museificación, y consiguiente inaccesibilidad, de unos materiales de documentación y memoria del proceso, cuyo fin original no era circular por medios artísticos, sino ser producidos o recopilados para ponerlos seguidamente a circular a disposición de la comunidad participante y de otros interesados, como artefactos que activan políticas informacionales que pudieran disparar otros efectos sociales programados o inesperados: difundir y multiplicar el caso, servir de ayuda a la comunidad específica vinculada a ellos, constituir fondos de memoria auto-gestionados, etc. De esta manera, vemos como la lógica institucional genera una desafección sobre el objeto¹⁹⁸, introduciéndolo en la lógica especular de la mercancía artística y de los capitales sociales y culturales concretos de las instituciones artísticas, que no han de ser -ni tienen por qué serlo- cercanos o iguales a los de los contextos sociales y políticos en los que la práctica artística colaborativa es resuelta.

Esta es una situación que solemos ver repetida en proyectos que desde el arte trabajan la memoria social y que al presentarse dentro de contextos culturales, mediante formatos expositivos tradicionales, suelen caer en el uso de dispositivos que desactivan la capacidad política y el sentido original de unos materiales que, de ese modo,

¹⁹⁷ Información extraída de la página web del evento MDE11: <http://mde11.org/?page_id=2107> [Citado 24/11/2011].

¹⁹⁸ Rancière define al museo como el lugar de la distancia. Esa distancia, que también conlleva la neutralización de las formas artísticas, ha sido asimilada, según Rancière, por cierta sociología “a la contemplación estática de la belleza, la cual escondería los fundamentos sociales de la producción artística y de su recepción” contrariando “la conciencia crítica de la realidad y los medios de actuar en ella”. De este modo, lo que acaba señalando Rancière es la interrupción o suspenso que se produce, dentro del medio específico de visibilidad que constituye un museo, de toda relación “de causa y efecto entre una intención de un artista, un modo de recepción por un público y una cierta configuración de la vida colectiva”. Rancière remite al caso de la estatuaria griega –el Torso del Belvedere–, para ejemplificar como la inclusión dentro de la lógica museística hace que las obras sufran un proceso de desafección de las formas de vida que dan lugar a su producción. Este proceso, señala, se instaura en la naturaleza programática de los museos, haciendo posible hoy, que formas y procesos que tratan de llevar a cabo modos de oposición sean acogidos en su seno de manera no problemática. En RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*, *Op. cit.* pp. 62-63.



Il. 43. y 44. Instalación de *La Piel de la Memoria* en el Museo de Antioquia. Imágenes: Museo de Antioquia (flickr).

acaban clausurados e insertos en lógicas de legitimación discursiva institucional (pensemos en la “vitrina” como imagen metonímica de este efecto) sin posibilidad de continuar con su función mediadora. Digamos que aquí el museo limita las posibilidades del proyecto de activarse y ser, como detectamos en el caso de *La Piel de la Memoria* dentro del MDE¹¹, regenerado instrumentalmente dentro de procesos a los que esta experiencia pudiera serle útil. Sin embargo, al insertarse en el continuum histórico, a través del aparato museográfico, la distancia tanto afectiva como táctica se nos presenta insalvable: ni los usos del material que se presenta está articulado en un proceso social, ni el público del museo -generalmente de clase media alta¹⁹⁹ es el mismo que pudiera leerlos en claves culturales e identitarias empáticas, ni las expectativas y objetivos de la institución al presentar un proyecto como *La Piel de la Memoria* están en sintonía con los procesos que produjeron la experiencia que se documenta.

Esta no es, ni una cuestión nueva, ni parece que, como otros asuntos que afectan a la vinculación de la institución cultural con procesos sociales y artísticos críticos o de base, pudiera tener una forma siempre efectiva de resolverse. Observamos esta impotencia cuando leemos críticamente proyectos cercanos que han trabajado sobre la complicada cuestión de alumbrar contra-historias, como el caso de *Desacuerdos*, por volver a citar un caso cercano y que nos parece paradigmático de la situación antes presentada. Proyecto que se enfrentó a la virulencia crítica de unas voces vinculadas a las experiencias que mostraba que no compartían la paradójica situación de ver museificadas prácticas que en origen surgieron en oposición a la institución cultural o completamente egresadas de ella. Algunas de estas voces debatieron desde las páginas de la revista *El Viejo Topo* el proyecto y las políticas culturales trenzadas desde *Desacuerdos*²⁰⁰. Nos parecen pertinentes algunas de las reflexiones de Francis Gil a propósito de las tensiones del dentro-fuera institucional y de las lógicas que animan la producción político-cultural en cada uno de ambos. Entre ellas, las que señalan la mutación interesada de sentido y vaciamiento afectivo que se produce cuando se presentan procesos cuya acción estaba determinada por su inserción en territorios determinados y específicos, donde lo artístico tiene la función de introducir complejidad y ser transductivo de situaciones de conflictividad emergente, bajo la lógica ritual y unívoca del capital simbólico capcioso que patina el circuito institucional del arte. Esta lógica que podríamos denominar “perversa”, en cuanto que modifica tendenciosa y sustancialmente el objetivo fundacional de los proyectos de intervención crítica en contexto, la relata Gil de la siguiente forma:

“El sentido de un discurso cultural es una síntesis de la multiplicidad de determinaciones políticas actuantes en un contexto social concreto. [...] El sentido

¹⁹⁹ En relación con esta afirmación pueden consultarse las obras de FALK, John. and DIERKING, Lynn. *The Museum Experience*. Washington: D.C., Whalesback Books, 1992 y RUNYARD, Sue. y FRENCH, Ylva. *The Marketing and Public Relations Handbook for Museums, Galleries and Heritage Attractions*. Londres: The Stationery Office, 1999, en las que analizan los cambios y programas que las instituciones museísticas estadounidenses y británicas, respectivamente, están llevando a cabo para ampliar el arco identitario de sus públicos.

²⁰⁰ Recomendamos consultar en la revista cultural *El Viejo Topo* n°211 el artículo de Joan Casellas titulado *¿Desacuerdos? Sobre arte, política y esfera pública*, y la réplica que Francis Gil hace en el número siguiente (n°212) con el título *¿Consenso sobre Desacuerdos? Hablar más y hacer menos o la nostalgia de la política*.

de una mercancía cultural sólo existe por la combinación de los diferentes artefactos de producción reproducción de sentido cuyo objetivo es repolitizar o despolitizar un discurso artístico-cultural en función de su rentabilidad como mercancía en circulación dentro del circuito de eventos artísticos-culturales.

Contrariamente a lo señalado por la crítica tragicómica del evento cultural como exposición de mercancías artísticas, de mayor o menor calidad, el evento es producido para justificar la producción de ideología y no de mercancías. Volviendo a Desacuerdos, ¿Qué sentido tiene “exponer obras” cuyo principal objetivo es circular dentro de la sociedad como publicaciones sino es justificar un discurso? Es decir, no hay mercancía artística previa a un evento, sino objeto estético sin-sentido, a la búsqueda de justificación discursiva”²⁰¹.

Algunas claves y proyectos que han tratado de revertir esta situación, es decir, de intentar que los espacios culturales fueran marco para la discusión y el pensamiento en conflicto, e incluso de politizar los formatos expositivos para que no clausuraran en la presentación de “residuos de experiencias”, hemos tratado de incluirlas en el capítulo 3.3.3.2 y 3.3.3.3 de esta tesis [-> Pág. 261 y 273], ejemplarizándolo a partir del trabajo realizado dentro de la estructura del proyecto cultural *Transductores* (véase la articulación en el caso del *TRANS-LAB*) y de algunas experiencias significativas, que también reseñamos, en las que el dispositivo exposición devino consecuentemente con la realidad trabajada en arena pública.

La aspiración de ciertas prácticas comunitarias a trabajar con grupos, apenas si oscurece el proceso por el cual la frontera categórica entre el “otro” y el artista, más que ser borrada, es acrecentada.

Un segundo problema observado en el ejercicio de visitar *La Piel de la Memoria* nos parece significativo de cierta orientación celebratoria y consensual que han tenido ciertas prácticas de arte comunitario. Situando al artista como el *pope* (o chamán) director de un proceso de sanación social, la práctica artística habría sido considerada como herramienta terapéutica que ayudaría a superar cualquier conflicto mediante la vía del rito colectivo. La fórmula dialógica del *arte público de nuevo género parte*, según Christian Kravagna²⁰², de un diagnóstico por el cual el artista construye puentes con lo real a partir de una posición privilegiada, elitista, y por lo tanto distanciada de inicio de la gente. Es más, ese distanciamiento sería en estos casos una condición previa que demarca un proceso de construcción y deseo de “el otro”. Es decir, la aspiración de ciertas prácticas comunitarias a trabajar con grupos sociales apenas si oscurece el proceso por el cual la frontera categórica entre el “otro” y el artista, más que ser borrada, es acrecentada. El proceso de expiación sanadora que realiza el artista con respecto a los traumas o problemas sociales de los otros, lo situaría en una atalaya defensiva, en la cual, lo que no se ve atacado nunca es su posición política respecto a la comunidad a la que interpela o interviene. Se habla

²⁰¹ Recomendamos consultar en la revista cultural El Viejo Topo nº211 el artículo de Joan Casellas titulado *¿Desacuerdos? Sobre arte, política y esfera pública y la réplica que Francis Gil hace en el número siguiente (nº212) con el título ¿Consenso sobre Desacuerdos? Hablar más y hacer menos o la nostalgia de la política.*

²⁰² GIL, Francis. *¿Consenso sobre Desacuerdos? Hablar más y hacer menos o la nostalgia de la política* [en línea]. En: El Viejo Topo nº212, Octubre 2005. Disponible online en: <<http://e-barcelona.org/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=6934&mode=thread&order=0&thold=0>> [Citado 26/11/2011]

mucho de cambio social, dice Kravagna, pero el análisis político, es decir, las diferentes relaciones y grados de poder que se construyen en estas prácticas comunitarias, parece decididamente ausente.

Cuando el 2 de Septiembre asistimos a la reunión-cena “participativa” preparada por Lacy y Riaño, dentro de uno de los patios del Museo de Antioquia [-> II. 45], nos encontramos con una situación bastante paradójica. La acción se presentaba como una discusión abierta a la que habían sido invitadas personas que estuvieron vinculadas de modos diversos en la realización del proyecto (representantes de la administración, líderes comunales, talleristas, miembros del grupo de dinamizador, ...). El público asistente contemplamos el desarrollo del evento situándonos o bien sentados en la platea, junto a los invitados, o en una galería elevada que nos distanciaba de la acción. Dos *speakers*, entre ellos Pilar Riaño, conducían el evento, presentando y dando paso de manera bien ordenada a las intervenciones de aquellas personas en nómina de locución. Todo bien medido y ajustado, ninguna imprecisión ni salida de tono. Una reunión sujeta a guión.

En las horas previas, dos asistentes de Lacy nos mostraron unos documentos en los que podíamos comprobar el grado de precisión con el que se había diseñado el encuentro. Un *timeline* minutado, donde las intervenciones estaban perfectamente orquestadas, entre ellas las de Suzanne Lacy, que sólo intervendría al final para realizar la última pregunta, agradecer a todos nosotros la asistencia y cerrar el acto. Mientras tanto, permanecía en un puesto de control observando el desarrollo del encuentro, comunicándose y dirigiendo el mismo mediante un sistema de comunicación interpersonal inalámbrico.

El dialogismo fue conducido en este caso, no a experimentar la posibilidad de cuestionar la estructura del evento, ni a revisar críticamente el proyecto y su herencia, sino a cohesionar una serie de voces laudatorias que de maneras distintas contribuían a reafirmar y legitimar la práctica dentro del contexto cultural. Ninguna voz crítica surgió, ni fue escuchada, ningún consenso fue roto, ningún conflicto emergió. Toda la coreografía estaba planificada y predeterminada de antemano para conseguir trasladar a la audiencia una narrativa consensual sobre el proyecto falazmente democrática. Esto nos hace pensar, como ha argumentado muy claramente Aida Sánchez de Serdio en algunos trabajos críticos, en la tentación de las prácticas en colaboración de caer en determinada retórica epidérmica cuando aluden a comunidades y, sin embargo, lo que nunca aparece negociado y problematizado es el complejo rol que pueden jugar los artistas en ellas.

“...es necesario considerar la frecuente sospecha de que la participación de las audiencias es sólo una manera de apropiarse de la experiencia de otros, camuflada de compromiso social. También la coproducción de las obras levanta suspicacias, desde las que sostienen que el artista reconocido interviene demasiado en su determinación hasta las que, por el contrario, argumentan que son los colectivos los que producen realmente una obra de cuya autoría se acabará beneficiando el artista”²⁰³.

Se habla mucho de cambio social pero el análisis político, es decir, las diferentes relaciones de poder que se construyen en estas prácticas comunitarias, parece ausente



Il. 45. Mosaico de imágenes del evento de *La Piel de la Memoria* en el patio del Museo de Antioquia.



Introducimos esta problemática a sabiendas de que determinar una posición ética polarizada nos llevaría a una larga discusión a la que uno de los agentes no ha sido invitado, por lo que confiamos en que la línea discursiva que abrimos sea entendida como posibilidad para apuntar algunas controversias, que no deberíamos obviar porque son comunes dentro del trabajo de las prácticas artísticas en colaboración.

En este sentido, el análisis anterior nos pone también en sobre aviso de cierta actitud prescriptiva o teleológica que mantienen las prácticas artísticas cuando trabajan en contextos sociales. Es decir, en la construcción de un objetivo fijo al que debe ser guiado cualquier proceso, evitando -conscientemente o de una manera más o menos inconsciente o velada- dar una oportunidad al acontecimiento impredecible o no contemplado en el guión previo del proyecto, es una postura, a todas luces, conservadora y que tiende a homogeneizar los procesos.

Grant Kester ha contribuido a debatir esta cuestión tomando como punto de partida las políticas sociales de asistencia que las agencias de cooperación y desarrollo internacionales (ONG's o agencias estatales -por ejemplo AECID-) llevan a cabo en los contextos donde ejercen sus acciones.

“Las ONG convencionales y las agencias para el desarrollo adoptan una actitud teleológica hacia los lugares en los que trabajan, a los que aplican un conjunto predeterminado de soluciones técnicas y administrativas. El conocimiento que obtienen sobre dichos lugares es útil sólo en la medida en que puede facilitar el despliegue adecuado de estas técnicas existentes. El resultado es que los propios lugares nunca pueden ser generativos, ni pueden actuar recíprocamente o transformar la conciencia de la agencia de desarrollo o la lógica subyacente del programa de ayuda dictado por el proceso formal del desarrollo. La experiencia de una actuación creativa está limitada a los representantes de este proceso, mientras que las comunidades locales rara vez están en disposición de renegociar los parámetros del paradigma de desarrollo que se les impone. Deberíamos apuntar que ha habido numerosos esfuerzos a lo largo de la última década para promover un modelo “participativo” de desarrollo (por ejemplo, “Participatory Rural Appraisal [Evaluación Rural Participativa] o PRA), en el que se anima a las comunidades locales a “presentar, compartir, analizar y aumentar su conocimiento” como parte del proceso de desarrollo. La planificación participativa, sin embargo, no ha estado exenta de críticas, que destacan la significativa discrepancia existente entre las promesas de devolver el poder de tomar decisiones y de actuación al nivel local y su aplicación efectiva sobre el terreno. Con demasiada frecuencia la “participación” funciona como una capacidad primordialmente simbólica para legitimar las decisiones y los planes que ya se han elaborado en un nivel más alto de autoridad institucional. El propio proceso de consulta a menudo

²⁰³ SÁNCHEZ DE SERDIO, Aida. *La política relacional en las prácticas artísticas colaborativas. Cooperación y conflicto en el desarrollo de un proyecto de vídeo comunitario*. Op. cit. pp. 306-307.

ignora la medida en que las diferencias locales de poder pueden actuar para eliminar la disensión, el desacuerdo y la crítica, creando una ilusión de consenso y reforzando más que cuestionando las relaciones de poder existentes”²⁰⁴.

Kester traslada este debate a la cuestión de la agencia en las prácticas artísticas colaborativas, a menudo reducidas a una posición bipolar, entre aquellas que se definen como verdaderamente vanguardistas, en las que el artista supuestamente mantiene todo su poder de decisión y planeamiento, y aquellas en las que la práctica en comunidad aparece denostada por la plausible pérdida de autonomía expresiva del individuo, al diluir su acción creativa dentro de un cuerpo social más amplio. Según comenta Kester, es común la idea de que tanto la capacidad creativa como la crítica quedan incapacitadas para ser efectivas sin el distanciamiento del contexto o situación dada, es decir, si no hay una especie de desafección trascendente del sujeto que la ejerce. Frente a esta opinión Kester defiende “que se puede desindividualizar la agencia creativa sin disminuir su poder crítico o transformador. Es más, [...] esta capacidad puede potenciarse de hecho si la propia experiencia de agencia creativa es tratada de un modo más reflexivo”²⁰⁵.

El proceso dialógico lo comprende Kester como una colaboración “física y cognitiva”²⁰⁶, en la cual el lugar es concebido como territorio generativo, donde la práctica artística permanecería abierta a los acontecimientos posibles que surgen de la cooperación con lo local, oscilando, no obstante, entre la inmersión productiva y la mirada vigía externa que contribuiría a poder desnaturalizar el consenso social inoperante. Esta colaboración expectante, abierta y productiva, está en la línea de lo que Christoph Spehr denomina “Cooperación libre”²⁰⁷, una contra-utopía política basada en el cuestionamiento continuo y desjerarquizado de los procesos de colaboración. Spehr identifica como en demasiadas ocasiones los procesos participativos son prescriptivos, es decir, que parten de un conjunto de reglas diseñadas a priori, sobre las que los colaboradores no tienen capacidad de decidir. Digamos que el proceso participativo se da sobre una base, o conjunto de reglas, ya constituido, que existen antes de generar la experiencia y es a partir de ellas desde donde se van a crear las dinámicas y las formas de organización que estructurarán el proyecto. Esta situación prescriptiva es importante reconocerla pues va a influir y determinar los grados jerárquicos y roles que se van a disponer en el tablero de juego de la colaboración. Pero no bastaría con reconocerla, como señala Spehr, sino que habría de cuestionarse y re-negociarse al inicio y durante las distintas fases de cualquier proceso colaborativo, para construir una cooperación que fuera esencial y realmente libre.

Spehr pone como ejemplo de práctica a las mujeres zapatistas. Cuando al inicio

El proceso dialógico lo comprende Kester como una colaboración “física y cognitiva”, en la cual el lugar es concebido como territorio generativo

²⁰⁴ KESTER, Grant H. *Re-pensando la autonomía: la práctica artística colaborativa y la política del desarrollo*, en VV.AA. *Transductores. Pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Granada: Centro José Guerrero, 2009. p. 39.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 41.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ SPEHR, Christoph. *Free Cooperation* [en línea]. En: LOVINK, Geert y SHOLZ, Trevor (eds.). *The Art of Free Cooperation*. Nueva York: Autonomedia, 2007. Versión del artículo en castellano disponible online en Transversal – eipcp: <http://www.republicart.net/disc/aeas/spehr01_es.htm> [Citado 29/11/2011].



Il. 46. Tercer Encuentro de los Pueblos Zapatistas con los Pueblos del Mundo. Caracol de la Garrucha 18-19-30-31 de diciembre 2007.
Il. 47. "La revolución o será feminista o no será". Pancarta feminista desplegada en la salida de metro de la Plaza del Sol, Madrid.
Fotografía: AP.

del levantamiento contra el gobierno del PRI mexicano, se estaban decidiendo los modos de organización de la lucha, ellas reclamaron ciertas condiciones que querían ver cumplidas para aceptar su participación en el movimiento: cuotas de representación, reconocimiento de derechos básicos en educación, trabajo e incluso sobre la elección de pareja, ... una primera revolución en el corazón del movimiento indígena revolucionario. Esta “Ley de Mujeres”²⁰⁸, fruto de una extensa consulta a miles de mujeres de cientos de comunidades indígenas, sirvió para negociar las condiciones de partida. Si se respetaban, las mujeres acompañarían la lucha y si no, se auto-excluirían de ella. La importancia de este gesto estriba en cómo señala las micro-fisuras y tensiones que se dan en procesos con objetivos amplios, pero que no saben reconocer que hay cuestiones inmanentes dentro de los grupos que deben ser cuestionadas antes de ponerse en la tarea de diseñar un programa de objetivos o, incluso, previo a señalar el fin último de una lucha. Las mujeres zapatistas denunciaban con su ley que antes de incluirse en un frente de lucha, incluso armada, contra un objetivo mayor –la opresión del Estado mexicano sobre sus derechos legítimos– debían trabajarse otras problemáticas micro-políticas que afectaban a la relación entre identidades de los miembros del movimiento. La lucha por la emancipación de la mujer (identidad de género) no debía subsumirse a la defensa por los derechos indígenas (identidad étnica), reclamaban.

Debates similares hemos visto emerger dentro del movimiento 15M en España²⁰⁹. Uno de los ejes de trabajo más densos e interesantes ha correspondido a los grupos feministas y *queer*, quienes han intentado permeabilizar en las movilizaciones y acampadas, las reflexiones sobre los cambios a realizar en las luchas sociales para que la violencia patriarcal congénita que sufre el sistema sea mitigada. No sin dificultad, hemos visto como dentro de las acampadas han surgido maneras y estructuras que son fruto de las luchas feministas de estas últimas décadas: el uso

²⁰⁸ Ley Revolucionaria de Mujeres: Primera.- Las mujeres, sin importar su raza, credo o filiación política tienen derecho a participar en la lucha revolucionaria en el lugar y grado que su voluntad y capacidad determinen. / Segunda.- Las mujeres tienen derecho a trabajar y recibir un salario justo. / Tercera.- Las mujeres tienen derecho a decidir el número de hijos que pueden tener y cuidar. / Cuarta.- Las mujeres tienen derecho a participar en asuntos de la comunidad y tener cargo si son elegidas libre y democráticamente. / Quinta.- Las mujeres y sus hijos tienen derecho a atención primaria en su salud y alimentación. / Sexta.- Las mujeres tienen derecho a la educación. / Séptima.- Las mujeres tienen derecho a elegir su pareja y a no ser obligadas por la fuerza a contraer matrimonio. / Octava.- Ninguna mujer podrá ser golpeada o maltratada físicamente ni por familiares ni por extraños. Los delitos de intento de violación serán castigados severamente. / Novena.- Las mujeres podrán ocupar cargos de dirección en la organización y tener grados militares en las fuerzas armadas revolucionarias. / Décima.- Las mujeres tendrán todos los derechos y obligaciones que señalan las leyes y los reglamentos revolucionarios. Material disponible en: <<http://www.mujereszapatistas.com/ley-revolucionaria.html>> [Citado 29/11/2011].

²⁰⁹ “Manifiesto feminista 15M, 2011. CampamentoSol (Madrid): Estamos en la plaza porque: Queremos una sociedad en la que el centro seamos las personas y no los mercados. Por eso reivindicamos: servicios públicos gratuitos y vitales como la educación y la salud frente a los recortes sociales y la reforma laboral. / Queremos el compromiso de hombres y mujeres para la construcción de una sociedad donde no tenga cabida la violencia machista. / Las personas somos dueñas de nuestro propio cuerpo, por eso somos libres para decidir sobre él, disfrutar y relacionarnos con él y con quien nos dé la gana. / Queremos una sociedad diversa donde se respeten las múltiples formas de vivir el sexo y la sexualidad (lesbianas, gays, intersexuales, bisexuales, transexuales, transgéneros...). / Reivindicamos el aborto libre y gratuito. / Es imprescindible incorporar el enfoque feminista en las políticas económicas, en los servicios públicos, en la creación de otro modelo de ciudad y en las políticas ambientales para salir de la crisis. / Exigimos que las Trabajadoras Domésticas o Empleadas del Hogar estemos incluidas en el régimen general de la seguridad social. / Exigimos que la transexualidad no se trate como una enfermedad. / Exigimos papeles para todas y que las mujeres migrantes disfrutemos de todos los derechos. / Exigimos el uso de un lenguaje que nombre a todas las personas y esté libre de homofobia, machismo y racismo. LA REVOLUCIÓN SERÁ FEMINISTA O NO SERÁ”. Manifiesto disponible en: <<http://www.ciudaddemujeres.com/articulos/Manifiesto-feminista-15M-2011>> [Citado 30/11/2011].

de un lenguaje no discriminatorio en la comunicación y difusión del movimiento, los grupos de reflexión y autoconciencia, las comisiones de respeto, las áreas de recreo y cuidado infantil, etc. han intentado transformar el imaginario de la protesta así como la subjetividad de los que hemos participado en ella. El “Grupo de Feminismos” de la Acampadasol ha elaborado un buen material de consulta²¹⁰ sobre su trabajo dentro de estas movilizaciones, donde explicitan no sólo sus propuestas sino la intrahistoria del grupo dentro de la acampada, lo que nos permite explorar la políticas relacionales que se dieron entre los participantes y como se iban negociando roles, dinámicas y formas de organización en esta.

Podemos identificar en ciertas tendencias en boga de “trabajar con otros” un giro interesado y apolítico

Volviendo de nuevo al texto antes citado de Christian Kravagna, podemos identificar en él un incipiente análisis de ciertas tendencias en boga en las prácticas artísticas contemporáneas, incluso en las situadas en el circuito institucional (véanse las denominadas “estéticas relacionales”), de “trabajar con otros”. Esta incorporación de lo social no encubre el giro interesado y apolítico dado por algunos agentes culturales –artistas, comisarios, directores de espacios culturales, etc.- que promueven proyectos participativos en los que la relación con los públicos se da en términos de mera interactividad acrítica o de inclusión en procesos diseñados previamente en los que no es efectiva la capacidad de reversión o transformación de las condiciones de partida, ni de las relaciones y jerarquías establecidas de antemano entre productores y destinatarios. Esta tendencia es absolutamente problemática y en ella podemos advertir como procesos de democracia participativa real son reemplazados por unos sucedáneos estéticos, donde las cualidades participativas del proceso acaban siendo trampeadas y distorsionadas perversamente, para limitar con ello las posibilidades de una verdadera intervención en las decisiones políticas que afectan a los participantes en relación a su posición y objetivos dentro de un marco dado: un proceso artístico colaborativo o en una política cultural general o, por ejemplo, y esto ha sido bien estudiado por agrupaciones del tercer sector, en los planes de diseño del espacio público urbano²¹¹. En muchos casos los procesos participativos se han malogrado por la utilización perversa y condicionada que han hecho de ellos las figuras de poder que diseñan y demarcan los proyectos (sea en ocasiones la administración, una institución, o incluso un agente cultural –como puede ser un artista-), incorporando de manera apaciguada y no conflictiva, o “en pequeños bocados que son estéticamente fáciles de digerir”²¹², como dice Kravagna, la opinión y energía de la sociedad.

²¹⁰ Este material puede descargarse de la siguiente dirección: <<http://madrid.tomalaplaza.net/2011/07/22/dossier-de-comision-de-feminista/>> [Citado 18/11/2011].

²¹¹ Algunos colectivos artísticos han prestado su colaboración a otras agencias sociales para desarrollar eventos, programas y materiales con los que denunciar las perversas políticas participativas de las administraciones públicas. En el contexto catalán, por ejemplo, los colectivos Sitesize y Straddleg han diseñado algunos programas que tratan de estudiar esta situación. Reseñamos por ejemplo las jornadas “REpensar Barcelona-REpensar la ciutat”, celebradas en el verano de 2005 con el objetivo de generar un discurso urbano crítico con el que enfrentarse a las problemáticas de la ciudad a partir de políticas colaborativas entre afectados. En la web del proyecto puede consultarse una muy buena selección bibliográfica alrededor de la temática del diseño urbano participativo y sus problemáticas asociadas. Estos materiales están disponibles en la siguiente dirección: <<http://www.sitesize.net/coordinadoraraval/repensarbarcelona/bibliografia1.htm>> [Citado 01/12/2011]. Un segundo ejemplo que destacamos surge de nuevo de la colaboración de Sitesize y Straddleg con agrupaciones y agentes vinculados a las luchas vecinales de la ciudad de Barcelona, a partir del proceso denominado “REpensar Bonpastor”, una experiencia

2.8. El descrédito de lo participativo.

La cuestión que hemos querido evidenciar anteriormente, gira en torno a la posibilidad de que muchos procesos dialógicos o participativos sean una forma encubierta de captación del capital simbólico de lo social, por parte de los implicados en el sistema cultural y artístico institucional, es decir, por parte de los agentes reconocidos y legitimados dentro del circuito y campo del Arte. Queríamos también con ello advertir de la permanencia de un falso rol activo de los públicos en los procesos participativos. La ausencia de negociaciones previas, de tensiones y conflictos en la generación de los marcos relacionales y capacidades de los agentes que intervienen en un proceso colaborativo, genera cierta neutralización de la política en los espacios donde se inserta esta práctica artística participativa. Como ha recordado Olivier Marchart²¹³, continuando la senda del filósofo marxista Henri Lefebvre, el espacio es una construcción social, un lugar geopolítico cruzado de relaciones, por lo tanto no es una sustancia inmutable, sino una estructura que emerge como resultado de las interacciones sociales y políticas que se dan en él. De este modo, los espacios de participación no pueden entenderse como territorios pre-diseñados que prevén la experiencia, sobre todo cuando quiere ser radicalmente constructiva, sino que ésta debe revertir sobre el espacio, en una suerte de reflexividad generativa, que rompa la normatividad restrictiva que dota de artificialidad a los espacios y procesos participativos.

La ausencia de negociaciones previas en un proceso colaborativo genera cierta neutralización en los espacios donde se inserta esta práctica.

Por lo que se refiere a las prácticas artísticas colaborativas, este análisis problemático lo podríamos dirigir, mediante un enfoque similar (ya lo hemos visto al tratar el proyecto *La Piel de la Memoria*) a las cualidades y modos de participación de los públicos en los procesos participativos. Si bien la aspiración inicial de estas prácticas es la de trascender la habitual relación productor-consumidor por un marco de colaboración en las que las sinergias entre participantes (artistas-públicos) se generen en términos más igualitarios y horizontales, algunos críticos²¹⁴ han señalado cómo este intercambio de roles se realiza bajo unas condiciones que ocultan unas lógicas relacionales que ni son claras ni son tan equitativas. Aunque esta sospecha nos llevaría a la obligación de generar un análisis pormenorizado y uno a uno de cada práctica, existen determinados ejemplos y tendencias, también dentro de las prácticas artísticas contemporáneas, que promueven procesos dialógicos y relacionales en los que las posibilidades de participación de los públicos se reducen a unas

colaborativa que tenía como objetivo iniciar un proceso con el que experimentar nuevas propuestas para la transformación del barrio de Bonpastor, y generar un debate sobre una posible transformación de la ciudad, en la que los ciudadanos estuvieran realmente implicados. Fruto de este proceso surgió el dossier "a Barcelona la participació cantal", un material que recopila procesos de lucha en determinadas barriadas barcelonesas donde se llevaron a cabo diferentes modos de resistencia a los procesos de planeamiento urbano vertical. Los materiales finales incluidos en este dossier resaltan algunas conclusiones comparativas entre procesos así como ofrece un "manual de defensa contra los procesos participativos de la administración", con el que advertir el advenimiento de planes justificativos de políticas de transformación urbana agresivas. Este dossier puede descargarse libremente de la red en la siguiente dirección: <<http://straddle3.net/participacio/>> [Citado 01/12/2011].

²¹² KRAVAGNA, Christian. *Op. cit.* [Citado 01/12/2011].

²¹³ MARCHART, Oliver. *Art, Space and the Public Sphere(s). Some basic observations on the difficult relation of public art, urbanism and political theory* [en línea]. En: Transversal – eipcp, 1999. Disponible online en: <<http://www.eipcp.net/transversal/0102/marchart/en>> [Citado 01/12/2011].

²¹⁴ DEUTSCHE, Rosalyn. *Agorafobia*. En: BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo (eds). *Op. cit.*

Determinadas tendencias que promueven procesos relacionales, la participación de los públicos se reduce a unas condiciones “participativo-pasivas”

condiciones “participativo-pasivas”, por las que se favorece la inclusión, se generan dinámicas más o menos flexibles, donde las contribuciones son agradecidas, e incluso necesarias, pero en muchos casos estos procesos parecen formar parte de un guión ya orquestado donde la escena está absolutamente prefijada y en las que las condiciones de la experiencia, así como su posterior distribución, están supeditadas a marcos de reconocimiento delimitados generalmente por el artista o la institución.

Lo que notamos aquí es lo que Grant Kester define como “relaciones asimétricas”²¹⁵ entre el artista, o colectivo de artistas, y las comunidades participantes en un proceso colaborativo. A los primeros se les dota de unas capacidades por las cuales son capaces de generar experiencias significativas, insólitas, no sólo en términos estéticos, si no también de provocar efectos sociales beneficiosos para la comunidad. Este “mesianismo estético” del artista conlleva una distancia con respecto a los segundos, los participantes, quienes se mantienen en una posición subsumida, señalándoles como incapaces por sí mismos de poder trascender cualquier posición previa que el proyecto artístico quisiera evidenciar, revertir, modificar, salvar...

“Como el grado de experiencia de estas personas no les permite vislumbrar más allá de su horizonte mediado y diezmado de vida, nos presentan que precisamente son los artistas los que regulan un tipo de actividad que parece mostrará el camino de su liberación de la emergencia de conciencia. Esta relación colaborativa queda fundamentada previo acuerdo tácito, que a modo de contrato rousseaniano, establece desde el principio una relación continuadamente asimétrica entre artista y colectivo, y mantiene un modo de producción experiencial que limita y anula la complejidad de lo social, las contradicciones del campo y las diversas tensiones y diferencias que afloran siempre en el espacio público [...] el punto de discusión aquí estriba en la anulación del conflicto, de la multiplicidad de vistas, y sobre todo en la instrumentalización posterior de esta experiencia únicamente en la institución Arte para su beneficio, en detrimento de cualquier trabajo o beneficio recíproco con la comunidad o red social con la que se ha trabajado, más allá de la mera excusa de dar voz’ o hacer emerger `conciencias críticas en las masas subalternas´ (y demás refraneros mesiánicos)”²¹⁶.

Esta misma crítica ha sido trasladada dentro de los condados de algunas formulaciones estéticas surgidas en los diez últimos años, que han hecho del factor tiempo, los procesos y la participación trans-contemplativa de los públicos sus modos de hacer. Aunque como remarcan algunos autores, estas formas de hacer práctica artística estaban en el fundamento de algunas tendencias estéticas vanguardistas como Dada, recordemos su eventos provocativos, o el Constructivismo y Productivis-

²¹⁵ KESTER, Grant H. *Conversation pieces. Community + Communication in Modern Art*, Op. cit.

²¹⁶ CLARAMONTE, Jordi y RODRIGO, Javier. *Arte colaborativo y experiencia relacional: La articulación de las prácticas en el espacio público*. En: MORATA, María (ed.). M.A.D.R.I.D.28o45. *Arte en el Espacio Urbano*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2007. pp. 32-33.

mo ruso, donde el arte quería ser diluido en la praxis de la vida, o posteriormente en la ola happenings de los Kaprow, Fluxus y compañía²¹⁷, etc. A finales del siglo pasado el teórico francés Nicolás Bourriaud cohesionó a un conjunto de artistas con trayectorias disímiles, para evidenciar una tendencia práctica fundamentada principalmente en la relacionalidad potencial provocada por las obras de estos. Bajo el título de *Estética Relacional*²¹⁸, una de las categorías discursivas que mayor profusión crítica ha tenido en los últimos años, Bourriaud trataba de analizar una serie de comportamientos estéticos en el trabajo de artistas como Rirkrit Tiravanija, Félix González-Torres, Liam Gillick, etc. los cuales consideraba que estaban presididos por un afán dinámico de escapar de la tendencia homogeneizadora y reificante que imponía el mercado a las relaciones humanas y de encontrar vías por las que fabricar espacios y modos alternativos de sociabilidad, que no estuvieran sujetos a las lógicas mercantiles y que pudieran construir otra suerte de relacionalidad afectiva y productiva. Para ello, recurre el concepto de *intersticio* propuesto por Marx para describir todas aquellas prácticas que intentaban sustraerse a la ley del beneficio económico e instaurar otros procesos de intercambio (como el trueque por ejemplo) que abrieran otras posibilidades dentro del sistema capitalista.

Esta visión un tanto romantizada de Bourriaud, como han señalado algunos intelectuales críticos como Brian Holmes o Néstor García Canclini, que parece subrayar la confianza en la capacidad de estos artistas por inaugurar formas no convencionales de participación, que escapen al orden hegemónico de los intercambios, resulta un tanto paradójica cuando de inmediato se percibe la dificultad de sostener este discurso, al situarse éste predominantemente inserto dentro del aparato económico y simbólico de la Institución Arte. La presión de este marco cultural, regulado sobre las formas de sociabilidad emergentes e insólitas, hace que crezcan las suspicacias sobre la capacidad perversa del mundo del arte de cosificar las subjetividades radicales para ponerlas al servicio de su propio órgano reproductor.

“Cuando se produce un invento, cuando nace una sensación y un deseo, los diseñadores de mentes se disponen inmediatamente a realizar modelos, prototipos “artísticos” de los gestos populares que pronto regresarán a nosotros en forma de bienes de consumo, logos, modas; objetos-fetichismo cuya posesión y uso se convierten en nuestro pasaporte para el mundo de la subjetividad-para-la-pantalla. Mediante una inversión paradójica, el arte de la calle también puede convertirse en instrumento de un nuevo statu quo en el mercado. La innovación cultural, o la invención de sensaciones y relaciones, ha sido una de las claves del crecimiento económico durante los últimos veinte años. Debido a dos razones. La primera es que lo que la gente desea con mayor

²¹⁷ Aunque la bibliografía para explicar esta genealogía es extensa, en los últimos años y al abrigo de la historiografía sobre el arte en la red han surgido manuales compilatorios y exposiciones que tratan de situar un itinerario histórico para este tipo de prácticas. Entre las obras consultadas destacamos el catálogo de la exposición *The Art of Participation: 1950 to Now*, organizado por Rudolf Frieling en el San Francisco Museum of Modern Art entre Noviembre de 2008 y Febrero de 2009. FRIELING, Rudolf et al. *The Art of Participation. 1950 to Now*, San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2008.

²¹⁸ BOURRIAUD, Nicolas. *Op. cit.*



Il. 48. Rirkrit Tiravanija. Mosaico de imágenes de diversas instalaciones espaciales del artista.

intensidad es un mundo de sensaciones y relaciones. [...] Pero la segunda es que la transformación de una economía industrial en una economía cultural e informativa demostró ser la manera perfecta de captar una rebelión generalizada en los países sobredesarrollados, y de canalizar sus energías desbordantes hacia la producción de máscaras estimulantes y centelleantes que podrán encubrir la reinstalación del sistema productivo capitalista en todo el mundo”²¹⁹.

Lo que viene a denunciar Brian Holmes, en la cita anterior, es que para cuando la obra de los artistas que Bourriaud englobó en la etiqueta “relacional” emergió, el sistema artístico ya era tan maleable que pretender que estos trabajos abrieran espacios intersticiales era cuanto menos un acto de ingenuidad, cuando no de una provocativa gestualidad de tendencia que contribuía, no a complejizar las políticas relacionales entre agentes sociales e institucionales y por extensión, a hacer más efectiva la crítica contra las formas de dominación, sino a mantener la capacidad de instrumentalización del sistema y a contribuir a su retro-alimentación. García Canclini, ve en la *Estética Relacional* un desplazamiento de los criterios de validación artística clásicos –originalidad y novedad– de los objetos a los procesos, lo que comporta que no haya una política ni radical, ni efectiva en juego, sino una especie de “experimentalismo angelical”²²⁰ del estar juntos. Una situación transitoria, en movimiento, sin pretensión de llegar a causar unos efectos sostenibles en el tiempo (por ejemplo, cuando Tiravanija genera sus eventos culinarios no espera a que ese grupo se auto-organice, ni se multiplique estructuralmente a largo plazo). Las situaciones a las que inducen la nómina de artistas presentada por Bourriaud valoran esta condición eventual, por lo que, según García Canclini, no son el mejor lugar para buscar en ellas compromisos fuertes ni estables socialmente. Esta *estética relacional* “se posiciona en los debates sociopolíticos al concentrarse en relaciones y alianzas coyunturales, nunca estructurales, y huye de los conflictos. Pretenden instaurar relaciones constructivas o creativas en microespacios desentendidos de las estructuras sociales que los condicionan y de las disputas por la apropiación de los bienes que allí circulan”²²¹.

Esta condición evitativa, que trata de rehuir el conflicto, ha hecho que algunos autores generen feroces voces críticas que cuestionan precisamente esa capacidad cínica de presentar la tendencia relacional como una actitud enfrentada a la hegemonía cultural mercantilista, mientras asume sin cuestionar esta situación, ni plantea posiciones reversibles. Jorge Ribalta le achaca a este proyecto estético el tener una “concepción superficial, blanda y falsamente consensual de la experimentación artística [...] en cuanto estetiza el paradigma inmaterial y comunicativo y los procesos sociales y creativos que le son implícitos”²²², por lo que parece encaminado a diseñar

García Canclini, ve en la Estética Relacional un desplazamiento de los criterios de validación artística clásicos –originalidad y novedad– de los objetos a los procesos

²¹⁹ HOLMES, Brian. *Revoluciones intermitentes* [en línea]. En: ZEHAR 51, *Resistencia y creación*. Gipuzkoa: Arteleku, 2003. Disponible online en: <<http://www.arteleku.net/publicaciones/editorial/zehar/51-resistencia-y-creacion/revoluciones-intermitentes.-brian-holmes>> [Citado 04/12/2011].

²²⁰ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010. p. 134.

²²¹ *Ibidem*, p.133.

un régimen estético conservador e inmovilista, que reifica y fetichiza los procesos sociales en prácticas que son directamente orientadas a ser consumidas dentro del circuito artístico y no a problematizarlo.

En esta misma secuencia crítica, la investigadora Claire Bishop publicó en el número 110 de la revista *October* (2004)²²³ una afinada argumentación en la que venía a cuestionar los presupuestos de Bourriaud, haciendo uso principalmente de la teoría política sobre la participación democrática de autores ya mencionados aquí como Ernesto Laclau, Chantal Mouffe o Rosalyn Deutsche. Las cualidades de las relaciones que produce el *arte relacional*, aunque son contextuales, es decir, están sujetas a un tiempo y reproducen una estructura social, lo hacen, según Bishop, sin cuestionar radicalmente su imbricación en el contexto donde operan. Por esto que dude de la naturaleza radicalmente democrática de estas obras, ya que no puede asumir, como si lo hace Bourriaud, que el mero hecho de entablar una conversación, de pasar del “monólogo unidireccional” al “diálogo abierto”, sea síntoma de que se está construyendo una relación política democrática. La crítica de Bishop se acentúa al cuestionar la armonía y cohesión social que parecen emanar de las comunidades a las que van dirigidas las obras que Bourriaud utiliza para ejemplificar su teoría. El cuestionamiento que hace Bishop de la naturaleza democrática de estas comunidades, se fundamenta en su rechazo a la idea de subjetividad unificada que parecen producir estas obras en su misma acción comunicativa, en la convocatoria incluso, ya que son de inicio dirigidas a un público afín, a “un grupo privado cuyos integrantes se identifican como asistentes a muestras de arte”²²⁴, por lo que esta convergencia identitaria eliminaría el pluralismo necesario para una verdadera configuración democrática en los procesos de participación. Sobrecitando a Laclau y Mouffe, Bishop entiende que la convivialidad acrítica borraría el antagonismo social y las relaciones de conflicto y discusión necesarias para evitar el consenso autoritario, que suprimiría la posibilidad de generar un espacio verdaderamente democrático²²⁵.

Sin embargo los ejemplos que cita Bishop para verificar la posibilidad de generar proyectos artísticos participativos desde una concepción democrática antagonista son, cuanto menos, igual de problemáticos. Ni la obra de Thomas Hirschhorn ni la de Santiago Sierra escapan, como parece querer indicar Bishop, de las lógicas del mercadeo artístico y, aunque si reescriben un marco de participación en la que la conflictividad y negociación intersubjetiva no son eliminadas por ningún régimen de pertenencia o inclusión, la inserción en sus proyectos de participantes de estratos económicos diferentes en situaciones de auto-explotación y humillación, conduce a cierta fetichización del conflicto, a generar situaciones de nuevo predeterminadas en las que el antagonismo social es evidenciado en términos especulares, y más que ejercer una presión política real sobre las condiciones económicas y culturales que

²²² RIBALTA, Jorge. *Experimentos para una nueva institucionalidad* [en línea]. En: Marcelo Expósito website, 2009. Disponible online en: <<http://marceloexposito.net/materialesteoricos/1969.html>> [Citado 04/12/2011].

²²³ BISHOP, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*. *October* n°110, MIT Press, Otoño 2004.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ *Ibidem*.

parecen denunciar estas obras, las reafirman cínicamente mediante la producción de signos culturales para su circulación –en muchos casos como productos exclusivos y caros- dentro del circuito comercial del arte (el caso de Santiago Sierra es paradigmático de esta tendencia).

Aunque estas cuestiones merecerían un análisis más amplio, incorporando abundantes casos, quisiera exponer algunas de las problemáticas que se entrevén en el proyecto *Bataille Monument*, que Thomas Hirschhorn realizó en Documenta11 (2002), por lo menos como ejemplo que nos permita detectar algunas tensiones y poder con ellas extrapolarlas a otras prácticas artísticas. *Bataille Monument* fue la tercera de una serie de intervenciones que Hirschhorn ha llevado a cabo en espacios públicos. Primero les dedicó “monumentos” a Spinoza y a Deleuze, mediante la instalación, en diferentes contextos y países de unas estructuras habitacionales fungibles y precarias realizadas con materiales inestables como cartón y plástico. En ellas se disponen elementos para acondicionar su estancia (mobiliario, servicios, incluso un bar tenía la estructura en Kassel) y ofrecer un lugar donde consultar materiales sobre el autor al que se le dedica el monumento y sobre los temas que trabaja en su obra. Libros, vídeos, programas de cine, póster explicativos, ... están disponibles para ser usados por la comunidad de públicos interesada en el proyecto. Además el artista y algunos colaboradores realizarían talleres en la instalación para dinamizar sus contenidos y multiplicar los debates en torno a ellos. El proyecto ponía en marcha una web paralela y unos cortes de televisión realizados desde el *Bataille Monument*, que se retransmitirían por el canal de Documenta. Un servicio de autobuses permitiría a los visitantes de Documenta trasladarse al vecindario donde se instaló el monumento (en los apartamentos Friedrich Wöhler, al norte de Kassel) y a la inversa, los vecinos podrían utilizar este servicio para visitar las sedes de Documenta.

En la nota de prensa que Hirschhorn distribuía con su plan de intervención lo describía de la siguiente forma:

“El proyecto trata de construir un monumento a Bataille [Bataille Monument] en los suburbios de Kassel, con la gente local que vive en Kassel. Un monumento precario en el espacio público, accesible 24 horas al día, 7 días a la semana, accesible para todo el mundo.
Quiero construir un plan mental de y sobre el trabajo de Georges Bataille.
Quiero construir un plan mental de la ciudad de Kassel.
Quiero superponer estos dos planes y combinar intersecciones, cruzar estos dos planes, para extraer relaciones.
Estas relaciones son de naturaleza artística. Que provienen de decisiones artísticas. Estas relaciones pueden crear un espacio para las ideas, reflexiones, para posicionamientos e interrogaciones”²²⁶.

²²⁶ BASUALDO, Carlos. *Bataille Monument, Documenta11, 2002*. En: HIRSCHHORN, Thomas et al. *Thomas Hirschhorn*. Londres: Phaidon, 2004. p. 100.



Il. 49 y 50. Thomas Hirschhorn. Exteriores del *Bataille Monument*, Documenta 11, Kassel, 2002.

En los planes de Hirschhorn resuenan algunas ideas que nos resultan paradójicas, si no absolutamente contradictorias. Por una parte nos parece significativo que la primera motivación que exponga sea llevar a cabo el monumento en colaboración con la gente de Kassel, con la población -de origen turco mayoritariamente- que habita el vecindario elegido para la intervención, y seguidamente exponga sus planes en absoluta primera persona, sin dar oportunidad en su conceptualización a posibles reversiones o anulaciones del programa, a partir del diálogo y de la negociación abierta con los agentes sociales que convoca. En uno de los pocos relatos generados por Hirschhorn -posterior a la experiencia- leemos como el tratamiento que da a los participantes en su proyecto es el de *potential partner*²²⁷, es decir, de “socios potenciales”, sin embargo esta relación, que podríamos entender que debería ser tomada en términos de equidad, por los menos respecto a la capacidad de tomar decisiones o en negociar capitales y aspiraciones, contrasta con la defensa que hace el propio Hirschhorn de la autonomía de sus decisiones y su trabajo y de unidirectionalidad de la participación de los públicos en el mismo: “como artista, yo no me pregunto, ¿cómo puedo ayudarte?, ¿qué puedo hacer por ti?, en lugar de esto, como artista, me pregunto, ¿qué puedes y qué quieres hacer para ayudarme a completar mi trabajo?”²²⁸. Se hace evidente aquí que los parámetros en los que se mueve el discurso de Hirschhorn están más cerca de la asistencia que de la colaboración negociada entre pares. El interés que subyace en su propuesta es el de trabajar con públicos de una manera asertiva, sin que exista una problematización del rol que pueden jugar estos en relación a su trabajo, ni discusión que posibilite renegociar las posiciones que juegan cada cual en el mismo.

En una conversación con Alison M. Gingeras, a propósito de su trabajo, Hirschhorn revela que su interés no es el de ejercer de “trabajador social”, su intención no es la de activar la participación de la audiencia, sino la de forzar a ésta a confrontarse con su trabajo: “Las obras de arte no requieren participación...no necesitan ser completadas por la audiencia; necesitan ser trabajos activos y autónomos que permitan generar implicaciones de las audiencias²²⁹”. Un poco más adelante responde a una pregunta sobre la preconcepción de la participación que se dan en sus obras en espacios públicos: “Con los monumentos, la única relación social de la que me siento responsable es de la que se crea entre yo, como artista, y los habitantes [vecinos o participantes en sus trabajos]...un proyecto no crea ningún tipo de relación social por si mismo [...] los visitantes y habitantes pueden decidir si crear o no algún tipo de relación social a través del proyecto [...] Yo sólo proveo la posibilidad de su activación”²³⁰. Este distanciamiento programático y afectivo lleva a Hirschhorn a descondicional su labor del juicio que pudieran hacerle los participantes en su trabajo (“¿cómo fue recibido el proyecto por los residentes?. Soy ciertamente la última persona que podría responder a esta cuestión!”²³¹), un asunto que nos lleva a relocalizar

²²⁷ HIRSCHHORN, Thomas. *Bataille Monument*. En: DOHERTY, Claire (ed.). *From Studio to Situation*. Londres: Black Dog Publishing. 2004. p. 134.

²²⁸ *Ibidem*. p. 137.

²²⁹ Alison M. Gingeras en conversación con Thomas Hirschhorn. En: HIRSCHHORN, Thomas et al. *Op. cit.* p.26.

²³⁰ *Ibidem*. pp. 29-31.

²³¹ HIRSCHHORN, Thomas. *Bataille Monument*, *Op. cit.* p. 145.

su propuesta dentro de los paradigmas modernos sobre autoría nuclear del artista y emancipación discursiva del proyecto artístico.

La estrategia de la confrontación puede ser utilizada en el caso de Hirschhorn o de Sierra para anular contradicciones internas de su propio trabajo.

Aunque su trabajo se inserta de manera conscientemente problemática en el espacio social, cuestionando las relaciones de participación más o menos densas que puede provocar, vemos emerger en Hirschhorn el impulso por mantener un rol central dentro del proceso de diseño y producción del proyecto, reafirmando el estatus tradicional de la figura del autor como agente determinante del mismo. Cuestión ésta que acierta a proponer él mismo como problemática central de su trabajo, pero que no evidencia querer resolverla. Hirschhorn se mantiene en el lugar salvaguardado de la confrontación vanguardista [“Confrontation is key”], de la distancia y autonomía del arte frente a la masa social, a la que sólo se dirige para perturbar sus supuestas convicciones morales dentro de unos modos de vida supuestamente alienados. De nuevo aparece aquí la figura del “mesianismo estético” apuntada por Grant Kester²³², una especie de paternalismo cultural por el que el artista o comisario aterriza en una comunidad para experimentar procesos de “cura social” temporales, que en pocos casos se diseñan para que sean socialmente sostenibles, ni eficaces a largo plazo. El *mainstream* artístico no entiende de procesos de baja intensidad, necesita de eventos y puntos de visibilidad rentables simbólicamente.

La estrategia de la confrontación y el conflicto puede ser utilizada en el caso de Hirschhorn o de Sierra, entre otros, para anular contradicciones internas de su propio trabajo. Se señala por ejemplo la reapropiación que hacen del imaginario social, de regular la participación de unos públicos por la repercusión y acumulación de capital simbólico que pueden generar, es decir, de generar representaciones interesadas o de enmascarar las políticas relacionales internas que gobiernan la producción de sus proyectos²³³. Por ejemplo, en el caso del *Bataille Monument* existe un doble discurso respecto a esta última cuestión: por una parte, se convoca la participación y se defienden políticas relacionales en las que la colaboración parece surgir de un proceso de negociación de capitales y objetivos con los públicos, pero por otra parte aparecen regímenes de contratación precaria para favorecer y conformar los equipos de colaboradores²³⁴. Esta última práctica situaría los términos de la colaboración, como ya hemos comentado, dentro de la perspectiva del servicio de asistencia al

²³² KESTER, Grant H. *Conversation pieces. Community + Communication in Modern Art. Op. cit.*

²³³ En el caso de Santiago Sierra es ilustrativo de esta cuestión el análisis que hace Tomás Ruiz-Rivas de la intervención del artista en el pabellón español de la Bienal de Venecia de 2003. En este artículo Ruiz-Rivas desgana las contradicciones del proyecto y especula sobre los intereses del gobierno conservador de José María Aznar para promover una obra polémica que le serviría de lavado de cara al exterior. Desde luego que esta colaboración resulta un tanto contradictoria en la trayectoria del artista pensando en su supuesto radicalismo político y estético y en decisiones tomadas a posterí, como la renuncia al Premio Nacional de Artes Plásticas 2010 otorgado por el Ministerio de Cultura, una concesión, previamente negociada, que es públicamente rechazada por Sierra esgrimiendo una postura “no colaboracionista” con un Estado del que dice no formar parte ni sentirse reconocido en él. El artículo “Artista rojo remunerado por gobierno facha por efectuar una operación de mejora de imagen durante 143 días” de Tomás Ruiz-Rivas puede consultarse online en la dirección: <http://www.replica21.com/archivo/articulos/q_r/308_ruiz_venecia.html> [Citado 07/12/2011]. La polémica de Sierra a propósito de la concesión del Premio Nacional de Artes Plásticas puede ser leída en el blog *Contraindicaciones*: <<http://www.contraindicaciones.net/2010/11/santiago-sierra-dice-no-al-premio-nacional-de-artes-plasticas.html>> [Citado 07/12/2011].

²³⁴ HIRSCHHORN, Thomas, *Bataille Monument, Op. cit.* p. 135.

artista. Relación contractual habitual y necesaria, dentro de las prácticas en espacios públicos, pero que no podemos entender paramétricamente igual a la que pudiera darse mediante sistemas de colaboración integrales donde la comunidad establezca un compromiso efectivo y coherente con la práctica.

Una segunda circunstancia, que entendemos como problemática, es que en ningún documento e informe consultado, realizado por el artista, por la organización de Documenta o por la crítica externa, presenta a la comunidad participante, no sabemos sus nombres, procedencia, estatus laboral, no quedan datos que den cuenta de la organicidad de la masa de participantes, no existe ningún relato construido por esos supuestos colaboradores a los que Hirschhorn quería convocar para construir la experiencia. Conocemos y sabemos el relato construido por él, por los intelectuales invitados, por los críticos y teóricos que han comentado el proyecto, pero nada sabemos de cómo la comunidad turca de Friedrich Wöhler se relacionó con Hirschhorn y como intervino en su propuesta, nada más allá que los relatos contados por los cronistas externos a esa comunidad. No existe un relato que surja de ella y del que podamos extraer otros aprendizajes de la experiencia.

Otro asunto complejo se descubre en el último punto que introduce Hirschhorn en su programa y que le sirve para procurar cierto blindaje a su proyecto. Remite a la naturaleza artística del proyecto, a que las decisiones deben ser evaluadas según criterios meramente artísticos, ya que las relaciones conceptuales que promueve el proyecto surgen desde esa perspectiva. Sin embargo, el mismo programa nos recuerda que su práctica se inserta en lo social, se interesa en la ciudad, invita abiertamente a interrogarla, a generar reflexiones y entablar posicionamientos. Si el conflicto identitario no emergía en los modos de participación que presentaba Bourriaud, en el caso de Hirschhorn y Sierra, el antagonismo político es desplazado hacia un afuera impermeable al aparato productivo, en el que se insertan estos artistas. Si las comunidades son confrontadas, en términos conflictivos, con las propuestas artísticas, la tensión antagonista que crean no parece impregnar, en los casos presentados, a la relación que las comunidades mantienen con el artista, ni tampoco contribuir a generar un proceso participativo abierto (Kester insiste en lo predeterminado de estas prácticas y el escaso margen de maniobra que ceden a los agentes que supuestamente colaboran en ellas²³⁵), que pudiera multiplicar el trabajo a posterí y reconducir la energía prestada en una post-vida del proyecto.

Como apunta Javier Rodrigo²³⁶, el reto que podríamos reclamar a las prácticas artísticas colaborativas debería ir más allá de su supuesta potencialidad crítica, para abrir nuevos marcos de acción en los que la práctica colaborativa sea reintegrada verdaderamente en las redes sociales y en las sinergias modales de las mismas. Es decir, se trataría de trabajar mediante ensamblajes, integrándose en esas redes y haciendo

²³⁵ KESTER, Grant H. *Aesthetic Enactment: Loraine Leeson's Reparative Practice*. En: LEESON, Loraine. *Art for change*. Berlin: NGBK, 2005. pp. 70-87.

²³⁶ RODRIGO, Javier. *Dispositivos y ensamblajes: problemas y retos de la distribución y articulación de conocimientos* [en línea]. En: *Biblioteca Aulabierta*, 2009. Disponible online en: <<http://aulabierta.info/node/949>> [Citado 08/12/2011].



Il. 51 y 52. Thomas Hirschhorn. Interiores del *Bataille Monument*, Documenta 11, Kassel, 2002.

una política efectiva desde dentro. De este modo, los proyectos artísticos funcionarían como verdaderos dispositivos tecnopolíticos, herramientas que contribuirían a la generación de experiencias culturales de riqueza democrática.

La perspectiva enunciada orienta nuestra atención interesada por aquellas prácticas que construyen dinámicas de colaboración desjerarquizadas y no predeterminadas, en las que el diseño y la participación en un proyecto se genere desde la co-responsabilidad y la negociación constante de los roles que han de jugar, tanto los agentes culturales (artistas, comisarios, etc.), como los agentes sociales que se entrelazan en él. Por esta vía, lo que se trata de conquistar –volviendo a la teoría política de Chantal Mouffe– es un espacio público agonista, que contribuya a revelar lo que el consenso dominante trata de oscurecer y/o borrar²³⁷, ya sea en términos de política cultural como de la organización política general, es decir, a hacer transparentes las posiciones relativas e intereses de cada cual y los conflictos emergentes de los procesos de colaboración.

A lo que de algún modo debieran invitarnos las prácticas artísticas participativas o en colaboración es a desentramar los procesos y aparatos que controlan las representaciones culturales, a generar una “práctica transgresora y resistente que busque transformar y contestar los sistemas dados de control de la producción simbólica y de circulación de los procesos de significación”²³⁸, para lo que el artista debe partir en este modo de resistencia, siguiendo la propuesta de Benjamin en “El autor como productor”²³⁹, de reflexionar sobre el papel que juega en los procesos de producción y de qué manera puede contribuir para transformarlos. El programa que seguiría el artista en los procesos colaborativos partiría, según la referencia anterior, de integrar su capacidad productiva dentro de las fuerzas sociales, equilibrando su labor a la de otros agentes que participan en las mismas. Más que retirarse a espacios de exclusión, a ámbitos de explotación ya incluso regulados, la colaboración debería alcanzar los espacios de poder y representación –por ejemplo el sistema del arte y sus instituciones– ya que el espacio de la cultura es uno de los lugares preferentes de producción de imaginario y de conformación de subjetividad en el capitalismo cognitivo²⁴⁰.

La alianza entre artistas y las comunidades locales, tendría como objetivo impulsar nuevos modos de colaboración y participación desjerarquizada que consiguieran dotar de fuerza y saber a las comunidades, para evitar el cortocircuito que en lo social se produce por las intervenciones efímeras (al modo Hirschhorn) que de escaso modo contribuyen a generar impacto a largo plazo. Para generar un efecto continuado se busca, como argumenta Paloma Blanco, ante todo, cambiar los modos de relación entre artistas y comunidades, “generar redes de trabajo en colaboración, tramar vínculos, complicidades, explorar nuevas formas operativas de incorporación

A lo que debieran invitarnos las prácticas artísticas participativas es a desentramar los procesos y aparatos que controlan las representaciones culturales,

²³⁷ MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Op. cit. p. 27.

²³⁸ BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo (eds). Op. cit. p. 14.

²³⁹ BENJAMIN, Walter. *El autor como productor* [en línea]. Madrid: Itaca, 2004. Disponible online en: <www.archivochile.com/Ideas_Autores/.../esc_frank_benjam0011.pdf> [Citado 09/12/2011].

²⁴⁰ Este tesis está desarrollada en la siguiente obra: BOLTANSKI, Luc y CHIAPPELLO, Ève. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal, 2002.

de comunidades, colectivos o grupos reales como parte integral del proceso artístico de modo que la labor artística, más allá de una participación simbólica de una audiencia participativa, se convierta en un elemento más que enriquezca el repertorio de modos de respuesta con los que cuentan los actores sociales frente a determinadas situaciones complejas o problemáticas”²⁴¹.

2.8.1 Distribución de valor y sostenibilidad de las prácticas artísticas colaborativas.

George Yúdice²⁴², enfatiza y subraya, al hablar de los proyectos colaborativos, la raíz etimológica “labor” de la palabra “colaboración”. Con ello, intenta que la dimensión productiva de estas experiencias no quede difuminada o borrada por otras cualidades que, aún siendo bienintencionadas o supuestamente positivas, puedan oscurecer las tensiones relacionales que se dan en los procesos de colaboración.

Aún cuando en los proyectos colaborativos se impulsan objetivos que tratan de desdibujar jerarquías y avanzar en la ejecución de modos de relación y trabajo horizontales, este propósito queda en muchas ocasiones plasmado únicamente en el registro programático de los mismos, permeabilizando mínimamente las estructuras y dispositivos de colaboración.

Si, como hemos visto hasta ahora, el objetivo de las prácticas artísticas colaborativas se sitúa fundamentalmente en la generación o acompañamiento de procesos sociales en los que, a través del empleo de medios, herramientas y procesos culturales, pudieran ayudar éstas a ciertas comunidades a saltar, modificar o revertir determinadas situaciones complejas o conflictivas, o a cubrir carencias o necesidades específicas, en ello, también debiéramos advertir, se lleva a cabo la producción de una riqueza cuantificable no sólo en términos simbólicos o inmateriales, sino que aterriza de lleno en el terreno de la generación de plusvalías económicas.

Lo que advierte Yúdice cuando subraya que en un proceso colaborativo las partes realizan un “trabajo” [*labor*], es la desigualdad que se observa en ocasiones en la redistribución de valor entre los participantes. A propósito de los modos de colaboración que se dan, por ejemplo, dentro del certamen artístico inSITE²⁴³, Yúdice introduce la siguiente problemática:

“Muchas tareas se construyen socialmente de tal modo que sólo algunas de las partes involucradas en la actividad reciben una compensación económica. Los otros colaboradores que aportan a esta valor añadido, obtienen supuestamente un rédito no material por su participación. [...] A menudo el trabajo de

²⁴¹ BLANCO, Paloma. *Participa, representa y da esplendor*. En: V.V.A.A. *IDENSITAT. CLF_BCN/01_02: Proyectos de intervención crítica e interacción social en el espacio público*. Madrid: Ed. InJuve, 2003, p. 177.

²⁴² YÚDICE, George. *Op. cit.* p. 340.

²⁴³ inSITE es un evento de arte público binacional celebrado en la frontera entre Tijuana y San Diego. Venía celebrándose desde 1992 hasta el año 2005, momento en el que tuvo lugar su última edición.

los artistas no se remunera pues se supone que derivan de él un valor espiritual o estético. Pero los *colaboradores* de los artistas perciben una remuneración mucho menor por cuanto no se los considera autores ni co-autores de la actividad. La remuneración no es, desde luego, ni el fin último ni la razón de ser de la actividad cultural; en nuestra sociedad, sin embargo, es la forma por excelencia de reconocimiento. El problema estriba en que el reconocimiento fluye por múltiples y contradictorios carriles. [...] Puede resultar irónico, pero en realidad es un hecho, que la parte compensatoria que les toca a las comunidades pobres por *colaborar* en programas culturales es concebida como alguna forma “superior” de enriquecimiento y no como una compensación monetaria. El hecho es compatible con la construcción de la desigualdad social, manifiesta incluso en los programas que procuran realmente “capacitar” a los desfavorecidos”.²⁴⁴

Varias cuestiones de interés llaman la atención del fragmento anterior. La primera, podemos traducirla en términos de “explotación o auto-explotación” del trabajo artístico, cuestión esta, derivada de la asunción que, por parte del engranaje del sistema artístico, se tiene de los valores o capitales inmateriales que puede reportar a un artista la realización de un proyecto. En este caso, se considera pago suficiente esta devolución, ya que se espera que estos valores simbólicos o sociales provean al artista de futuros rendimientos económicos. El crédito que para un artista deviene de la realización de un proyecto colaborativo, una vez entendemos que la producción de objetos mercantilizables no es objetivo del mismo, se obtendría a través de la publicación de su propia práctica en los canales de difusión específicos del mundo artístico (revistas especializadas, catálogos, referencias online, seminarios, conferencias, etc.), lo que podría conllevarle nuevas invitaciones para ejecutar proyectos y acceso a nuevos recursos, presumiblemente, en una cantidad y calidad ascendente. Con esta promesa, se dan situaciones de auto-explotación, en las que los propios agentes culturales sobredimensionan el trabajo a ejecutar dentro de una práctica, bien multiplicando las tareas a asumir, bien multiplicando la energía y tiempo invertido, generándose una ecuación en la que la relación entre energía prestada y los recursos económicos obtenidos, se da en términos inversos.

Sin embargo, esto no niega, la posibilidad de obtener unos honorarios justos por la ejecución de la dirección y coordinación de un proyecto, asunto que las asociaciones profesionales de artistas no han dejado continuamente de defender²⁴⁵ y que no tenemos por qué considerar desdeñable. Conseguidos estos, quedaría por estudiar de una manera precisa –asunto que no podemos desarrollar, ni nos comprende en esta investigación– si en la mayoría de casos, esta posibilidad alcanza al resto de *colaboradores* (comunidades o incluso otros agentes culturales involucrados), o si son,

²⁴⁴ YÚDICE, George. *Op. cit.*

²⁴⁵ Aunque la orientación del siguiente informe o manual es genérica, se entrevén en él las reclamaciones que en este sentido ha realizado históricamente el sector artístico profesional. Unión de Asociaciones de Artistas Visuales (eds.). *Manual de buenas prácticas y modelos de contratos*. Disponible online en: <<http://www.uaav.org/wordpress/documentos/modelos-de-contratos>> [Citado 10/12/2011].

sin embargo, marginados de la posibilidad de obtener una retribución económica equitativa y justa respecto a la labor desempeñada.

Por otro lado, en los casos en que la práctica artística se realice al margen de cualquier sistema de apoyo institucional o corporativo (caso de proyectos de carácter activista o de autonomía radical), las iniciativas, o bien prescinden del objetivo de obtener estos réditos económicos, priorizando la consecución de otros fines, o encuentran fórmulas por las que la propia práctica autogenera los recursos con los que poder generar micro-economías sostenibles, tanto para los agentes participantes, como para los propios proyectos. Habituales son los sistemas de auto-financiación, mediante la venta de *merchandising*, o de patronazgo social, es decir, sistemas de contribución a pequeña escala. En esta línea, han surgido en la actualidad sistemas de *crowdfunding*²⁴⁶ o financiación en masa, que permiten construir redes de donantes deslocalizadas, aprovechando los recursos de la conexión digital a través de Internet. Algunos colectivos, caso de Platoniq, grupo de productores culturales afincado en Barcelona, han desarrollado sus propios sistemas y plataformas de micro-financiación para atender a las necesidades de proyectos sociales y culturales que necesitan de aportaciones para poder llevarse a cabo. *Goteo*²⁴⁷, es la red de *crowdfunding*, impulsada por Platoniq, y a través de ella tratan de buscar financiación proyectos de naturaleza diversa, siempre con la característica común y obligada de que sus fines reviertan de nuevo en el común (a través de actividades, patentes, manuales, etc.).

Asignar toda la responsabilidad a un artista o colectivo de artistas supone no reconocer la naturaleza dialógica y política de estas prácticas

Una segunda cuestión que sale a relucir en la cita de Yúdice, es la cuestión de la desigual atribución de los derechos de autoría de los procesos y resultados de un proyecto artístico colaborativo entre los participantes. Es decir, la cita previene sobre la necesidad de discernir los grados de responsabilidad de los agentes involucrados en procesos de participación en las decisiones tomadas en ellos y en la obtención de sus resultados. Esta cuestión nos parece cuanto menos grave y supone uno de los cuellos de botella de estas prácticas, ya que en ella se juega en gran medida la herencia de un proyecto y las posibles multiplicaciones (o post-vida) que este pudiera tener. Asignar toda la responsabilidad a un artista o colectivo de artistas supone, en la mayoría de las ocasiones, no reconocer la naturaleza dialógica y política de estas prácticas y suele castrar la capacidad de los proyectos de ser sostenibles a largo plazo, en tanto que se generan dependencias y limitaciones tácticas en la gestión futura de los proyectos, lo que limita las posibilidades de una verdadera reapropiación y rearticulación social de las experiencias colaborativas.

La lucha por obtener una distribución equitativa del valor producido en los proyectos colaborativos debería alcanzar al plano del reconocimiento de autoría y de su consiguiente aplicación de derechos. Dejada de lado esta negociación, pueden llegar a producirse abusos y apropiaciones indebidas de las aportaciones realizadas dentro

²⁴⁶ Consultar la definición que la Wikipedia hace de crowdfunding: Colaboradores de Wikipedia. *Crowdfunding* [en línea]. Wikipedia, La enciclopedia libre, 2010 Disponible online en <http://es.wikipedia.org/wiki/Financiación_en_masa> [Citado 10/12/2011].

²⁴⁷ Página web del proyecto: <<http://www.goteo.org/>> [Citado 10/12/2011].

de un proyecto por los distintos participantes en él. Si reconocemos la tendencia tradicional dentro del sistema artístico de validar un proyecto y otorgarle reconocimiento mediante su adscripción a la firma personal y meritoria de un artista, intentar superar esto, nos conduciría a reconocer la dimensión colectiva de la producción cultural y de saber, y a generar políticas de distribución de valor más justas. Esta socialización de la responsabilidad autoral conlleva además compartir, y por lo tanto expandir, las posibilidades de que se genere una verdadera y efectiva rearticulación futura de los proyectos.

Es, por tanto, la cuestión del retorno de capitales, en equilibrio con la inversión realizada por cada uno de los agentes participantes en un proyecto colaborativo, la que preocuparía resolver. Para ello, los términos de la colaboración y las dimensiones productivas de la misma deben ser previstas y negociadas de antemano. La manera en que se produce la reversión de valor puede adoptar formas diversas, y no todas las partes han de esperar los mismos beneficios o resultados, porque, de hecho, no todos los agentes tiene las mismas expectativas y necesidades. Aún así, este importante asunto queda en las más de las ocasiones no identificado en las memorias o relatos críticos de las prácticas colaborativas a los que hemos podido acceder, siendo un asunto que debe ser problematizado de inicio, en el momento mismo de emprender y fijar la colaboración.

La cuestión se presenta compleja y quizás irresoluble en términos generales, y aunque consideramos que debiéramos atender a cada caso concreto para entender cómo es o puede ser negociada la distribución de capitales, consideramos también que hay posicionamientos éticos que debieran tenerse en cuenta y discutirse de inicio, a la hora de comenzar y evaluar un proceso colaborativo. Aunque la creación de marcos de confianza debiera ser parte ineludible del inicio de cualquier proceso de colaboración entre artistas y comunidades, la experiencia de muchos agentes involucrados en procesos colaborativos recomienda el establecimiento de protocolos y contratos en los que sean bien negociados y fijados los capitales que aportan cada uno de los participantes en un proyecto (sean personas, grupos o instituciones), así como los objetivos, expectativas y resultados que esperan obtenerse de él, incluida la cuestión de la retribución monetaria, si la hubiera.

En este sentido, Sinapsis²⁴⁸, un colectivo catalán que lleva a cabo proyectos colaborativos en contextos diversos (educativos, sanitarios, barriales, etc.), ha desarrollado la necesaria y valiosa tarea de componer informes y manuales de buenas prácticas para el diseño y realización de proyectos artísticos colaborativos. En estos²⁴⁹, ofrecen “cajas de herramientas” o itinerarios productivos en los que aconseja la redacción de contratos de colaboración en los que aparezcan descritos, y bien especificados,

La distribución de valor debería alcanzar al plano del reconocimiento de autoría y de su consiguiente aplicación de derechos

²⁴⁸ Página web del colectivo: <<http://www.sinapsisprojectes.net/>> [Citado 10/12/2011].

²⁴⁹ Para este asunto recomendamos la lectura de la siguiente publicación digital: SINAPSIS et al. *Art en contextos sanitaris. Eines i metodologies per desenvolupar projectes col.laboratius* [en línea]. En: Barcelona: Trans_Art_Laboratori, 2009. Disponible online en: <http://issuu.com/sinapsisdocuments/docs/artencontextossanitaris_web?viewMode=presentation> [Citado 10/12/2011].

Las prácticas artísticas colaborativas deben comprenderse atendiendo a sus contextos específicos de acción y a las políticas relacionales que en ellos entretienen

los términos en los que ésta se produce, las aportaciones que realizan las partes, las obligaciones pactadas y suscritas, las retribuciones correspondientes y la gestión de los derechos de autor y explotación de los resultados obtenidos en el proyecto. De no ser así, pueden llegar a cometerse alienaciones y desfases en la distribución de los distintos valores (simbólico, social, económico, etc.) que resultan de la experiencia cultural colaborativa.

Finalmente, y ya para concluir este capítulo, quisiera focalizar los asuntos anteriores remitiendo a la sección siguiente de este trabajo. Consideramos que muchas de las cualidades de las prácticas artísticas colaborativas, también sus complejidades y problemáticas, deben comprenderse atendiendo a sus contextos específicos de acción y a las políticas relacionales que en ellos entretienen. Hemos considerado oportuno, llegados a esta altura del trabajo, introducir una selección de ejemplos con los que poder aterrizar muchos de los conceptos tratados hasta el momento. Para ello, incluimos en el siguiente subcapítulo una serie de casos de estudio, de prácticas artísticas colaborativas, provenientes de contextos geográficos diversos. La selección de ejemplo que incluimos, forman parte de la investigación realizada desde el proyecto cultural *Transductores*, una plataforma de trabajo y producción discursiva integrada por Javier Rodrigo y yo mismo, que actúa –de maneras y en contextos diversos- en la intersección entre práctica artística colaborativa y educación.

Transductores tiene, entre sus principales objetivos, generar un banco o archivo de recursos y ejemplos prácticos con los que poder analizar y aprehender muchas de las estrategias y herramientas metodológicas desarrolladas dentro del ámbito discursivo y de acción de las prácticas artísticas colaborativas. Aunque se trata de una investigación posterior al caso principal de estudio de esta tesis, y de hecho, surge como proyecto de multiplicación de *Aulabierta*, consideramos oportuno recurrir a ella para cerrar el análisis que venimos haciendo de las artes en comunidad o colaborativas.

2.9. *Transductores*. Un archivo abierto y generativo de prácticas artísticas colaborativas.

Transductores es un proyecto cultural que comienza a activarse en el otoño de 2007, a raíz del interés mostrado desde *Aulabierta* por generar una línea de estudio continuada sobre prácticas artísticas y educativas colaborativas y trabajo en red, coordinada junto con el educador e investigador Javier Rodrigo Montero²⁵⁰. Con la ayuda de su conocimiento experto, nos propusimos iniciar un proceso con el que

²⁵⁰ Javier Rodrigo es investigador y educador de arte. Ha trabajado coordinando cursos para profesores, educadores y mediadores de arte en diversos museos españoles, destacando el seminario europeo Prácticas Dialógicas durante sus tres ediciones, o las jornadas internacionales de Vic: Acciones Reversibles: Arte, educación y territorio (2008) o Negociaciones Culturales (2009) para UNIA arteypensamiento. Como educador ha desarrollado proyectos y exposiciones colaborativas en diversas ciudades y museos de España (por ejemplo artUOM 2005 – 2008). Ha escrito textos sobre trabajo con comunidades, políticas culturales y educación, además de impartir docencia y conferencias en diversos master y universidades estatales y europeas. Actualmente es miembro de la Asociación Artibarrri, co-coordinador del proyecto pedagógico-cultural *Transductores*. Colabora con diversos centros de arte en proyectos educativos: La Virreina en Barcelona o el MNCARS en Madrid. Pueden consultarse algunas de sus producciones textuales en su blog: <<http://javierrodrigomontero.blogspot.com/>> [Citado 10/12/2011].

indagar y construir un cuerpo relacional de ejemplos prácticos con los que aprender estrategias y metodologías colaborativas, que pudieran dotar a la comunidad participante en *Aulabierta* de un cuerpo de recursos mayor con los que enfrentar sus prácticas. En este sentido, el proyecto quería ser también un disparador o multiplicador de acciones que pusiera en marcha mecanismos por los que crear nuevas redes de colaboración entre agentes e instituciones del contexto local de *Aulabierta*, principalmente. Gracias al interés del Centro de Arte José Guerrero por desarrollar políticas culturales basadas en la potenciación de las redes de trabajadores culturales locales y provinciales, pudimos iniciar la producción de este ambicioso proyecto, al que llamamos *Transductores*.

Definimos *Transductores* como un proyecto cultural que pretende investigar y activar iniciativas en las que se articulen de manera flexible la práctica artística, la intervención política y la educación, a partir de la acción de colectivos y grupos interdisciplinares.

Como ya hemos comentado, las experiencias que recopila *Transductores* se sitúan dentro del marco paraguas de las prácticas artísticas colaborativas y las pedagogías colectivas. Son proyectos en los que se abordan, generalmente, problemas sociales específicos (como por ejemplo la salud, el reciclaje, el tratamiento de residuos, las energías limpias, el concepto de ciudadanía o la regeneración urbana, ...) mediante el desarrollo sostenible, la participación ciudadana o el trabajo con cultura visual. Estas prácticas son llevadas a cabo por grupos de trabajo interdisciplinares que incluyen a artistas, educadores y estudiantes, arquitectos, paisajistas, urbanistas, organizaciones del tercer sector, vecinos, etc., dando lugar a proyectos culturales en los que se construyen experiencias organizativas y redes de trabajo dialógicas y colaborativas, que tratan de ser prolongadas y sostenibles en el tiempo.

Este trabajo de investigación y compilación devino finalmente en el ensamblaje de un dispositivo portátil, un archivo móvil [-> Pág. 31], denominado *Archivo Móvil Transductores*, que recoge multitud de materiales producidos por o sobre el conjunto de prácticas investigadas. El objetivo de este artefacto es múltiple: por una parte, trata de conservar, inventariar y ordenar todo el material compilado en un espacio reducido y asequible. De este modo, trata de facilitar que los materiales que guarda puedan ser trasladados y desplegados fácilmente en otros contextos, espacios formales e informales, donde se requiera la presentación y el uso de los materiales. Por lo tanto, podemos considerar el archivo como una herramienta que trata de generar nuevas prácticas y mediar aprendizajes con agentes locales del contexto donde el archivo se traslade y dinamice. Finalmente, concebimos el *Archivo Móvil Transductores* [-> Il. 56] como un *dispositivo transductor* para las redes o espacios donde se presente, es decir, su despliegue supone siempre un trabajo pedagógico colaborativo en el contexto, conjugando acciones y actividades diversas diseñadas con la colaboración de agentes culturales y sociales locales, de ahí que lo definamos como un *archivo relacional*. Esta articulación contextual, posibilita entender el archivo como un dispositivo abierto, es decir, como un artefacto que ayuda a generar nuevas prácticas, a la vez que las compila y guarda, por lo que se retroalimenta y nutre de los diversos contextos donde se activa.

*Capacidad
de muchas
prácticas
críticas para
generar
estructuras
instituyentes*

Una vez teníamos definidos claramente los objetivos del archivo y las políticas de uso y despliegue del mismo, nos decidimos a establecer un criterio de selección preciso a la hora de escoger el conjunto de iniciativas que irían integrando el archivo de casos de *Transductores*. Antes que atender a criterios resultadistas o a la posible valoración de los proyectos en función del carácter “vanguardista” de sus procesos o de los medios culturales o técnicos empleados, pusimos nuestro énfasis en los modos de organización y políticas relacionales de los proyectos, en su organicidad y en las capacidades que demostraran para entretejer redes de trabajo con distintos niveles de complejidad, intensidad y amplitud.

Basándonos en este criterio selectivo, pensamos en la idoneidad de contactar e investigar prácticas de contextos muy diversos que, a través de sus paradojas y complejidades, pudieran ofrecernos modelos de trabajo in situ, como guías orientativas y posibles itinerarios con los que enriquecer nuestras prácticas culturales cotidianas.

Una preocupación frecuente en el trabajo que realizamos dentro de nuestras organizaciones, en aquel momento en *Aulabierta* (mi caso) o en *Artibarri*²⁵¹ (caso de Javier Rodrigo), era pensar la sostenibilidad y posibilidad de realizar un trabajo a largo plazo desde nuestras redes de trabajo. Para ello acentuamos nuestro interés por comprender cómo los proyectos tratan de crecer, adoptar formas orgánicas diversas u originar colaboraciones múltiples, generalmente buscando alianzas que desbordan los límites o categorías disciplinarias del ámbito cultural. De este modo queríamos mostrar la capacidad de muchas prácticas contextualmente críticas para generar estructuras o espacios instituyentes, laboratorios experimentales colaborativos, en los que notábamos emerger formas inéditas, polivalentes y heterogéneas de organización social y relación entre subjetividades políticas.

Estos intereses se materializaron, metodológicamente, en la realización de una serie de entrevistas a representantes de las prácticas por las que nos interesamos. Posteriormente, se construyeron unas fichas, por cada caso de estudio, a partir del conocimiento directo que extrajimos de las conversaciones con los grupos. En las fichas, cohesionamos el estilo de presentación, a partir de una serie de elementos o líneas de análisis, introducidas para llegar a conocer las iniciativas en profundidad. Los ítems o cuestiones que encabezaban las entrevistas se estructuraron a través del siguiente esquema: *Origen y desarrollo del proyecto; Relación con el contexto y colaboradores; Metodología del proyecto; Enlaces, redes y diseminaciones; Referencias y aprendizajes, y Retos y dificultades*. Con este orden, además del continuo intercambio de notas, puntualizaciones, preguntas y aclaraciones, intentábamos apartarnos de

²⁵¹ Artibarri, es una red catalana de iniciativas creativas para el cambio social formada en 2004. Artibarri es una red de entidades que trabajan dentro del campo sociocultural, entendiendo el arte como una herramienta útil para la transformación social y de desarrollo comunitario. Artibarri es un motor de comunicación, diálogo, aprendizaje, reivindicación y colaboración entre todos y todas los que comparten el interés en los proyectos artísticos de intervención comunitaria. También es un centro de recursos para la promoción del arte en el desarrollo comunitario y para el estímulo de la democracia cultural en la sociedad. Han realizado proyectos como las diversas Jornadas Artibarri sobre arte, participación e intervención comunitaria (años 2005, 2006 y 2007) o investigaciones como “Arte y desarrollo comunitario” (2004), publicada en *Procesos creativos transformadores* (2009). Más información en su página web: <<http://www.artibarri.org>> [Citado 11/12/2011].

la posibilidad de recibir o contribuir a la habitual construcción de relatos celebratorios sobre las prácticas artísticas en contexto. Estas fichas, por tanto, cumplían el objetivo de ahondar y estudiar la riqueza de los casos a partir de diversos elementos de trabajo. Con estas descripciones pretendimos visualizar el mayor número de ejes de tensión posibles, procurando visibilizar sus problemáticas o puntos débiles, pero evidenciando también en ellas, fundamentalmente, los marcos de organización en los que se construyen sus saberes político-pedagógicos, para así ir más allá de una descripción meramente historicista o apologética de los grupos o prácticas por las que nos decantamos.

En la relación de casos de estudio incluidos en la siguiente sección, se incluye, además de la narración dirigida, estructurada mediante los epígrafes que antes señalamos, un segundo análisis de cada experiencia realizado a partir de la herramienta gráfica del sociograma. Los sociogramas son diagramas que mapean las relaciones de actores sociales en determinadas situaciones. Una especie de radiografía social que nos permite identificar tanto las colaboraciones y relaciones entre los diversos agentes, instituciones y grupos, así como los resultados y desarrollos de los proyectos y su dispersión o multiplicidad futura, en el caso de que la hubiera.

Hemos mantenido en las fichas un nivel descriptivo accesible pero que no limitase la comprensión de los trabajos. En este sentido, el reto de elaborar las fichas ha sido doble: primero, porque hemos procurado mantener su singularidad como microuniverso, intentando que no perdieran un grado de descripción y aclaración de las prácticas que fuera cercano y fácilmente comunicable; segundo, porque las mismas fichas se presentan como rutas o trabajos en contexto, nunca como recetas para repetir o guías universales del trabajo colaborativo.

Hemos querido además enfatizar los aprendizajes que pueden realizarse en ellas, por lo que las concebimos como recursos pedagógicos situados. Por ello, ubicarlas en cada contexto de trabajo específico ha sido importante para entrever qué puede ser transferible a otros contextos y qué aprendizajes realizar. Bajo este punto de vista, consideramos esta sección como un útil de trabajo, es decir como una herramienta que sirva para desvelar estrategias y metodologías específicas con las que poder trazar posibles rutas que implementar en otras redes o grupos de trabajo.

2.10. Casos de estudio: *ECObox*, *Garbage Problems* y *Tower Songs*.

En este subcapítulo incluimos, como ya hemos comentado, una serie de fichas que, a modo de casos de estudio, presentan algunos ejemplos de práctica artística colaborativa. La selección de casos incluidos la hemos realizado atendiendo a algunos ejes de tensión detectados y experimentados dentro de este contexto de producción cultural y política. Las cuatro líneas o ejes que quisiéramos remarcar son las siguientes:

a) Pedagogías críticas y culturas colaborativas en acción.

Ponemos énfasis en los diversos modelos de educación y autoorganización de los grupos e iniciativas que incluimos. Con ello, queremos resaltar las líneas de trabajo y modelos de aprendizaje que se necesitan desarrollar para construir estancias de colaboración prolongadas y continuadas con otras personas o colectivos. Así, estos ejemplos de práctica artística colaborativa quieren ser presentados como espacios pedagógicos críticos, en los que existen intercambios de conocimientos, de herramientas, de estrategias y modelos de prácticas a través de comunidades de aprendizaje heterogéneas.

b) Emergencias colectivas y trabajo en red.

Esta línea atraviesa la condición de las prácticas colaborativas como emergencias ante situaciones específicas, donde constituyen espacios autónomos de crítica y acción constructiva. Este eje de tensión intenta presentar los mecanismos y dispositivos que hacen de estas prácticas proyectos de trabajo en red en los que se experimentan otras formas de entender la producción cultural y el conocimiento. Bajo este punto de vista, los ejemplos incluidos cuestionan, en primer lugar, las disciplinas y ámbitos oficiales donde se suelen inscribir los discursos de producción cultural y conocimiento heredados de la modernidad; y en segundo lugar, cómo es posible desbordar dichos discursos productivamente, es decir, qué oportunidades se presentan y son factibles en cada contexto.

c) Ecología cultural y sostenibilidad de los proyectos.

La ecología propia de cada proyecto, es decir su política relacional contextual, es una de las cualidades o punto de aproximación que nos gustaría resaltar en la elección de ejemplos realizada. Aquí, nos planteamos qué medios y recursos disponen los colectivos y qué modos de gestión ponen en marcha para hacerlos eficaces y sostenibles en su ámbito de actuación. De este modo, intentaremos que los casos presentados ofrezcan claves por las que entender y problematizar acerca de la circulación y distribución contextual del trabajo colectivo. Con ello, quisiéramos también abordar los retos de estas prácticas para asumir la conformación de futuros nodos, extensiones y multiplicaciones de los proyectos en los lugares donde actúan, teniendo en cuenta que su labor de intervención política apunta en la mayoría de las ocasiones hacia la rearticulación y reapropiación contextual de su trabajo, es decir hacia sostenibilidad a largo plazo.

d) Agencia crítica y prácticas instituyentes.

Bajo esta aproximación, queremos destacar los modos de articulación experimental que llevan a cabo estas prácticas. En ellos, reconocemos la formación de una institucionalidad emergente. La colaboración y el trabajo en red, producen agenciamientos diversos, y en muchas ocasiones insólitos, consolidándose plataformas culturales y sociales que adoptan formalizaciones complejas, híbridas y mutantes. Este asunto, permite entrever posibilidades para la generación de una nueva espacialidad crítica que actúe como resistencia a las formas de dominación neoliberales.

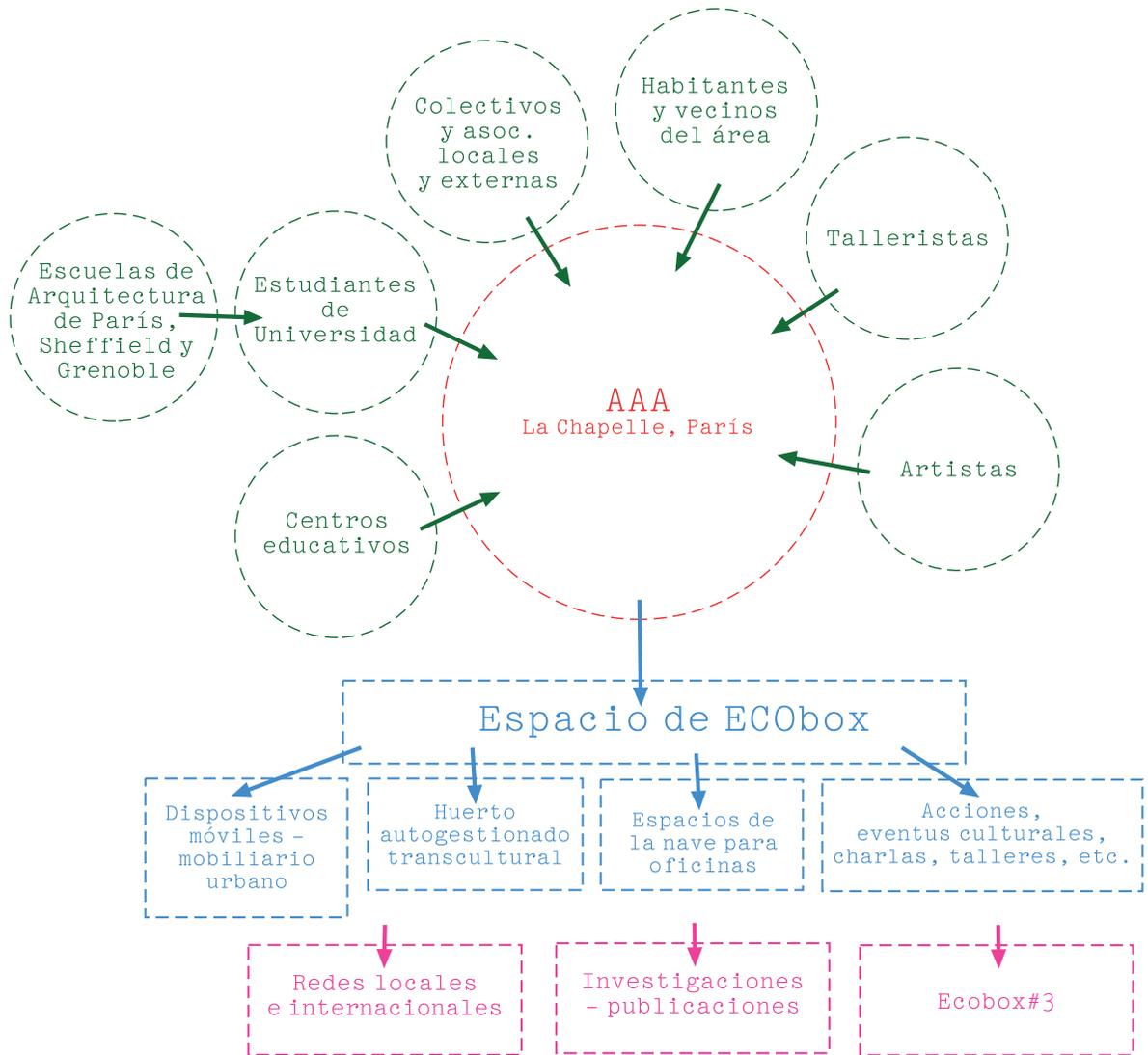
Estos cuatro ejes permiten orientar la lectura de las siguientes fichas de proyecto. Suponen un itinerario complejo por el que la acción colaborativa continuamente transita. Demarcar estas líneas conceptuales conlleva además entenderlas como vectores de fuerza y cualidades diferenciales de las prácticas artísticas colaborativas respecto a otros ámbitos y ejercicios de producción cultural.

La relación de casos que ofrecemos puede completarse remitiéndose a las dos publicaciones editadas dentro del marco de Transductores: VV.AA. *Transductores. Pedagogías colectivas y políticas espaciales*, Granada, Centro José Guerrero, 2009 y COLLADOS, Antonio y RODRIGO, Javier (eds.). *Transductores. Pedagogías en red y prácticas instituyentes*. Granada: Centro José Guerrero, 2012.

ATELIER D'ARCHITECTURE AUTOGÉRÉE

Eco-Urban-Network / ECObox

París, La Chapelle, 2001-actualmente



- miembros o colaboradores del colectivo
- agentes sociales o comunitarios colaboradores en el proyecto
- resultados del proyecto
- situación coyuntural o ente contra el que se reacciona o resiste
- continuidad o extensión del proyecto a largo plazo
- áreas de trabajo y de investigación
- agentes sociales
- resultados --- rol activo en el proyecto, colaborando en acciones o partes del trabajo
- ⊗ colectivos pertenecientes en parte a un agente o grupo o que colaboran específicamente

Atelier d'architecture autogérée (aaa)

Eco-Urban-Network / ECObox

París, La Chapelle, 2001-actualmente

www.urbantactics.org

Eco-Urban-Network/ ECObox

Serie de proyectos autogestionados en el área de La Chapelle de París en los que se promueve el acceso de los residentes de la zona a espacios infrautilizados para llevar a cabo una transformación crítica de los mismos. Iniciados en 2001, estos proyectos valoran el uso flexible y reversible de los espacios, y tienen como propósito preservar la biodiversidad urbana, patrocinando la coexistencia de una amplia gama de formas de vida y de prácticas. La serie comenzó con el establecimiento colectivo de un jardín temporal, denominado *ECObox*, construido a partir de materiales reciclados. El jardín terminó por convertirse en una amplia plataforma para la creatividad urbana, acogiendo numerosas acciones y talleres. Cogestionado por los miembros del atelier d'architecture autogérée, residentes de La Chapelle y colaboradores externos, sirve como catalizador de actividades a nivel local y translocal.

Atelier d'architecture autogérée (aaa)

aaa es una asociación sin ánimo de lucro fundada en 2001. Su actividad se centra en desarrollar estrategias alternativas para la regeneración urbana, en relación con las mutaciones y las prácticas socio-culturales emergentes en la ciudad contemporánea. Se trata de una organización interdisciplinaria que incluye arquitectos, urbanistas, paisajistas, artistas, sociólogos, estudiantes y los residentes del área donde trabajan. aaa realiza investigaciones y acciones participativas para la reapropiación y reinención del espacio público mediante actividades cotidianas (jardinería, cocina, charlas, lecturas, debates, etc.), con el propósito de promover redes de espacios autogestionados.

Actualmente mantiene una doble estructura de trabajo: por un lado una oficina situada en París que gestiona la actividad cotidiana, y, paralelamente, una red de colaboradores y socios provenientes de diversas instituciones y países (además de Francia, Alemania, Inglaterra, etc.), red que se autoorganiza en función de los proyectos que emprende, los contextos de actuación y las competencias y habilidades necesarias para cada caso. El equipo varía entre tres y diez personas pagadas temporalmente, e incluye un trabajador a tiempo completo y voluntarios.

Origen y desarrollo del proyecto

La Chapelle, en el norte de París, es un área urbana con una proporción alta de inmigración. Geográficamente es una isla urbana, confinada por vías de trenes y autopistas, que cuenta con un gran número de edificios industriales y espacios abandonados.

La iniciativa ECObox parte de dos arquitectos residentes en la zona: Constantin Petcou y Doina Petrescu. El punto de partida del proyecto fue la realización de un jardín temporal a partir de materiales reciclados en un hangar abandonado que



Il. 53. Construcción del jardín y cocina móvil, 2004.

Il. 54. Diferentes actividades celebradas en ECObox.

pertenecía a la RFF (compañía ferroviaria francesa), detectado tras el análisis de los espacios abandonados que existían.

El proyecto comenzó en junio del 2001 con una serie de exposiciones-consultas abiertas en los espacios públicos del barrio. aaa instalaba mesas con proyectos donde proponían cuestiones relacionadas con los problemas del barrio. Mediante “jardines de palabras” analizaron los intereses o necesidades de la gente (parques infantiles, espacios verdes, espacios para el deporte, etc.). El resultado fue la toma de una decisión colectiva: había que acondicionar un espacio, desarrollar el jardín y construir una serie de dispositivos para facilitar la realización de actividades previamente propuestas por grupos de trabajo.

Desde el inicio aaa buscó la firma de un contrato de alquiler de los espacios, porque consideraban que “ocupándolos” limitarían la participación del vecindario. Consiguieron un alquiler muy barato por los hangares de la RFF e iniciaron un proceso de trabajo experimental para activar el espacio en el que participó una población muy amplia y heterogénea: artesanos, personas mayores, grupos de inmigrantes, vecinos antiguos del barrio, etc. Aunque el lugar contratado era propiedad de la RFF, en 2005 lo compra el ayuntamiento, por lo que ECObox, previa negociación, tuvo que trasladarse e instalarse temporalmente en otros espacios. La mudanza fue a cuatro espacios distintos, por lo que se perdía la unidad y se diferenciaba la gestión de aaa y de ECObox. Actualmente ECObox se ha mudado a un nuevo espacio, denominado *Eco-box#3* y gestionado por vecinos y otros colectivos.

Relación con el contexto y colaboradores

ECObox comenzó bajo la iniciativa de los arquitectos-profesores Constantin Petcou y Doina Petrescu, junto a un pequeño grupo de voluntarios y un grupo de estudiantes de arquitectura. Durante su segundo año de existencia se implicó a una red de colaboradores de unas doscientas personas, la mayoría residentes o usuarios, además de activistas, investigadores, artistas, productores audiovisuales y finalmente algunos especialistas contratados para encargos específicos.

A nivel organizativo ECObox se estructuró informalmente, para más tarde ir formalizando la toma de decisiones a partir de diversas asambleas. Se construyó un gran panel de planificación general del espacio con un calendario común y un esquema de grupos y contactos. Durante todo el proceso se fueron creando grupos de afinidad por actividades que se coordinaban de manera informal bajo necesidades concretas, por ejemplo en la gestión de las llaves de entrada de los distintos espacios. Se repartieron ochenta llaves entre las personas y grupos participantes para el espacio exterior (la entrada al jardín más la nave cubierta que daba a él), que solía estar permanentemente abierto por el abundante uso; y para los espacios interiores (unos 1000 metros cuadrados), se entregaron más de veinte llaves a las personas con más responsabilidad de cara a los grupos (cocina, cine, etc.).

El proyecto funcionaba como un patio abierto, ya que se podía entrar e ir conociendo a los distintos grupos de actividades. Si se quería proponer algo, había bastante



Il. 55. Construcción progresiva del jardín *ECObox* entre 2002-2004 en La Chapelle y desmantelamiento, desplazamiento y ocupación de otro solar en la misma área en 2005.
 Il. 56. Distintas imágenes de acciones y reuniones de colectivos en *ECObox* y talleres con módulos móviles.

libertad, pero siempre tenía que estar en relación con el barrio y sus residentes. Los artistas compartían el espacio con los residentes, y se produjo una gran porosidad entre ambos colectivos. Al principio los espacios los gestionaba aaa, con una oficina propia. Se pasó después a la co-gestión con los vecinos, artistas, etc. Y finalmente aaa se retiró, dejando la gestión en manos de los vecinos de la zona implicados.

Al comienzo *ECObox* no generó ninguna economía (sólo una estructura mínima para gestionar el espacio) aunque había gente que ganaba algo de dinero, con la cocina por ejemplo. Más tarde el proyecto recibió subvenciones para construir dispositivos. De cara a los artistas y otros colectivos que compartían el espacio, ellos mismos se gestionaban sus proyectos y desde *ECObox* se les ofrecía la plataforma e infraestructuras.

Metodología

ECObox ha trabajado siempre desde la idea de la permutación, favoreciendo que se sucedieran una gran gama de actividades y políticas. Funcionó como un espacio autogestionado, un laboratorio de urbanismo participativo, un taller de auto-producción y una plataforma de intercambio entre agentes externos e internos. La metodología de laboratorio se extendió partiendo del jardín, con diversas actividades, discusiones, intercambios, encuentros o protestas, talleres de diseño, actos lúdicos, fabricación de objetos y dispositivos, y todo tipo de producciones materiales e inmateriales.

ECObox ha provocado ensamblajes y redes de individuos, produce deseos y diversas maneras de hacer. Intenta responder a nuevas formas de asociación y colaboración basadas en el intercambio y la reciprocidad. La arquitectura desarrollada es igualmente política y poética. El colectivo aaa ha intentado crear las condiciones posibles para la gestión colectiva del espacio desde la democracia directa, revalorizando la posición del residente de mero usuario a ciudadano activo. Además se han distorsionado los límites tradicionales de arquitecto y usuario, y se ha promocionado su reverso: el arquitecto-usuario, el arquitecto-ciudadano, etc.

Enlaces, redes y diseminaciones

En *ECObox* se han construido redes de trabajo entrecruzadas y promovido en todo momento la participación externa en el proyecto de diversos agentes que han organizado periódicamente eventos y programas: como la construcción de dispositivos, talleres de idiomas o la celebración de continuos debates. El vecindario, que cuenta con un alto porcentaje de inmigración, ha participado creando conexiones cruzadas entre su cultura original y la actual.

Así, por ejemplo, se coprodujeron, entre agentes locales y externos, una serie de módulos de mobiliario como una cocina urbana, una estación de radio, una librería, una ludoteca, un cine móvil, un banco de semillas, una fuente colectora de agua, etc.

Estos dispositivos se construían mediante talleres en los que participaron estudiantes universitarios de la Universidad de Sheffield, en colaboración con los usuarios habituales del *ECObox*.



Il. 57 y 58. Miembros de la comunidad participante en *ECObox* utilizando la radio y la cocina móvil.

Referencias y aprendizaje

Raoul Bunschoten (arquitecto), Gilles Clement (ecologista y diseñador de huertos), CHORA, François Deck (artista), Brian Holmes (activista), INURA (red de trabajo), John Jordan (activista), Pascal Nicolas Le Strat (activista y socióloga), MUF (arte y arquitectura), Park Fiction (arte y activismo), Public Works (arte y arquitectura), Anne Querrien (activista y socióloga), Claire Robinson (arquitecta), Stalker y Urban Catalyst (colectivos interdisciplinarios de urbanismo).

Retos

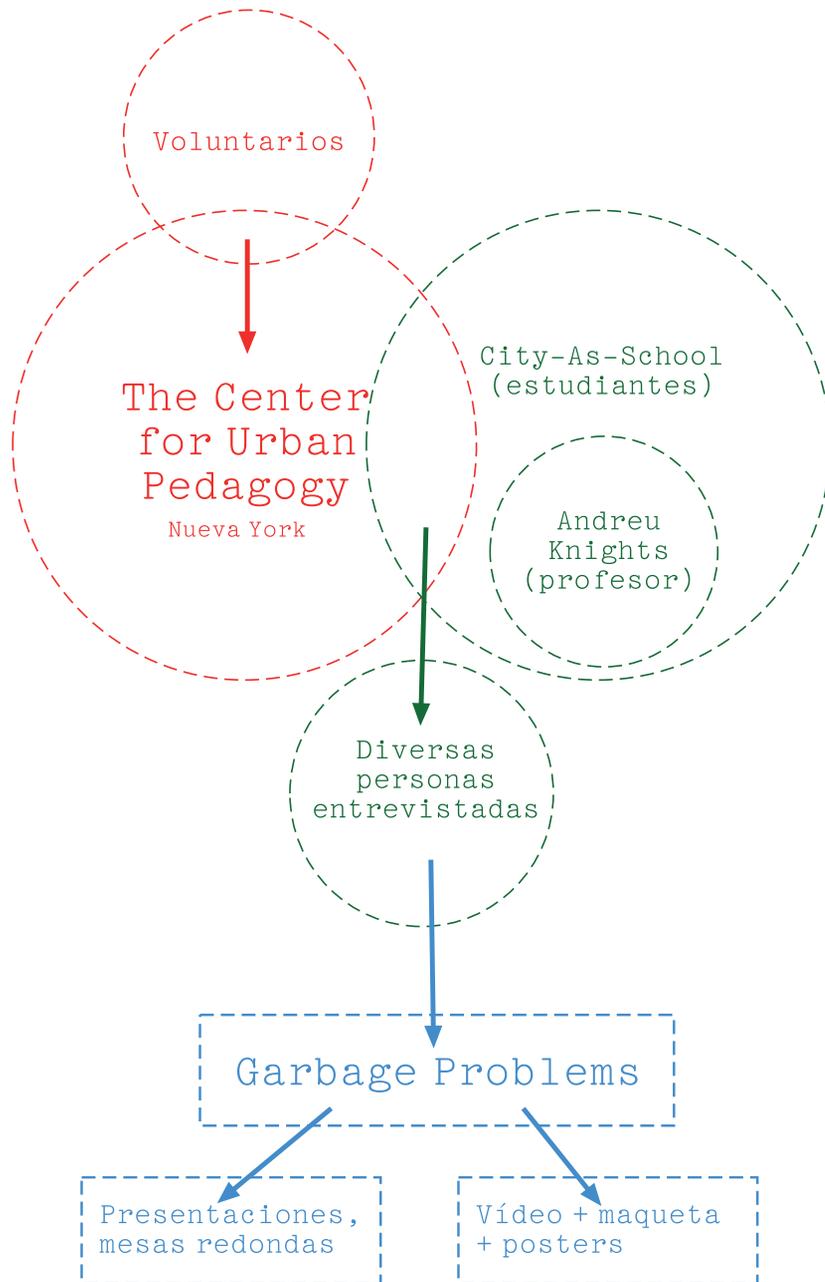
aaa reconoce que ECObox tuvo la fortuna de encontrar disponibilidad y comprensión a la hora de gestionar el contrato de cesión del espacio. Pero también surgieron durante el proceso diversos problemas. Por ejemplo, han constatado que los modelos de educación son muy parecidos entre las distintas culturas, y que surgieron tensiones respecto a la posesión de las llaves. Cuando aaa se distanció del proyecto y el jardín se trasladó a otro lugar, éste devino en un huerto urbano donado por el ayuntamiento y con un carácter más homogéneo por lo que se refiere al tipo de actividades, personas y usos del mismo.

Una contradicción importante se dio con el mundo profesional. Al principio había arquitectos e investigadores que estaban muy interesados por lo atípico del proyecto. Pero se marchaban porque no estaba muy reconocido profesionalmente, y no les producía beneficios directos. Les interesaba más experimentar que implicarse en las publicaciones, la difusión exterior y otras actividades necesarias para el mantenimiento del proyecto. En este sentido hubo quizás mayor entendimiento con el mundo del arte, la sociología o la filosofía, que de hecho supieron aportar perspectivas diferentes. En general con las instituciones se ha mantenido una posición un tanto autónoma. Se ha contado con buenos aliados dentro de ellas, y ha habido relaciones aceptables con el Ayuntamiento del barrio 18 y aún mejores con el 20, además de algunos servicios del Ayuntamiento general. Estas colaboraciones no son siempre fáciles, pero pueden revelar los errores disfuncionales y los huecos que necesitan de una revisión profunda para reinventar relaciones más democráticas entre los ciudadanos y las instituciones.

THE CENTER FOR URBAN PEDAGOGY (CUP)

Garbage Problems

Nueva York, 2002



- miembros o colaboradores del colectivo
- agentes sociales o comunitarios colaboradores en el proyecto
- resultados del proyecto
- situación coyuntural o ente contra el que se reacciona o resiste
- continuidad o extensión del proyecto a largo plazo
- áreas de trabajo y de investigación
- agentes sociales
- resultados - - - - rol activo en el proyecto, colaborando en acciones o partes del trabajo
- ⊖ colectivos pertenecientes en parte a un agente o grupo o que colaboran específicamente

The Center for Urban Pedagogy. Andrea Meller, Damon Rich, Rosten Woo

Garbage Problems

Nueva York, 2002

www.anothercupdevelopment.org

www.damon.anothercupdevelopment.org

Garbage Problems'

Proyecto de investigación centrado en la gestión de los residuos de la ciudad de Nueva York ante la emergencia del cierre del vertedero de Fresh Kills en Staten Island, destino mayoritario de los mismos durante cincuenta años. Con la clausura del vertedero, anunciada por el alcalde en marzo de 2001, se produciría uno de los cambios más notorios en la ciudad desde la Segunda Guerra Mundial. Y una pregunta: ¿dónde iría a parar toda esa basura? Para responderla, el CUP se unió a ocho estudiantes de City as School, lo que dio lugar a un proyecto educativo sobre la cuestión. El grupo entero entrevistó a expertos en la materia, trabajadores, activistas y otros agentes y administraciones implicados, visitó lugares y estudió infraestructuras. Con los resultados obtenidos se produjeron un vídeo de treinta minutos, cuatro posters educativos y un diseño especulativo para reutilizar el espacio del vertedero. Todo ello fue mostrado en una serie de presentaciones públicas, por diferentes canales de difusión y mediante una compleja instalación educativa.

The Center for Urban Pedagogy (CUP)

Organización sin ánimo de lucro dedicada a mejorar la calidad de la participación ciudadana en el planeamiento urbano y el diseño comunitario. Trabaja las relaciones existentes entre la construcción del entorno y la toma de decisiones sociales. El CUP hace proyectos educativos sobre los lugares y sus cambios. La investigación es el núcleo de su currículum. Frente a los métodos de la educación cívica tradicional (centrada en la producción del “buen ciudadano”), propone observar procesos políticos auténticos y alienta el pensamiento crítico. La meta general de sus proyectos es permitir a los participantes jugar roles más efectivos en las tomas de decisión democráticas.

El CUP fomenta la colaboración de profesionales del arte, el diseño, la arquitectura y el urbanismo con representantes comunitarios, educadores, activistas y diversos investigadores, además de organizadores, técnicos locales o de diversas administraciones, académicos, proveedores de servicios y diseñadores de políticas. Los diversos socios trabajan con el personal del CUP para crear proyectos que van de los planes de estudio para institutos a exposiciones educativas.

Origen y desarrollo del proyecto

El comienzo de *Garbage Problems* está en el anuncio del alcalde de cerrar el vertedero de Nueva York, desplazarlo a otro lugar y modificar la gestión de los residuos. Al mismo tiempo, uno de los miembros de CUP (Damon Rich) recibe el libro *History of Garbage in N.Y.*, que precisamente estudia la historia de la gestión de los residuos en la ciudad.

NOTA: Información del proyecto compuesta a partir de las respuestas de Damon Rich.



Il. 59. Instalación educativa con los carteles, la maqueta y el vídeo resultantes del proyecto.

Relación con el contexto y colaboradores

Desde 1996, el CUP estaba compuesto por un equipo de tres personas que trabajaban, sin compensación económica alguna, en una pequeña oficina. El profesor André Knights (con el que ya habían colaborado anteriormente), de la escuela alternativa City as School, accedió a trabajar con ellos entre febrero y junio de 2002 en un proyecto sobre las basuras. City as School es un instituto educativo de carácter alternativo que fomenta prácticas donde los estudiantes reciban créditos por trabajar en proyectos para ser implementados en la ciudad. Fruto de la colaboración, el grupo que realizó *Garbage Problems* estuvo formado por el profesor, ocho estudiantes, Damon Rich, Rosten Woo y Andrea Meller (del CUP) y algunos voluntarios.

El CUP tenía ya alguna experiencia en trabajos de investigación y diseños de proyectos expositivos, en los que se recopilaban materiales y recursos (bibliotecas, medios, entrevistas con autoridades locales) sobre el tema objeto de estudio. La colaboración con el instituto permitió al CUP testar y probar con un grupo de estudiantes su forma de trabajo de una manera pedagógica. City as School no podía aportar dinero, pero sí fue muy flexible a la hora de trabajar y adaptarse a las necesidades del proyecto. El CUP, pues, tuvo que buscar patrocinadores y recursos económicos, concurriendo por primera vez a la convocatoria de diversas subvenciones.

Metodología

El CUP utiliza dos estrategias principales para ejecutar sus proyectos: la investigación y el diseño. Sus integrantes se educan primero en la temática particular que vayan a tratar, por ejemplo la gestión municipal de desechos. Y a continuación diseñan los modos de hacer llegar los resultados de la investigación, que además les sirve de guía, a públicos diversos. Como decían a sus estudiantes, su receta para el diseño es: función + materiales disponibles + “algo especial”.

En la fase previa, de exploración, se intenta mapear y analizar las personas que ya existen en el contexto de referencia y los saberes concernidos, para comprender quiénes y cómo son los grupos implicados en la situación. Una parte muy importante del proceso consiste en entender la eficacia del proyecto, y ver cómo este se puede adaptar al contexto e influir más tarde en él. Por eso el CUP siempre se sirve de exposiciones, medios de comunicación cercanos y vídeo como herramientas para conectar con la gente, que pueden tener un impacto directo. El CUP se considera un gestor de procesos junto con los grupos con los que colabora, e intenta pensar cómo afectar, traducir y mediar con el mayor número de personas posibles y por diversos canales (exposiciones, web, mesas redondas, presentaciones, etc.).

La metodología de este proyecto fue colaborativa, y se centró en metas educativas, de desarrollo de las habilidades técnicas y pensamiento crítico sobre el tema escogido. El rol del CUP fue establecer con los estudiantes la estructura del proceso y servir de guías, de modo que la colaboración fuese continua: los jóvenes se sentaban con los educadores, pensaban posters, maquetas o el vídeo, y entre todos discutían los bocetos y las formas de trabajo. Por ejemplo el póster que trata de los agentes ciudadanos fue diseñado por Damon Rich y un estudiante polaco que quería representar



Il. 60. El espacio de trabajo del CUP con el grupo de escolares colaboradores del proyecto.
Il. 61. Proceso de investigación. Entrevista de escolares a un experto en gestión de residuos.

al alcalde como un gigante, la verdadera cabeza visible. Después de varias negociaciones se llegó al póster definitivo, que no es exactamente así pero permite entrever algo de la idea primera. La edición de vídeo se hizo gracias a una técnico de vídeo, miembro del CUP, y se realizó mano a mano con los estudiantes en pequeños grupos, partiendo de una serie de “tormentas de ideas” que darían paso al trabajo con un programa de edición que se enseñó de uno a uno a todos los estudiantes.

Al final del proceso, el vídeo, los posters y la maqueta se mostraron en centros y espacios muy diferentes, incluyendo canales de televisión comunitaria, centros de arte y espacios comunitarios. En la presentación en el Anthology Film Archives, por ejemplo, participaron dos estudiantes moderando una mesa de debate con un político y un experto en urbanismo.

Enlaces, redes y diseminaciones

Cada proyecto tiene como objetivo encontrar su lugar entre los múltiples mundos sociales potencialmente concernidos por él: organizadores comunitarios, defensores o representantes políticos, educadores, artistas, diseñadores, etc. Los trabajos de Garbage Problems han dado lugar a proyecciones de organizaciones comunitarias y exposiciones de arte, pero también se han expandido en Internet. Desde 2002, cuando el proyecto fue producido, ha habido avances significativos hacia una política más justa de la gestión de desechos en la ciudad de Nueva York, gracias a los esfuerzos de centenares de individuos incansables. A los integrantes del CUP les gusta pensar que Garbage Problems desempeñó un pequeño papel en ese cambio.

Referencias y aprendizaje

A Plan for New York City 1969, Archigram, Reyner Banham, Charles Dickens, Group Material, Hans Haacke, Rem Koolhaas, Karl Marx, Adrian Piper, Hermann Rorschach, Martha Rosler, Greg Sholette, Gayatri Spivak, y todos los amigos de Newark, New Jersey.

Retos y dificultades

Garbage Problems supuso un punto de inflexión para el CUP, ya que les permitió testar y estructurar métodos de trabajo que servirían de base a trabajos pedagógicos y de investigación posteriores. Era prácticamente la primera vez que el CUP podía realizar un proyecto con plena libertad y tener medios a su alcance con estudiantes involucrados. Los estudiantes al principio reaccionaron mal al hecho de tener que trabajar con la basura, ya que estaban muy condicionados por ideas vagas y a la postre erróneas sobre el reciclaje, adoctrinados para ser “buenos ciudadanos”. Su compromiso llegó cuando desarrollaron entre todos el proyecto de investigación y analizaron de forma abierta las políticas de la administración sobre las basuras, no obedeciendo al papel de buenos o malos ciudadanos sino buscando la información de los expertos y cotejándola con la realidad.

Por otra parte, en lo referente a la realización del vídeo, otra dificultad fue el vaciado de los contenidos de las entrevistas y su edición, pues son tareas que requieren mucho tiempo. En muchas ocasiones los estudiantes tuvieron que analizar la entre

vista varias veces hasta detectar las partes más interesantes, para después montarlas con el resto de materiales en un conjunto ordenado. Para ello se sirvieron de dinámicas de grupo y “tormentas de ideas”.

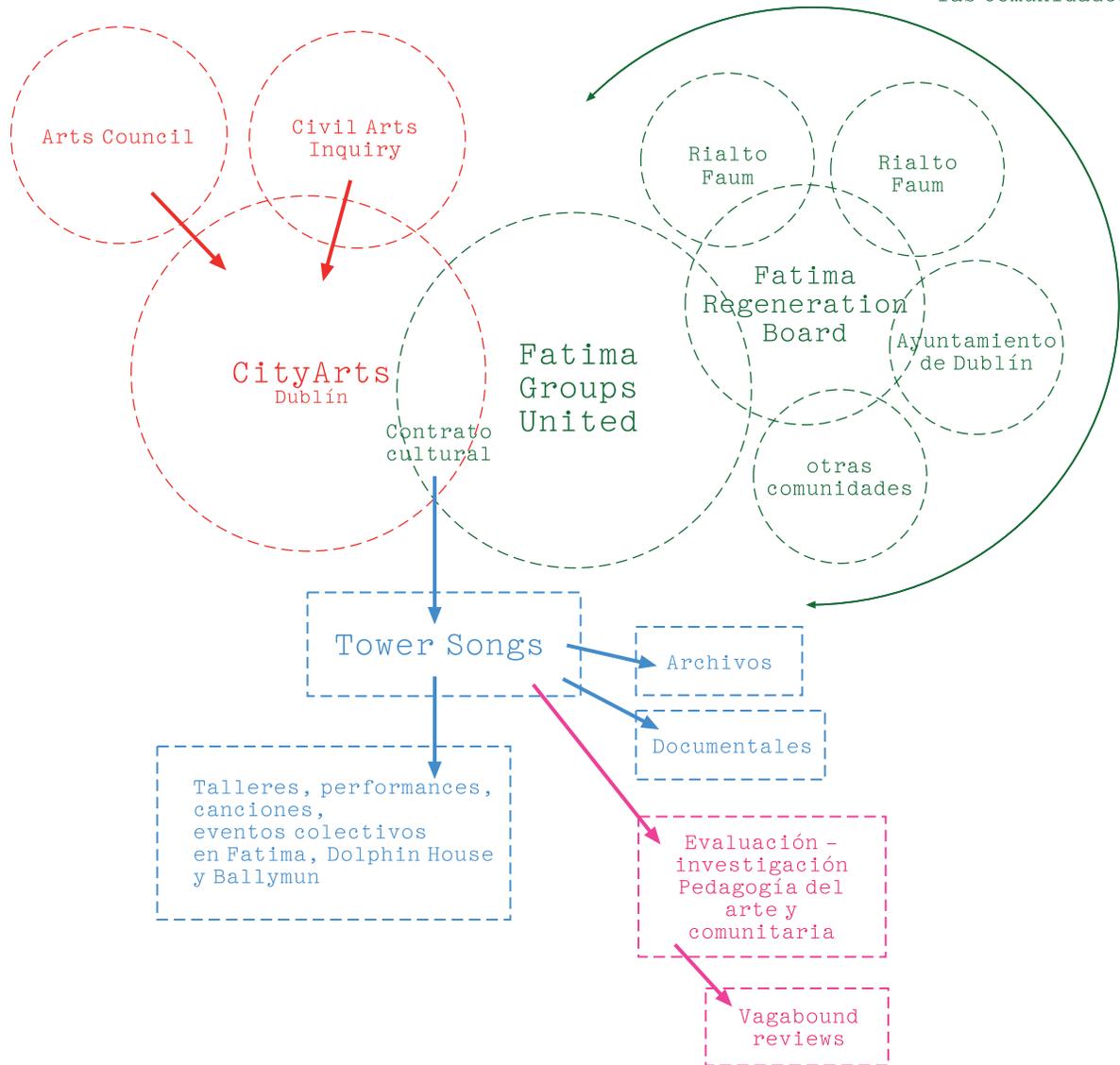
Tanto para el grupo colaborador como para el CUP era muy importante poder mostrar unos buenos resultados durante el proceso, y saber diseñar la exposición y los recursos que se estaban produciendo como muestras de un proceso político real y social de cara a la investigación de las basuras.

Para los próximos diez años, y en palabras de Damon Rich, el mayor desafío del grupo es “continuar nuestro camino hacia la institucionalización, haciendo lo que sea necesario para que la organización sea sostenible”. En ese sentido, han dado pasos para ir de un sistema limitado de colaboradores (Damon Rich hizo casi todo el trabajo de diseño entre 1997 y 2006) a un sistema abierto donde pueda participar mucha más gente. La junta directiva es ahora de once personas y el personal fijo lo componen cuatro, que trabajan para clarificar la misión del CUP y progresar en la codificación y transmisión de sus ideas y prácticas.

FATIMA GROUPS UNITED + CITYARTS

Tower Songs

Dublín, 2003-actualidad



- miembros o colaboradores del colectivo
- agentes sociales o comunitarios colaboradores en el proyecto
- resultados del proyecto
- situación coyuntural o ente contra el que se reacciona o resiste
- continuidad o extensión del proyecto a largo plazo
- áreas de trabajo y de investigación
- agentes sociales
- resultados --- rol activo en el proyecto, colaborando en acciones o partes del trabajo
- ⊗ colectivos pertenecientes en parte a un agente o grupo o que colaboran específicamente

Fatima Groups United + CityArts

Tower Songs

Dublín, 2003-actualidad

www.cityarts.ie/programme/towersongs.html

Tower Songs

Coordinado por CityArts y en colaboración con un gran número de colectivos juveniles y de desarrollo comunitario, *Tower Songs* es un proyecto sobre las transformaciones urbanas experimentadas por la ciudad de Dublín. Se centra en la desaparición de los bloques de viviendas que sirvieron para alojar familias trabajadoras en los años 50 y 60 del siglo XX. En el marco de los grandes planes de reforma social y urbana que afectan a estas zonas, *Tower Songs* intenta crear conexiones entre los diversos barrios implicados, así como luchar por los derechos sociales y culturales de los ciudadanos en esta transición entre modos de vida. El proyecto elabora la música, las canciones y los paisajes sonoros que han identificado a estas comunidades durante décadas, articulando la experiencia viva de sus habitantes y las múltiples capas de narrativas históricas tanto colectivas como personales del lugar. De este modo, *Tower Songs* aspira a actuar como una interrupción cultural estratégica, que abra una brecha en las narrativas hegemónicas sobre los cambios en la gestión de los fondos públicos dedicados a las políticas urbanas.

Cityarts y Fatima Groups United

CityArts es una organización dedicada al trabajo con comunidades locales y artistas de Dublín, con el objetivo de desarrollar programas de arte en contextos comunitarios. Entre 2002 y 2004 CityArts llevó a cabo una revisión crítica de su rol como centro de arte que recibió el nombre de *The Civil Arts Inquiry* (*La investigación sobre las artes cívicas*). Durante este proceso de reflexión la entidad mantuvo el compromiso de adaptarse de forma enriquecedora a las metas de un proyecto como *Tower Songs*.

Fatima Groups United (FGU) es una organización en red de grupos comunitarios que operan dentro del área de Fatima Mansions, una zona de bloques de viviendas ubicadas en el suroeste de Dublín. FGU se fundó en 1995, y tiene por objetivo establecer un plan de regeneración urbana integral a partir de las propuestas de sus grupos de representación comunitaria y los residentes del área.

Tower Songs está articulado por un equipo base procedente del campo del desarrollo comunitario y de las prácticas artísticas colaborativas. Este equipo multidisciplinar desarrolla el marco de trabajo conceptual y práctico necesario para poder llevar a cabo un proyecto de esta envergadura (intercomunitario y a escala urbana). CityArts aporta el coordinador del proyecto y el equipo de artistas implicados. La experiencia de treinta años de CityArts en la colaboración con organizaciones juveniles y entidades de desarrollo comunitario ha dado como resultado una fuerte red de trabajadores y organizaciones que incluyen, entre otras, el Rialto Youth Project y FGU, ubicados en la zona suroeste de la ciudad. CityArts / *Tower Songs* colaboran estrechamente con ambas organizaciones y todas ellas conciben el arte colaborativo como un medio por el cual la comunidad puede explorar, describir y celebrar en particular su



Il. 63. Mosaico de imágenes de los talleres, reuniones y montaje de *Tower Songs* en Fatima.
Il. 64. Maqueta de la intervención para la despedida de Fatima Mansions.

identidad cultural y sus experiencias de intercambio.

Origen y desarrollo del proyecto

La artista residente en Dublín Ailbhe Murphy inició *Tower Songs* en 2003 para investigar cómo los artistas, las organizaciones artísticas y los trabajadores comunitarios y sus entidades podían colaborar conjuntamente en el contexto de una ciudad en transformación. El primer objetivo fue construir una base organizativa que permitiese llevar a cabo un trabajo a largo plazo. A principios de 2005 *Tower Songs* se convirtió en un proyecto clave en la programación comunitaria de CityArts. Además, en ese momento Rialto Youth Project y FGU se convirtieron en entidades colaboradoras del proyecto. El proceso fue llevado a cabo gracias a la ayuda de lo que denominaron “contrato cultural” entre CityArts y FGU, que llegaron a un acuerdo para generar y ofrecer conjuntamente una gama de iniciativas creativas y educativas para artistas y trabajadores de intervención juvenil o comunitaria en el área de Fatima / Rialto durante un periodo de cinco años.

Relación con el contexto y colaboradores

Tower Songs es fruto de los esfuerzos combinados del gestor artístico de FGU, el coordinador del equipo de trabajadores con jóvenes del Rialto Youth Project, el diseñador de programas comunitarios de CityArts y el equipo de artistas de *Tower Songs*. Empezó con una colaboración genérica del equipo de artistas con jóvenes de la zona de Rialto en el contexto del proceso de regeneración extendida tanto de los bloques de viviendas de Dolphin House como de Fatima Mansions. La invitación para formar parte de *Tower Songs* se comunicó directamente a los residentes a través de esta red de trabajo comunitario y juvenil, lo que dio como resultado el compromiso de éstos. Este marco de trabajo basado en la red local ha continuado siendo la estrategia clave de CityArts/*Tower Songs* en otros lugares de la ciudad.

Metodologías y resultados

Además del modo de trabajo colaborativo entre organizaciones fundamentado en el contrato cultural, *Tower Songs* se caracteriza por su desarrollo en fases. La primera de ellas, llamada *Ecologías locales del sonido* (2005-2007), consistió en un proceso artístico interdisciplinario diseñado para explorar el potencial del sonido, de la voz y de la canción a través de talleres regulares con los residentes de los edificios de viviendas. A partir de 2005 el equipo de artistas de *Tower Songs* trabajó estrechamente con los residentes de Dolphin House y Fatima Mansions. El resultado fueron dos *performances* comunitarias que implicaban a unos cincuenta residentes en el contexto de los festivales de verano de 2005.

Una tercera acción se debía llevar a cabo en los bloques de viviendas de Fatima en 2006, la semana previa a la demolición final de los dos bloques restantes. FGU invitó a *Tower Songs*/CityArts a colaborar en un proceso de artes comunitario que señalara este momento crítico en la historia de Fatima. Se llevaron a cabo una serie de talleres durante doce semanas, con cerca de treinta residentes, trabajadores y educadores, así como jóvenes del Rialto Youth Project que culminaron en una acción colectiva de paseo a través de los dos bloques que seguían en pie, y una serie de



Il. 65. Imagen del montaje final con las diversas ropas colgadas entre los bloques y de las letras de la canción de despedida (Goodbye song) escritas en las paredes de los edificios.

Il. 66. La comunidad durante la acción de despedida final de Fatima. 29 de Junio de 2006.

performances. Durante dos horas y media, cerca de trescientos residentes de Fatima y un pequeño número de invitados transitó por el espacio ofreciendo una última despedida a los edificios, que fueron demolidos unos días más tarde.

Enlaces, redes y diseminaciones

En la segunda fase del proyecto (a partir de 2005) se trabajaron las letras de las canciones, reflejando las conexiones creadas con otras comunidades que compartan la experiencia de la regeneración, tanto de la misma ciudad como internacionales. CityArts / *Tower Songs* continúan desarrollándose en Dublín, concretamente en Ballymun, al norte de la ciudad.

Por otro lado, las colaboraciones, investigaciones y visitas de socios internacionales son un aspecto clave del trabajo tanto de CityArts como de FGU. A través de *Tower Songs* se han establecido relaciones con iniciativas como Artibarrri en Barcelona y *Tenantspin* en Liverpool. Los intercambios entre los miembros de *Tenantspin* y los residentes de Fatima tuvieron lugar en 2006 y 2007, y en 2009 se ha invitado a *Tower Songs* para colaborar con organizaciones locales en Kaunus, Lituania, como parte de su bienal. CityArts pone el acento en los modos de construcción de la memoria y el archivo, para apoyar y validar la colaboración sociocultural. En particular se interesa por cómo estas colaboraciones pueden actuar como catalizadoras del cambio en el contexto urbano. Actualmente *Tower Songs* está siendo documentado y archivado como área de investigación para CityArts y otros sectores más amplios relacionados con las artes y la comunidad.

Aprendizajes y referencias

Tower Songs se ha fijado en el trabajo de artistas, escritores, críticos y colectivos de arte que trabajan sobre las intersecciones entre el cambio urbano, las políticas espaciales y las prácticas colaborativas. Referentes importantes en la fase inicial de formulación del proyecto fueron, por ejemplo, *el Democracy Project* de Group Material, Susanne Lacy, Rick Lowe, Martha Rosler, Krzysztof Wodiczko, la artista irlandesa Marie Barrett y Rosalyn Deutsche, en particular por su trabajo sobre la relación compleja e incómoda entre el arte público y los procesos de gentrificación. También el trabajo de The Centre for Urban Pedagogy y AREA Chicago. El marco crítico planteado por Grant Kester para las prácticas colaborativas ha sido un punto de referencia clave, ya que el proyecto se articula como una plataforma de colaboración entre diversos agentes y organizaciones comunitarios. En el contexto de Dublín han adquirido importancia recientemente la labor de Tenantsfirst y el análisis del escritor y activista comunitario John Bissett. Pero sobre todo, la influencia a nivel local ha procedido de la colaboración y diálogo con el sector de intervención comunitaria y de trabajo con jóvenes, que luchan en representación de los residentes de viviendas públicas de la ciudad.

Retos y dificultades

Tower Songs debe atender a las capacidades y estrategias comunitarias desarrolladas en Dublín en respuesta a las políticas espaciales de la regeneración. En sus esfuerzos de conectar diversas comunidades de bloques de viviendas, el proyecto tiene



Il. 67 y 68. Celebración de despedida de los residentes a Fatima Mansions. 29 de Junio de 2006.

que ser crítico y estar alerta frente a los intereses de cierto discurso tecnocrático que intenta homogeneizar la experiencia de las diversas comunidades de la ciudad. Por consiguiente, el proyecto debe ser capaz de responder a la multiplicidad y fragmentación de las narrativas comunitarias sobre el cambio.

Por otro lado, aunque todos los socios de Tower Songs comparten el principio de financiación compartida del proyecto, CityArts como fuente de recursos se enfrenta actualmente a la desaparición del apoyo que recibía del Arts Council de Irlanda. En estos momentos la sostenibilidad a largo plazo de Tower Songs, e incluso de CityArts, es un problema acuciante. Uno de los puntos de trabajo principales para 2009-2010 es precisamente la búsqueda de otras fuentes de recursos y financiación.

3.LABORATORIOS ARTÍSTICOS COLABORATIVOS

3. LABORATORIOS ARTÍSTICOS COLABORATIVOS.

3.1. Nuevos paradigmas creativos y su influencia en las instituciones culturales.

Desde el campo de la teoría de arte, se ha señalado cómo en los últimos años se ha incrementado el interés por desarrollar un profuso aparato crítico en relación a la vinculación del arte con la esfera pública, es decir, con el territorio donde se desenvuelven las acciones de grupos sociales, comunidades y colectivos, enfrentados a la construcción de contextos democráticos de convivencia. Este ejercicio conceptual no hubiera sido posible sin la acción de un buen número de artistas que, desde los años sesenta, modificaron los paradigmas clásicos del arte desarrollando estrategias de inmersión contextual y de aprehensión de metodologías de trabajo provenientes de la investigación social. Aunque la mayoría de referencias históricas que hoy podemos consultar, y que aún se desarrollan, provienen del ámbito anglosajón, debemos advertir que la hiperconectividad del mundo digital ha facilitado el intercambio de experiencias e iniciativas, así como la multiplicación de debates, en los que otras epistemologías, otras voces, se han visibilizado.

Si para hacer hoy una labor de reconstrucción genealógica de las prácticas artísticas colaborativas debemos remitirnos a textos y proyectos que se editaron y acontecieron en Estados Unidos e Inglaterra, fundamentalmente, la teoría poscolonial y feminista ha permitido introducir una onda historiográfica alternativa en un marco cultural, que de por sí ya era marginal o que tenía una visibilidad escasamente significativa. Los centros de investigación universitarios²⁵², a través de programas de colaboración con entidades sociales y mediante la oferta de programas de máster y cátedras, así como las instituciones culturales (museos, centros de arte, espacios de producción, festivales, etc.), han emprendido la realización de proyectos para rescatar, reconstruir e iluminar contra-historiografías de aquellas prácticas artísticas que habían sido excluidas del discurso hegemónico y oficial del arte en las últimas décadas. Algunos acontecimientos señalados como *Culture in Action* en 1993 o *DocumentaX* en 1997 (comisariados por Mary Jane Jacobs y Catherine David respectivamente), sirvieron para trazar un linaje en las prácticas artísticas críticas y politizadas. En el contexto español el proyecto *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, comentado ya, sea quizás el esfuerzo más conseguido a nivel institucional de recomposición, en el campo cultural y artístico, de la historia de aquellos modos y prácticas vinculadas a la construcción de esferas públicas alternativas, que el modelo de “normalización” del Estado de las épocas

²⁵² Reseño aquí algunos de los programas más destacados a nivel internacional de centros académicos que han enfatizado la investigación y docencia de las artes vinculadas a comunidades y espacios públicos. Esta lista es inevitablemente incompleta: Otis College of Art and Design: *Graduate Public Practice* <http://www.otis.edu/academics/graduate_public_practice/index.html>; Institut für Kunst im Kontext, Universität der Künste Berlin: *Art in Context* <<http://www.kunstimkontext.udk-berlin.de/>>; School of Art and Design, Faculty of Art, Design and the Built Environment, University of Ulster: *MA Art in Public* <<http://interface.ulster.ac.uk/>>; Goldsmiths, University of London: *MA/PGDip/PGCert Cross Sectoral & Community Arts* <<http://www.gold.ac.uk/pg/ma-pgdip-pgcert-cross-sectoral-community-arts/>>

inmediatas a la transición democrática española había oscurecido²⁵³.

Muchos artistas han generado experiencias en las que la multiplicación de saberes locales ha trascendido los ámbitos inmediatos de los mismos

La capacidad de generar plataformas autogestionadas y proyectos de investigación y edición basados en la producción autónoma y autosuficiente, gracias a la popularización y facilidad de acceso a medios de comunicación y difusión en red (incluso de registro audiovisual, como la nuevas cámaras digitales), ha provocado que muchos artistas, o colectivos de artistas, hayan generado experiencias en las que la multiplicación de los saberes locales ha trascendido los ámbitos inmediatos de intervención de los mismos. A esto ha contribuido sin duda la expansión de la cultura libre o *copyleft* desde el ámbito de la ingeniería del software informático a la producción cultural independiente, de tal modo que hoy en día un alto tanto por ciento de proyectos culturales y artísticos de alineación crítica se han permeabilizado de las políticas de uso de licencias no restrictivas para la difusión de contenidos, frente a las más comunes de la industria cultural oficial basadas en los tradicionales *copyrights*.

Por cultura libre entendemos un cambio en los paradigmas creativos que, aunque tiene un correlato temporalmente anterior –manifestado en algunas experiencias vanguardistas basadas en la creación colectiva–, ha sido impulsado por la influencia de la filosofía y metodología del *software libre*. Los orígenes de este sistema se remontan a mediados de los años ochenta cuando Richard Stallman generó un nuevo sistema operativo al que denominó GNU²⁵⁴, para posteriormente distribuirlo de forma abierta y al acceso de todos. Stallman generó no sólo el software que sirvió de base del más conocido Linux²⁵⁵, sino que inauguró toda una filosofía de trabajo –escrita incluso en forma de manifiesto (“Manifiesto GNU”, 1985)– basada en la libertad total de usos de sus proyectos. El software libre se crea, por tanto, intentando dar por parte del autor o autores todas las facilidades para que otros usuarios lo modifiquen adaptando el código original a sus necesidades. La idea principal es que el proyecto cohesionara una comunidad de usuarios que fueran no sólo mejorando a través de sus aportaciones el proyecto inicial, sino multiplicándolo en proyectos diversos. Se entiende fácilmente que el cambio de modelo productivo que propone es sustancialmente distinto al binario productor-consumidor, pero no es sólo un cambio que afecta a esta relación, sino que va más allá promoviendo un cambio ético, es decir, otra forma de entender la función del productor cultural [del artista por ejemplo] en la sociedad. La creación entusiasta, la puesta en común de información, la socialización de habilidades para el bien común, constituyen una posición de extraordinario valor y repercusión en el contexto social, económico, político y cultural²⁵⁶. Esta es la

²⁵³ Desacuerdos se plantea, según reza en su introducción editorial, “rastrear una pluralidad de prácticas, modelos, contramodelos culturales que no responden al tipo de estructuras, en aquel momento privilegiado de tránsito histórico en la pretendida modernización de nuestro país”. En VV.AA. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Vol I. Barcelona, San Sebastián, Sevilla: MACBA, Arteleku, UNIA, 2003. p. 12.

²⁵⁴ VV.AA. *Ciberactivismo. Sobre usos políticos y sociales de la Red*. Barcelona: VIRUS, 2006. p. 47.

²⁵⁵ El núcleo de Linux fue diseñado por el programador finlandés Linus Torvalds en 1991. Linux modificó de manera sustanciar los modelos de trabajo de escritura de código pasando de una estructura vertical a un modo horizontal y abierto, en el que cualquier interesado podía participar reescribiendo o mejorando el código.

²⁵⁶ Algunas obras que han tratado este asunto desde diversas perspectivas son: CASACUBERTA, David. *Creación colectiva. En internet el creador es el público*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003; ZEMOS98, Colectivo (eds.). *Creación e inteligencia colectiva*. Sevilla: Asociación Cultural comenzemos empezemos, Instituto Andaluz de la Juventud, Universidad Internacional de Andalucía, 2005; HIMANEN, Pekka. *La ética del hacker y el espíritu de la era de la información*. Barcelona: Ediciones Destino, 2004.

ética que, también propuesta desde la cultura hacker, podríamos parangonar con el modelo de creación colectiva y libre que venimos comentando. El hacker, esa figura curiosa y apasionada por los problemas de la programación, entiende la cultura como un fenómeno generativo, reconoce que la posibilidad de su trabajo es producto del esfuerzo y las soluciones que anteriores “maestros” han dispuesto para el bien común, “creen en la libertad y la ayuda mutua voluntaria”²⁵⁷ y por tanto, promueven la “descentralización [...] y cuando trabajan en un hacklab [laboratorio tecnopolítico localizado] los resultados se ponen a libre disposición del resto de la comunidad, para que sean criticados o mejorados en un esfuerzo colectivo de aprendizaje”²⁵⁸.

Lo que ha podido afectar esta *cultura copyleft* al ámbito de la creación y producción cultural, puede medirse en cómo ha modificado los modos de organización y trabajo tanto de los artistas, como de la estructura institucional –me refiero a instituciones artísticas vinculadas a la administración, así como a espacios de estructura más informe, como son los espacios artísticos independientes o autogestionados- vinculada a lo artístico.

Como señala Natxo Rodríguez en su informe “Arte y Copyleft”²⁵⁹, parece que el ámbito artístico es, de los culturales, el que menos poroso ha sido a la filosofía de creación abierta propuesta por el *copyleft*. De hecho parece estar anclado, aún hoy, en los paradigmas románticos de la creación vinculada al trabajo del artista excepcional y egresado social y en la obra objetual y única de alto valor económico debido a su escasa producción. Por otra parte, las instituciones, incluso públicas, mantienen con generalidad en sus políticas ese sistema de validación, siendo muy difícil encontrar vías dentro de las instituciones donde éstas promuevan espacios de apertura y participación de públicos-usuarios a través de acuerdos de colaboración o agencia.

Una comparación curiosa establece la teórica y documentalista Hito Steyerl a propósito de la incapacidad del museo de mostrarse abiertamente. 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”²⁶⁰, comenta. Se produce bajo este fenómeno una

La cultura copyleft ha modificado los modos de organización y trabajo tanto de los artistas, como de la estructura institucional

²⁵⁷ RAYMOND, Eric S. *La actitud hacker* [en línea]. En: *Wikilearning*, 2005. Disponible online en: <http://www.wikilearning.com/tutorial/como_convertirse_en_hacker-la_actitud_del_hacker/7932-3> [Citado 15/12/2011].

²⁵⁸ VV.AA. *Ciberactivismo. Sobre usos políticos y sociales de la Red*. Barcelona: VIRUS, 2006. p. 47.

²⁵⁹ VV.AA. *Copyleft. Manual de uso*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.

²⁶⁰ STEYERL, Hito. *¿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 16/12/2011].

interrupción en la posibilidad de considerar estos espacios culturales como arenas públicas, porque en esta situación nos enfrentamos a un adversario indiscernible²⁶¹, a un ente que no vemos.

3.2. Práctica artística y crítica institucional.

La acción de numerosos artistas ha consolidado una tendencia cuestionadora de los roles y funciones de las instituciones culturales de la modernidad

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 consolidado una tendencia cuestionadora y activista de los roles y funciones de las instituciones culturales de la modernidad, para lo que se ha utilizado 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”,²⁶² 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 ejemplo 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)²⁶³ para señalar la desafección crítica que sufren las obras artísticas dentro del contexto del museo: “Los museos tienen galerías y celdas,

²⁶¹ Vuelvo a rescatar 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 MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*, *Op. cit.* p. 20.

²⁶² BUCHLOH, Benjamin H. D. *El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones*, en BUCHLOH, Benjamin H. D. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.

²⁶³ SMITHSON, Robert. *Cultural Confinement* [en línea]. Robert Smithson website, 1972. Disponible online en: <<http://www.robertsmithson.com/essays/cultural.htm>> [Citado 17/12/2011].

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”²⁶⁴.

3.2.1 Primera ola de crítica institucional.

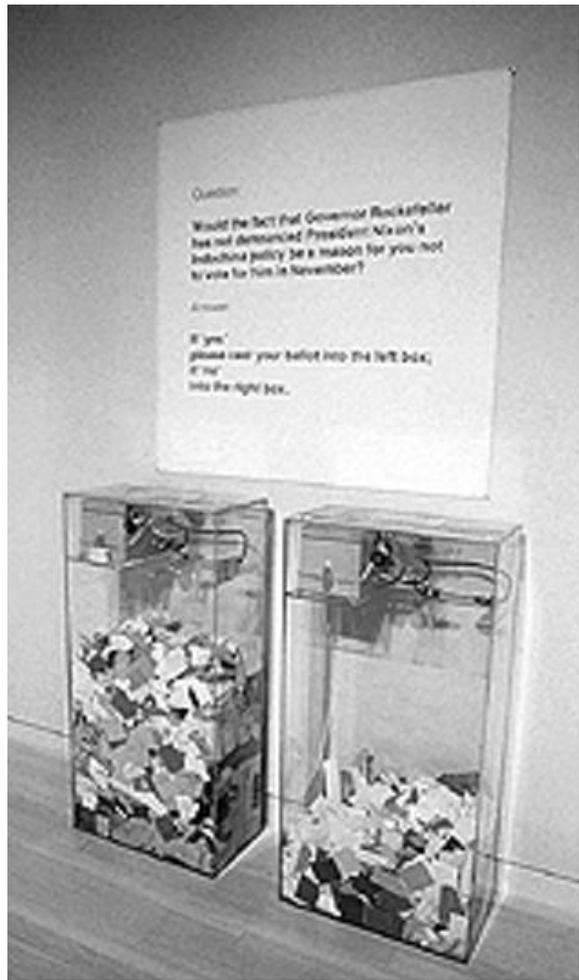
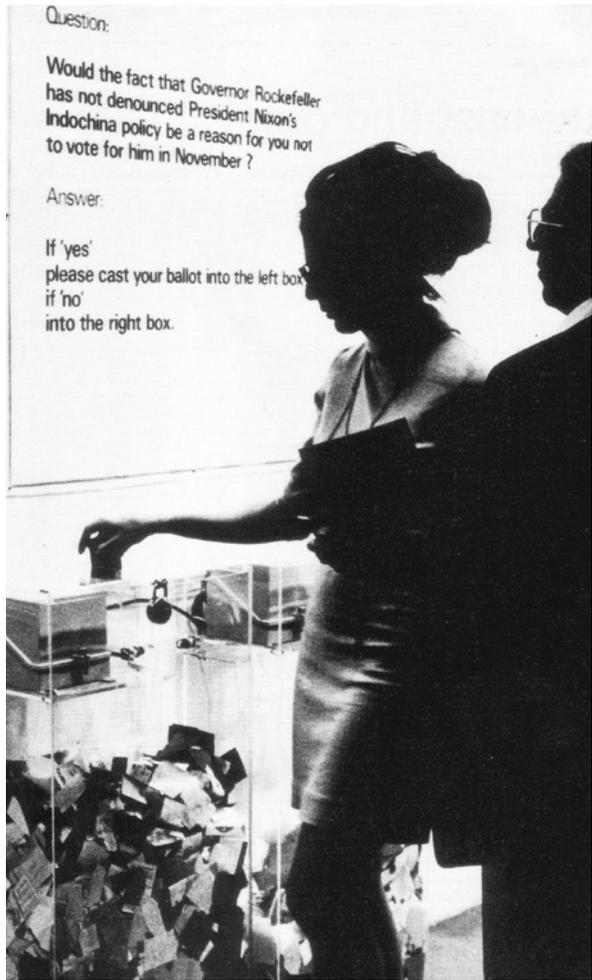
Fábricas de salchichas, manicomios, cárceles, ...la conocida como “primera generación u ola de crítica institucional”, un movimiento heterogéneo en cuanto a sus análisis y a las formas de visibilización de los mismos, tuvo su momento de máximo desarrollo en torno a los años finales de los sesenta y la primera mitad de los años setenta, vinculado a otros movimientos contestatarios de la época. Su crítica circundó principalmente el museo (también aunque en menor grado las galerías, ferias, el mercado de subastas, ...), al que puso en el centro de cualquier debate aunque, cierto es, sin la virulencia de las proclamas incendiarias de algunos movimientos de vanguardia que pedían, si no exigían en manifiestos, su absoluta destrucción (por ejemplo el caso del Futurismo “Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias variadas”²⁶⁵ dirá Marinetti en *Le Figaro* en 1909 o los movimientos revolucionarios sesentayochistas, “no habrá progreso o democratización en las artes hasta que se queme el Museo del Louvre”, frase ésta que circulaba por los movimientos progresistas de la época).

La conocida como “primera ola de crítica institucional” puso al museo en el centro de cualquier debate

Esta primera ola criticaba el autoritarismo de la institución cultural, generando posiciones reactivas a ciertos paradigmas establecidos, que vinculaban el sistema del arte a la escena burguesa y a sus privilegios. Las estrategias que utilizaron los artistas basculaban entre el distanciamiento del museo (la retirada al exterior preconizada por los artistas agrupados en la etiqueta Land Art es un ejemplo de ello) a la intervención crítica hacia él por medio de proyectos que cuestionaban de manera directa, e incluso, en los mismos espacios institucionales, los intereses socio-económicos y políticos de las direcciones administrativas de los museos, cuestión que permeaba en las políticas culturales de éstos. En esta línea, uno de los proyectos más significativos son la serie de encuestas que Hans Haacke realizaría entre los años 1969 y 1973 en el interior de distintos museos de Alemania y Estados Unidos. En MOMA *Poll* (1970) [-> **II. 69**], Haacke desplegó un cuestionario aprovechando su participación la exposición *Information* en el Museum of Modern Art de Nueva York. En él, mediante una pregunta vinculante, denunciaba a Nelson Rockefeller, gobernador entonces del estado de Nueva York y miembro del consejo de administración de

²⁶⁴ SMITHSON, Robert. *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 17/12/2011]

²⁶⁵ MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifiesto Futurista, 1909* [en línea]. En: *Wikipedia*. Disponible online en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Manifiesto_futurista> [Citado 17/12/2011].



11. 69. Hans Haacke. *MOMA Poll*, 1970.

museo, por su apoyo a la invasión orquestada por Nixon de Indochina. Los datos que recogían esas encuestas se publicaban una vez finalizaba la muestra. Otra intervención muy significativa fue *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real Time Social System, as of May 1, 1971* (1971), proyecto que denunciaba la especulación inmobiliaria de un grupo de inversores en la ciudad, mediante la presentación de documentos e imágenes de los edificios en cuestión. Este proyecto fue calificado de indigno por la dirección del Guggenheim, lugar donde iba a mostrarse, y conllevó la cancelación de la exposición individual de Haacke en el museo y un efecto de publicidad inverso a las intenciones de la institución.

Estos proyectos enfatizaban el trabajo artístico como proyecto político, denunciando las inclusiones y exclusiones, los privilegios sociales que permeaban en las estructuras institucionales, y generando, a partir de sus propuestas, líneas de tensión que problematizaran los órdenes de poder insertos en las instituciones culturales. Estas estrategias conllevaron que muchos artistas, rompieran su habitual aislamiento y se aliaran con grupos y plataformas con los que compartieran algún interés o alguna vinculación identitaria. En este momento surgen las primeras coaliciones sindicales de artistas en Estados Unidos que, desde cuestiones globales (como la oposición a Vietnam) hasta luchas propias del campo de lo artístico (como la inaccesibilidad e invisibilidad de algunos grupos en los programas e instituciones públicas: caso de mujeres o las comunidades negras y latinas), se autoorganizaron para dar lugar a agrupaciones temporales de defensa de derechos.

Si bien no es nuestra tarea completar una historiografía de este fenómeno, nos interesa para poder comprender la dimensión de las luchas que, desde múltiples estratos del arte, se han organizado para evidenciar la tendente -sino inmanente- inaccesibilidad estructural de las instituciones públicas para grupos de ciudadanos y ciudadanas, una cuestión que cuanto menos nos debería resultar paradójica. La pregunta nuclear de esta primera ola de crítica institucional era, según Hito Steyerl²⁶⁶: ¿Si los Estados nación [nos referimos a aquellos donde se estaba efectuando esta crítica –efectivamente, el ámbito no se extiende más allá del arco occidental-] están fundados sobre el mandato del pueblo mediante el régimen de participación democrática, porqué no así la institución cultural pública?.

Si, como instituciones del Estado, se basaban en el modelo estructural de representación parlamentaria y eran financiadas con fondos públicos, la crítica sostenía que las instituciones culturales debían caracterizarse por ser una esfera pública más, sujeta a la posibilidad de ser interpelada en sus conflictos y negociadas sus políticas culturales, por ejemplo, respecto a la cuestión del acceso democrático y equilibrio de cuotas de representación de todo el espectro social que conforma la ciudadanía de un Estado.

Muchos artistas rompieron su aislamiento y se aliaron con grupos con los que compartían algún interés o vinculación identitaria

¹⁸⁶ STEYERL, Hito. *La institución de la crítica* [en línea]. En: Transversal – eipcp, 2006. Disponible online en: <<http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/es>> [Citado 18/12/2011].

La crítica institucional se reconectaba o “resocializaba” más allá de las fronteras del campo del arte con grupos de activistas y militantes políticos

Por esta vía, la crítica institucional se reconectaba o “resocializaba” más allá de las fronteras del campo del arte con grupos de activistas y militantes políticos de organizaciones de derechos civiles, antimilitaristas, feministas, ecologistas, etc. Un ejemplo concreto fue la aparición en escena en 1969 de la Art Workers’ Coalition (AWC) un grupo de presión del que formaban parte conocidos artistas y críticos como Carl Andre, Sol Lewitt, Takis, Hans Haacke y Lucy Lippard. Esta última lo describe como un plataforma que, desde la lucha por los derechos de los artistas, posibilitó la construcción de un marco organizado donde convergían los intereses culturales y políticos²⁶⁷. La AWC fue una organización no jerarquizada que en su corta vida, apenas tres años, construyó una agenda precisa vinculada a las luchas sociales emergentes en aquel momento. Entre ellas, articularon demandas legales, la organización de fórums de discusión públicos, así como acciones de corte activista, con las que intentaron transformar el sistema de producción y distribución artística. Entre sus reclamaciones estaban la entrada gratuita en los museos, para facilitar el acceso de las comunidades con rentas más bajas y la realización de programas de actividades descentralizadas de carácter inclusivo; reexaminar las relaciones y jerarquías, y con ello las cuotas de poder de decisión, dentro de los museos estatales, proponiendo porcentajes más equitativos mediante los cuales los propios artistas pudieran incluirse en las comisiones y órganos de consulta y decisión; cobertura social y pago de *feeds* por la muestra de obras; la exigencia de que el arte de las minorías estuviera representado en las colecciones y exhibiciones, así como la producción artística realizada por mujeres²⁶⁸. Dentro de estas plataformas, de la AWC, se conjugaban la labor de otros subgrupos que pronto egresaron como la Women Artist in Revolution, uno de los primeros colectivos de artista feministas o la Ad Hac Women Artist’ Committee y otros grupos como el Guerrilla Art Action Group (GAAC) quienes, mediante acciones directas y performances, trataron de evidenciar las relaciones de poder dentro de los museos y de algunos dirigentes respecto a algunos conflictos locales e internacionales. Meses antes de la encuesta de Haacke en el MOMA, el GAAC realizó una conocida acción en la que mancharon el museo con sangre animal para denunciar la vinculación de los Rockefeller con las guerras en el sudeste asiático²⁶⁹.

3.2.2 Segunda ola de crítica institucional.

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 inmunita-

²⁶⁷ LIPPARD, Lucy R. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*, Op. cit. p. 11.

²⁶⁸ STIMSON, Blake y SHOLETTE, Gregory (eds.). *The art of social imagination after 1945. Collectivism after modernism*. Minnesota: University of Minnesota, 2007.

²⁶⁹ Existe abundante documentación y textos críticos sobre la acción de estos grupos. Algunos de sus protagonistas se han preocupado de documentar y guardar registros así como de generar narraciones con las que reconstruir las experiencias de lucha. Entre otros el propio archivo PAD/D –ya comentado– o publicaciones como AULT, Julie (ed.). *Op. cit.*; STIMSON, Blake y SHOLETTE, Gregory (eds.). *Op. cit.* Respecto a imágenes existe una galería online dispuesta por la documentalista Jan van Ray. Puede consultarse en la dirección: <<http://www.flickr.com/photos/janvanraay/sets/?page=4>> [Citado 19/12/2011].

rio a largo plazo”²⁷⁰. Se entiende de aquí, y así lo hemos visto en las décadas posteriores a este momento, como la institución cultural a cooptado 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 mismas²⁷¹. 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 con ello que sean las propias instituciones las que promuevan la crítica. En su artículo “From the Critique of Insitutions to an Insitution of Critique”²⁷² 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.

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 multicultures habían sido integrados en las instituciones del Estado nación –sin apenas consecuencias reales en sus modos de organización-²⁷³, 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 aspirar²⁷⁴. 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.

En el asunto que nos ocupa: la relación del arte, sus instituciones y de la práctica de los artistas con las esferas públicas, es de interés la aproximación que estas corrientes críticas han tratado de alcanzar hacia el dominio de la realidad social y cómo ésta ha intersectado a su vez en las políticas culturales desarrolladas por los diversos agentes vinculados al campo artístico. El interés por la esfera social, manifestado

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

²⁷⁰ SHEIK, Simon. *Notas sobre la crítica institucional* [en línea]. En: *Transversal – eipcp*, 2006. Disponible online en: <<http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/es>> [Citado 19/12/2011].

²⁷¹ ALBERRO, Alexander y STIMSON, Blake (eds.). *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Massachusetts: The MIT Press, 2009.

²⁷² FRASER, Andrea. *From the Critique of Insitutions to an Insitution of Critique*. *Artforum*, Septiembre 2005, XLIV, n^o 1, p. 282.

²⁷³ STEYERL, Hito. *La institución de la crítica*. *Op. cit.* [Citado 20/12/2011].

²⁷⁴ FRASER, Andrea. *Op. cit.* p. 283.



II. 70. Andrea Fraser, *Museum Highlights: A Gallery Talk*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1989.

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 avocadas 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 autocrítica autocomplaciente²⁷⁵, 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 status quo, sin ningún afán de cambiarlo, lo que se acaba por defender consiste en poco más que en una variación masoquista de la autoservicial 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...”²⁷⁶.

El programa de política cultural radical interiorizado dentro del museo se veía truncado por la vía del “giro corporativo”, la domesticación de la crítica –de su “criticabilidad”²⁷⁷ 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.

²⁷⁵ RAUNIG, Gerald. *Prácticas instituyentes, nº2. 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 20/12/2011].

²⁷⁶ HOLMES, Brian. *Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones*. Op. cit. p. 211.

²⁷⁷ 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/rogoffi/sp>> [Citado 21/12/2011].

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

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"²⁷⁸ sobre la identificación y construcción de esferas públicas como espacios donde operan comunidades políticas en conflicto, cuestión que han tratado autores como Claude Lefort, y los ya señalados 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 la estructuras donde se resolvía la *realpolitik*²⁷⁹ 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"²⁸⁰, comenta Deutsche.

3.2.3 Tercera ola de crítica institucional.

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"²⁸¹, cuyas acciones ya no se efectúan y agotan -como en fases anteriores- en el interior del circuito artístico, sino que intenta, mediante agenciamientos transversales con

¹⁷⁸ DEUTSCHE, Rosalyn. *Agorafobia*, Op. cit.

¹⁷⁹ *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 21/12/2011].

²⁸⁰ DEUTSCHE, Rosalyn. *Agorafobia*. Op. cit. pp. 311-312.

²⁸¹ HOLMES, Brian. *Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones*. Op. cit. p. 215.

agentes 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 las versiones o fases anteriores, cohesionando “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”²⁸². 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 afectos²⁸³, es decir, pasa de las metarreflexiones centradas en el museo a interesarse, de manera expansiva, por los modelos y contextos comunicacionales donde se producen las subjetividades y sensibilidades contemporáneas.²⁸⁴ Esto reconduce la tarea de la crítica institucional a la reorganización de lo sensible –volviendo a Rancière-, es decir,

Raunig entiende que la crítica institucional debería evitar caer en la distancia institucional tanto como en el cautiverio en la misma

²⁸² RAUNIG, Gerald. *Prácticas instituyentes. Fugarse, instituir, transformar* [en línea]. En: Transversal – eipcp, 2007. Disponible online en: <<http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/es>> [Citado 22/12/2011].

²⁸³ ZEPKE, Stephe. *Hacia una ecología de la crítica institucional* [en línea]. En: Transversal – eipcp, 2007. Disponible online en: <<http://eipcp.net/transversal/0106/zepke/es>> [Citado 22/12/2011].

²⁸⁴ HOLMES, Brian. *Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones*. Op. cit. p. 215.



Il. 71. Mosaico Antoni Muntadas, Serie *On Translation: Stand By*, 1995-.

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 Zepke²⁸⁵ –retomando el pensamiento eco-lógico de Guattari 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”²⁸⁶. ¿Pero qué significa esta alteridad?.

3.3. Nueva institucionalidad.

3.3.1 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 uni-funcional, 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 Acconci²⁸⁷

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 re-

El trabajo político de las prácticas artísticas se resume en la introducción de la alteridad en su experiencia ...conduce al sujeto [a las instituciones] a una recreación y una reinención de sí mismo

²⁸⁵ ZEPKE, Stephe. *Op. cit.* [Citado 23/12/2011].

²⁸⁶ GUATTARI, Félix. *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial, 1996, p. 159. cit. pos. ZEPKE, Stephe. *Op. cit.* [Citado 23/12/2011].

²⁸⁷ ACCONCI, Vito. *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*. Catálogo exposición, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2004. p. 416.

Pensar hoy un movimiento instituyente que haga posible la constitución de espacios comunes en el ámbito entrecruzado de la cultura y la política, se hace cada vez más necesario

des 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.

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-capitalismo²⁸⁸, la posibilidad de pensar hoy 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 como accede 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 público²⁸⁹.

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 eta-

²⁸⁸ “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 23/12/2011]. Para más información sobre esta caracterización de la sociedad actual propuesta por *Bifo* consultar: BERARDI, Franco. *Generación Post Alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2007.

²⁸⁹ “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, 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/sheikho1_en.htm> [Citado 24/12/2011].

pa de consolidación del modelo post-fordista. La transición del modelo capitalista-fordista al “capitalismo cognitivo” o post-fordista (donde preponderan formas de trabajo inmaterial) 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”²⁹⁰, George Yúdice y Toby Miller, han estudiado profusamente esta cuestión a través del concepto de “gubernamentalidad” propuesto por Michel Foucault²⁹¹. 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 autoregularse, 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 quien detenta verdaderamente el poder (el rey está oculto), 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 Wikileaks²⁹²) 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 desarrollo 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”.

Los valores de competencia y crecimiento continuo se imponen y esto es un patrón que influencia y decanta las políticas de nuestras instituciones culturales.

²⁹⁰ MILLER, Toby y YÚDICE, George. *Política Cultural*. Barcelona: Gedisa, 2004.

²⁹¹ FOUCAULT, Michel. *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1999.

²⁹² Página web de Wikileaks <<http://wikileaks.org/>> [Citado 24/12/2011].

“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”²⁹³.

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. 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 jerarquización 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 en el Guggenheim Bilbao a exposiciones de carácter populista en las que se presentaban colecciones de motos de alta cilindrada (Harley Davidson, 1999) o de trajes de alta costura de tal o cual diseñador (Armani, 2001), 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. 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

²⁹³ ESTEBAN, Iñaki. *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Barcelona: Anagrama, 2007. p. 9.

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 nacional de mediados de los años noventa y principios del dos mil. La incapacidad o falta de interés de algunas de estas instituciones para 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 ello²⁹⁴.

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 en el momento que escribo estas líneas (Noviembre de 2011) 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 esta 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 virtual²⁹⁵ 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 acciones²⁹⁶ 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

La incapacidad de algunas instituciones para adaptarse y entretejer lazos con la ciudadanía local ha motivado que sean vistas como lugares prescindibles

²⁹⁴ 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 difunden 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 proyecto “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 28/12/2011].

²⁹⁵ Página web de la plataforma “Por el Centro Guerrero”: <<http://porelcentroguerrero.com>> [Citado 28/12/2011].

²⁹⁶ 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° 7, Diciembre 2010. Disponible online en: <<http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero7/iniciativas/experiencias2/articulo.php>> [Citado 28/12/2011].



Il. 72. Acción de la Plataforma "Por el Centro Guerrero". Torre de la Vela, Granada. 26 de abril de 2009.

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 Bourdieu²⁹⁷, en el que se ejemplifican la lucha de las distintas fuerzas, algunas contrariadas, que se conjugan en las esferas públicas democráticas.

3.3.2 El museo revisitado.

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 defiende la necesidad de llevar a cabo acciones continuas para intentar plantear alternativas a los 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 los 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”²⁹⁸.

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 acción opuesta, defendiendo una estrategia de “compromiso con las instituciones”, con el que intentar subvertir sus formas de articulación y su inclusión dentro de las industrias del entretenimiento, estrategia que sería vital para generar una verdadera política democrática. La propuesta pasa entonces por eliminar los obstáculos que impidan armar un proyecto desafiante a esas condiciones de reproducción del capitalismo postfordista. Para conseguir este objetivo advierte que sería necesario,

Para mantener su hegemonía, el sistema neo-liberal necesita movilizar los deseos de la gente y formar sus identidades, y el terreno cultural ocupa un lugar estratégico en este proceso

²⁹⁷ BOURDIEU, Pierre y HAACKE, Hans. *Free Exchange*. Londres: Stanford University Press, 1995.

²⁹⁸ “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: MOUFFE, Chantal. *The Museum Revisited*. *Artforum*, Junio 2010. p. 327.

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

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 intervenir²⁹⁹. 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”³⁰⁰.

3.3.2 Instituciones progresistas.

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. Tenemos que advertir que, la línea de argumentación que seguimos, circunda en estos momentos los cambios que las instituciones culturales públicas han experimentado en las últimas décadas debido a las presiones de agentes y movimientos críticos de dentro y fuera del mundo del arte. Es evidente que el recorrido está demarcado por una línea de tensión conceptual clara que es la que nos lleva a interrogarnos por la naturaleza pública de unas instituciones gobernadas desde y para “lo público”. El recorrido, ya ven, que es tendencioso y lógico, pero nuestro intento por recomponer esta historia tiene un objetivo final claro enunciado desde los objetivos de esta investigación: trataríamos de exponer la emergencia de espacios autónomos durante los últimos años que, desde el ámbito cultural, están experimentando formas de relacionalidad radical, en las que el arte se constituye como un ámbito donde se cruzan campos diversos, un lugar entre-medias (in-between) de múltiples modos de percepción y pensamiento, así como de muy distintas culturas y subjetividades.

²⁹⁹ MOUFFE, Chantal. *The Museum Revisited*. Op. cit. p. 326.

³⁰⁰ *Ibidem*. p. 327

Querer llegar a este fin no puede nublar la capacidad de ver cómo dentro de la historia reciente del sistema artístico se han dado procesos que afectan a conjuntos que inicialmente crearíamos diferenciados como pueden ser las instituciones culturales públicas y aquellos proyectos artísticos de carácter independiente, autogestionado o autónomos, que dan lugar a espacios híbridos para la producción y el debate cultural. Démonos cuenta de cómo la historia de estos conjuntos políticos y sociales no está diferenciada, más bien lo contrario, ya que las líneas de fuga, las intersecciones históricas y traspasos entre ellos son concomitantes a fenómenos que influyen al desarrollo de todo el campo de lo artístico.

Chantal Mouffe cierra su artículo en Artforum citando algunos ejemplos de instituciones y programas que considera *progresistas*. Frente a la dirección neoliberal predominante, encuentra diversas islas en un conjunto de proyectos institucionales que intentan hacer frente al discurso cultural hegemónico basado, como hemos comentado, en la prominencia de los valores mercantiles y el entretenimiento populista de los públicos. Esta orientación supone hacer frente, desde la especificidad y medios del campo del arte, a los fenómenos globales de subjetivación, privatización y precarización de nuestras vidas, lo que conlleva una politización del ejercicio de construcción de sus proyectos culturales.

El eje de proyectos progresistas (“engagement with” [comprometidos con]) que cita Mouffe se restringe a un conjunto de instituciones de ámbito europeo agrupadas en la alianza denominada “L’Internationale”³⁰¹. Se trata de una red de colaboración a largo plazo que nació en el año 2010 con el objetivo de cuestionar y construir otros relatos posibles que completen la narración central y hegemónica del arte occidental y ejemplificar, mediante el uso compartido de sus colecciones y fondos, la posibilidad de intervenir en esa narración mediante la introducción de otras historiografías marginales o periféricas. Los socios fundadores de L’Internationale son la Moderna galerija en Ljubljana, el Július Koller Society de Bratislava, la Van Abbemuseum, Eindhoven, el Museum van Hedendaagse Kunst, en Antwerpen (M HKA) y por último el Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA), en Barcelona. Su programa en red se concentra en la realización de seminarios y conferencias y en la dirección y producción de proyectos expositivos en los que se ponen en relación las colecciones y archivos que guardan estas instituciones, fundamentalmente pertenecientes al arte de vanguardia de posguerra, con la intención de mostrar a través de ellas las circunstancias sociales y políticas de ese periodo. La tarea que tratan de acometer es la de complejizar las narraciones predominantes, considerando el potencial subversivo que pueden tener como agentes capaces de romper y presentar alternativas a la clausura que impone el relato historiográfico predominante.

³⁰¹ Para conocer de forma más completa esta red puede consultarse su página web de L’Internationale <<http://internacionala.mg-lj.si/>> [Citado 30/12/2011].



Il. 73. Mosaico de imágenes del proyecto realizado por el estudio holandés de arquitectura MVRDV para la Plaça dels Àngels, frente al MACBA. Actuación incluida dentro de la exposición Fabricaciones (MACBA), 1998.

3.3.3.1. Política cultural en el MACBA.

Como paradigma de institución cultural pública progresista, quisiera detenerme en las políticas culturales que han llevado a considerar de este modo al Museu d'Art Contemporani de Barcelona, fundamentalmente en la época en que estuvo dirigido por Manuel Borja-Villel³⁰². Crítica y foros profesionales, donde se discuten el papel de las instituciones culturales dentro de las democracias liberales actuales, señalan la capacidad que mostró el MACBA para auto-cuestionarse y repensar las funciones que debía desempeñar como organismo que, inserto en el cuerpo de instituciones públicas, pudiera restablecer esferas públicas disensuales en los territorios donde se estableciera o pudiera abarcar (pienso claramente en una acción cultural que trascienda los límites físicos del museo). Frente al espacio social homogéneo y armónico, al que aspira el neoliberalismo, cuestión que se presenta como ontológicamente irrealizable y no alcanza siquiera a ser verazmente parangonable con cualquier ámbito público que pensemos, instituciones como el MACBA han tratado de concebir las esferas públicas como entornos plurales, estructuradas de una manera diversa, donde las distintas identidades y comunidades existentes se relacionan en términos de conflictividad. Es decir, que frente a la idea tradicional de concebir la acción de las instituciones culturales como aquella que debe ser dirigida a una comunidad de consumidores genérica (visión cuantitativa de la política cultural –muy influenciada por el consumo televisivo y sus regímenes de audiencia– que afecta de sobremana a los objetivos impuestos a las instituciones culturales que forman parte de Estados liberales), las instituciones progresista operan a través de la “comprensión pluralista de los públicos como constituidos por grupos específicos diferenciados”³⁰³.

Simon Sheikh, en un interesante artículo en el que trata de analizar las posibilidades de la prácticas artísticas para regenerar el ámbito público, retoma la cuestión de la influencia contextual en el proyecto artístico para hacernos ver como su inserción en un campo tan complejo y heterogéneo, como el del arte, hace que sus posibles significados discursivos cambien en función de algunas variables: espaciales, comunicacionales, políticas, etc. Esta superación de los ideales de autonomía y completitud formal del trabajo artístico propuestos por el modernismo, son equiparables a la visión que sobre “el público” podemos tener: “Así como no existe la obra definitiva e ideal, tampoco existe el espectador ideal en términos generales”³⁰⁴.

La idea de un espectador neutral ha sido disuelta y criticada desde los años sesenta tanto por la teoría política y cultural, como por las prácticas artísticas críticas. Los notables esfuerzos de Alexander Kluge y Oskar Negt³⁰⁵ por definir conceptualmente “lo

³⁰² Manuel Borja-Villel dirigió el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) desde 1998 hasta 2008, año en el que fue nombrado director del Museo Reina Sofía (MNCARS).

³⁰³ RIBALTA, Jorge. *Sobre el servicio público en la época del consumo cultural* [en línea]. En: ZEHAR 68, *Mutismo*. Gipuzkoa: Arteleku, 2002. Disponible online en: <<http://www.arteleku.net/publicaciones/editorial/zehar/68-mutismo-republicado/sobre-el-servicio-publico-en-la-epoca-del-consumo-cultural>> [Citado 02/01/2012].

³⁰⁴ “Just as there is no complete, ideal work there is no ideal, generalized spectator”. En: SHEIKH, Simon. *In the Place of the Public Sphere? Or, the World in Fragments* [en línea]. En: Transversal – eipcp, 2004. Disponible online en: <http://republicart.net/disc/publicum/sheikh03_en.htm> [Citado 03/01/2012].

público” nos ayudan a entender la naturaleza categórica de los públicos. Según estos, ante un espacio fragmentado en el que ya no podemos hablar de ámbitos sociales homogéneos y unificados, ante la existencia de diferentes modos y posibilidades -así como desigualdades- a la hora de acceder y poder experimentar las esferas públicas, se impone la razón de considerar a “los públicos”, en plural, como categoría que se define a partir de la interacción y experiencias que tienen comunidades políticas concretas respecto a esos lugares que reconocemos como “públicos”, es decir, vemos conformarse públicos específicos a partir de su relación con los lugares comunes. En este sentido, podremos ver emerger y reconocer la existencia de públicos concretos agrupados de manera previsible en torno a identidades específicas, así como podremos también observar cómo, de manera imprevisible, surgen lo que Michael Warner ha definido como “contra-públicos”³⁰⁶, formaciones sociales de carácter subalterno que emergen bajo situaciones que escapan a cualquier planeamiento. Los contra-públicos aparecen como resistencias al aparato de normativación y control de las esferas públicas burguesas, introduciendo usos insólitos e insospechados de los espacios comunes.

La noción de “contra-públicos” ha sido vehicular para el trazado de las líneas de trabajo en el MACBA

Precisamente la noción de “contra-públicos” ha sido vehicular para el trazado de las líneas de trabajo de este museo. Jorge Ribalta, quien fuera su responsable de Servicios Culturales, aplica esta conceptualización polimorfa de los públicos al definir los modos de trabajo desarrollados en el MACBA, a partir de los primeros años de la pasada década: “el público no existe como una entidad predefinida a la cual hay que atraer y manipular sino que el público se constituye de formas abiertas e imprevisibles en el propio proceso de la construcción de los discursos, a través de sus diversos modos de circulación. Por tanto, el público no es alguien a quien llegar, que está ahí esperando pasivamente las mercancías culturales sino que se constituye sobre el propio proceso discursivo y en el acto de ser convocado. El público está en un proceso de movilidad permanente. Las consecuencias de esta perspectiva en términos de políticas y prácticas culturales van en la dirección de poner en cuestión las concepciones dominantes respecto a la producción y el consumo culturales, según las cuales esos roles son inamovibles como procesos cerrados, y por tanto meramente reproductivos de lo existente y abre un abanico de posibilidades de acción nuevas, en las que el público adquiere un papel activo de productor y que puede permitir por tanto la aparición de articulaciones nuevas, de nuevas formas de sociabilidad. De este modo, el público aparece como un proyecto [...]”³⁰⁷. De tal rechazo a una concepción consensual de los públicos aparece un modelo pedagógico en relación a la cultura orientado hacia la experimentación de formas de auto-organización y auto-aprendizaje. El objetivo de tal método es producir nuevas estructuras que puedan dar lugar a formas inéditas (en red, desjerarquizadas, descentralizadas, deslocalizadas...) de articulación de procesos artísticos y procesos sociales. Se trata

³⁰⁵ NEG, Oskar y KLUGE, Alexander. *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

³⁰⁶ La noción de “contra-públicos” fue introducida por Michael Warner en un artículo que ha sido traducido recientemente al castellano dentro de la serie editorial *Contra-textos*, realizada por el Servicio de Publicaciones de la Universitat de Barcelona en colaboración con el MACBA. WARNER, Michael. *Op. cit.*

³⁰⁷ RIBALTA, Jorge. *Contrapúblicos, mediación y construcción de públicos* [en línea]. En: *Transversal – eipcp*, 2004. Disponible online en: <http://www.republicart.net/disc/institution/ribalta01_es.htm> [Citado 03/01/2012].

de dar “agencia” a los públicos, de favorecer su capacidad de acción y superar las limitaciones de las divisiones tradicionales de actor y espectador, de productor y consumidor”³⁰⁸. En este sentido, la aspiración de este programa estaba enfocada en cuestionar, de manera inmediata, los dispositivos de representación y los medios discursivos por los que tradicionalmente se expresa el museo e incluye a las comunidades de usuarios: principalmente la exposición y el catálogo como multiplicación y registro de la experiencia expositiva. Si consideramos que una de las funciones de las instituciones progresistas es la de hacer que la vinculación de los públicos pueda repensarse en unas claves distintas a las de la óptica burguesa, es decir, que exista la posibilidad de desregular la jerarquización de los posibles usos del museo, esto haría que las demandas de los posibles usuarios fueran dirigidas a expandir los medios por los cuales poder reapropiarse y redefinir las instituciones estatales como *servicios públicos*³⁰⁹ y conseguir con ello adecuar y definir los modos en los que poder resituarse y auto-representarse en ellas.

De este manera lo que vemos emerger es una conceptualización del museo que, consciente de la diversidad y fragmentación de sus públicos, debe plantearse en términos distintos a los patrones educativo-disciplinar o de entretenimiento que han marcado épocas anteriores, encaminándose a generar estructuras de participación diversas, capaces de potenciar la emancipación intelectual y la constitución de alternativas al dominio de los poderes que utiliza el mercado para la construcción de subjetividades y el gobierno de nuestras vidas.

En el caso del MACBA, los objetivos anteriores se hacían transparentes de cara al exterior en los muchos materiales y formatos de comunicación que editaba el museo. Es significativa la editorial de la Agenda del MACBA publicada en verano de 2008, justo en el momento de salida de Manuel Borja-Villel, en la que podemos leer el posicionamiento del museo frente a otras instituciones de su ámbito: “En el Estado español la proliferación de museos ha estado determinada por el paradigma económico de las industrias culturales. Esta condición implica pasar por alto el papel fundamentalmente educativo del museo y su condición constitutiva de esfera pública y, en cambio, opta por una concepción espectacularizada, instrumentalizada y banal [...] En este contexto, la experiencia del MACBA de la última década ha estado en contrapunto buscando una postura crítica con la tradición de las instituciones del arte moderno y ha apostado por el centralismo de la educación, el debate y los públicos como tarea principal del museo”³¹⁰.

Lo que se está jugando aquí es un cambio discursivo de efectos importantes, que dio como resultado proposiciones no menos densas dirigidas a transformar las relaciones

³⁰⁸ RIBALTA, Jorge. *Contrapúblicos, mediación y construcción de públicos*. Op. cit.

³⁰⁹ “El objetivo de un proyecto de democracia pluralista radical ha de ir en la dirección de la multiplicación de los espacios públicos. Puesto muy simplemente, ese es para mí el significado de la noción de *servicio público*, el de trabajar dentro de las estructuras del Estado para promover una descentralización del poder, la constitución de espacios y momentos en los que diferentes sujetos y colectivos puedan beneficiarse de los recursos del Estado para favorecer procesos de autoeducación y de autonomía relativa”, en RIBALTA, Jorge, *Sobre el servicio público en la época del consumo cultural*, Op. cit. [Citado 03/01/2012].

³¹⁰ VV.AA. *Editorial: Canvi d'etapa*. Barcelona: AB MACBA, Verano 2008.

*La mediación
se entiende
como el
procedimiento
de trabajo
basado la
realización de
negociaciones
específicas*

entre institución y públicos. De esta transformación surgen dos términos que me parece importante reseñar, pues ambos tratan de modificar sustancialmente la manera que tenemos de concebir la función del museo y la relación que con él mantienen las comunidades de públicos. Por una parte, “mediación” como metodología de contacto, y “agencia” como nuevo paradigma de la naturaleza relacional museo-públicos.

La “mediación”³¹¹ se entiende como el procedimiento de trabajo basado la realización de negociaciones específicas y no en la transmisión jerarquizada de unos conocimientos que preexisten a la experiencia relacional. La mediación se sustenta también en la crítica al paradigma visual-representacional por el que el museo tiende a cosificar los discursos, identidades y realidades contextuales e históricas con las que se relaciona, fundamentalmente –como ya hemos visto– recurriendo al dispositivo “exposición”. Lo que intenta esta mediación, cuando es verdaderamente crítica, es cambiar los modos de relación con los públicos, pasando de un modelo de acceso y comunicabilidad, a experimentar modelos de participación en los que la institución cultural se piensa como un agente abierto a establecer alianzas con los individuos o las comunidades políticas diversas que lo interpelan, actitud que posibilita emprender procesos de co-diseño y co-investigación horizontales de las acciones culturales que la institución puede ayudar a desenvolver en su entorno.

Jorge Ribalta nos proporciona unas buenas claves para entender en qué modo el MACBA se proponía mediar con los públicos, y lo hace proponiendo “otro modelo de relacionalidad”, un nuevo marco de trabajo que intenta superar los modos tradicionales y experimentar con otros espacios, otros procesos y actividades, otras formas de interactuar con lo social. Dice Ribalta: “Desde el punto de vista del museo, entendíamos lo relacional como un espacio para el arte que suspendiera temporalmente al autonomía institucional pre-constituida e investigase nuevas formas de interacción con lo social. Aunque sin pretender sobreescenificar ese proceso. Entendíamos el museo como un espacio para esa experimentación, no solo ni principalmente para su exhibición. Intentábamos encontrar maneras en que el arte pudiera hacer una contribución significativa, desde su especificidad, a una multiplicación de esferas públicas”³¹². Esta “otra relacionalidad”, dice, se construye a partir de la crítica a la visión esencialista de la identidad cultural del sujeto como entidad racional transparente y homogénea, donde él mismo es origen de sus propias acciones. Siguiendo a Jacques Derrida, Chantal Mouffe, cuestiona esta categoría de sujeto retomando la idea de los “exteriores constitutivos”, cuestión por la que trata de definir las identidades como construcciones relacionales, es decir, como entes políticos definidos mediante relaciones antagonistas que construyen las diferencias. Para Mouffe, al subrayar Derrida “el echo de que el exterior es constitutivo, pone de manifiesto la imposibilidad de trazar una distinción absoluta entre interior y exterior. La existencia del otro [dice] se convierte en una condición de posibilidad de mi identidad, ya que sin el otro yo no podría tener identidad alguna. Por consiguiente, toda identidad queda irremediabilmente des-

³¹¹ BELTRÁN, C.L. *Op. cit.*

³¹² RIBALTA, Jorge. *Experimentos para una nueva institucionalidad. Op. cit.* [Citado 04/01/2012].

tabilizada por su exterior, y el interior aparece como algo siempre contingente”³¹³.

Lo que propone Ribalta³¹⁴ tiene que ver con los presupuestos hechos por Derrida, también por el psicoanálisis, sobre la necesidad de un “otro” para definir toda identidad cultural. Ya que esta se resuelve en el terreno de las interacciones, el proyecto de definición identitaria de la institución MACBA y de sus comunidades de públicos se resuelve, irremediamente, en el terreno de la mediación conflictiva entre ambos. El proceso de mediación es por tanto un proceso de auto-definición, tarea que conlleva necesariamente la generación de canales de participación reales y radicales que favorezcan los procesos de auto-representación de los públicos.

La tarea que anunciaban las palabras de Borja-Villel citadas más arriba, es la de no dejar de evidenciar y advertir cómo el museo es un ámbito donde se median discursos y se construyen narraciones interesadas de ellos, de ahí que proponga introducir la pedagogía crítica como eje para discutir de qué modo se trabaja desde el museo y con quiénes. En una nota de prensa recogida por el diario EL PAÍS, con motivo de una de las primeras comparecencias de Borja-Villel tras asumir la dirección de museo, podemos leer estas palabras relacionadas con lo anterior: “un museo no es neutral, está en función de una determinada ideología y hay una cierta tendencia en la crítica y la historia del arte de que parezca que las cosas son universales y generales. En este sentido, si el museo hace evidentes sus propias contradicciones se permite que la gente pueda realizar su propio discurso crítico respecto a lo que se le está mostrando [...] todo museo es político, en el sentido griego de la palabra polis, porque cumple una determinada función política en la ciudad [...] El MACBA no sólo está al servicio de una cultura de élite, sino que tiene que integrar a otros colectivos heterogéneos y diversos. Hay otras muchas maneras de hacer cultura”³¹⁵.

Por otra parte, el concepto de “agencia” surge para inventar otros modos relacionales que construyan vínculos más equilibrados entre museo y públicos. Estas agencias fueron conceptualizadas en dos sentidos: “tiene que ver con la idea de otorgar poder y autonomía a los públicos, de acuerdo con una idea de pluralidad de formas productivas de apropiación del museo por parte de tales públicos. El otro sentido es el de micro-institución, un organismo de mediación entre el museo y los públicos. La estructura de agencias intenta articular una organización molecular del museo orientada a la multiplicación de espacios públicos y de procesos de auto-formación por parte de los diferentes colectivos que participan de las agencias”³¹⁶.

El proyecto, que de una manera más clara ejemplificó estas dos líneas conceptuales, fue el denominado precisamente como *Las Agencias* (2000-2001)³¹⁷. El proceso que

El concepto de agencia surge para inventar otros modos relacionales que construyan vínculos más equilibrados entre museo y públicos

³¹³ MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Op. cit. pp. 20-21.

³¹⁴ RIBALTA, Jorge. *Experimentos para una nueva institucionalidad*, Op. cit.

³¹⁵ SIERRA, Catalina. *Todo museo es político* [en línea]. *El País Digital*. 11/06/1998.

<http://www.elpais.com/articulo/cultura/Espanol/frontera/ingles/elpepicul/20110510elpepicul_1/Tes> [Citado 05/01/2012].

³¹⁶ RIBALTA, Jorge. *Contrapúblicos, mediación y construcción de públicos*. Op. cit. [Citado 18/11/2011].

³¹⁷ Página web de Las Agencias: <<http://www.sindominio.net/fiambrera/web-agencias/paginas/index.html>> [Citado 05/01/2012].



Il. 74. Imagen del cartel del taller "De la acción directa como una de las Bellas Artes", 2000.

devino en *Las Agencias* arrancó en el otoño de 2000 con la invitación del MACBA al colectivo de activismo cultural “La Fiambrera Obrera”, para coordinar un taller que trabajara localmente las relaciones entre arte y política, arte políticamente comprometido y su relación con los movimientos sociales, en este caso de la ciudad de Barcelona, un entorno con gran tradición asociativa y de luchas sociales articuladas. Los relatos de la experiencia construidos tanto por el museo como por la red fiambrera coinciden en que el objetivo programático del taller era generar una red sostenible, y a largo plazo, que generara alianzas entre agentes culturales (artistas y colectivos de artistas) y movimientos sociales de la ciudad principalmente, y más allá de ella (red nacional e internacional). Una vez discutida y aceptada la propuesta del museo dentro de la red fiambrera, se optó por generar un proceso de intercambio de impresiones entre grupos locales e internacionales para dar forma, durante algunos meses, a lo que finalmente sería un taller de cinco intensos días de duración –con efectos prolongados durante varias semanas más– denominado “De la acción directa como una de las bellas artes”³¹⁸ donde convergieron grupos y colectivos de artistas internacionales comprometidos con luchas políticas concretas como Ne Pas Plier, A.F.R.I.K.A Gruppe, RTMark, Reclaim the Streets, Kein Mensch ist Illegal y el IndyMedia Center, junto con grupos antiglobalización, okupas, artistas, obreros, y así, representantes de más de una treintena de asociaciones sociales provenientes de Barcelona, Sevilla, Valencia, Madrid, etc. Centrado fundamentalmente en la creación de grupos que trabajaran aspectos de comunicación técnica y gráfica (por ejemplo en cohesionar un imaginario gráfico para las luchas sociales o de discutir la posibilidad de generar plataformas digitales para potenciar las redes de comunicación independiente, etc.) útiles dentro de los movimientos de contestación, se concretaron diversos equipos o “agencias” con líneas o ejes de tensión diferenciados: la precarización del trabajo, fronteras y migraciones, gentrificación, medios de comunicación y, de modo transversal, acción directa. Del trabajo orgánico por grupos surgió que la extensión del taller no quedara limitada temporalmente a su duración programada, sino que se extendiera más allá de ahí, conformándose una red de trabajo denominada “*Las Agencias*”.

Las Agencias devino en un complejo proyecto a largo plazo, con el cual el museo continuaba dando soporte a los grupos auto-constituidos a partir del taller “De la acción...”, amplificando las capacidades tácticas de estos mediante los recursos que proveía. El apoyo del museo quedaba justificado al enmarcarlo dentro del marco conceptual de “Antagonismos. Casos de estudio” (2001)³¹⁹, una exposición retrospectiva -comisariada por José Lebrero y Manuel Borja-Villel- que recuperaba la herencia del arte crítico y político desde mediados del siglo XX, por lo que *Las Agencias* querían ser, desde el museo, un intento de multiplicar y actualizar los presupuestos conceptuales de “Antagonismos” en la ciudad. Según comentaba entonces Manuel Borja-Villel, el acento puesto por el MACBA en su apoyo a *Las Agencias* estaba más

El objetivo programático del taller era generar una red sostenible que generara alianzas entre agentes culturales y movimientos sociales de la ciudad

³¹⁸ Puede consultarse la página web con la convocatoria del taller “De la acción directa como una de las Bellas Artes” en: <<http://www.sindominio.net/fiambrera/macba.htm#>> [Citado 05/01/2012].

³¹⁹ Página web del proyecto: <<http://www.macba.es/antagonismos/castellano/>> [Citado 05/01/2012].

De Seattle a Barcelona

Forrester, gurú antisistema, presenta nuevo libro y el Macba acoge un proyecto contracultural

JUSTO BARRANCO
Barcelona

Barcelona ya cuenta con una "Agencia Espacial". Una agencia nada al uso: entre otras cosas, nunca va a enviar un vuelo tripulado a Marte. Su proyecto más arriesgado es un autobús a Tarifa. Se trata de una agencia tan diferente, que convive con otra llamada "Agencia de Moda y Complementos", también muy peculiar y que, a buen seguro, no podría vestir a los invitados a las recepciones del embajador. Como mucho —y ese es uno de sus objetivos— podría vestir a los que, en determinadas ocasiones, las intentan boicotear.

Estas dos singulares instituciones, junto con otras tres de similar pelaje, forman parte de "Las Agencias", un proyecto impulsado por el Macba para la Trienal d'Art Contemporani con la pretensión de agitar la vida cultural y social de la capital catalana. Campañas como "Dinero gratis", "Barrios en lucha",

"Las Agencias" agitará Barcelona a un mes de la reunión del Banco Mundial en la capital catalana

"Art-Mani" o "Prêt à revolter" ocuparán las calles de la ciudad de mayo a octubre, y tendrán su punto álgido el mes próximo, junio, por la celebración en Barcelona de la reunión del Banco Mundial. Y es que los colectivos sociales integrados en las diferentes agencias han diseñado incluso trajes especiales para las manifestaciones contra la globalización que se preparan, trajes coloridos para identificarse y suficientemente acolchados por si las cargas policiales.

El proyecto "Las Agencias" tiene su origen en un taller ofrecido por el Macba el pasado octubre que, bajo el título "De la acción directa como una de las bellas artes", reunió a artistas y movimientos sociales para que intercambiaran y discutieran puntos de vista y estrategias capaces de provocar debates sociales y artísticos que cuestionen los discursos imperantes en la actualidad y llevaran a cabo acciones concretas y continuadas. Era una manera de recuperar críticamente el arte político de las pasadas décadas, representado por gente como Hans Haacke,



Un cartel de la campaña antimilitarista de la "Agencia Gráfica" de "Las Agencias" junto a una imagen de los trajes diseñados para los manifestantes antiglobalización

Krzysztof Wodiczko o la Internacional Situacionista de Guy Debord.

Pensadores que, caducos o no, han encarnado una resistencia cultural que el director del Macba, Manuel de Borja-Villel, aún juzga necesaria. Sin ir más lejos, en los propios museos. "Hay dos tipos de centros. Los museos tipo MOMA, por un la-

do, que crean una historia del arte ideal, no real, reduccionista. Comunican esa historia a un público y piensan que el mero acceso a ella ya es suficiente. Por otro, un modelo más cínico, como el del Guggenheim, en el que no se habla de público, sino de audiencia, donde no hay narrativa histórica, basado en el

consumo y el marketing", desgrana.

Frente a esos modelos de museo, propone otro abierto, que privilegie el debate y la acción directa. Sin paternalismos ni jerarquías. Un museo emancipador que dé cabida a un arte surgido en talleres y campañas en los que confluyen colectivos diversos y en el que importe menos

el producto final que el proceso seguido para obtenerlo. O sea, "Las Agencias", un proyecto autónomo pero cobijado por el Macba y coordinado por un veterano del arte político: Jorge Claramonte, miembro de La Fiambrera Obrera, un grupo de intervención artístico-social que ha realizado acciones contra la especulación en Sevilla o el madrileño barrio de Lavapiés.

La emigración, el militarismo, la globalización o la especulación en

El proyecto es una respuesta del Macba al "cinismo" de museos como el Guggenheim, según Borja-Villel

las grandes ciudades son los temas abordados por los voluntarios de "Las Agencias" —artistas y miembros de ONG— en sus acciones. Los medios: desde una contraagencia de información por Internet, Indymedia —que ya funciona en www.barcelona.indymedia.org—, al Showbus, que recorrerá las calles de la ciudad con vídeos y proyecciones, acompañando las manifestaciones ciudadanas e incluso yendo a Tarifa al campamento que ha organizado "Las Agencias" allí para reflexionar sobre las fronteras. Y el bar del Macba ha sido habilitado desde el domingo como centro neurálgico de encuentro y discusión de los proyectos. Y carteles con lemas como "Pastaya" o "No queremos trabajo, queremos dinero" no van a faltar en las calles. La discusión está servida. ■

El análisis de Viviane Forrester

Los activistas antisistema de todo el mundo leen ávidamente a la francesa Viviane Forrester, que presentó ayer en Barcelona "Una extraña dictadura" (Anagrama), donde llama a la rebelión contra el ultraliberalismo.

1. "NO ME HAGAN FOTOS POR ESTE LADO". Su aspecto de estrella mediática, elegante y "glamourosa", sorprendió a muchos de los presentes, que esperaban a alguien más ataviado para una barricada. Forrester mostró incluso gestos de coquetería a lo Julio Iglesias, como pedir "por favor, háganme las fotos por el lado bueno"

2. "GLOBALIZACIÓN NO ES ULTRALIBERALISMO". "La globalización es un hecho histórico fruto de las nuevas

tecnologías, ni bueno ni malo, hoy gestionado desde una ideología ultraliberal que pretende confundirse con el fenómeno para parecer inevitable e irreversible. Se dice que la economía domina la política, cuando en realidad sucede lo contrario. La ideología ultraliberal, que sitúa los beneficios de las empresas como máxima prioridad, por encima de la calidad de vida de la gente, impregna nuestra actividad económica. Mi trabajo es hacer visible el engranaje del sistema,

esa extraña dictadura que triunfa porque permanece oculta tras la propaganda, que nos hace creer cosas absolutamente irreales y trabajar en contra de nosotros"

3. "DESPEDIR ES UN NEGOCIO". "Cada vez hay más grandes empresas con beneficios que despiden empleados a millares, y eso les hace subir en bolsa. Las leyes deberían frenar la barbarie y prohibir despedir a la gente por razones bursátiles"

4. "EE.UU. Y GRAN BRETAÑA, A LA COLA". "El FMI y el Banco Mundial piden seguir el modelo anglosajón. ¿Qué resultados da eso? En EE.UU. el 19,1% de las

personas están por debajo del umbral de la pobreza, la medalla de oro de los países industrializados. La medalla de plata es para Gran Bretaña, con el 13,5%. No tienen paro porque lo intercambian por pobreza, con trabajos subremunerados. Y han desmantelado la política social"

5. "HAY QUE RESISTIR". "No propongo ninguna alternativa, no soy comunista. Pido resistir, oponerse al horror. Cuando una casa se quema, lo prioritario es apagar el fuego. Ya hablaremos después de una casa nueva. La opinión pública puede hacer cambiar a los políticos, hay miles de ejemplos". — X. AYÉN

Il. 75. Artículo de prensa sobre *Las Agencias*: NAVARRO, Justo. *De Seattle a Barcelona*, La Vanguardia, Miércoles 9 de mayo de 2001. Imagen: leodecerca (flickr).

centrado del lado de los efectos orgánicos que pudiera tener en la estructuración de los movimientos culturales y sociales críticos de la ciudad, más que en la búsqueda de unos resultados medibles en términos de calidad artística o efectividad visual: “lo que nos interesa no es tanto el trabajo artístico o creativo que pueda generarse como el proceso en si mismo y lo que este pueda desencadenar en nuestro entorno cultura y social”³²⁰.

Lo que desencadenó fue interesante en términos relaciones y discursivos e ilumina bastante bien algunas de los nudos críticos y cuellos de botella que suelen producirse cuando las instituciones culturales se vinculan con agentes del tercer sector.

Cuando se constituyeron *Las Agencias* el horizonte de trabajo de la red se puso en acompañar los procesos de auto-formación del Movimiento Social Global surgido en Seattle en 1999, máxime cuando se anunció la celebración en junio de 2001 de una reunión periódica del Banco Mundial en Barcelona. Después de las movilizaciones y protestas de los grupos anti-globalización en Seattle, Praga, Estocolmo, y Génova, el momento de resistencia llegaba su máxima tensión y capacidad de movilización. La cita de Barcelona generó en los movimientos sociales de la ciudad el deseo de reorganizar su trabajo y apuntar a un objetivo común marcado en la cita de junio. Aunque finalmente la reunión del Banco Mundial no se celebró, por el miedo de los organizadores a que estallara una oleada de violencia contestataria en la ciudad, los movimientos sociales de la ciudad siguieron adelante en sus planes de celebrar una contra-cumbre que sirviera no sólo para expresar el rechazo social a las políticas económicas neoliberales, sino también como hito para la auto-reflexión y auto-crítica del movimiento de resistencia y en la oportunidad de emprender un proceso pedagógico con el que plantear nuevas soluciones a los problemas locales y globales que empezaban a emerger y que posteriormente –en 2008- estallarían en la crisis de los mercados internacionales y en el hundimiento de algunas economías europeas (Grecia, Portugal, Italia...España).

En este contexto de lucha, el papel de *Las Agencias* fue central, sobre todo en lo que respecta a la formación dentro de los movimientos sociales de todo un aparataje técnico con el que sofisticar las herramientas y técnicas de comunicación y difusión de mensajes para ayudar en las campañas de presión, en las manifestaciones y en otras intervenciones en la ciudad.

La organización de *Las Agencias* se hizo atendiendo a los campos de acción que se quería trabajar, quedando divididas finalmente en cinco grupos: una *agencia gráfica*, que trabajaba basándose en ideas de contra-publicidad y guerrilla de la comunicación; una *agencia fotográfica*, que documentaba las acciones y suministraba imágenes para los medios de comunicación alternativos; una *agencia de medios*,

³²⁰ SIERRA, Catalina. *El MACBA arropa el activismo* [en línea]. *El País Digital*. 09/05/2001. <http://www.elpais.com/articulo/cataluna/Macba/arropa/activismo/elpepiau/cat/20010509elpcat_26/Tes> [Citado 05/01/2012].



Il. 76. y 77. Colección de ropa "Prêt a revolter" y autobús de *Las Agencias* en la plaza del MACBA, 2001. Imagen: leodecerca (flickr).

que contribuyó al desarrollo de Indymedia Barcelona³²¹ y otros canales de difusión de noticias al margen de los oficiales; *una agencia de moda y complementos*, que desarrollaba instrumentos para dotar a los manifestantes de medidas contra cargas policiales (“Prêt a revolter”³²²) y una *agencia espacial*, encargada de gestionar el bar del museo, abierto para la ocasión como lugar donde proveerse de alimentación además de ser lugar social, centro de acceso gratuito a internet y espacio para reuniones y presentación de eventos.

Por una crónica de Catalina Sierra para El País de la conferencia de presentación del proyecto en mayo de 2001, podemos saber algo más de los recursos dispuestos por la institución en su colaboración con la red y de la estructura de la misma:

“El museo dota a Las Agencias de dos locales –un taller en la calle Joaquín Costa 24 y el bar del museo- y una partida de 12 millones de pesetas para financiamiento. Las Agencias congrega a unos 50 personas, en su mayoría jóvenes, que se han organizado en cinco agencias especializadas –en realidad grupos de trabajo que se agrupan en talleres-, cada una de las cuales colabora a su vez con varios colectivos sociales. El coordinador del proyecto es Jordi Claramonte, integrante del colectivo La Fiambrera Obrera, que es el único que tiene remunerado su trabajo. El resto trabaja de forma voluntaria aunque, señala Claramonte: “Para los proyectos –ahora trabajamos en unos 25- se asigna un presupuesto que se gestiona por decisión asamblearia en función de las necesidades de cada caso’.”³²³.

Aunque *Las Agencias* fue un foco de movilización y un hito insólito de colaboración desjerarquizada entre una institución cultural –un museo de arte contemporáneo- y colectivos sociales, determinados sucesos nos permiten señalar en términos conflictivos esta relación:

Uno de los principales problemas sigue siendo el de la cooptación por parte del museo del capital social y simbólico de unos movimientos -unos *públicos*- ajenos al devenir normal de la institución. Con su habitual tono irónico, la *fiambrera* se sorprendía de la invitación del MACBA en las comunicaciones y convocatorias que realizaba (“Bueno ahora sucede, para nuestra sorpresa, que el Macba ha contactado con la gente de la fiambrera, que hasta la fecha no hemos hecho nada de nada para instituciones de ese pelaje, para que montemos una especie de “taller” en que nos expliquemos sobre el tipo de cosas que nosotros entendemos como arte político relevante [...]Para nuestra sorpresa la gente del Macba ha aceptado nuestra propuesta”³²⁴) al entender esta postura como algo que se salía de la norma habitual de los programas culturales de las grandes instituciones de este tipo. Unos años más tarde, en una

³²¹ Página web de Indymedia Barcelona: <<http://barcelona.indymedia.org/>> [Citado 06/01/2012].

³²² “Prêt a revolter” creó vestuario específico para las revueltas. Pueden verse los modelos diseñados en: <<http://leodecerca.net/proyectos/pret-a-revolter/>> [Citado 07/01/2012].

³²³ SIERRA, Catalina. *El MACBA arropa el activismo Op. cit.* [Citado 07/01/2012].

³²⁴ Comunicado disponible en: <<http://www.sindominio.net/fiambrera/macba.htm#>> [Citado 07/01/2012].

En Las Agencias hubo una apuesta por hacer conflictiva la relación que el museo podía tener con la ciudad

entrevista concedida para la web del local social La Dinamo de Madrid (LDNM) un o una *fiambarrera* comenta: “Esta gente tiene una fórmula que les funciona muy bien, llaman a los mendas más modernos y más guais para que hagan un taller para más peña guai y moderna. Al final de año dicen que han traído a tantos modernos guais a dar talleres y ahí queda la cosa”³²⁵. Lo que ambas citas señalan claramente es la estrecha línea y frágil tensión manifiesta en la cooperación entre dos cuerpos, que aún queriéndose relacionar por igual, mantienen unas lógicas de funcionamiento e intereses bien distintos. Estas lógicas permanecen ocultas pero ante el prendimiento de algún conflicto suelen surgir de inmediato. Las presiones por parte de algunas instituciones políticas a la dirección del museo para que cesara su apoyo a un movimiento que se estigmatizaba como “terrorismo de baja intensidad”, hicieron que la supuesta autonomía programática de *Las Agencias* se intentará resquebrajar, lo que supuso tensiones entre miembros de la red y el museo y el definitivo final de la cooperación (“no sin que antes la policía cargase en el bar de *Las Agencias* en el MACBA y destrozase parte del material que habíamos producido. El museo no se atrevió a decir nada”³²⁶). No obstante, un pequeño grupo quedó trabajando bajo la denominación de *Las Agencias* en Barcelona durante algún tiempo más.

Aunque sería difícil discernir exactamente de qué forma ha podido rentabilizar el MACBA la inversión efectuada respecto a *Las Agencias*, seguramente su reconocimiento internacional provenga precisamente de la exposición y del diálogo crítico, al que se ha prestado con agentes que podían poner en cuestión de una manera clara sus propósitos y funciones, aunque fueran bienintencionadas. A nivel discursivo, si creemos que hubo una apuesta por hacer conflictiva la relación que el museo podía tener con la ciudad, por ejemplo problematizando y poniendo en cuestión su propia naturaleza –su ser institución- dentro de unas dinámicas críticas que lo cuestionarían desde dimensiones que iban más allá de su programa cultural. Esas dimensiones encauzan con las temáticas planteadas en “De la acción directa...” y tienen que ver con cómo el museo enfrenta reflexivamente problemáticas de orden político, tales como: la precarización del trabajo, o cuestiones muy particulares e inmediatas, como la relación de la institución con su contexto social y cultural (el barrio del Raval –antiguo barrio chino- habitado densamente por población migrante) o como responder a las políticas de presión y renovación urbanística (dentro de las cuales el museo –su edificio- era una herramienta más), que como consecuencia tenían el desplazamiento de población originaria para sustituirla por otra de mayor poder adquisitivo.

Por otra parte, quedó pendiente escalar la rentabilidad que para las luchas y movimientos sociales había tenido esta relación dialéctica. Más allá del provecho que podían sacar de los medios y recursos puestos por la institución para conseguir sus fines, es difícil, medir si en términos estratégicos y a largo plazo *Las Agencias* consiguieron, como perseguían sus fines fundacionales, el fortalecimiento de las

³²⁵ SENGHOR, Albin. *Fiambarrera obrera: instrucciones de uso* [en línea]. En: LDNM 16/05/2005. Disponible online en: <<http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo.php?numero=16&id=396>> [Citado 07/01/2012].

³²⁶ *Ibidem*.

redes de trabajo autónomas de la ciudad. Podemos notar algunos efectos positivos, como un aumento de la expertización en el uso de la imagen gráfica en campañas de protesta, generando un nuevo imaginario gráfico y una mayor eficacia comunicativa. Por otra parte, en relación con el proceso de *Las Agencias* permeabilizaron en España iniciativas de carácter contra-hegemónico vinculadas con el acceso y uso de medios de comunicación, que cristalizaron, por ejemplo, en la creación de la red Indymedia-Barcelona, dispersa después en un buen número de ciudades españolas³²⁷.

En cualquier caso estas relaciones son complejas, y no están exentas de verse comprometidas en procesos de instrumentalización institucional que puedan inocular o distorsionar los efectos que se quieren conseguir. No obstante, pensamos que adoptar una postura proactiva, que nos enfrente a negociar críticamente con nuestras instituciones, es un envite al que deberíamos responder pues supone, ciertamente, evidenciar que son posibles fracturas, lugares entremedias, donde puedan regenerarse tanto las instituciones públicas como las prácticas críticas, en términos de constituirse en verdaderos espacios democráticos que no amaguen el conflicto³²⁸. En cualquier caso, el problema que no sabemos resolver es siempre el mismo: el cinismo respecto a la crítica.

En el caso del MACBA, en relación con *Las Agencias*, aunque el discurso oficial de la institución fue esencialmente triunfalista (“El museo se convirtió en un espacio relativamente reconocible como antagonista para los grupos anti-capitalistas”³²⁹), algunas voces advirtieron del doble lenguaje o *doble estándar*³³⁰ del museo respecto a los asuntos que problematizaba. Respecto a la lucha contra la precarización laboral, cuestión tratada por el museo en múltiples conferencias y seminarios, algunos grupos del contexto catalán habían desarrollado investigaciones de cómo esta afectaba a las instituciones culturales de la ciudad o a la universidad, señalando al MACBA como uno de los focos principales³³¹ de precarización del trabajo. El colectivo Ctrl-i –trabajadoras del museo– difundió en 2004 un informe³³² sobre la situación precaria de los contratados para visitas guiadas e información, lo que les costó un proceso de asedio –moobing– y rescisión contractual.

Se puso en duda también la capacidad del museo de subvertir las fronteras que

Estas relaciones no están exentas de verse comprometidas en procesos de instrumentalización institucional que puedan inocular los efectos que se quieren conseguir.

³²⁷ El nodo andaluz –Indymedia-estrecho– surgió precisamente de una extensión del proceso de *Las Agencias* a partir de las experiencias Fadaiait, unos encuentros entre activistas culturales y de los medios tácticos, que tuvieron lugar en Tarifa durante los años 2003 y 2004. Más información del proyecto en las siguientes webs: <http://hackitectura.net/osfavelados/txts/fadaiait_2004/fadaiait_cronica.html> y <<http://fadaiait.net/>> [Citado 08/01/2012].

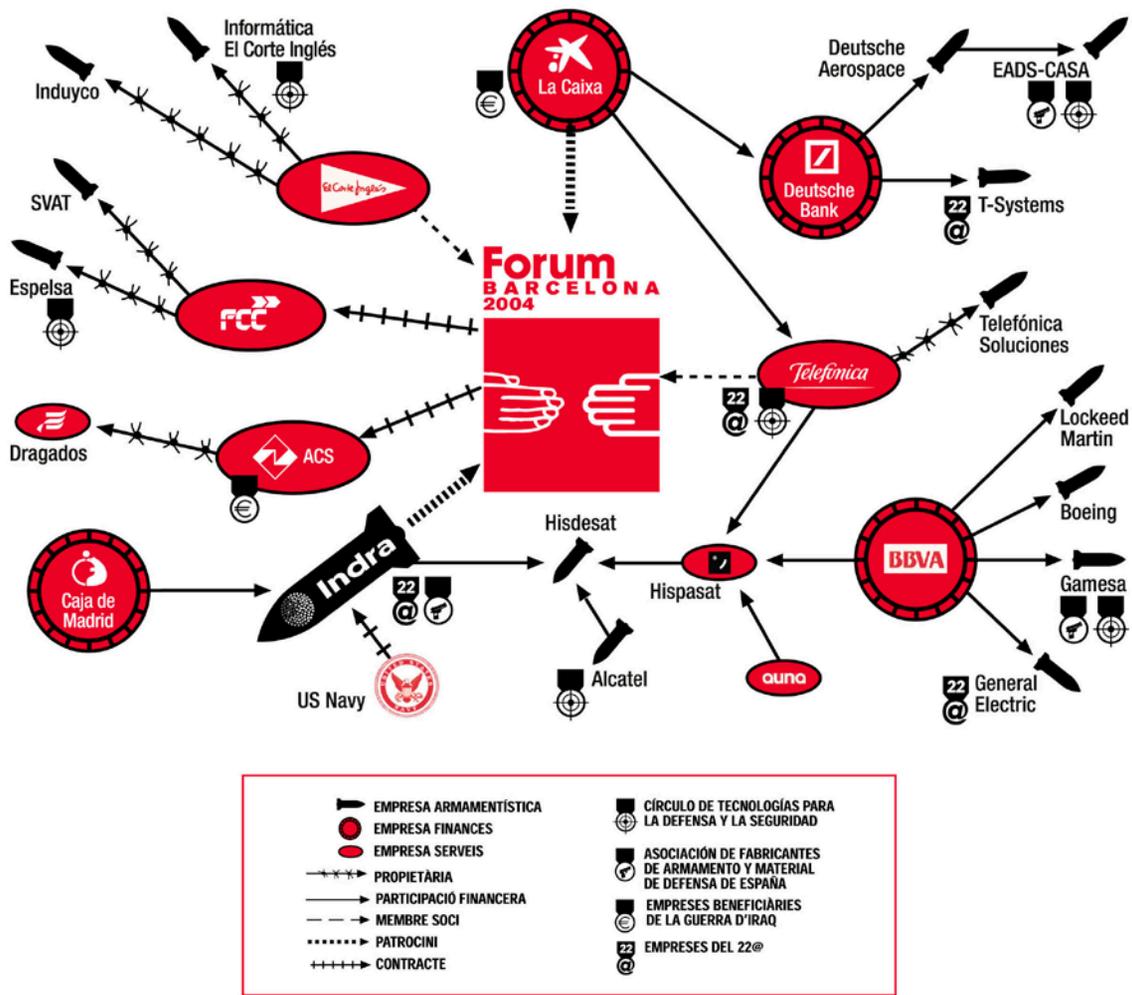
³²⁸ “Macba: Ni contigo ni sin ti tienen mis penas remedio, contigo porque me matas, y sin ti porque me muero”. Comentario publicado por el usuario Jueves el 22 de Marzo de 2006 en el Blog del colectivo Ctrl-i <http://blog.sindominio.net/blog/ctrl-iando/ctrlgrrrrs/2006/03/16/ctrl-i_dice_no_al_macba> [Citado 08/01/2012].

³²⁹ RIBALTA, Jorge. *Contrapúblicos, mediación y construcción de públicos*. Op. cit. [Citado 09/01/2012].

³³⁰ El “doble estándar” es una forma de acción o gobierno hipócrita. Si utiliza generalmente para denunciar las políticas de aquellas empresas con sede principal en países desarrollados en los que cumplen legislaciones estrictas, por ejemplo respecto al control de residuos, o protecciones salariales, pero que se desprecupan o utilizan políticas agresivas en sus filiales afincadas en países subdesarrollados o en vías de desarrollo.

³³¹ La producción discursiva e investigación desarrollada por la plataforma *De qué va realment el Fórum?* Puede consultarse en <http://www.sindominio.net/mapas/es/esquema_es.htm> [Citado 09/01/2012].

³³² Puede consultarse su investigación en la página web: <<http://www.sindominio.net/ctrl-i/>> [Citado 09/01/2012].



Il. 78. Esquema de anàlisi del Fòrum Universal de las Culturas (2004): *economía de guerra*. Diseño: Plataforma *De qué va realmente el Fòrum?*.

supone respecto a las culturas del Raval, incidiendo críticamente sobre la dirección elitista de sus programas públicos, a los que se demandaba un giro contextual, que consiguiera articular proyectos de trabajo con comunidades del entorno o la ciudad, complementando la oferta de seminarios y programas teóricos basados en el formato seminario magistral de alto nivel discursivo. En el año 2004 se hizo desde el museo un intento por entablar conversaciones y sostener proyectos con agentes de la ciudad que estaban problematizando la celebración del “Fórum Universal de las Culturas”. Un evento que, tras el discurso de la tolerancia y la convivencia entre culturas, enmascaraba un proceso de especulación urbanística en la zona del Poble-nou-Besòs³³³. Es decir, se utilizaba de nuevo la cultura como coartada para efectuar procesos de gentrificación urbana y especular sobre las posibilidades inmobiliarias en una gran zona de playa de la ciudad.

En este contexto surge *¿Cómo queremos ser gobernados?*, un proyecto coordinado por Roger M. Buerger que desplegó todo un programa de debates, exposiciones y recorridos, por las zonas industriales donde el “plan Fórum” iba a actuar. Una manera de que la acción cultural del museo se llevara a cabo y tuviera efectos en otras áreas de la ciudad y no en el museo. Iniciado un año antes a partir de conversatorios y reuniones múltiples, el proyecto intentaba servir de plataforma para las reivindicaciones de los movimientos sociales y vecinales, quería convertirse en pantalla donde proyectar el rechazo ciudadano a las políticas propagandísticas de la municipalidad de Barcelona que intentaba, con el discurso de la multiculturalidad y el consenso, tapar los conflictos reales de la ciudad. A la vez, el proyecto pretendía armar un proceso que tuviera como fin rescatar las memorias locales olvidadas u ocultas por otros relatos construidos desde las administraciones locales y regionales. El proceso conllevó la puesta en marcha de comisiones de trabajo y asambleas de decisión que implicaban a la sociedad civil afectada, en un intento de *horizontalizar* y desjerarquizar todo el proceso de diseño. Se instituyó una suerte de comisión ciudadana en la que participaban representantes de los colectivos locales de la Ribera del Besòs. Ésta estuvo encargada de las tareas de coordinación y de la toma de decisiones que habrían de efectuarse para conformar todo el complejo programa de itinerarios y actividades en el que acabó convirtiéndose el proyecto.

Frente al relato hegemónico y homogeneizador del Fórum, se intentó armar un contra-modelo organizativo que, en la línea ya ensayada en *Las Agencias*, consiguiera limitar el borrado de las luchas actuales e históricas que el modelo de “política cultural espectacular”, basada en los grandes eventos, tiende a provocar. Si el “modelo espectacular” impone una relacionalidad neutral, indiferenciada, *¿Cómo queremos ser gobernados?* se situó de nuevo en el lugar entre-medias de la cultura y el activismo social, poniendo a la institución en una compleja posición de interlocución con los movimientos sociales de la que no es fácil salir bien parado.

³³³ Movimientos sociales de Barcelona generaron una reacción a este nuevo proceso de gentrificación urbana en la ciudad. Un buen número de investigación, manifestaciones públicas y acciones tuvieron lugar en ese 2004. Buena parte de los materiales generados en esta oposición puede consultarse en la web “De qué va realmente Fórum” <http://www.sindominio.net/mapas/es/index_es.htm> [Citado 09/01/2012].



Il. 79. Mosaico de imágenes. Despliegues del proyecto *¿Cómo queremos ser gobernados?* por distintas zonas de Barcelona: Poblenu, La Mina y Can Ricart, otoño de 2004.

Rodeamos siempre terrenos enfangados, situaciones densas en las que es ciertamente difícil no sentir la inestabilidad esencial del campo en el que operamos. Seguimos manteniendo esa duda difícil de resolver sobre el equilibrio entre lo que ofrecemos y lo que recibimos en las alianzas que establecemos los agentes sociales, los públicos activos, con respecto a las instituciones, una relación sobre la que siempre planea esa sospecha, que Suely Rolnik³³⁴ ha definido en términos de seducción y deseo, o lo que viene a ser: la forma en que el régimen de subjetividad del capitalismo es capaz de penetrar, sibilinamente, y guiar los modos de hacer de las instituciones culturales para que desde ellas se vean “chuleadas” las fuerzas subjetivas y de creación. Esta suerte de proxenetismo, de identificación con el “chulo” seductor, es el hechizo que encanta cualquier estrategia de resistencia individual y colectiva, y neutraliza, por medio del consenso, cualquier intento de establecer una relación *agonista* entre los sujetos sociales y las instituciones culturales. Richard Bolton, ha visto aquí justamente el éxito del mantenimiento de la ideología capitalista. Para él este éxito no depende “de la eliminación del disenso, sino de su institucionalización [...] de un modo que retarde, a una velocidad aceptable, fácilmente asimilable”³³⁵ cualquier proceso que se quiera realmente transformador. Si el objetivo de *¿Cómo queremos ser gobernados?* se enunciaba en los términos de querer perfilar “una estrategia de cara a un programa de eventos públicos en la ciudad capaz de visibilizar la actividad de los movimientos y su capacidad organizativa, de modo que fuera posible constituir una contra-esfera pública temporal en el contexto de la Barcelona bajo el gran aparato propagandístico hegemónico institucional”³³⁶, no sería esta la oportunidad que esperan, si no es que incentivan o provocan, los poderes hegemónicos para reafirmar y fortalecer sus posiciones³³⁷. Los términos de esta discusión parecen moverse frecuentemente en posturas polarizadas, enfrentando ideas extremas que hacen que cualquier decisión al respecto de la colaboración institucional, aunque sea en términos de crítica radical, pueda ser cuestionada siempre de manera aplastante.

Pero cediendo a esta presión, quedaría siempre en suspenso cualquier movimiento que cuestionara y replanteara las lógicas neoliberales, y menos si cabe, que pudiera ensayar alternativas con las que problematizar el gobierno de lo común, cuestión esta que, dentro de la crisis sistémica a la que asistimos, se hace necesario introducir.

³³⁴ ROLNIK, Suely. *Geopolítica del chuleo* [en línea]. En: Transversal – eipcp, 2006. Disponible online en: <<http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es>> [Citado 10/01/2012].

³³⁵ BOLTON, Richard. *Enlightened Self-Interest: The Avant-Garde in the 80's*, en KESTER, Grant (ed.). *Art, Activism and Oppositionality. Essays from Afterimage*. Durham/Londres: Duke University Press, 1998. p. 73.

³³⁶ RIBALTA, Jorge. *Experimentos para una nueva institucionalidad*, *Op. cit.* [Citado 10/01/2012].

³³⁷ Boris Buden hace explícita esta inevitabilidad en el mismo sentido ya comentado: “Empero, una institución bajo la hegemonía neoliberal ni afirma necesariamente las ideas neoliberales ni las pone obligatoriamente en práctica. Incluso puede que las desprecie o cuestione abiertamente; pero aunque luche contra la hegemonía neoliberal no puede eludirla. Esta hegemonía determina la manera en que se reproduce como institución. Forma parte de la naturaleza de la hegemonía neoliberal el hecho de que no se la pueda simplemente evitar ni se pueda adoptar por voluntad propia una posición externa a ella. Es precisamente porque define su propio afuera que se trata de una hegemonía. Es en este sentido, y sólo en este sentido, que todas las instituciones son neoliberales bajo la hegemonía neoliberal, incluso aquellas que se resisten”. En BUDEN, Boris. *Comentarios sobre el texto de Branka Curčić*. En: Transversal – eipcp, 2007. Disponible online en: <<http://eipcp.net/transversal/0407/buden2/es>> [Citado 10/01/2012].

Desde las instituciones progresistas se ha tratado de experimentar fórmulas por las que trascender su propia herencia moderno-burguesa

Dentro de este contexto de crisis las instituciones culturales no salen inmunes tampoco y vemos cómo desde ellas surgen determinadas voces autorizadas que reclaman cambios estructurales en las mismas. “Si el paradigma económico centrado en el dinero fácil y la especulación no se sustenta, es también evidente que la cultura basada en la primacía del edificio y del espectáculo sobre el programa ha dejado de tener validez y que la necesidad de inventar otros modelos es imperiosa”³³⁸, afirma Manuel Borja-Villel en la editorial del segundo número de CARTA, la revista de pensamiento y debate del Museo Reina Sofía. En el nuevo contexto económico Borja-Villel ve la oportunidad para repensar los paradigmas en los que se sustentan nuestros regímenes de vida y, en lo que respecta a las instituciones culturales, esta acción pasaría, según él, por comprometerse desde ellas a “efectuar un cierto repliegue, en el sentido que Pasolini le daba al término: no un giro hacia adentro, sino hacia afuera”³³⁹, lo que conllevaría replantearse la organicidad de las instituciones desde el ámbito de lo común. Un común no entendido como categoría preexistente sino como estancia en un continuo devenir instituyente.

Si retomamos el eje que nos ha ayudado a introducir la cuestión de la colaboración entre instituciones culturales y movimientos sociales, la denominada corriente de crítica institucional –en su conceptualización actual–, comprenderemos cómo, desde las instituciones que se dan en llamar progresistas, se ha tratado de experimentar continuamente fórmulas por las que éstas pudieran trascender su propia herencia moderno-burguesa, reinventando los modos y términos en los que poder relacionarse y cuestionarse, ya no de una forma introspectiva y auto-suficiente, sino mediante los usos y demandas de aquellos sujetos que han entendido que parte del trabajo político a realizar, para conquistar una democracia verdaderamente radical, ha de hacerse volviendo frágiles las posturas, quebrantando los lugares comunes, para que al interpelar críticamente a las instituciones podamos trasladar el antagonismo social a su interior.

A partir de ahí, podemos hacer una labor realmente eficaz para la reversión pública de estas organizaciones, no solo experimentando fórmulas de acceso, de auto-representación y re-socialización de recursos y espacios, sino engendrando nuevas formas de sociabilidad con las que adquirir competencias y responsabilidades en la gestión orgánica de las mismas.

Para todo esto, andamos el camino del pensar y pensamos: ¿existe un conjunto de demandas claras de los movimientos y sociedad civil respecto a las funciones que deben realizar las instituciones públicas?. ¿Qué aprendizajes se han hecho de las distintas oleadas de críticas institucional y de otros discursos que han problematizado las cuestiones del común y lo público?. En un proceso de negociación, ¿cómo hacer para establecer criterios transparentes en los que las posturas de partida

³³⁸ BORJA-VILLEL, Manuel. *Hacia una nueva institucionalidad*. En: Editorial CARTA n°2, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Primavera-Verano 2011. p. 1.

³³⁹ BORJA-VILLEL, Manuel. *Museos del Sur* [en línea]. *El País Digital*. 20/12/2008. Disponible online en: <http://www.elpais.com/articulo/arte/Museos/Sur/elpepuculbab/20081220elpepuculbabart_3/Tes> [Citado 11/01/2012].

queden siempre claras y los objetivos no se difuminen?. Porque, más allá de negociar la colaboración en términos de reciprocidad e igualdad de condiciones, ¿no deberían enfrentarse las prácticas críticas (culturales y sociales) a la tarea de deconstruir orgánicamente las estructuras y ensayar otros modelos de funcionamiento, que permitan una dirección y gestión experimental y verdaderamente democrática del gobierno de las instituciones públicas?. Y planteado este marco de superación del modelo dominante, nos preguntamos: ¿estamos preparados para ello?.

3.3.3.2. Modelos de gestión cultural ciudadana. Proyecto América.

Los distintos modos de colaboración entre instituciones culturales públicas y agentes culturales y sociales que hemos, brevemente, enunciado en capítulos anteriores, 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)³⁴⁰, una entidad consultiva basada en los foros y consejos de artes de Porto Alegre y Sao Paulo, que estaría formada por agentes 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.

En Cataluña, en el año 2009, se constituyó, después de un muy largo debate entre los sectores culturales y los representantes políticos, el *Consell Nacional de la Cultura i de les Arts* (CoNCA), una iniciativa inspirada en el *Arts Council* británico, para fomentar y organizar la política de apoyo, promoción y expansión de la cultura y de la

³⁴⁰ 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 12/01/2012].

creación artística con independencia del gobierno y de las coyunturas políticas³⁴¹. El CoNCA surgió como una iniciativa pionera en el sur de Europa, para evitar que los vaivenes políticos interrumpieran la consolidación de líneas estratégicas y a largo plazo para la cultura, para impedir la generación de políticas partidistas y para dotar de mayor estabilidad y una mejor y más equitativa redistribución de los recursos públicos a los agentes artísticos activos en el contexto catalán. Para ello se nombraba un consejo plenario, formado por agentes culturales (artistas, críticos, comisarios, gestores, profesores, ...) de la región, encargado de proponer y dirigir de manera consensuada la implantación de las políticas culturales en materia artística en Cataluña.

Entre las atribuciones adscritas por ley al CoNCA destacan:

Las actuales reestructuraciones del sistema público, esgrimidas con motivo de la actual crisis económica, han dado lugar a un giro conservador en materia de política cultural

-“Favorecer e impulsar el diálogo entre el mundo de la creación de los sectores culturales y artísticos y la administración de la Generalidad y, si procede, ejercer la intermediación.

- participar con el departamento competente en materia de cultura en la definición de las líneas estratégicas y los objetivos nacionales.

- emitir informes preceptivos sobre el nombramiento de los responsables de los equipamientos culturales dedicados específicamente a la creación artística que corresponda al Gobierno.

- Diseñar, de acuerdo con el programa marco de cultura del Gobierno y el contrato programa del Consejo Nacional de la Cultura y de las artes, las líneas de actuación de apoyo a creadores y entidades respecto a la promoción, el fomento, la difusión y la proyección de la creación artística”³⁴².

Estas funciones priorizan fuertemente la creación de un organismo competente y con voz propia capaz, no sólo de intermediar entre los agentes artísticos y la administración, sino de participar en el diseño de las políticas culturales públicas de toda una región, teniendo capacidad ejecutiva sobre las mismas. Pero precisamente, un cambio político devino, dos años después de constitución, en un cambio drástico de la capacidad del CoNCA para participar del gobierno de la cultura en Cataluña. Las actuales reestructuraciones del sistema público, esgrimidas con motivo de la actual crisis económica, han dado lugar a un giro conservador en materia de política cultural, no sólo afectando con recortes presupuestarios drásticos, sino también suprimiendo estructuras y órganos de participación externos a la administración o desnaturalizando sus funciones. En estos momentos, la redacción de una nueva Ley de Agilidad y Reestructuración Administrativa, por parte del actual gobierno catalán, ha comportado una reducción de la capacidad de influencia del CoNCA, reduciendo su labor a la de mero consejo asesor. Esto ha provocado la redacción de manifiestos

³⁴¹ Información extraída de la página web del CoNCA: <<http://www.conca.cat/es/qui-som/origen>> [Citado 12/01/2012].

³⁴² Información extraída de la página web del CoNCA: <<http://www.conca.cat/es/qui-som/funcions>> [Citado 13/01/2012].

y duras críticas hacia la administración pública por parte del conjunto de asociaciones y agentes independientes del ámbito artístico catalán, quienes consideraban la constitución del consejo como una de las conquistas históricas del sector³⁴³.

Más allá de estas experiencias de generación de consejos ciudadanos y profesionales para mediar en las políticas culturales de la administración, reconocemos otras propuestas y estrategias en España en las que podemos entrever modelos de democratización de la gestión de las instituciones culturales públicas o iniciativas instituyentes directamente surgidas del interés de la ciudadanía o del sector artístico. El caso de **Hangar**, un espacio de investigación y producción artística radicado en Barcelona, fundado en el año 1997 por la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (AAVC) para dar recursos y apoyo a los artistas. Aunque financiado mayormente con fondos públicos, la gestión de Hangar corre a cargo de la Fundación AAVC, integrada por artistas visuales y de cuyos miembros se elige el patronato y este a su vez propone los integrantes para la dirección técnica (director, asistentes, responsables de secciones, etc.) y la comisión de contenidos (dirección artística) que son quienes coordinan el día a día del centro.

En esta línea intermedial, es decir, de trabajo cultural entre la gestión administrativa y la ciudadana, me gustaría detenerme en una iniciativa insólita, también interrumpida recientemente 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 ha llegado, conflictivamente a su fin.

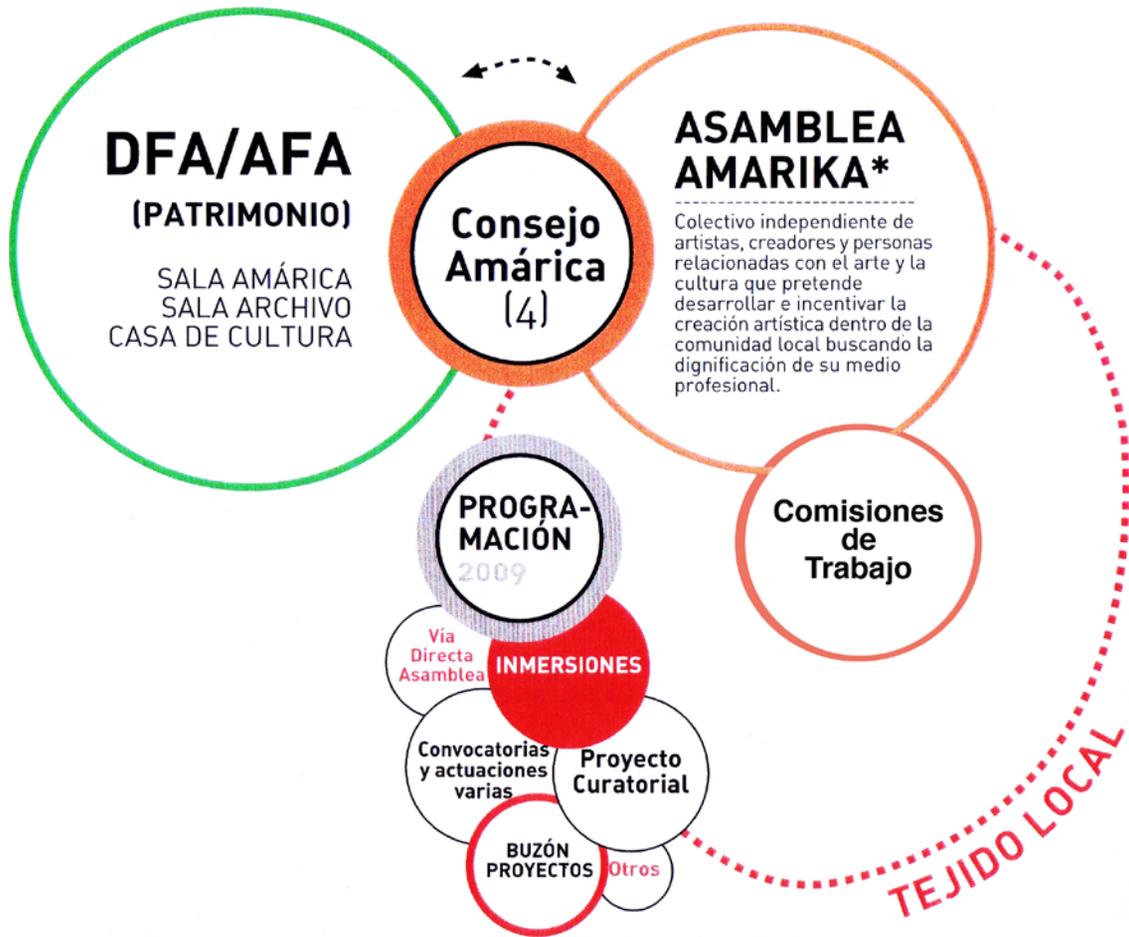
Proyecto América surge a partir de la necesidad del Departamento de Euskera, Cultura y Deportes de la Diputación Foral de Álava de gestionar tres espacios dedicados al arte contemporáneo, dependientes de dicha institución. El análisis realizado por una nueva administración –tomó cargo en 2008–, sobre la situación del arte contemporáneo en la provincia, llevó a la conclusión del deber de impulsar políticas que fortalecieran el tejido cultural contextual, 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”³⁴⁴ 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 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

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

³⁴³ Información extraída de la página web de la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya: *La comunitat artística respon per aturar la llei que desmantella el CoNCA*, Disponible online en: <<http://blog.aavc.net/2011/06/07/la-comunitat-artistica-respon-per-aturar-la-llei-que-desmantella-el-conca/>> [Citado 13/01/2012].

³⁴⁴ CRESPO, Txema. *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 14/01/2012].



Il. 8o. Sociograma estructural del Proyecto América.

que extirpar de otras actividades culturales”³⁴⁵, comenta 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 artistas³⁴⁶, 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. 8o**].

La **asamblea** era, en *Proyecto Amárika*, 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 basa en reuniones periódicas (una vez al mes) y abiertas en las que se tratan los temas fundamentales del proyecto. La convocatoria se convocaba por una lista de correo que, en los meses finales del proyecto, contaba con más de 40 personas inscritas³⁴⁷. 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

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ 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: VALDEOLIVAS, Ana; LARRIMBE, Iñaki; RODRIGUEZ, Fito y RODRIGUEZ, Natxo. *Datos extraídos del informe: Proyecto Amárika. Propuesta de gestión*. Disponible online en: <http://amarika.org/blog/images/pdfs/proyecto_amarica_informe_web.pdf> [Citado 14/01/2012]. p. 9.

³⁴⁷ Para ser inscrito en la lista de correo de la asamblea debías asistir a una asamblea y dejar registrados tus datos.

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 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 así mismo como 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 constituyente³⁴⁸, 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, quisiera señalar una dificultad concreta del proyecto expresada por algunos miembros asamblearios³⁴⁹: la gradiente de participación. A lo largo de los cuatro años de funcionamiento de *Proyecto América*, los grados de compromiso y

³⁴⁸ VALDEOLIVAS, Ana; LARRIMBE, Iñaki; RODRIGUEZ, Fito y RODRIGUEZ, Natxo. *Op. cit.* p. 10.

³⁴⁹ 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=CaNRy8ivo8&list=UUigu6nSBwUahGqDsZZMc8ow&index=3&feature=plcp>> [Citado 15/01/2012].

participación de los agentes culturales del contexto han dibujado 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 participativo, 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 Amárica, mediante la expresión “unos pocos que participan mucho, y muchos que participan poco”³⁵⁰ 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.

¿Qué sinergias hemos de crear, en relación al contexto social alavés, para regenerar y expandir la participación dentro de *Proyecto Amárica*? ¿Cómo hacer esto?

Sobre la base de las preguntas anteriores, fuimos invitados (*Transductores*) a mediados de 2010 por el consejo asesor de Amárica, a iniciar un proyecto cultural y expositivo con el que intentar responder a estos interrogantes de manera productiva. 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 Amárica.

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 Amárica* 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 Amárica (sede expositiva principal del Proyecto Amárica), 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*,

³⁵⁰ *Ibidem*.



II. 81. Grupo Motor del *TRANSLAB* en una sesión de trabajo colectivo, 5 de abril de 2011.

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, videos 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.

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)



Il. 82. Group Material. *Democracy*. Dia Foundation, Nueva York, 1988 (arriba).

Il. 83. Martha Rosler. *If You Lived Here...* Dia Foundation, Nueva York, 1989 (abajo).

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”³⁵¹.

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, como hemos visto, es características de las prácticas artísticas colaborativas, pero suele ser deficitaria dentro de las lógicas comisariales o de producción de proyectos expositivos. En este sentido, el objetivo planteado de inicio con *TRANLAB*, se guiaba por la necesidad de indagar formas que consiguieran 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 soviet 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”³⁵². Esta fue una de las tareas más arduas y complejas ejecutadas, 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, en contra, 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* de Group Material en 1988 o *If you lived here* de Martha Rosler un año después, pueden ser buen ejemplo de ello [-> **II. 82 y 83**]), no han sido suficientemente desarrolladas dentro del contexto cultural institucional estatal.

³⁵¹ Frase de un texto escrito por Godard y Gorin. En: GARCÍA PURCHADES, Wenceslao. *La política del cine o ¿qué significa pensar políticamente un film?* [en línea]. En: Revista Tales, Nº. 3, 2010, p. 9. Disponible online en: <http://revistatales.files.wordpress.com/2011/08/nro_3_2010_001.pdf> [Citado 16/01/2012].

³⁵² VILENSKY, Dmitry. *¿Qué significa hoy hacer films políticamente?* [en línea]. En: Transversal – eipcp, 2007. Disponible online en: <<http://eipcp.net/transversal/0307/vilensky/es>> [Citado 16/01/2012].

PROYECTO/GRUPO									14 de mayo
TRANSLAB 5-6-7 mayo	Visita guiada: Gasteiz en transición, Bidezko Bidean, A+A,	CINE FORUM	CHARLAS + TRADICIONALES SOBRE CASOS TRANSDUCTORES ... CON COMIDA Y BEBIDA	Vistas comentadas	Invitación a asociaciones para generar nuevas sinergias	Difusión interna, redes	Bucear en el material de la sala	Proyecto multi public policy Aplicaciones. 06/05 de 11.00 a 12.00	Presentación de proyectos
CARRERA ERREKALEOR	Corredores tengan que entregar foto-imagen sobre Errekaleor	Goian Cross Errekaleor							Begiradak: presentación performativa
MUNDUKO ARROZAK	Reunión interna abierta para trabajo de reflexión. 19/04 a las 19.30	Espacio difusión arroces	Entre Amigas - La receta de la abuela (con IMVG)						Comida el 70
REDILES				jornadas participación, tics, asociaciones	Taller usos web-associations	Presentación redes sociales online	Taller mapeo foto 09/05 de 18.00-20.00		Metodología Begiradak como crónica
COLABORA EN RED			Taller de conceptos	Café innovación	Taller Twitter. 07/05 de 11.00 a 13.00	Presentación redes sociales online	Sociedad literaria lectura en red	Video entrevista con PEC	Puesta en común de las conclusiones de los grupos de reflexión. Ediren
EDIREN	Taller de Juego dramático e intervención social. 11/05 de 18.00-20.00	Reunión interna sobre el Plan Estratégico	Reunión con educadores Casco Viejo. 13/04 a las 11.00						Hazkuntza: dramatización
ELKARTEAK.INFO - SAREGUNE	Reunión interna		Saregune como espacio expositivo físico y virtual	Biodiversidad +++ herbario digital		Presentación redes sociales online			
ASAMBLEA AMARIKA	Reunión interna para trabajo de reflexión	Hacer una superasamblea	Taller de conceptos	Invitamos a todos a las asambleas. 02/05 de 19.00-21.00					
GOZIAN	Interna con Gauekoak. 13/04 de 15.30-17.30	Interna. Cafe tertulia sobre deportividad. 14/04 de 15.00-17.00	Interna. 12/05 de 18.00-19.00	Interna. 13/05 de 18.00-19.00	Bibliotecas	Con Amanda explicación del proceso. 14/04 de 11.30-13.00		Video entrevista con PEC	
AGROAMBIENTAL CAMPILLO	Internas. 13/04 y 03/05 de 18.00-19.00	Reunión con los colectivos del proyecto. Interna. 13/05 de 19.00-20.00	PLANTARTE	HUERTA TRANSCULTURAL.	Trans Verde 19 de abril. 18.00-19.30	visita al huerto. Jueves 5 de mayo	Reunión con Ediren-educadores Casco Viejo. 13/04 a las 11.00	Vitoria Capital Verde	
BEGIRADAK	Quedar con Goian para trabajo conjunto	Continuar con el análisis interno. Crear sociogramas y documentar el proyecto	Quedar con Ediren para propuesta conjunta						
HOMENAJE A MAYORES - IMVG		Espacio para definir el proceso y el producto del homenaje	Entre Amigas - La receta de la abuela (con IMVG)	Colaboración abierta	Taller de producción. 29 quincena Mayo	Traer bocetos o parte gráfica de la propuesta a Amarika			

reunión interna
difusión iniciativa propia
trabajo bilateral
taller, encuentros abiertos
visita guiada

Il. 84. Calendario colectivo de actividades, usos y reuniones de trabajo gestionadas por el Grupo Motor del *TRANSLAB*.

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 proyecto³⁵³.

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 [→ **II. 84**] 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.).

Finalmente, incluimos a continuación una ficha de estudio de la experiencia *TRANSLAB*, compuesta a partir de un cuestionario realizado a Txelu Balboa y Ainhoa Gara-galza³⁵⁴. La lectura de ésta y de las crónicas incluidas en el blog de Transductores³⁵⁵, permiten conocer de manera más compleja y amplía el proyecto. Hemos intentado iluminar, con las secciones y enlaces anteriores, tanto las políticas relacionales y características del laboratorio cultural desarrollado en Vitoria, así como las negociaciones, dificultades y puntos débiles encontrados en el mismo. La consulta de esta documentación se hace imprescindible para culminar una posible evaluación del *TRANSLAB*.

3.3.2.3 Caso de estudio *TRANSLAB-Amárika*.

Información incluida en la siguiente ficha.

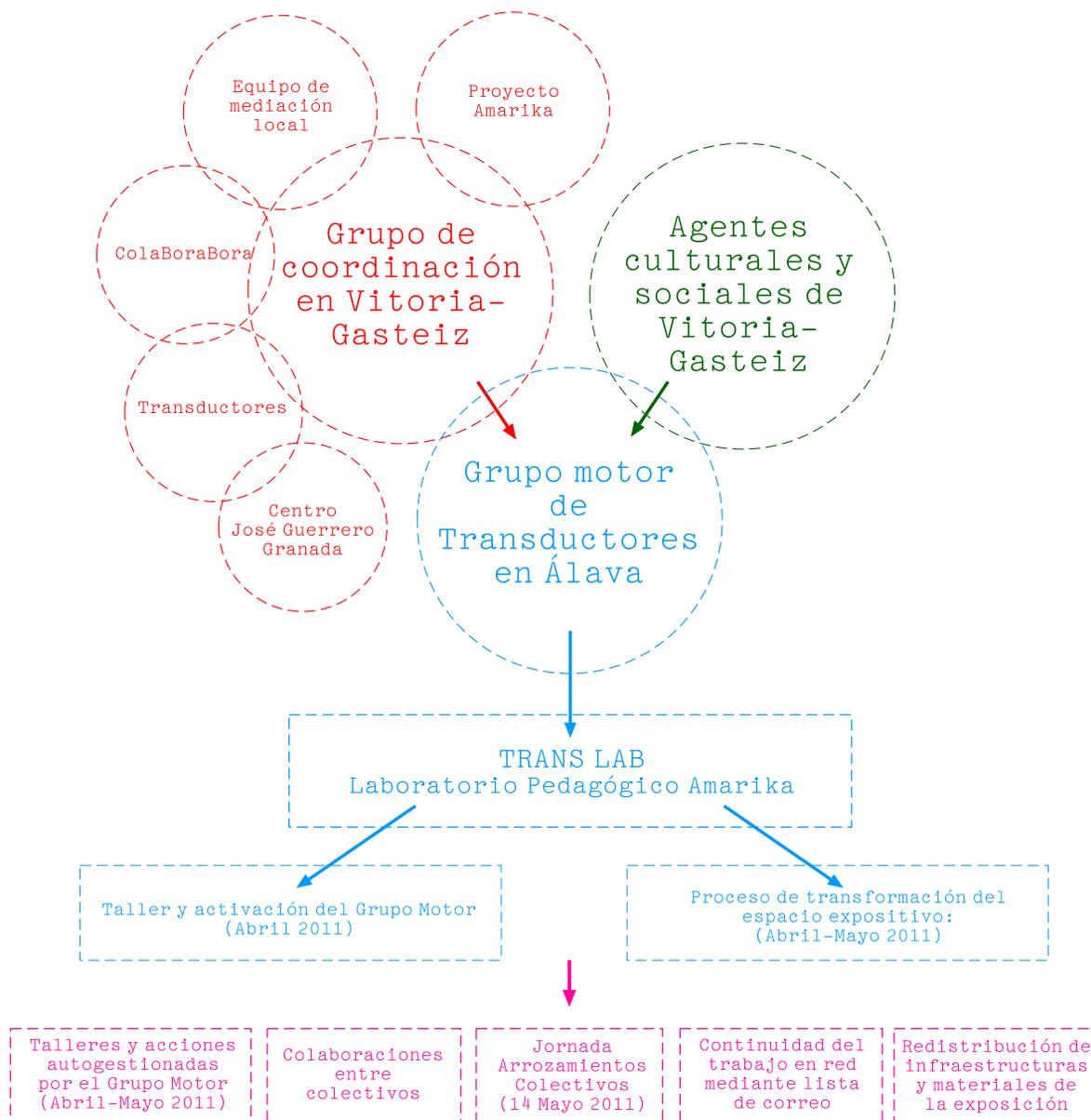
³⁵³ VILENSKY, Dmitry, *¿Cómo podemos politizar la práctica de la exposición?* [en línea]. En: *Transversal* – eipcp, 2007. Disponible online en: <<http://transform.eipcp.net/correspondence/1192394800?lid=1192394999>> [Citado 17/01/2012]

³⁵⁴ Al igual que las fichas de casos de estudio incluidas en el capítulo 2.10. de esta tesis, la ficha de *TRANSLAB* forma parte de las investigaciones realizadas dentro del marco de *Transductores*.

³⁵⁵ Acceso al hilo de artículos sobre *TRANSLAB* en el blog de *Transductores*: <<http://transductores.net/?q=es/category/categor%C3%AD/trans-lab-amarika>>. [Citado 17/01/2012].

*TRANSLAB
intentó armar
un modelo
de gestión
democrática
de un espacio
institucional
mediante un
cambio de
paradigma de
la relación con
los públicos*

TRANSDUCTORES
COLABORABORA – AINHOA GARAGALZA
TRANSLAB – Amarika. Laboratorio pedagógico
Vitoria-Gasteiz, Sala América, abril – mayo de 2011



- miembros o colaboradores del colectivo
- agentes sociales o comunitarios colaboradores en el proyecto
- resultados del proyecto
- situación coyuntural o ente contra el que se reacciona o resiste
- continuidad o extensión del proyecto a largo plazo
- áreas de trabajo y de investigación
- agentes sociales
- resultados --- rol activo en el proyecto, colaborando en acciones o partes del trabajo
- ⊗ colectivos pertenecientes en parte a un agente o grupo o que colaboran específicamente

Transductores – ColaBoraBora – Ainhoa Garagalza

TRANSLAB – Amarika. Laboratorio pedagógico

Vitoria-Gasteiz, Sala América, abril – mayo de 2011

<http://www.transductores.net/translab>

<http://www.flickr.com/photos/transductores/>

TRANSLAB - Amarika

Se trata de un laboratorio pedagógico establecido en la Sala América de Vitoria-Gasteiz durante los meses de abril y mayo de 2011 con el propósito de que diferentes organizaciones y colectivos de la ciudad analizaran de forma crítica sus proyectos mediante prácticas dialógicas compartidas con el resto de participantes, y el análisis de tres casos recogidos en el archivo de Transductores. Esta experiencia promovió la visibilidad de las redes locales, el trabajo en red a largo plazo y la autogestión de talleres y actividades. El laboratorio estableció tres momentos diferenciados: una fase de taller analítico-formativo-discursivo; una fase de trabajo interno de los proyectos para implementar cambios y aprendizajes; y una jornada de puesta en común final de los proyectos. Así mismo, el laboratorio contó con tres espacios diferenciados para el proceso: uno de trabajo y laboratorio experimental; un centro de recursos sobre prácticas culturales, educación y redes sociales (*Archivo Transductores*); y un espacio expositivo cambiante donde volcar los procesos de los talleres y los diálogos entre los proyectos locales y los ejemplos internacionales.

Durante el desarrollo de *TRANSLAB* el espacio de la sala y sus recursos están a disposición de los colectivos participantes y las actividades que quieran activar tanto internas como abiertas, de modo que se activa un nutrido programa de actividades que implica a gran cantidad de agentes locales y permite diferentes diseminaciones del proyecto.

Colectivo coordinador

Transductores es un proyecto cultural que pretende investigar y activar iniciativas en las que se articulen de manera flexible las prácticas artísticas, la intervención política y la educación, a partir de la acción de colectivos interdisciplinares.

ColaBoraBora es una isla casi inexplorada habitada por una comunidad emergente, heterogénea y mutante. Un laboratorio ciudadano de reflexión en acción en el que nos orientamos siguiendo cuatro puntos cardinales: procomún, código abierto, emprendizaje social y prácticas colaborativas.

Ainhoa Garagalza es una activista sociocultural de Vitoria-Gasteiz. Implicada en procesos colectivos locales, conoce las complejidades de estructuras y agentes, y sus relaciones entre ellos y con la administración.

Origen y evolución

El origen de *TRANSLAB* se encuentra en la voluntad de impulsar las reflexiones, los procesos y los contenidos (estudios e investigaciones) de *Transductores* en el terri



Il. 85 y 86. Grupos de trabajo en Sala América durante la primera jornada del TRANSLAB-Amarika, 4 de Abril de 2011.

torio y el contexto vasco. Y el Proyecto Amarika hace posible activar y desarrollar el proceso en la Sala América de Vitoria-Gasteiz, dentro de su programa de actividades para el año 2011.

TRANSLAB - Amarika se estableció en la Sala América de Vitoria-Gasteiz durante los meses de abril y mayo de 2011 con los siguientes objetivos: analizar de forma crítica y compartida los proyectos participantes; generar y establecer redes (de trabajo) para el futuro; y dar visibilidad a los proyectos participantes.

En los orígenes se creó un grupo de trabajo conformado por Antonio Collados y Javier Rodrigo (Transductores) y Txelu Balboa (ColaBoraBora y miembro de la Asamblea Amarika), que dan forma al proceso y lo desarrollan, y Ainhoa Garagalza como mediadora local. Además se establece una estrecha relación con el Consejo Amarika, órgano de gestión e interlocución del Proyecto Amarika con la Diputación Foral de Álava.

El proyecto se desarrolló en tres fases:

En primer lugar, la fase de **negociación y estructuración**, durante la cual se llevaron a cabo el diseño del proyecto en estrecha colaboración con el Consejo Amarika (octubre a diciembre de 2010) y las labores de análisis de la realidad social local, así como el contacto y la mediación con agentes y colectivos para formar un grupo motor de trabajo del laboratorio (enero a marzo de 2011).

En la segunda fase, durante el **desarrollo y progreso** del proyecto, tuvieron lugar la activación y desarrollo del laboratorio pedagógico (del 1 al 7 de abril de 2011), el desarrollo de acciones propuestas por el grupo motor (abril – mayo de 2011), los arrosamientos colectivos (jornada abierta de presentación y trabajo colectivo, el 14 de mayo de 2011), y la clausura de la exposición y fin del proceso en la Sala América (el 30 de mayo de 2011).

La tercera fase fue la de **circulación y exposición**, mediante la continuidad del trabajo a través de la lista de correo (a partir de junio de 2011) y la distribución de materiales y pizarras de la exposición (junio de 2011).

Relación con el contexto

La relación y posible influencia con el contexto se vehiculó fundamentalmente a través del grupo motor y sus ramificaciones lógicas. Estos son los proyectos que tomaron parte de dicho grupo:

Elkartek.info (Saregune): un portal online asociativo donde se publica, de manera colaborativa, información sobre los movimientos sociales de Álava.

Proyecto Agro-Ambiental Campillo: escenario sociocomunitario que pretende vincular y vivenciar las condiciones de salud y equilibrio de los ecosistemas ecológicos y los ecosistemas sociales. (Participan: programa Educación de calle de Campillo, junto con Fundación Zadorra, Gasteiz en transición, Jóvenes apoyo mutuo y vecinos



- Il. 87. Presentación de los casos de estudio internacionales incluidos en la exposición.
- Il. 88. Grupo motor de trabajo durante una sesión del TRANSLAB.
- Il. 89. Dinámica de presentación de los colectivos y asociaciones participantes como grupo motor en el TRANSLAB.
- Il. 90. Dinámica de reflexión sobre fortalezas y debilidades de las prácticas de cada grupo.
- Il. 91. Pizarras que muestran algunos de los sociogramas elaborados por los participantes.
- Il. 92. Cuadro donde aparecen registradas las actividades autogestionadas por los grupos a realizar durante el TRANSLAB.

y vecinas a título particular).

Proyecto Goian: acción comunitaria socioeducativa en el casco viejo para la construcción social de la condición de vecindad-ciudadanía. (Participan: programa Educación de calle de Campillo junto con AMPA Ramón Bajo, ACD Campillo y vecinos y vecinas a título particular).

Homenaje a mayores de 90 años del casco viejo promovido por IMVG (Itinerario Muralístico de Vitoria-Gasteiz, Veronica Werckmeister y Marta Gil), junto con Cáritas. Utilizando la realidad e historia personal y urbanística común como base, los artistas se implican en la comunidad y la sociedad valora su participación creativa.

Munduko Arrozak (www.mundukoarrozak.info): una fiesta intercultural y reivindicativa que combina interculturalidad, okupación, autogestión, biodiversidad... y más palabras que acompañan a “nos conocemos”, “nos divertimos”, “compartimos” y “convivimos”.

Colabora En Red Vitoria-Gasteiz (Idoia Llano) (<http://colaboraenred.com/>): un proyecto para llevar a cabo reuniones, acciones locales con el formato de barcamp o reunión para una acción colaborativa con base en una plataforma de colaboración tecnológica.

Carrera popular en el barrio de Errekaleor (Iñaki Larrimbe): trata de construir de una manera artística, colectiva y abierta una herramienta de innovación deportiva de acción social, política y comunicativa.

Kzliburutegi@Erekin (Francisca Pulgar): busca aprovechar las redes sociales e Internet para potenciar el acercamiento de la ciudadanía a las bibliotecas, creando comunidades virtuales o presenciales de socios que utilicen los servicios bibliotecarios.

Begiradak (Asociación Begiradak, Yolanda Martínez): proyecto artístico dedicado a la creatividad social a través de la fotografía y otras artes plásticas, que busca provocar un proceso de reflexión, reinterpretación y resignificación de la realidad cotidiana.

Asamblea Amarika (A+A) (Endika Portillo, asambleario): una asamblea ciudadana de personas interesadas o relacionadas con el mundo del arte y la cultura contemporánea de manera personal o profesional.

Rediles (Roberto de Miguel): una agrupación de proyectos de carácter sociocultural a través de rediles.com, que permite la difusión de ideas y actividades de tipo social, cultural, ecológico...

Asociación Hazkuntza – Crecer en Salud Araba (Ediren Cooperativa de Salud, Enrique Saracho e Idoia Lizarralde): tiene como objetivo fundamental el desarrollo de la salud y el bienestar de las personas, a través del incremento de su protagonismo en el diseño de sus modos de vida.



- Il. 93 Actividad de Goian con jóvenes. Actividades autogestionadas por el grupo motor, mayo de 2011.
 - Il. 94. Concierto después de la comida comunitaria de las jornadas Arrozamientos colectivos, 14 de mayo de 2011.
 - Il. 95. Gentrificación urbana, urbanismo desde abajo y proyectos eco-activistas. Actividad autogestionadas por el grupo motor, 6 de mayo de 2011.
 - Il. 96. Presentación del análisis de la actividad de cada colectivo a partir de sociogramas.
 - Il. 97. Presentaciones del trabajo realizado y acción de cierre de las jornadas, 14 de mayo de 2011.
 - Il. 98. Comida comunitaria y acción organizada por Munduko Arrozak para las jornadas Arrozamientos colectivos, 14 de mayo de 2011.
- Fotografía: premine.hiru.

Hubo además otra serie de agentes cuya participación en el proceso fue de diferentes maneras significativa o esencial: el Consejo Amarika, el Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava, el Centro José Guerrero y la Diputación de Granada, el Centro de Innovación Social EUTOKIA, Víctor Iriarte, la cooperativa Bidezko Bidean y un largo etcétera. No hemos de olvidar que fue especialmente importante la participación de agentes y colectivos pertenecientes a las redes de los integrantes en el grupo motor y de la ciudadanía en general durante los dos meses que las acciones se sucedieron en la Sala Amárica.

Metodología

Desde el primer momento se tomaron tres decisiones esenciales que definen el proyecto:

- a) Proyectar *TRANSLAB* como un proceso específico para el contexto sociocultural de Vitoria-Gasteiz. Convocamos únicamente a colectivos que estableciesen su área de actividad en la ciudad y que llevasen a cabo proyectos de intervención social o desarrollo comunitario donde lo artístico y cultural desempeñase un papel esencial.
- b) Hacer un especial esfuerzo por analizar y conocer previamente la realidad social de Vitoria-Gasteiz. Fue clave el importante trabajo de mediación desarrollado por Ainhoa, con el apoyo de Txelu, que consistía en contactar, conocer, explicar, proponer, invitar...; todo ello mediante reuniones y entrevistas para conformar un grupo motor heterogéneo que llevase el peso del laboratorio.
- c) Priorizar el trabajo procesual del laboratorio pedagógico y de su equipo motor frente a la faceta expositivo-documental, estableciendo el espacio de la Sala Amárica como un dispositivo mutable que cumpliera simultáneamente las funciones de lugar de encuentro, taller experimental, espacio de documentación y exposición en continuo cambio.

El proceso del taller formativo se basaba en la confianza en el grupo motor; en reconocerlos como expertos locales con saberes e iniciativas tanto o más válidos que los recogidos en el archivo de *Transductores*; en su capacidad de trabajo y autogestión; en el valor de los intercambios y los diálogos; en establecer un doble papel como generadores y receptores de aprendizajes a través de las microasesorías; y en el potencial de los participantes para generar acciones en red en el propio espacio de la sala.

Cada agente participante debía aportar un proyecto de su colectivo para ser analizado por el grupo motor. La primera sesión se destinó a presentar todos los proyectos e identificar problemáticas de los mismos. Estas problemáticas se organizaron sobre los siguientes ejes: participación/colaboración; difusión/comunicación en red; y recursos/sostenibilidad.

Cada día de formación se dedicó a uno de los ejes, a las problemáticas vinculadas a



Il. 99 y 100. Imágenes del estado final del espacio expositivo después de las jornadas, incluyendo los materiales producidos durante el **TRANSLAB**, el espacio de recursos y las pizarras dibujadas con los proyectos del grupo motor.

éste y a trabajar específicamente los proyectos que presentaban esas problemáticas. Mediante prácticas dialógicas, narraciones y el uso del sociograma como herramienta de análisis, se examinaban estos proyectos y se aportaban ideas, sugerencias, soluciones... a modo de micro-asesoría entre iguales. Igualmente se establecía un diálogo con los ejemplos internacionales expuestos en la sala, seleccionados del archivo de Transductores por ser ejemplificantes de cada eje. Estos proyectos fueron: *ECObox* (AAA, París), *Garbage Problem* (CUP, New York), *AREA* (AREA, Chicago). Todo lo trabajado se incorporaba diariamente a la sala (diagramas, reflexiones, datos), que se articulaba como una herramienta viva de documentación y narración del proceso. Todos los elementos se acompañaban de leyendas que ayudaban a identificar cada material y a seguir una cronología de tal forma que fuese accesible y entendible para personas ajenas al proceso.

Del trabajo del laboratorio surgieron una serie de actividades e iniciativas propuestas por el grupo motor, que se fueron desarrollando de forma autogestionada a lo largo de abril y mayo (talleres, charlas, entrevistas, reuniones...). Esas actividades que se culminaron con *Arrozamientos Colectivos*, una jornada autogestionada de presentación y colectivización de aprendizajes y trabajos realizados el 14 de abril.

Links y diseminaciones

a) Apertura de la sala a otros colectivos y usos. Durante los dos meses del laboratorio, y a través de las propuestas del grupo motor, distintos agentes y colectivos participaron en *TRANSLAB*, apropiándose de partes del proyecto y enriqueciendo a su vez todo el proceso. Este hecho, que no era objetivo primordial del laboratorio, resultó muy motivador y significativo para el grupo motor. Las aportaciones fueron de muy diverso tipo: ocupar el espacio, profundizar en los casos expuestos, incorporar la metodología de trabajo en los procesos propios de reflexión y trabajo, generar redes, participar en los talleres y formaciones posteriores (Twitter, Geolocalización, Psicodrama, taller de Sociogramas...), asistir a la jornada abierta de reflexión, etcétera. La lista de colectivos implicados en estas acciones es amplia: Euskadi Innova, Plataforma Amanda, Gasteiz en Transición, Jóvenes apoyo mutuo, AMPA Ramón Bajo-Gasteiz ikastetxea, Fundación Zadorra, Plataforma de mayores del casco viejo, Gauekoak, plataforma Korrosparrí...

b) Colaboraciones entre colectivos. Con la energía del proceso surgieron muchas alianzas bilaterales que han ampliado las perspectivas de los propios proyectos individuales. Estas alianzas han supuesto colaboraciones en procesos en activo, intervenciones específicas o simplemente el estrechamiento de relaciones. Algunos de estas parejas son: Begiradak+Ediren; Ediren+Goian; Goian+Carrera popular Errekaleor; Goian+KZ Liburutegiak; Agroambiental+Colabora en red; Ediren+Endika Portillo (A+A); etcétera.

c) Redistribución de infraestructuras de la exposición. Los elementos materiales de la exposición (pizarras, paneles, mesas, lona) están siendo reutilizados por los proyectos del grupo motor y otros movimientos sociales de Vitoria-

Gasteiz. Los paneles y pizarras han formado parte de la acampada Gasteiz; las fiestas autogestionadas del casco viejo Zaharraz Harro; Munduko arrozak 2011; los talleres muralísticos de verano del 2011; Eskola Eguna del casco viejo; y seguirán estando a disposición de quienes los necesiten.

d) Proceso poslaboratorio. Tras finalizar *TRANSLAB*, desde distintos colectivos se vio la necesidad de mantener el contacto periódico para trabajar conjuntamente en un proceso colectivo denominado *TRANSLAB* heredad. Sin embargo, las urgencias particulares y el contexto cotidiano actual (la crisis económica, que pone en peligro la continuidad de muchos proyectos), ha obligado a centrarse en lo propio y posponer lo colectivo. Un error puesto que lo transformador sería precisamente afrontar la crisis desde lo colectivo. Esto significa que: o el proceso no ha sido todo lo transformador que se le presupone, o todavía no sabemos cómo implementar lo aprendido en nuestro día a día.

e) Proceso de democracia horizontal en Zalla. El 22 de mayo, Zalla-Bai (<http://blog.zallabai.net/>) ganó las elecciones en el municipio vizcaíno. El primer boceto para comunicar y generar la estructura participativa que hoy está implantada en el municipio fue diseñado a través de un sociograma durante uno de los talleres que se propusieron.

Referencias y aprendizajes

Estos son los aprendizajes valorados por el conjunto del grupo motor tras este proceso:

a) Ejercicio de autoanálisis: las prácticas dialógicas, el intercambio de conocimientos y las micro-consultorías entre iguales nos han evidenciado las rigideces del sistema que ya tenemos incorporadas: la necesidad de producir para justificarnos; la rigidez de nuestros discursos; el pudor a relacionarnos desde los problemas y los fracasos; y el “respeto” a los límites impuestos desde fuera.

b) El potencial de lo colectivo: lo social y lo artístico, a pesar de tener como objetivo común la transformación social, trabajan desde ámbitos muy separados. *TRANSLAB* ha generado un espacio de relación entre personas y colectivos que habitualmente no están conectadas. Ha permitido compartir experiencias, abrir nuestro campo de visión, ser conscientes de los aspectos comunes y generar nuevas conexiones entre las distintas redes y proyectos. En definitiva, unir islas para volver a darnos cuenta del potencial del grupo, de que uno más uno es mucho más que dos. Pero, para conseguirlo, es importante planificar el proceso, identificar y compartir los objetivos, generar el sentimiento de pertenencia al grupo, tener una buena metodología de trabajo, ofrecer contenidos de calidad, escuchar constantemente, favorecer la participación y saber autorregularse.

c) Nuevas herramientas: *TRANSLAB* ha incorporado nuevos aprendizajes, metodologías y herramientas de trabajo. El diálogo entre los proyectos (y con la exposición) a modo de micro-consultorías entre iguales ha constituido la reflexión y reinención de los proyectos. Del mismo modo, el uso del sociograma nos ayuda a mostrar de

manera gráfica lo complejo y a sintetizar para evitar lo superfluo, de modo que se convierte en una gran herramienta para el análisis, la reflexión y la planificación. Específicamente para *Transductores*, estas metodologías de grupo y formas de trabajo han servido para trabajar más con espacios de relaciones basados en pedagogías de contacto, cuidado de afectos y trabajo *slow*. Estos descubrimientos sobre experimentos a cielo abierto han sido fundamentales en la consecución del proyecto en Latinoamérica y los diversos talleres desarrollados posteriormente.

d) Pautas de trabajo en grupo: durante el taller se identificó la necesidad de establecer una serie de pautas que guiasen el trabajo en grupo, y se consensuó de forma colectiva un decálogo de propuestas por las que guiarse. Fue algo que surgió como solución a un obstáculo organizativo, pero que, más allá del contenido, supuso profundizar en el sentimiento de pertenencia al grupo y aportó una mayor operatividad durante las sesiones.

Para ColaBoraBora estas pautas se han convertido en una herramienta de trabajo siempre presente en sus procesos colectivos sucesivos. Para el grupo coordinador supuso una experiencia compartida poner un laboratorio de pedagogías colectivas en marcha, y contrastar y experimentar metodologías, recursos, acciones, dinámicas, etc., lo que ha enriquecido el trabajo a partir de la continua triangulación y aporte específico de cada uno de los miembros.

Entre las referencias para activar un proceso como este, señalamos las experiencias metodológicas anteriores de *Transductores* como proyecto pedagógico y ColaBoraBora, en aspectos como la co-creación, los talleres y seminarios dialógicos, la creatividad aplicada o la participación, que permitieron la puesta en marcha y desarrollo del laboratorio pedagógico y los diversos talleres; y, en segundo lugar, la teoría de los grupos desde la psicología social: cómo se conforman los grupos, qué los cohesionan, cuáles son sus dinámicas... Fueron aspectos muy tenidos en cuenta durante la fase de mediación y organización local por parte de Txelu y Ainhoa, y las posteriores acciones de los talleres. Enrique Saracho, psiquiatra miembro de Ediren, tuteló este proceso aportando teoría y metodologías de trabajo.

Retos y el futuro: reflexión y autonomía

A modo de conclusiones, resumimos ciertos retos para futuros procesos colectivos:

a) Práctica cultural de código abierto: *TRANSLAB* se ha revelado como un proceso de buenas prácticas para activar relaciones, articular proyectos colectivos y fomentar la creación de redes. Por esta razón deberíamos pensar en él como un modelo o herramienta de trabajo; un código fuente abierto de uso práctico en situaciones y contextos concretos para fortalecer el tejido existente. Hay que abrir el código para que pueda ser adaptado y replicado.

b) Éticas del Decrecimiento y la economía feminista: específicamente las 8 Rs (revaluar, recontextualizar, reestructurar, relocalizar, redistribuir, reducir, reutilizar, reciclar) han estado incorporadas a lo largo del proceso. Hemos

intentado que lo consumido fuera local, ecológico y reutilizable: los *catering* los suministró una cooperativa de consumo responsable y soberanía alimentaria local (Bidezko Bidean); los vasos eran compostables; las infusiones, de comercio justo; los materiales de la exposición se han reutilizado en nuevas acciones y convocatorias... Este suele ser un aspecto que, considerado secundario y siempre supeditado a cuestiones presupuestarias, es importante incluir de forma equilibrada en las producciones culturales. Del mismo modo se deben incorporar las lógicas de la ética feminista referentes a los cuidados, los afectos, lo productivo y lo reproductivo. En este sentido, nos ha abierto nuevas posibilidades el trabajo a partir de las experiencias diversas del grupo coordinador, el trabajo con las políticas afectivas, las pedagogías de contacto y la idea de un espacio para el cuidado y el contacto para generar redes (arrozamiento, lo llamamos).

c) Comunicación boca-oreja: generar el rumor como modo de difusión del proyecto desde la base y la comunicación entre personas cercanas han sido clave en este proceso. La mediación con los colectivos, más allá de una fórmula de convocatoria, ha sido definitiva para generar una confianza y una predisposición positiva hacia el proceso.

d) Objetivos individuales frente a objetivos comunes: los procesos colectivos necesitan tener una causa o tarea común que una al grupo y lo conforme, y este genere proyectos. El mayor reto es conseguir autorregular las inercias personales de cada participante para la consecución de los objetivos comunes sin perder identidad por ello. Es, por tanto, un reto para el futuro entender que este proceso colectivo es empoderador y reconocer su valor; y reconocer también la debilidad que supone la necesidad de un único líder individual que marque los ritmos del grupo (tomar al líder como motor del grupo y no de la tarea que une al grupo).

También señalamos algunos de los puntos débiles y dificultades de este tipo de prácticas:

a) La dificultad del lenguaje y mediación del proyecto: es importante adecuar los lenguajes y modos de trabajo y poder traducir proyectos complejos a otras entidades para que puedan sentirse incluidas en los procesos de trabajo.

b) La complejidad de autogestionar, en cuanto a responsabilizarse en grupo de los recursos, y saber partir de las necesidades reales de cada agente.

c) Otro reto en este tipo de prácticas es cómo entendemos al otro y, en consecuencia, cómo generáramos espacios de relación desde la escucha activa.

d) El consenso sobre los tiempos y los recursos invertidos: la dificultad de encontrar un punto intermedio que satisfaga a todos los participantes del grupo motor es clave: no todo el mundo pudo asistir constantemente, con lo

que se generaron representaciones o personas que iban yendo y viniendo; y en los procesos colectivos del grupo motor era importante poder fijar unos mínimos de implicación.

e) La distancia con otro tipo de prácticas culturales e instituciones locales: otro problema se reveló cuando propusimos colaborar a las instituciones culturales más grandes de la ciudad y vimos la imposibilidad de un trabajo compartido, debido a que argumentaban que tenían una agenda muy apretada. Este hecho choca con la disposición de otras entidades, mucho más pequeñas, del grupo motor a trabajar en este tipo de procesos. Además, muchas de estas instituciones proclaman el trabajo con el territorio como un punto clave. En este sentido la mayor dificultad es aceptar el riesgo y lo improbable o desconocido como un espacio de trabajo y aprendizaje de todos como iguales, desde nuestro expertizaje y también desde nuestra ignorancia.

f) Finalmente, señalamos la dificultad de resumir, comunicar o narrar este tipo de actividades, y al mismo tiempo como reto el hecho de poder contar con un equipo heterogéneo de personas que hicieran de la narración y la experiencia un espacio mutable, polifónico y polidimensional.



Il. 101. Atelier d'architecture autogérée, *Passage 56 / Eco-interstice*. Espacio urbano intersticial auto-gestionado en el barrio de St. Blaise, París.

3.3.4 Instituciones de lo común.

Desde los años sesenta a la actualidad, hemos visto emerger 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. En las décadas actuales algo hemos avanzado en este sentido, y los procesos de autocritica y transformación orgánica que hemos ejemplificado con las prácticas relacionales de algunas instituciones llamadas progresistas, evidencian la posibilidad de ensayar modos experimentales instituyentes que reinventen los modelos institucionales tradicionales.

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 precarización³⁵⁶.

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 inmune a ellas, ni cuanto menos, en el victimismo inmovilizador que no hace otra cosa que obedecer a su que-
rrencia 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.

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

³⁵⁶ BOLTANSKI, Luc y CHIAPELLO, Ève. *Op. cit.*

Podemos entender por “autonomía” justo esa capacidad para disponer el orden de cosas, para decidir el lugar desde el que efectuar nuestras decisiones políticas.

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”³⁵⁷, es decir, como el modo o voluntad que pueden adoptar los sujetos para relacionarse con las formas de biopoder³⁵⁸ 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]³⁵⁹, 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 [-> Pág. x], han conceptualizado estas formaciones en la metrópolis otor-

³⁵⁷ PETCOU, Constantin, PETRESCU, Doina y QUERRIEN, Anne. *What Makes A Biopolitical Place? A Discussion with Toni Negri*, Paris - September 17, 2007. En: VV.AA. *URBAN/ACT a handbook for alternative practice*. París: AAA/PEPRAV, 2007. p. 291.

³⁵⁸ 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.

³⁵⁹ PETRESCU, Doina. *Losing control, keeping desire*. En: BLUNDELL JONES et al. *Architecture & Participation*, Londres and Nueva York: Taylor & Francis Group, 2005. p. 57.

³⁶⁰ PETCOU, Constantine y PETRESCU, Doina. *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.

gándoles la capacidad de constituirse en “alterotopías”³⁶⁰, lugares donde se generan cracks e “intersticios” en el orden de lo cotidiano [-> II. 101], 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”³⁶¹, 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 estéticas³⁶², 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”³⁶³.

¿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?

La producción de subjetividad no es un acto de innovación o el destello de un genio. Es la construcción del común mediante la constitución de colectividades

³⁶¹ *Ibidem.* p. 323.

³⁶² PETCOU, Constantin, PETRESCU, Doina y QUERRIEN, Anne, *Op. cit.* p. 292.

³⁶³ *Ibidem.* p. 291.

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 monstruo³⁶⁴.

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 respetuosa 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”³⁶⁵.

Con el objetivo de satisfacer y dotar de estabilidad al tejido de deseos e intereses, las 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

³⁶⁴ UNIVERSIDAD NÓMADA. *Prototipos mentales e instituciones monstruo. Algunas notas a modo de introducción* [en línea]. En: Transversal – eipcp, 1998. Disponible online en: <<http://eipcp.net/transversal/0508/universidadnomada/es>> [Citado 18/01/2012]

³⁶⁵ *Ibidem*.

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 no -como dicen los compañeros de la Universidad Nómada³⁶⁶- 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 conocimiento³⁶⁷.

¿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 distancias 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”³⁶⁸, 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 move-

Frente a modelos con una organicidad pesada las instituciones de lo común crean escenarios y estructuras frágiles, temporales, móviles, etc.

³⁶⁶ GUAL, Joan Miquel y SALVINI, Francesco. *Be Network, my friend* [en línea]. Disponible online en: <<http://radical.tempsi/2010/03/be-network-my-friend-by-joan-miquel-gual-and-francesco-salvini-members-of-universidad-nomada/>> [Citado 19/01/2012].

³⁶⁷ 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).

³⁶⁸ ROSSITER, Ned. *Can Organized Networks Make Money for Designers?*, Cit. pos. MÖNTMANN, Nina. *Operar con redes organizadas*. Op. cit. p. 96.



Il. 102. y 103. Acto de okupación del edificio situado en el número 9 y 11 de la Calle Nosquera (Málaga), sede actual de La Casa Invisible. Celebración en el patio de “la Invisible” de la firma del acuerdo de cesión del edificio entre La Casa Invisible, Centro Social y Cultural de Gestión Ciudadana, el Ayuntamiento y la Diputación de Málaga, por el que permiten la permanencia y actividades vinculadas al centro social y cultural ciudadano, 21 de Enero de 2011.

diza 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 movetizada caben: proyectos editoriales que utilizan licencias de distribución libre de contenidos (*Traficantes de Sueños*³⁶⁹), 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 Invisibel 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 pasado 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 permeable abriéndose a experimentar “formas de hacer política más allá del nosotros, esto es, con los otros”³⁷⁰, 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 generación³⁷¹, es decir, como una versión actualizada y mejorada de su formación originaria.

Algunos nodos posibles de estos nuevos centros sociales son o han sido: Ateneu Candela, Ateneu Nou Barris, Exit, en el contexto de Barcelona; 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 [-> II. x]. 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 meses hemos visto emerger nuevas formas de alianza entre nodos, surgidas con el objetivo de fortalecer experiencias y extender las forma

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

³⁶⁹ Para el caso de esta cita hemos preferido señalar algunos ejemplos del contexto estatal.

³⁷⁰ CARMONA, Pablo, HERRERÓS, Tomás, SÁNCHEZ, Raúl y SGUIGLIA, Nicolás. *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.

³⁷¹ SANSONETTI, Lorenzo. *Centros sociales de segunda generación*, en *Ibidem*. pp. 13-19.

de auto-organización ciudadana. En esta línea nace *La Fundación de los Comunes*³⁷², 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 consultados³⁷³ 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.

³⁷² El dossier de presentación de *La Fundación de los Comunes* puede ser consultado en: <<http://nl.cc/pg/file/read/928830/presentacionfdc>> [Citado 21/01/2012].

³⁷³ Alguna relación complementario de características que pudieran tener estas instituciones de lo común han sido enunciadas en textos o dossiers como: SGUIGLIA, Nicolás. *Una institución anómala*. En: Revista CARTA n°2, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Primavera-Verano 2011. pp. 8-9; V.V.A.A. *Instituciones Monstruo* [en línea]. Monográfico de la plataforma Transversal, 2008. Disponible online en: <<http://eipcp.net/transversal/0508/editorial/de-en-es>> [Citado 21/01/2012]; V.V.A.A. *Autonomía y metrópolis/ del movimiento okupa a los centros sociales de segunda generación*. Málaga: CeDMA-Diputación de Málaga, 2008.

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”³⁷⁴.

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...”³⁷⁵

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 intesticial, 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.

³⁷⁴ CARMONA, Pablo, HERRERÓS, Tomás, SÁNCHEZ, Raúl y SGUIGLIA, Nicolás. *Op. cit.* p. 127.

³⁷⁵ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985. p. 296.



Il. 104. Mosaico con imágenes de la localización y distintas actividades del Alg-a Lab, Valladares (Vigo).

3.3.5 Laboratorios artísticos colaborativos.

Como hemos comentado en el subcapítulo anterior, con el devenir de los centros sociales de nueva generación surgen en las metrópolis contemporáneas unos dispositivos espaciales en los que se experimentan formas de sociabilidad que intentan estar al margen de los imperativos económicos neoliberales. Las lógicas de intercambio mercantiles, que afectan tanto al régimen de producción de tangibles como a la generación de modos relacionales entre personas, tratan de ser reemplazadas en ellos por políticas de afectos y cuidados, por dinámicas de intercambio no clientelares, dando lugar a espacios solidarios, en los que los saberes y capitales se colectivizan, donde se tratan de resolver problemáticas sociales globales (precariedad laboral, derecho a la vivienda, urbanismo agresivo, crisis medio-ambientales, acceso a los media, control de la información, derechos de los migrantes, etc.) a partir de un trabajo contextual y localizado en una territorialidad concreta, barrios o ciudades, sin olvidar que esta escala de intervención 1:1 no limita la posibilidad de alcances mayores. El ejercicio de experimentación social y política que se da en cada centro social se multiplica o repliega al contacto con otras experiencias y procesos generados en el conjunto de nodos de la red transnacional de colaboración y comunicación en la que suelen estar inscritos estos espacios. Las condiciones de reproducción de problemáticas globales en entornos locales nos lleva a concebir la espacialidad productiva de estos centros sociales en términos de laboratorio, en tanto que concentran muestras de problemáticas complejas sobre las que se intentan testear soluciones, abriendo los códigos estructurales que las componen. Para ello, en estos centros se realizan ejercicios de creatividad tecnopolítica que son llevados a cabo gracias a la acumulación de inteligencia colectiva.

Los centros sociales de segunda generación se están ensayando como arenas políticas, lugares en los que se combina la lucha contra las formas de opresión capitalistas con la experimentación de prácticas culturales alternativas a los sistemas de explotación económica. Por este motivo intentan atraer la atención y participación, en sus estructuras, de espectros amplios de individuos y grupos, con el objetivo de que su acción sea capaz de producir un contrapoder social y discursivo. La intensidad y variedad de usos, la naturaleza modular y recombinante de los procesos y experiencias que en ellos acontecen, así como las oficinas tácticas instaladas en su sitio (derechos sociales, media, políticas de género, etc.), hacen de ellos estaciones multidimensionales en las que se desarrollan formas de colaboración política y cultural que trascienden tanto los modelos de organización de las instituciones sociales y culturales modernas, como las formas de producción paradigmáticas y tradicionales en estos ámbitos.

Resuenan en esta mutación ecos de las cualidades enunciadas en este trabajo para las prácticas artísticas colaborativas, modalidades de acción y gestión de procesos basadas en el diálogo cultural, en la hibridación identitaria, en la integración contextual y en la conformación de estructuras orgánicas de aprendizaje cooperativo y producción de saberes insólitos en red. Con estos modos, sentimos cómo en la ciudad contemporánea emerge una nueva institucionalidad en la que se resuelven

Las condiciones de reproducción de problemáticas globales en entornos locales nos lleva a concebir la espacialidad productiva de estos centros sociales en términos de laboratorio

Estos lugares actúan como nodos en los que de manera autónoma se juega y ensaya, se comparten conocimientos y se aprende, se erran procesos y se aciertan soluciones

especialmente formas de experimentación social y cultural que puedan ser eficaces a la hora de cubrir necesidades específicas o trabajar conflictos latentes. Estos lugares actúan como nodos en los que de manera autónoma se juega y ensaya, se comparten conocimientos y se aprende, se erran procesos y se aciertan soluciones, lugares que surgen como alternativas creativas a la tendencia mercantilizante y burócrata que imponen los órdenes relacionales neoliberales, representados fundamentalmente en sus instituciones. Salir de los imperativos del mercado y de sus lógicas de rentabilidad e impacto, acaba por ser uno de los objetivos principales de las nuevas configuraciones espaciales que, de formalidad diversa, se constituyen como laboratorios sociales colaborativos. Como ha definido Marina Garcés -al notar esta emergencia en el contexto estatal- se trata de lugares donde el “aprender, enseñar, pensar, escribir y crear puedan exponerse a lo imprevisto, a lo desconocido, a la zozobra, a la experimentación que no se protege bajo resultados ya preestablecidos. En definitiva: espacios donde abrir preguntas que realmente importen y compartir saberes que verdaderamente nos afecten”³⁷⁶.

El desarrollo histórico de los centros sociales okupados ha ido a la par de las luchas por la defensa del procomún cultural, es decir, de aquellos esfuerzos realizados para contrarrestar la privatización y el control restrictivo del patrimonio cultural y el saber colectivo generado en comunidad. En esta tarea, las nuevas herramientas de comunicación tecnológica han ayudado y hecho posible no sólo la conexión entre individuos, con la consiguiente multiplicación de la capacidad de acceso y dispersión de información y conocimientos, sino que se den formas de producción cultural, organizadas en comunidades de interés más o menos estables, de mayor alcance y eficacia.

Por ejemplo, el desarrollo de la cultura libre, han promocionado la creación de nuevos escenarios productivos en los que, desde el *amateurismo* o el *do it yourself* (hazlo tu mismo), se han generado plataformas colaborativas para la construcción de conocimientos aplicados o soluciones técnicas con las que abrir las “cajas negras”³⁷⁷ de los medios y de otros mecanismos tecnológicos y sociales. Vinculadas a los centros okupados surgieron unos espacios de experimentación, en forma de laboratorios tecnopolíticos, que han tenido fuerte influencia en los modos de diseñar estructuras colaborativas para la creación y la lucha política: los hacklabs.

Los *hacklabs* (laboratorios hacker) surgen en la década de los noventa en el contexto de las redes de desarrolladores de software libre. Encarnan el intento por situar las políticas relacionales y cooperativas dadas en la virtualidad de la red en un espacio local, físico, acoplando por tanto las cualidades que aporta la red (hiperconectividad, fluidez, velocidad y multiplicación de la comunicación, acceso a gran cantidades de

³⁷⁶ GARCÉS, Marina. *Dar que pensar* [en línea]. En: Revista Espai en Blanc nº 7-8: *El combate del pensamiento*, 2010. Disponible online en: <http://www.espaienblanc.net/IMG/pdf/Dar_que_pensar.pdf> [Citado 22/01/2012].

³⁷⁷ Bruno Latour utiliza la metáfora de la caja negra para describir la naturaleza velada de ciertos mecanismos sociales y tecnológicos, lo cuales, ya sea por su complejidad o por incompreensión, se cierran, dejando oculto su funcionamiento. Esta situación conduce al mantenimiento de posiciones de fuerza y poder por parte de los productores de esos mecanismos y a la consiguiente dependencia a ellos de otros agentes que no acceden a su comprensión y funcionamiento. Ver LATOUR, Bruno. *Ciencia en acción. Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*. Barcelona: Ed. Labor, 1992.

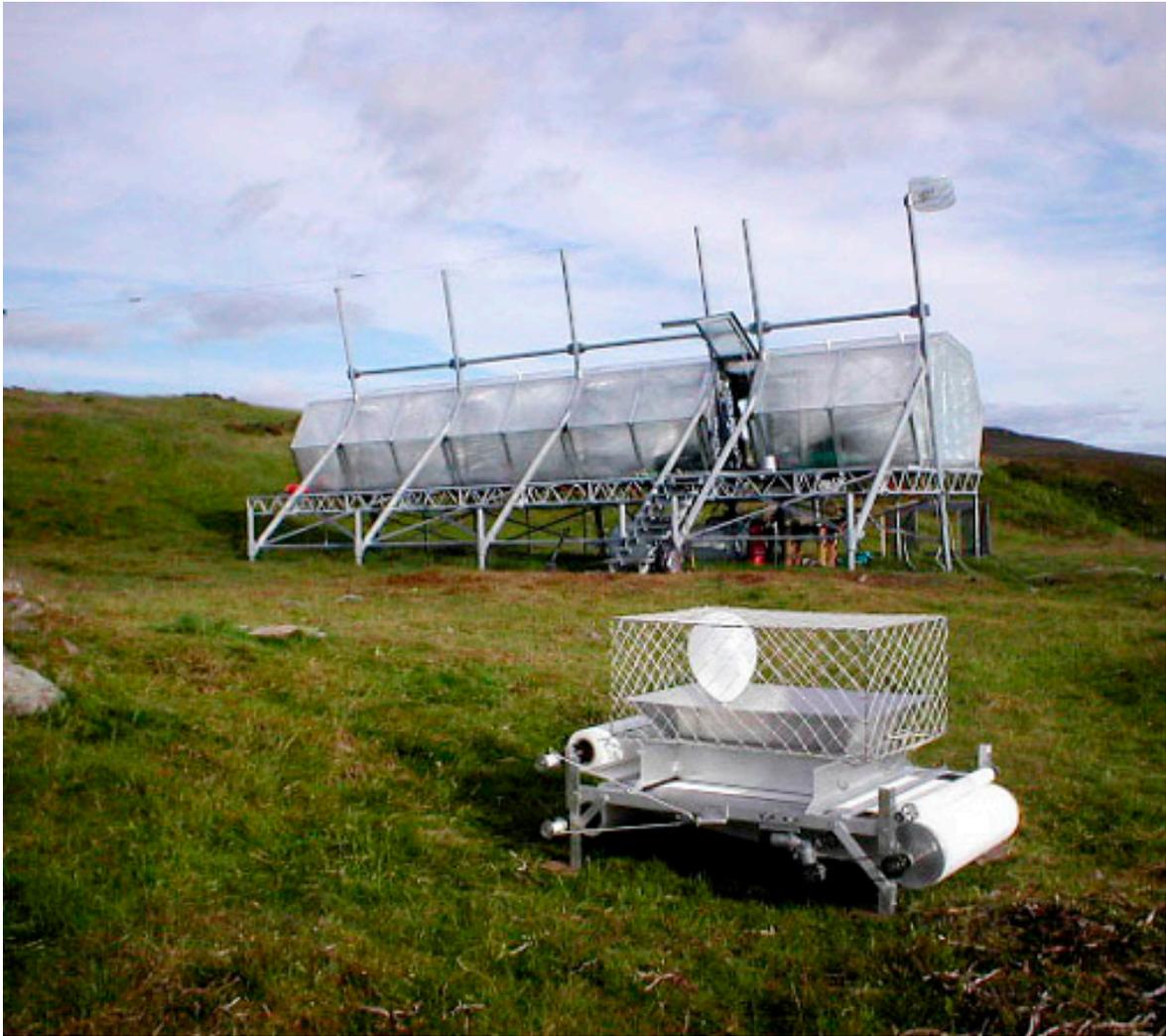
información, etc.) con los beneficios que el trabajo especulativo, cuerpo a cuerpo, puede aportar. En este espacio, también híbrido, se trabajan problemáticas sociales (específica del campo técnico o globales), se da soporte a movimientos o se crean prototipos e infraestructuras por las que potenciar las capacidades de la sociedad para generar o distribuir conocimientos. Se crean, por tanto, redes de intercambio de saberes a partir de la colectivización de habilidades y de la pasión puesta en la experimentación con tecnologías que se quieren socializar. En los hacklabs se construye lo que Xabier Barandiaran define como un “espacio rizomático de saberes, técnicas e intervenciones teconopolíticas”³⁷⁸, lo que supone un territorio donde se conjugan subjetividades diversas, agentes con distintos niveles de expertizaje técnico y lingüístico, conexiones entre personas, grupos y espacios que emprende procesos de discusión, investigación y práctica con el objetivo de indagar y proponer modos de comprender el funcionamiento complejo de los mecanismos y sistemas tecnológicos. Con este objeto, los hacklabs se proponen como penínsulas de libertad, espacios autónomos con vocación de estar conectados a la sociedad global en los que emergen procesos de auto-educación e incluso de intervención activista (liberalización de redes wireless, telestreet, confección de manuales técnicos, etc.).

Aunque en la mayoría de los centros sociales autogestionados han surgido estos espacios de experimentación medial, en muchos casos la precariedad e inestabilidad a la que están sujetos estos centros (involucrados en constantes procesos de desalojo y movilidad) ha dado lugar a fórmulas más flexibles para la convocatoria y construcción de estos laboratorios de experimentación cultural y técnica. Por ejemplo, los *hackmeetings* o algunas clases de laboratorios de medios móviles pueden ser algunas de las propuestas ideadas para expandir a la sociedad los modos de hacer de mediactivistas y otros agentes culturales interesados en la experimentación con las nuevas tecnologías de la información y comunicación. En ambas se intentan generar experiencias abiertas, en las que surjan oportunidades para rearticular los saberes expertos técnicos con otros cuerpos de saberes locales o populares, mediante la creación de sinergias entre participantes ocasionales, colaboradores asiduos u organizadores.

Una experiencia de interés para ejemplificar propuestas de investigación-creación basadas en la generación de infraestructuras móviles aplicadas a replicar condiciones de laboratorio puede ser *Makrolab*³⁷⁹. Se trata de un proyecto ideado en el año 1994 por el artista esloveno Marko Peljhan. El signo más reconocible del proyecto es su unidad móvil de investigación, una estructura modular, de apariencia futurista, diseñada en colaboración con los arquitectos Bostjan Hvala y Jurij Krpan, y el ingeniero en telecomunicaciones Luka Frelj. La infraestructura *Makrolab* [-> Il. 105] fue concebida por Peljhan como un laboratorio vivo, un espacio habitacional y de trabajo, desmontable y portátil, que permite reproducir unas condiciones de trabajo idóneas para un número reducido de personas incluso en condiciones de climatología extrema. Se trata de una estación equipada para alojar a artistas, científicos,

³⁷⁸ BARANDIARAN, Xabier. *Hacklabs, Hackmeetings*, en VV. AA. *Ciberactivismo. Sobre usos políticos y sociales de la red*. Barcelona: VIRUS, 2006. p. 146.

³⁷⁹ Página web del proyecto: <<http://makrolab.ljudmila.org/>>.



Il. 105. *Makrolab* instalado en Blair Atholl, Escocia. 2002.

trabajadores de medios tácticos, etc., cohesionando equipos mixtos para generar procesos de investigación sobre una serie de temáticas concretas, establecidas a modo de ejes de investigación del proyecto: el campo de las comunicaciones, los sistemas climáticos y los movimientos migratorios humanos. Para ello la célula *Makrolab* dispone de módulos adaptados para acondicionar la vida (dormitorios, cocina, baños, ...) y áreas de trabajo con dispositivos especialmente preparados para captar flujos informacionales telemáticos.

Makrolab se ubicó por primera vez en Lutterberg Hill, un paraje situado a diez kilómetros de la ciudad alemana de Kassel, dentro del contexto de la Documenta X (1997). Desde entonces se ha instalado en regiones de países diversos (Eslovenia, Escocia, Israel, Canadá, Sudáfrica, Canadá, Rusia, etc.) teniendo como destino final establecer bases en las dos zonas polares: el territorio canadiense de Nunavut y la Antártida, donde quedó instalada desde el año 2007. La metodología que emplea *Makrolab* es sencilla. Una vez situada su base llama al encuentro a agentes de disciplinas diversas para realizar exploraciones, estudios u observaciones del contexto donde se sitúa la unidad que puedan dar lugar a informaciones significativas para la comunidad científica o la sociedad en general. Es por tanto un proyecto colaborativo, una experiencia de investigación sobre condiciones contextuales y sobre la propia experiencia cooperativa al interior de la estructura. Los resultados y documentaciones surgidas en los periodos de activación de la unidad, tratan de hacerse públicos a través de la red o de eventos culturales y científicos con la intención de generar un diálogo entre las experiencias promocionadas desde la unidad y otras investigaciones o procesos llevados a cabo desde el ámbito artístico o científico.

El laboratorio híbrido creado por Marko Peljhan opera en un campo abierto. Trata de romper barreras disciplinares y sociales. Su capacidad para mutar e itinerar conlleva entenderlo como un territorio de experimentación transfronteriza, un dispositivo que trata de transgredir las formas y medios de dominación contemporáneas, deconstruyendo los marcos rígidos de producción de saber, abriendo los códigos y lenguajes técnicos y generando políticas colaborativas entre agentes diversos. *Makrolab* por otra parte tiene una cualidad ecológica, es decir, se inserta y trabaja sobre contextos determinados. Estudia las condiciones y tensiones sociales, ambientales y comunicacionales de los lugares donde se sitúa para revelar información invisibilizada o generar modos en los que la complejidad informacional pueda ser legible³⁸⁰.

Una segunda experiencia que nos gustaría reseñar, en este caso desarrollada en el contexto geopolítico del Estrecho de Gibraltar, es el encuentro *Fadaiat*. Celebrado en los años 2004 y 2005 entre las ciudades de Tarifa y Tanger y posteriormente en Barcelona y Málaga, *Fadaiat* consistió en la creación de un prototipo espacial, a la vez que evento artístico, tecnológico y social, muy en la tradición de los encuentros hac-

³⁸⁰ Un análisis desde el punto de vista micropolítico del proyecto puede leerse en: HOLMES, Brian. *Makrolab, or the art of transition* [en línea]. En: *Continental Drift*, 2007. Disponible online en: <<http://brianholmes.wordpress.com/2007/03/27/coded-utopia/>> [Citado 24/01/2012].

kers (*hackmeetings*) o los *hacking the streets*, eventos en los que tratan de romperse los muros de los laboratorios *hackers* (*hacklabs*), para sacar los saberes y comunicarlos a la calle, demostrando el potencial de uso social que poseen.

Fadait, que significa “por los espacios” en árabe culto, o “antena parabólica” y “nave espacial”³⁸¹ en el uso cotidiano, fue definido por sus organizadores como un “laboratorio sobre trabajo, política y arte en la frontera”³⁸². *Fadait* supuso una experiencia pionera de colaboración entre agentes tecno-activistas, artistas, arquitectos, activistas pertenecientes a diversos movimientos sociales y ciudadanos de ambos lados de la frontera marroquí-española. Un encuentro que funcionó como laboratorio de experimentación y debate entre diversas redes y sujetos “cuyo pensamiento y práctica artística y social se encontraba atravesada de diversas formas por los nuevos reclamos de libertad de movimiento y libertad de conocimiento”³⁸³.

Durante varias jornadas de trabajo se sucedían conferencias, encuentros, talleres y diversas actividades lúdicas, dirigidas a explorar nuevas formas de cooperación entre activistas de los derechos sociales, investigadores y agentes culturales para dar lugar a una plataforma de comunicación y trabajo colaborativo que pudiera ejercer de contrapoder comunicativo y táctico a los procesos de control y tergiversación informativa que dominaba la frontera del Estrecho de Gibraltar. En las distintas reuniones de *Fadaiat* se reunió un grupo heterogéneo de personas y colectivos, de diferente procedencia (nacional e internacional), estructura y objetivos programáticos (grupos de investigación sobre el territorio, representantes de casa sociales, colectivos mediactivistas, asociaciones culturales, artista y urbanistas interesados en los flujos migratorios y de información, etc.), dando lugar a una de las primeras redes de trabajo nacionales en las que aparecía vinculada la práctica artística, la acción contra-informativa y la lucha social. Entre otros proyectos colaborativos producidos en el entorno *Fadaiat*, destacaron la puesta en marcha de una micro-televisión hertziana con programación auto-producida por los movimientos sociales y por los participantes en el evento; la construcción de un archivo de propuestas artísticas sobre el Estrecho de Gibraltar; la puesta en servicio de una *red wireless* temporal entre las dos orillas que permitiera el trasvase de información sin restricción -lo que cuestionaba metafóricamente y realmente la política de fronteras entre Estados-; la producción de un cuerpo textual y visual encaminado al diseño de una cartografía táctica y colaborativa³⁸⁴ que describe los flujos de capital, inmigración e información en la frontera y, por otra parte, las dinámicas sociales y datación de las luchas militantes realizadas en este contexto; y por último, aunque podríamos resaltar muchos otros asuntos, dentro del contexto de *Fadaiat* tuvo lugar la creación de Indymedia Estrecho/Indymedia Madiq³⁸⁵, el primer nodo de la red global de

³⁸¹ PÉREZ DE LAMA, José, de SOTO, Pablo y MORENO, Sergio. *FADAIAT, por los espacios de la frontera suroeste de la Europa Fortaleza*, en Revista a-minima n° 9, 2003. p. 70.

³⁸² *Ibidem*.

³⁸³ VV.AA. *Fadaiat. Libertad de movimiento+libertad de conocimiento*. Málaga: Imagraf impresores, 2006. p. 1.

³⁸⁴ La cartografía táctica del estrecho es descargable en la siguiente dirección: <<http://mcs.hackitectura.net/tiki-index.php?page=CARTOMADIAQ>> [Citado 24/01/2012].

Indymedia no acotado a una localidad concreta, sino desplegado y activo en un área mayor: el Estrecho de Gibraltar y Canarias. Las redes de agentes y grupos que dieron lugar a este nodo perseguían poder generar un espacio transfronterizo, una plataforma para el mestizaje comunicativo y la producción biopolítica que conformara un nuevo territorio híbrido, no sólo informacional también afectivo.

“Ellos construyen muros, nosotros puentes. Ellos proponen miedo, nosotros contagio. Ellos son orden, nosotros movimiento”³⁸⁶.

Indymedia Estrecho no se concibió solamente como una página de información, sino como un espacio de producción colectiva de conocimiento, de trabajo cooperativo, de producción de relaciones y afectos. En cierta medida, Indymedia Estrecho dio continuidad al cuerpo común creado en los encuentros *Fadaiat*, catalizando las energías y flujos de saberes de la comunidad política y transcultural ensamblada en ellos, en una herramienta comunicativa que permitiera sostener y dar continuidad al trabajo y a las redes de colaboración incipientes o latentes en ese momento. En este sentido, Indymedia Estrecho se entendía como un entorno que iba más allá de una página web, comprendiéndolo como un espacio colaborativo que servía de instrumento para el intento de cohesión y auto-organización de aquellos grupos y colectivos que reclamaban la libertad de movimiento y de conocimiento entre las fronteras del sur de Europa y norte de África. Son por tanto los intangibles, los procesos invisibles, aquellos que son difíciles de aperebir en la piel de la página web, los que dotan de riqueza al proyecto: “los encuentros, las alianzas, las nuevas redes que se levantan, las conexiones entre proyectos que hasta entonces, aún compartiendo algunos de sus planteamientos, no se planteaban la posibilidad de un trabajo en común con los otros”³⁸⁷. Con estas palabras lo reconocen algunas de las personas implicadas en la edición del nodo Indymedia Estrecho.

Desde aproximaciones diversas, las dos prácticas anteriores llevan a cabo experimentaciones en el campo social y cultural desde una perspectiva política radical. Generan espacios donde se ensayan e incentivan tentativas constitutivas de una nueva relacionalidad política. Frente a la hiper-regulación y exceso de control que imponen los órdenes sociales, políticos y económicos dominantes, la espacialidad difusa, móvil y mutante que entrevemos en los hacklabs, en unidades como *Makrolab* o en el acontecer tecnopolítico de *Fadaiat*, trata de rearticularse en redes relacionales que tienen como cualidad paradigmática el ser “cruzadoras de fronteras”.

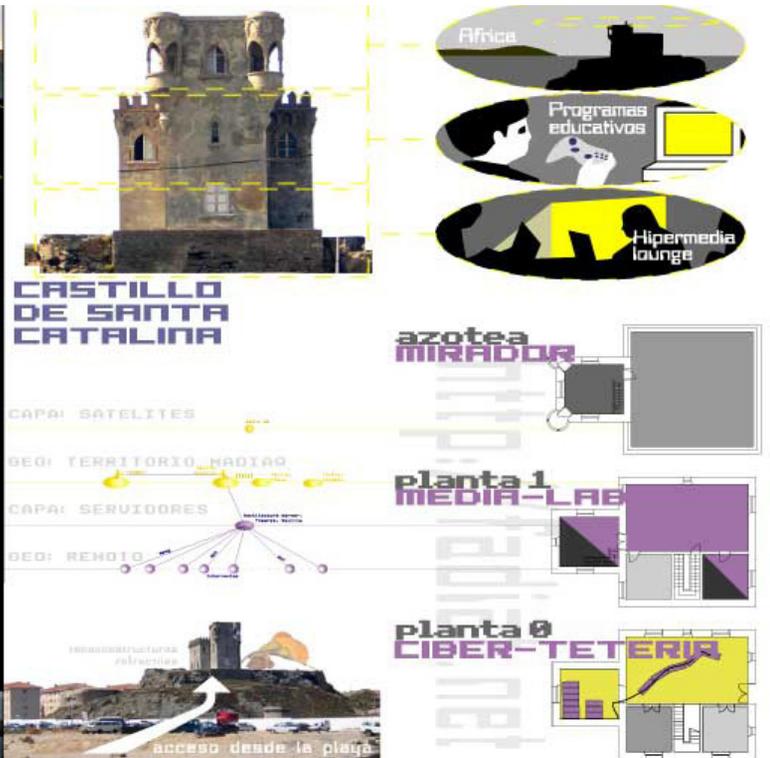
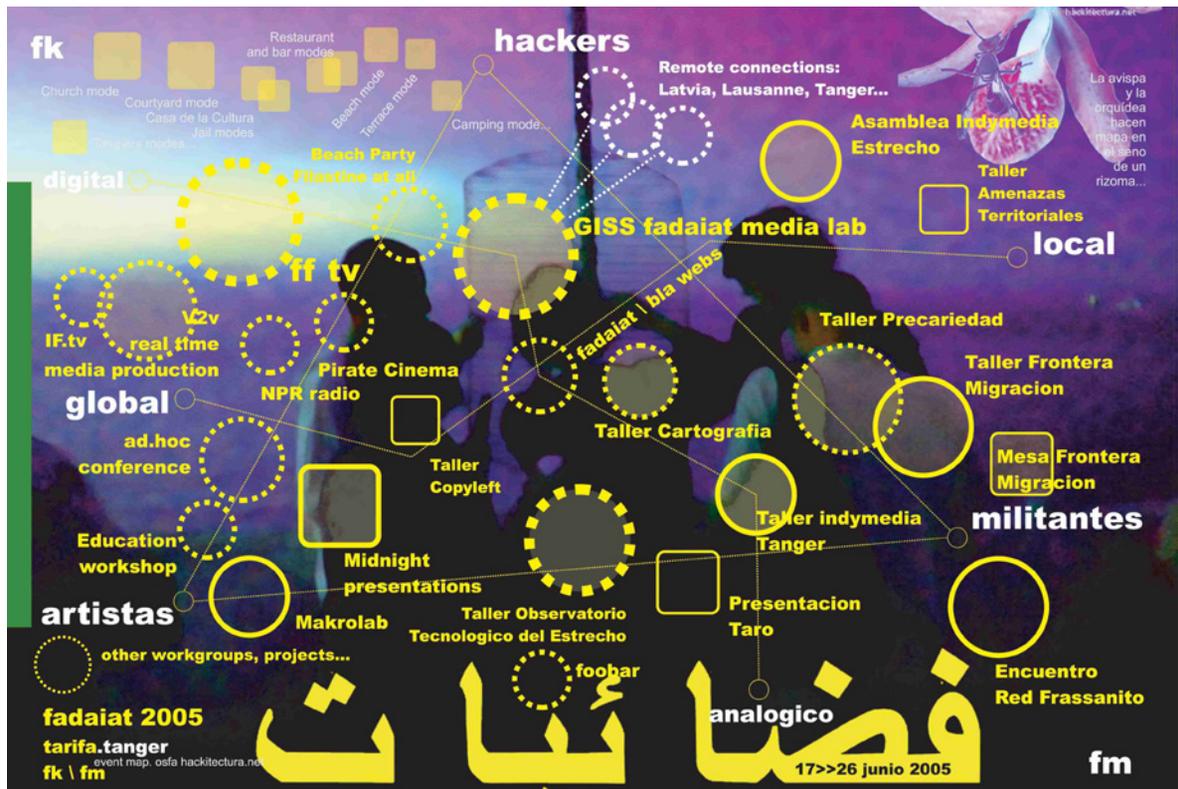
Henry A. Giroux³⁸⁸ defiende, apoyándose en las teorías feministas, posmodernas y poscoloniales, la necesidad de entablar procesos de deconstrucción de los marcos

³⁸⁵ Aunque la fundación del proyecto data de julio de 2003, fueron los encuentros *Fadaiat* de 2004 y 2005 los que dieron impulso a la red Indymedia Estrecho/ Indymedia Madiaq. Pueden encontrarse los principios fundacionales en el sitio web: <<http://estrecho.indymedia.org> o <http://madiaq.indymedia.org>> [Citado 24/01/2012].

³⁸⁶ PÉREZ DE LAMA, José y MONSELL, Pilar. *Indymedia estrecho*, en VV.AA. *Fadaiat. Libertad de movimiento+libertad de conocimiento*, Op. cit. p. 136.

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 137.

³⁸⁸ GIROUX, Henry. A. *Cruzando límites. Trabajadores culturales y políticas educativas*. Barcelona: Paidós, 1997.



Il. 106. Fadaiat 2005. Mapa de agentes y actividades del encuentro.

Il. 107. Fadaiat 2005. Arquitectura de zonas. Imagen de Marta Paz y Pablo de Soto.

monolíticos y de poder en los que se construyen las representaciones y discursos culturales dominantes. Este proceso, señala Giroux, pasa en cierta medida por criticar, perturbar y transformar las políticas culturales universalistas y homogéneas mediante posturas en resistencia. Es decir, debemos entender la manera por la que el poder privilegia e impone determinados discursos, y cómo relega otros a los márgenes, oscureciendo la diversidad, la multiplicidad y la diferencia. Mediante esta comprensión, surge el desafío por emprender nuevas estrategias culturales, educativas y sociales que generen rupturas y discontinuidades en las formas públicas y relaciones sociales estructuradas desde la dominación. A partir de ahí tratar de establecer políticas basadas en el reconocimiento de la diferencia, en la oposición y el diálogo, esto es, en la generación de procesos, experiencias, también prácticas instituyentes, que reconozcan estar en una posición relativa, provisional, variable, experimental, movедiza, cambiante...Aquí surge el llamamiento de Giroux a “educadores y trabajadores culturales para que se conviertan en cruzadores de fronteras, [agentes] comprometidos en un esfuerzo por crear esferas públicas alternativas”³⁸⁹, es decir, territorios que socaven las fronteras existentes, forjadas desde la dominación, para cuestionar cómo éstas han sido heredadas y cómo enmarcan nuestros discursos y relaciones sociales.

Una práctica cultural y educativa crítica, a partir de esta cualidad transfronteriza, debería abordar las condiciones por las cuales los principios autoritarios, las limitaciones y desigualdades, que aparecen enraizadas en las configuraciones sociales e institucionales, pueden ser transgredidas y superadas, dando lugar a nuevas territorialidades. Por ejemplo, Giroux pone el acento en la necesidad de leer de una manera oblicua los textos³⁹⁰. Tanto los que pertenecen a las culturas dominantes como a las subordinadas, una práctica cultural y pedagógica transfronteriza, debería preocuparse por desmitificar los textos y leerlos de manera diferente. Esta tarea bien podría dirigirse, por extensión, a las propias instituciones del conocimiento (centros educativos y culturales; escuelas, universidades, centros de arte y museos), en las cuales se han generado históricamente esos textos, para pasar a descentrar la lectura y uso que de ellas se hacen, contraviniendo los códigos culturales heredados, para escribir o crear nuevos espacios, formas de conocimiento, subjetividad e identidades.

La propuesta transfronteriza de Giroux invita a continuar con la realización de un proceso social re-instituyente, que nos arrastre a concebir y experimentar otros modos de relación, a configurar nuevos retos, tanto para nosotros como para los marcos sociales e institucionales en los que estamos inscritos. Frente al asedio de nuestras mentes y vidas, de nuestras capacidades y potencialidades, se impone, parafraseando a Marina Garcés³⁹¹, crear nuevos espacios para el aprendizaje y la experimentación cultural, social y política. Lugares comunes que puedan construir resistencias frente a la presión mercantil, la competitividad, la cultura del ocio, la hiperregulación institucional, la caducidad de las ideas, la precariedad de las relaciones...La me-

El llamamiento de Giroux a “educadores y trabajadores culturales para que se conviertan en cruzadores de fronteras

La propuesta transfronteriza de Giroux invita a continuar con la realización de un proceso social re-instituyente, que nos arrastre a concebir y experimentar otros modos de relación

³⁸⁹ *Ibidem.* p. 36.

³⁹⁰ *Ibidem.* p. 37.

³⁹¹ GARCÉS, Marina. *Dar que pensar.* Op. cit.

trópolis contemporánea está siendo atomizada por flujos y organismos que abren nuevos espacios de convivialidad. Territorios intersticiales de composición heterogénea que reúnen y cohesionan fragmentos dispersos, tal como haría la red digital, dando lugar a plataformas complejas donde las prácticas artísticas se insertan, en colisión con otros cuerpos de saberes, para dar lugar a procesos participativos y colaborativos que devienen espacios de producción cultural y educativa autónoma.

Estos espacios colaborativos vendrían a emular prácticas que consideramos de laboratorio, es decir, procesos de trabajo experimental dados en unas condiciones de ensayo real, con el objetivo de descubrir o evidenciar situaciones concretas y/o de encontrar soluciones o diseñar protocolos por los que revertir o potenciar las situaciones o procesos que motivan el experimento (pongamos que ese experimento sea un proceso artístico colaborativo). Una situación de laboratorio permite también extrapolar condiciones por las que entender, desde lo particular, lo global o, por lo menos, una parte muy significativa de ello.

En la actualidad muchos de los proyectos artísticos colaborativos que despliegan su acción en contextos y problemáticas concretas, están ejecutándose bajo los parámetros anteriores. Se trata de experiencias que inician proyectos de investigación sobre unos ejes de trabajo específicos, en la que una comunidad heterogénea y abierta de interesados, es convocada o se alía para diseñar y ensayar procesos (tentativas) encaminados a unos objetivos comunes por los que se sienten afectados. Antonio Lafuente, ha definido esta dinámica como “laboratorio sin muros”³⁹², concepto que aplica a la metodología y estructura seguida dentro de los encuentros mantenidos en los últimos cuatro años en Medialab Prado, denominados *Laboratorio del procomún*. Se trata de un grupo de estudios que reúne a personas de ámbitos diversos como la filosofía, la ecología, el activismo, el hacktivismo, el derecho, el urbanismo, el arte, el periodismo o la política económica para discutir, primero en sesiones abiertas, y a partir del tercer año del laboratorio en grupos de trabajo, sobre el concepto del *procomún*, su presencia en ámbitos culturales y de ciencia, y los modos de protegerlo y potenciarlo.

El concepto de “laboratorio sin muros”, un espacio poroso, sin fronteras, en el que es difícil diferenciar entre cualquier dentro-fuera, coexiste con otras definiciones similares o paralelas dadas en diferentes medios y contextos. En el informe que la UNESCO hizo público en el año 2005, bajo el título *Hacia las sociedades del conocimiento*³⁹³, se propuso la pertinencia de considerar los avances tecnológicos (las posibilidades conectivas de Internet) como una oportunidad para crear redes y centros de investigación colectivos, en los que instituciones y agentes situados en lugares dispersos, pudieran llegar a integrarse y colaborar en proyectos complejos, e incluso, considerar la facilidad de las redes de comunicación para favorecer la integración de perfiles profesionales o saberes múltiples en la conformación de equipos interdisci-

³⁹² LAFUENTE, Antonio. *Laboratorio sin muros. Inteligencia colectiva y comunidades de afectados* [en línea]. En: Digital CSIC, 2008. Disponible online en: <<http://digital.csic.es/handle/10261/2899>> [Citado 27/01/2012].

³⁹³ VV.AA. *Informe mundial: Hacia las sociedades del conocimiento* [en línea]. En: París: Publicaciones UNESCO, 2005. Disponible online en: <<http://www.unesco.org/es/worldreport>> [Citado 28/01/2012]. pp. 119-122.

plinares. Esta coordinación en nodos de investigación colaborativos es designada en el informe con el nombre de “colaboratorio”.

El término “colaboratorio” surge de la combinación de las palabras “colaboración” y “laboratorio”. Empezó a utilizarse a finales de los años ochenta dentro de los círculos tecno-científicos. Al investigador informático William Wulf debemos una primera definición del término: un colaboratorio es emplazamiento “sin paredes” o sin muros, un punto de encuentro y espacio de colaboración entre académicos, investigadores, estudiantes y público en general interesado en la conformación de espacios de aprendizaje en red, flexibles y participativos³⁹⁴.

Bien sea por un aprovechamiento eficaz de las tecnologías de la comunicación o mediante la generación de espacios de encuentro donde agentes diversos puedan generar y compartir conocimiento, el fundamento central de un colaboratorio estriba en que cualquiera que esté interesado en un proceso de investigación o en un proyecto creativo, encuentre en este espacio “un lugar donde puede aportar sus conocimientos, experiencia o puntos de vista, ya que lo que interesa es la construcción de mapas de conocimiento colectivo en permanente desarrollo”³⁹⁵.

El proceder descrito es parangonable a las dinámicas y estructuras que siguen las prácticas artísticas colaborativas y ciertas instituciones progresistas comentadas, al hacer partícipes en sus procesos y organización a grupos de personas y agentes individuales de identidad y cultura diversa. Muchas de las prácticas artísticas e institucionales ya comentadas, o insertadas en este trabajo a modo de fichas de caso de estudio, bien pueden funcionar dentro de los parámetros descritos por estos laboratorios sin muros. Reinaldo Laddaga, en “Estética de Laboratorio”³⁹⁶, compara algunos de los nuevos modelos de investigación, surgidos en el ámbito de las ciencias de la vida, con el devenir colaborativo de un abanico amplio de prácticas artísticas. Para ello retoma los estudios de la profesora Helga Nowotny sobre la condición “transdisciplinar” de algunos métodos científicos, para componer una trayectoria comparativa entre dos líneas evolutivas paralelas: las de la investigación artística y científica. Según Nowotny en las últimas décadas ha surgido lo que denomina “modelo 2” de investigación -diferenciado de un “modelo 1”- según el cual, las experiencias de estudio se desarrollarían directamente en diálogo con el contexto en el que suceden los problemas que tratan de investigarse.

En “The potential of the transdisciplinarity”³⁹⁷, Helga Nowotny destaca algunos atributos del nuevo modo de producción de conocimiento (modelo 2) con los que

³⁹⁴ MACHAL-CAJIGAS, Antoine. *El colaboratorio: Un nuevo enfoque hacia la investigación científica* [en línea]. En: Universia, 2004. Disponible online en: <<http://mit.ocw.universia.net/STS.035/NR/rdonlyres/Science--Technology--and-Society/STS-035Spring2004/61A38862-2CA3-447D-ACC3-3FC482DF93CB/o/11antoinne.pdf>> [Citado 28/01/2012].

³⁹⁵ COBO, Cristóbal y PARDO, Hugo. *Planeta Web 2.0. Inteligencia colectiva o medios fast food*. Barcelona / México DF: Grup de Recerca d'Interaccions Digitals, Universitat de Vic. Flacso México, 2007, p. 52.

³⁹⁶ LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratorio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.

³⁹⁷ NOWOTNY, Helga. *The potential of the transdisciplinarity* [en línea]. En: Helga Nowotny website, 2006. Disponible online en: <http://helga-nowotny.eu/downloads/helga_nowotny_b59.pdf> [Citado 29/01/2012].

podríamos entender de una manera más clara como los entornos de creación-investigación de las prácticas artísticas colaborativas podrían comprenderse como experiencias de laboratorio:

El primer atributo del modelo 2 es el hecho de que la investigación contemporánea se está trasladando más allá del espacio tradicional del laboratorio, es decir, los problemas se formulan desde el principio en diálogo con un gran número de actores y atendiendo a sus perspectivas sobre el tema. La inclusión de la gente y el medio, en los modos de investigación, conlleva entender este modelo como una experiencia contextual.

El segundo atributo que destaca Nowotny está relacionado con el hecho de que en el modelo 2, son múltiples actores los que participan en el proceso de investigación, intentando convocar una heterogeneidad de habilidades y conocimientos en el proceso de resolver un problema de partida. En este caso nota como se desdibujan las jerarquías organizativas y se abren las cadenas de mando. Cualquier resolución dependerá en este caso, de la organización de una estructura colaborativa laxa en la que los problemas sean trabajados a partir de procesos comunicativos abiertos.

Por último, el tercer atributo del modelo 2 sería la transdisciplinariedad. La estructura de investigación generada en este caso es concebida como fórum, lo que aporta una perspectiva de investigación muy distinta a la tradicional parcelación disciplinar. En estos marcos de producción intelectual emergente, tratan de aplicarse líneas de investigación que surgen del contexto, del conjunto de conversatorios e integraciones generativas que en él se producen. Esta dinámica genera itinerarios productivos que conllevan desplazamientos o saltos creativos entre disciplinas. Nowotny señala el carácter “transgresivo” y co-evolutivo de la condición transdisciplinar del modelo 2, al romper tanto los límites disciplinares como las fronteras estructurales institucionales.

Alineado en una trayectoria programática y metodológica similar, Laddaga cita la conceptualización que los investigadores y sociólogos Michel Callon, Pierre Lascoumes y Yannick Barthe hacen sobre lo que denominan como “foros híbridos” o “laboratorios al aire libre”. Según los autores, se trata de espacios abiertos, donde colectividades de investigación en la que los científicos o técnicos se alían o trabajan conjuntamente con ciudadanos, activistas sociales, técnicos, organizaciones del tercer sector, agentes culturales, etc., conformando grupos heterogéneos para dar respuesta o solución a una problemática (una “controversia socio-técnica”) que sería difícil resolver sin movilizar los recursos y saberes de las comunidades afectadas³⁹⁸. De este modo, los foros híbridos no son solamente escenarios de trabajo donde se facilita la colaboración entre expertos de distintos niveles (científicos, técnicos, populares, etc.), sino que se conciben también como espacios en los que grupos en principio subalternos, o tradicionalmente con escaso índice de impacto

³⁹⁸ CALLON Michel, LASCOUTES Pierre y BARTHE Yannick. *Acting in an Uncertain World. An Essay on Technical Democracy*. Cambridge: The MIT Press, coll. “Inside Technology”, 2009. p. 18.

y participación en los procesos de resolución de controversias o problemas sociales y culturales, son tenidos en cuenta y empleada su voz. En este sentido estos laboratorios sociales y científicos instituirían nuevos marcos de representación política en el ámbito de la investigación y producción de conocimiento. Los laboratorios al aire libre no tratarían de anular, según Callon, Lascoumes y Barthe, el modelo de investigación y experimentación confinada, es decir, inserta y circunscrita únicamente a la labor de escrutinio y conclusiones que realiza la comunidad científica en sus centros de investigación, sino que intentarían aportar otras derivas territoriales, nuevos campos de acción por los que articular formas mixtas de experimentación a modo de estaciones colectiva de investigación entre expertos científicos y locales.

En los paradigmas y estructuras de investigación anteriores, entrevemos una clara analogía respecto a los modos de hacer contextuales y relacionales de las prácticas artísticas colaborativas. La existencia de espacios de investigación y creación híbridos, fundamentados en estructuras cooperativas y en red, hacen emerger un nuevo cuerpo socio-técnico que obliga a replantear las condiciones orgánicas y territoriales tradicionales que han demarcado los escenarios de producción de conocimiento. Aceptar, por ejemplo, el valor de las experiencias y tentativas científicas y artísticas en las que se integran fragmentos sociales (agentes, colectivos e instituciones), nos lleva a considerar las muchas posibilidades de este campo, abierto y expansivo, para construir o alcanzar metas de mayor calado ecológico y de una capacidad transductiva realmente efectiva.

En este sentido, notamos una tendencia fuerte, entre agentes culturales y políticos a generar espacios y tiempos en los que ensayar marcos más abiertos –integradores- y cooperativos para la invención, la producción y distribución de conocimientos. En sintonía con las descripciones anteriores, hemos visto emerger en los últimos años un sinfín de proyectos culturales que han tomado la forma del laboratorio social y cultural –laboratorios al aire libre o sin muros- para desarrollar estrategias alternativas y resistentes al dominio de la subjetividad y los cuerpos, por parte de las fuerzas y exigencias del capital neoliberal. Muchas de estas alternativas están conformando estructuras “para-institucionales”, plataformas colaborativas que emergen como resistencias creativas con una fuerte componente pedagógica. Se trata de espacios donde grupos heterogéneos comparten saberes y fabrican nuevos, por lo que dan lugar a proyectos que podemos llamar de “auto-educación”, es decir, espacios políticos y discursivos que plantean procesos generativos con los que superar las insuficiencias sistémicas o combatir el asedio y colonización de nuestras mentes por los excesos de la cultura mercantil, que sólo parece entender de procesos rentables y cuantificables en términos de impacto económico.

No se trata de espacios que pudiéramos identificar como infraestructuras físicas, sino más bien dispositivos sociales, que pueden tener o no una formalidad concreta, pero que en cualquier caso, construyen territorios conceptuales informales en los que surgen sinergias y modelos organizacionales heterogéneos, en los que desarrollar formas de colaboración cultural y política en contexto. Las estrategias implementadas por grupos y colectivos para dar lugar a estos espacios, aunque se

La existencia de espacios de investigación y creación híbridos replantean las condiciones tradicionales que han demarcado los escenarios de producción de conocimiento



Il. 108. Joseph Beuys impartiendo lecturas en la Free International University, Dusseldorf, 1972.

Il. 109. y 110. Interiores de las sedes del Atelier Populaire de Paris y el Poster Workshop de Londres respectivamente, 1968.

plantean en términos de oposición, mantienen un doble itinerario: o se plantean desarrollarse con distancia respecto a cualquier otra institución o administración, es decir, generan cierto tipo de “éxodo institucional” o, sin embargo, siguen la vía de la infiltración o el parasitismo, es decir trabajando como organismos insertos en un cuerpo mayor al que quiere afectar. Aunque ya hemos señalado la dificultad o falacia de mantener una dicotomía pura entre el “dentro” y el “afuera” institucional, entendemos que hay estrategias emancipadoras que mantienen impulsos centrífugos y otras que tratan de desarrollar fuerzas de oposición centrípetas.

Por ejemplo, hemos visto emerger a lo largo de las últimas décadas del pasado siglo, teniendo un rebrote importante en estos diez últimos años, un conjunto de iniciativas planteadas por artistas y colectivos de artistas para desarrollar plataformas críticas de auto-educación insertas en instituciones culturales y educativas o al margen de éstas. Algunos analistas han visto en ellas una tendencia “educativa”³⁹⁹ en las prácticas artísticas, por la que muchos trabajadores culturales están desarrollando estrategias en las que el formato “escuela” se toma como modelo para desarrollar laboratorios de experimentación cultural y política. Esta tendencia coincide con ciertos procesos dados dentro de los movimientos de autonomía para impulsar plataformas educativas alternativas, al modo de “universidades libres” o centros de estudios independientes. En sinergia con ambas trayectorias reconocemos algunos modelos y ejemplos históricos que podríamos resaltar, siendo quizás el más paradigmático la *Free International University*⁴⁰⁰, un espacio para-académico fundado en Düsseldorf a principios de los años setenta por Joseph Beuys con la ayuda de algunos colaboradores. En el mismo contexto, unos años antes, al calor de los movimientos contestatarios *sesentayochistas*, desde la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf se auto-organizó un grupo, encabezado por el pintor Jörg Immendorf, que tenía como objetivo principal generar un programa de formación crítica paralela a la academia, para posteriormente vincularse a los movimientos por la socialización de la vivienda y en contra de los alquileres abusivos. Denominada como *LIDL Academy*, tuvo un año escaso de duración hasta que el propio Ministerio de Educación y Cultura se posicionó prohibiendo sus actividades en el año 1969. El *Atelier Populaire*⁴⁰¹ o el *Poster Workshop*⁴⁰², en París y Londres respectivamente, fueron escuelas de medios tácticos insertas o vinculadas a las Escuelas de Bellas Artes de estas ciudades, en las que grupos de estudiantes organizaron talleres para desarrollar mecanismos y una gran imaginaria visual para acompañar las luchas estudiantiles y obreras de la época.

Muchos trabajadores culturales están desarrollando estrategias en las que el formato “escuela” se toma como modelo para desarrollar laboratorios de experimentación cultural y política

³⁹⁹ Algunas referencias críticas sobre este asunto pueden consultarse en: HERNÁNDEZ, Max. *La escuela como práctica artística: crítica, recreo y revolución* [en línea]. Disponible online en: <<http://minorliterature.wordpress.com/2011/03/23/la-escuela-como-practica-critica-entre-la-revolucion-y-el-recreo/>> [01/02/2012]; HARGRAVE, Katie. *Paulo Freire and Educational Models as Art Practice* [en línea]. Disponible online en: <<http://blog.katiehargrave.us/2009/04/paulo-freire-and-educational-models-as.html>> [Citado 01/02/2012]; JUSTSEEDS. *School as Art* [en línea]. En: *Justseeds*, 2010. Disponible online en: <http://www.justseeds.org/blog/2010/02/school_as_art_1.html> [Citado 01/02/2012].

⁴⁰⁰ ANNA, Susanne (ed.). *Joseph Beuys, Düsseldorf*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008.

⁴⁰¹ BADENES SALAZAR, Patricia. *La estética en las barricadas. Mayo del 68 y la creación artística*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2006.

⁴⁰² El archivo de carteles e información sobre el taller está disponible online en la siguiente dirección: <<http://posterworkshop.co.uk/>>

Las revueltas sesentayochistas revirtieron su acción hacia dentro de las instituciones académicas para hacer de ellas lugares más democráticos y accesibles.

Los movimientos estudiantiles vinculados a las revueltas *sesentayochistas* revirtieron su acción también hacia dentro de las instituciones académicas, reclamando cambios en su estructura y organización, para hacer de ellas lugares más democráticos y accesibles. Tampoco quedaron a salvo de la crítica ni los currículums y programas oficiales, ni la manera de entender los criterios pedagógicos por los que se regía la educación superior, lo que provocó, en el caso concreto de los estudios artísticos, fuertes luchas por modificar ciertos paradigmas tradicionales: se cuestionó la división disciplinar de los itinerarios formativos, exigiendo la posibilidad de elección y conformación del currículum por parte del estudiante; se luchó por potenciar la investigación como elemento orgánico dentro de la enseñanza y práctica del arte y el diseño; y se propusieron reformas en el sistema de maestría, como la creación de cuerpos de profesores en plantilla e invitados, con lo que multiplicar las perspectivas y aprendizajes de un estudiantado sujeto entonces a la jerarquía limitante y doctrinal del modelo “maestro de taller”.

Estos fueron algunos de los cambios propuestos y alcanzados gracias a las movilizaciones de la época, cristalizados por ejemplo en los sucesos de Hornsey. Entre Mayo y Junio de 1968 tuvo lugar la “okupación”, por parte de estudiantes, del Hornsey College of Art⁴⁰³, una institución de enseñanza superior especializada en arte y diseño, situada en la zona suburbana del norte de Londres. Los cambios anteriores forman parte del programa de reclamaciones que hicieron los estudiantes del centro. Durante seis semanas, la institución fue tomada para desarrollar un programa educativo y político alternativo, basado en la participación del alumnado en el diseño y toma de decisiones de las políticas educativas del Hornsey College. En ese tiempo, se concentró una atmósfera creativa, cultural y política, que dio lugar a una estructura de gestión experimental de la institución, basada en metodologías participativas y en el ensayo de nuevos modos de organización horizontal o desjerarquizados con los que revertir la autoridad de los patrones de gobernanza de la institución. Se crearon grupos de trabajo formados por estudiantes y trabajadores disidentes, generándose micro-plataformas de discusión en las que dilucidar los cambios que necesitaría realizar el sistema educativo, para implantar un nuevo modelo más abierto y versátil. Ideas como trabajo en red, auto-empoderamiento y nuevas condiciones políticas en las estructuras académicas fueron debatidas en intensas discusiones que comprometían a una buena parte de la comunidad de estudiantes y empleados de la institución, a los que acompañaron figuras respetadas como John Latham, Buckminster Fuller o Richard Hamilton, entre otros intelectuales y artistas que fueron invitados a participar de las comisiones y actividades, incluidas en los programas de auto-formación diseñados en esas semanas. Muchas de estas cuestiones, que ahora forman parte incluso del vocabulario que utiliza la

⁴⁰³ El proceso de Hornsey puede reconstruirse gracias a dos obras editoriales: en 1969 se publicó “*The Hornsey affair*” (VVA. *The Hornsey College of Art*. Londres: Penguin Books, 1969), un proyecto editorial colectivo que recogía muchos de los documentos y procesos generados en la okupación. Cuarenta años más tarde la historiadora Lisa Tickner publicó “Hornsey 1968. The Art School Revolution” (TICKNER, Lisa. *Hornsey 1968. The Art School Revolution*, Londres: Frances Lincoln, 2008).

⁴⁰⁴ HOLLERT, Tom. *Art in the Knowledge-based Polis*. Revista digital e-flux, nº3, Febrero 2009. Disponible online en: <<http://www.e-flux.com/journal/art-in-the-knowledge-based-polis/>> [Citado 06/02/2012].

administración oficial para sus políticas educativas, fueron entonces planteadas por vez primera. Como señala Tom Hollert, a propósito del caso Hornsey⁴⁰⁴, hablar hoy de términos como agencia, red, transdisciplinabilidad, auto-empoderamiento, aunque aún estén lejos de ser una práctica convencional, no resulta extraño, pero a finales de los años sesenta éstos eran aún conceptos insólitos dentro del contexto de una escuela de arte. Frente a los principios de autoridad y disciplina que regían la estricta educación superior, los movimientos de estudiantes reclamaban [-> II. 113], en sinergia con las proclamas del movimiento transnacional de protestas de la época, una mayor participación y cooperación en los órganos de decisión y gestión de las instituciones educativas, y el reconocimiento por parte de las autoridades de ser interlocutores válidos y necesarios en la conformación de las líneas estratégicas y programas curriculares de las instituciones académicas estatales⁴⁰⁵.

Estos ejemplos forman parte de un proceso social reformista, respecto a las instituciones del saber, que también ha afectado a los centros académicos especializados en la enseñanza y crítica de la producción artística: escuelas y facultades de Bellas Artes. Podríamos generar una amplia genealogía de intentos, realizados al interior de instituciones educativas artísticas, o centrados en sus marcos estructurales, por generar espacios de experimentación, no sólo técnica o formal, sino también política⁴⁰⁶. Es decir, por vislumbrar y practicar modos de hacer en los que la práctica cultural se realice vinculada a la problematización de las condiciones de producción y distribución de la misma. Éste era, por ejemplo, uno de los ejes de estudio de la frustrada⁴⁰⁷ sexta edición de la bienal Manifesta⁴⁰⁸ que, bajo el lema “Art School”, debería haberse celebrado en Nicosia (Chipre) a finales de 2007. Comisariada por Mai Abu ElDahab, Anton Vidokle y Florian Waldvogel, quienes, basándose en modelos anteriores, desde la Bauhaus a la Black Mountain College, y con referencias a proyectos recientes como la Copenhagen Free University, incentivaron la puesta en marcha de una “escuela temporal” (tres meses duraría el evento), en la que reunir a varias decenas de artistas y estudiantes, para crear un laboratorio experimental en el que discutir y proyectar iniciativas con las que volver a “pensar y redefinir el papel que deben jugar las instituciones encargadas de la formación de artistas, para dar lugar a sujetos que puedan tener un rol social activo en el mundo actual”⁴⁰⁹.

Frente a los principios de autoridad y disciplina los movimientos de estudiantes reclamaban una mayor participación en los órganos de decisión y gestión de las instituciones educativas

⁴⁰⁵ VV.AA. *The Hornsey College of Art. Op. cit.* p. 38.

⁴⁰⁶ Esfuerzo por otra parte iniciado por Anton VIDOKLE para su contribución al texto comisarial de Manifesta6, en VIDOKLE Anton. *Exhibition as school in a divided city. An incomplete chronology of experimental art schools*, en BILLING, Johanna et al. (ed.). *Taking the matter into common hands. On Contemporary Art and Collaborative Practices*. Londres: Black Dog Publishing, 2007, pp. 93-96.

⁴⁰⁷ Las autoridades locales decidieron rescindir el contrato con la Fundación Manifesta al denunciar la ruptura de determinados acuerdos previos por parte de los comisarios. La geopolítica de Nicosia introdujo mayor complejidad al evento, ya que éste se propuso como una plataforma para generar puentes culturales y sociales entre las dos zonas en conflicto (la de protección griega y la turca), asunto que la *real politik* evidenció ser difícil de resolver. Los comisarios emitieron un comunicado para explicar los motivos de la resolución y cancelación del evento y para manifestar su disconformidad con la decisión tomada por las autoridades chipriotas. El comunicado puede consultarse en: <<http://www.e-flux.com/announcements/letter-from-former-curators-of-manifesta-6/>> [Citado 06/02/2012].

⁴⁰⁸ Página web de Manifesta6: <<http://manifesta.org/manifesta-6/>> [Citado 06/02/2012].

⁴⁰⁹ ABU ELDAHAB, Mai. *On How to Fall With Grace—or Fall Flat on Your Face* [en línea]. Dossier de presentación de Manifesta6. Disponible online en: <<http://manifesta.org/wordpress/wp-content/uploads/2010/07/NotesForAnArtSchool.pdf>> [Citado 06/02/2012].

Hornsey College of Art
Crouch End Hill
Hornsey N8

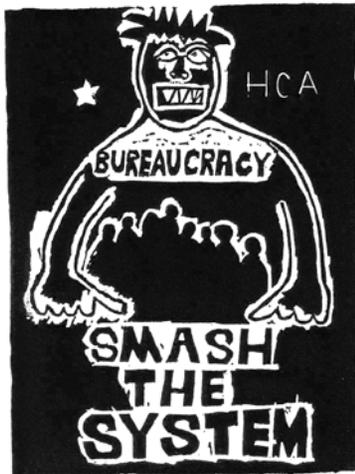
Dear Sirs,

The students of Hornsey College of Art have taken over the direct control of the College, its buildings and facilities for the purpose of implementing a 'new' educational structure. The Hornsey art students are not only demonstrating their dissatisfaction with the existing system, although this is a major implication of our action, nor are we hoping for the benevolence of the educational authorities, but we are actively and democratically participating in the construction of an educational ideal – the right of rational young men and women to have a say in the education they receive and through which their individual and collective needs and aspirations must be met.

We are demonstrating that it is entirely possible for a body of students to take over and properly organize, in co-operation with our tutors, a curriculum in which individual needs are no longer subordinated to a predetermined system of training requiring a degree of specialization which precludes the broad development of the student's artistic and intellectual capacities. We believe that the student has a right to be fully consulted on the form his education will take, that he in turn has an obligation to himself, to his fellow students, and to society, also to participate in a continuing dialogue with those who are paid to assist in his artistic development and expression. We believe in reason and the triumph of logical argument over dictatorship in the field of college education. We reject the assertion that 'authority' has *a priori* right to dictate the terms, substance and content of the courses of training we are required to submit to. We aim to prove that the reputation of the college and the quality of the work students produce can only advance further in an atmosphere of democratic co-operation and mutual respect between students themselves, tutors and the authorities whose duty it is to provide the means for further education.

The student action committee calls on all colleges of higher education, universities and student bodies to support us in the effort to establish a real and genuine system of education in this country – to enter into a dialogue with our educators, to petition the authorities for the active participation of students throughout the country in the sphere of educational advance. Students are not children and the strength of our appeal stems from a wish to be free of the doctrines which up to now have placed those wishing to advance intellectually in an inferior social and economic stratum within society.

Yours faithfully
Association of Members of H.C.A.



Il. 111. Buckminster Fuller hablando en el Hornsey College of Art, 21 de Junio de 1968. Fotografía © Steve Ehrlicher.

Il. 112. Asamblea de estudiantes en Hornsey College. Fotografía © John Rae.

Il. 113. Carta dirigida por la Asociación de Estudiantes del Hornsey College a la dirección de la institución, fechada el 31 de Mayo de 1968. Fuente: VV.AA. The Hornsey College of Art. Londres: Penguin Books, 1969. p. 56.

Al plantear esta cuestión, se abren otras preguntas de carácter más estructural o sistémico, es decir, nos atraviesan tensiones que nos comprometen a pensar y comprender qué institucionalidad quedaría por venir, qué modelos instituyentes serían necesarios desarrollar para ejecutar una práctica cultural relevante y adecuada a los paradigmas técnico-sociales críticos que emergen tanto en el campo cultural como en otros ámbitos técnicos y sociales.

El proyecto de Manifesta para Nicosia, suponía una apuesta y un reto importante, no sólo en términos geopolíticos, sino también para el propio modelo bienalístico. De entrada, generaba una ruptura con los modelos de exhibición al uso, al concebir a los públicos como colaboradores-participantes en una experiencia de auto-educación, alejándolos por tanto de criterios de valoración más cercanos a las industrias culturales o turísticas. El modelo bienal se plantea en las más de las ocasiones como artefacto cultural situado con objeto de incrementar el impacto turístico de las ciudades mediante la captación o el uso de los capitales sociales y simbólicos del sistema artístico y sus agentes. Manifesta6, intentaba bloquear esos usos, inaugurando un nuevo escenario para este tipo de eventos: de un formato basado principalmente en la presentación se pasaría a construir un espacio y tiempo para desarrollar experiencias de intercambio discursivas. Este viraje o cambio de modelo, de la presentación de obras y proyectos a la generación de espacios de intercambio y producción de conocimientos, viene a contradecir las lógicas neoliberales, que atienden fundamentalmente a la generación de bienes cosificables, susceptibles de insertarse en la cadena de circulación de mercancías, y de sujetos deseantes que mantengan su consumo.

Como señala Martí Manen⁴¹⁰, el intento de Manifesta6 de sustraerse al ritmo del turismo cultural y del evento espectacular, puede hacer que este mismo esfuerzo se vuelva inocuo, incluso rentable en términos económicos y simbólicos, al plantearse de partida dentro de un marco hiper-institucionalizado y, por tanto, proclive a coaptar cualquier tensión crítica y devolverla como un producto dócil y predeterminado. Sin embargo, este ejemplo señala ciertas resistencias por parte del mundo del arte y la cultura a mantener patrones esencialistas en lo que respecta a la estructura, organización y labor que han de desempeñar las instituciones y programas dedicados a la producción y difusión del Arte.

Aunque la constelación de experiencias culturales instituyentes, que han tratado de construir espacios de experimentación y auto-formación autónomos, vinculados o no (dentro y/o fuera) a las instituciones tradicionales de la cultura, podría hacer remontarnos al origen mismo de éstas, la expansión de las políticas de dominación del capitalismo, en las últimas décadas, han contribuido a que los movimientos contraculturales o de oposición intensifiquen el desarrollo de iniciativas instituyentes. Notamos sin duda la emergencia en el campo cultural de experimentos

La expansión de las políticas de dominación del capitalismo han contribuido a que los movimientos de oposición intensifiquen el desarrollo de iniciativas instituyentes

⁴¹⁰ MANEN, Martí. *Sobre el fracaso de Manifesta 6. Manifesta y el turismo* [en línea]. En: Revista electrónica a-desk n°7, Septiembre 2006. Disponible online en: <<http://www.a-desk.org/07/manifesta.php>> [Citado 07/02/2012]

Espacios en los que predominan los intercambios horizontales y en los que se ejecutan críticas radicales -a nivel discursivo y práctico- que implican una toma de posición y control clara de los procesos de producción y distribución de la cultura.

instituyentes complejos, monstruosos, híbridos, etc. plataformas de organicidad diversa, en las que se entrecruzan subjetividades múltiples, para ensayar modos de colaboración y participación más democráticos, espacios en los que predominan los intercambios horizontales frente a las relaciones clientelares y en las que se ejecutan críticas radicales -a nivel discursivo y práctico- que implican una toma de posición y control clara de los procesos de producción y distribución de la cultura.

Existe toda una tradición de espacios artísticos autogestionados⁴¹¹, dirigidos mayoritariamente a ofrecer a artistas y otros agentes culturales (críticos y comisarios) canales alternativos para la distribución y difusión de proyectos artísticos. Aunque en estos espacios se den muchas de las complejidades antes relatadas, encontramos que se trata de un marco predominantemente centrado en resolver carencias propias del sector artístico, por lo que, aunque supone una línea de trabajo interesante para futuros proyectos de investigación, creemos que para esta ocasión nos correspondería construir un itinerario de referencias de naturaleza más heterogénea y poliédrica. En este sentido, la experiencia en nuestro caso práctico –*Aulabierta*–, una práctica instituyente conformada como laboratorio artístico y pedagógico, construida y mediada por una comunidad heterogénea, nos condujo a interesarnos por ejercicios que, desde metodologías participativas y colaborativas, generaran espacios intersticiales entre la práctica artística y educativa.

Aunque la relación puede ser realmente vasta⁴¹², y desbordaría con seguridad los objetivos de este trabajo, no quisiéramos dejar de presentar algunas iniciativas de carácter internacional y nacional en las que encontramos cierto reflejo o incluso pregnancia respecto al laboratorio artístico colaborativo de *Aulabierta*.

Un referente primero es *Mess Hall*⁴¹³, un centro cultural experimental establecido en un pequeño local en Rogers Park, al norte de Chicago, cedido gratuitamente por el propietario del mismo a un grupo diverso de personas, en torno a diez (entre ellas el colectivo artístico Temporary Services, impulsor principal de la iniciativa), vinculadas a movimientos culturales independientes y sociales de la ciudad. Este grupo fundador es denominado “keyholders” [los que tienen llave], y están encar-

⁴¹¹ En el contexto estatal, se han llevado a cabo en los últimos años diversos proyectos con el objetivo de documentar y fijar la historia y actualidad de este ámbito. Algunas referencias de estas investigaciones, quizás las que puedan dar una información más completa, son: *Cultura Independiente* <www.culturaindependiente.com>, un proyecto coordinado por José Luis Rodríguez Fernández; *Archivos Colectivos* <<http://www.archivoscolectivos.net>>, una investigación dirigida por Nekane Aramburu auspiciada por el Ministerio de Cultura español; o los distintos encuentros que han tenido lugar sobre esta cuestión en los últimos años: ZigBee en El hervidero (Gijón) <<http://www.elhervidero.org/zigbee/mailling.html>>, el simposio “MODIFI - Modelos, diferencias y ficciones en la producción independiente de cultura contemporánea” organizado por Liquidación Total (Madrid) <<http://www.modifi.es/>>, I Encuentro Ibérico de Espacios Culturales Independientes en Espacio Tangente (Burgos) <http://www.espaciotangente.net/WEB%20DOS/html/2011/Encuentro_Espacios.html>, Jornada sobre Espacios Independientes y Colectivos de Artistas en Sala Amarika (Vitoria) <http://www.amarika.org/blog/index.php?option=com_content&view=article&id=276:jornada-sobre-espacios-independientes-y-colectivosde-artistas&catid=40:actividades>, I Encuentro de Espacios Artísticos Autogestionados en la Facultad de Bellas Artes de Granada (Granada) <<http://aulabierta.info/node/1021>> o Toda práctica es local en DA2 (Salamanca) <<http://www.todapracticaeslocal.com/>> [Webs citadas 08/02/2012].

⁴¹² En la linkografía delicious (<http://delicious.com/transductores>), sujeta en las categoría “laboratorios” queda enlazada una relación más extensa de experiencias. [Citado 08/02/2012].

⁴¹³ Página web del proyecto: <<http://messhall.org/>>

gados fundamentalmente del mantenimiento, limpieza y gestión económica del local [-> II. 114]. La actividad en *Mess Hall* transita entre varios intereses: la cultura visual, el arte, el planeamiento urbano y la sostenibilidad, y otros tantos ámbitos que se entrecruzan con los anteriores. Para ello desarrollan en su interior (también más allá de su sede principal) actividades como: exposiciones, debates, proyecciones, talleres, conciertos, asambleas ciudadanas, comidas, etc. El espacio no tiene un horario de apertura fijo, sino que es accesible en función de las actividades que se desarrollan en él y del interés y cuidado de alguno de los keyholders por abrirlo. El funcionamiento de *Mess Hall* está basado en lo que denominan como “economía de la generosidad”, es decir, en función de intercambios, donaciones y redistribuciones de recursos. “A diferencia del Estado, que sólo redistribuye recursos a través de mecanismos coercitivos como la fiscalidad, o de beneficencia, basados demasiado en la culpa, *Mess Hall* espera establecer un modelo de redistribución basada en el cultivo de las relaciones”⁴¹⁴, comenta Dan S. Wang, keyholder del espacio. Es decir, el mecanismo de funcionamiento de este laboratorio cultural y social es la generosidad y así lo defienden en el decálogo o ideario del proyecto:

Mess Hall está basado en lo que denominan como “economía de la generosidad”, es decir, en función de intercambios, donaciones y redistribuciones de recursos.

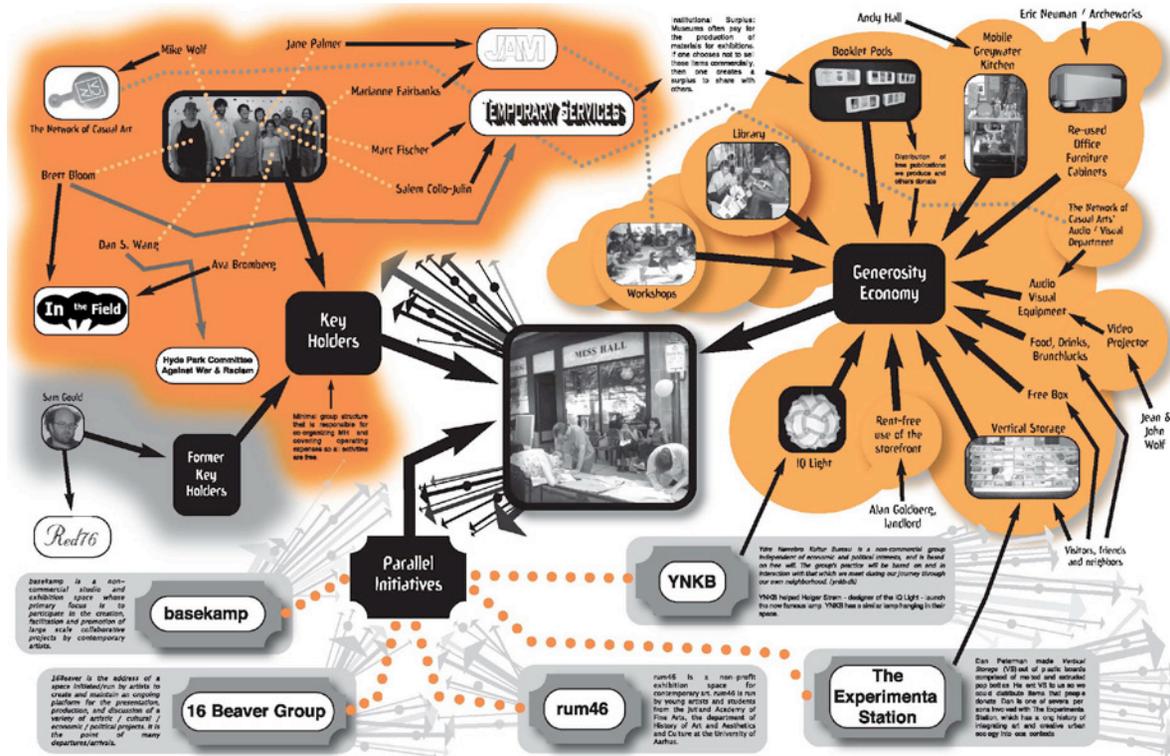
1. Exigimos espacios culturales gestionados por sus usuarios.
2. Creamos este espacio para remezclar categorías, experimentar y aprender aquello que aún no conocemos.
3. Mess Hall desmiente el mito de la escasez. Todo el mundo es capaz de compartir algo.
4. Los excedentes de nuestras sociedades deberían ser redistribuidos creativamente a cada nivel de producción y consumo.
5. La interacción social genera cultura!
6. Abrazamos la creatividad con una acción sin ánimo de lucro.
7. Reclamamos espacios que promueven la generosidad.
8. Mess Hall insiste en un clima de confianza y respeto mutuo para nosotros y para aquellos que entren en nuestro espacio.
9. No hay intercambio de dinero dentro de Mess Hall. Navegando sobre excedentes, no cobramos entrada o pedimos donaciones.
10. Mess Hall funciona sin jerarquías o unidad forzosa.”⁴¹⁵

Junto con el grupo de keyholders, la actividad de *Mess Hall* es sostenida gracias a la participación y colaboración diversa (con tiempo, energía, materiales, etc.) de muchos grupos de personas: vecinos, estudiantes, técnicos, artistas, activistas... del barrio y la ciudad principalmente, pero también de otras personas y grupos externos que muestran afinidad con el proyecto y se ofrecen a realizar contribuciones en él (desarrollar una actividad, aportar algún recurso, o participar aportando

⁴¹⁴ WANG, Dan S. *Mess Hall: What It Is (After the First Year)* [en línea]. En: Mess Hall website. Disponible online en: <<http://messhall.org/wimh.html>> [Citado 08/02/2012].

⁴¹⁵ Decálogo disponible en: <http://www.messhall.org/ten_points.html> [Citado 09/02/2012].

⁴¹⁶ WOLF, Mike. *Can Experimental Cultural Centers Replace MFA Programs?* [en línea]. En: AreaChicago website. Disponible online en: <<http://www.areachicago.org/p/issues/how-we-learn/can-experimental-cultural-centers-replace-mfa-prog/>> [Citado 09/02/2012].



II. 114. Gráfica relacional (sociograma), mapa de recursos y red de Mess Hall.

experiencias y saberes...). Mike Wolf, de nuevo un keyholder, insiste⁴¹⁶ en el potencial educativo del proyecto, ya que comprende que la red de relaciones, de proyectos y actividades generados en *Mess Hall*, hacen de este espacio un lugar de encuentro y co-educación, en el que personas y colectivos culturales y sociales de perfil diverso, comparten y desarrollan saberes conjuntamente. Wolf considera, incluso, que, en espacios culturales experimentales como *Mess Hall*, se acumula una gran potencialidad social, discursiva y técnica, capaz de generar y estructurar contra-programas educativos del nivel de centros de investigación académicos y científicos⁴¹⁷.

Los aprendizajes se dan, en estos laboratorios, de forma programada, aunque en muchas ocasiones se trata de un rico intercambio informal, en el que los roles se desdibujan y las jerarquías tienen a desaparecer. Esta situación no esconde la dificultad de suspender las relaciones de poder que se dan, casi de manera inevitable, en cualquier espacio o proceso de colaboración. Surgen, en el caso de *Mess Hall*, desacuerdos y controversias por los usos del espacio o desinterés e, incluso, posturas contradictorias respecto a la programación. En cualquier caso, esta situación da prueba de que hablamos de espacios en tensión, donde las políticas relacionales han de negociarse continuamente, y donde el disenso discursivo y político es una característica orgánica de ellos. Es decir, estos laboratorios no sólo ensayan en el ámbito de la cultura, o del arte, sino que también son dispositivos en los que la democracia se experimenta.

Mess Hall es también un dispositivo en red. De inicio, podríamos entender que existe una red de trabajo y sostenimiento del proyecto al interior de *Mess Hall*, aquella formada por los keyholders. Esta primera red une no sólo a personas o colectivos (keyholders-nodos), sino que diversos ámbitos y disciplinas se entrecruzan a la vez, para hacer de *Mess Hall* un lugar transfronterizo. El crecimiento de la red es exponencial. Cada nodo vehicula su capital social hacia *Mess Hall*, y aunque la mayoría de los usuarios mantienen una relación con el mundo de la cultura independiente en Chicago, muchas de las actividades y proyectos producidos desde *Mess Hall* tratan de generar conexiones con otros campos, disciplinas o agentes, que inicialmente no encuentran su lugar en los espacios artísticos institucionales: museos o galerías de arte, por ejemplo⁴¹⁸.

Uno de los elementos a destacar, en la configuración orgánica de estos laboratorios, es la atención que muestran por el ensayo de protocolos de participación que transciendan las estructuras tradicionales de inclusión. Cómo veíamos en capítulos anteriores [-> Pág. 120], en relación a las posibles formas de participación de públicos en proyectos artísticos, una de las trayectorias o modelos de colaboración dados, es aquel que entiende al “artista como facilitador”⁴¹⁹, es decir, como catalizador de encuentros y procesos no predeterminados. El artista o colectivo de artistas, crearía las

La red de relaciones, de proyectos y actividades generados en Mess Hall, hacen de este espacio un lugar de encuentro y co-educación

⁴¹⁷ *Ibidem*.

⁴¹⁸ REMESAR, Antoni. *Arte contra el pueblo: los retos del arte público en el s.XXI* [en línea]. En: UB.Academia, 2005. Disponible online: <http://ub.academia.edu/AntoniRemesar/Papers/443843/Arte_contra_el_pueblo_los_retos_del_arte_publico_en_el_s.XXI> [Citado 10/02/2012].

⁴¹⁹ Información disponible en la web del proyecto: <<http://la.thepublicschool.org/es/about>> [Citado 10/02/2012].



Il. 115. Mosaico con distintas imágenes realizadas en la sede de *Mess Hall*.

condiciones, o desarrollaría los mecanismos, por los que comunidades específicas o heterogéneas podrían sumarse a un procesos de colaboración e intercambio, dando lugar a plataformas (de formalidad diversa) en las que desarrollar procesos significativos de aprendizaje en red. Un ejemplo paradigmático de este caso es *The Public School*⁴²¹, una experiencia liderada por la organización intermedial (arte, media y arquitectura), sin ánimo de lucro, Telic Arts Exchange. *The Public School* surge en el año 2007 en Los Ángeles, bajo la perspectiva de construir “una escuela sin currículum”⁴²⁰, una plataforma que funciona a veces en espacios físicos concretos, aunque su línea habitual de producción está más encaminada a la generación de redes de intercambio inmateriales en las que entrecruzar conocimientos, habilidades y deseos.

Los inicios de *The Public School* están vinculados en un cambio en la perspectiva que la organización realizó sobre el programa de actividades que desarrollaban en su local. Situado en una zona de galerías del Chinatown de Los Ángeles, decidieron, tras 5 años aplicando un programa de exposiciones mensuales, modificar los objetivos con los que se abría su espacio para transformarlo de un lugar de presentación de proyectos a un lugar de producción y co-educación. En cierta medida, este cambio estaba vinculado a las necesidades detectadas por los miembros de Telic Arts Exchange en la comunidad artística local, necesitada de espacios de fricción e intercambio, y por su propio interés en proyectos de carácter procesual, transdisciplinares, contextuales y basados en protocolos de investigación⁴²².

Este cambio de paradigma conllevó pensar una línea de funcionamiento estratégica por la que poder abrir el espacio a las propuestas e intereses de una comunidad mayor. El diseño de actividades no debería ya circunscribirse a la planificación hecha únicamente desde la organización, sino que se requeriría desarrollar mecanismos por los que atraer y vincular a más gente. La sede de Telic Arts Exchange debía conformarse en un lugar donde acontecieran agenciamientos diversos, no premeditados, e incluso imprevisibles, fruto de idear una estructura de participación ágil, inclusiva y atrayente. Si utilizáramos el lenguaje informático como metáfora, podríamos decir que *The Public School* trabajaría bajo una espacialidad y estructura entendida entonces en términos de código abierto⁴²³. El funcionamiento de *The Public School* es sencillo [-> Il. X]: mediante un plataforma web habilitada a modo de boletín y buzón de ideas, se recopilan ofertas y demandas de actividades formativas. Una vez compiladas en la página web del proyecto y comentadas por los usuarios, son evaluadas por un comité asesor⁴²⁴, cuya función es adecuar y equilibrar las ofertas y demandas,

The Public School es una escuela sin currículum encaminada a la generación de redes de intercambio inmateriales en las que entrecruzar conocimientos, habilidades y deseos.

⁴²⁰ Información disponible en la web del proyecto: <<http://la.thepublicschool.org/es/about>> [Citado 10/02/2012].

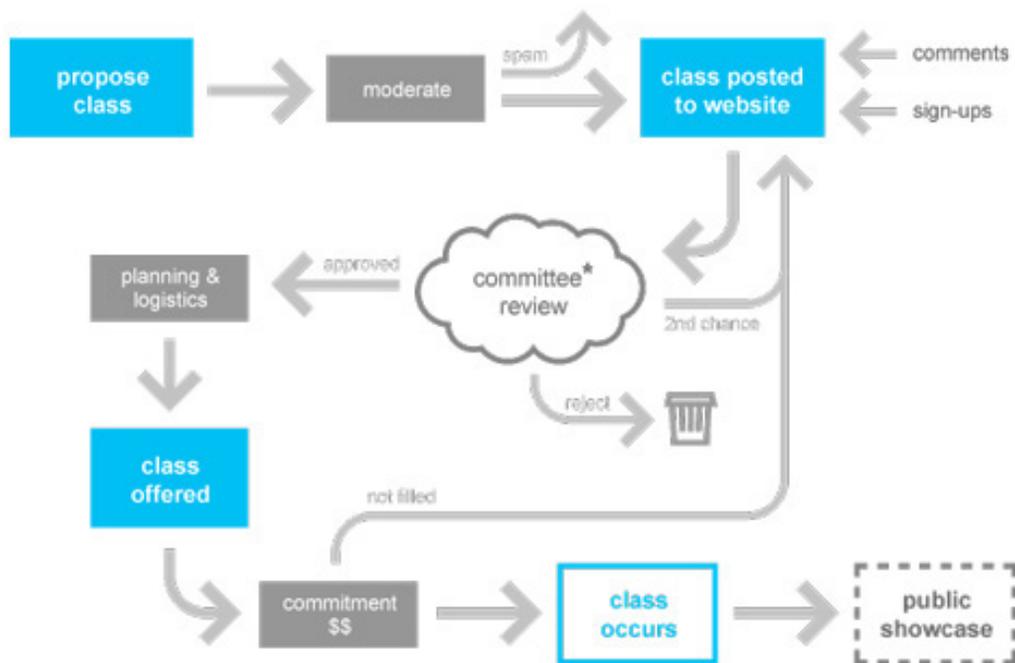
⁴²¹ Página web del proyecto: <<http://all.thepublicschool.org/>> [Citado 10/02/2012].

⁴²² Sean Dockray, miembro de Telic Arts Exchange, entrevistado por Lily Simonson, disponible online en: <<http://blog.art21.org/2009/11/12/looking-at-los-angeles-the-public-school/>> [Citado 10/02/2012].

⁴²³ El término *código abierto* está vinculado a la ideología y ámbito técnico del *software libre*. Básicamente, remite a la idea de que al compartir el código de un programa informático y no restringir su conocimiento y uso, se pueden llegar a generar nuevos productos de mayor calidad y repercusión, al permitir que en su desarrollo pueda vincularse una comunidad amplia de desarrolladores.

⁴²⁴ El comité es un grupo abierto, en el que entran y salen personas cada cierto tiempo. Esto permite que el grupo no genere una estructura impermeable, y a la vez permite generar una cadena de responsabilidad, también formativa, en la gestión del proyecto.

THE PUBLIC SCHOOL process



Il. 116. Diagrama que ilustra el protocolo de creación de actividades en The Public School.

dando prioridad a aquellas actividades que según su criterio tienen mayor interés o un seguimiento más amplio. Si las propuestas son aceptadas, pasan, en colaboración con los demandantes u ofertantes, a redefinirse, gestionarse e incluir en programa. Para facilitar el seguimiento de las actividades, la web de *The Public School* funciona como calendario informativo y como plataforma para la gestión de las actividades. Las personas involucradas en cada una de ellas deciden sobre todos los aspectos necesarios para llevarlas a cabo: número de participantes, ubicación (Telic Arts Exchange facilita su sede pero las actividades pueden desarrollarse en cualquier lugar), formato, duración, profesorado (si es necesario o son los participantes los que se auto-forman), presupuesto y remuneración, etc. De esta forma se han sucedido seminarios muy diversos, vinculados al campo del arte, la cultura visual, la filosofía, el urbanismo y arquitectura, los nuevos medios, la teoría política, la historia local, ... y talleres que van desde la adquisición de conocimientos y habilidades gastronómicas, informáticas, salud, bricolaje, etc. La diversidad de ámbitos por los que se desplazan las actividades que se suceden en *The Public School*, conforman la extensión del proyecto, desde un punto de vista conceptual, pero también social, ya que la red de agentes vinculados a esta escuela experimental se expande un función de la naturaleza e identidad de las colaboraciones que se dan en ella.

En la actualidad *The Public School* se ha multiplicado y, con la colaboración de agentes y organizaciones locales, está presente en ocho sedes: Los Ángeles, New York, Philadelphia, San Juan, Durham, Bruselas, Helsinki y Berlin. Además de estas sedes, Telic Arts Exchange activa procesos de intercambio temporales en otras ciudades y países [-> **II. 116**] a partir de la invitación de instituciones y organizaciones⁴²⁵, generando dispositivos y lugares de encuentro en los que los mecanismos de participación y coeducación diseñados por The Public School puedan ensayarse ecosistémicamente.

La economía de intercambios de *The Public School*, abre un espacio intersticial en el régimen de producción habitual del ámbito artístico. Cercano a las políticas del trueque, proyectos de esta naturaleza señalan una disrupción en las lógicas mercantilistas que guían cualquier sistema productivo inserto en los modos de relación tardocapitalistas. Bajo nuestro radar, localizamos proyectos culturales de estructura similar a *The Public School*, como la iniciativa *Trade School*⁴²⁶, desarrollada por la red OurGoods, primero en New York (2010), y ahora con sedes en Virginia, Milán y próximamente en Londres.

En un contexto más próximo, Platoniq, un colectivo de productores culturales con sede en Barcelona que lleva desarrollando desde hace varios años dispositivos y plataformas para la generación de redes de intercambio de conocimientos. La iniciativa *Banco Común de Conocimientos*⁴²⁷, derivada hoy en el co-laboratorio *YOUCOOP*⁴²⁸,

La economía de intercambios de The Public School, abre un espacio intersticial en el régimen de producción habitual del ámbito artístico

⁴²⁵ *The Public School* tuvo un despliegue temporal durante la celebración del evento internacional MDE11 en Medellín (Colombia). Puede consultarse las características de su participación en la web: <http://mde11.org/?page_id=1392> [Citado 11/02/2012].

⁴²⁶ Página web del proyecto: <<http://tradeschool.ourgoods.org/>> [Citado 11/02/2012].

⁴²⁷ Página web del proyecto: <<http://www.bancocomun.org/>> [Citado 12/02/2012].

⁴²⁸ Página web del proyecto: <<http://www.youcoop.org/>> [Citado 12/02/2012].

Se trata de espacios de intensidad variable y con una evolución muy difícil de prever. El reto de estos laboratorios está en la capacidad que tengan para abrir su código organizativo

supone, para Platoniq, la traslación de la filosofía y modos de intercambio de información que han generado las redes informáticas *Peer to Peer* (P2P), las redes sociales digitales y el software libre, al espacio físico. Platoniq ha llamado a esta metodología: “P2Pedagogía”⁴²⁹. El *Banco Común de Conocimientos* [-> **II. 117 y 118**], se inició en el año 2006 ha partir de la creación de una plataforma digital donde se archivaban “cápsulas” informacionales en las que colaboradores estrechos o usuarios ocasionales demandaban u ofertaban propuestas para compartir algún conocimiento u habilidad. A partir del archivo de estas “cápsulas”, una estructura basada en grupos de trabajos con funciones específicas, denominados “células”⁴³⁰, organizaban y producían encuentros presenciales donde se desarrollaban sesiones de intercambio de los conocimientos sistematizados. Estas sesiones o encuentros (denominados “mercados”) se celebraban en un tiempo determinado, ocupando espacios públicos o aprovechando una cesión de espacio por parte de alguna institución cultural o social, en las que por medio de talleres, juegos, consultorías con expertos o difusión de videos, se llevara a cabo una transferencia de conocimientos y un proceso de educación mutua. En este sentido, el *Banco Común de Conocimientos*, es definido por Platoniq como “un campo de acción [...] un laboratorio donde experimentar con nuevas formas de producción, aprendizaje y participación ciudadana”⁴³¹.

La naturaleza medial de estos espacios de intercambio, hace que una de las mayores complejidades que puedan encontrarse para su funcionamiento y desarrollo, sea la dependencia al flujo de operaciones que la comunidad de afines pueda generar, pero en ello está también su potencialidad. En este sentido, se trata de espacios de intensidad variable y con una evolución muy difícil de prever o aventurar. El reto de estos laboratorios está en la capacidad que tengan para abrir su código organizativo, acción que posibilitaría facilitar la participación en la estructura productiva del proyecto y, así, una verdadera rearticulación contextual o ecosistémica de la práctica.

La posibilidad de abrir el laboratorio, en el caso del *Banco Común de Conocimientos*, se hacía mediante tres vías: primera, participando como colaborador, es decir, participando en la estructura productiva del proyecto mediante la vinculación a una célula de trabajo. Este sería el grado más alto de participación, ya que adquiere una responsabilidad orgánica mayor. En segundo lugar, contribuyendo a activar los protocolos de ofertas y demandas, haciendo uso de los dispositivos para el intercambio de propuestas que Platoniq genera (digitales –web- y analógicos –urnas-) para dar lugar a una base o archivo de propuestas que puedan implementarse, bien, en los “mercados” de intercambios, o a través de la web del proyecto, convertida en banco de recursos. Y por último, situar a aquellas personas que asisten a los encuentros o consultan y hacen uso de las cápsulas de conocimientos, pero sin desarrollar una reciprocidad mayor con el proyecto.

⁴²⁹ Información incluida en la página web del proyecto: <<http://www.bancocomun.org/Wiki/BccP2pedagogia/>> [Citado 12/02/2012].

⁴³⁰ La participación en estas células era voluntaria y permanencia abierta durante todo el transcurso de realización del BCC en un contexto concreto.

⁴³¹ Descripción obtenida de la página de información del proyecto: <<http://www.bancocomun.org/Wiki/queEsBcc/>> [Citado 12/02/2012].

La generación de protocolos, herramientas, recursos, etc. se ha constituido en una de las líneas de trabajo de mayor tensión e interés de las prácticas colaborativas. En cierta medida, esta profusión de plataformas de generación e intercambio de recursos está provocada por las propias deficiencias o limitaciones que muchas de las prácticas colaborativas encuentran al estar situadas, por convicción ética o por sufrir cierta marginalidad, en posiciones de producción y gestión autónoma tanto de recursos materiales como inmateriales. El desarrollo de las tecnologías de la comunicación, y la mayor facilidad y acceso a medios de producción y comunicación en red, ha contribuido a la emergencia de proyectos en red, en los que la generación de archivos y bancos de recursos, ha supuesto la construcción de nuevos espacios discursivos y políticos dispuestos a modo de contra-poderes de las hiper-normativas instituciones del saber y la cultura.

La generación de protocolos, herramientas, recursos, etc. se ha constituido en una de las líneas de trabajo de mayor tensión e interés de las prácticas colaborativas

Algunos grupos y colectivos, caso por ejemplo del Stockyard Institute⁴³², han desarrollado herramientas específicas y elementos basados en la construcción de centros de recursos para artistas y educadores. El Stockyard Institute es una plataforma fundada 1995 en Chicago por el profesor Jim Duignan, hoy convertida en un espacio para el desarrollo de proyectos que entrecruzan entre otros ámbitos: la educación, el arte y el trabajo comunitario. Es también una estructura de trabajo en la que estudiantes y graduados de la DePaul University, donde Duignan ejerce de docente, experimentan y desarrollan prácticas a partir de sus intereses y haciendo uso y desarrollando los recursos pedagógicos propios del Stockyard Institute. En casi veinte años de actividad, esta plataforma ha desarrollado proyectos diversos como: programas de investigación y acción sobre la ciudad, dispositivos de comunicación comunitaria, residencias y eventos artístico-educativos, ediciones de fanzines manuales y publicaciones, exposiciones, etc. Entre otros recursos, han generado espacios que guardan relación con el archivo de saberes del *Banco Común de Conocimientos*, por ejemplo *SITE*⁴³³, una plataforma colaborativa y fórum online para colectivamente generar y compartir recursos educativos (impresos, audio y vídeo) que poder implementar en experiencias de educación comunitaria.

El Stockyard Institute ha generado en los últimos años algunos ejemplos paradigmáticos para entender cómo pueden ser articulados los espacios o eventos expositivos como laboratorios artísticos y pedagógicos colaborativos. El caso que, quizás, tengamos más presente, ya que supuso una referencia para nuestro trabajo en *Transductores*, sea *Pedagogical Factory* un evento múltiple y heterogéneo, celebrado en el Hyde Park Art Center de Chicago en el año 2007 y coordinado junto con la red AREA. Se trató, de un “laboratorio temporal y abierto”⁴³⁴ que trató, primeramente, de construir una red de agentes, colectivos e instituciones que, de manera autónoma, trabajaran en la intersección entre el arte y la pedagogía en el espacio público, no sólo en la ciudad de Chicago, también en otras zonas de Estados Unidos e, incluso,

⁴³² Página web del colectivo: <<http://www.stockyardinstitute.org/>> [Citado 13/02/2012].

⁴³³ Página web del proyecto: <<http://www.sitesite.org/>> [Citado 13/02/2012].

⁴³⁴ Descripción tomada de la página web del proyecto: <<http://www.stockyardinstitute.org/pedagogical-factory-2007/>> [Citado 13/02/2012].



OFERTAS / PROCURAS					
REGISTO	NOME / CONTACTO	EU SEY / EU POSSO	VOTAÇÃO	QUERO APRENDER	GRUPO DE INTERCÂMBIO
1	LEONARDO XAVIER 914734118	INTROD. A ENTORNO E OPORTUNIDADES FUTURAS		MENTE HUMANA E EDUCAÇÃO	
2	SILVANA ROCHERO 912425780	COMO INSTALAR LINUX NO TEU COMPUTADOR?		PLANTAS MEDICINAIS	
3	RICARDO HEDION 967658214 Ricab2@hotmail.com	- cozinha mega rápida - ensinar cozinha fácil			
4	JOÃO VELOSO 917287847				
	NORMAN CAMPBELL 969140207				

Il. 117. Primer despliegue del Banco Común de Conocimientos. CCCB (Barcelona), 2006. Fotografía: © Martí Pons.

Il. 118. Cuadros de ofertas y demandas utilizado en el despliegue del Banco Común de Conocimientos en Lisboa, febrero de 2008.

representantes provenientes de otras ciudades del mundo. Segundo, tratar de convocarlos a lo largo de dos meses para desarrollar un sin fin de actividades (asambleas, talleres, seminarios, debates, proyecciones, exposiciones, etc.) con el objetivo de explorar y presentar alternativas al trabajo tradicional en educación y arte.

Los objetivos concretos, expresados por los organizadores eran los siguientes:

- “-Desarrollar colaborativamente un texto inicial y un curriculum sobre estrategias artísticas contemporáneas para escuelas y espacios educativos alternativos.
- Facilitar el acceso público a propuestas y estrategias para experimentar y crear una ciudad educada. El Hyde Park Art Center se habilitará como espacio de trabajo, encuentro, organización y producción...

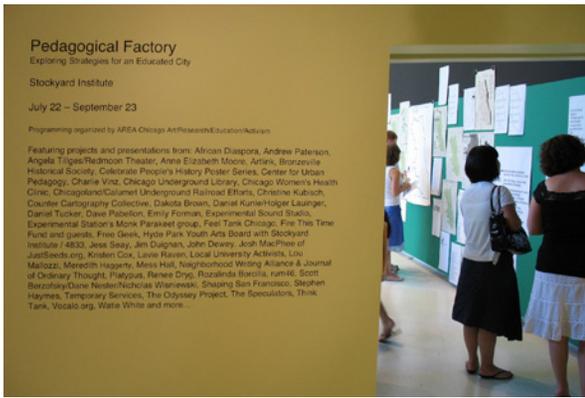
Los grupos e iniciativas involucradas explorarán de forma crítica algunos de los siguientes temas:

- Las fábricas de hoy: ¿Cómo están afectando hoy los cambios económicos a la naturaleza del trabajo y la educación? ¿Son las ciudades y las escuelas las nuevas fábricas?.
- ¿Cómo hemos aprendido?: Explorando las tradiciones de la educación crítica y radical.
- Estrategias para una ciudad educada: Un examen de las herramientas, los experimentos, métodos y enfoques de aprendizaje, el conocimiento cívico y la acción colectiva”⁴³⁵.

Para ello, como presentaba el programa anterior, el Hyde Park Center se transformó completamente, virando sus espacios expositivos a lugares de discusión y trabajo. Para ello se instalaron dispositivos espaciales singulares que ayudaron a cualificar el espacio y hacerlo más adecuado para la experiencia colectiva que se iba a desarrollar. Una estación de radio por internet, un centro de investigación portátil, una librería especializada en arte, educación y movimientos sociales, un espacio para conferencias y seminarios, paneles expositivos, pizarras, etc. [-> **II. 119**], todo estos dispositivos convirtieron este acontecimiento en un hito que marcó de una manera significativa el devenir de las redes artísticas y educativas de carácter crítico, incluso activistas, en la ciudad. Del evento se obtuvieron algunos resultados palpables, como la realización de manuales y libros de texto sobre enseñanza artística para las escuelas secundarias. AREA⁴³⁶, una red que reúne a artistas, investigadores, educadores y activistas de la ciudad, produjo un número de su revista semestral⁴³⁷ centrándolo en los debates sobre los elementos pedagógicos que se habían discutido durante el evento. *Pedagogical Factory*, no fue únicamente un lugar donde cuestionar y propo-

⁴³⁵ Información incluida en el póster de información del evento y de programación de actividades: *Pedagogical Factory: Exploring strategies for an educated city*. Editado por el Hyde Park Art Center. 2007.

⁴³⁶ Página web de AREA Chicago: <<http://www.areachicago.org/>> [Citado 13/02/2012].



Il. 119. Imágenes del espacio y actividades de *Pedagogical Factory* en el Hyde Park Center de Chicago.

ner cambios en los sistemas educativos tradicionales, sino que intento no caer en el discurso retórico inmovilista, convirtiéndose en un laboratorio alternativo, en el que experimentar las formas de colaboración y co-aprendizaje que estaba propugnando.

En 2006, Anton Vidokle –recogiendo la herencia discursiva de su frustrada participación en Manifesta6–, en colaboración con un número amplio de artistas, escritores, teóricos, curadores (entre ellos Liam Gillick, Boris Groys, Martha Rosler, Walid Raad, Jalal Toufic, Nikolaus Hirsch, Natascha Sadr Haghghian, Zolghad Tirdad, etc.), el proyecto *Unitednationsplaza*⁴³⁸. Según sus descriptores, se trataba de “una exhibición como escuela”⁴³⁹, fundada como campo de discusión entre los ejes arte, educación y sociedad. La “escuela” se estableció primero en Berlín, más tarde en México D.F., y funcionaba como laboratorio teórico por el que durante un año, más de una centena de agentes culturales y sociales, fueron invitados a programar seminarios abiertos con los que problematizar la intersección entre los ejes anteriores. Con ello también, *Unitednationsplaza* quería servir como modelo crítico con el que cuestionar los roles tradicionales de las instituciones culturales, centradas fundamentalmente en la difusión-exhibición, y en las cuales, los espacios para la producción e investigación, se ven habitualmente marginados. La idea de plaza o foro público atravesaba el proyecto, ya que, más que un sitio de afirmación, el espacio institucional mutaba en un espacio discursivo poroso y crítico, en el cual las subjetividades colisionaban, intentando generar un territorialidad compleja y rica, en la que ensayar modos de producción e intercambio de conocimientos entre sujetos sociales que trascendieran los paradigmas institucionales clásicos.

La propuesta de Vidokle *et all.*, nos parece un buen ejemplo de trabajo político y cultural con el que algunos de los límites de las instituciones culturales intentan ser trascendidos, por ejemplo, respecto al acceso y usos del espacio, al ámbito y extensión discursiva, a la posibilidad de proponer y generar programación continuada por parte de los propios usuarios y públicos del proyecto, y sobretodo, por lo que respecta a la demarcación propia de los objetivos del proyecto: la generación de un espacio discursivo crítico efectivo que pudiera, no sólo afectar a la estructura institucional sobre la que incide, sino también a los sujetos involucrados en ella. En este sentido vislumbramos las posibilidades que emanan de una pedagogía crítica como medio para dar lugar a prácticas instituyentes insólitas.

⁴³⁷ Este número llevaba por título “How we learn” [Cómo aprendemos]. *AREA Chicago* fue fundada en 2005, y comprende tanto una revista como una serie de acciones y eventos. Ambas responden a una doble misión: la investigación en el campo del arte, la educación y las prácticas activistas dentro de la ciudad de Chicago, y la producción y fortalecimiento de redes de trabajo entre profesionales y activistas de base. *AREA Chicago* recoge y comparte informaciones e historias sobre movimientos sociales y organizaciones políticas y culturales locales. *AREA* (Art /Research/Education/ Activism [Arte/ Investigación/ Educación/Activismo]), por su parte, se compone actualmente de un consejo editorial de treinta miembros. A lo largo de su existencia han contado con más de trescientos colaboradores diferentes en la publicación, y un centenar más en sus diferentes presentaciones y eventos públicos en la ciudad. VV.AA. *TRANSDUCTORES. Pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Granada: Centro José Guerrero. 2009. p. 125.

⁴³⁸ Página web del proyecto: <<http://www.unitednationsplaza.org/>> [Citado 14/02/2012].

⁴³⁹ Anton Vidokle entrevistado por Emilie Bujes, Revista digital /100. Diciembre 2006. Disponible online en: <http://www.vonhundert.de/download.php?mode=get&file=1166123535_1vonhundert_o612_1415.pdf> [Citado 14/02/2012].



Il. 120. Imágenes de *The School of Panamerican Unrest* en algunos de sus despliegues.

Abundando, aún más, en esta capacidad de la colaboración híbrida para generar micro-estructuras (“micro-organismos”⁴⁴⁰) experimentales e insólitas, donde ensayar modos de producción e investigación artística en condiciones de apertura y cooperación social, conformado, como ya hemos comentado, “laboratorios a cielo abierto”, nos gustaría resaltar algunos proyectos en los que la condición errante, trashumante y el despliegue en ámbitos contextuales ajenos en principio al ámbito artístico, son una de las características principales de lo que podemos llamar “laboratorios artísticos colaborativos móviles”. Un ejemplo peculiar es *The School of Panamerican Unrest*⁴⁴¹ [-> II. 120], un proyecto iniciado por el artista Pablo Helguera en el año 2003 en colaboración con más de 40 organizaciones y una centena de agentes culturales (artistas, comisarios, críticos, etc.) de todo el eje sur-norte panamericano. “El objetivo del proyecto fue el de contactar a una gran variedad de públicos e involucrarlos en diferentes niveles. A través de estrategias diversas, se buscó instigar un diálogo que abordara temas de interés local relacionados a la historia, la ideología y líneas de pensamiento en las américas, así como problemáticas culturales y artísticas”⁴⁴².

Esta experiencia buscaba generar conexiones entre las distintas regiones de “las américas”, teniendo como eje principal de discusión la propia idea del “panamericanismo” desde puntos de vista diversos⁴⁴³. Mediante una furgoneta, Pablo Helguera atravesó el continente americano (de Alaska a Tierra del Fuego) realizando estaciones de trabajo en más de una veintena de ciudades de diferentes países. En ellas, se convocaban encuentros con agentes locales y, mediante formatos diversos (discusiones, performances, talleres, muestras de video, intervenciones, etc.), se establecían colaboraciones a corto y largo plazo entre individuos y organizaciones, mediante las cuales se generaban espacios intermediales de intensa y, a veces, incluso problemática⁴⁴⁴ producción discursiva. El proyecto disponía de una carpa portátil, a modo de espacio simbólico, también práctico, en el que pudieran celebrarse los encuentros (se utilizara o no), todos ellos documentados y transcritos mediante crónica en la página web del proyecto. El “desasosiego” implica ese estado trashumante e indefinido que cobra esta escuela itinerante. También es una cualidad esencial de los procesos de experimentación artística y educativa, un movimiento evolutivo que imprime una condición de mutabilidad y cambio irrenunciable en ellos. En esto está también

⁴⁴⁰ Micro-organismo o microbios, con este uso metafórico, el festival Zemos98 en su doceava edición trató de analizar esta naturaleza microscópica de muchas de las nuevas formas de organización que surgen en el sector cultural como alternativas auto-organizadas a las macro-instituciones culturales. Información del festival disponible online en: <<http://publicaciones.zemos98.org/como-cultivar-un-jardin-de>> [Citado 15/02/2012].

⁴⁴¹ Página web del proyecto: <<http://www.panamericanismo.org/index.php>> [Citado 15/02/2012].

⁴⁴² Información disponible en la página web del proyecto: <<http://www.panamericanismo.org/index.php>> [Citado 15/02/2012].

⁴⁴³ Estas discusiones, así como otros relatos de la intinerancia, están recogidas en la bitácora del proyecto: <<http://www.panamericanismo.org/itinerary.php>> [Citado 15/02/2012].

⁴⁴⁴ Algunas duras discusiones emergieron en medios y foros digitales. En ellas se pusieron en duda algunas de las cualidades y objetivos del proyecto: como su capacidad de contextualizar los debates o incluso de producirlos. En otros momentos surgieron dudas por parte de algunas personas vinculadas al proyecto, en el caso local de Bogotá, de estar participando de una nueva forma de colonialismo cultural por parte de un artista o curador de origen mexicano pero vinculado a un centro de poder cultural y económico como es Nueva York y sus instituciones (de las que dependía económicamente el proyecto: Creative Capital Foundation y The September 11th Fund.). Estos debates pueden seguirse en el foro digital Esfera Pública: <<http://esferapublica.org/nfblog/?p=7592>>, <<http://esferapublica.org/nfblog/?p=460>> y <<http://esferapublica.org/nfblog/?p=22456>> [Citado 16/02/2012].



Il. 121. y 122. Grabación del primer podcast de radio en el IES Can Mas y sesión de radio con Iconoclasistas y Toronto School of Creativity and Inquire en el CEIP El Martinet.

su complejidad y su riqueza, en su inabarcable extensión relacional, al trabajar con unas condiciones contextuales que son en si mismas inagotables.

La imposibilidad de predecir el devenir de un proceso y de adivinar unos resultados, hacen de estas plataformas unos espacios dados a la especulación y a la incertidumbre. Al catalizar en ellos las energías de grupos sociales, más o menos densos, asumen caer en el desasosiego, e incluso, en el fracaso, sin tener por que ser ambas condiciones, elementos pensados en negativo. Parafraseando a Roberto Jacoby, al hablar de las comunidades experimentales, de su condición de experimento, “se descuenta su carácter provisorio, de ensayo, y se acepta con humor que por su propia naturaleza los experimentos están hechos de la misma materia que el fracaso y ello no los hace menos interesantes sino más. En estas comunidades los procesos son mucho más relevantes que los resultados”⁴⁴⁵.

Un proceso de experimentación artístico y educativo vinculado a contextos sociales específicos es *Open-Roulotte*⁴⁴⁶. Se trata, al igual que la anterior experiencia, de un proyecto que utiliza una estación satelital, una micro-infraestructura (una caravana o roulotte), para indagar, reflexionar e intervenir sobre las condiciones y normas que afectan a lo que denominamos habitualmente como “espacio público”. *Open-Roulotte* es una iniciativa de la cooperativa de arte y educación catalana LaFundició en colaboración con los alumnos del CEIP El Martinet, el IES Can Mas y diferentes colectivos del barrio de Can Mas en Ripollet. Además colabora FAAQ⁴⁴⁷, un grupo establecido en Granada y que surgió del entorno de Aulabierta. El proyecto se integra dentro de un *Plan de Intervención Integral de Barrio*⁴⁴⁸, en este caso de Can Mas, un programa de mejora de barrios, por el que la Generalitat de Catalunya convoca un concurso de propuestas entre entidades del contexto catalán, para realizar actuaciones con las que mejorar determinadas problemáticas detectadas, superar carencias o promocionar determinados elementos que se consideran beneficiosos para el barrio: la participación o cohesión social, el uso de tecnologías de comunicación o el desarrollo cultural comunitario.

El proyecto que LaFundició elabora para participar dentro de las acciones del “plan” y que finalmente se le concede, trata de involucrar a los estudiantes y profesores de una escuela y un instituto de secundaria de Can Mas en el estudio activo del espacio público del barrio: ¿cuáles son sus características principales? ¿cómo es utilizado? ¿bajo que normas es utilizado? ¿quién las dispone? ¿qué usos escapan de esas normas? ... Con estos interrogantes, el proyecto proponía construir una plataforma

⁴⁴⁵ JACOBY, Roberto. *Comunidades Experimentales: archipiélagos en el océano de lo real*. En: Revista de Artes Visuales Ramona, n°51, Buenos Aires: Junio de 2006. p. 33.

⁴⁴⁶ Página web del proyecto: <<http://open-roulotte.pbworks.com/>> [Citado 16/02/2012].

⁴⁴⁷ FAAQ es un colectivo que realiza proyectos colaborativos relacionados con la producción social del territorio. En ellos se abren procesos de investigación, de creación y de coaprendizaje en los que se ponen diferentes modos de hacer en común con el objetivo de reinventar de manera crítica las relaciones entre habitantes y entornos. Más información del colectivo y sus proyectos en: <<http://faaq.info/>> [Citado 16/02/2012].

⁴⁴⁸ *Conceptes bàsics de la Llei de barris*. Generalitat de Catalunya. Departament de Política Territorial i Obres Públiques. 2004. Disponible online en: <<http://www20.gencat.cat/docs/ptop/Home/Ambits%20dactuacio/Planificacio%20territorial/Barris/03%20Exposicio%20Per%20un%20barri%20digne/01%20Presentacio/presentacio.pdf>> [Citado 16/02/2012].



Il. 125. y 126. Roulotte del proyecto pintada por los estudiantes y despliegue en el XXXII Concurso de migas de Can Mas.

de investigación colaborativa entre artistas y estudiantes para iniciar la construcción de un mapa de miradas, de perspectivas múltiples, sobre el barrio. Para esta investigación contextual, el proyecto se dotó de varios recursos, como una infraestructura móvil (una caravana) y una estación de radio, coordinada por LaFundició y los alumnos y alumnas de El Martinet, que servían para dar soporte y difusión a los resultados que se iban obteniendo en la investigación contextual.

El proyecto se planteaba como un laboratorio de trabajo intergeneracional y transcultural, donde los sujetos involucrados (artistas, profesores, estudiantes y otros agentes sociales) se comprometieron a desarrollar una investigación cualitativa de su entorno, siempre, desde metodologías de investigación-acción, es decir, desarrollando procesos que pudieran tener eco en el mismo objeto de investigación. De esta forma, el protocolo de trabajo diseñado transcendía los ámbitos de acción de cada uno de los colaboradores (espacios culturales-institución educativa) para generar un tercer espacio, de naturaleza híbrida y dinámica, intersectando de manera directa en el territorio urbano de Can Mas. Los participantes principales que daban lugar a este “laboratorio territorial” mantenían un trabajo previo y prolongado por incidir y ser agentes activos en su entorno. LaFundició genera en sus proyectos una revisión de los presupuestos y marcos teóricos de la pedagogía del arte, al situarla dentro de procesos colaborativos y de intervención contextual. En esta misma línea, el CEIP El Martinet⁴⁴⁹ es un centro escolar que potencia la autonomía de los niños y niñas al tiempo que la colaboración y el aprendizaje a través de las relaciones sociales, no sólo entre el alumnado, sino entre el centro escolar y su contexto. Los alumnos y alumnas desarrollan proyectos de investigación personal y se organizan por comunidades de aprendizaje. La trayectoria más reciente del IES Can Mas, permitía entrar a colaborar en el proyecto con objetivos distintos, vinculados al fomento de una línea de trabajo propia y emergente en relación al contexto, posición no avanzada y con escasa herencia (el centro apenas contaba con diez años de vida), por lo que *Open-Roulotte* abría en esta institución educativa un nuevo itinerario curricular.

La metodología de trabajo en *Open-Roulotte* combinaba la investigación contextual y el trabajo de reelaboración de los resultados obtenidos en formatos visuales y de audio (radio). A través de derivas-exploraciones fotográficas y entrevistas desarrolladas por los alumnos de los centros educativos, coordinados por LaFundició y los profesores involucrados, se obtenían datos significativos para entender el espacio público de Can Mas, entrever sus deficiencias y poder generar propuestas de mejoras. Este trabajo colaborativo se desarrollaba dentro del horario escolar, a través del aprovechamiento de un crédito de docencia libre, del que disponen los centros educativos catalanes, para generar programas de formación propios.

Con estas exploraciones e indagaciones se producían cápsulas de radio, transmitidas en onda hertziana y digital (radio online⁴⁵⁰), en las que los alumnos daban cuenta de sus investigaciones y propagaban las conclusiones parciales que se iban obteniendo.

⁴⁴⁹ Página web de la escuela: <<http://www.xtec.cat/centres/a8o64854/inici.html>> [Citado 16/02/2012].

Open-Roulotte, nos permite pensar en experiencias de investigación y práctica creativa, en las que se fragmentan algunos de los límites y estructuras rígidas por las que se produce y difunde el conocimiento

Se generaba así una investigación colaborativa con impacto en tiempo real, ayudada por el uso y despliegue de la infraestructura móvil en diversos espacios del barrio. Con la “roulotte” el proyecto obtenía un dispositivo con mayor presencia física y visibilidad en el contexto urbano. Esta plataforma, o estación ligera e itinerante, servía como punto de información del proyecto y generador de actividades en el espacio público. Conglomeraba a su alrededor a agentes diversos, vinculados al grupo de investigación, y a ciudadanos anónimos que, en los diversos estacionamientos de la roulotte, contribuían a desarrollar las estrategias de investigación e intervención contextual y a profundizar, a través de su conocimiento local, en las hipótesis de trabajo planteadas por esta experiencia artística y pedagógica.

Open-Roulotte, nos permite pensar en experiencias de investigación y práctica creativa, en las que se fragmentan algunos de los límites y estructuras rígidas por las que se produce y difunde el conocimiento. Por una parte involucra y reconoce, la capacidad de unos agentes en principio marginados en estas labores (niños y ciudadanos), para indagar la composición de su realidad más cercana y proponer soluciones o cambios ante las problemáticas y carencias que esta muestra. Por otra parte, abre ámbitos sociales e institucionales que habitualmente no se encuentran: las instituciones educativas y el espacio urbano, con el cuerpo social múltiple que lo habita. Por medio de la acción cultural, *Open-Roulotte* permite generar visones complejas y heterogéneas de “lo público”, desplazando los relatos oficiales y homogeneizadores, e incluso tendenciosos, a los que tienden por ejemplo los informes de la administración.

Aunque, *Open-Roulotte* ha generado espacios de difusión de sus procesos (presentaciones, exposiciones, publicaciones, debates en espacios públicos, etc.), se trata aún hoy de un proceso abierto, no concluido, por lo que aguardamos el momento de poder leer de una manera elaborada, las conclusiones de esta investigación-acción colaborativa.

Por último, quisiera detener esta constelación de ejemplos introduciendo un cuerpo categórico del que *Aulabierta* se ha nutrido con asiduidad. Se trata de las Free Universities [Universidades Libres]⁴⁵⁰, un modelo de espacio para la producción de conocimientos surgido a mediados de los años sesenta en Estados Unidos en sintonía con las luchas sociales incipientes en la década, el movimiento de la “New Left” [Nueva Izquierda]⁴⁵¹ y como contra-modelo de las políticas educativas autoritarias manifiestas en los centros educativos oficiales. El caso de la Free University en Berkeley, inserta dentro del movimiento contra-cultural y contestatario Free Speech Movement⁴⁵², que tuvo lugar, durante el curso 64-65 dentro del campus de la

⁴⁵⁰ Pueden escucharse las cápsulas de radio (podcats) en la siguiente dirección: <<http://openroulotteradio.podomatic.com/>> [Citado 16/02/2012].

⁴⁵¹ Relación de universidades libres publicadas en la web de Edu-Factory: <<http://www.edu-factory.org/wp/network/>> [Citado 16/02/2012].

⁴⁵² Por New Left o Nueva Izquierda se conoce un movimiento político e intelectual que revisó los viejos paradigmas de la izquierda política y las corrientes marxistas clásicas. Asociado a las corrientes políticas radicales de finales de los años sesenta en Estados Unidos y Europa, esta revisión, estuvo muy presente en olas de protesta estudiantiles de estas épocas. Colaboradores de Wikipedia. New Left [en línea]. Wikipedia, La enciclopedia libre, 2010 Disponible online en <http://en.wikipedia.org/wiki/New_Left> [Citado 18/02/2012].

Universidad de Berkeley, como una ola de protestas organizada entre el estudiantado para reclamar algunas libertades coartadas por la reglamentación de la universidad (libertad de opinión, de cátedra, ... de realizar actividad política dentro del campus). En este contexto se organizaron iniciativas entre los propios estudiantes, dando lugar a plataformas de auto-educación que tomaron el nombre de Universidades Libres. Pronto propagadas (la Free University of New York y la London Anti-University, serían de las primeras multiplicaciones), ya en nuestros días, la presión neoliberal sobre los centros de producción de conocimiento (la Universidad entre ellos, pero también los centros de arte y museos, lo son), han hecho emerger todo un movimiento transnacional de resistencia contra las lógicas mercantiles y la presión y hostigamiento de esas mismas fuerzas neoliberales, que han puesto a la Universidad como centro de debates y luchas diversas. La Universidad como nodo, conectado con otras luchas globales, y como campo de batalla donde experimentar formas de oposición y resistencia.

La presión neoliberal sobre los centros de producción de conocimiento han puesto a la Universidad como centro de debates y luchas diversas

En este contexto⁴⁵⁴, quisiéramos resaltar una iniciativa que, aunque clausurada en 2007, ha supuesto un ejemplo de trabajo educativo y político desde el arte, precisamente bajo la adopción de la forma del laboratorio social y pedagógico de las universidades libres: se trata de la *Copenhagen Free University* (CFU)⁴⁵⁵. En el año 2001, abrió en un apartamento en el distrito de Nørrebro (Copenhague), residencia de los artistas Henriette Heise y Jakob Jakobsen, esta iniciativa auto-organizada, anunciándose como universidad libre. Durante más de seis años, el apartamento se convirtió en un lugar de encuentro para la investigación artística y activista, participando y colaborando en la gestión y producción de actividades una larga red de agentes, locales y foráneos, que consiguieron hacer del espacio un laboratorio para la producción colectiva de conocimientos. La *Copenhagen Free University*, combinaba la vida diaria de los residentes, sus tareas cotidianas, con la conformación en sus estancias de un espacio social destinado al debate y la producción intelectual en ámbitos tan diversos como la economía, la cultura visual, el mediactivismo, las epistemologías feministas, el arte crítico y la historia local. La residencia permanecía inalterada, cada uno de los espacios de la casa se utilizaba en función de la idoneidad respecto a la actividad a celebrar: “el salón se utilizaba para presentaciones y proyecciones. El despacho como librería y archivo. La cocina se utilizó como cantina y lugar de encuentro. Y en general, el piso sirvió de residencia para muchos invitados que permanecían por tiempo como huéspedes”⁴⁵⁶.

⁴⁵³ *The Free Speech Movement*, Media Resources Center, UC Berkeley, [en línea]. Disponible online en : <<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/FSM.html>> [Citado 17/02/2012].

⁴⁵⁴ En los últimos años se han creado diversas redes críticas donde muchas iniciativas auto-organizadas de escuelas y universidades libres han generado intensos debates y proposiciones relevantes (textos, documentos audiovisuales, encuentros, etc.). *Edufactory*, es quizás, una de las más activas. En los siguientes enlaces pueden consultarse convocatorias de encuentros de la red de universidades libres, de donde pueden extraerse diversas relaciones de estas iniciativas: <<http://www.edu-factory.org/wp/european-meeting-of-university-movements-in-paris-list-of-participants/>> <<http://www.edu-factory.org/wp/the-university-is-ours/>> [Citado 18/02/2012].

⁴⁵⁵ Página del proyecto: <<http://copenhagenfreeuniversity.dk/>> [Citado 18/02/2012].

⁴⁵⁶ *Copenhagen Free University. Stories about The Copenhagen Free University and the surrounding society in the last ten years* [en línea]. En: Trauma 1 – 11, Guía de la exposición celebrada en el Museum of Contemporary Art entre el 18 de Junio 11 y el 22 de Septiembre de 2011. Disponible online en: <<http://copenhagenfreeuniversity.dk/guideTrauma1-11UK.pdf>> [Citado 18/02/2012].



Il. 127. Mosaico de imágenes con la entrada e instantáneas de algunas de las actividades celebradas en la *Copenhagen Free University*, 2001-2007.

Los programas que se implementaron en la *Copenhagen Free University* se desarrollaron mediante convocatorias abiertas, a las que acudían personas con unos intereses comunes, hasta establecer grupos de investigación específicos. Estos grupos hicieron crecer el proyecto y extender la red de personas vinculadas a él. En este sentido, la *Copenhagen Free University* “se convirtió en un lugar de socialización y politización de la investigación, el desarrollo de conocimiento y debate en torno a ciertos campos de la práctica social”⁴⁵⁷. Para ello, el espacio devino en una plataforma de investigación y presentación intensa, donde se convocaban reuniones y grupos de trabajo, se presentaban materiales, se generaban exposiciones, ... y todo ello fruto del deseo por encontrar alternativas, en el día a día, en la cotidianidad más inmediata, al creciente proceso de economización del conocimiento. “La naturaleza del proyecto enfatizaba el intercambio y enriquecimiento mutuo, pero sin estar dirigido a obtener un producto final, sino a priorizar el proceso de comunicación y redistribución del saber y los sentimientos”⁴⁵⁸.

La Copenhagen Free University se convirtió en un lugar de socialización y politización de la investigación, el desarrollo de conocimiento y debate en torno a ciertos campos de la práctica social

En los últimos cinco años se han multiplicado en el contexto estatal propuestas situadas en los mismos presupuestos que la *Copenhagen Free University*. La reestructuración que está sufriendo la universidad, cada vez, más marcada por lógicas neoliberales y por la influencia de los mercados, ha provocado el surgimiento de muchas iniciativas que hacen de ésta su campo de batalla. En este sentido, hablamos de la generación de nuevas resistencias, que surgen no sólo a la alienación capitalista de los centros de saber, sino de la mayoría de las instituciones y órganos de producción cultural. Muchas de las iniciativas de Universidades Libres han surgido dentro del entramado de los centros sociales de segunda generación, como es el caso de la *Universidad Invisible*, situada en La Casa Invisible de Málaga; en otros casos, con cierta vinculación, aunque sea por la adscripción de muchos de sus integrantes a la universidad oficial, como es el caso de la *Universidad Invisible* en el contexto gallego; o la red *Universidad Nómada*, que se dispersa en España y en otras naciones, a través de publicaciones, talleres y seminarios.

Esta emergencia supone en la actualidad un nuevo intento por construir, bien dentro de las instituciones estatales, o con más o menos distancia y autonomía de ellas, una espacialidad crítica y productiva en la que se den formas de socialización y colaboración que interroguen a las formas de dominación (políticas, económicas, culturales, etc.) y propongan modos y maneras de construir alternativas sostenibles y ecológicas en las que armar procesos participativos de producción de saber. Estos son, como ya había anunciado, tan sólo un fragmento de la constelación de prácticas que, de formas diversas, han declinado el concepto de “laboratorio artístico colaborativo”, utilizado en este trabajo para designar, y de alguna forma cualificar, la experiencia en nuestro caso práctico. Lo que sigue, es el trayecto recorrido y el mapa trazado, a través de los continuos ensayos experimentados, por la comunidad informe que denominamos *Aulabierta*.

⁴⁵⁷ Copenhagen Free University. *All power to the free universities of the future!*. Disponible online en: <<http://copenhagenfreeuniversity.dk/>> [Citado 18/02/2012].

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

LABORATORIOS ARTÍSTICOS

COLABORATIVOS:

Espacios transfronterizos
de producción cultural.

El caso de *Aulabierta*
en la Universidad de
Granada.

4. CASO PRÁCTICO: *AULABIERTA*

4. CASO PRÁCTICO. AULABIERTA.

4.1. Introducción.

Soy de Granada y soy un instintivo, que no creo en la Universidad tal y conforme está la Universidad. Ella representa la cultura de las letras, cultura en la que yo no creo.

El asceta debe pensar que no es hombre fuera de la sociedad. El intelectual debe darse cuenta de que le hace falta ser acción y reacción...⁴⁵⁹

José Val del Omar

En Junio de 2004 un pequeño grupo de personas vinculadas de modos diversos a la Facultad de Bellas Artes de Granada (estudiantes y profesores fundamentalmente) comenzaron a hablar de lo que sería *Aulabierta*. Los primeros debates surgen como reacción inmediata hacia algunos de los condicionantes propios de la Facultad de Bellas Artes de Granada. La ausencia de lugares para el encuentro, de espacios para la creación complementarios a los estrictamente programados para la docencia reglada, limitaba las posibilidades de que personas inquietas, que entendían su aprendizaje desde una acción más directa y comprometida, pudieran llegar a encontrarse, compartir ideas o plantear proyectos en grupo. El edificio que ocupa actualmente la Facultad de Bellas Artes de Granada fue en su origen un centro de internamento psiquiátrico⁴⁶⁰, por lo que fue diseñado para el aislamiento y el control, según las utopías psiquiátricas de la época. Este objetivo quedaba sobradamente logrado mediante largos pasillos que daban acceso a celdas estancas. Esta situación, condicionada por la arquitectura del edificio, servía de metáfora para explicar una problemática mayor, que derivaría en la necesidad de realizar una reflexión de fondo sobre la actualización de las propias Facultades de Bellas Artes, de su conexión con el devenir de los contextos social, político y cultural, también profesional, es decir, de su puesta en realidad.

Las necesidades que genera la práctica artística actual (diversidad de los modelos de gestión, cambiante territorio de las prácticas artísticas, multiplicación de contextos y ámbitos de intervención, etc.), y las expectativas y capacidad conectiva del alumnado, superan con mucho lo previsto en los programas de las asignaturas, y subsisten en cierta medida por la generación de nuevos espacios para la autofor- mación, a través de foros extra-académicos, e iniciativas individuales o de grupos, que no encuentran un respaldo adecuado a sus exigencias por parte de la institución. En este contexto, parecía necesario idear un lugar, en el seno de las institu-

⁴⁵⁹ VAL DEL OMAR, José. *Sentimiento de la Pedagogía Kinestésica (sedimento emocional de mis experiencias)*. En: SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo y VAL DEL OMAR, María José. *Val del Omar sin fin*. Granada: Diputación de Granada, 1992. pp. 57-60.

⁴⁶⁰ "El espacio donde está ubicado la Facultad de Bellas Artes se adecuó d emanera provisional con materiales precarios y adaptando un antiguo hospital psiquiátrico. La estructura del edificio es de tipo psiquiátrico-carcelario con enormes corredores que desperdician muchos metros cuadrados y que en ningún modo propician la conexión de los conocimientos sino que todo lo contrario, los aíslan y disgregan". AA.VV. *Informe Final de Evaluación de la Titulación de Bellas Artes*. Granada: Vicerrectorado de Planificación, Calidad y Evaluación Docente, Universidad de Granada, 2005. p. 36.

ciones, lo suficientemente permeable a los debates educativos y culturales críticos. Un espacio donde experimentar otros modos relacionales y de trabajo colaborativo entre aquellos agentes que entendieran su labor, dentro del contexto académico, desde una posición proactiva, es decir, asumiendo compromisos y responsabilidades en el diseño y construcción del medio y los métodos en los que se desarrolla el aprendizaje.

Ensayar modos en los que ajustar las necesidades de los estudiantes con la creación de herramientas que pudieran conducir a una implicación real en el diseño de su formación académica.

Con este fin, se imponía alcanzar otros objetivos. Uno de ellos, fundamental para el caso *Aulabierta*, era incentivar la participación del alumnado en los órganos de decisión de centro (Junta de Centro, Departamento de Departamentos, comisiones varias, etc.), pues se entendía que, como receptores últimos de los programas y planes académicos, debían tener un papel destacado e importante en el diseño y la toma de decisiones de aquellos asuntos que le afectara, asunto éste no siempre logrado por razones y causas distintas. La voluntad se dirigía en este caso a ensayar modos en los que ajustar las necesidades y deseos de aprender de los estudiantes, con la creación de herramientas y espacios que pudieran conducir a una implicación real y efectiva de éstos en el diseño de su formación académica. De tal modo que, las conversaciones derivaban en la necesidad de generar procesos de empoderamiento y autogestión de políticas de acceso a los medios y recursos puestos por la institución, para desarrollar con ello programas de aprendizaje, y más allá de esto, encontrar fórmulas con las que experimentar protocolos de trabajo más flexibles y ágiles, por los que el alumnado pudiera desarrollar sus propios espacios y métodos de enseñanza y aprendizaje.

El deseo que parecía emerger en estos debates se emparentaba con una suerte de crítica a la institución académica y a sus modos y estructuras de funcionamiento. Un asunto que, como hemos introducido en capítulos anteriores, venía labrándose en el campo cultural y pedagógico desde mediados de siglo veinte, impulsado por unos movimientos sociales y culturales críticos que azotaban especialmente a las viejas instituciones modernas: el museo, la escuela, la Universidad o los centros psiquiátricos⁴⁶¹, entre otros. En este eje crítico y productivo no podemos obviar, o dejar al margen, el ejemplo que en políticas educativas nos pudieran dar los movimientos de renovación pedagógica, de educación popular o de pedagogía crítica o radical [-> **Pag. 100**]. Principalmente nos referimos a la acción que estos desarrollan al respecto de la desjerarquización de posiciones y saberes, a la deconstrucción de las normas y discursos rígidos e imperantes en las instituciones educativas o al desbordamiento de sus propios límites y fronteras, tanto conceptuales como físicas, al promover una rearticulación de los espacios de aprendizaje en el ámbito de lo público y en el devenir de la sociedad.

“Apelo al derecho a la deconstrucción como derecho incondicional a plantear cuestiones críticas no sólo a la historia del concepto de hombre sino a la historia misma de la noción de crítica, a la forma y a la autoridad de la cuestión,

⁴⁶¹ FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. México DF: Siglo XXI, 1976.

a la forma interrogativa del pensamiento. Porque eso implica el derecho de hacerlo afirmativa y performativamente, es decir, produciendo acontecimientos, por ejemplo, escribiendo y dando lugar a obras singulares”⁴⁶².

La crítica, entendida por Derrida, como deconstrucción, debería -según él- hallar en la Universidad su espacio de “discusión incondicional”, un lugar de “resistencia crítica frente a todos los poderes de apropiación dogmáticos e injustos”⁴⁶³. Pero en este espacio, el discurso crítico debiera también performativizarse⁴⁶⁴ para producir así acontecimientos en los que pudieran aflorar resistencias que fueran más allá de los límites inherentes a los marcos meramente discursivos.

Este asunto es el que mantiene en tensión la pedagogía crítica, en tanto que entiende que todo discurso debe escenificarse para romper cualquier esencialismo, categoría o ley de significación previa. Aún siendo un discurso que se suponga crítico o transformador, éste impone unas jerarquías y relaciones de poder que, al performativizarse, son renegociadas y resistidas por los sujetos y culturas a los que se dirige. Esto quiere decir que, diseñado un escenario discursivo, los agentes que lo escenifican (profesorado y alumnado, en el caso concreto que trabajamos) irrumpen poniendo en pausa, resistiendo o negociando las múltiples relaciones de poder construidas en él. Es decir, se produce una transformación desde dentro, dando lugar a un nuevo escenario donde el discurso sufre múltiples traducciones, donde la crítica ejerce una labor deconstructiva de las posiciones dadas de antemano, implicando con ello un intercambio no solo de conocimientos y saberes sino de las mismas jerarquías y posicionamientos de los sujetos que forman parte de los mecanismos o estructuras donde se efectúa y produce la crítica.

Esta crítica deconstructiva o “más que crítica” según Derrida, produce, a través de la performatividad de la misma, una re-territorialización de las condiciones dadas dentro de un sistema, haciendo emerger tácticas que podemos denominar “oposicionales”, es decir, formas complejas, que por su condición difusa e incluso híbrida, las hacen difíciles de ser reconocidas y capturadas por el mismo sistema, ya que surgen contra y dentro de él. En estos casos notamos como se conforman espacios de resistencia, “intersticios” o espacios “entremedias”⁴⁶⁵ [-> **Pag. 293**], lugares en continua tensión y ruptura, en los que se da una constante negociación e intercambio entre agentes. Es aquí donde puede darse la construcción de una plataforma de producción de saberes realmente colectiva y ecológica, es decir, que amalgame, relacione y rearticule las capacidades y experiencias del conjunto de sujetos e instituciones en interacción dentro de un mismo contexto. Podemos hablar entonces de espacios experimentales o laboratorios transfronterizos de producción de cono-

El discurso crítico debiera también performativizarse para producir así acontecimientos en los que pudieran aflorar resistencias

⁴⁶² DERRIDA, Jacques. *La Universidad sin condición* [en línea]. En: *Derrida en castellano website*, 2001. Disponible online en: <<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/Universidad-sin-condicion.htm>> [Citado 15/03/2012].

⁴⁶³ *Ibidem*.

⁴⁶⁴ BUTLER, Judith. *Soberanía y actos de habla performativos* [en línea]. En: *Acción Paralela n°4*, 1995. Disponible online en: <<http://www.accpa.org/numero4/butler.htm>> [Citado 15/03/2012].

⁴⁶⁵ BHABHA, Homi. *Op. cit.*

cimientos, ya que actúan traduciendo, multiplicando y dispersando identidades y posiciones dadas, forzando, a través de actos de resistencia, a romper las fuerzas de control y dominio y a experimentar modos relacionales y operativos transliminales.

Aulabierta reconoce este marco conceptual y político, aunque fue su devenir experimental el que construyó su propio posicionamiento ideológico. Es decir, surge de una manera descondicionada, también de un modo un tanto ingenuo, a través del impulso y mezcla de intuiciones, ideas y deseos personales que, a través de diversos medios de articulación, encuentran un ímpetu compartido y se disponen a la tarea de formalizarlo.

Las siguientes páginas componen un intento por estructurar y convocar la memoria de la experiencia. Se trata de un relato condicionado por una parte a los objetivos de esta Tesis Doctoral y la comprobación de la hipótesis de trabajo que la guía y, por otra parte, a mi propia deriva práctica y metodológica por el complejo entramado del proyecto. Con ello quisiera advertir, como así lo intento aclarar en la introducción de este documento [-> Pág. 74], que el itinerario trazado es uno entre los posibles por hacer, y que, en este sentido, la investigación ha procurado diseñar y poner a disposición de todos los interesados, las herramientas [-> Pág. 32] con las que el saber expuesto y desarrollado pueda ser adecuadamente dispersado y cuestionado desde las propias redes de las que surge como desde otros ámbitos de interés.

4.2. Origen del proyecto.

4.2.1 Desde el Vicedecanato de Cultura y Alumnos.

Las primeras ideas que giran alrededor de la posibilidad de construir un nuevo espacio en la Facultad de Bellas Artes de Granada - lugar para el aprendizaje, la creación y comunicación compartida entre alumnado y profesorado-, surgen a raíz de los procesos electorales que se dan casi simultáneamente en los distintos Departamentos y la dirección de este mismo Centro.

Ese espacio, que en principio no tenía por qué tener una ubicación específica (no había necesidad de un apego espacial, ya que lo que importaba eran los modos y objetivos), constituiría un lugar de trabajo y reflexión crítica, atento a las corrientes más actuales del arte⁴⁶⁶, sin olvidar que su contexto de intervención más próximo, dentro del cual se encontraba, era la Universidad, un centro educativo, por lo que los debates de carácter epistemológico entraban a la vez de lleno en los objetivos conceptuales y tácticos del proyecto.

⁴⁶⁶ El "Autoinforme Final de Evaluación de la Titulación de BBAA" señala en la misma dirección: "Urge adecuar la enseñanza de las artes al momento actual. Es imposible descuidar las nuevas manifestaciones artísticas y la nueva dimensión con que la sociedad valora prácticas artísticas con tanto peso histórico como la pintura y la escultura, no cabe duda que el lenguaje y los contenidos han dado al traste a lo meramente visual para adentrarse en terrenos más amplios que contienen parcelas incisivas del entorno real. Esta situación debe reflejarse en el día a día de la enseñanza". VV. AA. *Informe Final de Evaluación de la Titulación de Bellas Artes*. Op. cit. p. 33.

En este momento, grupos de personas vinculados de manera diversa a la Facultad hablan de la necesidad de construir un lugar poroso al mundo exterior, un espacio formativo que permitiera acercar a profesionales del campo de la cultura en los que se estuviera interesado (artistas, diseñadores, críticos, comisarios, etc.) y, con su colaboración, organizar actividades y programas complementarios a los planes de estudios que pudieran convertirse en nuevos puntos de encuentro, creación y debate crítico en la Facultad de Bellas Artes.

Cuando en marzo de 2004 se convocan unas nuevas elecciones de Centro, el por entonces candidato Juan José Cabrera Contreras (posteriormente Decano de la Facultad de Bellas Artes durante el periodo 2004-2008) propone al profesor titular del Dpto. de Escultura Víctor Borrego Nadal, ocupar el puesto de Vicedecano de Cultura y Alumnos. Con su entrada al Vicedecanato, tras el proceso electoral, surge la posibilidad de llevar a cabo la creación de ese espacio para-académico a nivel de Centro, con mejores condiciones incluso para su realización (capacidad de organización, financiación, difusión, etc.) e implicando a todas las comisiones de Cultura de los distintos Departamentos de la Facultad de Bellas Artes⁴⁶⁷.

En ese momento, gracias a la concesión de la Beca Predoctoral del Plan Propio de la Universidad de Granada, decido entrar a colaborar en este proyecto y en el resto de actividades que organice el Vicedecanato de Cultura. De una manera no premeditada, mi participación en este plan acabó conformando mi itinerario de investigación doctoral que ahora presento, y en definitiva, mi línea de investigación académica y profesional fundamental.

Pasadas unas primeras semanas, y bajo el eco de las vagas ideas discutidas entre pasillos, el profesor Víctor Borrego decidió convocar a las Comisiones de Cultura para proponerles el plan estratégico a desarrollar en el Vicedecanato de Cultura y Alumnos durante el tiempo que él llevara su dirección, y para invitarles a discutirlo y participar activamente en él. Borrego Nadal pensaba que las Comisiones de Cultura podían transformar en cierta medida la Facultad porque sin tener que modificar planes de estudio se podía crear una estructura formativa paralela o subliminal a la reglada, mediante la propuesta de organizar ciclos de trabajo temáticos desde el programa cultural del vicedecanato, a los que pudieran sumarse las propias asignaturas, construyendo una red de coordinación entre ellas. La intención final de este impulso era poder hibridar los programas docentes de las asignaturas regladas con las actividades culturales programadas desde el Vicedecanato y con experiencias culturales desarrolladas fuera de la Facultad. De esta forma, se podría llegar a crear un sistema permeable en el que se tejiera una red de relaciones más dinámica y flexible, de acuerdo con lo que es común en el sector profesional de las Bellas Artes.

⁴⁶⁷ En 2004, había formalizadas Comisiones de Cultura en los Departamentos de Pintura y Escultura. El tercer Departamento del Centro, Dibujo, carecía de tal comisión, aunque Theótima Amo y Mar Garrido, profesoras de la asignatura de Audiovisuales adscritas a este Departamento, desempeñaban de forma extraoficial esta función.

Descripción:
 La cultura en bellas artes es algo más que un complemento occidental, es la esencia misma de nuestra docencia e investigación y la vía natural de hacer los más penitentes al mundo real.
 El sistema de CICLOS TEMÁTICOS es una iniciativa conjunta del vicedecanato de cultura y de las distintas comisiones de cultura de la facultad de BA, VA, para diseñar una estructura que permita sincronizar los más diversos ofertas culturales de acuerdo a un marco temático compartido, diseñado con amplitud suficiente para posibilitar una implicación más directa con los contenidos teórico-prácticos de las asignaturas que, voluntariamente, decidan participar, desde su programación, en la creación de estos espacios comunes.

sello:
 Este distintivo lo usaremos como un elemento guía que permita evidenciar aquellas actividades directas o indirectamente, relacionables con los ciclos. Este signo no es un logotipo de ninguna institución o entidad, es solo una llamada de atención anónima, un indicativo de lectura rápida.

Vicedecanato
 CULTURA y ALUMNOS

CICLOTIMIA

ESPACIO TRAS ESPACIO

CICLOS

octubre-noviembre	diciembre-enero	febrero-marzo	abril-mayo
UNIVERSO espacios inmateriales espacios abstractos espacios siderales espacios infinitos espacios impalpables espacios galácticos macroespacios espacios sonoros... espacios nebulosos espacios oníricos espacios ideales espacios intocados espacios uno...	MUNDO espacios simbólicos espacios naturales espacios terrestres espacios desérticos espacios humanos espacios circundantes espacios vitales espacios topográficos espacios deseante espacios orientativos espacios matriciales espacios referenciales espacios virtuales...	TERRITORIO espacios marcados espacios normalizados espacios fortificados espacios separados espacios genéricos espacios tribales espacios civilizados espacios domesticados espacios culturales espacios fronteras espacios definidos espacios formalizados espacios puerta...	CUERPO espacios materiales espacios refugio espacios propios espacios libres espacios íntimos espacios mínimos espacios soñados espacios inmediatos espacios encontrados espacios cosas espacios meticulosos micro espacios espacios presentes...

Facultad de Bellas Artes. GRANADA

Il. 128. Cartel diseñado por Alfonso Aguilar para el programa *CICLOTÍMIA*.

Este plan de actuación tomó el nombre de CICLOTÍMIA, que paso a describir a continuación.

4.2.1 CICLOTÍMIA.

CICLOTÍMIA fue un programa ideado por el profesor Víctor Borrego en colaboración con las distintas Comisiones de Cultura de la Facultad de Bellas Artes de Granada. La denominación fue propuesta por el diseñador Alfonso Aguilar (exalumno de nuestra licenciatura y colaborador asiduo del Vicedecanato de Cultura y Alumnos de la Facultad de Bellas Artes), quien elaboró también la imagen gráfica del proyecto [-> **II. 128**].

CICLOTÍMIA consistía en la creación de una serie de ciclos temáticos, consensuados abiertamente por las comisiones implicadas, sobre los que gravitarían las actividades culturales a celebrar en la Facultad de Bellas Artes a lo largo del curso académico. Como comentábamos, con estos ciclos se intentaría incentivar la participación y coordinación de aquellos profesores (y las respectivas asignaturas que impartían) que quisieran sumarse a la red de investigación y formación diseñada desde CICLOTÍMIA, creando con ello una estructura educativa transversal a la reglada. La propuesta que se difundía era la siguiente:

¿Un sistema de ciclos temáticos?⁴⁶⁸

La cultura en Bellas Artes es algo más que un complemento accidental, es la esencia misma de nuestra docencia e investigación y la vía natural de hacernos más permeables al mundo real. El sistema de CICLOS TEMÁTICOS es una iniciativa conjunta del Vicedecanato de Cultura de la Facultad de BBAA y las Comisiones de Cultura de los distintos Departamentos, para diseñar una estructura que permita sincronizar las más diversas ofertas culturales de acuerdo a un marco temático compartido, diseñado con antelación suficiente para posibilitar una implicación más directa con los contenidos teórico-prácticos de las asignaturas que, voluntariamente decidan participar, desde sus programaciones, en la creación de estos espacios comunes.

¿Cómo se materializa?

Este sistema de ciclos se desarrolla durante todo el curso y tiene una temática común: “ESPACIO TRAS ESPACIO” que se concreta en cuatro conceptos temáticos bimensuales para facilitar su aplicación práctica [-> **II. 128**].

4.2.3 Asociaciones de Estudiantes.

En paralelo a la creación del programa CICLOTÍMIA, se intentó dar impulso a la creación de asociaciones de estudiantes dentro de la Facultad de Bellas Artes. En el inicio del

CICLOTÍMIA consistía en la creación de una red de investigación y formación transversal a la reglada

Doc.1

⁴⁶⁸ Este texto, escrito por Víctor Borrego, se incluía en las tarjetas impresas para difundir el programa CICLOTÍMIA.



II. 129. Fotomontaje con carteles asociaciones y CICLOTÍMIA.

curso 2004-2005 solamente la Delegación de Alumnos de la Facultad poseía una estructura similar a la de una asociación, pero sin llegar a estar legalmente constituida.

Con las asociaciones se quería incentivar la creación de grupos a los que pudieran vincularse estudiantes con intereses comunes y voluntad de diseñar y gestionar actividades diversas en función de los fines que se promovieran desde cada asociación. Participaba esta iniciativa del espíritu que movía todo el plan de reestructuración del Vicedecanato de Cultura y Alumnos: implicar a todos los estamentos de la Facultad de Bellas Artes en la creación de un plan de actividades simbiótico al docente, que pudiera enriquecer a éste último fortaleciendo sus puntos débiles.

Según señalaba el “Autoinforme Final de Evaluación de la Titulación de Bellas Artes” la participación del alumnado en los órganos de representación de la Facultad era muy escasa⁴⁶⁹—en algunos casos nula—, lo que también era sintomático de la pasiva relación de los estudiantes con el día a día del Centro. Se considera a menudo éste, no como un lugar para la creación, sino como un espacio meramente de exposición, siendo una práctica habitual el trabajar, en proyectos particulares o de asignaturas, fuera del entorno de la Facultad y visitar ésta sólo en los momentos de correcciones o entregas.

A través de las asociaciones de estudiantes se intentaría paliar esta situación y favorecer otras dinámicas. Entre ellas:

- La creación de equipos de trabajo.
- La autogestión de actividades y proyectos con un carácter más independiente.

La formación de colectivos con personalidad jurídica posibilitaba además entrar en el censo de asociaciones de administraciones como la Junta de Andalucía o instituciones como la propia Universidad de Granada, y beneficiarse con ello de las convocatorias abiertas para colaborar, mediante subvención, en la organización de todo tipo de actividades.

En septiembre de 2004 se ponen en marcha dentro de la Facultad de BBAA tres proyectos de asociación: Aulabierta (que cambiaría pronto su denominación por AAABIERTA), Aula Esférica y Aula de Cine.

En los carteles de presentación de cada asociación [-> **Il. 129**] aparece una primera descripción de los fines con los que surgían éstas:

- AULA ESFÉRICA. Aborda temas desde las distintas disciplinas del saber, con el objetivo de encontrar espacio de mutua influencia.

Implicar a todos los estamentos de la Facultad de Bellas Artes en la creación de un plan de actividades simbiótico al docente

⁴⁶⁹ “Habría que destacar, como punto preocupante, la baja participación de los alumnos en los distintos órganos colegiados. El divorcio del colectivo del alumnado con la marcha organizativa del centro no contribuye al buen desarrollo de los planes de mejora que se establezcan.” VV.AA. *Informe Final de Evaluación de la Titulación de Bellas Artes*. Op. cit. p. 34.

-AULA DE CINE. Con la proyección semanal y comentarios de una película encontramos un modelo de posible complemento a la actividad docente en su apertura de las áreas creativa y reflexiva.

-AULABIERTA. Con el asesoramiento del cuerpo docente y atendiendo a los intereses del alumnado, el objetivo del `Aula Abierta´ sería organizar puntos de encuentro (conferencias, cursos, exposiciones, mesas redondas, etc.) que sirvan como nexo entre el espacio de la Facultad, sus alumnos y aquellas iniciativas protagonizadas por antiguos estudiantes de Bellas Artes que de forma individual o como colectivo han sabido buscar su sitio en el mundo del arte actual o en otras empresas ligadas a las Bellas Artes.

La estrecha vinculación y colaboración de algunos estudiantes con el Vicedecano, permitió que se formara un pequeño grupo de gestión con el que poner en marcha los trámites necesarios para constituir cada una de las asociaciones.

-De AULA DE CINE se encargarían Fco. Javier Sánchez Martínez y Javier Duchement Quevedo,

-de AULA ESFÉRICA, Elena Díaz Frutos, David Domínguez Escalona, Teresa Corrales y Ana Djorjevic.

-y finalmente, de AULABIERTA me encargaría yo (Antonio Collados Alcaide).

Todos nosotros alumnado de segundo ciclo y posgrado de esta Facultad.

4.2.4 AAABIERTA.

4.2.4.1 Herramientas y espacios: Asociación AAABIERTA, asambleas y espacios físico y digital.

De las anteriores, AAABIERTA fue la que antes completó el proceso de constitución y registro como asociación juvenil sin ánimo de lucro. Aunque podíamos haber optado por inscribirnos como *asociación cultural* decidimos hacerlo vía *juventud*, debido básicamente a que consideramos en aquel momento que el número de convocatorias de ayudas dirigidas a este sector era mayor.

A través del Acta Fundacional [-> [II. 130](#)] se pueden conocer más datos del proceso de formación de la asociación AAABIERTA:

- Doc.2**
1. FECHA DE CONSTITUCIÓN. 29 de Noviembre de 2004.
 2. SOCIOS. Son necesarios un mínimo de cinco socios promotores^{47o}. En el caso de AAABIERTA, era yo la única persona vinculada a su formación por lo que no existía ese grupo de personas que pudieran actuar como promotores. Para salvar esta situación, repetida también en el caso de

4.2 Origen del proyecto

Aula Esférica y Aula de Cine, decidimos completar el cupo de socios necesario con los miembros de las otras asociaciones. En AAABIERTA constan como promotores Fco. Javier Sánchez Martínez y Javier Duchement Quevedo de Aula de Cine; Elena Díaz Frutos y David Domínguez Escalona de Aula Esférica, y yo mismo.

3. DENOMINACIÓN. En el primer intento de inscripción en el Registro de Asociaciones Juveniles de la Junta de Andalucía nuestra solicitud fue rechazada por coincidencia o similitud del nombre que proponíamos –AULABIERTA- con una asociación ya registrada. Nos instaban a que realizáramos una modificación que subsanara este hecho y pudiera continuar el proceso de inscripción. Se eligió adoptar la denominación AAABIERTA (Asociación Aula ABIERTA), aprobándose esta modificación y con ella el total de la solicitud el 18 de Marzo de 2005 [-> **Anexo 1.1**].

4. FINES.

1º Crear un espacio de comunicación y puesta en común de los diferentes intereses e inquietudes que muestran tanto el alumnado actual como el recientemente graduado en diferentes campos creativos.

2º Acercar al espacio de la Facultad de Bellas Artes aquellas iniciativas protagonizadas por antiguos estudiantes que de forma individual o como colectivo han sabido buscar su sitio en el mundo del Arte actual o en otras empresas ligadas a las Bellas Artes.

3º Generar vínculos de unión entre alumnos que favorezcan el debate entorno a las disciplinas artísticas en un ambiente cordial y crítico.

En diciembre de 2005 se realiza una modificación en los Estatutos de AAABIERTA que afectaría, entre otras cosas, a la descripción de objetivos de la asociación. Definitivamente quedaron de la siguiente forma [-> **Anexo 1.1**].

1º Construir de forma colectiva el aprendizaje, participando activa y críticamente en la labor discente.

2º Servir de conexión entre el mundo académico y la sociedad. Constituir un espacio poroso, donde los ámbitos universitario y profesional puedan espontáneamente converger.

3º Facilitar, a sus socios, la puesta en práctica de los conocimientos adquiridos durante sus estudios universitarios.

4º Incentivar la autogestión y generación de proyectos que creen pensamiento crítico y solidario.

5º Favorecer la creación de equipos de trabajo mixtos, interdisciplinares, híbridos.

Incentivar la autogestión y generación de proyectos que creen pensamiento crítico y solidario

⁴⁷⁰ Para tener información completa sobre el procedimiento a seguir en la fundación de una asociación, consultar: <http://www.juntadeandalucia.es/justiciayadministracionpublica/entidades_juridicas/asociaciones/asociaciones.php?opcion_pagina=2.1>

5. JUNTA DIRECTIVA. La primera Junta Directiva de AAABIERTA estaba formado por Javier Duchement Quevedo como Secretario, Fco. Javier Sánchez Martínez como Tesorero y yo mismo como Presidente.

A partir de Noviembre de 2004 el grupo de personas vinculadas a AAABIERTA se va ampliando. Las diferentes actividades que organizábamos servían para atraer cada vez a más interesados e involucrarles en el funcionamiento de la asociación. La naturaleza de la asociación fue cambiando a lo largo de los años de funcionamiento del proyecto, y la manera de entenderla fue modificándose en función de los debates que iban sucediéndose entre los miembros más activos en el proyecto, de nuestro propio proceso de expertizaje en formas y modelos de organización y participación, y de las propias necesidades que surgían al paso del proyecto.

Las primeras ideas que teníamos al respecto del funcionamiento de la asociación, es que ésta conseguiría cohesionar un grupo que, bajo un mismo nombre o distintivo, actuaría como colectivo molar, es decir, bajo criterios consensuados y líneas de actuación unificadas y convergentes. La propia diversidad del grupo, los heterogéneos intereses en intersección, en ocasiones en conflicto u oposición, conllevaron admitir la imposibilidad de aunar criterios de manera permanente y optar en cambio, por dar lugar a procesos de gestión de carácter rizomático, es decir, con múltiples entradas y frentes.

De: pablo@

Para: colladosalcaide@karaba.com

Fecha: 17 de noviembre de 2006 18:55

Asunto: Fwd: plan de bolonia y educación en la red

Email 4

Aulabierta se supone que es un espacio vinculado a la Universidad sin embargo no hay debate sobre ciertos temas que están ahora en boca de toda la comunidad universitaria: me estoy refiriendo al plan de Bolonia. ¿Crees que aulabierta debería tener una posición como colectivo?⁴⁷¹

De: colladosalcaide@karaba.com

Para: pablo@

Fecha: 17 de noviembre de 2006 20:31

Asunto: Re: Fwd: plan de bolonia y educación en la red

Email 5

Pues a mi me da la sensación que Aulabierta es un proyecto colectivo y no un colectivo, el colectivo podría ser aaabierta pero creo que más bien es una herramienta de gestión de aulabierta y que en un futuro podría ser la herramienta de administración de los sitios aulabierta (físico y digital). Podría ser o haber

⁴⁷¹ PÉREZ, Pablo. *Fwd: plan de bolonia y educación en la red* [en línea]. Mensaje para: COLLADOS, Antonio. 17/11/2006 [Citado 23/03/2012]. Comunicación personal.

sido un colectivo, pero creo que incluso es mejor que no lo sea, y que en realidad no debe serlo. La idea de colectivo tal y como la pensamos/formulamos creo que es cerrada: “un colectivo” no es “una multitud (Negri)”, y eso no es conveniente para el proyecto. No se que continuidad tendremos cada uno de nosotros con *aaabierta*, pero me imagino que en los casos más extremos no superará los tres años restantes (y quizás sólo sean los dos próximos), y esto no está mal, si lo coge otra gente estaría genial, lo peor es que se pierda el capital acumulado. El tiempo que estemos nosotros podíamos dedicarlo a diseñar el proyecto lo mejor posible, asegurar su continuidad y divertirnos. Esa es mi posición al respecto⁴⁷².

Email 6

De: pablo@

Para: colladosalcaide@karaba.com

Fecha: 17 de noviembre de 2006 01:00

Asunto: propuestas para el aula tb Re: plan de bolonia y ...

Llevas razón, es verdad, *Aulabierta* es un proyecto, no es un colectivo, creo que no he querido verlo así. Que *Aulabierta* sea un proyecto no cambia mucho las cosas, éste conlleva una responsabilidad para la gente que está involucrada en él (llamémosla como sea), y personalmente me sentiré mal si no logramos crear un espacio con contenido, de interés, un espacio vivo y con afluencia. Porque creo que ese es el proyecto, no la construcción del aula. La construcción del aula es un primer paso, yo no lo veía así hasta hace poco pero creo que mucha gente sigue sin verlo, es una necesidad que está fallando y que si no se soluciona, por muy bien que vaya la construcción, el proyecto no quedará bien resuelto.

Por lo tanto si *Aulabierta* es un proyecto (creo que ahora entiendo la idea aquella que me comentaste de que el espacio fuera el que le diese forma a la asociación y no al revés) estás son algunas ideas para el proyecto:

Aulabierta debe ser un espacio crítico con el contexto dentro del cual está ubicado: la Universidad, ¿debe el proyecto programar cosas para hablar de las movidas que le atañen a la Universidad? A lo mejor no debe tener una opinión como colectivo (porque no lo es). Pero si podría contemplar en su programación crear debate e información acerca de cosas importantes en el contexto universitario. De todas formas crear debate e información siempre se hace desde una posición: no es lo mismo traer a hablar sobre el futuro de la Universidad pública a José Luis Pardo, que a Eduardo Serrano, que traerlos a los dos. Es decir el posicionamiento del proyecto estaría implícito en el diseño de la actividad. Lo de Bolonia es una de esas cuestiones, como hay muchas otras cosas que podrían tratarse. Autocrítica: si muy guay, pero para crear información y debate, hay que estar informados y como tú decías, la información que tenemos por ahora es poca y parcial. También

⁴⁷² COLLADOS, Antonio. *Re: Fwd: plan de bolonia y educación en la red* [en línea]. Mensaje para: PÉREZ, Pablo. 17/11/2006 [Citado 23/03/2012]. Comunicación personal.

hace falta tener tiempo para crear esa información y ese debate, y de eso tampoco tenemos mucho. Lo dejo ahí como idea⁴⁷³.

Este proceso reflexivo, ejemplificado en el email anterior, concluyó activando en el proyecto la idea de que la asociación AAABIERTA debía ser considerada como una de las herramientas que el propio proyecto ponía a disposición de los participantes en el mismo. Finalmente, la deriva conceptual y procesual tenida en *Aulabierta* fue alejando a sus participantes de la idea de comprenderse como colectivo, como grupo homogéneo, encaminándose en cambio a entender la complejidad estructural de *Aulabierta* como un ensamblaje orgánico de herramientas, puestas a disposición de sus usuarios. El edificio autoconstruido, las distintas webs y listas de correo electrónico, así como la Asociación juvenil y universitaria AAABIERTA, son las principales herramientas diseñadas y construidas durante el período de trabajo y análisis de esta investigación⁴⁷⁴. Éstas conforman el organismo que, de distintas formas y con distintos objetivos, articula la participación de la comunidad de agentes involucrados en la experiencia. De esta manera *Aulabierta*, con el paso del tiempo, acabó por desprenderse de la categorización de sí misma como colectivo cerrado, intentado con ello abrir su estructura y facilitar que tanto las personas que participaban y daban uso a sus herramientas encontraran fórmulas de organización flexibles y dinámicas, adecuadas a sus intereses y proyectos, como que nuevos agentes (estudiantes fundamentalmente, pero también profesores y otros colaboradores profesionales) pudieran beneficiarse y utilizar la batería de recursos generados en el proyecto.

Los modos de organización de los participantes en el proyecto llegaron a ser una consecuencia del uso pactado de estas herramientas, así como, por influencia recíproca, las herramientas fueron adecuándose a los modos de gestión y colaboración que, de manera formal o espontánea, iban emergiendo. Los usos de estas herramientas están sintetizados en el cuadro-diagrama diseñado para formar parte de la hoja comunicación del proyecto [-> **II. 131**], un material que surge dentro de los continuos procesos internos de redefinición del proyecto, con el objetivo de poder aclarar su estructura y funcionamiento para permitir abrir la participación en él y potenciar su sostenibilidad.

Entender la complejidad estructural de Aulabierta como un ensamblaje orgánico de herramientas, puestas a disposición de sus usuarios

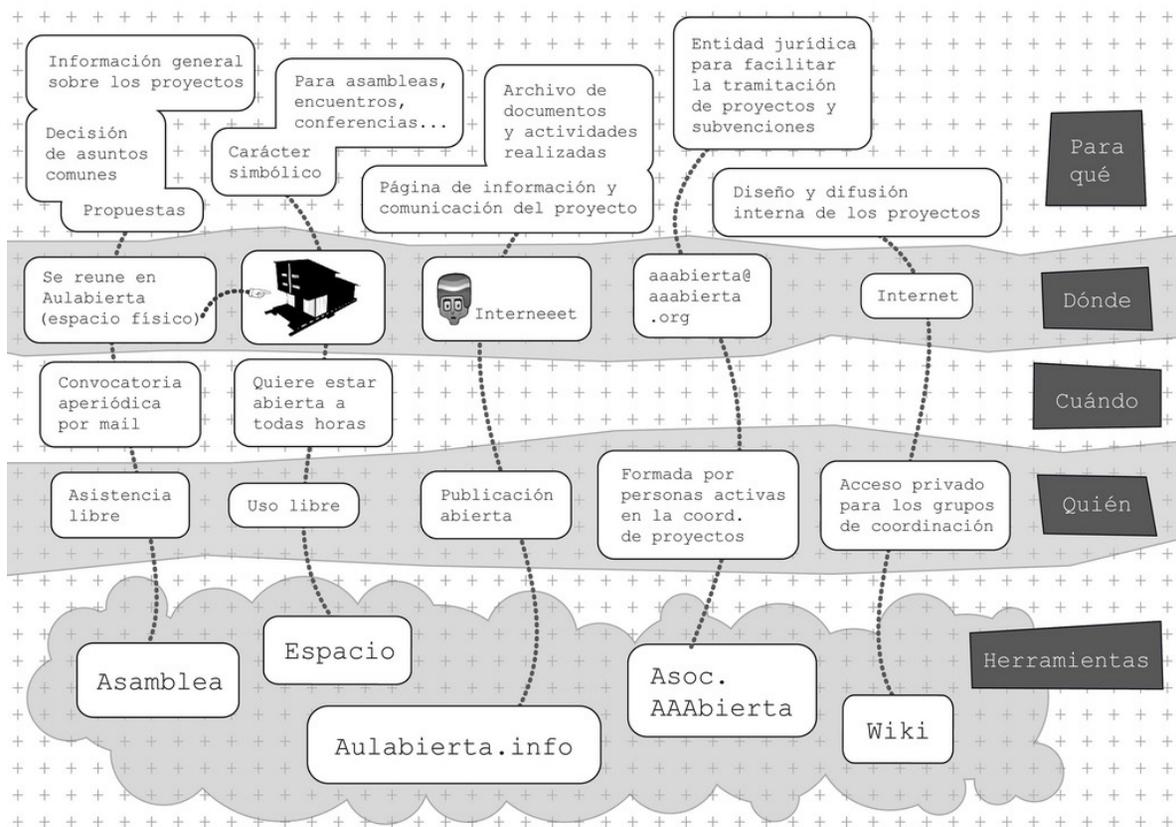
De: aaabierta@aaabierta.org
Para: listasocios@
Fecha: 24 noviembre de 2008 11:41
Asunto: [aaabierta] próxima Asamblea AulABIERTA

Email 7

Hola a todas. Este mail es para convocar una asamblea a partir de la cual crear un grupo de trabajo para repensar algunas cosas del proyecto. A algunas personas

⁴⁷³ PÉREZ, Pablo. *propuestas para el aula tb Re: plan de bolonia y ...* [en línea]. Mensaje para: COLLADOS, Antonio. 17/11/2006 [Citado 23/03/2012]. Comunicación personal.

⁴⁷⁴ Otras herramientas, como la cocina portátil o la maleta de transmisión de contenidos audiovisuales vía streaming, fueron resultado de otros procesos y talleres, insertos en *Aulabierta*.



Il. 131. Diagrama de herramientas de Aulabierta. Diseño Pablo. P. Becerra y Antonio Collados.

4.2 Origen del proyecto

no les pillaré de sorpresa porque si nos hemos visto con alguna cerveza de por medio o algo seguramente habrá salido el tema.

De momento han manifestado interés en participar de forma activa en este grupo de trabajo: Reyes, Collados, El que manda este mail.

Muchas de estas cosas no son cambios, más bien se trata de procesos/protocolos naturalizados pero que no están plasmados en ningún sitio. Algunos de los puntos que se ha pensado tratar son los siguientes:

-Poner en cuestión, la actual definición del proyecto, eso de Aulabierta es un proyecto de diseño y construcción de una comunidad de aprendizaje autogestionada por sus propios...

-Reestructurar el FAQ, hacerlo mas corto y claro, debería hacer referencia:

-Un protocolo de coordinación de actividades, esto por ejemplo es una de esas cosas que ya se ha discutido en otras asambleas.

-Créditos que desgranen quiénes están ahora cuidando de las herramientas que componen Aulabierta: quiénes están al cargo de la asociación, quién se encarga de la difusión, etc.

-Algunos asuntos futuribles: convenio, expo en el José Guerrero...

¿Para cuando? Propuesta con tiemppecico: MARTES 9 de DICIEMBRE de 2008 a las...

¿17:00? En el aula, ya sabéis que se está comenzando a utilizar, este podría ser otro punto a tratar..., de nuevo habrá patxarán y champán.

abrazo

pablo⁴⁷⁵

Fundamentalmente, estas herramientas de gestión y organización se dividen en⁴⁷⁶:

a) *Espacios-herramientas de discusión y gestión (asamblea, listas de correo, wiki).*

b) *Espacios-herramientas de gestión (asociación).*

c) *Espacios-herramientas de conexión/representación (webs de publicación abierta).*

Cada uno de ellos es explicado desde *Aulabierta* de la siguiente forma:

“a) **Espacios-herramientas de discusión y gestión (asamblea, listas de correo, wiki)**

La Asamblea⁴⁷⁷ es uno de los órganos de decisión de *Aulabierta* en ella se presentan las cuestiones importantes de los distintos proyectos, también se proponen nuevas

⁴⁷⁵ AAABIERTA. [aaabierta] próxima Asamblea AulABIERTA [en línea]. Mensaje para: LISTASOCIOS. 24/11/2008 [Citado 23/03/2012]. Comunicación personal.

⁴⁷⁶ Esta división fue propuesta y fijada en el artículo que Pablo P. Becerra y Jose Daniel Campos Fernández, ambos vinculados a *Aulabierta*, escribieron para su participación en el encuentro “Acciones Reversibles. Seminario sobre arte, educación y territorio” (AcVic, Vic. Noviembre 2008). Disponible en: VV.AA. *Acciones reversibles. Arte, educación y territorio. Op. cit.* p. 316-322.

actividades a realizar. No es condición indispensable que los proyectos pasen por ella, en la asamblea no existe veto a la realización de actividades. Si *Aulabierta* ha mantenido una línea de trabajo que pueda resultar coherente, se debe a que las personas que han formado parte de ella han tenido intereses comunes. Las premisas para la realización de una actividad propuesta son: la creación de un grupo de gestión acorde con el volumen de trabajo requerido por el proyecto, conseguir la financiación necesaria y velar por el buen uso de estas *herramientas-espacios* (por ejemplo: no justificar una subvención y que otros coordinadores no puedan tener acceso a futuras convocatorias).

Lógicamente este funcionamiento asambleario no es idílico. Si es posible preferimos como decíamos anteriormente, un funcionamiento más autónomo de los grupos de afinidad, comunicando el estado de los proyectos a través de la lista de correo además del volcado de información de las distintas actividades en el Wiki. De esta forma, el desarrollo de cada proyecto puede ser seguido por otras personas que no estén directamente involucradas en la coordinación de la actividad en cuestión.

b) Espacios-herramientas de gestión (asociación)

AAAbierta (Asociación AulAbierta) es la persona jurídica que ayuda en la gestión del proyecto. No existe una identificación completa con la Asociación, es necesario recalcar que se trata de una *herramienta-espacio* más. Ésta es la solución más eficiente encontrada para solventar aspectos como la financiación (acceso a subvenciones, etc.) o la representación legal (interlocución con las instituciones). Algunos de nosotros hemos trabajado dentro de *Aulabierta* sin habernos inscrito en el libro de socios ya que no es condición indispensable ser socio de AAAbierta para diseñar y emprender actividades en *Aulabierta* [-> **II. 132**].

Tratamos de compatibilizar o sortear las imposiciones que marcan el hecho de constituirnos como asociación con nuestra forma de funcionar. Pongamos un ejemplo: como *asociación juvenil universitaria sin ánimo de lucro* estamos obligadas a contar con presidenta, tesorera y secretaria (actualmente [noviembre 2008] los cargos los ocupan dos chicas de Bellas Artes y una de Arquitectura). Procuramos que estos cargos recaigan en algunas de las personas más activas en la coordinación de actividades, aunque en realidad, las tareas que supuestamente desempeñan estos cargos se reparten entre un grupo más amplio de personas. Sin embargo de cara a las instituciones esta forma de funcionar no es contemplada y es en ellas en quien recae mayor responsabilidad, de momento no hemos tenido demasiados problemas para sortear este funcionamiento superpuesto.

c) Espacios/herramientas de conexión/representación (webs de publicación abierta)

Los espacios-web públicos (en contraposición al wiki, como web privada de gestión) son de publicación consecuentemente abierta. No existe moderación (al menos de

⁴⁷⁷ La asamblea se ha convocado a lo largo de manera aperiódica y a petición de los interesados en realizar alguna consulta o disposición o por algún acontecimiento que afectara al común del proyecto y que requiriera involucrar a un número grande de agentes.

momento no ha sido necesaria, pues no se ha sufrido el sabotaje de ningún *troll* que lance contenidos fuera de lugar). Para publicar en ellas sólo es necesario registrarse como usuario y, aunque existen *nicks* que publican con mayor asiduidad, aparecen también publicados artículos o comentarios generados por usuarios que no sabemos identificar. La web es un indicador de los intereses de las personas que hacen uso de ella”⁴⁷⁸.

Toda esta serie de elementos funcionan, dentro del entramado de producción en red de *Aulabierta*, como una estructura ensamblada de herramientas tecnopolíticas, es decir, por una serie de dispositivos que permiten desarrollar formas de cooperación colectiva, sin demarcar usos concretos. La finalidad de todas, aún descrita, puede ser alterada, en tanto que se trata de dispositivos contruidos de manera intuitiva y abierta, que a lo largo del proyecto han ido rearticulándose y modificándose en función de las necesidades y objetivos que podían cumplir en relación al organismo *Aulabierta* y a la adecuación a su entorno de influencia (la Universidad, el contexto profesional y el local). Por lo tanto, la “caja de herramientas política” en la que podría resultar *Aulabierta*, se construyó y ensayó desde una perspectiva abierta y generativa, como lo hiciera un paquete de *software libre*, al favorecer un uso no restrictivo y múltiple de sus dispositivos, y al trabajar potenciando la capacidad autónoma de los individuos y grupos de decidir el uso preciso y conveniente de las herramientas, así como la conciencia de estar comprometidos en un proyecto común, en la medida en que la ingeniería social aplicada a las herramientas afecta y contribuye al común que las comparte.

4.2.4.2 Funcionamiento de las herramientas y espacios de *Aulabierta*.

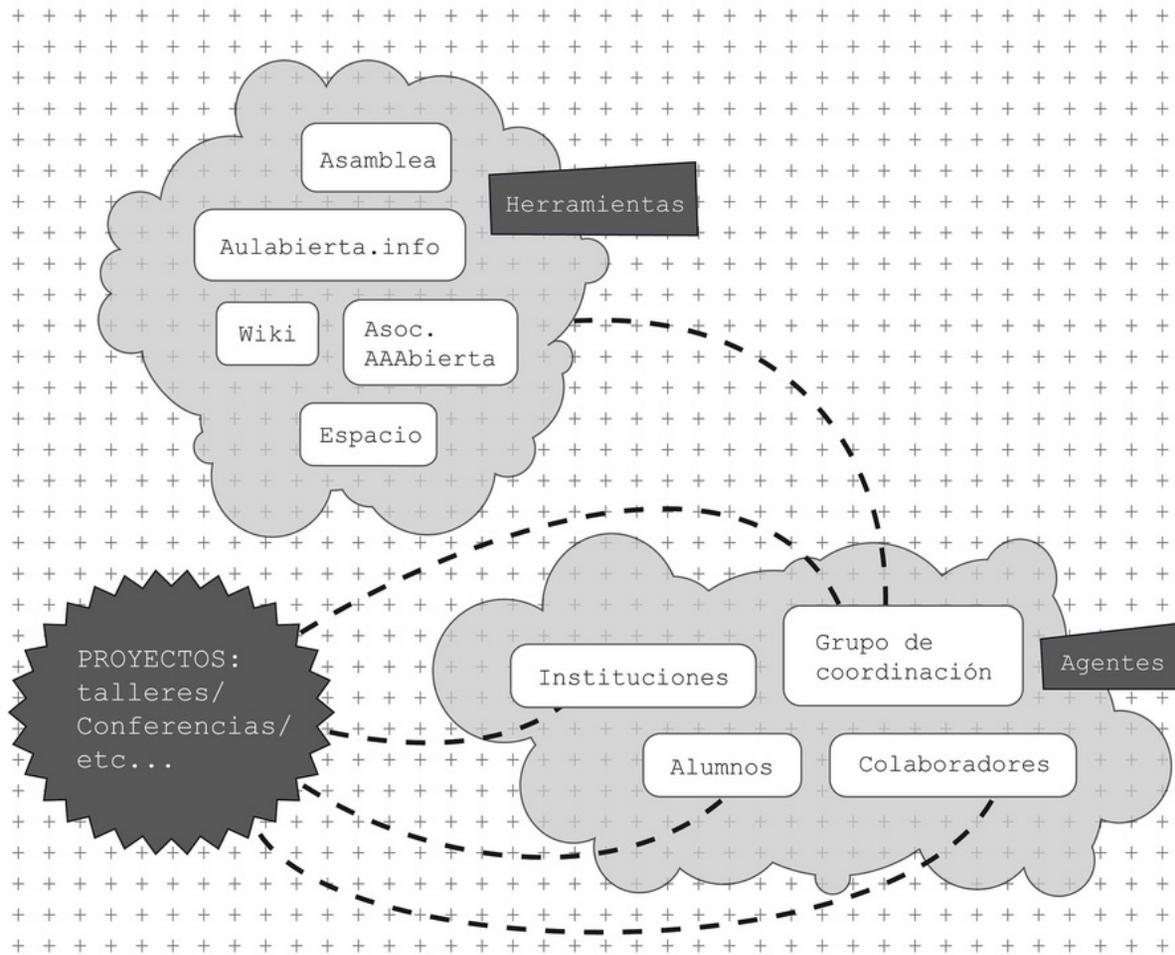
A partir de la caja de recursos o herramientas descritas anteriormente, el protocolo de funcionamiento para la realización de las actividades y proyectos de *Aulabierta* [-> **Il. 132**], seguido de manera genérica por los participantes en la experiencia, es el siguiente:

1.Particulares o grupos disponen en la asamblea una idea o boceto de la actividad o proyecto que desean iniciar y producir dentro de los parámetros de *Aulabierta*. En asamblea es presentada la idea por los interesados, se discute y se realizan aportaciones por parte de los asistentes a la misma. Algunas actividades requieren la formación de un “grupo de coordinación”, conformado en la propia asamblea entre aquellas personas interesadas en involucrarse en la propuesta presentada, otras actividades, no requieren de la construcción de un grupo de gestión, al no ser necesario para su gestión o al ser propuestas realizadas por grupos pre-existentes, los

*La “caja de herramientas política” en la que podría resultar *Aulabierta*, se construyó y ensayó desde una perspectiva abierta y generativa, como lo hiciera un paquete de *software libre**

⁴⁷⁸ *Ibidem.* p. 318-319.

⁴⁷⁹ Estos “grupos de afinidad” se formaron generalmente a través del encuentro en *Aulabierta*. Algunos de estos equipos han continuado su trabajo, una vez egresados sus miembros de la Universidad, a través de la creación de empresas u otras estructuras profesionales. Dos de los más consolidados son el estudio de arquitectos Mytaki (<<http://mytaki.es/>>) y el colectivo de productores culturales FAAQ (<http://faaq.info/>).



Il. 132. Diagrama de protocolos de gestión de actividades en Aulabierta.

llamados “grupos de afinidad”⁴⁷⁹, formaciones de estructura más estable a las que se deben los proyectos de más largo recorrido en *Aulabierta* (autoconstrucción del edificio, *ZonaChana*, *Aulagarden* o *Transductores*, por ejemplo).

2. Conformados los grupos de trabajo y gestión, *Aulabierta* proporciona sus herramientas para facilitar la producción de las actividades y proyectos: su personalidad jurídica (CIF), el registro en el censo de asociaciones regionales y universitarias, lo que posibilita concursar en convocatorias de subvenciones, ... sus espacios digitales de registro y difusión de actividades. La gestión de proyectos bajo el paraguas de *Aulabierta* no sólo ha permitido a los grupos contar con la legitimación obtenida gracias a la realización de múltiples actividades, sino que como consecuencia de esto, ponía a disposición de los participantes en el proyecto, la acumulación de un curriculum vital contruido de manera colectiva. Esto facilitaba y potenciaba la posibilidad de concursar con una hoja curricular amplia, que crecía exponencialmente a medida que las personas y grupos vinculados a *Aulabierta* pusieran en común los créditos de su trabajo. La consolidación de una trayectoria rica y compleja, redundaba en la posibilidad de generar una figura fuerte, una entidad que, si bien podía resultar ciertamente informe, acababa por construir una imagen y voz referenciada y respetable, fruto de la intensidad y expansión de su acción e influencia.

Las herramientas digitales, como el wiki [[-> Pag. 32](#)], eran utilizadas para dar entrada y registro, de los procesos que afectaban al proyecto, así como de las distintas actividades pasadas y en marcha. Una de las condiciones para la realización de proyectos y actividades dentro del marco de *Aulabierta*, era abrir una página de información sobre cualquier proyecto que se activara, dando cuenta para el conjunto de participantes en *Aulabierta* de los objetivos y estado permanente de cualquiera de los procesos que se estuvieran llevando a cabo. Este sistema permitía realizar un continuo trasvase de información entre los distintos grupos y personas vinculadas a *Aulabierta*, permitiendo realizar una formación indirecta mediante la lectura de la información, negociaciones y estrategias relacionadas en estas páginas del wiki. Por otra parte, las webs de *Aulabierta* [[-> Pag. 384](#)], www.aulabierta.info principalmente, facilitaban un tablón de anuncios público a disposición de los proyectos. A través de sistemas de sindicación y suscripción al boletín de noticias⁴⁸⁰, la difusión externa de las actividades contaba con una herramienta de alcance medio-alto en relación al radio de participación e influencia de las actividades de *Aulabierta*: eminentemente local y universitario.

3. Una vez registradas las actividades en el wiki, los grupos de coordinación se auto-organizan para realizar el diseño de la actividad y proyecto y hallar los medios y recursos con los que posibilitar la producción de la propuesta. En ocasiones el grupo requiere del apoyo en el diseño de algún o algunos “colaboradores”. Esta figura ha sido cubierta tanto por profesorado adscrito a la Universidad de Granada,

⁴⁸⁰ En noviembre de 2010 las suscripciones al boletín de noticias de Aulabierta.info sumaban 972 direcciones de correo electrónico.

quienes facilitan gestiones internas (solicitudes, firmas de aval, permisos, etc.), como por profesionales externos, expertos a los que se recurría en busca de un apoyo en el diseño y dirección de alguna de las líneas de trabajo. Entre los participantes en *Aulabierta* se construyó la idea de que estos profesionales actuarían como complemento docente, algo así como la figura del “profesor invitado” habitual en los centros universitarios, con la salvedad de que la propuesta de vinculación era en este caso gestionada y realizada desde *Aulabierta*, es decir, desde el alumnado. Algunos “colaboradores” significativos han sido: el arquitecto Santiago Cirugeda, respecto al proyecto de autoconstrucción; el artista Jorge Drágón, co-dirigiendo *ZonaChana*; el paisajista Íñigo Seguro, participando en la dirección de *Aulagarden*; o el educador e investigador en pedagogía crítica Javier Rodrigo, coordinando junto con el grupo FAAQ primero, y después conmigo, el proyecto cultural *Transductores*.

4. Conformados los equipos de coordinación (estudiantes, acompañados de colaboradores internos y externos), se lleva a cabo el diseño y, en caso de que fuera necesario, la tramitación académica de la actividad, ya que muchas de las propuestas desarrolladas desde *Aulabierta* han adoptado la forma de cursos de formación complementaria oficiales ofertados por esta Universidad [-> Pag. 393]. Estos equipos tienen a su cargo la búsqueda de apoyos institucionales externos a la Universidad de Granada, bien para conseguir financiación para las actividades o recursos materiales necesarios para el desarrollo de las mismas.

5. Una vez queda resuelta la producción de la actividad o proyecto, a través de los canales de difusión de *Aulabierta*, se generan convocatorias abiertas de participación, mediante las cuales se invita a estudiantes a inscribirse en la actividad, en ocasiones pagando una pequeña matrícula⁴⁸¹ o de forma gratuita. En estas convocatorias surge una nueva oportunidad de comunicar la experiencia *Aulabierta*, y con ello la posibilidad de acercar a nuevos agentes a colaborar en ella. En la mayoría de las ocasiones, la participación del estudiantado se ha limitado a la asistencia y realización del programa diseñado para cada uno de los cursos y seminarios, y si bien, su labor y presencia ha contribuido a reforzar la extensión e intensidad del proyecto, en muy pocas ocasiones ha supuesto un incremento en la participación en las asambleas y dentro de los grupos de coordinación.

6. Una vez resuelta la producción de la actividad, queda celebrarla y tomar acta de lo sucedido. En el wiki de *Aulabierta*, se publican las actas y memorias de evaluación de las actividades, y en la plataforma digital www.aulabierta.info⁴⁸², las hojas de información y memorias audiovisuales de las actividades (imágenes y vídeo resumen). Esto da lugar a una rearticulación de los saberes producidos, mediante la difusión de contenidos y la multiplicación de los procesos emprendidos en nuevos proyectos, gestionados por los mismos grupos de coordinación o por otros surgidos de los en-

⁴⁸¹ Algunas actividades han requerido para su financiación establecer el pago de matrícula de inscripción. Generalmente esta matrícula ha tenido un precio simbólico, mucho menor que la cuantía pagada por un crédito académico oficial (10 horas lectivas).

⁴⁸² En la sección “Archivo” (<http://aulabierta.info/archivo_de_proyectos>) y en “Mediateca” (<<http://aulabierta.info/aulabiertatv>>) pueden consultarse estas publicaciones.

cuentros entre agentes que auspician las actividades desarrolladas. En este sentido, podemos hablar de la construcción de una red de aprendizaje político, en tanto que, no se limita a una transmisión meramente de contenidos, sino al desarrollo de estrategias de co-aprendizaje táctico, mediante las cuales poder desarrollar modos de apropiación y subversión de los protocolos de diseño y realización de los programas, proyectos y actividades docentes de la Universidad.

La secuencia de trabajo anterior la entendemos como un ejemplo de pedagogía relacional y política, en tanto que construye una suerte de saberes tácticos en continua rearticulación y reapropiación. En este sentido, la caja de herramientas que compone el organismo *Aulabierta* debería entenderse como un dispositivo de enunciación múltiple y diversa, en el que el conocimiento se construye social y relacionamente, a través de las intersecciones que se producen entre los agentes, las herramientas y el medio, sistema o contexto donde interviene. Así, entendemos *Aulabierta* como un organismo de carácter ecológico y crítico, que no niega su contexto de actuación (la Universidad fundamentalmente en lo que respecta a sus modos y metodologías de acción), sino que trata de insertarse en él, reformulando de manera pro-activa las fórmulas y medios del sistema donde actúa para trabajarlos subversivamente. En el caso de *Aulabierta*, ésta, surge dentro de la Universidad, aprende de su medio y trata de deconstruir sus fórmulas de organización y funcionamiento para, con ello, conseguir utilizarlos con otros fines y propósitos. En este sentido, el trabajo de *Aulabierta* aparece articulado, como nos ayudaba a comprender Javier Rodrigo, como un conjunto de acciones de “guerrilla político-educativa [...] mediante las cuales *Aulabierta* utiliza los códigos del lenguaje oficial, los instrumentaliza y los parasita a través de enunciamientos colectivos”⁴⁸³.

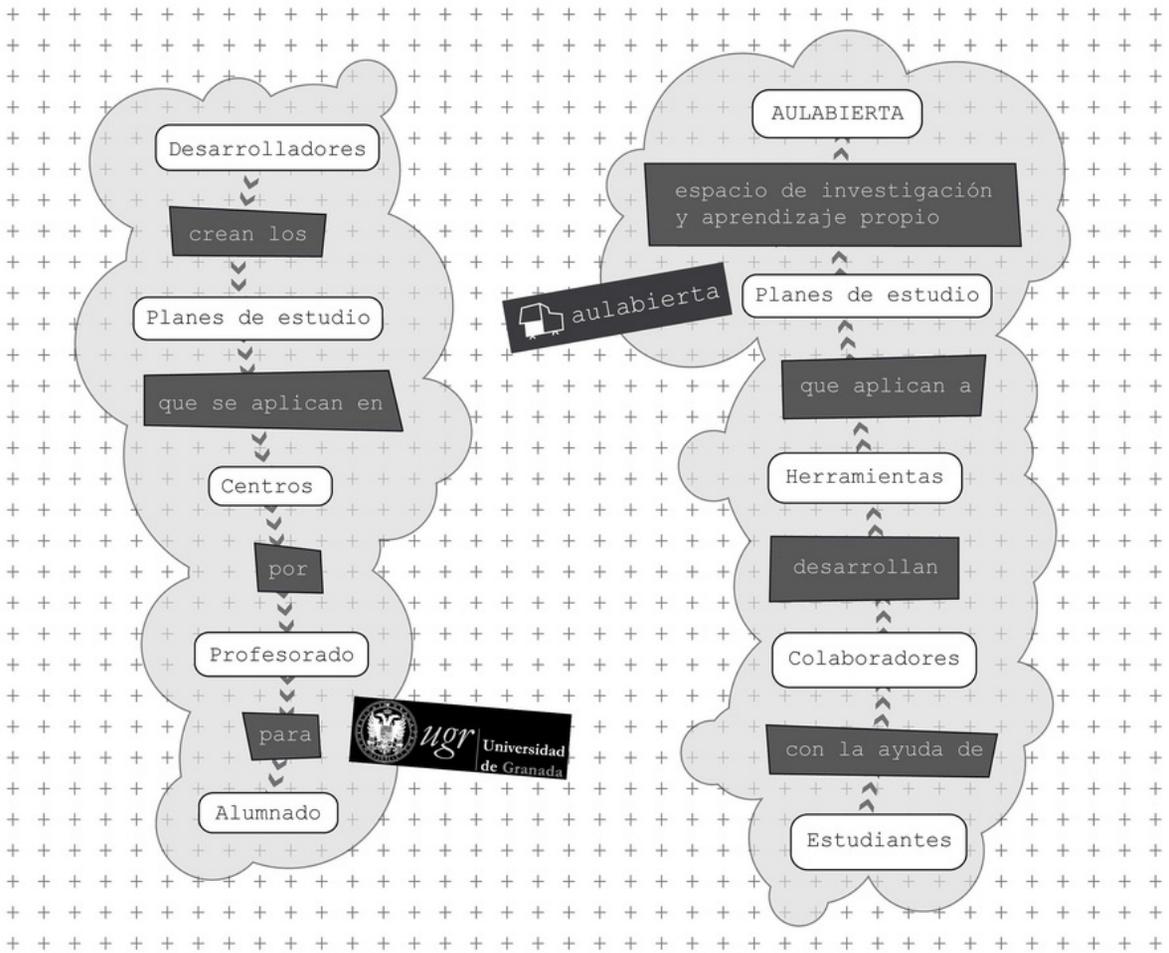
Aulabierta, a partir de complejas negociaciones, intenta romper las rutinas y ciertos anquilosamientos impuestos por el sistema universitario. Para ello, relee de manera subversiva y propone, a partir de la acción colectiva, un trabajo de resistencia política que trata de conocer el sistema para desbloquear o romper las relaciones de poder y jerarquías verticales impuestas.

La gramática política de *Aulabierta*, es decir, sus formas y modos de actuación suponen, según lo que Eduardo Serrano define como “tecnología inversa”⁴⁸⁴, un ejercicio de descomposición o deconstrucción de los elementos que articulan la estructura o sistema por el cual se transmite el conocimiento en el ámbito universitario. “Las tecnologías inversas hacen lo contrario que las tecnologías convencionales (o directas): si éstas componen elementos seleccionados de los procedimientos pretecnológicos, la inversión conduce a una descomposición (deconstrucción) y a una restitución de esos fragmentos a un flujo maquínico sin dueños privados: lo común”⁴⁸⁵. Es decir,

Así, entendemos Aulabierta como un organismo de carácter ecológico y crítico, que no niega su contexto de actuación

⁴⁸³ RODRIGO, Javier. *Aulabierta: un modelo colectivo de pedagogía rizomática* [en línea]. En: Biblioteca Aulabierta, 2008. Disponible online en: <<http://aulabierta.info/node/787>> [Citado 20/03/2012].

⁴⁸⁴ SERRANO, Eduardo. *Arte y tecnología inversa* [en línea]. Video-conferencia incluida en la *Mediateca Aulabierta*, 2006. Disponible online en: <http://www.dailymotion.com/video/x3qqzi_eduardo-serrano-arte-y-tecnologia-i_school> [Citado 20/03/2012].



Il. 133. Sistemas de diseño de programas docentes en la UGR y Aulabierta. Concepto de Antonio Collados y diseño de Pablo P. Becerra.

Aulabierta obtiene una información de una “cosa” que en principio está codificada (estructura docente universitaria), y partir de un proceso de ingeniería inversa, construye un dispositivo tecnológico que da cuenta de la información clausurada, ofreciendo información de cómo funciona y por lo tanto, de cómo puede transformarse.

Este sistema quedó sistematizado en la gráfica titulada “Sistemas de diseño de programas docentes en la UGR y *Aulabierta*” [-> **II. 133**] con el que trataba de ilustrarse la inversión de responsabilidades que tenía el estudiantado en *Aulabierta*, respecto a la Universidad, en la construcción de sus itinerarios de aprendizaje académico.

El sistema da cuenta de la construcción del espacio de aprendizaje colectivo que quería ser *Aulabierta*, posible mediante la participación activa del alumnado (acompañado de expertos colaboradores) en el diseño de herramientas y estrategias discentes propias. Una estrategia que inversa al sistema universitario habitual, el cual vendría demarcado por una aplicación vertical de planes de estudio desarrollados sin la participación directa de los estudiantes. En este sentido, lo que trataría de evitar el sistema de herramientas y espacios experimentados en *Aulabierta* es caer en un predeterminismo pedagógico reactivo al académico-formal, pero que en esa reacción, construyera un marco tan cerrado e impositivo como el que cuestiona. Es decir, lo que trata de borrar *Aulabierta*, es la diferencia relacional entre los distintos sujetos que participan del espacio académico, para aplanar con ello jerarquías y funciones, hasta conseguir un espacio donde sean los propios sujetos los que decidan y puedan construir el modo, los métodos y los conocimientos que desean adquirir, a través de procesos de auto y co-gestión.

Más claro aún, la metodología inversa de *Aulabierta* evita generar paquetes o programas educativos *ad hoc*, específicos o cerrados, que respondan únicamente a una idea o discurso educativo y/o cultural concreto. En cambio, esta metodología enfatiza la naturaleza relacional del conocimiento, permitiendo que cualquier sujeto pueda multiplicar su capacidad de acción y participación en el sistema académico, intentando además romper las distancias que demarcan ciertas categorías tradicionales (educador/educando, experto/lego, evaluador/evaluado, etc.), desterritorializándolas o desbordándolas incluso.

En ello vemos emerger un modelo pedagógico de carácter rizomático. Retomando la teoría del conocimiento rizomático de Deleuze y Guattari⁴⁸⁶, el investigador Javier Rodrigo propuso esta forma de entender el trabajo político-educativo de *Aulabierta*, al notar la querencia y voluntad del proyecto por indagar y construir formas de conocimiento no dicotómicas ni jerárquicas (verticales y arbóreas), sino tendentes en cambio a la invisibilidad o subliminalidad, a la transversalidad y multiplicidad, a la ruptura y el desequilibrio.

⁴⁸⁵ SERRANO, Eduardo. *Carta a los hackitectos* [en línea]. En: CityWiki, 2006. Disponible online en: <http://citywiki.ugr.es/wiki/Carta_a_los_hackitectos> [Citado 20/03/2012].

⁴⁸⁶ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Rizoma (introducción)*. Valencia: Pre-textos, 1977.

Una pedagogía rizomática sería, según Rodrigo, aquella que “crece y se dispersa transversalmente, de forma colectiva en un comportamiento intersticial. Sus frutos son inesperados, su crecimiento y extensión también. Es por ello que la pedagogía entendida así como elemento político, sólo existe en su múltiple fluir, como continua reemergencia en huecos, estructuras y espacios inesperados, siempre re-conectándose, dispersándose, fluyendo y desbordando”⁴⁸⁷.

Este carácter intersticial que se entreeva en los modos de hacer políticos de *Aulabierta* es, como ya hemos trabajado en capítulos anteriores [-> Pag. 293], una estrategia para escapar de las formas de dominación y control que condicionan el orden de lo cotidiano. Con ello, y queda ejemplificado en el marco de intervención del proyecto, *Aulabierta* no trata de multiplicarse al margen del contexto del que surge, la Universidad, sino que su trabajo se inserta y performatiza en ese ámbito, hasta conseguir dar lugar a un espacio simbólico, pero también de contacto, donde las normas puedan traducirse de manera crítica o subversiva.

Un caso o ejemplo concreto de cómo el proyecto asociativo (la asociación AAABIERTA) acaba por traducirse a sí mismo con el objetivo de encontrar dentro de la Universidad de Granada ciertas dosis de reconocimiento y legitimación, con las que salvar inconvenientes o impedimentos a su práctica, es el desplazamiento que realiza en su naturaleza jurídica concursando, de una manera un tanto cínica, en una convocatoria de iniciativas empresariales para jóvenes estudiantes de la Universidad: el IV Concurso de Ideas Junior Empresa.

4.2.4.2.1. Nominalidad difusa: Junior Empresa.

En Diciembre de 2005 iniciamos dentro de *Aulabierta* un debate a propósito de la presentación de la asociación AAABIERTA al IV Concurso de Ideas Junior Empresa organizado por el Vicerrectorado de Estudiantes, a través del Centro de Promoción de Prácticas y Empleo de la Universidad de Granada. Una Junior Empresa es una asociación estudiantil sin ánimo de lucro que pretende acercar el mundo de la empresa y la Universidad, facilitando que los estudiantes pongan en práctica sus conocimientos teóricos a la vez que los aprenden en las aulas. Se complementa así la formación y se obtiene experiencia práctica antes de acabar la carrera.

El IV Concurso de Ideas Junior Empresa tenía como objetivo premiar a los tres mejores proyectos de creación de una Junior Empresa en la Universidad de Granada. Según los criterios de valoración publicados⁴⁸⁸ y los requisitos de la convocatoria,

⁴⁸⁷ RODRIGO, Javier. *Aulabierta: un modelo colectivo de pedagogía rizomática* [en línea]. Op. cit.

⁴⁸⁸ Criterios de valoración para el IV Concurso de Ideas Junior Empresa:

1º. Originalidad de la idea o proyecto (creación de nuevos productos o servicios o mejora de los ya existentes).

2º. Viabilidad técnica, económica, y financiera del proyecto.

3º. Adecuación con las salidas profesionales propias de cada titulación

4º. Repercusión del proyecto en aspectos de inserción profesional de los socios de la propia Junior Empresa, así como del resto de los alumnos sin titulación.

AAABIERTA tenía serias posibilidades de optar a uno de esos premios y, aunque la cuantía de los mismos y la necesidad de obtener recursos para financiar sus actividades animaba al grupo a presentarse a la convocatoria, era sin duda la nueva red de alianzas que se podían tejer dentro de la Universidad lo que era cuestionado para discernir si concursar o no. En este momento, cuando la estructura de participantes del proyecto aún era frágil y escasa, entendíamos que el debate alrededor de la convocatoria de Junior Empresa podría suponer un proceso de reflexión proactivo que repercutiera en la propia forma de entender la estructura y en el hallazgo de fórmulas para intentar fortalecerla y hacerla sostenible.

De: colladosalcaide@karaba.com
Para: Mayka@
Fecha: 30 diciembre de 2005 11:00
Asunto: Re: IMP cita

Email 8

Querida M^a Carmen:

Acaban de llamarme (10:41) del Vicerrectorado de Estudiantes. Quiere saber Cristina (la que lo lleva) si nos vamos a presentar a Junior Empresa. Le he dicho que estamos en proceso de consulta y que lo veríamos. Ella me dice que el plazo finaliza el 15 de enero, que nosotros no nos tenemos que calentar mucho la cabeza, que nos presentemos simple y llanamente.

Me dice que se escucha mucho por el vicerrectorado la idoneidad de contar con un equipo que haga la gestión cultural, no administrativa, de alguna de las infraestructuras culturales de la Universidad (Casa de Porras por ejemplo), y dice que si incluimos estos servicios en nuestro proyecto seremos muy bien vistos en el concurso.

Yo lo veo así: creo que puede ser un buen reto, pero para ello hace falta un buen equipo y una mejor coordinación.

Contesto a tu email según leo (desde un punto de vista personal):

El 29/12/2005, a las 10:56, Mayka escribió:

>Pues eso es lo que me echa para atrás, el que trabajemos bajo el nombre “junior empresas”.

Si a mi también. Lo que pasa es que creo que no tendríamos que trabajar bajo ese marco. Lo que si creo que nos debe interesar es fortalecer la estructura de AAABIERTA todo lo que podamos para crear algo más estable, con entidad, para que se mantenga. Quizás nos pueda abrir puertas para otras cosas. Por ejemplo, obtener formación práctica, experiencia, y a nivel artístico me ofrece una forma de trabajar que me interesa: trabajo cooperativo y relacional. Quizás esta forma de “egoísmo compartido” pueda ser la clave para que esto dure.

4. El caso de *Aulabierta* en la Universidad de Granada

AAABIERTA tiene su sitio en la Universidad y Junio Empresas nos puede abrir puertas ahí, desde nuevas propuestas a formas de financiar las que surjan de nosotros. Y desde luego que tener una relación estrecha con el Rectorado nos conviene y mucho para sortear los problemas de crédito interno que tenemos.

No me interesa la red que tiene creada. Pero podríamos pertenecer de alguna forma, y no participar de ella. No nos veo en congresos de emprendedores, dentro de esas lógicas. Habría que actuar con independencia de todo esto.

>Realmente estaba buscando de que manera hacer la trampa, jaja, (como el no decir el nombre completo, hola yo soy Mayka y no M^a Carmen)⁴⁸⁹.

Email 9 De: colladosalcaide@karaba.com
Para: Mayka@
Fecha: 30 diciembre de 2005 12:20
Asunto: Re: Junior Empresa

Queridos/as,

Os mando un mail largo, con una conversación mantenida entre Mayka y yo estas navidades. En él se pueden rastrear los diversos avatares en los que nos vemos envueltos. Casi todo gira en torno al tema Junior Empresa y sus consecuencias. Quisiéramos saber vuestra opinión en este asunto.

Besos a todos,

ac⁴⁹⁰

En esta etapa inicial del proyecto, cuando aún no se había conceptualizado ni operado el cambio de la estructura organizativa por herramientas y espacios que hemos relatado anteriormente, la tensión que introducía esta convocatoria apuntaba hacia el intento de fortalecer la cohesión del grupo, no sólo para consolidarlo como organización, sino también para generar una figura fuerte, también visible, de cara a evidenciar la acción crítica de *Aulabierta* a la propia Universidad de Granada, y poder con ello establecer una relación de carácter liminar. Con ello, el proyecto se situaba en una posición “entremedias”, por una parte no renunciaba a establecer su acción crítica dentro de los mismos parámetros del sistema universitario pero, por otra parte, desplegaba sus operaciones en continuas líneas de fuga con las que trazaba su posición en régimen de autonomía e independencia. El proyecto se traducía y edificaba discursivamente de cara a la Universidad de Granada, bajo la terminología y características de una empresa de producción y gestión cultural, una estrategia de consolidación que no anulaba su capacidad para mantener una estructura que res-

⁴⁸⁹ COLLADOS, Antonio. *Re: IMP cita* [en línea]. Mensaje para: JIMÉNEZ, M^a Carmen. 30/11/2005 [Citado 23/03/2012]. Comunicación personal.

⁴⁹⁰ COLLADOS, Antonio. *Re: Junior Empresa* [en línea]. Mensaje para: JIMÉNEZ, M^a Carmen. 30/11/2005 [Citado 23/03/2012]. Comunicación personal.

pondiera a una lógica de organización molecular, es decir, difícil de definir, identificar, controlar o limitar⁴⁹¹.

El 13 de Febrero de 2006 en una ceremonia celebrada en la Residencia Universitaria “Carmen de la Victoria” [-> **II. 134**] le fue concedido el 1er Premio (4.000€) del certamen Junior Empresas a la asociación AAABIERTA por el proyecto “AAABIERTA. Diseño, Gestión y Producción Cultural” que incluyo a continuación:

AAABIERTA. Diseño, Gestión y Producción Cultural.

Doc.3

¿Qué es AAABIERTA?.

AAABIERTA es una asociación sin ánimo de lucro formada por un colectivo de alumnos de la Facultad de Bellas Artes y de la Escuela de Arquitectura de Granada.

AAABIERTA es un proyecto novedoso dentro del mundo universitario. Fundamenta su origen en la participación del alumnado en la consecución de los principios y fines de la propia Universidad: formación, investigación, innovación e implicación social. En este mirar al origen es como AAABIERTA se siente original.

AAABIERTA entiende su producción de una manera “relacional”, enraizada a contextos determinados, de ahí que en su estructura se crucen personas pertenecientes a disciplinas diversas que la ayudan en la consecución de sus objetivos generales y particulares. Con AAABIERTA han colaborado estudiantes y profesionales de las áreas antes mencionadas, prestando su ayuda de forma voluntaria y desinteresada.

AAABIERTA surge en el seno de la institución universitaria con vocación de interdisciplinariedad: quiere ser una experiencia extrapolable a otros ámbitos, como un lugar para el encuentro, un laboratorio de ideas, una herramienta que facilite el desarrollo de actividades docentes e investigadoras como complemento a la enseñanza reglada.

AAABIERTA tiene su domicilio social en la Facultad de BBAA de Granada, donde está realizando un proyecto pionero a nivel nacional e internacional. Desde marzo de 2005 lleva a cabo un programa de autoconstrucción, gestionado por ella misma (por alumnos), que tiene como objetivo el diseño y montaje de un nuevo aula en la Facultad de BBAA de Granada y que pueda ser utilizado como centro de iniciativas, sede de la misma AAABIERTA y de otras asociaciones que por contagio puedan surgir en la misma Facultad o en las cercanas, Arquitectura e Informática.

¿Qué hacemos?.

AAABIERTA, para llevar a cabo sus objetivos, trabaja en la realización de actividades diversas:

⁴⁹¹ GUATTARI, Félix. *Plan sobre el planeta: Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid: Traficantes de sueños, 2005.

La Mirilla

EL propio rector, David Aguilar presidia el acto de entrega de las distinciones a la que se han hecho merecedores los chicos y chicas que han participado en el cuarto Concurso de Ideas 'Junior Empresa', que convoca la Universidad junto a la Consejería de Empleo de la Junta de Andalucía, representada por el delegado, Luis Rubiales; y por la Confederación Española que reúne a las asociaciones estudiantiles que, sin ánimo de lucro, pretenden acercar el mundo de la empresa y de los estudiantes universitarios.

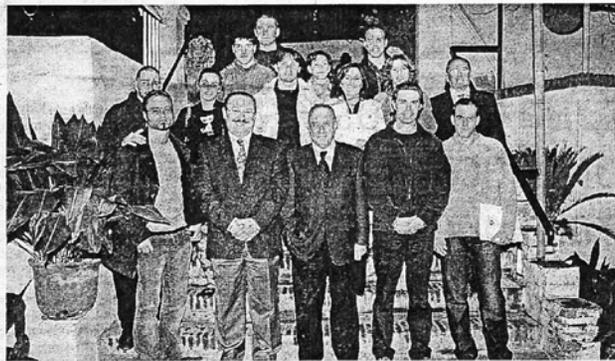
Ocho han sido los proyectos presentados en este caso, de los que tres obtenían el respaldo del jurado. El primer premio, fue presentado por Antonio Collados y Jesús Pérez, y tiene un curioso nombre, AAABIERTA (tal cual lo he escrito), una idea que surge de las facultades de Bellas Artes y Arquitectura, y que pretende crear un espacio de relación que, primero se forjó como virtual pero que, tras el estudio pretende establecerse en una aula física que «termine con el aislamiento que la propia estructura del edificio provoca en los usuarios». Han participado también en este proyecto Francisco M. Gómez, David Malagón, Marina Álvarez, Laura Suárez y Raquel Moreno.

Este primer premio está dotado con 4.000 euros y el respaldo necesario para que se convierta en una realidad en un próximo futuro, para lo que contaron desde el principio con la colaboración de personas como el vicedecano, Víctor Borrego; con el director de la Escuela de Arquitectura, Juan Calatrava y con Santiago Cervejera. El grupo de trabajo de este proyecto incluye a Alberto Cobos, Mari Carmen Jiménez, Luis Bravo-Villasante, María Gil, Vanesa Aguilera, Pablo Pérez, Sergio Arredondo y Néstor Cruz.

Entre el público, el vicerrector, Rafael Díaz de la Guardia; los decanos de Bellas Artes y Farmacia, Juan José Cabrera y Luis Recalde, respectivamente; y la directora del CADE, Rosa Cortés que escuchaba complacida las palabras del rector felici-

FABRICANDO PROYECTOS

Entregados los premios del IV Concurso de Ideas 'Junior Empresa' de la UGR y la Junta de Andalucía



DIPLOMAS. Dos momentos de la entrega de diplomas del concurso. /GONZÁLEZ MOLERO

tando el trabajo de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales, en la incentivación del espíritu de creación de proyectos, y recordando el último acuerdo firmado para apoyar a los más jóvenes. Al decano, Lázaro Rodríguez le hubiera encantado escuchar este reconocimiento a la labor de su equipo. Bueno, pues

lo puede leer. También estaba en la sala Jesús Aguirre, pensando ya en la nueva edición de la Feria del Empleo, todo un referente a nivel nacional -e, incluso, fuera de nuestras fronteras- o Rafael Peregrín, responsable del Centro de Promoción de Empleo y Prácticas.

Me voy al segundo premio que

defendió con fuerza Virginia Muriel. Bajo el nombre de SIGA, se presentaba un proyecto de Servicio de Información y Gestión Alimentaria, que también firman Francisco Javier Marín, José Luis Gea, Rosa María Vico, Isabel María Lardón, María Jesús Ávila, Tomás García, Javier Molina y Rafael Romero. Lo

más divertido de la presentación, en la que se defendía la necesidad de informar a los padres y a los pequeños de la casa para que se alimenten más sano, fue la afirmación de que no vierran «la coliflor como un arma de destrucción masiva», además de agradecer la colaboración de personas como Ana del Moral, María Dolores Ruiz y Manuel Olaya. Le escuchaban Pedro Núñez, secretario de la Federación Andaluza de Junior Empresa, que disculpó la ausencia del presidente Francisco Romero Villén; la coordinadora del Instituto Andaluz de la Mujer, Carmen Solera, e Inmaculada Puerta, jefa de servicio de la Delegación de Empleo.

El paso a las distintas intervenciones los iba dando Cristina Cano, a la que hacía tiempo le había perdido la pista y que me echó -siempre tengo suerte en esto- una buena mano para contarme, por ejemplo todos los nombres protagonistas del tercero de los premios.

Se llama G.S.P. o sea Gestión y Servicios Psicológicos y lo han firmado Adela Jiménez, estudiante de tercer curso de Psicología; María del Mar Cabo, de cuarto; Susana María Martos, que va está en quinto y Alba-Saida García, que es toda una licenciada. Las dos últimas pusieron voz al proyecto que se lleva de premio 1.250 euros. Por cierto que el segundo, no lo dicho, ha ganado 2.500 euros. Sin duda, un buen empuje.

Estos son los ganadores, pero había otros proyectos como el Omeya Ingeniería que presentaba Lucas Rodríguez; o el TSIS (Tecnologías y Sistemas Inteligentes para la Seguridad), que han realizado Iván García, Anna Peña, Simón Perán y Rubén Héctor García; o el ErgoFIT, de Pablo Jesús Caballero, Ana Merino, Víctor Federico, Inés Muñoz y Ruth Pilar Castillo. Del proyecto Ánimas no puedo citar los promotores porque he contado más de una veintena.

Estos trabajos no han ganado, pero el esfuerzo queda ahí y eso merece también un reconocimiento. A todos y a todas felicidades.

ENCARNA XIMÉNEZ DE CISNEROS



Il. 134. Cobertura en prensa del premio Junior Empresa de la UGR otorgado a AAABIERTA. Periódico IDEAL de Granada, 14 de febrero de 2006.

proyectos artísticos, diseño, encuentros, exposiciones, seminarios, conferencias, talleres, etc.

Para más información sobre AAABIERTA y las actividades que realiza puede consultar la web:

www.aaabierta.org.

Servicios ofertados.

Los servicios que AAABIERTA ofrece están divididos en tres áreas de actuación:

1. Proyectos: AAABIERTA, desarrolla proyectos de innovación social y cultural para contextos determinados con el objetivo de generar experiencias beneficiosas y útiles dentro del territorio donde éstas inciden. Sus servicios alcanzan desde el diseño, gestión y producción de proyectos propios a la realización de estas mismas acciones en propuestas externas remitidas por particulares, colectivos, empresas e instituciones. Proyectos de activación e investigación socio-cultural, asesoramiento cultural a organismos e instituciones, concursos, exposiciones, conciertos, recitales, presentaciones, etc. son algunas de las actividades que AAABIERTA ha venido desarrollando en este tiempo.

2. Comunicación e Imagen:

Planes de comunicación a todos los niveles:

Comunicación interna:

- Asentamiento Cultura empresarial, elaboración de memorias.
- Análisis y diagnóstico de problemas ocasionales.
- Diseño y gestión de estrategias continuadas, encaminadas a mejorar las relaciones personales y la coordinación entre Departamentos, programas de motivación.
- Programas de formación internos.

Comunicación externa:

- Estudio de la organización empresarial, audiencias y análisis de la imagen de la empresa, elaboración de briefings.
- Creación o rediseño de la identidad corporativa y adaptación a cada medio (web, tv...)
- Gestión y monitorización del proceso de implantación.
- Identificación de problemas.
- Elección de medios. Confección de presupuesto.
- Ejecución de las acciones. Feed-back de las audiencias. Seguimiento y control.
- Realización de campañas de comunicación de productos: estudio del producto, posicionamiento, propuesta de acción, preparación de programas específicos, campañas, organización de actos, acciones de relaciones públicas de apoyo, RRPP con los medios, Creación y expansión de redes comerciales

3. Formación:

AAABIERTA, supone un elemento crítico y dinamizador de la vida universitaria, al proponer modelos de funcionamiento más inmediatos y ágiles, surgidos directamente de las necesidades

formativas no satisfechas por la institución. AAABIERTA participa de este contexto, de ahí su interés por la organización de actividades docentes e investigadoras que sirvan de complemento a la enseñanza reglada. Sus fines coinciden con la esencia misma de la Universidad como lugar del conocimiento.

AAABIERTA está atenta a las diversas demandas formativas de sus socios y del alumnado en general. La metodología de trabajo que utiliza es consultiva y propositiva. AAABIERTA potencia, a través de diferentes fórmulas, los puntos de encuentro con los principales beneficiarios de sus programas, los estudiantes, detectando sus intereses, carencias, motivaciones y trabajando en la organización de actividades formativas que resuelvan todas ellas.

AAABIERTA es una plataforma, consecuentemente, abierta, por lo que permanece siempre atenta y dispuesta a colaborar con cualquier persona o grupo con propuestas e iniciativa para llevarlas a cabo. Reunida su Junta Directiva para deliberar la implicación en cualquier demanda y siendo favorable su resolución, AAABIERTA dará cobertura y ayudará a gestionar la actividad que se le presenta.

AAABIERTA ha organizado Cursos de Formación Continúa, seminarios, conferencias, talleres, mesas redondas, visitas, etc.

Viabilidad técnica y económica. Cuota de Mercado.

Flexibilidad y diversidad son algunas de las características más visibles del perfil del alumnado de Bellas Artes y Arquitectura. Ambas son titulaciones que ofrecen a su alumnado una amplia gama de conocimientos y posibilidades lo que hace que las salidas se diversifiquen. Sectores como el empresarial, el artístico o el técnico ven cada día sumarse nuevos profesionales a sus diferentes campos de actuación. Esta situación redundante favorece favorablemente en la cuota de mercado que AAABIERTA puede alcanzar ya que sus servicios, al nutrirse de los propios conocimientos del alumnado, son múltiples y complementarios. Una plataforma de servicios integrales, que coordine las fases de diseño, gestión y producción, ofrece un plus de garantía en la calidad, coherencia y viabilidad del producto elaborado.

AAABIERTA es un proyecto que cuenta cada día con mayor vitalidad. La viabilidad de esta propuesta queda demostrada por las propias acciones, que en el corto plazo de un año, ya ha realizado. AAABIERTA encuentra suficientes carencias en el sector al que se incorpora en relación al área geográfica de actuación, Andalucía Oriental, lo que le asegura una pervivencia prolongada. AAABIERTA no requiere para su mantenimiento o crecimiento de inversión en equipos e infraestructuras sino en recursos humanos, ahí se encuentra su capital, en los conocimientos y capacidades de la gente que colabora con ella. Es por ello que cualquier plusvalía que genera este proyecto se invierte en la formación, crecimiento y en la conquista de una mayor y mejor percepción del mundo de AAABIERTA y de sus miembros.

Cientes:

Hemos marcado tres ejes de inserción de servicios.

1. La Universidad de Granada:

Es el ámbito de actuación más inmediato, con el que más hemos colaborado hasta ahora. Los servicios que se pueden ofrecer son muy variados:

- Formativos: organización de cursos, talleres, laboratorios, seminarios, congresos, conferencias, mesas de debate, visitas guiadas, etc.
- Diseño de Imagen y Comunicación: diseño de carteles, trípticos, estrategias de comunicación, publicidad e imagen.
- Dirección, gestión y programación de Centros Culturales, salas de exposiciones, eventos culturales, concursos, etc.

2. La ciudad de Granada:

- Formativos: organización de cursos, talleres, laboratorios, seminarios, congresos, conferencias, mesas de debate, visitas guiadas, etc.
- Diseño de Imagen y Comunicación: diseño de carteles, trípticos, estrategias de comunicación, publicidad e imagen.
- Proyectos socio-culturales en colaboración con instituciones y empresas.
- Diseño, gestión y producción de eventos culturales para instituciones y empresas.

3. La provincia de Granada:

- Formativos: organización de cursos, talleres, laboratorios, seminarios, congresos, conferencias, mesas de debate, visitas guiadas, etc.
- Diseño de Imagen y Comunicación: diseño de carteles, trípticos, estrategias de comunicación, publicidad e imagen.
- Proyectos socio-culturales en colaboración con instituciones y empresas.
- Diseño, gestión y producción de eventos culturales para instituciones y empresas.

En esta ceremonia de entrega de premios, y a sabiendas de que en ella estarían presentes el propio Rector de la Universidad de Granada, Dr. David Aguilar, y el propio Decano de la Facultad de Bellas Artes, Dr. Juan José Cabrera, Jesús Pérez, María Gil y yo mismo, todos miembros de AAABIERTA, aprovechamos la ocasión para presentar los planes inmediatos del proyecto, la autoconstrucción de su sede⁴⁹², y de esta forma exponer en público, y ante las máximos responsables de la institución universitaria, la “empresa” real que quería acometer *Aulabierta*. Si el proyecto estaba levantando suspicacias dentro de la Facultad de Bellas Artes, por cuanto suponía de replanteamiento y crítica del sistema de enseñanza/aprendizaje de la propia institución académica, con el concurso en el certamen de Junior Empresa, *Aulabierta* pensaba en evidenciar sus políticas y fines, para con ello exponerse de manera abierta y responsable, y evitar la auto-marginalización u oscurantismo al que en ocasiones caen las prácticas culturales críticas⁴⁹³.

⁴⁹² En este momento (febrero 2006), el proyecto de autoconstrucción estaba en fase de redacción del Proyecto Básico de construcción. En la presentación pública de AAABIERTA mostramos algunas imágenes del proceso de desmontaje de la nave industrial cedida por Diputación de Granada [-> Pag. 490] y unos renders diseñados por Recetas Urbanas (estudio de arquitectura establecido en Sevilla y dirigido por Santiago Cirugeda) para ofrecer una imagen virtual del edificio de *Aulabierta*.

⁴⁹³ GARCÉS, Marina. *Dar que pensar* [en línea]. *Op. cit.* [Citado 25/03/2012].

4.3. Modos de participación en *Aulabierta*.

Las traducciones y transformaciones que sufre la estructura orgánica del proyecto dan lugar a maneras diversas de entender la participación en Aulabierta

Los cambios, traducciones y transformaciones que sufre la estructura orgánica del proyecto, a lo largo de los cinco años de actividad ensayada y estudiada, dan lugar a maneras diversas de entender la naturaleza y el orden de la participación e intervención que se da en *Aulabierta*. La diversidad de agentes (sujetos, grupos, colectivos sociales, instituciones, etc.) vinculados a los procesos de *Aulabierta*, y la propia disparidad de los mismos, hacen muy complejo determinar modos fijos de participación en la experiencia. Comprendíamos *Aulabierta* como una comunidad de aprendizaje no homogénea, un medio para favorecer encuentros entre personas inquietas, que apostaban por un aprendizaje activo, y que hacían de este propósito su empresa conjunta [-> Pág. 79].

El análisis de la participación en el proyecto podría realizarse de manera cuantitativa, atendiendo al número de agentes implicados en la estructura y en las actividades del proyecto, y a la labor que ejercían cada uno de éstos. Aunque este dato puede ser significativo, de ahí que aportemos los datos de participación cuantitativa en el proyecto, quisiéramos, no obstante, reconocer y cualificar algunos modos de participación significativa que se han dado en el proyecto. Una relación de los mismos podría ser la siguiente:

-Estudiantes-cuidadores: Son aquellas personas comprometidas en el cuidado, mantenimiento y mejora de las herramientas y espacios del proyecto (asociación, webs, listas de correo y e-mailings, fundamentalmente.). Muchas de éstas son, tanto el resultado de la toma colectiva de decisiones, consecuencia de algún proceso o de alguna necesidad detectada por el grupo, así como fruto del perfil particular de un cuidador. Recurrir al ejemplo del diseño de software y hardware libre nos ayuda a entender la influencia de estos agentes en la estructura. Cualquier paquete de software libre está compuesto por un módulo básico o *kernel*. Este es el núcleo del programa. A partir de él los usuarios, en función de sus conocimientos, desarrollan aplicaciones y versiones que caracterizan, es decir, re-definen los usos y capacidades del paquete operativo. Este nuevo sistema, sin separarse definitivamente del anterior, es modelado y activa unas capacidades relacionadas con las habilidades que el desarrollador particular atesora y es capaz de implementarle.

De igual forma, el “sistema operativo” *Aulabierta* fue diseñado de manera colectiva y cooperativa, aunque no podemos obviar que su desarrollo está vinculado a las habilidades y saberes conceptuales y técnicos de los sujetos que más énfasis han puesto en su cuidado. En términos cuantitativos, este modo de participación en el proyecto es el menos numeroso, ya que genera un alto desgaste y requiere grandes dosis de compromiso. La sostenibilidad de este grupo es uno de los asuntos más trabajados en *Aulabierta*, ya que resultaba fundamental para la continuidad, expansión y evolución del proyecto, y uno de los puntos críticos de la experiencia, en tanto que las políticas de traspaso de responsabilidades y herencia resultan complejas y en las más de las ocasiones difíciles de ejecutar [-> Pag. 178, 382 y 635].

-**Estudiantes-coordinadores:** son aquellos sujetos que participan y hacen uso de las herramientas, generando procesos de autoformación, en solitario o con la compañía de otros agentes. Se trata de aquellas personas que han propuesto en asamblea actividades y que, a través de los mecanismos de realización de actividades y proyectos de *Aulabierta* [-> **Pag. 358**], han gestionado y producido las propuestas formativas que *Aulabierta* desarrollaba como itinerario paralelo y complementario al programa docente académico. El número de coordinadores es mayor que el de cuidadores, aunque hablamos de una cifra relativamente baja en relación al número de estudiantes participantes (siguiente perfil) o del global de los centros universitarios donde *Aulabierta* se activaba de manera más constante o ejercía mayor influencia (Bellas Artes y ETS Arquitectura).

-**Participantes ocasionales:** son el conjunto de estudiantes participantes en las actividades y proyectos que los “grupos de coordinación” de *Aulabierta* generan. Fundamentalmente, este nivel estaba formado por alumnado matriculado en la Universidad de Granada, aunque según la naturaleza de la actividad el perfil de los participantes podía ser mucho más diverso. Por ejemplo, en las actividades desarrolladas en el programa *ZonaChana*, se incorporaban vecinos y asociaciones del barrio granadino de la Chana u otros particulares interesados en el proyecto. Las personas más vinculadas al núcleo de cuidado y coordinación de *Aulabierta* ponían énfasis en difundir y explicar el funcionamiento del proyecto, y así poder incentivar la participación en *Aulabierta* de una manera más activa, pasando de cursar o disfrutar de actividades, a proponer y coordinar nuevas, ejerciendo, por tanto, tareas de mayor responsabilidad y compromiso dentro del proyecto.

-**Sujetos colaboradores internos:** con ello nos referimos a todos aquellos agentes vinculados contractualmente con la Universidad de Granada que han colaborado con *Aulabierta*. Esta colaboración fue diversa, desde un apoyo más o menos puntual en la gestión de alguna actividad o en la resolución de algún conflicto, hasta un agenciamiento estrecho con el proyecto, es decir, dando apoyo continuado a la estructura o asociándose a algún grupo de coordinación para contribuir al desarrollo de algún programa. La vinculación de estos colaboradores ha sido necesario en muchos casos para mantener la metodología de “deslizamiento” de *Aulabierta* dentro del sistema académico [-> **Pag. 392**]. El aval y firma de las actividades diseñadas desde los grupos de coordinación del proyecto, para con ello poder realizar la tramitación académica de las mismas, la aceptación y trabajo conjunto para diseñar tramos del programa docente de asignaturas o actividades complementarias en las mismas o el apoyo y asunción de programas de innovación docente redactados por grupos de trabajo (de estudiantes fundamentalmente) formados en el entorno de *Aulabierta*. Dos casos concretos: el profesor Víctor Borrego, nos acompañó en buena parte del proceso de autoconstrucción del edificio de *Aulabierta*, y el profesor Alberto Matarán, del Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio, en el diseño y realización del proyecto de paisajismo *Aulagarden*.

-**Sujetos colaboradores externos:** gran parte del trabajo desarrollado en *Aulabierta* consistió en insertar en el currículo académico cuerpos de saberes minorizados o

El “sistema operativo” Aulabierta fue diseñado de manera colectiva y cooperativa, aunque su desarrollo está vinculado a los sujetos que más énfasis han puesto en su cuidado



- Il. 135. Web estática www.aaabierta.org. Diseño: Leandro Morillas. Marzo de 2005.
- Il. 136. Web estática www.aaabierta.org. Diseño: Sergio Arredondo. Septiembre de 2005.
- Il. 137. Web dinámica www.aulabierta.info. Diseño: Jorge Dragón, Pablo P. Becerra y Antonio Collados. Marzo de 2006.
- Il. 138. Mediawiki www.aulabierta.info/wiki. Diseño: Jonhatan Araña. Marzo de 2005.

no contemplados en los planes de estudios oficiales. Para ello, recurrimos al llamamiento de profesionales externos, expertos que pudieran colaborar a abrir marcos y procesos de discusión en aquellas materias a las que apuntaba el deseo de aprender de los individuos o grupos participantes en *Aulabierta*. En la mayoría de las ocasiones estos profesionales ejercían la labor de “profesores invitados”, una figura común en la Universidad, ya que su labor acababa limitándose a impartir una actividad concreta y puntual. En otras ocasiones, la afinidad o la voluntad de algunos sujetos por dar continuidad a una línea de trabajo concreta hacían que estos colaboradores externos se vincularan dentro de un grupo de coordinación y desarrollaran programas más a largo plazo. El arquitecto Santiago Cirugeda y su estudio (Recetas Urbanas) fueron invitados y se implicaron en un proceso conceptual y práctico que gravitaba en torno a los sistemas de autoconstrucción arquitectónica. Con el artista Jorge Dragón, desarrollamos un programa que interrelacionaba los ejes “creación-comunicación-ciudadanía”, en el que estudiamos los usos sociales de las herramientas y tecnologías de la comunicación. A partir de esta colaboración surgen todas las herramientas de comunicación y difusión de *Aulabierta*⁴⁹⁴ [-> **IL. 135**] y el programa *ZonaChana* [-> **Pag. 545**], que trataba de conectar la Universidad con el barrio colindante de la Chana, a través del uso creativo de estas nuevas tecnologías de la comunicación. Otro ejemplo que entresaco, es la continua y productiva relación con Javier Rodrigo, que desde su participación en el curso “Bordergames. Procesos artístico colaborativo en las fronteras”, inició con alguno de nosotros un eje de trabajo sobre pedagogías críticas y arte colaborativo, que finalmente concluyó en el proyecto *Transductores*.

-Instituciones colaboradoras: hemos comentado cómo *Aulabierta* surge y se desarrolla dentro de un marco institucional preciso: la Universidad de Granada. En él converge su acción y desde él se expande, intentando abrir y hacer porosos sus límites a otros contextos académicos, sociales y profesionales. Conocer el proyecto, los acuerdos, relaciones y convenios que efectúa la Universidad para generar políticas relacionales con otros marcos institucionales y empresariales, si bien, la tarea que se proponía desde *Aulabierta* era poder promocionar y gestionar desde el estudiantado acuerdos con otros entes institucionales, lo que en principio podía permitir, un empoderamiento en la gestión y un desarrollo de alternativas formativas propias. La necesidad expresada por los participantes en el proyecto de ejercer una verdadera transformación institucional en la Universidad, los comprometía a conocer y negociar directamente sus programas con las agencias, secretariados y oficinas de la Universidad. En algunos casos, esta negociación se transformaba en verdadera colaboración, lo que permitió a *Aulabierta* contar con recursos (materiales y económicos) con los que poder desarrollar sus actividades y programas. Por ejemplo, a raíz del agenciamiento con el Centro José Guerrero, *Aulabierta* pudo desarrollar gran parte del programa *ZonaChana*, o disponer de especies vegetales para poblar el jardín de *Aulagarden*. El programa arteypensamiento de la Universidad Internacional de

⁴⁹⁴ A través de Jorge Dragón accedemos a los servidores FAITA, destinados a alojar webs y herramientas digitales en red de proyectos culturales y sociales vinculados a movimientos sociales o alternativos.

Andalucía contribuyó a financiar la participación y diseño de seminarios o el Colegio de Arquitectos de Granada, quien benefició la celebración de actividades vinculadas al proceso de autoconstrucción del edificio de *Aulabierta*. Otras colaboraciones establecidas de manera más o menos puntual, y en función de cada proyecto, vincula a grupos u organismos sociales (asociaciones de vecinos, de mujeres, juveniles, etc.), así como otros organismos, empresas y grupos culturales, tanto locales como del Estado español. Estos casos señalan una colaboración inter-institucional con agentes externos, que si bien, no deja de al margen problemáticas, complejidades y tensiones inherentes a las políticas de colaboración y negociación de posiciones, valores y capitales entre entidades, no resulta tan determinante para entender la compleja trama de negociaciones, intercambios, traducciones, etc. que requiere un proyecto de transformación institucional como *Aulabierta*, cuando se enfrenta a conversar con el propio organismo en el que se inserta: la Universidad de Granada. El historial o proceso negociador llevado a cabo dentro de la Universidad por *Aulabierta*, expone la riqueza del diálogo, la confrontación, los acuerdos y rupturas, que se dan dentro de una práctica colaborativa y de crítica institucional.

Aunque estos perfiles o modos de comprender la participación en/con *Aulabierta* podrían señalar un eje productivo y no problemático, debemos advertir –como así hemos intentado representar en el relato de los procesos llevados a cabo en el marco de la experiencia- que las políticas relacionales entre los agentes que han interactuado en el proyecto conocen todo el gradiente de complejidad que puede generarse en un proyecto tan poliédrico como *Aulabierta*. Con ello, simplemente queremos reconocer la naturaleza difusa y variable de las posiciones mantenidas por los sujetos e instituciones que de alguna forma u otra intervienen en esta experiencia.

4.3.1. Datos cuantitativos de participación en *Aulabierta*.

Los siguientes datos ofrecen una perspectiva cuantitativa de los distintos perfiles o modos de participación en *Aulabierta*. Los datos han sido obtenidos de las memorias y solicitudes de inscripción en cada una de las actividades. La ausencia de una hoja de control de participación en cada actividad obliga a tomar por aproximados los datos referidos a “participantes ocasionales”. En cualquier caso los datos y gráfica siguientes posibilitan entender y contextualizar el alcance de la participación en las actividades de *Aulabierta* en relación a la población de estudiantes de la Universidad de Granada y la Facultad de Bellas Artes. En cuanto a los estudiantes dedicados a las tareas de cuidado de las herramientas de *Aulabierta*, aquellos con una participación más comprometida en el proyecto, debemos hacer una diferencia entre modelos: el primero, al que denominamos “asociativo”, aparece demarcado por un funcionamiento centralizado. Los participantes se estructuran mediante un único grupo de coordinación y en él se distribuyen todas las tareas de gestión del proyecto y sus actividades. La media de participación en este grupo ronda las 23 personas. Se sigue este sistema fundamentalmente durante los dos primeros años de funcionamiento del proyecto (2005-2007). El segundo modelo corresponde a lo que llamamos funcionamiento por “grupos de afinidad”. En él, son muy pocas las personas que realizan tareas de cui-

dado de las herramientas del proyecto, una media de 6 personas (no fijas), distribuyéndose la gestión de actividades en pequeños grupos de coordinación surgidos del trabajo continuo en *Aulabierta* o de manera esporádica en las asambleas⁴⁹⁵.

Según los registros de participación consultados en las comunicaciones internas del proyecto [-> **Anexo. 2**], las personas que con mayor asiduidad han colaborado dentro de la estructura de cuidados de *Aulabierta* son⁴⁹⁶:

Fco. M. Gómez, Jesús Pérez, David Malagón, Marina Álvarez, María Antonia Medina, Laura Suárez, Alba Benítez, Raquel Moreno, Alberto Cobos, Néstor Cruz, M^a Carmen Jiménez, Luis Bravo-Villasante, María Gil, Ana Delgado, Cristina Garzón, Pablo Pérez, Ana López, Antonio Collados, Luis Villar, Salvador Navarro, Manuel Molina, María García, José Daniel Campos, Núria Sánchez, Reyes Revilla, Alba del Castillo, Cristian Malo, Marta Menacho, Elena Vicente, Sergio Vera, Ayelén Ruscica y Araceli García.

Relación de actividades desarrollada en *Aulabierta* y datos cuantitativos de participación:

Los siguientes datos presentan la composición de agentes participantes en las distintas actividades programadas dentro de la experiencia *Aulabierta* entre los años 2004 y 2011. En esta relación, se incluyen y diferencian los distintos modos de participación dados en cada caso.

1. Conferencia “Recetas Urbanas”

Fecha: Noviembre 2004

Estudiantes-coordinadores: 1

Participantes ocasionales: 100-120

Sujetos colaboradores internos: 1

Sujetos colaboradores externos: 1

Instituciones colaboradoras: 3

2. Curso “Cómo llegar a la Era Digital.

Fotografía y Vídeo”

Fecha: Enero 2005

Estudiantes-coordinadores: 1

Participantes ocasionales: 30

Sujetos colaboradores internos: 1

Sujetos colaboradores externos: 1

Instituciones colaboradoras: 4

3. Seminario “Profesionalización Estudios

Artísticos (SPEA)”: Conferencia Área de

Artes Plásticas de la Diputación de Granada

Fecha: Enero 2005

Estudiantes-coordinadores: 1

Participantes ocasionales: 50

Sujetos colaboradores internos: 1

Sujetos colaboradores externos: 2

Instituciones colaboradoras: 2

4. Conferencia “Haciéndose hueco, abriéndose espacio. Activismo y cultura”

Fecha: Marzo 2005

Estudiantes-coordinadores: 1

Participantes ocasionales: 65

Sujetos colaboradores internos: 1

⁴⁹⁵ La media de participación en las tareas de cuidado ha sido obtenida revisando el registro de comunicaciones internas del proyecto (listas de emails) [-> **Anexo. 2**].

⁴⁹⁶ Marcados en gris aquellos participantes que cursaban estudios en la Escuela de Arquitectura de Granada.

4. El caso de *Aulabierta* en la Universidad de Granada

Sujetos colaboradores externos:1

Instituciones colaboradoras: 4

5. Conferencia “Fotografía contemporánea española: Difusión y Mercado”

Fecha: Marzo 2005

Estudiantes-coordinadores: 1

Participantes ocasionales: 60

Sujetos colaboradores internos: 1

Sujetos colaboradores externos:1

Instituciones colaboradoras: 4

6. Seminarios y taller “AAABIERTApycto”

Fecha: Marzo 2005

Estudiantes-coordinadores: 7

Participantes ocasionales: 100-120

Sujetos colaboradores internos: 1

Sujetos colaboradores externos:1

Instituciones colaboradoras: 9

7. Presentación de “ClaseAbierta”

Fecha: Mayo 2005

Estudiantes-coordinadores: 3

Participantes ocasionales: 30

Sujetos colaboradores internos: 1

Sujetos colaboradores externos:1

Instituciones colaboradoras: 3

8. Curso “AABIERTAdes/mon/ta/je. Curso Práctico de Seguridad y Salud en Obras de Construcción”

Fecha: Septiembre 2005

Estudiantes-coordinadores: 8

Participantes ocasionales: 25

Sujetos colaboradores internos: 1

Sujetos colaboradores externos: 11

Instituciones colaboradoras: 7

9. Curso “AABIERTA Taller de Proyectos. Del Seguro de Responsabilidad al Tornillo Autorroscante”

Fecha: Noviembre 2005

Estudiantes-coordinadores: 5

Participantes ocasionales: 40

Sujetos colaboradores internos: 3

Sujetos colaboradores externos: 2

Instituciones colaboradoras: 4

10. SPEA. “Guía para la práctica profesional del artista visual. Problemas y Soluciones”. 1ª ed.

Fecha: Diciembre 2005

Estudiantes-coordinadores: 2

Participantes ocasionales: 60

Sujetos colaboradores internos: 1

Sujetos colaboradores externos: 1

Instituciones colaboradoras: 2

11. Ciclo de conferencias “Creación, Comunicación, Ciudadanía”

Fecha: Enero 2006

Estudiantes-coordinadores: 4

Participantes ocasionales: 30

Sujetos colaboradores internos: 1

Sujetos colaboradores externos: 7

Instituciones colaboradoras: 4

12. Curso “AulABIERTA. Cimentación”

Fecha: Marzo 2006

Estudiantes-coordinadores: 4

Participantes ocasionales: 20

Sujetos colaboradores internos: 2

Sujetos colaboradores externos: 3

Instituciones colaboradoras: 3

13. Curso “AulABIERTA. Cerramientos”

Fecha: Abril 2006

Estudiantes-coordinadores: 5

Participantes ocasionales: 15

Sujetos colaboradores internos: 1

Sujetos colaboradores externos: 2

Instituciones colaboradoras: 2

14. Curso “AulABIERTA. Cubierta”

Fecha: Mayo 2006

Estudiantes-coordinadores: 3

Participantes ocasionales: 12

Sujetos colaboradores internos: 1

Sujetos colaboradores externos: 1

Instituciones colaboradoras: 2

15. Taller “Herramientas Digitales para proyectos artísticos colaborativos”

Fecha: Septiembre 2006

4.3 Modos de participación en Aulabierta

Estudiantes-coordinadores: 1

Participantes ocasionales: 30

Sujetos colaboradores internos: 1

Sujetos colaboradores externos: 0

Instituciones colaboradoras: 1

16. Curso "AulABIERTA Montaje. Curso Práctico de Autoconstrucción"

Fecha: Diciembre 2006

Estudiantes-coordinadores: 5

Participantes ocasionales: 40

Sujetos colaboradores internos: 1

Sujetos colaboradores externos: 4

Instituciones colaboradoras: 6

17. Curso "AulABIERTA remaches"

Fecha: Mayo 2007

Estudiantes-coordinadores: 3

Participantes ocasionales: 10

Sujetos colaboradores internos: 0

Sujetos colaboradores externos: 0

Instituciones colaboradoras: 1

18. "Encuentro3****"

Fecha: Junio 2007

Estudiantes-coordinadores: 3

Participantes ocasionales: 60

Sujetos colaboradores internos: 0

Sujetos colaboradores externos: 7

Instituciones colaboradoras: 4

19. "Encuentro entre vecinos y estudiantes"

Fecha: Junio 2007

Estudiantes-coordinadores: 2

Participantes ocasionales: 30

Sujetos colaboradores internos: 1

Sujetos colaboradores externos: 2

Instituciones colaboradoras: 3

20. Curso "Taller de Pértiga o cómo saltarse la burocracia en el arte"

Fecha: Noviembre 2007

Estudiantes-coordinadores: 2

Participantes ocasionales: 30

Sujetos colaboradores internos: 0

Sujetos colaboradores externos: 1

Instituciones colaboradoras: 3

21. Seminario-taller "Intervenciones sostenibles en el espacio urbano"

Fecha: Diciembre 2007

Estudiantes-coordinadores: 1

Participantes ocasionales: 30

Sujetos colaboradores internos: 4

Sujetos colaboradores externos: 2

Instituciones colaboradoras: 5

22. SPEA. "Jornadas de Gestión y Producción Cultural"

Fecha: Diciembre 2007

Estudiantes-coordinadores: 2

Participantes ocasionales: 50

Sujetos colaboradores internos: 0

Sujetos colaboradores externos: 2

Instituciones colaboradoras: 2

23. SPEA. "Guía para la práctica profesional del artista visual. Problemas y Soluciones"

Fecha: Diciembre 2007

Estudiantes-coordinadores: 2

Participantes ocasionales: 30

Sujetos colaboradores internos: 0

Sujetos colaboradores externos: 2

Instituciones colaboradoras: 2

24. SPEA. Taller "Diseño y comunicación de proyectos culturales"

Fecha: Diciembre 2007

Estudiantes-coordinadores: 2

Participantes ocasionales: 20

Sujetos colaboradores internos: 0

Sujetos colaboradores externos: 2

Instituciones colaboradoras: 2

25. "Laboratorio de Microtelevisión"

Fecha: Enero-Abril 2008

Estudiantes-coordinadores: 2

Participantes ocasionales: 30

Sujetos colaboradores internos: 1

Sujetos colaboradores externos: 7

Instituciones colaboradoras: 5

4. El caso de *Aulabierta* en la Universidad de Granada

26. Curso “Espacios Feministas de Relación. Experiencias entre la política y la pedagogía”

Fecha: Febrero 2008
Estudiantes-coordinadores: 2
Participantes ocasionales: 20
Sujetos colaboradores internos: 1
Sujetos colaboradores externos: 2
Instituciones colaboradoras: 3

27. Curso “Intervenciones Urbanas, reutilización y producción de mobiliario urbano”

Fecha: Mayo 2008
Estudiantes-coordinadores: 1
Participantes ocasionales: 20
Sujetos colaboradores internos: 2
Sujetos colaboradores externos: 2
Instituciones colaboradoras: 3

28. Taller “Quítaselo-póntelo: taller de reutilización de ropa”

Fecha: Mayo 2008
Estudiantes-coordinadores: 2
Participantes ocasionales: 50
Sujetos colaboradores internos: 1
Sujetos colaboradores externos: 2
Instituciones colaboradoras: 3

29. Curso “Laboratorio Editorial”

Fecha: Mayo 2008
Estudiantes-coordinadores: 1
Participantes ocasionales: 15
Sujetos colaboradores internos: 0
Sujetos colaboradores externos: 1
Instituciones colaboradoras: 2

30. Curso “Do It Together”

Fecha: Mayo 2008
Estudiantes-coordinadores: 1
Participantes ocasionales: 20
Sujetos colaboradores internos: 0
Sujetos colaboradores externos: 0
Instituciones colaboradoras: 2

31. Curso “Nuevas perspectivas de la gestión cultural: marcos y modelos innovadores”

Fecha: Mayo 2008

Estudiantes-coordinadores: 2
Participantes ocasionales: 10
Sujetos colaboradores internos: 1
Sujetos colaboradores externos: 2
Instituciones colaboradoras: 2

32. “Gran Fiesta de la Siembra”

Fecha: Diciembre 2008
Estudiantes-coordinadores: 5
Participantes ocasionales: 50
Sujetos colaboradores internos: 3
Sujetos colaboradores externos: 3
Instituciones colaboradoras: 2

33. “CAAM. Laboratorio de Microtelevisión”

Fecha: Febrero 2009
Estudiantes-coordinadores: 2
Participantes ocasionales: 40
Sujetos colaboradores internos: 0
Sujetos colaboradores externos: 2
Instituciones colaboradoras: 2

34. Seminario-taller “Transductores. Pedagogías culturales. Prácticas colaborativas y aprendizajes en red”

Fecha: Marzo 2009
Estudiantes-coordinadores: 2
Participantes ocasionales: 30
Sujetos colaboradores internos: 3
Sujetos colaboradores externos: 6
Instituciones colaboradoras: 2

35. Taller “GIMP + INKscape: software libre para artistas”

Fecha: Mayo 2009
Estudiantes-coordinadores: 1
Participantes ocasionales: 20
Sujetos colaboradores internos: 0
Sujetos colaboradores externos: 2
Instituciones colaboradoras: 2

36. Curso “Laboratorio de serigrafía ambulante”

Fecha: Mayo 2009
Estudiantes-coordinadores: 1
Participantes ocasionales: 20
Sujetos colaboradores internos: 0

4.3 Modos de participación en Aulabierta

Sujetos colaboradores externos:1
Instituciones colaboradoras: 1

37. Taller de fabricación de jabón: “El club de la ducha”

Fecha: Mayo 2009
Estudiantes-coordinadores: 1
Participantes ocasionales: 20
Sujetos colaboradores internos: 0
Sujetos colaboradores externos:1
Instituciones colaboradoras: 1

38. Seminario para profesorado “Transductores. Proyectos de trabajo en cultura visual y prácticas espaciales”

Fecha: Octubre 2009
Estudiantes-coordinadores: 1
Participantes ocasionales: 20
Sujetos colaboradores internos: 0
Sujetos colaboradores externos: 3
Instituciones colaboradoras: 2

39. Seminario dialógico internacional “Transductores. Negociaciones Culturales. Articulaciones de las pedagogías colectivas y las políticas espaciales”

Fecha: Octubre 2009
Estudiantes-coordinadores: 1
Participantes ocasionales: 90-100
Sujetos colaboradores internos: 1
Sujetos colaboradores externos: 8
Instituciones colaboradoras: 2

40. “Taller de prácticas documentales”

Fecha: Diciembre 2009-Mayo 2010
Estudiantes-coordinadores: 7
Participantes ocasionales: 10
Sujetos colaboradores internos: 1
Sujetos colaboradores externos: 1
Instituciones colaboradoras: 2

41. Taller “Bricolaje de experiencias en torno a la creación de conocimiento: la dimensión política del aprendizaje”

Fecha: Marzo 2010
Estudiantes-coordinadores: 3

Participantes ocasionales: 30
Sujetos colaboradores internos: 3
Sujetos colaboradores externos: 1
Instituciones colaboradoras: 2

42. “Taller de serigrafía”

Fecha: Marzo 2010
Estudiantes-coordinadores: 3
Participantes ocasionales: 30
Sujetos colaboradores internos: 1
Sujetos colaboradores externos:1
Instituciones colaboradoras: 3

43. Taller de encuadernación “Cuando no hay lomo de todo como”

Fecha: Mayo 2010
Estudiantes-coordinadores: 1
Participantes ocasionales: 20
Sujetos colaboradores internos: 1
Sujetos colaboradores externos:1
Instituciones colaboradoras: 4

44. Taller de “Posproducción fotográfica”

Fecha: Marzo 2011
Estudiantes-coordinadores: 2
Participantes ocasionales: 15
Sujetos colaboradores internos: 2
Sujetos colaboradores externos:1
Instituciones colaboradoras: 2

4.3.2 Tácticas discentes: mecanismos y herramientas para una práctica autoformativa en la Universidad.

Aulabierta utiliza los sistemas académicos, los analiza y deconstruye, para reapropiarse de ellos

Como hemos intentado explicar con anterioridad, *Aulabierta* emerge dentro del sistema universitario, no renuncia a trabajar dentro de él, ni trata de mantenerse al margen del conjunto de normas y convenciones que guían la vida universitaria. Trata, sin embargo, de hacer de ello su motivo o razón de trabajo: cómo revertir la normatividad académica, en demasiadas ocasiones rígida e inadecuada al deseo del estudiante, subvirtiendo sus códigos y estructuras funcionales. En este sentido, *Aulabierta* utiliza los sistemas académicos, los analiza y deconstruye, para reapropiarse de ellos y traducirlos en engranajes que hagan posible la continua circulación de los saberes colectivos que aspira producir o promocionar.

Los engranajes que vamos a exponer a continuación, forman parte del sistema o caja de herramientas tecnopolítica que *Aulabierta* ha compuesto en función de los procesos de gestión táctica⁴⁹⁷ que ha desarrollado. A partir de la reapropiación y uso suversivo de determinados medios y herramientas en funcionamiento en la Universidad, *Aulabierta* concibió su modo de “penetrar” o deslizarse dentro de las propias dinámicas de formación universitarias. Es decir, entendemos que los modelos tácticos que siguen, son la metodología empleada por *Aulabierta* para influir y ejercer una transformación real del contenido y forma de la enseñanza y el aprendizaje dentro del sistema universitario.

a) Créditos de libre configuración.

Uno de los primeros mecanismos tácticos explorado para deslizarnos dentro del sistema de estudios, se concretaba en intentar copar el espacio reservado, dentro de los planes de estudio de las Universidades, a la libre configuración académica. Las Universidades españolas reservan un porcentaje de créditos, no inferior al 10 % de la carga lectiva global, a la libre configuración curricular⁴⁹⁸. El estudiantado, según reza en el nombre de este marco, “libre” de elegir aquellas materias que, dentro de las ofertadas en todos los centros universitarios, más se ajusten a sus preferencias o al perfil profesional que desean construir. Pero esa “libre” elección está limitada a los “*numerus clausus*” de las asignaturas, y a la capacidad o suerte de acceder a matricularse en ellas y, fundamentalmente, al propio catálogo de asignaturas ofertadas. El énfasis táctico se puso entonces en intentar ampliar este catálogo, a partir de asumir la responsabilidad en *Aulabierta*, desde el estudiantado, de proponer y diseñar programas y proyectos formativos propios. Para ello, se necesitaban fórmulas posibles para convertir los deseos de aprendizaje, las materias y contenidos que querían introducirse en el plan de estudios, en actividades que pudieran ser

⁴⁹⁷ Frente a la “estrategia”, en la que se establecen relaciones de amigo-enemigo y jerarquías y territorios marcados, Michel de Certeau reconoce en las “tácticas” unos usos del espacio y tiempo ni tan jerarquizados ni tan predeterminados. Las “tácticas” son formas de resistencia y subversión de códigos a partir de una consideración de los usos del tiempo y el espacio de una manera más impredecible e inmediata. DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano. Volumen I. Artes de hacer*. México DC: Universidad Iberoamericana, 2000.

⁴⁹⁸ Información sobre Libre Configuración Curricular recogida en: El R.D. 1497/1987, de 27 de noviembre, modificado por el R.D. 1267/1994, (Art. 7º.2.b).

reconocidas académicamente. No se trataba de generar un sistema de cursos o actividades complementarias a las docentes, sino de intentar encontrar los mecanismos por los que las propuestas surgidas del entorno de *Aulabierta* pudieran permear el propio currículum académico. Con ello tratabamos de probar la posibilidad para el alumnado de diseñar parte del plan docente de su titulación.

Dos fueron las fórmulas ensayadas dentro del proyecto: la gestión de cursos a través del Centro de Formación Continua (ahora Escuela de Posgrado) de la Universidad de Granada y a través del reconocimiento de la Comisión de Docencia de la Facultad de Bellas Artes o la Escuela de Arquitectura de Granada. Aunque la gestión de estos procedimientos es sencilla, y el mérito de este procedimiento recae meramente en recurrir a su empleo, en ambos casos requieren abrir ciertas complicidades para conseguir su tramitación final.

A través del Centro de Formación Continua de la Universidad de Granada⁴⁹⁹ se podían diseñar y tramitar cursos, talleres, seminarios, conferencias, etc. sobre un tema particular con el valor añadido de estar reconocidos académicamente y de obtener, al cursarlos, los créditos de libre configuración correspondientes a las horas lectivas programadas (1 crédito equivalían a 10 horas lectivas).

La tramitación de cursos a través del Centro de Formación Continua nos daba la oportunidad de poder diseñar “*micro-asignaturas a medida*”⁵⁰⁰, de hasta cuarenta horas de duración, convalidables por créditos de libre configuración, y con ello, la posibilidad de infiltrarnos, gracias a los mecanismos abiertos por la propia institución, dentro de los planes de estudio de cualquier titulación⁵⁰¹. El único requisito es que los impresos de tramitación y solicitud de curso estuvieran avalados y firmados por algún profesor contratado por la Universidad de Granada, quienes figurarían en la dirección de los mismos (de manera simbólica por lo que respecta a la realidad de la gestión), y por extensión de la Facultad y del Departamento proponente (al que se adscribe el profesor firmante). Esto suponía buscar la complicidad entre el cuerpo de profesores para conseguir su respaldo y firma.

La mayoría de las actividades incluidas en los programas de autoconstrucción, *Aulagarden* y *ZonaChana*, se acogieron a esta fórmula para conseguir rentabilizarlas académicamente. Se trataba de conceptualizar las actividades como cursos de enseñanzas propias, modelándolos a través de los requerimientos e impresos facilitados por el Centro de Formación Continua.

Se trataba de encontrar los mecanismos por los que las propuestas surgidas del entorno de Aulabierta pudieran permear el currículum académico

⁴⁹⁹ Página web del Centro de Formación Continua, ahora Escuela de Posgrado de la Universidad de Granada: <<http://continua.ugr.es>> [Citado 28/03/2012].

⁵⁰⁰ Consultar modelo normalizado para el diseño de Cursos de Enseñanzas Propias en la dirección: <http://continua.ugr.es/coordinacion_impresos.php> [Citado 28/03/2012].

⁵⁰¹ Reglamento General sobre adaptaciones, convalidaciones y reconocimiento de créditos de la Universidad de Granada: “Los cursos tramitados a través del Centro de Formación Continua, se pueden reconocer como Créditos de Libre Configuración, según normativa aprobada por el Consejo de Gobierno de la Universidad de Granada, en sesión de 14 de abril de 1997”. Normativa disponible en : <<http://secretariageneral.ugr.es/pages/sag/ofinfo/iacademica/convalidacion>> [Citado 28/03/2012].

Normativa para el reconocimiento de créditos de libre configuración

Aprobada en Junta de Facultad el 16 de junio 2002, como desarrollo de la normativa académica de la Universidad de Granada. Modificada y ampliada en Junta de Facultad el 24 de octubre de 2003.

1. Se podrá reconocer hasta el 100% de los créditos como Libre Configuración por la realización de actividades impartidas en otras Universidades diferentes a la de Granada, y siempre que hayan sido realizadas a través del Servicio de Enseñanzas Propias o Vicerrectorados de dichas Universidades.
2. Se podrá reconocer hasta el 50% de los créditos como Libre Configuración por la realización de actividades organizadas por Organismos Oficiales (Consejerías, Centros de Profesores, Diputaciones, Colegios profesionales, Ayuntamientos, etc...), que guarden relación con los contenidos de la titulación de Bellas Artes (Arte y Educación, Patrimonio, Imagen y Sonido, Informática Aplicada, etc...), e impartidos por personal cualificado y nivel universitario.
3. Se podrá reconocer hasta el 50% de los créditos como Libre Configuración por la realización de actividades organizadas por Universidades (Departamentos, Grupos de Investigación, Profesorado, Seminarios, etc...), con contenidos diferentes a los impartidos en Bellas Artes, impartidos por personal cualificado y nivel universitario.
4. Se podrá reconocer hasta el 30% de los créditos como Libre Configuración por la realización de actividades organizadas por Organismos Oficiales, con contenidos diferentes a los impartidos en Bellas Artes, impartidos por personal cualificado y nivel universitario.
5. Se podrá reconocer hasta el 100% de los créditos como Libre Configuración por la realización de actividades realizadas por las diferentes Facultades de Bellas Artes que no hayan sido organizadas a través del Servicio de Formación Continua (Departamentos, Grupos de Investigación, Profesorado, Seminarios, etc...).
6. Se podrá reconocer hasta el 100% de los créditos como Libre Configuración por actividades no académicas, de gestión y colaboración con el Centro, organizadas por el Decanato de Bellas Artes y tuteladas por los miembros del Equipo Decanal, colaboradores o Departamentos (Curso de Orientadores, Equipos de Colaboración, Etc...). Se tendrá en cuenta que el alumnado solo podrá cubrir un 30% del total de créditos de Libre Configuración exigidos en el Plan de Estudios.
7. Se podrá reconocer hasta el 100% de los créditos como Libre Configuración por actividades organizadas por Entidades, Organismos Privados, Asociaciones, Fundaciones, etc..., de reconocido prestigio, relacionadas por Bellas artes e impartidas por profesionales de solvencia reconocida.
8. Se podrá reconocer hasta el 100% de los créditos de libre configuración por actividades relacionadas con prácticas en empresas reguladas mediante convenio con la Universidad de Granada.
9. La Comisión de Ordenación Académica de la Facultad de Bellas artes, podrá valorar otras, peticiones que no se ajusten a los puntos anteriormente relacionados, con el criterio de incorporar nuevos casos a la normativa vigente

Nota: Las peticiones de reconocimiento de Créditos de Libre Configuración deben realizarse mediante el impreso oficial, adjuntando toda la documentación necesaria (Títulos, Certificados, etc...) para avalar la petición.

Fdo.- Francisco Maeso Rubio
Vicedecano de Ordenación Académica
Facultad de Bellas Artes

La segunda fórmula explorada para deslizarnos en la libre configuración curricular fue la presentación de propuestas a convalidación a través de las Comisiones de Docencia de los propios centros universitarios. Estas comisiones tenían potestad reconocida para otorgar créditos de libre configuración a determinadas actividades gestionadas dentro de unos supuestos casos [-> **II. 139**]. Evaluadas los programas de las actividades presentadas, estas comisiones decidían si reconocer o no la propuesta, y en caso afirmativo el número de créditos académicos que consideraran. En el caso de las actividades gestionadas por *Aulabierta* a través de este medio se obtuvieron una media de 0,5 créditos por cada 10 horas lectivas programadas en la actividad.

b) Deslizamiento dentro del plan docente de las asignaturas.

La segunda vía empleada para conseguir intervenir de alguna forma en el currículum académico ha sido la alianza establecida con algunos profesores para diseñar conjuntamente actividades o unidades didácticas de sus asignaturas. Profesores afines como Rafael Reinoso o M^a Isabel Soler han colaborado con *Aulabierta* insertando en sus asignaturas propuestas de trabajo vinculadas a algunos de los programas abiertos en el proyecto. Esta colaboración se ensayó por primera vez durante el curso 2005/06. Rafael Reinoso, titular de la asignatura *Proyectos Urbanos* de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada accedió a colaborar en el programa *ZonaChana*. Dicha colaboración consistía en la realización de propuestas de carácter urbano y participativo en La Chana, distrito de la ciudad donde se insertan las Facultades de Bellas Artes y Arquitectura. Los alumnos tuvieron que realizar sus proyectos colaborando con los vecinos y la presentación final de las propuestas se realizó en un espacio público del barrio, un evento que llamamos “ClaseAbierta” [-> **Pag. 549**], al que fueron invitados todos los vecinos del barrio. Este modelo de colaboración ha sido trasladado posteriormente a otras asignaturas, tanto de la Escuela de Arquitectura como de la Facultad de Bellas Artes de Granada.

c) Diseño de Proyectos de Innovación Docente.

En última instancia, algunos de los grupos de afinidad o de coordinación de *Aulabierta* han utilizado tácticas más complejas a la hora de poder generar procesos de autoformación dentro de los marcos de reconocimiento académico. Una vez experimentados los métodos anteriores, se inicia una indagación y análisis de los protocolos universitarios con el objetivo de entrever, en sintonía con la metodología inversa de *Aulabierta*, las posibilidades de hacer un uso suversivo de ellos. En este proceso, emergen las convocatorias de “Proyectos de Innovación Docente” de la Universidad de Granada. Se trata de unos programas de ayudas cuyo objetivo principal es incentivar la mejora de la docencia universitaria para “conseguir los niveles de calidad y excelencia necesarios para una adecuada formación y capacitación de los estudiantes”⁵⁰². Este objetivo conecta con los propios fines de *Aulabierta*, si bien,

⁵⁰² Texto de la Convocatoria de Proyectos de Innovación Docente para el curso académico 2008/2009. Disponible online en < http://www.ugr.es/~secredei/bougr/acuerdos/proyectos_innovacion230608.pdf > [Citado 28/03/2012].

la consecución del mismo se fundamenta en este caso en el diseño de procesos de auto-gestión del aprendizaje por parte del estudiantado, atendiendo a la detección de sus propios deseos, necesidades y carencias.

“Con la innovación docente se pretende una docencia universitaria de calidad, donde la comunicación creativa y retadora del profesorado con sus estudiantes sea el eje central del proceso docente. La innovación, tanto en clases teóricas, prácticas como en tutorías, debe enriquecer el proceso de aprendizaje del estudiante y la adquisición de competencias profesionales. La docencia universitaria debe incorporar problemas y necesidades reales presentes en la sociedad y nutrirse de los avances de la investigación científica que intenta dar respuestas a dichos problemas y necesidades”⁵⁰³.

Si interpretamos estos propósitos de una forma literal, comprendemos que la tarea desventada en *Aulabierta* no deja de poner en el centro del espacio de enseñanza y aprendizaje universitario la necesidad de ejercitar políticas colaborativas entre los distintos agentes que forman la comunidad universitaria, para con ello hacer más compleja y rica, y quizás actualizar y reconectar el ámbito académico con movimientos emergentes, con procesos culturales y tecnológicos veloces y líquidos, con saberes que escapan o acontecen más allá de los flancos de la Universidad.

El descriptor de la convocatoria comunicaba unos objetivos claros como marcas del programa. El primero de todos ellos era: “Estimular el desarrollo de técnicas y estrategias docentes innovadoras que favorezcan una enseñanza basada en la participación activa del estudiante universitario”⁵⁰⁴, un asunto éste que forma parte del fondo programático de *Aulabierta*.

Este panorama impulsó una táctica complementaria a las anteriores para desarrollar nuevos programas o para calzar existentes bajo el paraguas de la innovación docente. Se trataba de cohesionar a un grupo de profesores, de una o varias titulaciones, para trabajar de manera coordinada en el desarrollo de programas complejos. Esos programas eran diseñados por estudiantes a partir de la creación de grupos de coordinación. Una vez quedaba descrito los ejes conceptuales y prácticos principales, se estudiaba dentro del profesorado universitario quienes podrían estar interesados en desarrollar e implementar la propuesta dentro de su espacio docente. Conformado un grupo se redactaba la propuesta definitiva y se adjuntaba el aval de cada profesor. Si la propuesta obtenía la aceptación del Programa de Innovación Docente, se avanzaba en la articulación del grupo y en la asignación de tareas. Los grupos de coordinación, formados por los estudiantes que avanzaban la propuesta, ejercían la gestión interna del proyecto y la coordinación entre docentes. Éstos, adecuaban y desarrollaban los contenidos y objetivos propuestos en el plan de innovación redactado en sus propias asignaturas, dándose el caso de que estudiantes que habían

⁵⁰³ *Ibidem.*

⁵⁰⁴ *Ibidem.*

participado en la redacción de un Proyecto de Innovación Docente se incorporaban como alumnos de su propio plan.

La obtención de un Proyecto de Innovación Docente dotaba, por una parte, de cierta financiación para poder desarrollarlo y, por otra parte, del reconocimiento de la propia Universidad a la práctica propuesta. De este modo, se utilizó este mecanismo para buscar legitimidad dentro de la institución a prácticas que podrían ser rechazadas de no incluirse en un programa académico. Este es el caso del programa *Aulagarden* [-> Pag. 589], una experiencia educativa que tenía como objetivo abrir un proceso de experimentación transdisciplinar para crear un espacio verde en la Universidad de Granada (alredores de la sede física de *Aulabierta*), un proyecto de paisajismo colaborativo, que pudiera devenir en la creación de un protocolo implementable en otros casos y contextos. La vinculación de asignaturas de diversas áreas de conocimientos (Bellas Artes, Arquitectura, Sociología, Botánica), con sus respectivos profesores y estudiantes, la implicación de Departamentos, centros y oficinas de servicios de la Universidad de Granada, la implicación de profesionales e instituciones externas, hacen de esta fórmula el método quizás más completo y complejo de los experimentados en *Aulabierta*.

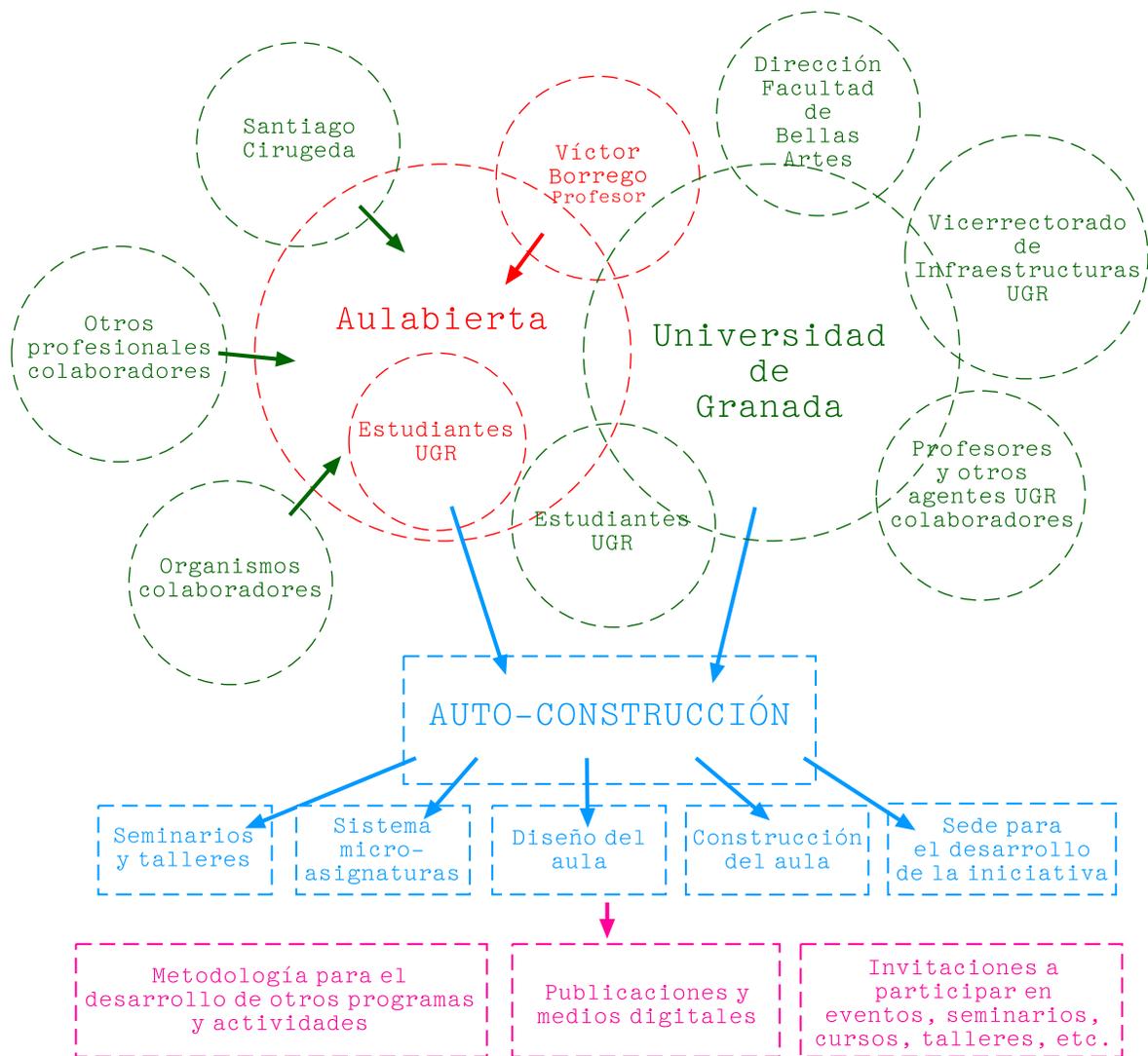
e) Actividades complementarias ajenas al currículo académico.

Por último, debemos apuntar que un buen número de actividades y proyectos desarrollados dentro del engranaje de *Aulabierta*, lo han hecho al margen del sistema de penetración en el currículo académico que hemos detallado anteriormente. Cursos, talleres, encuentros, etc. que se han programado desde la voluntad y el placer por abrir espacios de aprendizaje “otros”, es decir, fuera de los itinerarios académicos, o mejor, del sistema de normas y condiciones que los articulan.

En estas tácticas y modos de hacer se concreta el trabajo de transgresión colectiva que efectúa *Aulabierta* de las formas, discursos y sistemas de la Universidad. Se comprende en ellas un afán por desentramar las tecnologías universitarias, es decir, por abrir y explicar la manera en que se emplean unos medios concretos para llevar a cabo un efecto: un modo de aprendizaje. Las prácticas anteriores son, como decíamos, el resultado de procesos de ingeniería inversa, de esfuerzos por comprender y difundir fórmulas de acción no reveladas pero posibles, con las que potenciar el deseo de aprendizaje, de una comunidad, la de estudiantes, incentivada en *Aulabierta* a tomar las riendas del diseño y construcción de su propia práctica discente.

En los siguientes capítulos intentaremos desarrollar, ayudándonos del conjunto de materiales producidos a lo largo de cinco años de experiencia de campo, el modo en que las tácticas anteriores han sido trabajadas en *Aulabierta*. Para ello atenderemos a los procesos más significativos llevados a cabo dentro del proyecto, enfatizando los aspectos relacionales y prácticos de los procesos de autogestión seguidos. Como ya exponíamos en la introducción de este trabajo, el objetivo fundamental del estilo y la estructura seguida en el relato de los procesos desarrollados en *Aulabierta* es el de

Se comprende un afán por desentramar las tecnologías universitarias por comprender y difundir fórmulas con las que potenciar el deseo de aprendizaje



- miembros o colaboradores del colectivo
- agentes sociales o comunitarios colaboradores en el proyecto
- resultados del proyecto
- situación coyuntural o ente contra el que se reacciona o resiste
- continuidad o extensión del proyecto a largo plazo
- áreas de trabajo y de investigación
- agentes sociales
- resultados rol activo en el proyecto, colaborando en acciones o partes del trabajo
- ⊞ colectivos pertenecientes en parte a un agente o grupo o que colaboran específicamente

Il. 140. Sociograma general del proyecto de auto-construcción de *Aulabierta*.

generar un documento coherente con la propia naturaleza y políticas del proyecto, es decir, conseguir un desarrollo textual que permita abrir el conocimiento generado en esta experiencia y facilitar su dispersión y rearticulación colectiva. Por ello, notarán como en las siguientes páginas la apariencia de ensayo se diluye hacia un tono de carácter más descriptivo. Consideramos que este estilo de escritura o forma de representación es la más adecuada para reconectar este capítulo con los objetivos de la investigación y la hipótesis de trabajo que la guía.

4.4. Desarrollo del proyecto.

A. Experiencia de autoconstrucción de la sede de *Aulabierta*.

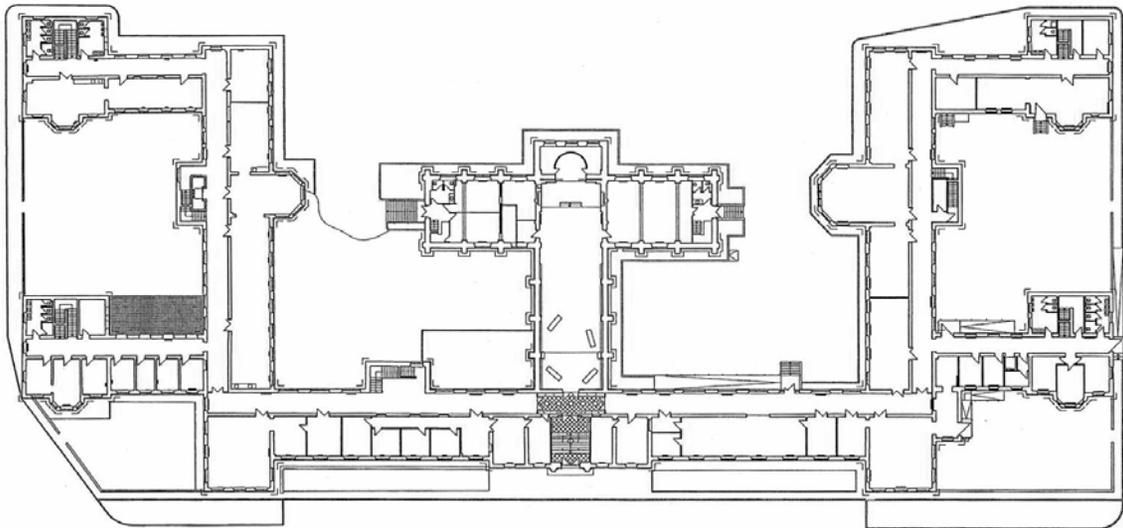
Aunque en su origen, concebíamos *Aulabierta* como un espacio abstracto, más mental que físico, es decir, asociado a la emergencia y diseño de otros modos de hacer y gestionar los procesos autoformativos dentro de la Universidad, pronto entendimos que esta iniciativa sería más estimulante si se concretaba en la construcción de un espacio físico y que su materialización física podría servirnos además como modelo de acción y referente para futuros proyectos.

Este proceso marcará finalmente la trayectoria de *Aulabierta*, ya que supuso una experiencia de gestión de extremada complejidad, detrás de la cual podemos observar las múltiples tensiones que atraviesan a los proyectos artísticos colaborativos y críticos que trabajan *en relación a/dentro de* contextos institucionales precisos: caso de una institución superior de enseñanza como la Universidad.

Aulabierta quería ser un espacio que sirviera de puente entre lo que ocurría al interior de la Facultad, con otras experiencias culturales y artísticas de interés que estuvieran desarrollándose en otros ámbitos y espacios. Un lugar para el encuentro que facilitara el contacto con otros agentes y espacios, algo así como un “aula de trabajo y estudio” de las que existen en otros centros pero de la que carecía el nuestro⁵⁰⁵. *Aulabierta* quería construirse, tal y como se verbalizaba en el entorno del proyecto en su inicio, “como un espacio social, de distensión y contacto, como pudiera ser la cafetería de la propia Facultad, pero sin el ruido de una cafetería; y con el acceso a la información y medios para el estudio y el trabajo, como sería una biblioteca, pero sin el silencio de una biblioteca”. Un lugar donde circulara y se compartiera información, proyectos, ideas, etc., en el que la gente más inquieta se pudiera encontrar y evitar la dispersión que el propio edificio en el que se sitúa la Facultad de Bellas Artes provocaba. Sería éste un espacio poroso, quizás móvil, orgánico, fluido.

Aunque concebíamos Aulabierta como un espacio abstracto, entendimos que esta iniciativa sería más estimulante si se concretaba en la construcción de un espacio físico

⁵⁰⁵ En una encuesta realizada en Abril de 2006 a 215 alumnos/as de la Facultad de Bellas Artes de Granada preguntamos sobre la existencia en este centro de algún espacio de reunión o de estudio disponible para el alumnado distinto a la biblioteca, a lo que una gran mayoría de ellos/as respondía con un “no” rotundo. Sobre la necesidad de que existiera ese espacio el “sí” se imponía igualmente. Se puede consultar la encuesta original completa en: <<http://aulabierta.info/node/46>> [Citado 02/04/2012].



Il. 140. Planta principal de la Facultad de Bellas Artes de Granada. 2004.

En Septiembre de 2004, la Asociación AAABIERTA, decide tomar la iniciativa en la gestión del proyecto de construcción de la sede física de *Aulabierta*. Lo hacía, con total ingenuidad y desconocimiento del proceso necesario a seguir para desarrollar el proyecto. Si su labor iba a desarrollarse dentro del mundo académico, participando del día a día de la Universidad de Granada y más en concreto de la Facultad de Bellas Artes, eran muy pocos los conocimientos que por entonces manejábamos sobre el funcionamiento interno de estas instituciones. Esto, que podría considerarse un obstáculo, se convirtió en uno de los puntos que más contribuyeron a activar al grupo de trabajo y el proyecto. Como comenta el arquitecto Alejandro Zaera-Polo, “un profesional sabe lo que puede dar de si y raramente va más allá. Un aficionado no tiene ni idea de sus limitaciones y generalmente intenta superarlas”⁵⁰⁶.

Desde esta actitud del creador *amateur*, la gestión del proyecto tuvo desde su inicio la osadía suficiente para emprender su realización. Muchos de los documentos que presentamos en este trabajo dan prueba de esa ingenuidad primera, inevitablemente debilitada o perdida en el propio proceso de aprendizaje llevado a cabo a través de la experiencia.

Esta situación de desconocimiento de la estructura y organicidad del centro, conllevó un primer movimiento con el que acceder a diversas fuentes de información y a través de ellas conocer y valorar el funcionamiento de algunas áreas en desarrollo en la Universidad: planes de estudio, docencia, participación en órganos de gobierno y sobre todo la legislación y normativas referentes a la creación de infraestructuras en la Universidad de Granada.

La situación de la infraestructura que ocupa la Facultad de Bellas Artes, descrita entonces por el Autoinforme Final de Evaluación de la titulación, era la siguiente:

“La infraestructura del centro, laberíntica y llena de pasadizos, no permite espacios docentes de formas regulares para impartir una formación básica en las Bellas Artes que debe ser común a todo el alumnado”⁵⁰⁷.

“El espacio donde está ubicado la Facultad de Bellas Artes se adecuó de manera provisional con materiales precarios y adaptando un antiguo hospital psiquiátrico. La estructura del edificio es de tipo psiquiátrico-carcelario con enormes corredores que se desperdician muchos metros cuadrados y que en ningún modo propician la conexión de los conocimientos sino que todo lo contrario, los aíslan y disgregan. La estructura del edificio no es la más adecuada para convertirla en Facultad y menos de Bellas Artes que precisa volúmenes regulares cuadrados o rectangulares, espacios amplios y mucha luz”⁵⁰⁸.

En función de este análisis, las encuestas realizadas a los estudiantes del centro

⁵⁰⁶ ZAERA-POLO, Alejandro. *Como una montaña rusa*. En VERB. *Architecture Boogazin*. Barcelona: ACTAR, 2001.

⁵⁰⁷ VV.AA. *Informe Final de Evaluación de la Titulación de Bellas Artes*. Op. cit. p. 25.

⁵⁰⁸ *Ibidem*. p. 36.

En Septiembre de 2004, la Asociación AAABIERTA, decide tomar la iniciativa en la gestión del proyecto de construcción de la sede física de Aulabierta.

y con los referentes conceptuales y prácticos en mente, surgen las primeras ideas sobre el proyecto que deseábamos poner en marcha.

A.1. Objetivos de la autoconstrucción.

Con la construcción de la sede de *Aulabierta* se perseguían una serie de objetivos iniciales:

- a) Introducir un elemento, en principio ajeno, que alterara los usos del edificio, propiciando nuevos tránsitos. Al modificar los recorridos evidenciaría los *huecos*, los vacíos, que imponía el edificio madre.
- b) Contagiar con este proceso a otros centros (por ejemplo, la Escuela de Arquitectura de Granada), permeabilizando, a través de la creación de lazos con estudiantes de otras Facultades y escuelas, el nuestro. En ese momento entendíamos, y así se confirmó después, que el hecho de llevar a cabo la auto-construcción, intentando intervenir sobre las instalaciones de la Facultad, contribuiría a hacer más estimulante y atractiva la iniciativa.
- c) Dar visibilidad al proyecto. La construcción de la sede poseía un irresistible poder como icono que ayudaría a la difusión del proyecto y con ello, el contacto con experiencias similares que sucedieran en otros contextos.
- d) Multiplicar los fines de la experiencia. Comprendíamos que el proceso de creación y gestión de la construcción no se debería convertir en un fin en sí mismo sino en un principio generador de otras actividades. Así, este proceso, serviría para ejemplificar la metodología de gestión que queríamos desarrollar en este proyecto: convertir cualquier necesidad en la causa o fin para armar un nuevo proyecto.

A.2. Condicionantes de partida.

Dado el paso de la “cosa mental” a la “cosa física”, la iniciativa, ahora más concreta, debía enfrentarse a una serie de condicionantes para poder salir adelante.

Primero: Falta de medios materiales y económicos.

Los medios materiales de los que disponíamos eran prácticamente nulos. Partíamos premeditada y obligatoriamente de una carencia total de recursos. Enfrentarse al hecho de construir desde una posición precaria, llegó a convertirse en un aliciente más del proyecto. Decidimos actuar con responsabilidad pero sin miedo a la hora de hacer propuestas. Existía desde el principio interés por estudiar qué ofrecía nuestro entorno cercano, qué materiales quedaban en desuso o eran despreciados y ver si con ellos era posible la realización de un proyecto de autoconstrucción real.

Segundo: Necesidad de cohesionar de un grupo de trabajo.

La dimensión del proyecto a iniciar conllevaba necesariamente contar con la compli-
cidad e implicación de un gran número de personas que pudieran hacerse cargo de
todo el proceso de gestión del mismo. Al ser una iniciativa que pretendía movilizar y
cohesionar fuerzas dentro de la Facultad y extenderse a otros centros, resultaba conve-
niente que la participación pudiera comprometerse y que además, ésta fuera elevada.

Tercero: Ausencia de dirección técnica.

El proyecto de autoconstrucción necesitaría trabajar algunos aspectos que requie-
rían formación técnica especializada y experiencia previa para poder afrontarlos. De
inicio, ninguna de las personas (estudiantes y profesores) vinculados al grupo que
incentivó la construcción de la sede de *Aulabierta*, tenía los conocimientos sufi-
cientes para poder encauzar y salvar las cuestiones relativas al peculiar proceso de
construcción de esta nueva infraestructura.

En cierta medida, cada una de las soluciones adoptadas para resolver estos proble-
mas básicos, fueron transformándose en la fuerza misma del proyecto. Esta tercera
condición obligaba a iniciar la búsqueda de una persona con experiencia en proyec-
tos similares al que tratábamos de iniciar, que fuera capaz de dirigir eficazmente lo
que hasta entonces sólo era un conjunto de buenas intenciones y deseos.

A.3. Dirección de proyecto: Santiago Cirujeda- Recetas Urbanas.

En el primer trimestre de 2004 se publicó el nº 52 de la revista ZEHAR⁵⁰⁹, una publica-
ción editada por Arteleku y dirigida por Miren Eraso. Aquel número llevaba el título
de “Radicales Domésticos” y trataba de presentar determinadas experiencias innova-
doras y críticas, tanto teóricas como prácticas, de construcción del hábitat doméstico.

Entre los casos estudiados estaba la obra de un joven arquitecto sevillano llamado
Santiago Cirugeda Parejo. Con un artículo titulado “Recetas Urbanas: la necesidad de
inventarse la vivienda”⁵¹⁰, Santiago Cirugeda, contaba en primera persona sus expe-
riencias en el asunto de la vivienda, ofreciendo datos sobre el nivel de construcción
vinculado al índice de ocupación y a los problemas de emancipación de los jóvenes
del domicilio familiar. En este artículo presentaba alguna de las soluciones que él
mismo planteaba y que aspiraban precisamente a favorecer el acceso a la vivienda
mediante la puesta en uso de suelo público.

Gracias a ZEHAR conocimos algunos aspectos de su trabajo, información que pudi-
mos ampliar más tarde mediante la consulta de su web: www.recetasurbanas.net.

⁵⁰⁹ ZEHAR 52, *Radicales domésticos* [en línea]. Gipuzkoa: Arteleku, 2004. Disponible online en: <http://www.arteleku.net/publicaciones/editorial/zehar/52-radicales-domesticos/at_download/file> [Citado 02/04/2012].

⁵¹⁰ CIRUGEDA, Santiago. *Recetas Urbanas: la necesidad de inventarse la vivienda* [en línea]. En: ZEHAR 52, *Radicales domésticos*. Gipuzkoa: Arteleku, 2004. Disponible online en: <http://www.arteleku.net/publicaciones/editorial/zehar/52-radicales-domesticos/at_download/file> [Citado 02/04/2012].

REF. 0:

COD. 001 / SVQ // 03.

SANTIAGO CIRUGEDA /

PROYECTO: ADVERTENCIA /

CIUDAD: SEVILLA // FECHA: 2003.

-

TODAS LAS RECETAS URBANAS MOSTRADAS A CONTINUACIÓN SON DE USO PÚBLICO, PUDIENDO SER UTILIZADAS EN TODO SU DESARROLLO ESTRATÉGICO Y JURÍDICO POR LOS CIUDADANOS QUE SE ANIMEN A HACERLO.

SE RECOMIENDA EL ESTUDIO EXHAUSTIVO DE LAS DISTINTAS LOCALIZACIONES Y SITUACIONES URBANAS EN LAS QUE EL CIUDADANO QUIERA INTERVENIR.

CUALQUIER RIESGO FÍSICO O INTELECTUAL PRODUCIDO CON EL USO DE LAS MISMAS CORRERÁ A CARGO DEL CIUDADANO.

Il. 141. Advertencia de entrada en la web www.recetasurbanas.net.

“Recetas Urbanas” es el nombre del estudio de arquitectura de Santiago Cirugeda, y da la pista sobre la motivación principal de su trabajo:

“Estos trabajos son como herramientas, las denomino recetas urbanas; cualquiera puede hacer uso de ellas y para que la gente pueda usarlas las explico en documentos y en Internet. Siempre actúo dentro de la legalidad, pero ampliando la legislación normativa, aprovechando sus lagunas”⁵¹¹.

El trabajo de Santiago Cirugeda se fundamentaba en el análisis de las condiciones y normativas que regulan los espacios públicos, para indagar después las posibilidades de subvertirlas, dando lugar a una serie de fórmulas -“recetas”- que él mismo pone a disposición de los ciudadanos para que sean reapropiadas y rearticuladas en soluciones apropiadas a los problemas habitacionales que esas mismas recetas señalan. Es por tanto, un trabajo de socialización de saberes técnicos el de Cirugeda, de investigación y uso táctico de las leyes y normas de la edificación, para intentar, dentro de los mismos parámetros que ellas marcan e imponen, hallar puntos ciegos en esos documentos y proponer interpretaciones alegales de los mismos. Con esto, Santiago Cirugeda, a través de sus plataformas de difusión ofrecía un conjunto de propuestas prácticas que ilustraban la ejecución de proyectos basados en esa interpretación “lateral” de la normativa.

Paso a presentar brevemente algunos de ellos⁵¹².

Casa-Insecto.

La casa-insecto es un dispositivo de protesta capaz de ser instalado en árboles para facilitar la estancia temporal de una persona en él. Invitado por la plataforma “Alameda Viva” a sumarse a las protestas vecinales por la tala de árboles en la barriada sevillana de la Alameda de Hércules, una zona que sufre un proceso de renovación urbanística no consentido por la ciudadanía, Santiago Cirugeda diseña esta prótesis habitacional quedando instalada durante las dos semanas que duró la ocupación de los árboles de la Alameda (mayo 2001).

Construir refugios urbanos.

A partir del estudio de la normativa de aplicación para la instalación de andamios, Santiago Cirugeda propone un uso subversivo de la misma para poder realizar ampliaciones alegales de inmuebles. Firmando la licencia de obra menor y estudios de seguridad correspondientes, puede instalarse un andamiaje en la fachada de un inmueble, hacerlo coincidir con un vano para tener acceso interior al mismo, y recubrir el andamio con una cápsula de protección que lo habilite como espacio adicional de la vivienda. Expirada la licencia puede volver a repetirse la operación indefinidamente.

⁵¹¹ MORILLO, J. *Arquitecturas para reinventar la ciudad* [en línea]. *Diario ABC*. 29/11/2002.

<<http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/2002/11/29/037.html>> [Citado 2/4/2012].

⁵¹² Todos ellos aparecen extensa y detalladamente descritos en la página web del estudio Recetas Urbanas <<http://www.recetasurbanas.net>>. La información que incluyo es un mero apunte de las estrategias utilizadas por Santiago Cirugeda y sus colaboradores en aquellos proyectos que, tras conocerlos, incentivaron su contacto.



Il. 142. Mosaico de proyectos de Santiago Cirugeda-Recetas Urbanas. Imágenes: www.recetasurbanas.net

Recuperar la calle.

En este caso, es la normativa de instalación de cubas o volquetes de residuos en espacios urbanos la que es subvertida. El procedimiento es similar al anterior. Con la concesión de una licencia de obra menor que justifique la instalación de la cuba y el pago de su tasa correspondiente puede intervenir y adecuarse este espacio adquiriendo usos dispares: desde un micro-parque con columpios, un pequeño jardín, una zona de descanso, etc.

Se trata de una estrategia para conquistar, de una manera subliminal, espacio urbano por parte de la ciudadanía, una acción que se contrapone a los abusos urbanísticos que suceden en determinadas ciudades en las que el planeamiento no concibe zonas de esparcimiento o distensión para el uso ciudadano.

Casa-rompecabezas.

Estrategia de ocupación urbana de solares sin uso, a partir de la interpretación del Código Civil en lo que respecta a la consideración y diferencia entre bien mueble e inmueble. Si la estructura a instalar no está sujeta al firme de una forma permanente y fuera susceptible de ser transportada estaríamos hablando de un “bien mueble”. De este modo la instalación de estructuras habitacionales móviles o desmontables no se somete a las restricciones impuestas por la normativa, permitiendo, por ejemplo, un uso temporal de solares a partir de acuerdos tácitos con los propietarios. Con ello, muchos de los condicionantes y obligaciones que sujetan la edificación son salvados, flexibilizando y facilitando el modo de ejecutar propuestas de ocupación de suelo urbano.

Prótesis Institucional- Espai d'Art Contemporani de Castelló (EACC).

La Prótesis Institucional del EACC materializa y servía de preámbulo a una reflexión más amplia que, desde ese mismo centro, quería hacerse sobre el museo, sus límites y también sobre sus nuevas capacidades para establecer vínculos con el entramado urbanístico, social y político: con la ciudad y sus paisajes asociados. P.I. nace de una reflexión común en torno a los nuevos usos y disponibilidades de un centro de arte. Mediante la creación de una infraestructura autónoma⁵¹³, asociada al edificio principal, trata de abrirse el centro a otros usos no estrictamente artísticos. Los dos espacios con los que cuenta la prótesis han sido utilizados hasta la fecha como sede para actividades y reuniones de asociaciones -culturales, de inmigrantes, juveniles, etc.-, de la propia ciudad de Castellón.

Aulas Trinchera en la Facultad de Bellas Artes de Málaga.

Proyecto iniciado con posterioridad a *Aulabierta*. En él, se siguieron muchas de las líneas de actuación inauguradas en el proyecto de autoconstrucción de Granada. Los espacios preparados para la docencia en la Facultad de Bellas Artes de Málaga se encontraban en el sótano de un edificio-aulario situado en el Campus de Teatinos. Santiago Cirugeda planteó, a la dirección del centro, la puesta en uso de la cubierta

⁵¹³ El acceso a la prótesis es independiente al EACC. También los horarios de apertura y cierre de sus puertas.

del mismo edificio a través de la construcción de dos aulas, en forma de trinchera, que ampliaría la superficie útil de la Facultad en unos 600 m2 aproximadamente. El montaje de esas nuevas aulas se llevaría a cabo a través de una asignatura de autoconstrucción impartida por el propio Santiago Cirugeda. Esta propuesta fue acogida por el alumnado de manera masiva y voluntaria, generándose con posterioridad una experiencia de autogestión que responsabilizaba a los alumnos, durante su estancia en la Universidad, de los usos y actividades a desarrollar en esos nuevos espacios.

Al conocer el trabajo de Santiago Cirugeda percibimos que existía una característica común y evidente en todos sus proyectos que nos alertó sobre lo adecuado del perfil de este arquitecto para el proceso que queríamos emprender.

Tanto en el artículo de ZEHAR como en su página web, cada proyecto remitía al estudio de una situación legal determinada, ofreciendo soluciones específicas a cada una de ellas. Santiago Cirugeda estaba llevando a cabo una revisión de la normativa de algunos artículos del Código Civil referidos a la vivienda para después, mediante propuestas prácticas, exponer las fisuras que tiene la ley y, a partir de ellas, ofrecer soluciones a problemáticas sociales concretas.

Era justamente este procedimiento, el que tendríamos que iniciar en Granada en el caso de la autoconstrucción: encontrar las vías legales por las que llegar a hacer realidad nuestra pequeña utopía. Desconocíamos a que tipo de regulación estaban sujetos los espacios en la Universidad de Granada y menos aún que normativa tendríamos que salvar si nuestra propuesta iba a ser la creación de un nuevo “aula”. Pero aquel artículo animaba a iniciar el proceso pretendido, ya que siempre parecía existir una doble interpretación de la normativa con la que poder esquivar cualquier impedimento legal.

De cada proyecto presentado en la página web de Santiago Cirugeda obteníamos ciertas intuiciones o sugerencias que nos permitían entender mejor aquello que pretendíamos poner en marcha, fórmulas que nos animaban y ponían en la pista del terreno que íbamos, sin saberlo aún, a pisar.

De todos ellos, las soluciones ensayadas en la *Casa-rompecabezas* centraban nuestro interés. Gracias a la lectura “lateral” de los artículos 334 a 337 del Código Civil [-> [Doc. 4](#)] que hacía Santiago Cirugeda, teníamos la excusa perfecta para convertir la construcción de la sede de *Aulabierta* en una práctica escultórica, en el modelado de una gran “escultura habitacional”, y con ello salvar también gran parte de las imposiciones legales que tendríamos que enfrentar si la consideración de la sede fuera la de bien inmueble.

A continuación se presenta extracto los artículos del Código Civil, válidos en 2004, en los que se aclara las características de bienes mueble e inmueble:

“LIBRO SEGUNDO. De los bienes, de la propiedad y de sus modificaciones

Doc.4

TÍTULO PRIMERO. De la clasificación de los bienes

DISPOSICIÓN PRELIMINAR

Art. 333

Todas las cosas que son o pueden ser objeto de apropiación se consideran como bienes muebles o inmuebles.

CAPÍTULO PRIMERO. De los bienes inmuebles

Art. 334

Son bienes inmuebles:

- 1º. Las tierras, edificios, caminos y construcciones de todo género adheridas al suelo.
- 2º. Los árboles y plantas y los frutos pendientes, mientras estuvieren unidos a la tierra o formaren parte integrante de un inmueble.
- 3º. Todo lo que esté unido a un inmueble de una manera fija, de suerte que no pueda separarse de él sin quebrantamiento de la materia o deterioro del objeto.
- 4º. Las estatuas, relieves, pinturas u otros objetos de uso u ornamentación, colocados en edificios o heredades por el dueño del inmueble en tal forma que revele el propósito de unirlos de un modo permanente al fundo.
- 5º. Las máquinas, vasos, instrumentos o utensilios destinados por el propietario de la finca a la industria o explotación que se realice en un edificio o heredad, y que directamente concurren a satisfacer las necesidades de la explotación misma.
- 6º. Los viveros de animales, palomares, colmenas, estanques de peces o criaderos análogos, cuando el propietario los haya colocado o los conserve con el propósito de mantenerlos unidos a la finca o formando parte de ella de un modo permanente.
- 7º. Los abonos destinados al cultivo de una heredad, que estén en las tierras donde hayan de utilizarse.
- 8º. Las minas, canteras y escoriales, mientras su materia permanece unida al yacimiento, y las aguas vivas o estancadas.
- 9º. Los diques y construcciones que, aun cuando sean flotantes, estén destinados por su objeto y condiciones a permanecer en un punto fijo de un río, lago o costa.

10º. Las concesiones administrativas de obras públicas y las servidumbres y demás derechos reales sobre bienes inmuebles.

CAPÍTULO II. De los bienes muebles

Art. 335

Se reputan bienes muebles los susceptibles de apropiación no comprendidos en el capítulo anterior, y en general todos los que se pueden transportar de un punto a otro sin menoscabo de la cosa inmueble a que estuvieren unidos.

Art. 336

Tienen también la consideración de cosas muebles las rentas o pensiones, sean vitalicias o hereditarias, afectas a una persona o familia, siempre que no graven con carga real una cosa inmueble, los oficios enajenados, los contratos sobre servicios públicos y las cédulas y títulos representativos de préstamos hipotecarios.

Art. 337

Los bienes muebles son fungibles o no fungibles.

A la primera especie pertenecen aquellos de que no puede hacerse el uso adecuado a su naturaleza sin que se consuman; a la segunda especie corresponden los demás.”⁵¹⁴

Vislumbrábamos en la formalización que proponía Santiago Cirugeda -una casa desmontable- y en la estrategia legal para su instalación en solares, un antecedente claro al que remitimos.

Nuestras intenciones estaban más cerca de construir un objeto (bien mueble) que pudiera ser instalado de forma temporal en algún espacio de la Facultad, que un edificio (bien inmueble), palabra que por otra parte nos parecía excesivamente pretenciosa para los medios de los que disponíamos. La cabaña del indio, la caseta de aperos de labranza, el secadero de tabaco, la carpa de circo, eran formalizaciones próximas a la imagen que nos podíamos hacer de lo que el *aula* podría llegar a ser. Un espacio abarcable, asequible, manejable, orgánico y a la vez difuso y difícil también de categorizar.

Conocer la obra de Santiago Cirugeda, y a través de ella la de otros muchos artistas y arquitectos que estaban trabajando dentro de sus mismos parámetros nos ayudó a ampliar la idea que teníamos sobre el proyecto que queríamos iniciar en la Facultad de Bellas Artes de Granada.

⁵¹⁴ Se puede consultar el Código Civil al completo en la dirección: <http://www.ucm.es/info/civil/jgstorch/leyes/cc_0512.htm#CAP%CDTULO%2oPRIMERO.%2oDe%2olos%2obienes%2oinmuebles> [Citado 03/04/2012].

A.4. Primeras gestiones del proyecto de autoconstrucción.

Sin dejar de ser conscientes de que en aquellos momentos la construcción del espacio físico de *Aulabierta* no era más que un deseo, una suma de intenciones sin dirección alguna, pasaba a ser fundamental iniciar contactos con Santiago Cirugeda para que evaluara la situación planteada y nos aconsejara al respecto, seguros de que a través de su experiencia el proyecto iba a tomar el rumbo adecuado.

Creada la necesidad: trasladar a Santiago Cirugeda la propuesta; surgió el primer objetivo. He explicado anteriormente que en todos los procesos llevados a cabo en *Aulabierta* se intentaron convertir las necesidades concretas que se iban planteando en oportunidades para desarrollar alguna actividad a propósito de ellas. En esta ocasión, la necesidad de hablar con Santiago Cirugeda podría convertirse en la oportunidad para celebrar un primer acto académico en la Facultad de Bellas Artes: una conferencia sobre su trabajo. Además esta actividad serviría para presentar públicamente a la asociación AAABIERTA e invitar a participar en ella a todo aquel que estuviera interesado.

A continuación, incluyo los primeros correos electrónicos que cruzamos con Santiago Cirugeda para convencerle de que viniera a Granada, exponiendo también en ellos el motivo de nuestra invitación. Son documentos muy significativos, llenos de torpezas e imprecisiones pero que, quizás por las propias características del medio, explican de una muy sencilla los objetivos que perseguíamos.

De: antoniocollados@latinmail.com
Para: architecturalgamessc@
Fecha: 09 de septiembre de 2004 11:15
Asunto: bellas artes granada

Hola Santiago, me llamo Antonio Collados y te escribo en representación de D. Víctor Borrego Nadal, Vicedecano de Cultura de la Facultad de Bellas Artes de Granada. Estamos elaborando un nuevo plan docente para esta Facultad y en los debates para su formación tu nombre ha salido a relucir continuamente. Resumiendo, sería la organización de una serie de ciclos temáticos en torno a una problemática particular. Estos se llenarían con una programación de cursos, seminarios, ponencias, proyecciones y exposiciones a los que las propias asignaturas, modelando su programación, se irían a sumar.

Para este primer año es el tema amplio del espacio el que nos interesaría tratar, oscilando desde lo macro a lo micro, del liberado al normalizado..

Nuestro interés por tu trabajo ha ido aumentando sobre todo porque vemos en ti a la persona adecuada para llevar a cabo una de nuestras propuestas. Tratamos de construir un "ovni" que aterrice en alguno de los espacios exteriores con los que cuenta la Facultad. Una arquitectura parásita que sirva como espacio que articule nuestra "aula abierta", lugar de tránsito interno y a la vez centro de iniciativas de cara al contacto con el exterior. Ya que intentamos

Email.10

Tratamos de construir un "ovni". Una arquitectura parásita que sirva como espacio que articule nuestra "aula abierta"

Intentamos contagiar el sistema de estudios queremos que el centro físico responda también a esta misma idea.

deslizarnos y contagiar el sistema de estudios queremos que el centro físico donde se desarrollen nuevas propuestas responda también a esta misma idea. Para ello la fórmula que nos parece más adecuada sería la de un curso de enseñanzas propias en el que se conciba como parte práctica, a través de un concurso de ideas, este espacio.

Nos gustaría que a mediados de octubre, si estuvieras disponible, poder invitarte a dar una conferencia sobre tu trabajo y que sirviera esto para activar el plan y anticipar la propuesta de construcción del espacio.

Nada más por ahora. Esperamos que esta idea te entusiasme tanto como a nosotros tu participación.

Hasta pronto. Antonio Collados⁵¹⁵

Email.11 De: archgamessc@
Para: antoniocollados@latinmail.com
Fecha: 12 de septiembre de 2004 10:56
Asunto: Re: bellas artes granada

Hola Antonio, me alegran las palabras que me escribes, ya que tienen muy buena pinta lo que me comentas. Puedes contar conmigo. Lo de nuestro encuentro en forma de conferencia, me parece estupendo, en octubre mejor.

Sigo a la espera de vuestras noticias.

Un abrazo. Santi.⁵¹⁶

Email.12 De: archgamessc@
Para: antoniocollados@latinmail.com
Fecha: 27 de octubre de 2004 10:46
Asunto: Re: bellas artes granada

Hola,

No se que programa tendremos en Granada el jueves 4, creo que una c-inferencia. He de estar sin falta el viernes por la mañana en Barcelona. Estos meses me he reliado en muchas cosas, pero ya estoy descartando lo menos importante, y Granada no quiero dejarla.

Santi.

⁵¹⁵ COLLADOS, Antonio. *bellas artes granada* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago. 09/09/2004 [Citado 09/04/2012]. Comunicación personal.

⁵¹⁶ CIRUGEDA, Santiago. *Re: bellas artes granada* [en línea]. Mensaje para: COLLADOS, Antonio. 12/09/2004 [Citado 09/04/2012]. Comunicación personal.

⁵¹⁷ CIRUGEDA, Santiago. *Re: bellas artes granada* [en línea]. Mensaje para: COLLADOS, Antonio. 12/09/2004 [Citado 09/04/2012]. Comunicación personal.

De: colladosalcaide@yahoo.es
Para: architecturalgamessc@
Fecha: 27 de octubre de 2004 15:26
Asunto: antonio collados de granada

Email.13

Hola Santiago, no te preocupes por nada.

Qué te parece si programamos la conferencia para el jueves a las 12 de la mañana. Son más operativos estos temas por la mañana. Después te invitamos a comer y la tarde la tenemos para charlar de tus cosas y de las nuestras, ya sabes, lo del curso. Te cuento algo por encima. Víctor Borrego, Vicedecano de cultura ha iniciado un programa llamado “ciclotimia”. Es una iniciativa no reglada pero que intenta dar una alternativa a la educación en bellas artes o por lo menos como hasta ahora la habían concebido aquí.

Este primer año “ciclotimia” gira entorno a la idea de “espacio”, así que tu visión nos parecía de las más oportunas, sobre todo por una segunda parte que queremos desarrollar. Piensa que la Facultad de granada sigue un plan docente que está establecido como tal (reglado) y que en cierto sentido ha quedado obsoleto, lo que tratamos es desarrollar un plan que sobrevuele el que hay, parasitándolo desde donde pueda.

A la vez surgen una serie de “aulas” que reúnen a diversos colectivos cada una con un interés diferente, que sin contar con un espacio físico en el que ubicarse, intentan llenar de contenidos a los ciclos y desarrollar otras actividades.

El proyecto que más nos ilusiona y del que tenemos que hablar el jueves por la tarde podría ser algo así como la construcción de ese espacio físico que le falta a esta iniciativa, espacio que no queremos situar dentro de alguna aula ya existente sino que proponemos crear, primero desde la reflexión y el análisis de la situación actual (lo que tenemos) y las necesidades futuras (lo que queremos) de la educación en bellas artes. Si algo no te gusta intenta cambiarlo, no?.

Queremos hablar contigo para organizar un taller, la denominación real es “curso de enseñanzas propias”, en el que según tu interés o planteamientos podamos en principio definir ese espacio, cuando nos sentemos y te contemos mejor el proyecto, se irá tb definiendo. No hemos querido trabajar mucho sobre la idea de ese curso porque queríamos contar contigo desde el principio para darle el enfoque más adecuado y que más te interese.

La conferencia será abierta así que no será solo para los artistas. Tenemos vinculación con la gente de arquitectura de granada.

Otra cosa, si estas o has estado por Europa tráete toda la información que puedas y que consideres interesante. Eres una buena fuente para actualizarnos, así que nos aprovecharemos de ti.

Lo que tratamos es desarrollar un plan que sobrevuele el que hay, parasitándolo desde donde pueda

a]aulabierta[

Con el asesoramiento del cuerpo docente y atendiendo a los intereses del alumnado, el objetivo del "Aula Abierta" sería organizar puntos de encuentro (conferencias, cursos, exposiciones, mesas redondas, etc.) que sirvan como nexo entre el espacio de la facultad, sus alumnos y aquellas iniciativas protagonizadas por antiguos estudiantes de bellas artes que de forma individual o como colectivo han sabido buscar su sitio en el mundo del arte actual o en otras empresas ligadas a las bellas artes

Más información:
ANTONIO COLLADOS (654 569 030)
VÍCTOR BORGEO (VICEDECANATO DE CULTURA)

]aulabierta[

Il. 143. Cartel conferencia "Recetas Urbanas". Diseño Alfonso Aguilar (www.perroraro.com).

Dos cosas más que agilizarían el trámite de las dietas, etc;

-Mándanos el precio del billete: Sevilla-Granda-Barcelona.

-Necesitaríamos que nos mandaras un fax con tu DNI y el nº de cuenta para el ingreso de honorarios por la conferencia.

Hasta pronto⁵¹⁸.

De: archgamessc@

Para: colladosalcaide@yahoo.es

Fecha: 28 de octubre de 2004 12:55

Asunto: Re: antonio collados de granada

Email.14

Me alegra saber un poco más de lo que estáis montando allí, merece mucho la pena enfrentarse a las cosas de manera activa.

Temitas de los que hablaré:

-Prótesis a edificios. Ampliación de las capacidades de lo construido.

-La modificación y excitación de la calle, desde el arte público hasta las campañas publicitarias.

-Ocupación de estructuras construidas. Arquitectura invisible.

Sobre el reciclaje.

-Reservas urbanas de espacio público.

Ampliación de las capacidades del Ciudadano.

-Construir desde la institución (malversación de situaciones institucionales).

-Replanteo de normativa, estudio sistemático de los códigos civiles y urbanísticos.

-Actuaciones camufladas (sistema de protección de testigos).

-Acercamientos a los sistemas comerciales, políticos y publicitarios.

Gracias por todo.

Santi⁵¹⁹

En esta primera secuencia de intercambio de emails aparecen reflejados de una manera directa tanto los objetivos como la metodología de trabajo a seguir. La conversión del proyecto de autoconstrucción en un sistema encadenado de cursos formativos, el intento de dotar de mayor permeabilidad al centro, la incorporación de colaboradores externos, la inclusión de nuevas temática dentro del marco de las Bellas Artes, la autogestión de actividades, etc. son asuntos que aparecen reflejados en estas conversaciones.

⁵¹⁸ COLLADOS, Antonio. *antonio collados de granada* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago. 27/10/2004 [Citado 09/04/2012]. Comunicación personal.

⁵¹⁹ CIRUGEDA, Santiago. *Re: antonio collados de granada* [en línea]. Mensaje para: COLLADOS, Antonio. 28/10/2004 [Citado 09/04/2012]. Comunicación personal.

Esta conferencia inaugural del programa fue una actividad preparada con tiempo. Se difundió ampliamente, especialmente en la ETS Arquitectura de Granada, centro al que se consideraba necesario implicar, intentando involucrar a sus estudiantes en el grupo de gestión del proyecto.

La conferencia de Santiago Cirugeda tuvo una gran acogida. El salón de actos de la Facultad de Bellas Artes estaba, desde el inicio, al completo. Era todo un éxito ya que en poca ocasiones una actividad de este tipo logra convocar a más de cincuenta personas. Para tener constancia y comprobar el centro de procedencia de la gente que asistía a la conferencia, dejamos en una mesa, junto a la puerta de entrada del Salón de Actos, unas fichas de inscripción al mailing de AAABIERTA, ofreciendo a los interesados la posibilidad de ser informados de todas las actividades que fuera realizando la asociación. Gran parte de los inscritos eran estudiantes de Arquitectura, el resto de Bellas Artes y, en menor medida, de otros centros.

Durante el acto, que duró dos horas aproximadamente, Santiago Cirugeda presentó, además de alguno de sus trabajos, las claves que movían su producción. Las expectativas se cumplieron, Santiago hablaba un lenguaje claro y directo que llegaba a la mayoría de los asistentes. Era un tipo con carisma, que entusiasmaba por el atrevimiento y frescura de sus propuestas.

Tras la conferencia pudimos hablar detenidamente con Cirugeda, trasladarle nuestras ideas e invitarle a que contribuyera en este proceso de reflexión con sus propias aportaciones y experiencia.

En este momento, varios asuntos generaban cierta incertidumbre sobre el proyecto:

- No habíamos pensado nada, más allá de la posibilidad de construir un espacio físico en la Facultad de Bellas Artes. No sabíamos realmente como debería ser ese espacio, su forma o tamaño, ni donde se ubicaría.
- No conocíamos antecedentes de un proyecto similar y por tanto carecíamos de información sobre la posibilidad real de llevarlo a cabo.
- Nuestro presupuesto era muy limitado. Prácticamente sólo podríamos asumir los costes de un curso convencional, cubriendo honorarios, estancias y los viajes que él tuviera que realizar a Granada para realizar el seguimiento del proyecto.
- Y por último, ni siquiera disponíamos de unos materiales previos, en función de los cuales diseñar el espacio. Incluso el material que pudiéramos utilizar habría que buscarlo de un modo que no implicase gasto alguno.

Nuestra propuesta era firme en un aspecto: la construcción de la sede de *Aulabierta* no era el fin último del proyecto, sino el medio para indagar el modo de armar un espacio de autoformación complementario al académico y de que el estudianta-

La construcción de la sede de Aulabierta no era el fin último del proyecto, sino el medio para indagar el modo de armar un espacio de autoformación complementario al académico

do se implicara en la gestión del mismo. Es decir, propusimos a Santiago Cirugeda la estrategia de convertir cada una de las fases que se fueran sucediendo en un sistema de cursos o talleres, en los que hubiera una parte de formación teórica y otra práctica. Con ello manteníamos la idea de crear estructuras subliminales que planearan sobre los planes de estudio y pudieran servir para cubrir algunos créditos del expediente académico de los participantes.

Una de las consecuencias positivas de haber convertido el encuentro con Cirugeda en un acto público fue el encuentro con un grupo de estudiantes de arquitectura que, entusiasmados con el trabajo presentado por Santiago Cirugeda y con la propuesta que abiertamente hacíamos para participar de *Aulabierta*, decidieron comprometerse e integrarse en un primer grupo de gestión. Estos eran María Gil, Luis Villar y Salvador Navarro. El día finalizó con una visita al COAG y la promesa de convocar una reunión próxima en la que volvernos a encontrar para tratar la continuidad del proyecto.

A.5. Grupo de gestión pionero.

Confirmada la participación de Santiago Cirugeda en el proyecto, se requería la formación de un grupo de coordinación que pudiera llevar a cabo el proceso de diseño y gestión de la experiencia. La creación de este grupo perseguía aunar a estudiantes de Bellas Artes y Arquitectura, para conseguir así continuar con el objetivo de hibridar los perfiles curriculares y dotar de mayor porosidad a la estructura académica de ambos centros.

En una serie de encuentros informales, algunos de nosotros fuimos llamando a personas de confianza para que se sumaran a la iniciativa. El proceso no siguió ni una estructura ni una metodología precisa. Las primeras personas en integrar el grupo de gestión de *Aulabierta* se incorporaron a través de contactos meramente personales.

La primera relación de miembros es corta: María Gil, Luis Villar, Salvador Navarro, Ana López, Leandro Morillas y Antonio Collados. En estas primeras reuniones se decidió que cada uno de nosotros ejecutáramos determinadas tareas en función de nuestras habilidades o preferencias. El objetivo era iniciar el proceso de gestión de las siguientes fases del proyecto e ir indagando la forma de suplir algunos de los condicionantes de partida: gestión académica, comunicación y difusión, financiación, recursos materiales, etc.

Luis Villar y Salvador Navarro se encargaron de recorrer la ciudad de Granada en busca de material de desecho susceptible de ser utilizado en la construcción del espacio [-> [Pag. 443](#)]. María Gil y Ana López Ortego, de las gestiones administrativas, búsqueda de subvenciones y colaboración de las instituciones vinculadas de alguna forma a la arquitectura (Escuela de Arquitectura, sus Departamentos, Colegio de Arquitectos, etc.). Yo haría estas mismas labores en la Facultad de Bellas Artes y en el Rectorado de la Universidad de Granada, y Leandro, con la ayuda de Alfonso Aguilar,

cartabierta

Al tratar de concebir la posibilidad de **un espacio abierto en la Facultad de Bellas Artes de Granada**, equivalente a lo que se conoce como "aula de estudio" en cualquier otra Facultad, aparecen una serie de interrogantes que finalmente derivan en una reflexión de base, sobre la necesidad de la actualización de las propias Facultades de Bellas Artes, de su **puesta en realidad** (cuestionamiento que por otra parte nos viene sobrepuesto por el proceso de convergencia europea que se avecina). Un necesario debate queda abierto a varios frentes que afectan a toda la estructura educativa.

Las necesidades que genera el **arte actual** (presentación y gestión de proyectos, cambiante territorio de las prácticas artísticas, etc) superan con mucho lo previsto en los programas de las asignaturas, y subsisten por la generación espontánea de nuevos espacios para la **autoformación**, a través de foros extraacadémicos, e iniciativas individuales o de grupos, que no encuentran un respaldo adecuado por parte de la institución. Parece necesario idear un lugar, en el seno de las instituciones, lo suficientemente **permeable** a la actualidad. Por ejemplo, en el acceso a la información (biblioteca, videoteca, informática, gestión de información, suscripción a redes de información). El desarrollo de esta **fantasía** se podría concretar en la **construcción de un espacio** que reúna las características del "aula abierta" que estamos en proceso de definir (dado el continuo titubeo de redefinición de que es un "aula abierta" la construcción en sí debería participar de ese mismo carácter cambiante: flexible, móvil, orgánico, regenerable, modificable, colectivo y **borroso**). Este proceso arrastraría un replanteamiento de las categorías artísticas tradicionales (transdisciplinariedad: **alteración de los límites** de las disciplinas; interdisciplinariedad: **hibridación con otras formas de saber**: ciencia, psicología, filosofía) y la urgencia de nuevas categorías no reconocidas como tales dentro de las estructuras académicas. Incluso, cabría plantearse, la **desarticulación de las categorías** mismas, buscando otro tipo de estructuras más reales. Resolver estas cuestiones allana el terreno para establecer un espacio de partida.

Llegados a este punto, no podemos definir qué es el Aula Abierta y, sin embargo, el mismo intento de definirla ya es el Aula Abierta. Es decir, lo que caracteriza esta iniciativa es que no hay un proyecto previo, no hay ideas preconcebidas, solamente un problema sobre la mesa a resolver **provisionalmente** entre los participantes. Lo que está en cuestión coincide con la forma en qué se cuestiona. Lo que aquí planteamos es dar inicio a esa construcción colectiva de la que, esta carta supone una primera piedra, o tal vez el edificio mismo en una suerte de escurridiza fractalidad.

En el proceso de reflexionar y hacer posible la idea de Aula Abierta que, en un principio habíamos intuido, notamos que en ese mismo proceso de reflexión, de algún modo, la iniciativa ya estaba aconteciendo. El hecho de estar haciendo los preparativos de un curso y generando las primeras actividades nos fuerza a un comportamiento que es en sí una **forma larvaria** de aulabierta. Estos procesos que, en su suceder, están evidenciando el objeto mismo de sus búsquedas; los volvemos a encontrar **-como en un juego de espejos-** a nuestro alrededor, en ciertos indicios de autoconsciencia surgidos de las Escuelas y Facultades de Arte –pienso en José Luis Brea y Juan Luis Moraza- o en algunos experimentos de creación colectiva de nuestro entorno más cercano.

Por todo esto, no quisiéramos partir de un proyecto cerrado de lo que es Aula Abierta y **pedimos tu colaboración**.

Un curso podría ser la fórmula inicial para cuajar estas ideas. Una especie de adhesivo multiuso.

Pedimos tu colaboración para programar ese curso:

1. *Aportando ideas.*

2. *Quisiéramos que la construcción del aula se hiciera sin gasto alguno: "en tal experiencia / sólo sirve lo que no sirve, sólo vale lo que carece de valor"; dinos si se te ocurren algunos posibles suministradores de material (de desecho, reciclable, en desuso, muestras, retales, etc).*

Gracias por tu ayuda y esperamos contar con tu participación.

Un abrazo

aulabierta

Il. 144. *Cartabierta*. Documento redactado por Víctor Borrego Nadal. Diciembre 2004.

se encargaría de diseñar y poner en marcha la primera de las webs del proyecto: www.aaabierta.org [-> [Il. 135](#)].

Este fue el grupo pionero, pronto ampliado, que consiguió poner en marcha el proyecto. Las siguientes semanas se acometieron diversas tareas, reuniones, visitas, entrevistas, intercambios, consultas...una experiencia de autoformación en gestión en si misma.

De: colladosalcaide@yahoo.es
Para: archgamessc@
Fecha: 08 de noviembre de 2004 10: 39
Asunto: granada

[Email.15](#)

Qué pasa Santi?

Parece que la cosa marcha bien. Estamos trabajando en la organización del curso desde el propio viernes, seguimos aún más entusiasmados que antes, se está abriendo debate.

Piensa en un par de personas que puedan acompañarte y que sean accesibles para nosotros. ⁵²⁰

De: archgamessc@
Para: colladosalcaide@yahoo.es
Fecha: 06 de diciembre de 2004 19:57
Asunto: Re: granada

[Email.16](#)

Hola,

No se nada de vosotros, ¿qué fechas manejaís?

Me gustaría ver cuando podemos hacer ese encuentro debate.

Iván de la Nuez, como os dije es muy bueno, y otro sería Rogelio López Cuenca, que ya conocéis. Creo que con vosotros podemos definir las líneas de trabajo. Espero vuestras palabras. Santi.⁵²¹

De: colladosalcaide@yahoo.es
Para: archgamessc@
Fecha: 07 de diciembre de 2004 20: 43
Asunto: Re: Re: granada

[Email.17](#)

Muy buenas! Todo sigue para adelante pero con más fuerza. Es complicado orga-

⁵²⁰ COLLADOS, Antonio. *granada* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago. 08/11/2014 [Citado 10/03/2012]. Comunicación personal.

⁵²¹ COLLADOS, Antonio. *Re: granada* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago. 06/12/2014 [Citado 10/03/2012]. Comunicación personal.

nizar esta historia. Hemos realizado un plan de trabajo en el que habría unas fases anteriores al propio curso, una etapa de reflexión sobre la propia idea de aula abierta.

Te adjunto una carta⁵²² [-> Il. 144] que envié Víctor Borrego a algunos amigos pidiendo colaboración. Se hizo con el fin de armar el curso. Está orientado hacia el debate entorno a las BBAA, sirve de inicio pero hay que redactar un preproyecto que sirva para manejarlo a la hora de visitar otros sitios, por ejemplo la Escuela de Arquitectura a la que estamos intentado implicar, ya que sus alumnos están muy interesados en esto.

Quizás nos puedas dar ciertas orientaciones, pues esta iniciativa plantea a su vez debate arquitectónico (uso del espacio, reutilización de material, creación abierta o colectiva, eficacia vs coste, ...). En la carta pide al final ayuda para encontrar materiales que puedan ser reutilizados. Piensa en los que podrían estar bien para contar con ellos, según la experiencia que tienes en tu trabajo.

Vamos a poner en marcha una web [-> Il. 137] para darle un lugar a todo este proyecto. Ya nos han cedido el espacio, servirá de foro y lugar para comunicaciones.

Venga cuídate, un abrazo.⁵²³

A.6. AAABIERTAprycto: primera asamblea e ideario del proyecto.

A.6.1. Gestión y diseño

En nuestra primera cita con Santiago Cirugeda le planteamos la posibilidad de armar un curso a celebrar en la primavera de 2005, con el que iniciar el proceso de debate y diseño del *aula*. La primera de las etapas que debíamos afrontar era la de apertura-comunicación y reflexión sobre lo que *Aulabierta* era o iba a ser. Desde el grupo de coordinación pretendíamos que este proceso fuera una puesta en común, que implicara al mayor número de personas posible, no sólo estudiantes de Bellas Artes o Arquitectura, sino a todo aquel que estuviese interesado en aportar su particular punto de vista, con independencia de su procedencia o perfil.

Planteábamos el curso como un espacio inicial de reflexión en el que intentaríamos poner en cuestión la propia idea de *Aulabierta*, la necesidad de llevarla a cabo o no el proyecto de autoconstrucción, la forma que debería adoptar éste en caso de llevarse a cabo y la aportación que supondría en el contexto inmediato de la Facultad de Bellas Artes y la Universidad de Granada.

⁵²² Esta "Carta Abierta" se envió por mail en noviembre de 2004 a una lista de direcciones de personas de confianza solicitándoles que aportaran ideas para la redacción del programa conceptual del *Aulabierta*. La misiva no obtuvo ninguna contestación conocida.

⁵²³ COLLADOS, Antonio. Re: *Re: granada* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago. 07/12/2014 [Citado 10/03/2012]. Comunicación personal.

Alfonso Aguilar, quien continuaba realizando la parte gráfica del proyecto, propuso llamarlo “AAABIERTApyrcto”, una combinación del nombre de la asociación AAABIERTA, organizadora y coordinadora del curso, y la descomposición de la palabra “proyecto” de forma similar a la que se haría en un mensaje de texto en telefonía móvil: una palabra no completa, en proyecto.

Además de invitar a la participación al alumnado de Bellas Artes y Arquitectura, queríamos que el curso sirviera también para tratar, con la ayuda de profesionales de los campos del arte y la arquitectura, diversos temas tangentes al proyecto y con ello encontrar referentes que nos sirvieran en el proceso de conceptualización de *Aulabierta*. Le propusimos a Santiago Cirugeda que se rodeara de cuatro o cinco personas que pudieran aportar, por el trabajo que cada uno de ellos venía desarrollando, nuevas perspectivas a la idea original. Los primeros nombres que salieron fueron los de Iván de la Nuez y Rogelio López Cuenca. Por nuestra parte, quisimos contar con la presencia de Juan Martín Prada, Eduardo Serrano, Jorge Dragón y Ramón Mateos (El Perro). Más tarde se incorporaron Juan de Nieves y Ramón Parramón.

De: colladosalcaide@yahoo.es
Para: archgamessc@
Fecha: 07 de diciembre 2004 20:43
Asunto: Re:

[Email.18](#)

Muy buenas Santiago! Todo sigue para adelante. Ayer nos reunimos y abocetamos el curso. Te lo mandaremos el jueves porque nos hemos dado un par de días para redactarlo.

Te mandaremos una especie de estimación sobre los temas a tratar y una primera idea sobre los invitados. No habíamos caído en Rogelio, pero sería perfecto. Si queremos contar con los de El Perro, Iván, RMS, y alguno más vinculado a la proyección de espacios.

En cuanto a las fechas hemos preguntado por arquitectura y bellas artes para ver cuando la gente podría concentrarse más en esto y nos salen las semanas que van desde el 14 de marzo al 14 de abril. Bueno a ver si podemos cuadrar estas fechas, ya lo hablamos.

Un abrazo.⁵²⁴

De: colladosalcaide@yahoo.es
Para: archgamessc@
Fecha: 27 de diciembre 2004 17:22
Asunto: aula abierta

[Email.19](#)

Hola,

La relación de ponentes que nos interesa es la siguiente: Iván de la Nuez,

⁵²⁴ COLLADOS, Antonio. Re: [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago, 07/12/2004 [Citado 10/03/2012]. Comunicación personal.

Juan Martín Prada, Rogelio López Cuenca, Jorge Dragón, El Perro, Ramón Párramon, Eduardo Serrano y tú. Intenta hacer un primer contacto con Iván, Rogelio y Párramon. Ya sabes que lo que podemos ofrecer es mínimo: 180 € por ponencia + viaje + estancia + dietas. Contigo queremos contar los 5 días que dure el encuentro, hay que multiplicar por 5 lo que percibes.

Si consiguiéramos mayor presupuesto consideraríamos la posibilidad de traer a otros aunque sea en otras fechas.⁵²⁵

Email.20 De: archgamessc@
Para: colladosalcaide@yahoo.es
Fecha: 16 de enero de 2005 19:32
Asunto: aaa

Hola,

Me gustaría saber si es posible invitar al nuevo director del Espai de Castellón [-> Pág. 407], Juan de Nieves, por varias razones, planteamos juntos la ampliación del centro que se gestionará independiente al museo, es como un “aula abierta”.⁵²⁶

El programa quedaría dividido en dos partes diferenciadas:

1. Un taller, dirigido por Santiago Cirugeda, en el que debatir de forma asamblearia el “Ideario” y las necesidades detectadas por los estudiantes en sus centros y planes académicos y que *Aulabierta* podría suplir. Trataríamos en él, si así se decidía, de reactivar el proceso de búsqueda de materiales susceptibles de ser utilizados para la construcción de la sede física del proyecto.
2. Un ciclo de conferencias abiertas, a las que invitar a diversos profesionales de la cultura, con las que aportar visiones complementarias al proyecto.

Con este programa realizamos la tramitación de los correspondientes créditos de libre configuración en función de las horas programadas [-> Il. 139]. Al retrasarse el proceso de redacción y gestión de invitados, el sistema de acreditación que se empleó fue presentando el programa a la Comisión de Docencia de la Facultad de Bellas Artes y a la de la Escuela de Arquitectura de Granada. En ambos casos se consiguió que al menos convalidaran el 50% de los créditos⁵²⁷ a los estudiantes matriculados. La única situación ventajosa que obteníamos por este procedimiento era una rebaja

⁵²⁵ COLLADOS, Antonio. *aula abierta* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago. 27/12/2004 [Citado 10/03/2012]. Comunicación personal.

⁵²⁶ CIRUGEDA, Santiago. *aaa* [en línea]. Mensaje para: COLLADOS, Antonio. 16/01/2005 [Citado 10/03/2012]. Comunicación personal.

⁵²⁷ Cada crédito equivale a diez horas lectivas. El curso que programamos tenía una duración total de cuarenta horas por lo que fueron concedidos dos créditos de libre configuración.

en los gastos que generaba el curso, al sustituir la expedición de certificados del Centro de Formación Continua, el sistema que pensábamos de inicio utilizar para la acreditación, por una emisión de diplomas expedidos por la propia asociación.

De: colladosalcaide@karaba.com
Para: archgamessc@
Fecha: 16 de enero de 2005 17:37
Asunto: Re: aula abierta

Email.21

Hola Santi,

Confirmada entonces la disponibilidad de Rogelio y Parramón. Como vienen de Barcelona es mejor situarlos el viernes 31 de mayo, así el vuelo sale más barato. A Rogelio le toca el jueves junto con Jorge Dragón que está preparando un anexo al curso sobre comunicación [-> Pag. 545]. Tú prepararías una ponencia para el primer día y participas en las mesas redondas durante la semana.

Deberías preparar un dossier sobre normativas y toda la información que habría que tener en cuenta para desarrollar el proyecto y poder esquivar, previéndolo, cualquier impedimento.

El proyecto tiene cada vez más energía, son muchas las personas que preguntan sobre él, y otras tantas las que se suman directamente, implicándose en su elaboración. Maria Gil pj, está gestionando desde arquitectura ya que el interés crece desde allí.

Debemos ir cerrando cosas pq los cursos deben presentarse según recomiendan tres meses antes, y mira por donde vamos⁵²⁸.

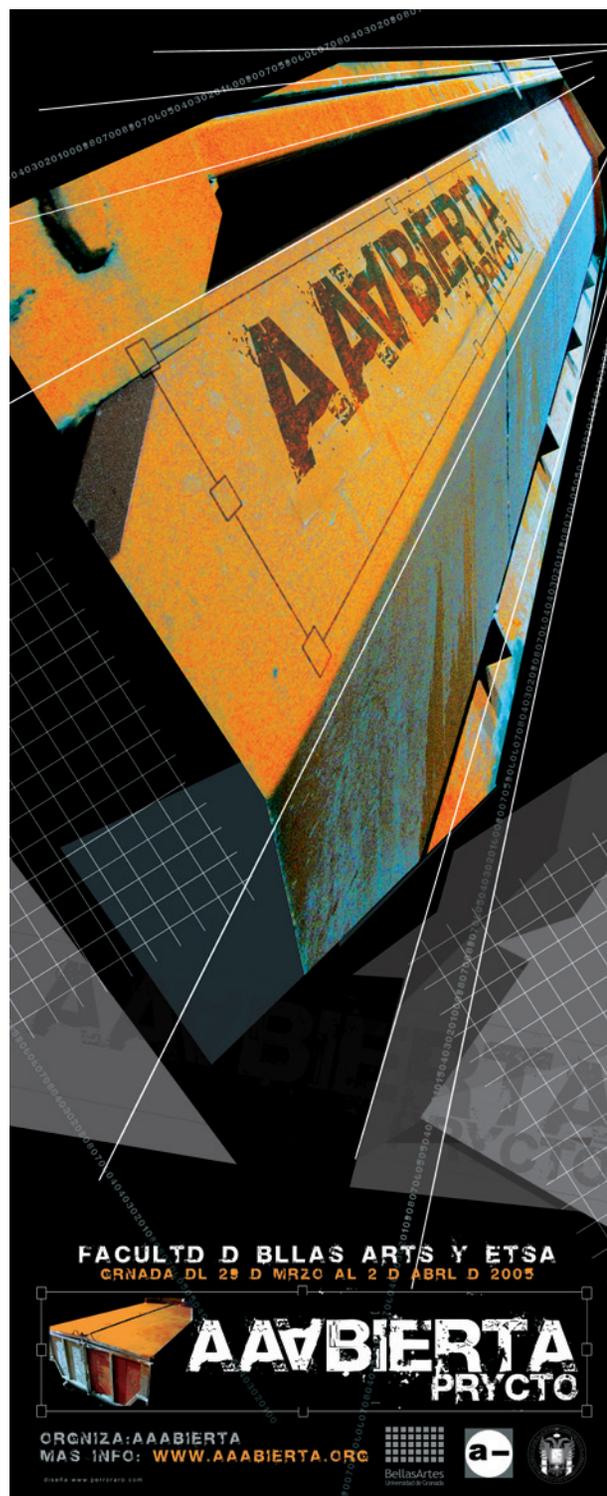
Por la disponibilidad de los ponentes, la presupuestaria y la limitación de tiempo para gestionar nuevas ayudas, nos obligó a cerrar el número de participantes invitados a nueve, siendo la relación definitiva la siguiente: Recetas Urbanas (Santiago Cirugeda y Luca Stasi), Juan de Nieves, Juan Martín Prada, Ramón Parramón, Ramón Mateos, Jorge Dragón, Eduardo Serrano y Rogelio López Cuenca.

Con todos ellos contactamos para invitarles oficialmente a participar en el curso y explicarles los medios de los que disponíamos y ponerlos a su disposición.

Estos eran:

- 180 € en pago de honorarios por conferencia.
- 24 € diarios en concepto de dietas.

⁵²⁸ COLLADOS, Antonio. *Re: aula abierta* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago. 16/01/2004 [Citado 10/03/2012]. Comunicación personal.



Il. 144. Cartel de "AAABIERTAprycto". Diseño: Alfonso Aguilar.

- Estancia en la residencia universitaria “Carmen de la Victoria” (57 € por noche + desayuno + almuerzo).
- Desplazamiento (coste en función del medio de transporte empleado).

La financiación para la realización del curso se obtuvo de distintas fuentes: Vicedecanato de Cultura y Alumnos, Departamento de Pintura y Escultura de la Facultad de Bellas Artes, Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSAG), Departamento de Expresión Gráfica en la Arquitectura y en la Ingeniería y Departamento de Construcción Arquitectónicas de la ETSAG y Colegio de Arquitectos de Granada. Las ayudas de estos organismos variaron de los 150 a 300€. Los recursos económicos restantes se consiguieron mediante el pago de una matrícula (20€).

Tras las gestiones de recursos, pudimos diseñar y confirmar el siguiente programa para AAABIERTAprycto:

AAABIERTAPRYCTO.

Doc.5

INTRODUCCIÓN

El proceso de convergencia europea en materia universitaria nos obliga a enfrentar un debate acerca de los modelos y estructuras pedagógicas a los que debe atender una Facultad de Bellas Artes, debate que en cualquier caso es obligado.

Las necesidades que genera el arte actual (presentación y gestión de proyectos, cambiante territorio de las prácticas artísticas, etc.) superan lo previsto en los programas de las asignaturas. Se precisan nuevos espacios para la autoformación que, al no existir en el seno de las instituciones, encuentran su única posibilidad en iniciativas independientes de individuos o grupos. Estas actividades generadas de manera espontánea ofrecen modelos de acción más próximos a las necesidades reales que implican los procesos creativos contemporáneos.

Siguiendo su ejemplo, consideramos imprescindible idear un lugar, en el seno de las Facultades de Bellas Artes, que elimine las distancias entre la institución y el mundo real.

OBJETIVOS

AAABIERTAprycto es un curso que tiene como objetivo iniciar un proceso de reflexión que conduzca a la creación de un espacio abierto en la Facultad de Bellas Artes de Granada, equivalente a lo que se conoce como “aula de estudio” en cualquier otra Facultad.

Este objetivo se desarrollará en dos etapas:

Primero

-Replanteamiento de las situaciones de producción y creación artísticas desde la propia Facultad hasta la profesionalización de dicha actividad.

4. El caso de *Aulabierta* en la Universidad de Granada

-Debate sobre posiciones y situaciones extremas y contrarias para proponer los cambios necesarios en las infraestructuras docentes y culturales.

-Definición de unos objetivos concretos para el aula abierta: lugar físico y mental donde ampliar las capacidades actuales de una Facultad; desde el diseño físico de las estancias o lugares a construir, hasta el sistema relacional que capacite a los interesados para compartir la experiencia con el resto del mundo, sea global o parcial.

Segundo

-Redacción de un programa conceptual y funcional del Aula Abierta.

-Desarrollo de los fragmentos de proyecto necesarios para construir con materiales de reciclaje toda la prótesis o espacio virtual acordado. Se contará con un mes de plazo, trabajando en equipos mixtos de artistas y arquitectos.

El debate-trabajo colaborativo será la estrategia que sustituya al sistema de concurso, permitiendo participar a todos en el proceso de diseño, que permita la redacción de un proyecto que pueda ejecutarse en el siguiente año docente.

Programa del curso:

El desarrollo de AAABIERTApycto se hará en dos partes:

1.Ciclo de conferencias, abiertas a todos los interesados, que tendrán lugar en el Salón de Actos de la Facultad de Bellas Artes de Granada.

2.Taller a cargo de Architectural Games S.C. (Santiago Cirugeda y Gianluca Stasi). Tendrá lugar en el Salón de Actos de la Facultad de Bellas Artes de Granada o el aula prefabricada de la ETSAG, según la disponibilidad de ambos. Exclusivamente para los alumnos matriculados.

PROGRAMACIÓN

Martes 29/03/05:

-Apertura y presentación de AAABIERTApycto. 12:00 – 14:00

-Taller: Juan de Nieves + Santiago Cirugeda. 15:00 –20:00

Temas: Centros de arte contemporáneo versus Docencia Bellas Artes. Ampliación de las capacidades institucionales. Prótesis construidas.

Miércoles 30/03/05:

-Conferencia: “El Perro. Procesos de trabajo colectivo”. El Perro. 10:00 – 12:00

-Conferencia: “Imágenes, poder y sentido”. Juan Martín Prada. 12.20 – 14:20

4.4 Desarrollo del proyecto. A. Experiencia de autoconstrucción de la sede de *Aulabierta*

-Taller: Architectural Games S.C. 17:00 – 20:00

Temas: Sondeo de opinión sobre incapacidades y necesidades dentro de las Facultades de Bellas Artes. Debate.

Jueves 31/03/05:

-Conferencia: “Arte y tecnología inversa”. Eduardo Serrano. 10:00 – 12:00

-Conferencia: “Comunicaciones. Creación, Medios y Ciudadanía”. Jorge Dragón. 12:20 – 14:20

-Conferencia: “Dos o tres ejemplos”. Rogelio López Cuenca. 17:00–19:00

-Taller: Architectural Games S.C. 19:00 – 21:00

Temas: Gestión pública de Situaciones Artísticas urbanas. Construcciones Políticas. Debate.

Viernes 01/04/05:

-Conferencia: “La mediación, la participación y la formalización en el arte. Trabajar con lo intangible”. Ramón Parramón. 10:00 – 12:00

-Taller: Architectural Games S.C. 17:00 – 20:00

Temas: Trabajar desde el anonimato y/o independencia. Ejemplos sin nombre.

Sábado 02/04/05:

-Mesa redonda: “Consideraciones al proyecto”. Personal interno. 12:00 – 14:00

Taller: Architectural Games S.C. 12:00 – 14:00/ 17:00 – 21:00

Temas: Debate Final. Recopilación de ideas y redacción de programa AulAbierta.

Viernes 29/04/05:

-Entrega del proyecto. Debate y conclusiones. 11:30 – 14:00

Resumen del Programa del curso:

-Construir desde la institución.

-Creación artística y Universidad. Actualidad de las enseñanzas artísticas.

-Gestión crítica desde las instituciones.

-Ampliación de las capacidades de lo construido.

-Arquitectura y reciclaje.

-Arquitectura invisible.

-Ocupación de estructuras construidas.

-Replanteamiento de normativa, estudio sistemático de los códigos civiles y urbanísticos.

-La modificación y excitación de la calle. Desde el arte público hasta las campañas publicitarias.

-Creación colectiva de proyectos artísticos.

-Arte y activismo. Acercamiento al discurso social.

-Creación abierta. La disolución del concepto de autor.

-Mass-media. Nuevas disciplinas en el discurso estético.

CARACTERÍSTICAS DEL CURSO:

Fechas de realización: El curso se desarrollará entre los días 29 de marzo y 2 de abril de 2005. La fecha de entrega del proyecto queda establecida para el 29 de mayo de 2005.

Lugar de realización: Facultad de Bellas Artes de Granada y ETSAG.

Duración: 43 horas. Se podrán convalidar por 2 créditos de libre configuración.

Número de plazas: 100 alumnos/as matriculados. La asistencia a las conferencias matinales es abierta.

Matrícula: 20 €

Información e inscripción: info@aaabierta.org

El Sábado día 2 de abril convocamos una mesa redonda, fuera de programa, a la que queríamos invitar a profesores y demás personal interno, tanto de la Facultad de Bellas Artes como de la Escuela de Arquitectura de Granada, para que se sumaran al proceso de creación de un "Ideario" para *Aulabierta*. Creíamos necesario compartir con ellos el proyecto y recoger sus ideas y experiencias en la Universidad para abrir un debate y multiplicar con ello los puntos de vista sobre las acciones que queríamos llevar a cabo.

Email.22 De: colladosalcaide@karaba.com
Para: listasocios@
Fecha: 15 de marzo de 2005 19:21
Asunto: Invitación

Este es el modelo de invitación para los profesores de la escuela. Por favor leedlo y dejad en el mail las indicaciones que creáis convenientes, a fin de tener un modelo definitivo para mañana. Bien podemos dejarlos en los casilleros que hay en conserjería aunque podría estar bien entregarlos en mano a los profesores que nos pudieran interesar.

Por favor, leedlo y dejad en el email las indicaciones que creáis convenientes, a fin de tener un modelo definitivo para mañana.

Antonio & Leandro

Granada, 15 de marzo de 2005.

El próximo martes 29 de marzo a las 12:00 hrs, en el Salón de Actos de la Facultad de BBAA, tendrá lugar la presentación del curso *AAABIERTApycto* dirigi-

do por el arquitecto Santiago Cirugeda con la que se inauguran las actividades programadas par esa semana. Una de ellas, que se celebrará la mañana del sábado 2 de abril a partir de las 12:00 hrs, consistirá en una mesa redonda en la que el personal docente de la ETSAG junto al que se suma de la Facultad de Bellas Artes, pueda exponer sus ideas, reflexiones y puntos críticos sobre el proyecto *Aulabierta*.

Queremos invitarle a participar activamente en el desarrollo de ésta y demás actividades con las que cuenta el curso.

Agradeceríamos confirmase su asistencia dejándonos una nota en info@aaabierta.org. Puede encontrar más información en www.aaabierta.org

Un saludo.

Aaabierta.org⁵²⁹

Los modos en los que intentamos interpelar al profesorado no consiguieron los efectos que esperábamos. La respuesta que obtuvimos fue escasa, quizás porque el medio empleado no era el adecuado o porque la comunicación del proyecto, al estar éste aún en una fase de definición muy embrionaria, no era precisa o adecuada.

La respuesta del alumnado, tanto de la Facultad de Bellas Artes como de la Escuela de Arquitectura, demostró un respaldo suficiente a la iniciativa. Cerrado el programa del curso, podíamos abrir ya el proceso de matriculación en *AAABIERTAprycto*.

De: colladosalcaide@karaba.com

Para: listasocios@

Fecha: 08 de marzo de 2005 20:55

Asunto: fórmula inscripciones

Email.23

Hola a todos. He mandado un correo a la lista que tenemos abriendo el proceso de inscripción. La gente que quiere participar nos manda un email y le contamos dándole la información de cómo hacerlo.

Un modelo de respuesta puede ser este:

Estimado amigo/a:

Para realizar tu inscripción debes hacer el ingreso de matrícula en la cuenta de Caja Granada nº: xxxxxxxx, indicando como concepto, para poderos identificar, vuestro nombre y apellidos.

⁵²⁹ COLLADOS, Antonio y MORILLAS, Leandro. *Invitación* [en línea]. Mensaje para: LISTASOCIOS. 15/03/2005 [Citado 12/03/2012]. Comunicación personal.

Ante cualquier duda ponte en contacto con nosotros.
Gracias por participar en este proyecto⁵³⁰.

El número final de inscritos fue de noventa y cuatro personas, con un peso de matriculas equilibrado entre los dos centros, que resolvía convenientemente nuestro objetivo de crear un primer nexo BBAA-Arquitectura.

La lista definitiva de alumnos matriculados fue la siguiente: Álvaro Alvadalejo, Carolina Alcazar, Daniel Alejo, Marina Álvarez, Lázaro José Bailón, Alba Benítez, Juan Brenes, Iratí Burgués, Alfonso Caballero, Carlos Cáceres, Rosana Cámara, Giacomo Cassinelli, Alegría Castillo, Pedro David Chacón, Javier Civantos, Jorge Conejo, Antonio Collados, Néstor Cruz, Alejandro Del Valle, José A. Díaz, Salvador Díaz, David Dominguez, Carlos Egea, Roció España, David Fernández, Rafael Figueroa, Ernesto Galván, Maribel García, Rubén García, Jesús García, Cristina Garzón, Maria Gil, Irene Gómez, Fco. Miguel Gómez, Gema Gómez, Victoria González, Alfredo González, Fco José Guzmán, M^a Carmen Jiménez, Juan Jiménez, Ana Jiménez, José Jurado, Fco. Javier Jurado, Takashi Pablo Kurasaki, José Antonio, José A. Leiva, Silvia López, Ana López, Ana Belén López, José Luis Lozano, Hugo Luque, Cecilio Madero, Marta Madrid, David Malagón, Marisa Mancilla, Verónica Martín, Inmaculada Martínez, Elisa Martínez, Gonzalo Martos, M^a Jesús Matias, Marian Medina, Manuel Molina, Carlos Montes, Paloma Montes, Raquel Moreno, Leandro Morillas, Antonio Fco. Moya, Juan Jesús Muñoz, Víctor Muñoz, Salvador Navarro, Pedro Osakar, Marta Onyekwere, M^a Ángeles Pallares, Teresa Pérez Barrio, Joaquín Peña-Toro, Ignacio Pérez, Jesús Pérez, José M^a Prieto, Miguel Ángel Rodríguez, Soraya M^a Ramos, Juan José Ruiz, Roció Sauquillo, Jorge Salmerón, Jesús Salvador, José Sánchez, Ana Sola, Pilar Manuela Soto, Laura Suárez, Maria Toro, Panagiotis Vakalidis, Inmaculada Vargas, Emilio Vilchez y Luis Villar.

De: colladosalcaide@karaba.com
Para: archgamessc@
Fecha: 12 de marzo de 2005 08:28
Asunto: info aaabierta

Hola Santi, aquí andamos de peleas y reuniones. Divirtiéndonos, ya sabes.

Hasta ahora entre matrículas y otras ayudas tenemos confirmados unos 5000 euros. Seguimos siendo precarios. Al final de esta semana ya te contamos.

La gente nos pregunta mucho que estructura va a seguir el taller. Llevamos varias líneas de investigación en cuanto a material. Una es “lo que la ciudad arroja” [-> Pag. 447], que trata de barrer lo dispuesto en la ciudad y

⁵³⁰ COLLADOS, Antonio. *fórmula inscripciones* [en línea]. Mensaje para: LISTASOCIOS. 08/03/2005 [Citado 12/03/2011]. Comunicación personal.

cercanías. Otra sería los contactos con instituciones públicas y privadas, que tb ofrece posibilidades. La Universidad lo que tiene es mobiliario en desuso, no guarda otro material. Estamos extendiendo una red que se ocupe de estudiar y documentar lo que desechan diferentes empresas. Este martes veremos resultados.

Cada día se nos ocurren conclusiones que puede tener el curso y dependerá esto mucho tb de la dirección. Según avanza el proceso de gestión y vamos conociendo los mecanismos de funcionamiento de este mundo, pensamos en un modelo portátil, transportable, desplazable, que tenga la oportunidad de marchar y crear una estructura propia. Pero esto ya lo veremos. Todo esto viene a que somos de la opinión de no desplazar material por ahora, sino de conocer el que se nos ofrece, e invitar a la gente a que igualmente ellos como creadores del proyecto se sumen a la búsqueda (muchos ya están) del material que consideren, según los parámetros en los que nos movemos, oportuno.

Danos orientación sobre esto, por favor.

Porque entendemos que esto depende mucho de la estructura del taller. Manda un guión cuanto antes de cómo lo tienes pensado pq nos va a ser muy útil y necesario.

Un abrazo⁵³¹.

A.6.2. Desarrollo de la actividad.

El curso *AAABIERTApycto* [-> **Il. 144**] comenzó la mañana del Martes 29 de Marzo de 2005 con un acto de presentación a cargo Santiago Cirugeda como director del mismo, Víctor Borrego representando a la Facultad de BBAA y Luis Ceres a la ETS Arquitectura de Granada.

Esa misma tarde tendría lugar la primera sesión de taller y a ella estaba invitado Juan de Nieves, Director Artístico del Espai d'Art Contemporani de Castelló (EACC) que, junto a Santiago Cirugeda, explicaría el, por entonces, recién concluido proyecto de ampliación del EACC [-> **Pag. 407**]. Director y arquitecto trabajaron en esa ocasión de la mano para llevar a cabo una ampliación, no sólo de metros útiles del edificio matriz, sino de los propios usos de este centro de arte, abriéndose a través de la nueva arquitectura a la ciudad y a sus gentes. La "prótesis" que Cirugeda había colocado en la fachada principal del antiguo edificio del centro de arte, mantenía una entrada independiente, en un intento de dar autonomía a las actividades que se hicieran allí dentro. La institución artística era forzada a dejarse contagiar por la actividad de la ciudad y sus ciudadanos. En cierto modo, un planteamiento muy próximo al que

⁵³¹ COLLADOS, Antonio. *info aaabierta* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago. 12/03/2005 [Citado 13/03/2012]. Comunicación personal.



Il. 145. Imágenes de las sesiones de conferencias en AAABIERTAprycto.

queríamos realizar con *Aulabierta*, dar porosidad a nuestro centro, la Facultad de Bellas Artes, mediante la apertura de un nuevo espacio en el que los usos no se vean condicionados por estructuras rígidas y normalizadas.

Cada día se iban sucediendo las sesiones teóricas con invitados programadas. Cada uno de ellos aportaba, desde su experiencia y ámbito de trabajo, algunas reflexiones a propósito de los objetivos que nos marcábamos con el encuentro.

El Miércoles 30 tuvieron lugar las intervenciones de Ramón Mateos y de Juan Martín Prada. Ramón Mateos era integrante junto con Pablo España e Iván López del grupo artístico, ya extinto, EL PERRO . Le pedimos a Ramón Mateos que nos hablara de la metodología de trabajo colectiva que desarrolla EL PERRO⁵³² y otros grupos similares.

Tras Ramón Mateos, le llegó el turno a Juan Martín Prada. Le conocíamos a través de sus textos teóricos y muy especialmente a partir de su intervención como miembro del grupo de investigación creado a propósito de la celebración del seminario (a-S) *Arte y Saber* dirigido por Juan Luis Moraza y organizado por la Universidad Internacional de Andalucía-artepensamiento (UNIA artepensamiento) y Arteleku⁵³³.

Como informe preliminar al seminario (a-S) *Arte y Saber*, Juan Martín Prada incorporaba un artículo con el título “La enseñanza del Arte y la Universidad” que ejerció desde el principio una gran influencia en el proyecto *Aulabierta*. En cierta medida, coincidía tanto en el tono como en la forma con los primeros documentos que producíamos desde *Aulabierta*. Me permito incluir algunos fragmentos, pues en este momento, recogían y anticipaban algunas de las líneas de acción-reflexión del proyecto.

“En el último siglo ha habido cambios y una evolución vertiginosa en las prácticas artísticas cuya progresión no se ha visto acompañada, sin embargo, de un proceso paralelo en el ámbito educativo...No cabe duda de que en las últimas décadas la creación artística ha avanzado más en la investigación crítica sobre los conceptos de lenguaje y comunicación en relación a las prácticas culturales y sociales que acerca de las metodologías y procedimientos de producción de objetos o representaciones poéticas de esta relación. Un proceso de integración del arte, por tanto, en una investigación más amplia y ambiciosa, eminentemente social y política, y de cuyo frente de avance más arriesgado forma parte.

Doc.6

Esta rápida evolución y progresiva complejidad de las prácticas artísticas, así como la cada vez más problemática articulación de éstas con el entramado de lo social, han llevado a los centros de enseñanza del arte a la más difícil de las situaciones. Un momento hoy que exige una profunda transformación de los métodos pedagógicos, de sus contenidos y orientaciones, capaz de responder a las problemáticas más esenciales que se establecen en la nueva relación imagen-creación artística- sociedad del presente.

⁵³² Para conocer la producción artística de EL PERRO (1989-2006), colectivo denominado ahora Democracia, puede consultarse su página web: <<http://www.democracia.com.es>> [Citado 04/04/2012].

⁵³³ Más información en: <www.unia.es/artepensamiento03/estetica/estetica03/frame.html> [Citado 04/04/2012].

A los problemas inherentes a la inercia metodológica de los centros educativos, debemos unir los derivados de la naturaleza cada vez más interdisciplinar de las prácticas artísticas, que amplía su espectro de acción a la práctica totalidad de las actividades humanas.

La actividad docente, debería hacer suyas las metodologías críticas planteadas por las más relevantes prácticas artísticas de las últimas décadas en relación a los condicionantes sociales e ideológicos de la producción y recepción de las obras de arte.

La misión principal de la enseñanza del arte hoy debe ser la de promover la recuperación del potencial de las prácticas artísticas como resistencia al "status quo"

No podemos sino afirmar que la misión principal de la enseñanza del arte hoy debe ser la de promover la recuperación del potencial de las prácticas artísticas como resistencia al "status quo", al fascinante poder de la indiferencia. Para ello, parece lo más acertado convertir en metodología docente el conjunto de planteamientos que las prácticas artísticas más radicales de las últimas décadas han ido presentando, en relación, sobre todo, a su participación en el proyecto colectivo, aún indudablemente pendiente, de la emancipación a través de la cultura.

Parece imprescindible que la actividad docente incida en revelar lo que se halla oculto en las convenciones sociales, ya no sólo respecto al arte, sino también respecto a los medios de los que éste ahora debe servirse...La práctica artística como la configuración, pues, de una herramienta crítica, reflexiva, que haga viable, en sus diversas formas y materializaciones, una progresiva liberación de las restricciones de la moda, gusto, y, en general, de los dictados de las estructuras propias de la llamada "industria de la conciencia". El propósito principal sería hacer que el alumno sea consciente de la relación entre las condiciones del contexto y la producción del significado, el proceso por el que éste se construye y su vinculación directa con la producción de poder.

Es necesario también la aplicación en el campo docente de la crítica de las nociones en las que tradicionalmente se ha basado el discurso de la historia del arte: originalidad, autenticidad o presencia y sobre las que, según Foucault, se habrían conformado la serie de unidades del pensamiento historicista. Éstas, que siguen pesando enormemente en el desarrollo de las metodologías de enseñanza del arte en el presente, deben ser puestas en entredicho en la labor docente, que de asumir el difícil papel de enseñar a investigar la formación, función e interrelación de los discursos en la historia en relación al arte y a las prácticas de visualidad en general.

Desplazamiento progresivo de la función-autor...Una de las vías principales y quizá más efectivas en esta crítica a la función-autor dentro de la enseñanza del arte es la colectivización de la metodología docente. Fue en los primeros años de la década de los setenta, y por influencia de los planteamientos vinculados a las prácticas del arte conceptual más comprometido socialmente, cuando empiezan a desarrollarse algunas iniciativas docentes que plantan una inversión de los principios metodológicos de la educación del arte precisamente hacia los problemas del contexto social en el que vive el educando, quedando relegadas a un segundo plano las cuestiones y habilidades técnicas. Al alumno se le empieza a motivar hacia la creación artística precisamente a través de las situaciones sociales que comparte.

La propuesta de una colectivización de la enseñanza sólo puede ser planteada como diálogo, como un encuentro entre personas, opuesta frontalmente a la filosofía individualista de la creación, donde el artista se concebía como un personaje solitario y cultivador de un "Yo" individual que encerraba toda fuente de inspiración.

Universidad/ no Universidad

... la rápida evolución de las prácticas artísticas no se ve suficientemente reflejada en sus metodologías de enseñanza ni en sus orientaciones generales. Esta situación, en la enseñanza universitaria, se ha visto en gran medida compensada por la ya imprescindible actuación e iniciativa de los centros dedicados a las artes fuera del contexto de las Facultades de Bellas Artes. Los talleres de arte actual, los encuentros, seminarios y los ciclos de conferencias impartidos por muchos de estos centros no reglados, han ofrecido en muchas ocasiones lo mejor de la oferta educativa en materia artística de los últimos años, demostrando una envidiable flexibilidad e independencia que ha hecho posible una atención crítica y dialógica a la actualidad insuficientemente presente en el actual marco universitario de la enseñanza del arte. La necesidad de que la Universidad permita una mayor colaboración con estos centros o sea capaz de integrar la flexibilidad de su funcionamiento parece indispensable.”⁵³⁴

Aunque la intervención de Prada no iba en la dirección del texto anterior fue igualmente provechosa, ya que vino a tratar sobre las relaciones que se establecen en el triángulo creador-obra-espectador y cómo, en los últimos años, se han ido estrechado sus límites, cuestión que resonó a lo largo de todo el proceso de creación del espacio.

Para el Jueves 31 reservamos las sesiones de Eduardo Serrano, Jorge Dragón y Rogelio López Cuenca. El primero, expuso uno de los conceptos que viene trabajando desde su labor como investigador: la tecnología inversa y su aplicación en el contexto artístico. Jorge Dragón aprovechó la ocasión para hablar sobre el control de la imagen en los medios de comunicación y como la realidad es transformada a partir de ellos, y Rogelio López Cuenca hizo un repaso por algunos de sus proyectos de intervención en espacio urbano.

El último día de conferencias recibíamos a Ramón Parramón. Él nos hablaría de una serie de experiencias desarrolladas en el área periférica de Barcelona, ámbitos en los que se estaban produciendo procesos de *gentrificación* urbana. Parramón explicaba la metodología de trabajo e investigación empleada en esos casos y los resultados obtenidos. Tanto su intervención, como la de Jorge Dragón, incentivaron la apertura de nuevas líneas de investigación y trabajo en *Aulabierta: ZonaCHana*⁵³⁵, un programa, que como ya hemos comentado, trataba de poner en relación tres ámbitos cruzados: Creación, Comunicación y Ciudadanía [-> Pag. 547].

En paralelo a las sesiones de conferencias, se desarrollaría un taller de reflexión y también práctico dirigido por Recetas Urbanas (Santiago Cirugeda y Gianluca Stasi). El taller quería ser un lugar de encuentro y debate, una asamblea abierta para repensar, de manera colectiva, la propia idea de “*Aulabierta*”, ponerla en crisis y volver

⁵³⁴ PRADA, Juan Martin. *La enseñanza del Arte y la Universidad* [en línea]. Juan Martin Prada website, 2005. Publicado en: < <http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=oCCoQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.2-red.net%2Fjuanmartinprada%2Ftextsjmp%2Flaensenanza.pdf&ei=OumXTgywllfAhAfjhKScBg&usg=AFQjCNG-gBV5jifGXNzPLKDEHy5He753yEw> > [Citado 14/03/2012].

⁵³⁵ Puede consultarse la web del proyecto *ZonaChana* en la siguiente dirección: <<http://aulabierta.info/zonachana>> [Citado 14/03/2012].

a trabajarla desde un punto cero, ahora sí, contando con la participación de un gran grupo de trabajo, el que formarían todos los participantes en *AAABIERTApycto*.

El taller, por tanto, se convertiría en una ocasión para la reflexión conjunta, propiciada por las experiencias previas de los estudiantes respecto a su relación con sus centros de estudio y con los modos y contenidos de las enseñanzas que allí se imparten. Se trataba de:

- a) Llegar a definir qué entendíamos exactamente por un “Aulabierta”.
- b) Pensar la forma que podría adoptar,
- c) Y si con ella se solucionaban ciertas necesidades o carencias que habíamos detectado previamente y las que en esa semana de reflexión surgieran.

Entendíamos que ese esfuerzo por pensar, dialogar y crear de forma conjunta, constituía ya una experiencia prototípica, el primer espacio de *Aulabierta*.

Para hacer el trabajo más operativo durante el taller, se constituyeron entre los participantes varios grupos de trabajo con unos objetivos específicos en cada uno de ellos⁵³⁶. Estos grupos o equipos desarrollarían su trabajo durante las sesiones de taller programadas. Los resultados de su trabajo constituirían la entrega requerida en el taller, a partir de la cual se intentaría prolongar una línea de estudio progresiva que condujera a un informe más concluyente de los conceptos y pesquisas desarrollados por cada uno de los grupos.

Doc.7 1er Grupo. Estudio de la realidad física en la que se enmarca el proyecto, a varios niveles: desde nuestro ambiente más cercano (la Facultad de Bellas Artes y la ETS de Arquitectura) hasta el área urbana en la que estamos inmersos, particularmente el barrio de La Chana. Se trata de recoger las siguientes informaciones:

- La intensidad de uso de los espacios internos (aulas, talleres, laboratorios, despachos, secretaría, cafetería, biblioteca, servicios...) y la densidad de ocupación de los mismos, en función de los horarios.
- Los flujos, el uso de las áreas internas de tránsito (pasillos, escaleras, entradas y salidas...), los recorridos.
- Usos del espacio externo adyacente (dentro del recinto de la Facultad): zonas de parking, de reunión, ajardinadas, “vertederos”, zonas muertas. También recorridos, densidades, entradas y salidas, hitos...
- El espacio circundante: la relación entre ambas Facultades entre sí y con la de infor-

⁵³⁶ Aunque el objetivo que perseguíamos era que el trabajo de estos grupos tuviera una post-vida una vez finalizado el taller, su labor no tuvo apenas continuidad una vez finalizó *AAABIERTApycto*. Se convocaron diversas reuniones posteriores, con escasa afluencia y, salvo los estudios que se hicieron de posibles localizaciones para instalar el aula, no hubo más informes que llegaran a aportar una información relevante para el proyecto. Únicamente el Grupo 4, encargado de indagar los materiales disponibles en la ciudad y susceptibles de ser utilizados en la autoconstrucción del espacio para *Aulabierta*, tuvo una labor continuada, favorecida y obligada por el hallazgo de una nave industrial que creían que podría ser desmontada y utilizada en *Aulabierta* [-> Pág. 449].

mática, en forma de recorridos, distancias, zonas o vías de uso compartido o encuentro, así como la relación entre este “campus” satélite y el barrio de La Chana, como entorno urbano inmediato (fronteras o barreras, puntos de conexión, accesos).

- La Chana: tejido urbano, zonas, espacio público, ejes, barreras, crecimiento, hitos y lugares de interés (de “cualquier” interés: desde mercados a teatros, bares...) ⁵³⁷.

2º Grupo. Estudio de la realidad social, planteado como un reconocimiento del terreno a “nivel humano”, tanto en el entorno académico como en el urbano circundante: nuestras Facultades y el barrio de La Chana como contenedores de personas.

A documentar:

- Las relaciones humanas en el ámbito de la Facultad: asociaciones y colectivos, delegación de alumnos, Departamentos, gobierno, personal, y las relaciones entre ellos y el alumnado (funcionamiento, nivel de implicación, seguimiento de actividades). Recoger inquietudes, necesidades y opiniones de las personas, no en relación directa con nuestro proyecto sino en general, como acercamiento a los que usan y comparten el espacio estudiado. Cómo nos vemos, quiénes somos.

- “Lo humano” en nuestro entorno urbano: centros cívicos, bibliotecas, asociaciones, colectivos radicados en La Chana. Plasmar el carácter del barrio, los distintos grupos de población, el estilo o estilos de vida, los ritmos, las inquietudes de sus vecinos, las problemáticas.

- Los intercambios entre ambos “mundos”: La Chana en la Facultad y la Facultad en La Chana. Interrelación e influencias recíprocas: integración del alumnado (vivir en La Chana, comprar en La Chana, etc.), cómo somos vistos, relaciones de dependencia...

Con toda esta información, combinada con el material del apartado anterior, se elaborarán cartografías que reflejen las distintas realidades del entorno de actuación del proyecto.

3er Grupo. Estudio de modelos en funcionamiento (o no), tanto redes (virtuales o de asociaciones) como espacios autogestionados o ejemplos de autoconstrucción (red de Lavapiés, Arteleku, etc.). Establecer contactos con estos “espacios”, con el objeto de difundir el proyecto *Aulabierta* e intercambiar experiencias con los responsables/integrantes de estos otros modelos, y preparar así el terreno para futuras colaboraciones o proyectos comunes.

4º Grupo. Estudio de materiales a disposición para la construcción del espacio físico de *Aulabierta*. Cálculo del volumen necesario de almacenaje para el material procedente de la nave de Diputación, estudio y organización del desmontaje, concesiones...

5º Grupo. Trabajo de documentación del proyecto. Recopilación del material (entrevistas, fotografías, conferencias) producido durante el curso de *AAABIERTA*prycto, para completarlo y preparar su presentación ⁵³⁸.

⁵³⁷ Los puntos referidos al estudio de la realidad física y social circundante a la Facultad de BBAA tuvieron un desarrollo posterior en el proyecto *ZonaChana* [-> Pág. 545].

⁵³⁸ Este texto fue publicado por Irene Gómez como entrada en la dirección: <<http://aulabierta.info/node/39>> [Citado 04/04/2012].



Il. 146. Mosaico de imágenes del taller dirigido por Santiago Cirugeda en AAABIERTApycto.

Terminadas las sesiones de taller, los grupos se reunían para poner en común el trabajo realizado cada tarde y avanzar en la construcción de un “Ideario” que sirviera, de alguna forma, para definir qué podría ser *Aulabierta* y del que pudiéramos partir en la redacción de un programa constructivo para el diseño de espacio físico del proyecto.

A.6.3. Conclusiones y resultados.

En las dos últimas reuniones de esa semana de taller, la primera celebrada la tarde del viernes 1 de abril en la plaza de La Caleta en Granada y la segunda, la mañana del sábado 2 de abril en el Salón de Actos de la Facultad de BBAA de Granada, se recogieron en acta [-> **Doc. 8**] las primeras ideas sobre lo que *Aulabierta* debía ser y qué relación mantendría con la Facultad de Bellas Artes.

Reunión del 1 de abril de 2005 ⁵³⁹

Doc.8

Nota: La información que se detalla a continuación es un compendio de las ideas que se pusieron en común en la primera reunión celebrada en la caleta.

Lluvia de ideas:

- Conectar a las personas entre sí.
- Agilizar la gestión de las actividades de forma in-dependiente de la Facultad.
- Hacer posible las iniciativas de las personas inquietas.

- Para eso es necesaria la creación de una estructura in-dependiente de la Facultad que aprovecha su apoyo y que permita el contacto con otras estructuras:
 - Autogestionadas
 - Facultades
 - Universidades
 - Colectivos
 - Profesores
 - Exalumnos
 - Artistas. Etc.

- De esta forma se potenciaría las relaciones con el exterior hasta ahora débiles o inexistentes.
- Su funcionamiento se plantea como una asociación o conjunto de asociaciones.
- Funcionaría como un elemento activador para sacar a las Facultades de su “anquilosamiento”.
- Permitiría continuar el vínculo entre las personas y la institución una vez terminado el periodo formativo.
- Se organizaría para hacer posible la gestión de actividades evitando a toda costa caer en la institucionalización.

Funcionaría como un elemento activador para sacar a las Facultades de su “anquilosamiento”.

⁵³⁹ Publicadas en la web de *Aulabierta*: <<http://aulabierta.info>> [Citado 05/04/2012].

Referencias y sugerencias que se aportaron:

- El modelo de la casa del alumno de la Universidad de Valencia. (se criticó su marcado carácter de lugar de ocio).
- Se apuntó la idea de organizar reuniones periódicas para proyectos concretos.
- Se planteó estudiar el uso de espacios ya existentes para las actividades (delegación de alumnos)

Problemática y necesidades que se vieron en la construcción del espacio físico (arquitectura parásita):

- Plan de seguridad.
- Cubicar el material (¿Cuánto ocupa su almacenaje?)
- Potencial de superficie utilizado actualmente –estudio de ocupación y tanto por ciento de uso.

Definición del uso y la función o funciones del espacio que se va a construir:

- ¿para que el espacio?
Para hacer actividades autogestionadas de carácter formativo, cooperativo, docente e investigador.

- ¿A quién va destinada?
“abierta”

- ¿Quién o cómo se gestiona?

Construir un nexo que no nos condiciona sino que agiliza los trámites.

La estructura que se adopte permitirá la realización de los proyectos.

Se trata de contar con la cooperación de las instituciones, no buscar el enfrentamiento sino el apoyo.

- ¿Quiénes pueden participar?

Vicerrectorado de estudiantes

Vicerrectorado de Extensión Universitaria

Departamentos

Decanatos

Diputación

Institutos.

Apuntes del Sábado (después de puesta en común con el resto)

- encontrar el acuerdo en las bases del proyecto.
- encontrar un objetivo/os comunes.
- No se trata sólo de pedir sino de actuar: Hacer cosas, ofrecer ideas. Provocar contrastes sin conflicto (crítica que surge de forma natural desde la propia convivencia).
- Crear un centro de conocimiento instalado en la Universidad pero conectado con el mundo profesional real.
- Hacer que la gente se forme activamente mediante su propio esfuerzo participando comprometidamente en la planificación de su formación.

Reunión del 2 de abril de 2005

Nota: La información que se detalla a continuación es un compendio de las ideas que surgieron

Hacer que la gente se forme activamente mediante su propio esfuerzo participando comprometidamente en la planificación de su formación.

y se discutieron en la segunda reunión celebrada con el objetivo de la redacción colectiva de un ideario para el “espacio” *aaabierta*.

Ideas/claves:

- El espacio *aaabierta* no es un fin concreto es un instrumento para gente inquieta, un laboratorio, una herramienta, un “espacio” que trata de fomentar la interdisciplinariedad y la cooperación entre personas, instituciones, colectivos, etc.
- Pretende poner en contacto diferentes ámbitos buscando la sinergia entre fuerzas creativas.
- Puede definirse como un elemento crítico al proponer ejemplos y/o modelos que complementan aquellos que la Institución ofrece.
- Sus objetivos convergen con los de la Institución pero se llevan a cabo en paralelo, compartiendo la construcción colectiva del aprendizaje.
- Este espacio puede encontrar algunas semejanzas/conexiones con el funcionamiento de las redes virtuales o con los modelos propuestos en *Arteleku* y *La Casa Encendida* pero su gestión no depende tanto de fondos públicos o privados sino del “trueque” de “egoismos/intereses”.
- No es un espacio adscrito a ninguna asignatura, persona, grupo e ideologías. Es un “espacio” público de uso colectivo que en ningún caso podrá ser utilizado para interés personal.
- No es un lugar de ocio sino un espacio para acoger iniciativas. Conectando ágilmente el mundo académico con la sociedad. No se trata de un taller ni de un almacén ni de un lugar de exposición, al menos con carácter permanente, aunque podrá tramitar y gestionar espacios más apropiados para esos fines desde la propia construcción física de éstos o desde la optimización de los ya existentes.
- Es un “espacio” con vocación de continuidad en el tiempo y entre las personas. Así mismo pretende ser una receta extrapolable a otros ámbitos.

Las ideas apuntadas en las dos actas anteriores describen perfectamente los objetivos de todo el programa iniciado con *Aulabierta*. Al ser discutido y consensuado entre todos los participantes se constituía en la primera construcción colectiva del proyecto y en un ejemplo de actividad surgida a partir de la creación de un primer lugar para el encuentro: el taller de *AAABIERTApycto*.

Estas actas fueron transcritas por Marisa Mancilla e Irene Fdz. Gómez. Tras revisarlas y corregirlas, compusieron el texto final que recogía y depuraba los objetivos consensuados para el proyecto *Aulabierta*. Este documento recibió el título: “Ideario de *Aulabierta*”.

IDEARIO para el espacio *Aulabierta*.

Doc.9

- *Aulabierta* surge en el seno de la institución universitaria, concretamente en el entorno de la Facultad de Bellas Artes y la Escuela Superior de Arquitectura de Granada con vocación de interdisciplinariedad: quiere ser una experiencia extrapolable a otros ámbitos, como un lugar para el encuentro entre gente inquieta, un laboratorio de ideas, una herramienta que facilite el desarrollo de actividades docentes e investigadoras como complemento a la enseñanza reglada.

- *Aulabierta* sirve de conexión entre el mundo académico y la sociedad. Un espacio poroso, donde los ámbitos universitario y profesional puedan espontáneamente converger.

- *Aulabierta* no depende de colectivos ni ideologías. Es un “espacio” con vocación de continuidad en el tiempo y entre las personas: un “espacio público” puro. Ofrece una estructura abierta a todos aquellos que busquen vías alternativas de conocimiento, fomentando la cooperación entre instituciones, grupos y personas. Un lugar de encuentro y un caldo de cultivo que favorezca la sinergia entre fuerzas creativas.

- *Aulabierta* es un refugio para la creación solitaria y colectiva, un “aula de estudio”, un espacio para el debate y la reunión, no adscrito a ninguna asignatura. Además de un centro de recepción y emisión de información que debe poseer la infraestructura mínima que esta actividad requiera.

- *Aulabierta* posee algunas semejanzas/conexiones con el funcionamiento de las redes virtuales o con los modelos que, desde el ámbito de las artes plásticas, proponen centros de enseñanzas no regladas. Su gestión no dependerá sin embargo de fondos públicos o privados sino del intercambio y el acuerdo de intereses.

- *Aulabierta*, supone un elemento crítico y dinamizador de la vida universitaria, al proponer modelos de funcionamiento más inmediatos y ágiles, surgidos directamente de las necesidades formativas no satisfechas por la institución. Sus fines coinciden con la esencia misma de la Universidad como lugar del conocimiento.

Esta actividad ayudó a dar a conocer la iniciativa y comprobar de que manera un proyecto crítico y complejo como el que se aventura podría ser recibido en la comunidad universitaria. Si bien habíamos obtenido muy buenos resultados en el procesos de inscripción y participación en el taller, las personas que se sumaron representaban un tanto por ciento muy bajo respecto a la población de estudiantes total de la Facultad de Bellas Artes y la Escuela de Arquitectura de Granada. No obstante, sabíamos que este era un proyecto en proceso y que alcance y participación en el mismo debía medirse por criterios cualitativos y en todo caso a partir de una evaluación a medio-largo plazo.

Un elemento a pensar, es que de los más de cien estudiantes que participaron en los debates y talleres de *AAABIERTApycto*, únicamente un grupo de unas veinte personas, continuaron participando de una manera activa en las siguientes fases. El trabajo de gestión continua, limitaba las posibilidades de que un buen número de estudiantes pudiera seguir y dedicar tiempo y un compromiso activo con el proyecto.

A nivel orgánico, notábamos cierta inercia relacional, es decir, una comodidad al trabajo con el núcleo de gestión pionero, aunque las reuniones siguientes a *AAABIERTApycto* sirvieron para desbloquear este grupo y abrir su estructura a la participación de nuevas personas. En este sentido, el grupo de coordinación principal de *Aulabierta* se duplicó por efecto de las sesiones de taller y por la multiplicación de tareas que produjeron los grupos de trabajo.

Otro asunto que requirió observación, fue la escasa si no nula participación del profesorado en este proceso de reflexión crítica y replanteamiento del espacio académico universitario. Los recursos empleados para solicitar su colaboración no tuvieron los efectos deseado. Los procedimientos empleados o la confianza en obtener una participación sin negociación previa, limitaron la colaboración efectivo en el proyecto. La falta de experiencia y conocimiento real de las dinámicas de participación y responsabilidad del profesorado respecto a los órganos de representación en los Centros académicos, hacía que los canales de participación que deseábamos activar no tuvieran en cuenta o marginaran estructuras en funcionamiento. El proyecto intentaba poner en marcha una estructura de participación horizontal, sin tener en cuenta, que las relaciones de poder, las culturas e identidades son cualidades imborrables en proyectos en los que intervienen e interaccionan agentes múltiples y diversos.

A.7. Búsqueda y acopio de materiales para construir el edificio de *Aulabierta*.

A.7.1. Las derivas en busca de materiales.

En la búsqueda de material susceptible para ser empleado en la construcción de la sede para *Aulabierta*, la labor más intensa fue realizada por Salvador Navarro y Luis Villar. Ambos emprendieron una serie de itinerarios por la ciudad de Granada con el objetivo de localizar materiales que pudieran ser útiles al proyecto y que empresas, instituciones o particulares, no utilizaran o desecharan y estuvieran dispuestos a ceder. Tras unas semanas de trabajo presentaron el siguiente informe de conclusiones:

El reciclaje cada vez se está desarrollando más, es un ciclo cerrado en el que cada vez participan más empresas que ya no tiran sus residuos, sino que los venden a otras que se encargan de transformarlos para volver a convertirlos en materias primas (chatarra, Renfe vende sus traviesas de desecho...). Esto es un arma de doble filo; por una parte es un logro el hecho de la reconversión en materia prima de productos ya elaborados que pierden su utilidad original, pero por otra parte significa la introducción del concepto del estándar industrial en la reutilización de objetos. Es por ello que cada vez más los proyectos de reciclaje como *Aulabierta* deben interferir en esa cadena que se va cerrando según se avanza legal y técnicamente, para proponer usos nuevos para materiales de desecho que de otra forma estarían destinados a volver a formar parte de la industria y las cadenas de montaje, limitando las posibilidades creativas.

Doc.10

**DISPONIBILIDAD DE MATERIALES
INSTITUCIONES.**

CONCESIONES CONFIRMADAS
AYUNTAMIENTO DE GRANADA. DEPARTAMENTO DE MEDIO AMBIENTE.
PUNTO LIMPIO DE RESIDUOS SÓLIDOS.
Dirección: Edificio municipal administrativo de Gran Capitán.

Tenemos autorización verbal para retirar los *residuos sólidos* que nos interesen en el Punto Limpio de nueva creación cercano a Bellas Artes, que se inaugurará a mediados de abril. Según

Granada, 10 de diciembre de 2004

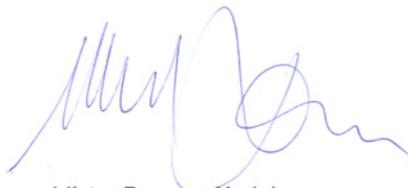
Estimado señor o señora:

Desde el Vicedecanato de Cultura de la Facultad de Bellas Artes de Granada estamos organizando un Curso-Taller de Arte y Arquitectura que incluye la construcción de un modelo de arquitectura alternativa a partir de materiales reciclados. Por coherencia con los contenidos del curso que se fundamenta en la autosostenibilidad de los proyectos, buscamos posibles "donantes de materiales".

Solicitamos su colaboración en este sentido, si disponen de algún tipo de **material almacenado y en desuso**: Mobiliario, prefabricados, estructuras de cualquier tipo, etc. Es decir, todos aquellos materiales que ya no les sirven son, justamente, los que a nosotros nos servirían.

No duden en llamarnos para cualquier aclaración. En cualquier caso, nosotros nos pondremos en contacto con ustedes para explicarles todos los pormenores.

Les saluda atentamente



Víctor Borrego Nadal
Vicedecanato de Cultura y Alumnos

II. 147. Carta de Víctor Borrego destinada a solicitar material a empresas e instituciones.

el responsable de medio ambiente en el momento en el que detectemos cualquier material allí depositado que nos sea de utilidad, previa toma de datos (para corroborar que el material se recicla y no vuelve a tirarse en la calle) podremos retirarlo para aaabierta. Para cualquier problema dirigirse a José Conde en la dirección arriba detallada.

Queremos anotar una posibilidad para el almacenaje de materiales reciclados que podamos utilizar para aaabierta. Es evidente que la mejor ubicación de éstos materiales es la propia Facultad de Bellas Artes, pero estamos convencidos de que en el transcurso del proyecto surjan impedimentos institucionales que puedan frenarnos. Uno de estos impedimentos puede ser la imposibilidad de almacenar temporalmente materiales en la Facultad para la posterior construcción de aulabierta. El tercer día del curso/taller hemos topado con una mina: la nave que la Diputación de Granada pensaba demoler a inicios de Verano. La opción que podríamos tener para almacenar el material recuperado de la Diputación (y otros) podría ser el Punto Limpio del Ayuntamiento, en primer lugar por la proximidad entre la nave a demoler, el punto limpio y la Facultad de bellas artes, y en segundo, porque no estaríamos pidiendo nada, sino facilitando el reciclaje de material que pretende el Ayuntamiento con la creación del punto limpio de desechos (y más aun tratándose para una iniciativa de las características de aaabierta). El pacto sería en definitiva el de un almacenaje en el punto limpio durante el tiempo que se necesite para elaborar el diseño definitivo de nuestra aula abierta.

JUNTA DE ANDALUCÍA. OBRAS PÚBLICAS Y TRANSPORTES. CARRETERAS. DELEGACIÓN PROVINCIAL DE GRANADA. Dirección: Edificio administrativo en Avda. de Madrid (frente Medicina)

Disponemos de material procedente de desmantelamientos y renovación de carreteras sin concretar (posiblemente *quitamiedos, perfiles para señales, etc.*). A través de visitas esporádicas al taller (situado frente el centro comercial Alcampo) podríamos solicitar la donación del material susceptible de incorporar a aulabierta que vaya a ser desechado. Algunas piezas metálicas son vendidas a peso a las chatarrerías, pero el coste de venta que muchas veces tienen es mínimo (las chatarrerías recogen desechos casi anualmente porque sino gastarían más en el transporte), de ahí que el director nos haya autorizado a retirar piezas de éstas características, eso sí, tendríamos que justificar su retirada demostrando la importancia de ese material en la construcción del aulabierta por lo que deberíamos realizar detalles constructivos concretos. Vigas metálicas que sujetan los carteles de indicación en carreteras podrían resultarnos de un valor especial. Señales para asientos,..... no creo que falte imaginación.

CONCESIONES EN TRÁMITE.

RENFE. MATERIAL MÓVIL.

Dirección: oficinas de infraestructuras de RENFE en Villarejo (Chana).

Muy pocas veces se desmantelan trenes cerca de Granada y no hay intención de hacerlo en los próximos meses. Pero existe un gran centro de RENFE en Villaverde (Madrid), donde ya otras veces se han llevado a cabo proyectos de reciclaje y cesión de material desinteresadamente (Proyecto RAMA). También se nos informó de la posibilidad de que se desmantelaran trenes en breve en los talleres de Santa Justa en Sevilla. Para seguir la investigación Abel (del Departamento móvil RENFE en Granada) nos facilitó un contacto: José Martín y tlfno: 954485490 al que dirigirnos en

Sevilla. El material que podríamos utilizar va desde un mismo vagón a sus ventanas o asientos.

PATRIMONIO. JUNTA DE ANDALUCÍA. MATERIAL MÓVIL ASOCIADO A CARRETERAS

En la investigación realizada a la delegación provincial de Carreteras nos informaron que los vehículos forman parte de Patrimonio de la Junta y son gestionados desde Sevilla. En la visita al taller de Carreteras había numerosos vehículos esperando que los recogiera la empresa de desguace a la que se hizo la concesión. El director provincial nos advirtió de la dificultad de una donación de éste tipo. Que no se diga que no lo hemos intentado.

CONCESIONES DENEGADAS

MOPU. DELEGACIÓN PROVINCIAL DE CARRETERAS.

Dirección: Edificio administrativo en Avda. de Madrid (frente Medicina)

Taller en carretera antigua de Málaga (cerca paso a nivel)

Recibimos una negativa directa en el taller, pero quedaría intentarlo con el máximo responsable en el edificio administrativo del ministerio.

RENFE. DEPARTAMENTO DE VIALES.

Pretendíamos obtener material retirado de los viales como traviesas de madera o acero de los raíles, desde Granada es imposible.

La actividad desarrollada por Luis Villar y Salvador Navarro enlazaría con la propuesta que AAABIERTA hizo dentro de las Primeras Jornadas de Puertas Abiertas de la ETS Arquitectura de Granada, coincidentes en el tiempo con el congreso ARQUITAXI. Queríamos seguir con el trabajo de localización de materiales y aprovechando la convocatoria que pudieran tener las jornadas programadas en la Escuela de Arquitectura, diseñamos una actividad llamada “Lo que la ciudad arroja”. Este era el texto que explicaba en que consistía nuestra propuesta y como llevarla a cabo:

Doc.11 *Aulabierta*: “Lo que la ciudad arroja”.

La propuesta comienza mediante la creación de grupos que trabajen en zonas concretas de la ciudad. Cada uno de ellos llevará a cabo una documentación fotográfica de lo que Granada arroja o dispone en la calle en un momento y lugar determinado. Mediante una salida nocturna organizada, tratar de barrer el espacio asignado para posteriormente poner en común, mediante la creación de una base de datos, las observaciones hechas y llevar a cabo un proceso de reflexión en torno a la posibilidad real de utilizar este material en la construcción del “aulabierta” que queremos proyectar y construir.

¿Qué podemos detectar?

1. Lo que la calle ofrece (desde una silla a un tubo de instalaciones urbanas desechados).

2. Construcciones. En ellas podemos encontrar partidas de material que después de la recepción en obra ha sufrido algún daño que lo convierte en “basura”, un puntal deteriorado también podría resultar un desecho excelente.

- Tipo (bloque vivienda plurifamiliar, edificio público, obra pública,...)
- Empresa constructora.
- Fecha estimada de finalización de obra.

3. Empresas que generen posibles residuos reciclables.

Ej: Tapicerías (tubos cartón), Empresas alquiler andamios,...

4. Instituciones que generen posibles residuos reciclables. ej: Obras públicas, ugr,...

Fechas de realización:

- Lunes 7 de marzo a las 21:00 hrs punto de partida y distribución de zonas en el hall de la ETSAG.
- Martes 8 de marzo a las 13:00 hrs entrega documentación en el hall de la ETSAG.

Inscripciones hasta el viernes 4 de marzo en aaabierta@yahoo.es Aportar: nombre y apellidos, teléfono, email y resto de miembros del grupo si los hubiera.

Para iniciar “Lo que la ciudad arroja” convocamos una reunión en el salón de actos de la ETSAG. Allí presentamos la actividad y los objetivos que perseguíamos. Acudieron no más de treinta personas, suficientes para formar todos los grupos necesarios y poder con ellos explorar las dieciséis zonas en las que dividimos la ciudad de Granada. Se entregó a cada grupo una ficha-callejero con la zona que les correspondía y se les emplazó a entregar toda la documentación fotográfica o escrita que pudieran realizar en un plazo de una semana. Aunque en la convocatoria queríamos que no se demorara esta entrega y por eso pedíamos recibir el material al día siguiente del inicio, decidimos aligerar la intensidad de búsqueda y dar un margen de una semana. Al fin y al cabo, lo que nos interesaba era poder disponer de ese material documental en las mejores condiciones posibles.

La respuesta a esta propuesta fue escasa por parte de la mayoría de los grupos participantes, creemos porque dependía de la voluntad e interés por llevar a cabo la acción y no planteaba unos resultados inmediatos. La falta de dinamización y seguimiento por parte del grupo de coordinación, y el escaso reconocimiento del mismo, eran algunos de los factores que pudieron limitar la obtención de unos resultados más significativos y útiles.

Únicamente recibimos las anotaciones y tomas fotográficas de dos grupos, pero su aportación no era realmente significativa para el propósito de la autoconstrucción. En líneas generales, esta actividad no ofreció unos resultados que pudieran ser reveladores, con los que concluir una línea de gestión para el hallazgo de recursos materiales. Aún así, la actividad propuesta fue útil para exponer de una forma intensa el proyecto *Aulabierta* en la Escuela de Arquitectura de Granada.



Il. 148. Vistas aéreas sobre la situación de la nave industrial de Diputación de Granada con respecto a la Facultad de Bellas Artes.

A.7.2. La nave de la Diputación de Granada: estudio y gestión de la cesión y el desmontaje.

Uno de los principales objetivos que perseguía el taller dirigido por Santiago Cirugeda durante el curso *AAABIERTApycto* era no cesar en la búsqueda de materiales útiles para la construcción del espacio físico de *Aulabierta*. Considerábamos que al ampliar el número de personas involucradas en el proyecto sería más fácil organizar nuevas batidas o dar con el nexo que nos proporcionara el abastecimiento de material necesario del que partir a la hora de iniciar el diseño de *Aulabierta*. Y así fue. La tercera mañana del curso, David Malagón, uno de los estudiantes de arquitectura matriculados, llegó con una noticia sorprendente: a través de su padre, Antonio Malagón -técnico de mantenimiento eléctrico de la Diputación de Granada-, supo de la existencia de dos naves industriales, propiedad de la Diputación, que iban a ser demolidas en un breve periodo de tiempo. Las dos naves estaban situadas dentro del recinto de obra del complejo administrativo de la futura sede de la Diputación de Granada, hoy en funcionamiento, a escasos doscientos metros de la Facultad de Bellas Artes.

Antonio Malagón creía factible la posibilidad de que, por lo menos una de esas naves, fuera cedida al proyecto *Aulabierta*, ya que dentro del plan de obra diseñado por VISOGSA-Diputación de Granada no se planteaba un desmontaje selectivo, con el fin de reutilizar algunos elementos, sino una demolición total de la nave.

Santiago Cirugeda, acompañado de un pequeño grupo de estudiantes, hizo una visita a la nave para hacer un primer reconocimiento y comprobar el estado y posibilidades de la nave en cuestión.

Las conclusiones, aunque apresuradas, no dejaban lugar a dudas:

- Los materiales de la nave industrial susceptibles de ser desmontados y reutilizados presentaban un perfecto estado.
- Algunos de ellos eran además de gama alta, resultado de una reforma que habilitó esas naves -antiguos almacenes de ganado- como oficinas de la propia Diputación de Granada.
- Practicar un desmontaje selectivo de las piezas que nos fueran útiles no sería tarea difícil, ya que toda la reforma se había hecho solapando elementos a la estructura original mediante tornillería ligera y perfilera metálica.
- Como consecuencia de lo anterior, el tiempo de ejecución del desmontaje no sería muy dilatado.
- Que, aún sin inventariar los materiales que podríamos obtener, parecían suficientes para llevar a cabo el diseño y posterior construcción del espacio para *Aulabierta*.

Conseguir la cesión de la nave industrial permitía solucionar de una vez la carencia de material. Desde este momento, habría que redigir todos los esfuerzos del grupo a la realización de los trámites necesarios para contactar con los responsables últimos de la donación de la nave industrial y conseguir convencerles para que pudiéramos



Granada, a 13 de abril de 2005.

VICTOR BORREGO NADAL, PROFESOR TITULAR Y VICEDECANO DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES

En relación con la conversación mantenida entre el arquitecto Santiago Cirugeda, como representante del proyecto AAABIERTA, y Jorge Suso a propósito del desmontaje de una nave industrial situada en Avd. de Andalucía junto a nuevo edificio de Diputación, quisiera formalizar lo allí acordado, SOLICITANDO:

La donación del material desmontable de dicha nave, para su utilización posterior en la construcción de un nuevo espacio, proyectado por un equipo de estudiantes de arquitectura y bellas artes, dirigidos por el arquitecto Santiago Cirugeda que se haría cargo también del proyecto de "desmontaje" y plan de seguridad. Este nuevo espacio estaría situado, previsiblemente, en la Facultad de Bellas Artes y serviría como local para las actividades del Aula Abierta integrada por alumnos, profesores y profesionales del ámbito de la creación y la cultura.

Atentamente:




Victor Borrego Nadal

Il. 149. Solicitud de Víctor Borrego para la donación a *Aulabierta* de la nave de Diputación de Granada.

realizar un desmontaje de la misma y hacer uso de ese material de manera definitiva. Nuestro primer contacto en Diputación fue el arquitecto Jorge Suso Fdz. Figares. David Malagón se encargó de entrevistarse con él, contarle el proyecto y pedirle ayuda para canalizar nuestra petición. Jorge Suso requería, para iniciar formalmente la petición de donación de la nave, realizar una solicitud por escrito y firmada por algún responsable de la Facultad de Bellas Artes o la Escuela de Arquitectura de Granada. Contábamos para tal caso con el apoyo de Víctor Borrego, Vicedecano de Cultura y Alumnos, que se ofreció a redactarla y firmarla [-> [II. 149](#)].

De: archgamessc@
Para: colladosalcaide@hotmail.com
Fecha: 23 de abril de 2005 09:27
Asunto: Re: apoyos!

[Email 24](#)

Hola.

Seguimos trabajando, yo sigo con el plan de desmontar el edificio [-> [Anexo 3.4](#)], lo contaré cuando esté allí. ¿se hizo la petición formal?

Me preocupa el que todavía no tengáis la normativa o reglamento de uso de los espacios comunes y públicos de la Facultad, así como alguna opinión sobre la posición del Decano a que ocupemos un espacio de la Universidad. Finalmente siempre lo podremos hacer justificándolo desde mil posiciones: temporalidad, experimento docente, derecho de uso de la Universidad o lo que queramos, pero debemos tener toda la información posible para que la pelea sea favorable. Dame alegría y cuéntame cositas.

santi⁵⁴⁰

De: colladosalcaide@hotmail.com
Para: archgamessc@
Fecha: 27 de abril de 2005 07:02
Asunto: hola!!

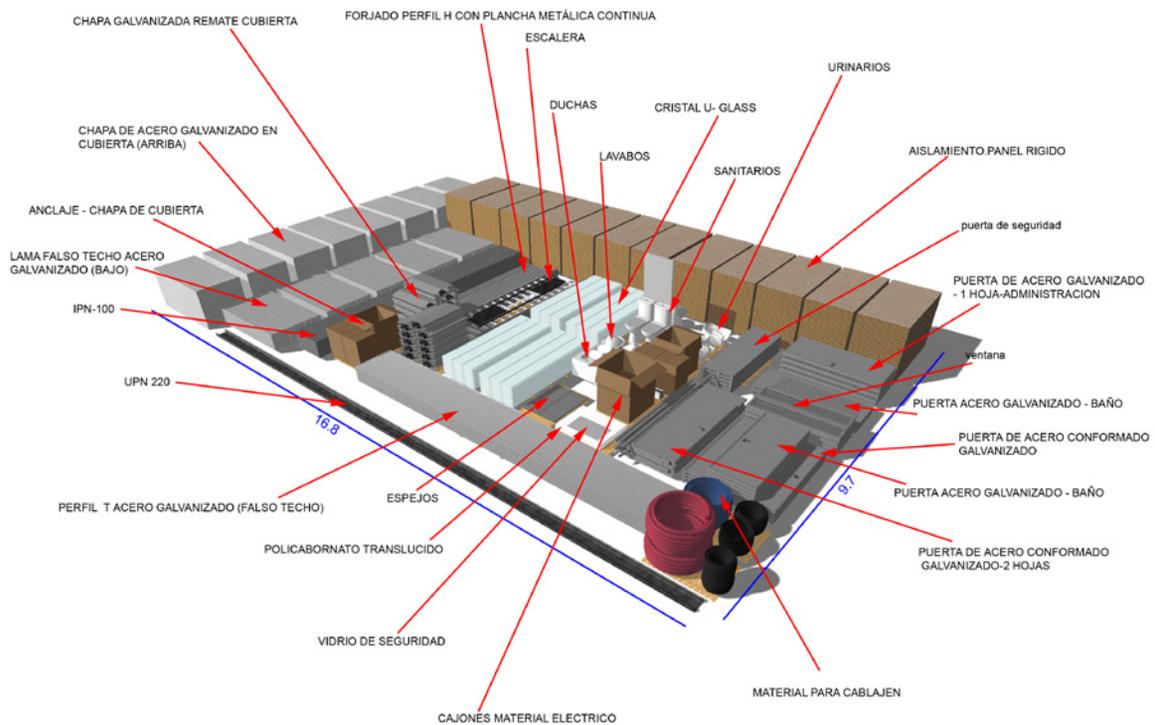
[Email 25](#)

Vamos este lunes a Diputación para entregar la documentación sobre el proyecto y la petición formal. Ya te cuento si hay nuevas.

Oye, cualquier apoyo, informe, documento que nos pueda servir para tramitar las peticiones que hagamos mándanoslo. En cuanto a la información de uso de espacios tenemos alguna información, pero aceleramos cuanto antes esto, tb tenemos precedentes que estamos estudiando, como fueron la instalación de las aulas prefabricadas.

Con el Decano hemos hablado mucho. Para mi es una persona un tanto ambigua,

⁵⁴⁰ CIRUGEDA, Santi. *Re: apoyos!* [en línea]. Mensaje para: COLLADOS, Antonio. 23/04/2005 [Citado 17/03/2012]. Comunicación personal.



Il. 150. Render del estudio de materiales de la nave industrial de Diputación de Granada. Diseño: Recetas Urbanas.

pero parece que comprende esto, pq hemos hecho muchísimos esfuerzos para explicarlo y que se entienda. Le redactamos una carta de adhesión al proyecto así que esta semana la recogemos pq ya no le queda otra. El Decano de bbaa es íntimo del de arquitectura, y dice que hablan en total sintonía. Juan Calatrava, el de archit, está entregado a *Aulabierta*. Este es un apoyo fundamental.

Vamos este lunes a Diputación para entregar la documentación sobre el proyecto y la petición formal. Ya te cuento si hay buenas nuevas.⁵⁴¹

Con esta solicitud firmada y una copia extendida del dossier del proyecto, incluyendo un breve plan de trabajo en el que se explicaba qué queríamos hacer exactamente con la nave industrial, creíamos haber cerrado con éxito el proceso de cesión de la misma. Quedábamos a expensas de que Jorge Suso iniciara los trámites para la solicitud de la nave industrial a las instancias competentes. Ante la buena acogida que mostró en las visitas que le hicimos creíamos que el proceso sería sencillo y no percibíamos, ni intuíamos nada que nos hiciera pensar en que fuera rechazara la petición.

Entregada la solicitud y mientras se resolvían las gestiones para la cesión al interior de las oficinas de Diputación, Santiago Cirugeda junto con el resto de miembros del estudio Recetas Urbanas, estudiaban las fotografías del conjunto y detalles de la nave, las planimetrías facilitadas por Jorge Suso y el estudio-inventario que David Malagón y Luis Bravo-Villasante realizaron del material que podríamos sustraer y ser útil para diseñar y construir el edificio de *Aulabierta* [-> **Anexo 3.4**]. En función de todos estos datos Santiago Cirugeda elaboró un primer plan de desmontaje mediante *renders*⁵⁴² [-> **Anexo 3.4**], que ilustraba de una forma muy clara cuales eran nuestras intenciones y que tareas ejecutaríamos en la nave [-> **II. 150**].

El plan propuesto se fundamentaba en la realización de un desmontaje selectivo. Confiábamos en que plantear la recuperación de parte de los materiales de la nave para darles un nuevo uso en el proyecto *Aulabierta*, nos ayudaría en la negociación con Diputación a conseguir la cesión. Las instituciones públicas y privadas tiene programas y proyectos de valoración medioambiental y recuperación de residuos, por lo que aprovechamos esta dimensión de la práctica como estrategia de gestión con empresas y organismos públicos. De algún modo intentaríamos convencerles de que el desmontaje por nuestra parte podría beneficiarles, por lo menos, en lo que respecta a política medioambiental y gestión de imagen pública.

Nuestra solicitud siguió unos trámites que desconocíamos pero que no dejaban de ser los correctos y habituales para un caso peculiar como éste. Pasó de Jorge Suso a la Dirección de Infraestructuras de Diputación y de ahí la remitieron a VISOGSA, una empresa pública, perteneciente a Diputación de Granada, que ejercía el papel de promotora de la obra del nuevo complejo administrativo y sede de la Diputación.

⁵⁴¹ COLLADOS, Antonio. *hola!* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santi. 27/04/2005 [Citado 17/03/2012]. Comunicación personal.

⁵⁴² Imágenes virtuales (3D).

Cuando la solicitud de cesión llegó a manos de los responsables de VISOGSA se encontraron con un plato difícil de digerir. Por una parte, estaban comprometidos a estudiar nuestra petición, aunque sólo fuera por cortesía entre instituciones, pero, por otro lado, acceder al desmontaje de la nave les ocasionaba mayores inconvenientes que ventajas. Las razones nos las dieron más tarde, en el momento que celebramos la primera reunión con los responsables de VISOGSA.

En una llamada de Jorge Suso a Víctor Borrego saltó la alarma. Víctor Borrego era la persona que había firmado la petición formal por parte de la Facultad de Bellas Artes, por lo tanto, era el contacto con el proyecto. Jorge Suso le anunció que la contrata para la demolición de la nave estaba ya firmada y que además, según el plan de obra trazado por VISOGSA, sería inminente. Pero a la vez que le confesaba esto, dejaba una puerta abierta: decía que debíamos hablar con José María Moral, directivo de VISOGSA, para convencerle de lo conveniente que sería para su empresa aceptar la cesión de la nave y el desmontaje de parte de sus elementos. Para ello debíamos aportar un plan de desmontaje y seguridad de la actuación y todo aquellos documentos que sirvieran para que su aptitud fuera más receptiva al desmontaje.

Decidimos hablar de nuevo con Jorge Suso para que nos explicara directamente la situación y aclarar las dudas que se habían despertado. Fuimos a verle pero no tenía mucho más que decirnos, salvo insistimos en que llamáramos a José María Moral.

Doc. 12 Cuaderno de campo 28/04/05⁵⁴³

Hablamos con Jorge Suso. El proyecto ha pasado a VISOGSA. Tienen miedo pq ven que viene de bbaa. Los problemas vendrían por temas de seguridad y responsabilidad.

Llamo a santi y dice que nos reunimos con ellos el viernes, antes de la reunión en BBAA.

Llamo a VISOGSA. Nos dan cita con José María Moral para el viernes 29 a las 10,30.

El viernes 29 de abril teníamos en Granada una reunión del grupo de participantes en *Aulabierta* para el seguimiento del proyecto. Antes de ella quedamos en entrevistarnos en la sede de VISOGSA con José María Moral y ver con él todos los posibles inconvenientes que nos habían adelantado. Cirugeda preparó un dossier de su trabajo acompañado del por entonces último número⁵⁴⁴ de la revista *Pasajes*, donde se publicaba la ampliación que estaba realizando del Espai DA'rt Contemporani de Castelló (EACC) [-> **Pag. 407**]. Además de esto aportó los primeros *renders* de la nave con el plan inicial de desmontaje [-> **Il. 150**] [-> **Anexo 3.4**].

El proceso de construcción del proyecto de Castellón sirvió de ejemplo y antecedente para la práctica que proponíamos: El montaje de la ampliación la llevaron a cabo los mismos técnicos de montaje de exposiciones de los que disponía el EACC. No eran

⁵⁴³ Nota de los cuadernos de campo del proyecto.

⁵⁴⁴ CIRUGEDA, Santiago. *Prótesis Institucional*. En: PASAJES, Arquitectura y Crítica, nº 66, Madrid: Ed. América Ibérica, 2005, pág. 16-18.

especialistas en la construcción de este tipo de volúmenes, pero Santiago Cirugeda propuso que fuera realizado por ellos para conseguir que empatizaran desde el inicio con el nuevo espacio, al fin y al cabo ese iba a ser también su lugar de trabajo, y para demostrar que la práctica arquitectónica podía ser una disciplina más inmediata y accesible, en la que podían involucrarse personas sin una formación especializada. El ejemplo de la “Prótesis Institucional” del EACC serviría para ilustrar y convencer a los directivos y técnicos de VISOGSA de la capacidad que teníamos para llevar adelante las tareas de desmontaje. Además el estudio previo sobre la nave demostraba que era una acción muy meditada, demostrando con ello que éramos conscientes de los posibles riesgos y la forma de evitarlos.

A la reunión se incorporó María José Granizo, Arquitecta Técnica de VISOGSA, encargada de la coordinación de las diferentes subcontratas que actuaban en la obra de la nueva sede para Diputación de Granada. Fue ella la que expuso los inconvenientes para la cesión y ejecución del desmontaje. Los principales eran los siguientes:

- La construcción del nuevo edificio llevaba cierto retraso, lo que supondría para VISOGSA, según figuraba en el contrato firmado con Diputación de Granada, una penalización económica. El que nosotros ejecutáramos el desmontaje retrasaría aún más la finalización de la obra.
- Existía mucha preocupación por los riesgos derivados de las labores de desmontaje que iban a asumir los estudiantes. Entonces tenía Granada uno de los índices más altos de siniestralidad laboral y cualquier posible accidente que sufriéramos se convertiría en un grave problema para la empresa.
- Debía realizarse, en caso de que se confirmara la cesión, un convenio de colaboración entre la Diputación de Granada (VISOGSA) y la Universidad de Granada, que cubriera la práctica.

Creíamos que la demolición, tal y como nos había dicho Jorge Suso, era inminente pero María José Granizo confesó que estaba prevista realizarla en septiembre de 2005. No eran buenas fechas porque para poder ejecutar el desmontaje debíamos realizarlo, o en meses de verano, a lo que no nos podíamos comprometer porque es tiempo de vacaciones en la Universidad y ninguno de nosotros estaría en Granada, o bien en el mismo septiembre, mes de exámenes para casi todos los que participaríamos. En principio propusimos que, de efectuar la cesión, ejecutaríamos el desmontaje en septiembre, por lo que no retrasaríamos la obra general, conscientes de que debíamos forzarles a dilatar las fechas del desmontaje a mediados de mes y esperar a que termináramos nuestros exámenes.

Sobre el asunto de la seguridad, Santiago Cirugeda se comprometió a elaborar el Proyecto de Desmontaje de la Nave de Diputación [-> Anexo 3.4] y el Estudio de Seguridad y Salud [-> Anexo 3.4] de la actuación, y a que fueran visados ambos por un organismo público y AAABIERTA, la asociación, por su parte, debía organizar un Curso de Seguridad y Salud en Obras de Construcción que formara a los participantes en las medidas y equipos de seguridad [-> Il. 153] a tener en cuenta durante la acción práctica de desmontaje. José María Moral advirtió además, de la necesidad de firmar un

seguro complementario de riesgos para los alumnos del desmontaje pues, el seguro ordinario que la Universidad de Granada hacía a los matriculados en sus cursos, no cubría los accidentes que sucedieran fuera de las instalaciones de la Universidad.

La reunión acabó con estos puntos y con el compromiso de reunirnos otra vez en breve, ya con el Proyecto de Desmontaje y de Seguridad redactado y los seguros resueltos.

Email 26 De: colladosalcaide@hotmail.com
Para: archgamessc@
Fecha: 04 de mayo de 2005 10:34
Asunto: hola payo!

Hola,
Para la próxima vez que vengas a Granada deberíamos tener abocetado un dossier que pudiéramos entregar. La parte conceptual y de documentación la tendremos lista, tb por lo que respecta a los estudios sobre normativa de uso de espacios. El equipo de diseño tendrá la maqueta pronto. Lo que haría falta es que cuando tengas la previsión del plan de desmontaje, necesidades técnicas, etc. todo lo que preveas, incluso unas primeras ideas sobre el curso de desmontaje de septiembre (contenidos, programación, docentes,...) nos lo puedas mandar para ir gestionándolo.

Plantear este curso podría ser muy positivo para afianzar el proyecto, al quedar contemplado en él, todo un estudio sobre seguridad en el trabajo y preparación técnica. A nivel político esto le sonará estupendo y a nosotros nos vendrá también muy bien. Una parte teórica y otra práctica de desmontaje.

Como para el tema de los seguros tendremos que hacerlo por un procedimiento establecido de cursos, tendremos que ir solicitando la aprobación cuanto antes, tener cuanto antes la información necesaria, montarlo y presentarlo la semana después para que pase los trámites necesarios. Investigaremos el tema de seguros para estar cubiertos.

Una cosa importante: una carta de apoyo y respaldo de Andrés Perea (si pudiera mandarnos por escrito un informe favorable, mejor que mejor).

Salud⁵⁴⁵

En la reunión nos informaron que el arquitecto que había diseñado y estaba al cargo de la dirección de la construcción del nuevo complejo administrativo de Diputación

⁵⁴⁵ COLLADOS, Antonio. *hola payo!* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago. 04/05/2015 [Citado 19/03/2012]. Comunicación personal.

de Granada era Andrés Perea. Al salir de la cita, Santiago Cirugeda confesó la buena sintonía que tenía con él. Intuyendo que podía ser sensible a nuestro proyecto, decidimos ponernos en contacto con Perea para darle a conocer nuestros planes y el asunto del desmontaje de la nave, y conseguir con ello que mediara a nuestro favor con VISOGSA.

De: archgamessc@
Para: colladosalcaide@hotmail.com
Fecha: 04 de mayo de 2005 21:00
Asunto: Re: hola payo!

Email 27

He hablado con Andrés Perea esta mañana. Le gusta mucho la idea y mañana estará en Granada con las mismas personas que nos reunimos. Va a hablar con ellos y me comentará luego, ole ¡¡¡ además coincido con él en unas conferencias en madrid dentro de un mes, así que no le pierdo pista...ole
Me pongo con todo ese material a currar, creo que pasaré por granada el 12 a ver el tema de la Facultad de Málaga...ayer estuvo esta mujer por aquí...ya te contaré.
Por cierto, a ver si la próxima vez hay pelás para billetes de autobús,
Deu meu
santi⁵⁴⁶

A penas una llamada de teléfono y una charla tras un almuerzo en Granada sirvieron para entusiasmar a Andrés Perea, arquitecto dedicado también a la docencia, que entendió inmediatamente el valor pedagógico de la práctica que queríamos iniciar. Se comprometió a reunirse con los responsables de VISOGSA y a convencerles de que dieran luz verde a nuestra petición.

La reunión que mantuvo Andrés Perea con José María Moral y María José Granizo sirvió como aval definitivo al proyecto. En ella se estudiaron las interferencias y posibles retrasos que nuestra práctica ocasionaría y que medidas adicionales deberían ponerse en marcha para garantizar la seguridad de los estudiantes. Andrés Perea les convenció de que estaban ante la oportunidad de colaborar en un proyecto insólito, de numerosas aportaciones en los campos del Arte y la Arquitectura, y con una proyección pública de la que podrían salir beneficiados.

Cuando el 18 de junio de 2005, nos convocaron los representantes de VISOGSA a una segunda reunión, percibimos el efecto positivo de la presión que Andrés Perea había realizado en la promotora para convencerles de la idoneidad del proyecto. En esa ocasión nos transmitieron la disponibilidad tanto de la Diputación de Granada de donar los materiales de la nave industrial para *Aulabierta*, como de VISOGSA para permitir nuestro ingreso dentro del recinto general de obra.

⁵⁴⁶ CIRUGEDA, Santiago. *Re: hola payo!* [en línea]. Mensaje para: COLLADOS, Antonio 04/05/2005 [Citado 19/03/2012]. Comunicación personal.

INFORME SOBRE ACTUACIÓN EN NAVE DE DESARROLLO
SITUADA EN LA URBANIZACIÓN AR. 8.03.

Esta empresa ha recibido solicitud, por parte de la Diputación de Granada, para que analice la posibilidad de actuar sobre la nave del Área de Desarrollo de la Diputación situada en el AR. 8.03, con un proyecto de desmontaje dirigido por el arquitecto Santiago Cirugeda, se adjunta documentación que se nos ha entregado.

Analizando la situación actual, la situación futura, y realizadas consultas a la empresa constructora de la urbanización, empresa de seguridad y salud, técnicos y consultora, todos estos agentes intervinientes, nos han expuesto con relación a la responsabilidad y seguridad y salud, que debido a que la ejecución la realizarían alumnos de la Universidad y no una empresa especializada en la demolición, los seguros normales y necesarios para realizar este tipo de actuaciones no cubren esta eventualidad e igualmente se trataría de una situación atípica laboralmente cuya importancia no sabemos evaluar.

Para llevar a cabo dicha actuación consideramos que se deberían cumplir simultáneamente las siguientes cuestiones:

- Delimitar un recinto para la actuación así como acotar el tiempo a emplear en los trabajos de modo que no dificulten la operativa normal de la obra principal.
- Excluir dicho recinto de la obra principal contratada con la urbanizadora.
- Excluir las obras incluidas en el proyecto de desmontaje que se tengan que realizar del contrato suscrito con la empresa urbanizadora, así como del resto de agentes contratados para la realización de la obra.
- La citada actuación deberá tener la consideración de práctica de Universidad y esta por tanto responsabilizarse a todos los efectos legales de este proyecto y de las obras.

Las anteriores cuestiones deberían quedar reflejadas quizás en un convenio de colaboración entre las instituciones Diputación y Universidad, y en cualquier caso con VISOGSA como responsable actual de las obras que se pretende realizar.

Granada a 18 de junio de 2.005

Fdo. José M^a Moral Castro
Director Técnico.

Todo quedaba condicionado ya, a la redacción por nuestra parte del Proyecto de Desmontaje y al Plan de Seguridad y Salud, a la contratación de un seguro para los participantes y a la firma de un convenio de colaboración Diputación de Granada-Universidad de Granada con el que cerrar formalmente la cesión de la nave. Un asunto complejo, ya que habría que comunicar a la dirección de la Universidad (en el Rectorado) los planes que teníamos en mente, un asunto hasta ahora no ejecutado y que podría resultar problemático, ya que no conocíamos ni intuíamos su posición al respecto. José M^a Moral nos entregó un informe adicional en el que se especificaban las exigencias de VISOGSA para llevar a cabo la actuación en la nave [-> **II. 151**].

A.8. AAABIERTAdes/mon/ta/je: práctica de desmontaje de una nave industrial.

A.8.1. Gestión y diseño.

Teniendo el ejemplo del curso *AAABIERTApycto*, en el que convertimos la necesidad de repensar y concebir la ideología del proyecto en la ocasión para armar una actividad formativa, el desmontaje nos daba la oportunidad para realizar un proceso similar. En esta ocasión entendíamos que, por el tipo de actuación que planteábamos, debíamos tratar el tema de la seguridad y salud en el trabajo, sobre todo desde un carácter práctico, ya que esos conocimientos eran necesarios para evitar riesgos innecesarios y asegurar la buena marcha del desmontaje de la nave industrial.

Desde la primera reunión con VISOGSA comenzamos a trabajar sobre esta idea. Concebimos la posibilidad de celebrar un “Curso de Seguridad y Salud en Obras de Construcción” en el que se trataran asuntos relativos a la seguridad en el trabajo, la redacción de documentos legales en materia de prevención y el conocimiento de las medidas y equipos de protección adecuados para llevar a cabo, como caso práctico dentro del curso, el desmontaje de la nave.

Era este un tema que estaba entonces de plena actualidad en Granada y que convenía tratar, máxime, cuando la información que los estudiantes reciben durante los estudios de arquitectura en relación a la seguridad en obra es relativamente escasa.

Intentaríamos tramitar este curso a través del Centro de Formación Continua de la Universidad de Granada y hacer la gestiones oportunas para conseguir su aprobación. Asunto que no suponíamos fácil.

Tramitarlo a través del Centro de Formación Continua era, por varios motivos, lo más adecuado:

- Asegurábamos el reconocimiento y la convalidación del 100% de las horas de curso en créditos de libre configuración.
- Facilitaba la gestión y contratación de pólizas de seguros adicionales para los alumnos matriculados en sus cursos.
- Conseguiríamos el interlocutor necesario en la Universidad de Granada para la firma del convenio de colaboración con Diputación de Granada.

Email 28 De: colladosalcaide@hotmail.com
Para: archgameessc@
Fecha: 18 de mayo de 2005 18:35
Asunto: curso

He estado hablando con una persona del Centro de Formación Continua que es la oficina donde tramitamos los cursos, le explique la intención de todo el proyecto y le encantó. Le comenté la posibilidad de dar formación previa a la gente a partir de una práctica que sería la del desmontaje. Me dijeron que hasta hace poco había un convenio entre ellos y VISOGSA pero que expiraba ahora en mayo. La persona que me atendió me dijo que nos facilitaría todo lo que el pudiera y que se actualiza el convenio sin problemas. Todo esto va en relación con el tema de los seguros para la gente, que es lo que he intentado informarme. Este hombre me ha puesto en contacto con otro de VISOGSA que es el que lleva el tema de los convenios y me dijo que sin problema.⁵⁴⁷

La única experiencia anterior con el Centro de Formación Continua fue la organización de un curso con el artista Mira Bernabeu. En ese caso las gestiones fueron sencillas porque se trataba de un taller teórico-práctico al uso, sin excesivas complicaciones. El caso del desmontaje era bien distinto. Exigía determinados movimientos –caso del convenio, seguros, etc.- que desconocíamos en principio como llevarlos a cabo. Necesitábamos dar con la persona en el Centro que pudiera ayudarnos en la gestión y preparativos del curso. Esa persona fue José Enrique Cerdá Gila, Coordinador de Programas de Financiación Externa del Centro de Formación Continua de la UGR. José Enrique entendió muy bien el proyecto y nos facilitó la información y contactos necesarios para iniciar todos los trámites.

El orden de prioridades en la gestión que nos marcó fue el siguiente:

1. Presentación del proyecto de curso. Impresos normalizados en los que se indican cuales son los objetivos, contenidos, programación, profesorado y cuentas del curso. A partir de ellos una comisión del Centro realiza una valoración de la propuesta y admite o deniega la tramitación del curso.
2. Firma del convenio. Aunque había expirado recientemente el convenio establecido con VISOGSA se encargaría él mismo de renovarlo para la ocasión del curso.
3. Contratación de seguros. Aunque cualquier curso organizado a través del Centro de Formación Continua incluye un seguro para los alumnos matriculados, veía necesario, por lo peculiar de la propuesta, el realizar una valoración adicional por parte de la aseguradora y contratar si fuera preciso una ampliación de la póliza que cubriera totalmente a los matriculados.

⁵⁴⁷ COLLADOS, Antonio. *curso* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago 18/05/2005 [Citado 19/03/2012]. Comunicación personal.

José Enrique Cerdá nos recomendaba también entrevistarnos, tras la presentación de los impresos del curso, con Humbelina Robles Ortega, Subdirectora de Cursos de Postgrado y Complementarios, y una de las personas pertenecientes a la comisión encargada de evaluar las solicitudes de cursos. Preveía que nuestra propuesta podría no ser entendida sin haberla defendido personalmente. Así lo hicimos. Presentamos el proyecto de curso [-> [Doc. 17](#)] y concertamos una cita con Humbelina Robles para el 11 de junio de 2005.

La cita con Robles tuvo lugar el 11 de julio de 2005. A ella acudimos Víctor Borrego y yo con el objetivo de defender el proyecto de curso y que se entendiera el desmontaje como una acción formativa de primer orden. Robles nos recibió muy cortésmente. Había estudiado nuestra propuesta y manifestaba su interés por ella, pero a la vez mostraba ciertas dudas en relación a la denominación del curso y a los riesgos que asumían los alumnos en el desmontaje. Nuestro proyecto tenía como título “Curso Práctico de Seguridad y Salud en Obras de Construcción” y en aquellos momentos se iba a presentar la tercera edición del “Experto en Coordinador de Seguridad y Salud en Obras de Construcción”. Esta similitud en las denominaciones, según Robles, no era aconsejable y menos aún un solapamiento de contenidos. Nosotros entendíamos que tal solapamiento no existía ya que nuestro curso era eminentemente práctico y sobre la denominación nada nos impedía modificarla. Sobre los riesgos, aunque en la evaluación de las acciones de desmontaje los considerábamos mínimos, sabíamos que existían y para reducirlos tomaríamos todas las medidas de seguridad oportunas, además de contratar los seguros necesarios para que los alumnos y la Universidad de Granada estuvieran cubiertos.

La sensación a la salida de la reunión no fue muy positiva ya que Humbelina Robles parecía querer anticiparnos una resolución negativa a la petición de tramitación de curso. De todas formas no debíamos esperar a que ésta llegara, sino paliar las deficiencias y dudas que se nos transmitían. Por una parte, cambiamos la denominación del curso a “AABIERTAdes/mon/ta/je. Curso Práctico de Seguridad y Salud en Obras de Construcción” para evitar así la confusión con el Experto. En segundo lugar, llevamos a cabo un estudio descriptivo sobre la práctica de desmontaje que demostrara nuestra capacidad de minimizar los riesgos.

En relación a la aprobación del curso sólo nos quedaba esperar a que la Comisión de Enseñanzas Propias se reuniera y evaluara nuestra propuesta. En apenas dos semanas sabríamos la respuesta definitiva y en función de ella actuaríamos de una forma u otra.

No obstante, previendo una posible denegación del curso, tomamos la iniciativa en la tramitación de los seguros con la elaboración de un informe enviado, a través de José Enrique Cerdá, a la aseguradora MAPFRE⁵⁴⁸.

En él incluíamos los siguientes documentos:

- Información sobre los contenidos y profesorado del Curso de Seguridad y Salud en Obras de Construcción [-> [Doc. 13](#)].



D. Victor Borrego Nadal.
Departamento: Escultura
Facultad de Bellas Artes
18071 GRANADA.

Granada, a 1 de Julio de 2005

Estimado/a amigo/a y compañero/a:

Por la presente le comunico que con fecha 27 de Junio de 2005 y registro de entrada nº 1798 se ha recibido en este Centro de Formación Continua la propuesta del curso "CURSO PRÁCTICO DE SEGURIDAD Y SALUD EN LAS OBRAS DE CONSTRUCCIÓN (1ª. Edición)" habiéndosele asignado el código número 05/CA/048 al cual deberá hacer referencia en próximas comunicaciones. Le informo además, que no se adjunta a la citada propuesta el "Certificado de Aprobación del Curso por parte del Centro/Departamento Proponente", documentación que debe aportar antes del día 11 de Julio de 2005, siendo su presentación imprescindible para proceder al estudio, tramitación del curso y su ulterior aprobación por los Órganos de Gobierno de esta Universidad.

Aprovecho al mismo tiempo esta ocasión para exponerle mi consideración personal.

Atentamente,



Humbelina Robles Ortega

Fdo.: Humbelina Robles Ortega
Subdirectora de Cursos de Postgrado y Complementarios

Avda de la Constitución, 18. (Pasaje Bajo) Edificio Elvira. 18071 GRANADA
Tfnos: 958 248 900 - 958 244 320/21 Fax: 958 248 901
Correo E.: cfcinfo@andalusi.ugr.es Internet: http://www.ugr.es/local/continua

Il. 152. Hoja de registro de entrada en el Centro de Formación Continua del "Curso Práctico de Seguridad y Salud en Obras de Construcción".

- Información sobre la labor práctica a realizar dentro del Curso de Seguridad y Salud en Obras de Construcción (desmontaje nave industrial) [-> **Doc. 13**].
- Información sobre el perfil del alumnado del curso [-> **Doc. 14**].
- Plan de desmontaje y manual de operaciones de desmontaje (fichas de instrucciones) [-> **Anexo 3.4**].

LABOR PRÁCTICA A REALIZAR DENTRO DEL CURSO DE SEGURIDAD Y SALUD EN OBRAS DE CONSTRUCCIÓN.

Doc. 13

Como aplicación práctica del curso se prevé el desmontaje de parte de la estructura de una nave industrial cedida por VISOGSA. Tanto la parte de albañilería como la estructura principal no son objeto de nuestro interés, por lo que únicamente actuaremos sobre aquellos elementos fácilmente desmontables. Tras las inspección técnica llevada a cabo por D. Santiago Cirugeda (arquitecto) y D. Luis Bravo-Villasante (arquitecto técnico) ultimamos un plan de actuación sobre la obra que recogía los siguientes apartados: inventario del material de nuestro interés, plan de actuación, medidas de seguridad colectivas, equipos de protección individuales y herramientas necesarias para el desmontaje. En este proceso estuvimos asesorados por Dña. Cristina Pérez García, Técnico Superior de Prevención de Riesgos Laborales, que impartirá docencia en el curso de formación programado.

En las fichas que adjuntamos [-> **II. 153**] aparecen descritas todas las operaciones a realizar, teniendo en cuenta: el número de personas necesarias para cada una de ellas, las herramientas que han de utilizar, las medidas de seguridad colectivas y los equipos de protección individual exigidos para cada grupo de trabajo. Esta información aparece completada por el dossier visual de la nave, donde queda reflejado el escaso riesgo de las operaciones a realizar: piezas fácilmente desmontables y manejables manualmente sin necesidad de utilizar medios mecánicos de carga, realización de trabajos a escasa altura, simplicidad de las operaciones de desmontaje, uso de maquinaria manual, etc.

En el curso se han programado turnos de prácticas con una duración máxima de cuatro horas diarias, de esta forma se evitará el cansancio y distracciones. Los equipos de trabajo fijos estarán compuestos por personas formadas en cada una de las operaciones a realizar: procedimientos de trabajo, riesgos a los que están expuestos y equipos de protección individual que deben utilizar.

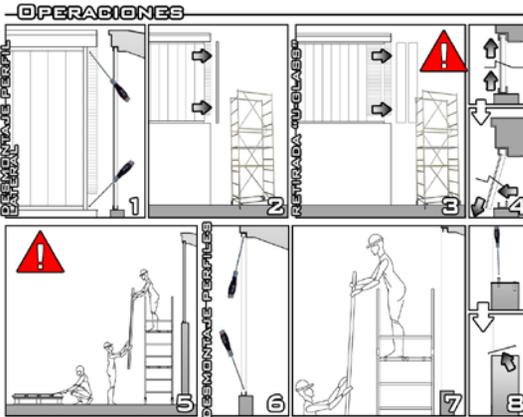
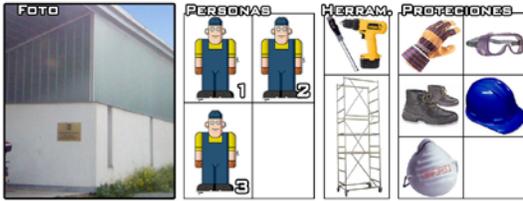
La dirección del curso será muy estricta en el cumplimiento del plan de seguridad y salud. El objetivo de la acción formativa es dotar al alumnado de los conocimientos teóricos y prácticos necesarios para que asuman desde el inicio las medidas de seguridad necesarias dentro de sus campos de actuación.

Las inspecciones serán constantes en la práctica de desmontaje y estarán supervisadas por un equipo de técnicos, dirigidos por D. Santiago Cirugeda. Éstos se encargarán de supervisar y asegurar el cumplimiento de cada una de las medidas de seguridad adoptadas.

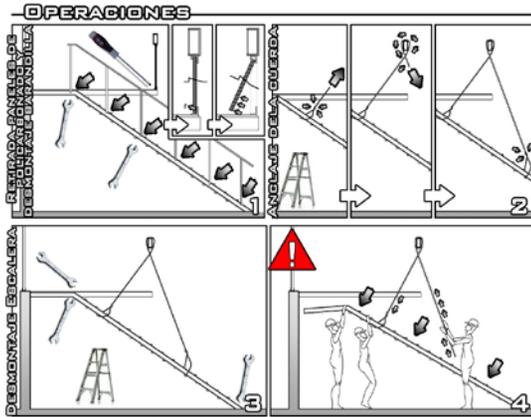
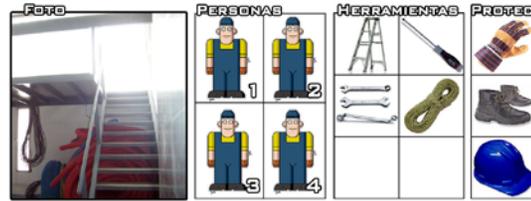
⁵⁴⁸ MAPFRE es la empresa aseguradora que realiza las pólizas de seguros a los cursos de la UGR.



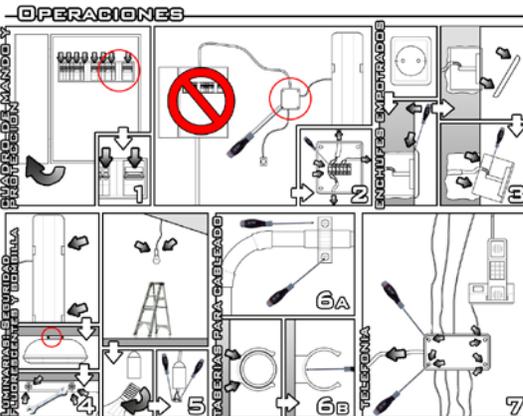
CRISTALES Y PERFILES 260 DESPIECES



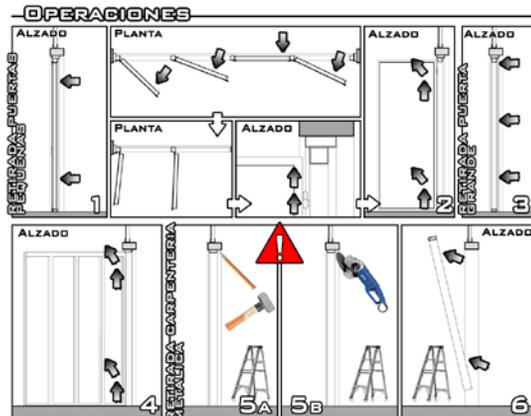
DOBLE ALTURA 2 ESCALERAS Y POLICARBONADO



ELECTRICIDAD



PUERTAS SECUNDARIAS 2 PUERTAS



Il. 153. Fichas de desmontaje de algunas de las secciones de la nave industrial (selección 4/12). Diseño: Recetas Urbanas.

PERFIL DEL ALUMNADO DEL CURSO.

Doc. 14

Este curso forma parte de un proyecto mayor por lo que hemos estudiado, mediante la elaboración de fichas personales, el perfil del posible alumnado participante. Estas fichas serán cumplimentadas de forma obligatoria por todos los interesados en participar en este curso de formación. Con ellas podremos conocer las herramientas que cada alumno está capacitado para utilizar y sus preferencias en el caso práctico de desmontaje: labor a realizar, tolerancia al trabajo en alturas, manipulación manual de cargas, etc. Con todos estos datos se formarán los equipos de trabajo que desarrollarán la parte práctica del curso.

Esta previsto que el alumnado participante sean mayoritariamente estudiantes de Bellas Artes y Arquitectura. En ambos casos, están familiarizados con los equipos, técnicas y procedimientos de trabajo. El alumnado de la licenciatura de Bellas Artes maneja, de forma habitual, herramientas manuales y maquinaria en asignaturas prácticas donde son utilizadas para trabajos de precisión en metal. Por ello, entendemos que existe formación previa en las tareas a realizar y unos conocimientos básicos en prevención de riesgos laborales.

Con ocasión del desmontaje de la nave y para facilitar la valoración de riesgos por parte de la aseguradora así como la labor de los estudiantes participantes, el estudio Recetas Urbanas elaboró una serie de fichas de instrucciones [-> [II. 153](#)] en las que, siguiendo el ejemplo de los manuales de instrucciones de tantos productos eléctricos, quedaban explicadas todas las operaciones de desmontaje, las necesidades de material auxiliar y equipos de protección individual [-> [Anexo 3.4](#)]. En otros proyectos anteriores dirigidos por Recetas Urbanas se utilizaban sistemas de descripción gráfica de las operaciones de montaje, aunque donde por primera vez adquieren mayor desarrollo los *manuales de instrucciones* es en el proyecto de desmontaje de la nave de Diputación y a partir de él, en la mayoría de proyectos dirigidos por Santiago Cirugeda que son planteados desde la acción autoconstructiva.

Mientras se resolvía la solicitud de inscripción en el Centro de Formación Continua (CFC) debíamos atender otros asuntos:

- 1º. Abrir el período de preinscripción al curso de desmontaje. Este proceso no dependía de la respuesta del CFC. En cualquier queríamos conocer la disponibilidad de la gente para participar del desmontaje.
- 2º. Resolver la cesión de un espacio dentro de la Facultad de Bellas Artes para el almacenamiento de los materiales que substrajéramos de la nave.
- 3º. Financiar los gastos del curso: honorarios, compra de herramientas y equipos de protección.
- 4º. Finalizar el Plan de Desmontaje y el Proyecto de Seguridad y Salud.

Junto con las fichas de instrucciones para el desmontaje Santiago Cirugeda incluía un formulario de preinscripción al curso [-> [II. 154](#)]. En esta ocasión era muy importante saber con bastante antelación quienes estaban dispuestos a realizar el curso y que habilidades prácticas tenían cada uno de ellos. Tanto en el convenio de colaboración

Diputación de Granada-UGR, como en la contratación de los seguros, se nos exigía el nombre, apellidos y DNI's de los participantes para hacer efectivos ambos acuerdos.

Según las fichas de instrucciones [-> **Anexo 3.4**] todas las operaciones de desmontaje se dividirían en diez grandes grupos. Dentro del plan de trabajo teníamos previsto que se formarían equipos especializados en cada una de las tareas a realizar. Con ello el orden sería mayor y la posibilidad de tener algún accidente, ocasionado por una falta de preparación, se reduciría. La ficha de preinscripción estaba compuesta por una zona para incluir los datos personales del solicitante, una segunda zona en la que se incluían las herramientas que se iban a emplear en el desmontaje con una casilla para señalar las que se sabían utilizar y una tercera de observaciones en la que incluir alguna preferencia, miedo o aclaración personal a propósito de las tareas a realizar en la nave.

Esta preinscripción se mandó por mail a la agenda de direcciones que AAABIERTA tenía hasta entonces. Recibimos un total de 26 preinscripciones, 15 eran de alumnos de la ETSAG y 11 de BBAA.

Email 29

De: aaabierta@aaabierta.org
Para: mailing
Fecha: 23 de mayo de 2005 11:54
Asunto: curso desmontaje

Estimados amigos/as.

En la reunión del pasado viernes 20 de mayo esbozamos las líneas básicas del proyecto de desmontaje de la Nave que Diputación parece dispuesta a cedernos. Esta actividad se enmarcará dentro de un curso teórico-práctico organizado a través del Centro de Formación Continua.

Prevedemos una duración máx. de 40 hrs. (4 créditos) y como fecha de celebración la segunda quincena de septiembre. El precio del curso irá en función de los alumnos matriculados en él, oscilando entre los 20 ó 30 €.

Debido a la firma del convenio con VISOGSA, contratación de seguros y a los propios trámites de organización del curso debemos realizar una primera lista, a modo de preinscripción, de todos aquellos interesados en asistir al curso.

Esta preinscripción nos ayudará a conocer vuestras preferencias o habilidades en la acción práctica de desmontaje. Para ello debéis rellenar la ficha que adjuntamos sin olvidar incluir una fotografía reciente y las casillas marcadas. Una vez hecho esto reenviárnosla a aaabierta@aaabierta.org, o podéis también dejárnosla la impresa en el Departamento de Alumnos de la Facultad de BBAA durante la mañana del lunes 30 de mayo, o en el Vicedecanato de Alumnos de BBAA la mañana del miércoles 1 de junio y viernes 3 de junio.

El periodo de matriculación se abrirá el 1 de septiembre, en él tendrán plaza reservada todos aquellos interesados que realicen, a partir del 24 de mayo y como fecha límite el 10 de junio de 2005, la correspondiente preinscripción.

Cualquier duda remitirla a aaabierta@aaabierta.org

Hasta pronto

Aaabierta.org⁵⁴⁹

El segundo tema que estaba pendiente de resolverse, era el permiso de la Universidad de Granada para almacenar, en terrenos de la Facultad de Bellas Artes, el material que sustrajéramos de la nave de Diputación de Granada. Este permiso tendríamos que obtenerlo del Vicerrectorado de Patrimonio, Infraestructuras y Equipamiento (VPIE.) de la Universidad de Granada, de manos de alguno de sus responsables.

Juan José Cabrera, Decano de la Facultad de Bellas Artes, aconsejaba la pertinencia de presentar el proyecto *Aulabierta* a Ángel Fernández Avidad, director del Secretariado de Infraestructura del VPIE y profesor de la ETSAG, para que pudiera conocer cuanto antes y de primera mano los objetivos del proyecto.

Estábamos en el momento oportuno para pedir a Ángel Avidad una cita en la que presentarle los planes de autoconstrucción de *Aulabierta* y pedirle el permiso necesario para el depósito de materiales.

De: colladosalcaide@karaba.com

Para: archgamessc@

Fecha: 17 de julio de 2005 20:07

Asunto: entrevista arqui univ

Email 30

Hola Santi,

Mira, la semana que viene creo que quedaremos con Ángel Avidad, el arquitecto de la Universidad. Hay algún tema que debamos comentarle para tener esa información, nos tiene que pasar algún documento?

Pj: normativas uso espacios comunes, medidas de seguridad, etc.

Adios! ac⁵⁵⁰

Cuaderno de campo 26/07/05

Entrevista con Ángel Fdz. Avidad en Vicerrectorado de Infraestructuras. 9,00 horas.

Nos reunimos Víctor y yo con Ángel para explicarle el proyecto y ver desde la unidad técnica que

Doc. 15

⁵⁴⁹ AAABIERTA. *curso desmontaje* [en línea]. Mensaje para: MAILUNG. 23/05/201105 [Citado 20/03/2012]. Comunicación personal.

⁵⁵⁰ COLLADOS, Antonio. *entrevista arqui univ* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santi. 17/07/2005 [Citado 21/03/2012]. Comunicación personal.

AULA ABIERTA SEPTIEMBRE 2005
DESMONTAJE
 EDIFICIO CEDIDO POR DIPUTACION PROVINCIAL DE GRANADA



NOMBRE Y APELLIDOS: Alberto Cobos Álvarez
 DIRECCIÓN POSTAL: [redacted] Granada
 TELF. Y EMAIL: [redacted]
 FACULTAD O ESCUELA: E.T.S Arquitectura
 Nº DE PIE Y TALLA CAMISETA: 42-43 M

SEÑALA CON UNA "X" LAS HERRAMIENTAS QUE TE VEZ CAPACITADO/A A UTILIZAR.



PREFERENCIAS He realizado curso de soldador, y cursado una asignatura de Bellas Artes de Técnicas de los Metales de Fundición. Me encantaría poder trabajar con metal, tanto soldando como con la radial.

AULA ABIERTA SEPTIEMBRE 2005
DESMONTAJE
 EDIFICIO CEDIDO POR DIPUTACION PROVINCIAL DE GRANADA



NOMBRE Y APELLIDOS: Maria Gil Lobit
 DIRECCIÓN POSTAL: [redacted] Granada
 TELF. Y EMAIL: [redacted]
 FACULTAD O ESCUELA: E.T.S.a de Granada
 Nº DE PIE Y TALLA CAMISETA: 36/37 s/m

SEÑALA CON UNA "X" LAS HERRAMIENTAS QUE TE VEZ CAPACITADO/A A UTILIZAR.



PREFERENCIAS Lo que más me apetece es el trabajo de andamio pero he de decir que nunca me he subido a uno aunque... aprendo pronto!!

AULA ABIERTA SEPTIEMBRE 2005
DESMONTAJE
 EDIFICIO CEDIDO POR DIPUTACION PROVINCIAL DE GRANADA



NOMBRE Y APELLIDOS: Irene Gómez
 DIRECCIÓN POSTAL: [redacted] CANTABRIA
 TELF. Y EMAIL: [redacted]
 FACULTAD O ESCUELA: Facultad de Bellas Artes de Granada
 Nº DE PIE Y TALLA CAMISETA: 39-40 / M

SEÑALA CON UNA "X" LAS HERRAMIENTAS QUE TE VEZ CAPACITADO/A A UTILIZAR.



PREFERENCIAS Algunas bajas vale, pero esos dos cuerpos de andamio son probablemente demasiado para mí. Me gusta subir, pero bajar es otra historia. La otra costilla es el espaldón, que está chunga; apacharse y levantar pesos demasiado a menudo está contraindicado. Trabajo bien con slicates, tenazas, destornilladores, taladros, etc. con séquitas. Depende del peso.

AULA ABIERTA SEPTIEMBRE 2005
DESMONTAJE
 EDIFICIO CEDIDO POR DIPUTACION PROVINCIAL DE GRANADA



NOMBRE Y APELLIDOS: JESUS PEREZ RIVERA
 DIRECCIÓN POSTAL: [redacted] CANTABRIA 18015
 TELF. Y EMAIL: [redacted]
 FACULTAD O ESCUELA: BELLAS ARTES
 Nº DE PIE Y TALLA CAMISETA: 42 TALLA M

SEÑALA CON UNA "X" LAS HERRAMIENTAS QUE TE VEZ CAPACITADO/A A UTILIZAR.



PREFERENCIAS PUERTAS , PUERTAS SECUNDARIAS , SANITARIOS

Il. 154. Fichas de preinscripción a "AABIERTAdes/mon/ta/je. Curso Práctico de Seguridad y Salud en Obras de Construcción".

pegas podríamos encontrar. Nos encontramos con una persona receptiva que en todo momento decía “qué podemos hacer nosotros”.

Nuestra idea era informarnos y observar reticencias, pero éstas no llegaron. Nos dió un mapa de los terrenos de la Facultad en el que venía la nueva ampliación y acordamos que el depósito de materiales podría hacerse en el patio de la pirámide siempre que ni alumnos, ni profesores pusieran pegos ni tapáramos ventanas, o en el descampado de atrás cerca de los transformadores eléctricos.

Nos hizo hincapié en la seguridad de los alumnos en el proceso de desmontaje de la nave y del montaje de aulabierta pq ellos son en última instancia subsidiarios de cualquier falta. Quieren supervisar el proyecto de desmontaje y plan de seguridad.

Justo al día siguiente de esta entrevista tendríamos que ponernos en contacto de nuevo con Ángel Fdz. Avidad. Humbelina Robles telefoneó a Víctor Borrego para explicarle que el Centro de Formación Continua había considerado denegar la tramitación del curso de desmontaje [-> [II. 155](#)].

Cuaderno de campo 27/07/05

Doc. 16

El centro de formación continua ha denegado el curso de prevención. Humbelina ha llamado a Víctor para explicárselo. Aduce que hay solapamiento de contenidos, aunque la verdadera razón parece ser el miedo a los riesgos que pueden derivarse del desmontaje. Esto genera problemas sobre todo por el tema de los seguros. Habrá que firmar el convenio con ayuda del vicerrectorado de infraestructuras o en todo caso a través del decanato de BBAA.

El mayor inconveniente es la pérdida de uno de los interlocutores, una de las partes firmantes del convenio. Esta firma es imprescindible para poder llevar a cabo la cesión de la nave. Debería llamar a Ángel Avidad para preguntar si llegado el momento el Vicerrectorado de Infraestructuras podría suscribirlo.

La respuesta negativa del Centro de Formación Continua supuso un duro revés para la gestión inmediata del proyecto de desmontaje:

- a) Se paralizaba el curso de formación a tan solo mes y medio del plazo impuesto por VISOGSA para el desmontaje de la nave.
- b) Perdíamos al Centro de Formación Continua como interlocutor, en la firma del convenio, ente la Universidad de Granada y VISOGSA.
- c) Ponía muy difícil la ampliación del seguro de riesgos necesario para cubrir las prácticas del desmontaje.

Ante esta situación había que buscar urgentemente otro modelo de curso que solucionara esta situación:

- a) Para organizar el curso de desmontaje empleamos la fórmula ya ensayada en AAABIERTApycto [-> [Pág. 422](#)].



D. VÍCTOR BORREGO NADAL
DPTO. DE ESCULTURA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
GRANADA



Por medio del presente escrito, le comunico que la Dirección de este Centro, actuando en virtud de la delegación de competencias otorgada por Comisión de Enseñanzas Propias, en su sesión de 25 de octubre de 2004, ha acordado no aprobar la realización del **"CURSO PRÁCTICO DE SEGURIDAD Y SALUD EN LAS OBRAS DE CONSTRUCCIÓN (1ª edición)"** por las siguientes razones:

- En la actualidad se viene impartiendo en nuestro Centro un curso cuyo contenido es coincidente en parte con el que Vd. propone. Se trata del "Experto en Coordinador de Seguridad y Salud en las obras de construcción" que en el próximo curso va desarrollar su tercera edición.
- Además, la Comisión estima que puede haber un alto riesgo en las prácticas que han de realizar los alumnos.

Para cualquier aclaración, le ruego se ponga en comunicación con el Subdirector de Cursos de Postgrado y Complementarios, bien llamando al teléfono 958 249 014 o bien a través del siguiente correo electrónico cursosfc@andalusi.ugr.es.

Granada, 28 de Julio de 2005
Atentamente,



Humbelina Robles

Humbelina Robles Ortega
Subdirectora de Cursos de Postgrado y Complementarios

Avda de la Constitución, 18. (Pasaje Bajo) Edificio Elvira. 18071 GRANADA
Tfnos: 958 248 900 - 958 244 320/21 Fax: 958 248 901
Correo E.: cfcinfo@andalusi.ugr.es Internet: <http://www.ugr.es/local/continua>

II. 155. Aviso de denegación del curso de desmontaje por parte del Centro de Formación Continua de la UGR.

b) Comprometimos a Ángel Fdz. Avidad, Secretario de Infraestructuras de la UGR, para que gestionara la firma del convenio de colaboración Diputación de Granada-UGR, directamente a través del Vicerrectorado de Patrimonio, Infraestructuras y Equipamiento. Ejercimos a través de varias entrevistas y llamadas telefónicas cierta presión esgrimiendo fundamentalmente el motivo de la buena disposición de Diputación de Granada-VISOGSA a efectuar la cesión y supervisar el desmontaje. Ante la cesión de la entidad provincial trasladamos a Avidad la necesidad de responder con gratitud aceptando y prorrogando el convenio existente entre diputación y Universidad. De no hacerlo así, la Universidad quedaría en una posición de ingratitud. Ángel Avidad se comprometió a gestionar la firma del convenio y a acelerar los trámites necesarios para que pudiera realizarse.

c) Por último, solicitamos al propio Ángel Avidad, que este mismo vicerrectorado se hiciera cargo de la contratación de seguros para los estudiantes participantes en el desmontaje, cubriendo los gastos ocasionados por la firma de la póliza. La respuesta de Ángel Avidad fue también positiva en este caso, haciéndose cargo de los 239, 88 € de coste de este seguro adicional.

De: colladosalcaide@karaba.com
Para: archgamessc@
Fecha: 10 de agosto de 2005 12:21
Asunto: septiembre

Email 31

Hola Santi,

Vamos a intentar concertar unas citas para principios de septiembre.

-Lunes 5 de septiembre; entrevista con Ángel Fdz. Avidad (arquitecto de la ugr en el vicerrectorado de infraestructuras). Iremos con Víctor tb, para preparar el convenio con Diputación. Nos pidió proyecto de ejecución de desmontaje y plan de seguridad.

-Martes 6 de septiembre: entrevista con Jose M^a Moral (VISOGSA). Con lo que hablémos el día anterior nos plantamos allí y dejamos listo el convenio. Supongo que tendrán que reunirse representantes de ambas instituciones.

De todas formas te lo tendremos que confirmar todo el día 1 de septiembre cuando llame a estos sitios.

Hasta entonces.⁵⁵¹

En agosto poco podríamos resolver con respecto a las instituciones implicadas en el desmontaje. Ese mes debíamos dedicarlo a finalizar el Proyecto de Desmontaje, el Plan de Seguridad y a conseguir las herramientas y equipos de protección necesarios para poder llevar a cabo el desmontaje.

⁵⁵¹ COLLADOS, Antonio. *septiembre* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santi. 10/08/2011 [Citado 21/03/2012]. Comunicación personal.

Email 32 De: colladosalcaide@karaba.com
Para: archgameessc@
Fecha: 23 de agosto de 2005 11:23
Asunto: la lista de la compra

Al ver los equipos de protección nos hemos dado cuenta de que nos hará falta bastante material. Aquí va una lista con una previsión sobre este, REVISALA Y REENVIALA así pedimos presupuestos:

30 cascos de obra, 30 pares de guantes, 30 pares de botas reforzadas, 19 gafas de protección, Mascarillas, 14 cascos-ruido, 6 pantallas protección cara.
6 escaleras mediana altura, 9 machotas, 9 juegos cincel, 4 amoladoras, 5 juegos llaves fijas, 4 adherentes cristal, 10 destornilladores, 5 taladros, 5 arnés, 2 andamios de 3 cuerpos, cuerdas, 4 alicates, 2 tijeras material eléctrico, cinta aislante, alargaderas.

Algo del material necesario podremos sacarlo de la Facultad o de particulares. Según las instrucciones de desmontaje que nos pasaste salen un total de 27 personas. Haremos dos turnos.

Tb nos hará falta una camioneta para transportar el material.

Adiós⁵⁵²

En las reuniones celebradas anteriormente con Juan Calatrava, director de la ETSAG, le pedíamos siempre su intermediación para conseguir la ayuda de empresas e instituciones al proyecto. Nos remitía continuamente a los Departamentos que, según él, eran los que tenían mayor presupuesto y disponibilidad para efectuar algún tipo de patrocinio. También nos animaba a realizar peticiones a empresas de construcción y a instituciones como las fundaciones de cajas de ahorro, el Colegio de Arquitectos o la Asociación Provincial de Constructores y Promotores de Edificios de Granada (ACP).

En junio, María Gil ya había contactado con Luis Aribayos Mínguez, Gerente de la ACP de Granada, para pedirle una cita donde contarle el proyecto *Aulabierta* y el Curso Práctico de Seguridad y Salud (desmontaje nave). Llegado el momento, acudimos María Gil y yo con la intención de pedir que la ACP nos proporcionara los equipos de protección individual (EPI's) a cambio de incluir su logotipo en todos los documentos que realizáramos. Nos recibió el mismo Luis Aribayos y en todo momento se mostró encantado con la orientación del proyecto, sobre todo con la insistencia que hacíamos en la formación sobre Seguridad y Salud en el trabajo. Él veía muy factible que se produjera la colaboración, ya que nuestra petición estaba muy bien orientada (no solicitábamos ayuda económica sino justamente aquello que necesitábamos: los EPI's) pero debía consultarlo con la directiva de la asociación para hacerlo oficial.

⁵⁵² COLLADOS, Antonio. *la lista de la compra* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago. 23/08/2011 [Citado 21/03/2012]. Comunicación personal.

Esta consulta se produciría en breve, en la próxima reunión de la Junta Directiva que iba a celebrarse a las pocas semanas de nuestra entrevista. Antes, Aribayos trataría de gestionar la petición directamente con el presidente de la ACP y según su respuesta nos llamaría para adelantarnos si la asociación se inclinaría a ayudarnos o no. Esa llamada se produjo a los pocos días, confirmándose la disponibilidad de la asociación para proporcionarnos los EPI's que necesitáramos.

Resuelto el asunto de los equipos de protección y seguridad, nuevas necesidades salían al paso. Al estudiar más detenidamente el plan de desmontaje creíamos necesario la contratación de personal técnico adicional que ayudara a los estudiantes durante el curso y actuar como jefe de obras dentro de la práctica de desmontaje. Realmente ninguno de los estudiantes matriculados estábamos lo suficientemente preparados como para tomar la iniciativa y asesorar a los demás sobre las acciones que debíamos emprender en la obra. Cirugeda no podría acompañarnos durante todo el curso y debíamos tener una persona que dirigiera, en su ausencia, las labores prácticas de desmontaje de la nave.

De: archgamessc@
Para: aaabierta@aaabierta.org
Fecha: 29 de agosto de 2005 12:51
Asunto: Re: respuestas

Email 33

Desde ya os digo que hará falta dos montadores profesionales, uno seguro, que será nuestro encargado de obra, o jefe de obra. Yo como arquitecto, tengo la obligación de pasar por obra un día a la semana, ver su estado, hablar con el jefe de obra, operarios y repasar la semana.

Desde ya te digo que estaré la primera semana tres-cuatro días (12, 13, 14, 15), la segunda dos días (19, 20) y la tercera un día (26). De todas formas me acompañará un arquitecto francés, Guillaume, que será mi sustituto cuando yo no esté, y filmará todo el proceso, así que será quien grite cuando tenga que gritar.

Yo no sé si hay algún presupuesto posible para esta dirección de obra, se que contamos con unos 3000 euros. Si el jefe de obra se lleva 1500 euros, nosotros tendremos que llevar (guillaume y yo) los otros 1500 en concepto de redacción del proyecto y dirección de obra. No se que teniais pensado, es aproximado, y si hay que apretarse el cinturón nos lo apretamos.

Esperemos que esas tres semanas, se pueda llevar a cabo el desmontaje.⁵⁵³

⁵⁵³ CIRUGEDA, Santiago. *Re: respuestas* [en línea]. Mensaje para: AAABIERTA 30/06/2011 [Citado 22/03/2012]. Comunicación personal.

Email 34 De: archgamessc@
Para: aaabierta@aaabierta.org
Fecha: 29 de agosto de 2005 10:07
Asunto: santi

Respondedme a algunas preguntas:
-Sabéis el presupuesto de los dos montadores para dos semanas?
-Quién da los materiales auxiliares? Andamios, herramientas y los de protección? Cascos, etc... y cuando los pueden servir.
-Cómo andamos de camionetas o camiones para el transporte?.
No me mandasteis una foto aérea donde me marquéis las sugerencias para el almacenamiento en los terrenos de la Facultad de los materiales.
Esto empieza...
santi⁵⁵⁴

Email 35 De: aaabierta@aaabierta.org
Para: archgamessc@
Fecha: 29 de agosto de 2005 11:25
Asunto: respuestas

Hola Santi.
Algunas las podemos contestar:

-Lo de los montadores lo estamos tratando con David Malagón, ayer hablamos y cada vez lo vemos más necesario. Así que lo tenemos en cuenta. El presupuesto total que tenemos hasta ahora es de 2100€, pero quizás podamos llegar en breve a 3300€. Materiales auxiliares y de protección no serían gastos para este presupuesto.

-Materiales auxiliares: vamos a intentar comprar lo menos que podamos, tirando de préstamos de unos y otros. Víctor deja los suyos, yo tb, y alguna gente de por aquí, hasta que completemos todo lo que necesitamos.

-Los materiales de seguridad nos los da la Asoc. Constructores y Promotores de Granada.

-Camionetas: Hay que alquilar. El traslado de materiales para aligerar costos de alquiler se haría en las mínimas jornadas.

-Foto aérea: dos lugares, los terrenos de atrás (el descampado) y un patio interior. Te busco el mapa y lo envío.⁵⁵⁵

⁵⁵⁴ CIRUGEDA, Santiago. *santi* [en línea]. Mensaje para: AAABIERTA 30/06/2011 [Citado 22/03/2012]. Comunicación personal.

⁵⁵⁵ AAABIERTA. *respuestas* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santi 29/08/2005 [Citado 22/07/2011]. Comunicación personal.

De: colladosalcaide@karaba.com
Para: archgamessc@
Fecha: 31 de agosto de 2005 11:15
Asunto: jefe de obras

Email 36

Hola Santi.

Sobre los montadores:

1. David Malagón me dice: "HE HABLADO CON MI PADRE Y LO DE LOS DESMONTADORES DE MADRID ESTA DIFICIL, CASI IMPOSIBLE PORQUE ESTAN FUERA".

2. A M^a Jose Granizo le escribí: "4. Quisiéramos contar tb con uno o dos técnicos que pudieran actuar como jefe de obra y nos ayudaran en el desmontaje. Estoy tramitándolo, pero las respuestas no me llegan. Quizás, al conocer mejor este mundo profesional, nos puedas ayudar a encontrar a las personas o empresas interesadas."

Sigo buscando. Dame, si tienes, pistas para esto.

ac⁵⁵⁶

De: archgamessc@
Para: colladosalcaide@karaba.com
Fecha: 31 de agosto 2005 11:23
Asunto: Re: jefe de obras

Email 37

ok.

Si Maria José Granizo no dice nada, yo podría proponer uno. Román, nos ayudó a montar el pollo de bcn, y es enormemente bueno en el montaje profesional, ha montado naves industriales y es fontanero, que nos viene de perlas para los sanitarios. Deja que le sondee, puede ser la clave y mi brazo derecho en la obra... seguro que es la persona

deu meu⁵⁵⁷

De: archgamessc@
Para: colladosalcaide@karaba.com
Fecha: 31 de agosto 2005 12:14
Asunto: Re: andamios

Email 38

Confirmado lo del jefe de desmontaje, por 1200 euros nos puede currar las tres semanas, y casa tiene ya pactada, así que es nuestro hombre, no confío en esto más que en él. Si estáis de acuerdo le digo que prepare las maletas.

ole

s⁵⁵⁸

⁵⁵⁶ COLLADOS, Antonio. *jefe de obras* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santi 31/08/2005 [Citado 22/03/2012]. Comunicación personal.

⁵⁵⁷ CIRUGEDA, Santiago. *Re: jefe de obras* [en línea]. Mensaje para: COLLADOS, Antonio. 31/08/2005 [Citado 22/03/2012].

Comunicación personal.

⁵⁵⁸ CIRUGEDA, Santiago. *Re: andamios* [en línea]. Mensaje para: COLLADOS, Antonio. 31/08/2005 [Citado 22/03/2012].

Comunicación personal.



SUPERVISADO



ÁNGEL FERNÁNDEZ AVIDAD
DIRECTOR DEL SECRETARIADO
DE INFRAESTRUCTURA

PROYECTO DE DESMONTAJE				
DESMONTAJE DE LA NAVE INDUSTRIAL DIPUTACIÓN DE GRANADA				
AVENIDA DE ANDALUCIA S/N, GRANADA				
SITUACIÓN				
EL ARQUITECTO	EL PROMOTOR	FECHA	ESCALAS	PLANO Nº
		05/09 2005	1:2000	01
<small>SANTIAGO CIRUGEDA</small>	<small>ANTONIO COLLADO ALCAIDE - ASOCIACIÓN AULA ABIERTA EDF. AYUDAMAR AVDA ANDALUCIA s/n, 18071 GRANADA (ESPAÑA)</small>			
<small>SANTIAGO CIRUGEDA - [unreadable]</small>				

II. 156. Detalle de un plano del proyecto de desmontaje en el que aparecen las firmas necesarias para el visado.

A medida que el proceso de gestión y negociación avanzaba, la relación de colaboradores con el proyecto crecía, bien a través de la solicitud de ayuda a profesionales externos, para cubrir necesidades concretas de la práctica de desmontaje, o por la incorporación de nuevos compañeros estudiantes que se sumaban a las reuniones periódicas que celebrábamos en la Facultad de Bellas Artes para coordinar las tareas de gestión del proyecto.

Los recursos para poder financiar la participación de estos colaboradores seguían procediendo de las ayudas solicitadas a distintos Departamentos y dirección de la Facultad de Bellas Artes y la ETSAG, así como de diversos excedentes provenientes de las actividades anteriores o con nuevas fórmulas como las convocatorias de ayudas del Secretariado de Asociacionismo de la Universidad de Granada, al que presentábamos cada una de las actividades de *Aulabierta*. Gran parte de la financiación del proyecto proviene de este tipo de convocatorias, a las que concurríamos rediseñando nuestras necesidades dentro de los marcos de subvención posibles.

En junio Luis Bravo-Villasante, estudiante de la ETSAG, se incorporaba a la Asoc. AAABIERTA. Luis contaba con cierta experiencia en la redacción de Estudios de Seguridad, ya que al estar diplomado en Arquitectura Técnica, había realizado prácticas en este asunto. Luis se ofreció, durante las vacaciones de verano, a realizar un borrador de Seguridad para el desmontaje que en seguida pasaríamos a Santiago Cirugeda para que lo completara.

Una vez estuviera listo, pasaríamos a entregarlo a los dos firmantes del convenio – Diputación de Granada y UGR- para que se procediera a su revisión y visado público.

El 5 de septiembre, Cirugeda nos mandaba los primeros archivos del Proyecto de Seguridad para entregar a Ángel Fdz. Avidad [-> [Anexo 3.4](#)]. La Universidad de Granada era el organismo público que, con potestad adquirida, visaría el proyecto de desmontaje y seguridad. Una vez se firmara el visado del proyecto, se salvarían todos los requerimientos puestos por VISOGSA [-> [II. 151](#)] para permitir y ceder la nave de diputación para su desmontaje.

No hubo mayores inconvenientes con la redacción del Proyecto de Desmontaje y Plan de Seguridad. Santiago Cirugeda aportó las copias definitivas para poder entregar en la Universidad de Granada, VISOGSA y en la aseguradora MAPFRE. Estas copias iban firmadas por Santiago Cirugeda, arquitecto responsable del proyecto de desmontaje y por mí mismo, como representante de la Asoc. AAABIERTA, promotora de la obra. Ángel Fdz. Avidad, Director del Secretariado de Infraestructura y persona encargada de supervisar y aprobar la actuación, sería el último responsable en firmar, y con ello, supervisar y sisar el proyecto [-> [II. 156](#)].

En los Anexos, adjunto copia completa del Proyecto de Desmontaje de la Nave de Diputación y Plan de Seguridad y Salud [-> [Anexo 3.4](#)]. Todas las copias del Proyecto de Desmontaje y del Plan de Seguridad y Salud se entregaron el día ocho de septiembre de 2005, a penas cuatro días antes del inicio del curso. La red de compromisos creada facilitaría y aceleraría las gestiones necesarias para iniciar la práctica de

desmontaje. La siguiente secuencia de comunicaciones da cuenta de lo vertiginoso de todo este proceso. El día 1 de septiembre se reanudaba la actividad administrativa en la Universidad de Granada tras el periodo de vacaciones en agosto. A partir de esa fecha debíamos concentrarnos en forzar a todos los agentes implicados en el desmontaje –los representantes de la Universidad y Diputación Provincial- a realizar un esfuerzo por cerrar todos los acuerdos, ya que, según teníamos programado, el curso de desmontaje se iniciaría el 12 de septiembre.

Email 39

De: archgamessc@
Para: aaabierta@aaabierta.org
Fecha: 29 de agosto de 2005 10:07
Asunto: santi

Mirad el mail que le acabo de mandar a la aparejadora, y que quizás podáis responderme a algunas preguntas que le he realizado.

----- Original Message -----

De: "santiago cirugeda" <archgamessc@ya.com>
Para: "Maria Jose Granizo" <mjgranizo@x.es>
Fecha: 29 de agosto de 2005 10:01
Asunto: Re: Anagrama y plano de situación de AR 8.03

Estimada Maria José,

Ya se acerca Septiembre, y pronto tendremos que tener los encuentros precisos para coordinar el proyecto de desmontaje de la nave que todos conocemos. Para ello estamos terminado de redactar el pertinente proyecto de desmontaje y el estudio de seguridad y salud. Quiero hacerte una serie de preguntas:

1. Si para la firma del convenio con VISOGSA, la única persona que pueda firmarlo es D. José M^a García Moral, porque debido a sus vacaciones no podría hacerlo hasta el día 15?, y andamos fatal de tiempo.
2. El proyecto lo revisáis vosotros o el vicerrectorado de infraestructuras, o ambos?.
3. El comienzo del desmontaje se realizará de inmediato a la firma del convenio, no? . Para ello falta que os envíe el recinto que necesitamos para que coloquéis el vallado oportuno, no?.

Se que es un proyecto peculiar, y por ello necesitamos de todos los apoyos, y premura en los trámites. Nuestra idea es enviaros lo antes posible el proyecto, y proceder a subsanar dudas y cerrar el convenio la semana del 5 al 9 de sep, para comenzar durante la semana del 12 al 16. ¿cómo ves tu las fechas propuestas?

Gracias por todo.

Santi⁵⁵⁹

⁵⁵⁹ CIRUGEDA, Santiago. *santi* [en línea]. Mensaje para: AAABIERTA 29/08/2005 [Citado 22/03/2012]. Comunicación personal.

De: colladosalcaide@karaba.com
Para: archgamessc@
Fecha: 29 de agosto de 2005 23:25
Asunto: Re: santi

Email 40

La Universidad tiene y quiere revisar el proyecto de seguridad. Condición indispensable. Piensa que es una actividad compleja, que afecta al alumnado en una tarea de desmontaje, y la Univ mostrará dudas (recuerda lo del Centro de Formación Continúa y la denegación del curso). Tendremos que negociar bastante. Un buen plan de desmontaje es imp. Los miedos vienen quizás de las tareas en andamio y con maquinaria peligrosa como las amoladoras o así. Si contamos con montadores profesionales, esto podrían ejecutarlo ellos. Saber que materiales nos son indispensables y cuales no.

Mantenenos informados de la respuesta de M^a José, please.⁵⁶⁰

De: aaabierta@aaabierta.org
Para: mjgranizo@
Fecha: 29 de agosto de 2005 15:26
Asunto: AABIERTA

Email 41

Estimada Maria José.

Soy Antonio Collados, compañero de Santiago Cirugeda en el proyecto AABIERTA. He llamado a VISOGSA preguntando por D. José M^a Moral y me dijeron que estaba de vacaciones.

Quisiéramos reunirnos de nuevo con vosotros en la semana del 5 al 9 de septiembre para cerrar el convenio de colaboración. Si fuera posible, por favor, indicanos el día y la hora.

En la última de las reuniones hablaste de la posibilidad de que alguna de las empresas con las que trabajáis pudiera ofertarnos un curso de prevención. Lo encontramos necesario como inicio de todo el proceso. Quizás puedas informarnos de esto. Teníamos preparado uno, pero supone un coste que podría ser aliviado si una empresa nos lo ofreciera. El presupuesto que manejamos es mínimo, pero como contrapartida a colaboradores y patrocinadores, incluiríamos logos y publicidad en todas aquellas publicaciones que hagamos. La web es un ejemplo de ello: www.aaabierta.org/indexnuevo.htm, y después vendrá un catalogo completo de todo el proceso.

Un saludo y muchas gracias por todo.

AC⁵⁶¹

⁵⁶⁰ COLLADOS, Antonio. *Re: santi* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago 29/08/2005 [Citado 22/03/2012]. Comunicación personal.

⁵⁶¹ COLLADOS, Antonio. *AABIERTA* [en línea]. Mensaje para: GRANIZO, M^a José 29/08/2005 [Citado 22/03/2012]. Comunicación personal.

Email 42 De: mjgranizo@
Para: aaabierta@aaabierta.org
Fecha: 30 de agosto de 2005 09:25
Asunto: Re: AABIERTA

Buenos días, Antonio, me he alegrado que me mandaras un correo, porque no encontraba ninguna dirección. Decirte lo siguiente:

1º.- Necesito que me mandéis el plano con el recinto de obra que vais a necesitar para diligenciar los documentos necesarios en cuanto a la responsabilidad de las empresas y de los técnicos.

2º.- En cuanto al curso, yo ya lo he hablado, me tienes que decir las personas, número, nombre y DNI, y se impartirá del 5 al 9 de septiembre.

3º.- Necesito que me digáis que día empezáis.

Un saludo.⁵⁶²

Email 43 De: colladosalcaide@karaba.com
Para: mjgranizo@
Fecha: 30 de agosto de 2005 13:24
Asunto: Re: AABIERTA resp

Hola Maria José. Cómo estás?.

Andamos con un ajetreo enorme. La Universidad se paraliza en agosto y es imposible hacer cualquier trámite. Estamos impacientemente esperando al día 1 pq este parón nos ha demorado mucho.

Algunas cosas importantes:

1. Hasta el día 1 no se incorpora Ángel Fdz. Avidad, arquitecto de la UGR, e intermediario en la firma del convenio. Acabo de llamar al Vicerrectorado de Infraestructuras y me dicen que hasta ese día no podré concertar, de nuevo, una cita.

2. Tenemos una lista de preinscripción al curso, con unas 30 personas. Pero estas deben confirmar su inscripción. Como máximo ofertamos 40 plazas para el desmontaje, así que en esos números nos movemos. Teníamos previsto el inicio del curso para el 12 de septiembre, los dos primeros días intensivos de teoría en seguridad, y seguidamente la práctica de desmontaje. Será imposible iniciarlo antes.

3. Tenemos que darle mucha importancia a la parte formativa, se trata tb de eso, de concienciar sobre los riesgos en construcción a futuros arquitectos. Me

⁵⁶² GRANIZO, M^a José. Re: AABIERTA [en línea]. Mensaje para: COLLADOS, Antonio. 30/08/2005 [Citado 22/03/2012]. Comunicación personal.

gustaría tener información sobre el Curso de Seguridad: Contenidos, Programa, Profesorado y la empresa que lo ofrecería. Así puedo publicarlo y remitirlo a los interesados.

Quisiera agradecerle de nuevo todo el interés y dedicación que estás poniendo en este proyecto, y disculparme por los mareos que te originamos.

Un saludo.

ac⁵⁶³

De: archgamessc@
Para: aaabierta@aaabierta.org
Fecha: 05 de septiembre de 2005 19:40
Asunto: santi

Email 44

Hola

envío un archivo de texto con el Estudio de Seguridad completado, son unos 36 folios, y tres planos A3 que mandará Luca luego, ya que tengo yo una reunión. También envío las 10 fichas A4 de montaje, 6 fichas A4 de acopio y mediciones de los materiales, y dos planos en A3 del Proyecto Básico y de ejecución, que también me pedirán, pero del que mando sólo la información gráfica (hay que dejárselo claro a ángel), y que llevaré completo el miércoles, tres copias, pero que incluir posibles modificaciones o sugerencias de el arq. ángel. Es importante que le mandéis la necesidad de un aparejador que conoce perfectamente el proyecto y el solar, ya que trabaja para Perea, y ha contratado con la Universidad otro proyecto, lo ha sugerido Maria José Granizo de Visogsa, y es nuestro hombre. Yo lo veré el miércoles, se llama Carlos "vigeldi", creo que así se llama, pero coge el nombre correcto...(que he de corregir del estudio de seguridad).

Creo que es todo, pero temas importantes serán:

vestuarios y taquillas en la Facultad.

comedor inexistente, ya que hay dos turnos de curro. Grupo idóneo 40-50 personas. Máximo en obra 60 (30+30) grupo auxiliar para recogida de material y acopio en Facultad de bellas artes, sería estupendo 10 personas

aseos propuestos los de la nave, ver si hay agua.

vallado de obra esta semana. Electricidad, nos sirven alguna toma de corriente Visogsa? lo hablaré con la aparejadora.

seguimos

deu meu

santi⁵⁶⁴

⁵⁶³ COLLADOS, Antonio. *Re: AABIERTA resp* [en línea]. Mensaje para: GRANIZO, M^a José. 30/08/2005 [Citado 22/03/2012]. Comunicación personal.

⁵⁶⁴ CIRUGEDA, Santiago. *santi* [en línea]. Mensaje para: AAABIERTA. 05/09/2011 [Citado 22/03/2012]. Comunicación personal.

**CONVENIO DE COOPERACIÓN EDUCATIVA ENTRE
DIPUTACIÓN DE GRANADA Y LA UNIVERSIDAD DE GRANADA PARA LA REALIZACIÓN DE PRÁCTICAS FORMATIVAS.**

En Granada, a 13 de SEPTIEMBRE de 2005.

REUNIDOS

De una parte, **D. ANTONIO MARTINEZ CALER**, Presidente de la **DIPUTACIÓN DE GRANADA**, sita en Avda. del Sur nº 3, C.P. 18071.

De otra parte, **DÑA. Mª ELENA DíEZ JORGE**, Vicerrector de Patrimonio, Infraestructura y Equipamiento, en nombre y representación de la **UNIVERSIDAD DE GRANADA**.

Los comparecientes se reconocen mutuamente la capacidad legal suficiente para obligarse en las calidades con que comparecen y a tal fin

ACUERDAN

La realización de un Programa de Cooperación Educativa, mediante la realización de un periodo de Prácticas Formativas a realizar en Empresas, Entidades, Instituciones y Organismos públicos y privados, a través del cual el alumnado que curse las enseñanzas y programas organizados por el Vicedecanato de Cultura y Alumnos de la Universidad de Granada, puedan acceder, como complemento práctico en su periodo de formación, al conocimiento de técnicas, metodologías y procedimientos de gestión de las mismas.

Este Programa de Cooperación Educativa se lleva a cabo al amparo del R.D. 1497/81, de 19 de junio, sobre regulación de Cooperación Educativa, modificado por el R.D. 1845/94, de 9 de septiembre, y en los términos, requisitos y condiciones establecidas en dichas disposiciones y en el Reglamento de Prácticas aprobado por la Junta de Gobierno de la Universidad de Granada de 11 de junio de 1988, y de acuerdo con lo establecido en su Normativa de enseñanzas conducentes a la obtención de Títulos y Diplomas Propios, aprobada por Junta de Gobierno de 23 de mayo de 1990.

En consecuencia, deciden concertar el presente Convenio de Colaboración entre ambas Entidades, de acuerdo con las siguientes

CLAUSULAS

PRIMERA.- La DIPUTACIÓN DE GRANADA colaborará con la UNIVERSIDAD DE GRANADA en la estructuración y realización de Prácticas Formativas, destinadas al alumnado que realice el curso "AABIERTAdesmontaje. Curso Práctico de Seguridad y Salud en Obras de Construcción". Según las condiciones que más adelante se detallan.

SEGUNDA.- Las líneas de trabajo a desarrollar por los universitarios estarán relacionadas con operaciones de desmontaje, acopio y traslado de una nave, según proyecto redactado por el arquitecto D. Santiago Cirugeda, a su vez profesor responsable de dicho curso, y la posterior rehabilitación de los enseres resultantes de tal demolición.

Dicha nave se encuentra en la delimitación del Sector AR 8.03 del PGOU de Granada, cuyas obras de Urbanización, así como las de la ejecución de las obras del edificio para la nueva sede de Diputación de Granada, las gestiona la "Empresa provincial de vivienda, suelo y equipamiento de Granada S.A (VISOGSA), por encomienda de gestión de la Diputación, propietaria de los terrenos.

TERCERA.- El desarrollo de las prácticas se atenderá a las siguientes condiciones:

- Delimitar un recinto para la actuación de modo que no dificulten la operativa normal de las obras de urbanización del sector y de las obras del edificio para la nueva sede de Diputación de Granada, que se realizan simultáneamente.
- El periodo máximo de realización de las prácticas será de 20 días.
- VISOGSA, titular actual de las obras de urbanización y edificación que se realizan, excluirá de sus contratos con todos los agentes intervinientes, las obras y actividades incluidas en este Convenio y desarrolladas en el proyecto de Santiago Cirugeda, declinando por tanto cualquier responsabilidad consecuencia de las mismas.

CUARTA.- La citada actuación deberá tener la consideración de práctica de Universidad y ésta por tanto responsabilizarse a todos los efectos legales de este proyecto y de las obras. A estos efectos la Universidad aporta copia de los tres seguros suscritos para los alumnos que van a realizar dichas prácticas.

QUINTA.- El alumnado beneficiario del programa de prácticas formativas no tendrá vinculación laboral alguna con la Diputación de Granada, VISOGSA ni con la Universidad.

SEXTA.- La vigencia del presente convenio coincidirá con el plazo de realización de las prácticas fijado en la cláusula TERCERA.

SÉPTIMA.- En el tratamiento de datos de carácter personal, ambas Entidades, en el desarrollo de sus correspondientes actividades derivadas de presente Convenio, atenderán las disposiciones de obligado cumplimiento establecidas en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de Protección de Datos de Carácter Personal (LOPD), y el R.D. 994/1999, de 11 de junio, por el que se aprueba el Reglamento de Medidas de Seguridad de los ficheros automatizados que contengan datos de carácter personal.

Los representantes de ambas Entidades firman el presente Convenio en dos originales igualmente válidos, que se suscriben con firma y sello respectivos, en prueba de conformidad, en el lugar y fecha mencionados al principio.

POR LA DIPUTACIÓN DE GRANADA
Antonio Martínez Caler
Presidente

POR LA UNIVERSIDAD DE GRANADA
Mª Elena Díez Jorge
Vicerrector de Patrimonio, Infraestructura y Equipamiento

Il. 157. Convenio de cooperación educativa entre Diputación de Granada y la Universidad de Granada para la realización de prácticas formativas.

En aquel momento todas las partes éramos conscientes de que no iba a ser posible cerrar el convenio antes de entrar en obra. Esta situación no era recomendable ya que ante cualquier inspección de trabajo o accidente las responsabilidades no estarían formalmente delimitadas. A pesar de esto, quizás porque el proyecto había entrado en una fase en la que difícilmente podría pararse, Universidad de Granada y VISOGSA acordaron que la rúbrica se realizaría a posteriori, cuando los representantes de ambas instituciones tuvieran la disponibilidad para llevarla a cabo.

El borrador de convenio que María José Granizo nos hizo llegar [-> **II. 157**], dejaba bien claro que debía considerarse el desmontaje como una actividad formativa de la Universidad y nunca confundirse con una práctica laboral vinculada a VISOGSA o a alguna de sus contrataciones de obra. La responsabilidad ante cualquier accidente recaería exclusivamente en la Universidad de Granada [-> **II. 157 ver cláusula nº4 del convenio**]. Bajo este acuerdo, la operación obtenía luz verde para llevarse a cabo. Esto es lo que se pactó, acuerdo que nos permitiría a los cuatro días entrar en obra.

El curso constaría definitivamente de dos días iniciales de teoría, en los que se formaría a los estudiantes en el uso de equipos y medidas de seguridad específicas dentro de la obra que acometeríamos y, a partir del día 14 hasta el 25 de septiembre, se desarrollaría la práctica de desmontaje dentro de la nave. Ese era el periodo de tiempo en el que los seguros contratados tendrían cobertura y plazo dado por VISOGSA para permitir la entrada en el recinto de obra y ejecutar el desmontaje y retirada del material de la nave.

Capacidad de traducción discursiva del proyecto: El desmontaje de una nave industrial se traduce en curso de seguridad y salud en obras de construcción

A.8.2. Desarrollo de la actividad: “AABIERTAdes/mon/ta/je. Curso Práctico de Seguridad y Salud en Obras de Construcción.”

Tras todo el proceso de negociación interinstitucional, pudo completarse el diseño de la programación del curso que respaldaría la práctica de desmontaje y hacerse pública esperando la inscripción de los interesados. Resultaba la necesidad de acaparar los materiales de la nave, para hacer uso de ellos en el diseño y construcción del espacio para *Aulabierta*, en la oportunidad para celebrar una acción formativa más, en la cascada consecutiva de actividades y cursos, en la que se sumaba cada una de las acciones necesarias para avanzar en el proyecto de autoconstrucción.

Se atisba aquí de nuevo el sentido táctico de la práctica desarrollada en *Aulabierta*: la recombinabilidad y capacidad de traducción discursiva del proyecto y de sus acciones para alcanzar cada uno de los objetivos particulares y globales que, al paso de su práctica, van surgiendo. El desmontaje de una nave industrial se traduce en curso de seguridad y salud en obras de construcción para obtener una formación complementaria a la académica y, sobre todo, para modelar la negociación entre instituciones y conseguir que la cesión de un material necesario para el proyecto, pueda llegar a realizarse.

Doc. 17 El programa del curso de desmontaje se hizo público en los siguientes términos:

AABIERTADES/MON/TA/JE.

CURSO PRÁCTICO DE SEGURIDAD Y SALUD EN LAS OBRAS DE CONSTRUCCIÓN.

INTRODUCCIÓN

Desde el inicio del presente curso, la Facultad de Bellas Artes y la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada, en colaboración con la asociación AAABIERTA, vienen desarrollando un proyecto conjunto que, entre sus primeros objetivos, plantea la proyección y posterior construcción de un nuevo espacio vinculado a las dependencias de la Facultad de Bellas Artes.

Por la peculiar manera en que este espacio está siendo concebido y en coherencia con el uso previsto, debe ser desmontable, flexible, orgánico y absolutamente ágil y versátil en su proceso de proyección, construcción y usos potenciales. Su realización implicaría un coste mínimo: los equipos de trabajo organizados en anteriores encuentros, han conseguido a través de donaciones el material necesario para su construcción. Entre las cesiones más importantes se encuentra una nave industrial que la Diputación Provincial de Granada, a través de VISOGSA, está dispuesta a ceder. Supervisados por el arquitecto Santiago Cirugeda, nos decidimos a realizar, mediante la creación de equipos mixtos de trabajo (estudiantes de Bellas Artes y Arquitectura), el desmontaje de parte de esa estructura.

Fieles al espíritu original del proyecto, en el que cada necesidad se convierte en un fin en sí mismo, organizamos el presente curso con la intención de formar a los interesados en Prevención y Seguridad en obras de montaje y construcción, además de dar respuesta así a todos los requerimientos que prevemos necesarios para el inicio de esta actividad de desmontaje.

PRESENTACIÓN

Es por todos conocido el alto índice de siniestralidad que acusa el sector de la construcción en estos días. El excesivo número de accidentes graves y mortales plantea una situación alarmante, ampliada además si tenemos en cuenta la gran repercusión económica y social que estos originan.

Esta situación es, a nuestro entender, lo suficientemente explícita como para proponer, desde el ámbito universitario, medidas y actuaciones formativas que persigan la reflexión y toma de conciencia sobre las posibles deficiencias que arrastra el sector de la construcción en materia de seguridad.

La aprobación del Real Decreto 1627/1997, sobre disposiciones mínimas de seguridad y salud en las obras de construcción, ha incluido al arquitecto en el campo de la prevención de riesgos laborales. En este curso, se tratarán de manera pormenorizada las posibles actuaciones del arquitecto en las fases de proyecto y ejecución, así como los documentos a realizar en cada fase, con un planteamiento eminentemente práctico.

El curso que se propone tiene como objetivo mejorar los conocimientos sobre Prevención de

Riesgos Laborales de las personas relacionadas con el sector de la construcción, promoviendo comportamientos y actitudes a favor del trabajo seguro y saludable.

CONTENIDOS

- Actuaciones del Arquitecto en Materia de seguridad y salud. Fase de Proyecto.
- Redacción de documentos en el campo de la seguridad y salud. Fase del proyecto Plan de ejecución de obra, Evaluación de riesgos. Estudio Básico de seguridad y salud. Acta de aprobación de plan de seguridad y salud.
- Actuaciones del Arquitecto en Materia de seguridad y salud.
Fase de ejecución de obras.
- Redacción de documentos en el campo de la seguridad y salud. Fase de ejecución de obras. Aviso Previo. Libro de incidencias. Comunicación de apertura del centro de trabajo. Medidas de emergencia.
- Caso Practico: Desmontaje de una nave industrial cedida por la Diputación Provincial de Granada.

OBJETIVOS

Este curso tiene como objetivo general el conocimiento y aplicación de la legislación vigente sobre Seguridad y Salud en las obras de construcción, profundizando en el conocimiento del marco normativo del sector.

Cubrir las necesidades formativas derivadas de la nueva reglamentación en materia de prevención de riesgos laborales y capacitar a los alumnos para el desempeño de las funciones preventivas de nivel básico que se establecen en el reglamento de los servicios de prevención.

Objetivos específicos:

- El estudio de los fundamentos de las técnicas de mejora de las condiciones de trabajo.
- El estudio y desarrollo de las técnicas de prevención de riesgos laborales.
- El estudio de actuaciones formativas y técnicas de comunicación, información y negociación.
- El estudio de sistemas de gestión de la prevención de riesgos laborales.
- El estudio del ámbito jurídico de la prevención.
- La especialización en el área de Seguridad en el trabajo.

Objetivos en el Caso Práctico:

- Promover, con carácter general y práctico, la prevención en esta actividad de desmontaje.
- Evitar los riesgos.
- Evaluar los riesgos que no se pueden evitar, adoptando las medidas pertinentes.
- Combatir los riesgos en su origen.
- Coordinar y planificar la prevención en la ejecución de la obra:

Adaptar el trabajo a la persona, en particular, en lo que respecta a la concepción de los puestos de trabajo, así como a la selección de los métodos de trabajo y de producción, con miras, en especial, a atenuar el trabajo monótono y repetitivo y a reducir los efectos del mismo en la salud.

Tener en cuenta la evolución de la técnica.

Sustituir lo peligroso por lo que entraña poco o ningún peligro.
Planificar la prevención buscando un conjunto coherente que integre en ella la técnica, la organización del trabajo, las condiciones de trabajo, las relaciones sociales y la influencia de los factores ambientales en el trabajo.
Adoptar medidas que antepongan la protección colectiva a la individual.
Dar las debidas instrucciones a los trabajadores.
-Vigilar el cumplimiento del programa de control y reducción de riesgos y efectuar personalmente las actividades de control de las condiciones de trabajo.

PROGRAMACIÓN

Lunes 12/09/05:

9-13 hrs (4 horas): Presentación. Estudio de Normativas en Seguridad y Salud en el sector de la Construcción:

-Actuaciones del Arquitecto en Materia de seguridad y salud. Fase de Proyecto.
-Redacción de documentos en el campo de la seguridad y salud. Fase del proyecto Plan de ejecución de obra, Evaluación de riesgos. Estudio Básico de seguridad y salud. Acta de aprobación de plan de seguridad y salud.

16-20 hrs (4 horas): Estudio de Normativas en Seguridad y Salud en el sector de la Construcción:

-Actuaciones del Arquitecto en Materia de seguridad y salud.
Fase de ejecución de obras.
-Redacción de documentos en el campo de la seguridad y salud. Fase de ejecución de obras.
Aviso Previo. Libro de incidencias. Comunicación de apertura del centro de trabajo. Medidas de emergencia.

Martes 13/09/05:

9-13 hrs (4 horas): Prevención de riesgos en el sector de la Construcción:

-Introducción a la Prevención de Riesgos Laborales.
-Marco Normativo en Materia de Prevención de Riesgos Laborales.
-Daños derivados del trabajo.
-Factores de riesgo. Clasificación.

16-20 hrs (4 horas): Prevención de riesgos en el sector de la Construcción:

-Prevención de riesgos generales de seguridad.
-Medidas de protección individuales y colectivas. Clasificación de EPI's.
-Equipos de trabajo en construcción.
-Medios auxiliares.
-Aplicación práctica.

Miércoles 14/09/05 al Jueves 22/09/05:

9-13 / 16-20 hrs (4 horas diarias por turno): Caso Práctico: Desmontaje de una nave industrial cedida por la Diputación Provincial de Granada.

Viernes 23/09/05:

11-13 hrs (2 horas): Conclusiones finales de la actividad.

PROFESORADO

Santiago Cirugeda: Arquitecto.

Felipe Pérez Bravo: Arquitecto Técnico. Técnico Superior de Prevención de Riesgos Laborales.

Guillaume Meigneux: Arquitecto.

Carlos Wilhelmi: Arquitecto Técnico.

Román Torr : Diseñador Industrial.

CARACTERÍSTICAS DEL CURSO

Dirigido a: Alumnos y titulados en Bellas Artes, Arquitectura, Arquitectura Técnica e Historia del Arte. Profesionales, sin titulación en las mismas áreas de conocimiento. Interesados que reúnan los requisitos de acceso a la Universidad.

Título al que conduce: Certificado de Asistencia.

Fechas de realización: Del 12 al 23 de septiembre de 2005.

Lugar de realización: Facultad de Bellas Artes de Granada y recinto Nueva Sede Diputación de Granada.

Horario: 9-13 hrs / 16-20 hrs.

Número de plazas: 25 alumnos/as.

Número de horas: 46 hrs.

Créditos: Entre 2 y 4 (pendiente de confirmación)

Matrícula: A partir del 1 de Septiembre.

Enviar ficha de matriculación a: aaabierta@aaabierta.org.

Email 45 De: aaabierta@aaabierta.org
Para: mailing@
Fecha: 05 de septiembre de 2005 09:37
Asunto: AABIERTAdesmontaje

Hola a todos!.

Estamos ultimando el curso de desmontaje de la Nave que Diputación de Granada dispuso para el proyecto AABIERTA. Reuniones, firmas, convenios, todo para asegurarnos que esta iniciativa sea un éxito. Tanto los responsables de VISOGSA, el Vicerrectorado de Infraestructuras, como el propio Santi Cirugeda, quieren conocer con la mayor brevedad posible a las personas dispuestas a participar en este curso. Nos piden, cuanto antes, una lista con los nombres y dnis de todos nosotros, por lo que hemos decididcio abrir el plazo de inscripción en "AABIERTAdes/mon/ta/je. Curso Práctico de Seguridad y Salud en Obras de Construcción". Estará abierta hasta el jueves 8 de septiembre, para poder comunicar la lista definitiva el día siguiente.

Preveemos una matricula de 20 euros, que irá destinada a la contratación de un técnico (jefe de obras) que nos ayude en el proceso de desmontaje.

Nos vemos pronto!⁵⁶⁵

La relación definitiva de matriculados en septiembre fue la siguiente:

Alberto Cobos, Jesús Pérez, Marian Medina, Laura Sánchez, Raquel Moreno, Antonio Collados, Maria Gil, David Malagón, Luis Bravo-Villasante, Néstor Cruz, Manuel Molina, Ana López, Irene Gómez, Francisco Miguel Gómez, José Antonio Álvarez, Fco. Ignacio Díaz, M^a Carmen Jiménez, Cristina Jiménez y Rosana Cámara⁵⁶⁶.

La presentación formal tuvo lugar el martes 13 de Septiembre de 2005 y corrió a cargo de Víctor Borrego y José M^a Moral, representantes de las instituciones implicadas (VISOGSA y Facultad de Bellas Artes-UGR); Santiago Cirugeda, responsable de la dirección del desmontaje; Carlos Wilhelmi, jefe de obra colaborador en el proyecto de la Nueva Sede de Diputación; y Rafael Fernández-Valencia, director de Prevención y Seguridad contratado en las obras de Diputación.

A la presentación le seguía la primera sesión teórica. En una de las reuniones celebradas en la sede de VISOGSA, Maria José Granizo nos ofreció la posibilidad de organizar, ellos mismos, el curso de formación, opción que tomaríamos para aliviar gastos y ahorrarnos la contratación por nuestra parte de un técnico en prevención. La persona elegida por VISOGSA, fue Felipe Pérez Bravo, Arquitecto Técnico y Técnico Superior de Prevención de Riesgos Laborales. Éste introdujo en su sesión, los posibles

⁵⁶⁵ AAABIERTA. *AABIERTAdesmontaje* [en línea]. Mensaje para: MAILING. 05/09/2005 [Citado 23/03/2012]. Comunicación personal.

⁵⁶⁶ A esta lista se sumarían Aurelie Possien y Julie Meigneux, alumnas de la École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble que realizarían unas prácticas de seguimiento de obra aprovechando la ocasión del desmontaje.

riesgos a tener en cuenta durante el desmontaje y las medidas que debíamos poner en marcha para minimizarlos. Cada uno de los peligros sobre los que nos aperci- bía, se habían tenido en cuenta en la realización de las fichas de instrucciones de desmontaje [-> **Anexo. 3.4**], pero fundamentalmente sirvió esta sesión para hacer hincapié en la necesidad de cuidar la limpieza, el orden y extremar las precauciones desde el mismo momento en que iniciáramos la práctica de desmontaje.

A partir de este primer día de formación, las siguientes sesiones se realizarían en el emplazamiento de la nave industrial de Diputación de Granada, pasando directa- mente a ejecutar la parte práctica del curso.

El equipo de dirección del desmontaje quedó formado por las siguientes personas:

- Santiago Cirugeda (Arquitecto): dirección de obra.
- Guillaume Meigneux (Arquitecto): dirección adjunta de obra y documenta- ción.
- Carlos Wilhelmi (Arquitecto Técnico): jefe de obra propuesto por Diputación de Granada.
- Román Torr  (Diseñador Industrial-Técnico montador): jefe de obra propues- to por Recetas Urbanas.

En función de la dirección que marcaban las personas anteriores se inici  la acción de desmontaje después de realizar las siguientes tareas:

1. Acotar el recinto de obra mediante un vallado metálico con pies de hormi- g n. Además de estar obligados por convenio a acotar el perímetro de la nave y no traspasar esos límites, el hecho de situar la valla tenía el valor simbólico de haber realizado una auténtica conquista culminada con la cesión de la nave a AulABIERTA.
2. Realizar los turnos de trabajo en función de la disponibilidad de los partici- pantes.
3. Organizar los equipos de trabajo en función de cada una de las tareas a realizar, explicar las medidas de seguridad de cada caso y la mejor forma de ejecutar la acción encomendada al grupo.

Una vez realizada la tarea anterior, tuvieron lugar siete sesiones de trabajo prácti- co de desmontaje, divididas en sesiones de mañana y tarde, en la que dos grupos de estudiantes acometieron el desmontaje selectivo de la nave industrial⁵⁶⁷. En función del Plan e Instrucciones de desmontaje redactado por Recetas Urbanas y bajo la supervisión continua de Carlos Wilhelmi y Román Torr , un grupo variable de en torno a veinte persona, con excasa preparación y cualificación técnica, y limitados

⁵⁶⁷ Puede consultarse un vídeo resumen de la práctica de desmontaje en la siguiente dirección: <http://www.dailymotion.com/video/x5x5u3_aulabierta-des-mon-ta-je_creation> [Citado 07/04/2012].



Il. 158. Selección de imágenes sobre acciones de desmontaje. Del 16 al 22 de septiembre de 2005.





por los equipos y herramientas disponibles para efectuar su práctica (ausencia de maquinaria pesada y herramientas de mano de gama alta), consiguieron realizar el desmontaje de aproximadamente el 70% del material previsto [-> **II. 158**]. Salvo por los elementos estructurales, la nave industrial cedida fue desvencijada y entregada en el plazo acordado para su demolición final.

El último día de curso (23 de septiembre) debíamos recoger todo el material obtenido de la nave, agruparlo y transportarlo al lugar asignado por el Vicerrectorado de Infraestructuras dentro de la Facultad de Bellas Artes, para allí almacenarlo durante el tiempo necesario hasta que iniciáramos las labores de construcción del proyecto futuro. Para el traslado de material contamos con la colaboración del Servicio de Transportes de la Diputación de Granada, que nos facilitó durante una mañana un camión de transporte.

A medida que las cargas llegaban a la Facultad de Bellas Artes un equipo formado por M^o Carmen Jiménez, Raquel Moreno y Laura Sánchez se encargó de realizar el inventario de todo el material que íbamos acumulando [-> **Anexo. 3.4**]. En función de ese inventario se intentaría proyectar el diseño para el edificio de *Aulabierta*. Para esto se organizaría una nueva actividad, el curso: *AABIERTA. Taller de Proyectos* [-> **Pág. 495**].

El desmontaje demostró la capacidad de un estudiantado para iniciar un proceso de gestión complejo

A.8.3. Conclusiones y resultados.

El proyecto y culminación del desmontaje fue un hecho insólito, sorprendente, que demostró la capacidad de un estudiantado para iniciar un proceso de gestión complejo, en el que debía empoderarse para emprender la construcción de una red de negociación entre instituciones, agencias y empresas con la que conseguir concluir el proceso de cesión, permiso y cobertura para desarrollar la práctica de desmontaje. En este sentido, entendemos el itinerario anterior como la creación de un marco de auto-capacitación en unas tareas en las que el cuerpo de estudiantes no se introduce habitualmente. Supone además, el establecimiento de agenciamientos múltiples con una serie de sujetos que comparten y enlazan sus saberes particulares para dar lugar a un organismo blando, capaz de adaptarse y modelarse continuamente, para alcanzar los objetivos pactados en común.

La acción práctica permitió introducir realidad en los estudios de muchos de los participantes, especialmente de arquitectura, con escasa experiencia en obra y en el trabajo directo con las técnicas y materiales de construcción. Se reproducía la anécdota de descubrir unos materiales que se dibujaban continuamente en proyectos de arquitectura pero que no se habían experimentado o no se conocían sus cualidades formales reales.

Si con la primera fase de *Aulabierta*, el curso *AAABIERTApycto*, todo el proyecto gravitaba aún en el terreno de lo intangible, la experiencia de desmontaje sirvió para que la iniciativa tomara cuerpo y tuviera un itinerario ahora si más fácilmente comunicable.

UNIVERSIDAD

POR A. G. PARRA | GRANADA

La bolsa de libros en Internet reduce el coste de las obras

A. G. P. GRANADA

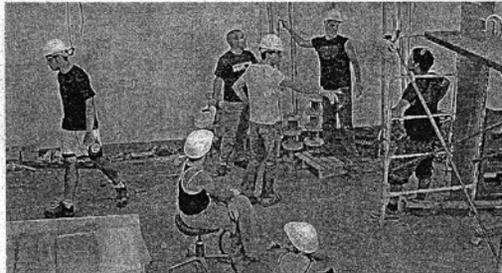
Libros más baratos. No obstante nadie debe olvidar que son de segunda mano, las bolsas de libros, que el vicerrectorado de Estudiantes de la Universidad de Granada (UGR) ha colgado este año en su portal de Internet (http://ve.ugr.es), sigue sumando títulos, aunque el listado no es aún muy numeroso. La institución solo hace de intermediaria y los compradores y los vendedores son los que determinan el precio. Los vendedores son los que tienen la última palabra.

La bolsa de libros existe desde hace años en la UGR, aunque ha sido este curso cuando se ha sumado al catálogo de las nuevas tecnologías. Antes se realizaba el cambio a través de fichas.

Disciplinas

En Internet se pueden leer ya algunos títulos de libros que se venden de disciplinas bastante variadas. Si bien se repite bastante el título de algunas obras relacionadas con el mundo del Derecho, ya sea Derecho Procesal, Derecho Romano o Historia del Derecho. También hay algunos títulos relacionados con la Psicología y con la Economía y la Programación. El listado de los que se venden no supera los veinte títulos.

En la página web se pueden encontrar los datos de la obra que se quiere vender, el nombre de la persona que lo vende así como su teléfono o su correo electrónico para que quien está interesado se ponga en contacto con ella. El sistema utilizado para esta bolsa de libros permite que el dueño de la obra cambie los datos y de de baja el libro si se vende. También se explicita para la asignatura que se ha utilizado el libro.



EN EL TRABAJO. Universitarios recuperan material donado por la Diputación. IDEAL

Estudiantes de Bellas Artes construirán un edificio con material donado de otras obras

Pretenden que el nuevo espacio esté cerca de la facultad. La Asociación Aula Abierta quiere «dinamizar la vida universitaria»

UN colectivo de estudiantes y ex alumnos de la facultad de Bellas Artes y de la escuela de Arquitectura de la Universidad de Granada (UGR) se han unido y creado la Asociación Aula Abierta para hacer algo más que sentarse en clase a escuchar las explicaciones del profesor. Quieren construir su propio espacio para favorecer la creación de equipos de trabajo mixtos, incentivar la autogestión y generación de proyectos que creen pensamientos críticos y solidarios e incentivar la creación.

Ya han realizado varias reuniones y también han desmontado una nave que les dio Diputación para conseguir material para

construir su propio edificio. Lo hicieron en unos ocho días, según cuenta Maika de AAAbierta.

Del 15 al 22 de noviembre darán un paso más en este proyecto tan singular. Celebrarán un curso en la facultad de Bellas Artes que lleva por título 'Del seguro de responsabilidad al tornillo autoroscante'. El plazo para apuntarse está abierto hasta este viernes.

Material reciclado

En este curso se hablará de cómo se creará el edificio. Un edificio que tendrá un coste mínimo y que construirán con los materiales que han obtenido de la donación de diferentes empresas e institu-

ciones. Una de ellas es la Diputación. La intención es que ese nuevo espacio esté próximo a la facultad de Bellas Artes. Algunos apuntan al patio trasero del centro universitario, sita en el campus de Anadamar.

La Asociación Aula Abierta tiene su propia página web (www.aaabierta.org) y el número de socios, según cuentan es cada vez mayor. Entre sus objetivos también figura la necesidad de «servir de conexión entre el mundo académico y la sociedad». Además de «servir como mediador entre personas e instituciones relacionadas con el conocimiento y el arte».

AAAbierta no es el único colectivo que se está moviendo en Bellas Artes. 'Aula esférica' también está preparando un calendario de actividades para los próximos meses. Los universitarios de Bellas Artes se mueven.

SERVICIOS

La biblioteca oferta este mes los cursos 'introdutorios'

Bibliotecas de varias facultades y escuelas de la UGR celebrarán durante todo este mes cursos 'introdutorios' para enseñar a los alumnos los servicios que ofrecen, hacer prácticas en el uso del OPAC o explicarles cómo funciona la web de la Biblioteca de la Universidad. Además de estos cursos estos centros también realizan visitas guiadas, cursos a la carta y cursos especializados.



Bibliotecología.



Navegando por la red.

LEYES

Propuesta de modificación de la LOU en la web

La Universidad de Granada (UGR) ha creado en su página web la propuesta de modificación de la Ley Orgánica de Universidades (LOU). El texto se puede leer y consultar en la página web: www.wugr.es. En el texto se detallan los y cada una de las propuestas de modificación que se están debatiendo y que afectan a toda la comunidad universitaria.

La Opinión de Granada

etc Cultura | SÁBADO
24 DE SEPTIEMBRE DE 2005 | 29

PROYECTO ARTÍSTICO 'AULA ABIERTA'

Bellas Artes desmonta una nave industrial para darle uso cultural

L. O. Granada

El desmontaje de una nave industrial abandonada en las inmediaciones de la Facultad de Bellas Artes, propiedad de la Diputación, finalizó ayer a cargo de estudiantes y ex-estudiantes de la Facultad de Bellas Artes y de la Escuela de Arquitectura para llevar a cabo la construcción de la sede de Aula Abierta, un proyecto que, según sus responsables, "va mucho

más allá de lo que se entiende por actividades culturales".

En su origen, en junio de 2004, el proyecto "no precisaba la concreción de un lugar físico, más bien en una forma de funcionar, en un espacio abstracto que motivase un modo más independiente de promover actividades, aunque más adelante, pensaron en "construirse" un espacio físico propio y que la creación de ese espacio serviría además como "modelo de acción".



Jóvenes jóvenes desmontan una chapa de la nave industrial. • ROJZ DE ALMOCÓNAR

La mayoría de los artículos de prensa y apariciones de *Aulabierta* en revistas se producen a partir del desmontaje de la nave de Diputación de Granada y dan cuenta en todos los casos de lo que entienden por una forma original de entender la educación universitaria, vinculándola a los deseos del alumnado y a la búsqueda y gestión de los medios para poder llevarlos a cabo [-> [Anexo 1.2](#)].

De: jenriquecerda@
Para: aaabierta@aaabierta.org
Fecha: 22 de noviembre de 2005 08:49
Asunto: Enhorabuena

Email 46

Sólo una breve nota para expresaros mi felicitación por haber llevado a buen puerto la iniciativa.

¡Enhorabuena!.

Y a mantener el mismo espíritu en adelante, pese a algunas incomprensiones

[\[-> Il. 155\]](#).

Un abrazo, Enrique Cerdá. Centro de Formación Continua.⁵⁶⁸

A.9. Taller de proyectos: diseño colectivo de la sede de *Aulabierta*.

Superado el reto del desmontaje debíamos, con total celeridad, abordar los preparativos para armar la siguiente etapa del proyecto: el diseño, en función de los materiales obtenidos de la nave, del espacio físico de *Aulabierta*. Para llevar a cabo esta fase, y en función del escaso margen de tiempo que tendríamos para la gestión, volveríamos a emplear el formato de curso, reconocido a través de las Comisiones de Docencia de la Facultad de Bellas Artes y Arquitectura de Granada, que hasta ahora mantenían las actividades vinculadas al proyecto de autoconstrucción de *Aulabierta*. Trataríamos ahora de organizar un taller de proyectos de arquitectura, dirigido por Santiago Cirugeda, en el que durante una semana se trabajara de forma intensiva la elaboración de propuestas para la formalización del espacio. A partir de estas primeras ideas intentaríamos consensuar, con todos los participantes, una imagen cohesionada y representativa del espacio para *Aulabierta* [-> [Pág. 520](#)].

A.9.1. Gestión y diseño.

El formato del taller de proyectos sería similar a *AAABIERTApycto*: un taller práctico complementado con algunas sesiones teóricas. La única dificultad estribaba entonces en la consecución de medios económicos para la financiación del curso y poder hacer frente al pago de honorarios, viajes, dietas y estancia de los profesores invitados. El sistema que habíamos implantado se sostenía por los ingresos en concepto

⁵⁶⁸ CERDÁ, José Enrique. *Enhorabuena* [en línea]. Mensaje para: AAABIERTA. 22/11/2005 [Citado 23/03/2012]. Comunicación personal.

de matrícula de los participantes, aunque siempre era necesario obtener ayudas adicionales para cubrir el total de los gastos presupuestados para el taller.

Hasta la fecha, la mayoría de las ayudas para la organización de cursos provenían directamente y, de formas diversas, de la propia Universidad. La principal fuente de financiación de *Aulabierta* ha sido el Vicerrectorado de Estudiantes de la Universidad de Granada, a través de distintos programas⁵⁶⁹. Hemos recibido otras ayudas de los Departamentos de Construcciones Arquitectónicas y Expresión Gráfica de la ETSAG, del Vicedecanato de Cultura y Alumnos de la Facultad de Bellas Artes y los Departamentos de Pintura y Escultura de este último centro.

Email 47 De: colladosalcaide@karaba.com
Para: david@, mariskilla@
Fecha: 30 de septiembre 2005 11:07
Asunto: para los gestores de proyectos

Hola,

El curso de proyectos será la semana del 14 al 19 según me confirma santi. Así que hay que darle ultimátum al coag para ver si lo apoyan o qué, si no tendremos que movernos por otro lado.

Hay una subvención para el desmontaje pendiente del dpto de construcción (600€) tienen que ingresar. David me dijo que hablaba tb con el dpto de expresión gráfica para ver que se podía sacar. Tb tendremos que ver las características del taller de proyectos: horarios, créditos, importe matrícula, nº de plazas. Hasta pronto.⁵⁷⁰

ac

Email 48 De: mariskilla@
Para: colladosalcaide@karaba.com
Fecha: 05 de octubre de 2005 10:58
Asunto: Re: para los gestores de proyectos

Hoy he hablado con ana carvajal (la del COAG) que trabajo en su estudio, así q a darle la lata!! me ha dicho q hasta finales de la prox semana no hay nada que hacer. Al de construcción he quedado en llamarlo al móvil el lunes de la semana q viene para quedar con el. El de exp grafica no se que le dijo a David pero en caso de negativa se vuelve a quedar con el par ver si para lo del curso de pro-

⁵⁶⁹ El Vicerrectorado de Estudiantes de la Universidad de Granada mantiene una convocatoria de subvenciones para actividades de asociaciones de estudiantes con dos plazos: octubre y marzo de cada curso. Consultar información en: <<http://ve.ugr.es/modules.php?name=web&id=http%3A%2F%2Fve.ugr.es%2Fasociacionismo.php>> [Citado 23/03/2012].

⁵⁷⁰ COLLADOS, Antonio. *para los gestores de proyectos* [en línea]. Mensaje para: GIL, Maria y MALAGÓN, David. 30/09/2005 [Citado 23/03/2012]. Comunicación personal.

yectos si da pelas, que es mas relacionado con el Departamento. Juan Calatrava tendrá ahora menos trabajo por esto de que el curso ya va mas o menos así q le pediré cita otra vez para el reconocimiento de créditos y para ver que nos dice de las pelas, con lo que aprovecharé tb para quedar con Artaxo. ¿Os parece?⁵⁷¹

Paralelamente a las gestiones económicas debíamos abocetar el programa para el nuevo taller. Según la disponibilidad de Santiago Cirugeda, el Taller de Proyectos se celebraría entre los días 14 al 19 de noviembre. En fechas próximas se iniciaban los trabajos en las “Aulas Trinchera” de la Facultad de Bellas Artes de Málaga [-> Pág. 407]. Tendríamos que coordinarnos con Cirugeda, ya que sus visitas para supervisar los inicios de la obra de Málaga debían ser constantes.

Al ser únicamente seis días de taller, intentamos que los participantes aportaran al taller ideas previamente elaboradas y así adelantar la creación del programa⁵⁷² del que partir para el diseño del espacio. Para ello redactamos una serie de preguntas que mandar a todos los interesados en el taller, además de a las personas en cuya opinión y consejo confiábamos.

Tras algunas correcciones, realizadas por David Malagón, el cuestionario definitivo quedó configurado de la siguiente forma:

Cuestionario inicio Taller de Proyectos.

Doc. 18

Con motivo de la próxima celebración del taller de proyectos, en el que daremos forma a nuestro *Aulabierta*, os hacemos llegar este cuestionario abierto, con el fin de que podáis ampliarlo y modificarlo, y así tenerlo como punto de partida en la definición del programa constructivo necesario.

- ¿Qué es para ti un *Aulabierta*,? ¿cuales son las actividades que tu crees que se podrían dar en ese aula abierta?.
- ¿crees que esa aula podría ser un proyecto de adhesión o crees que debería ser autónomo? ¿Qué papel desempeñaría este espacio en relación a los existentes?.
- Dentro del recinto de la Facultad de Bellas Artes, ¿que localización te parece más adecuada para la instalación de *Aulabierta*?
- ¿Qué beneficios se obtendrían de la ubicación de *Aulabierta* en dicho lugar?.

⁵⁷¹ GIL, Maria. *Re: para los gestores de proyectos* [en línea]. Mensaje para: COLLADOS, Antonio. 05/10/2005 [Citado 23/03/2012]. Comunicación personal.

⁵⁷² Un *programa* son una serie de pautas o limitaciones a priori, impuestas comúnmente por el promotor, a las que se debe ceñir el arquitecto que realice el proyecto arquitectónico.

- Según las actividades antes descritas, describe algunas de las características que tendrían los espacios de *Aulabierta* ¿Qué dimensiones le darías? ¿Sería uno o varios módulos, un fragmento de algo mayor, etc? ¿Lo concibes como una estructura fija y rígida ó móvil y desmontable?.
- Define, en función del inventario, los materiales que según tu podrían servir para estructura, cerramiento y cubierta de esa *Aulabierta*.
- ¿Qué otros materiales, además de los que aparecen en el inventario, utilizarías en la fabricación del “espacio físico”? ¿Por qué?.

Si se te ocurren más preguntas no dudes en enviarlas a aaabierta@aaabierta.org, o agregando un comentario.

Además de revisar las preguntas anteriores, Santiago Cirugeda debía mandarnos sus sugerencias para el taller (contenidos, programa, invitados, etc.) y hacerlo cuanto antes para poder abrir el periodo de matriculación. Como en el resto de etapas, aprovecharíamos la necesidad concreta de diseñar el *aula* para armar un nuevo curso y a través de él contactar con una serie de personas que nos interesaba conocer, bien por el trabajo que desarrollan o por los temas en los que son especialistas.

En esta ocasión Cirugeda proponía introducir como ponentes al colectivo BASURAMA, un grupo de estudiantes de arquitectura que, desde hacía 5 años, venían desarrollando en Madrid un festival sobre basura y reciclaje⁵⁷³. A estos se unirían, en el primer borrador de curso, Ángel Fdz. Avidad, Director del Secretariado de Infraestructura de la UGR y una de las partes que intervino en la firma del convenio con Diputación de Granada para la cesión de la nave industrial.

Después de casi un año de trabajo, crecían las ansias por ver formalizado el *aula*. Los trabajos de gestión de un proyecto como *Aulabierta*, aún siendo la parte más importante, la que fundamenta, da sentido y produce la construcción más genuina de toda la iniciativa, requieren un exceso de tiempo y esfuerzo, que no siempre compensa, máxime cuando estás acostumbrado en la Facultad a trabajar de una forma más inmediata, sin depender de tantos factores externos y donde los resultados se obtienen en poco tiempo.

Cuando, pasado el desmontaje, pensaba en la siguiente fase –la del diseño–, lo hacía con la creencia de que por fin conseguiríamos visualizar, aunque fuera virtualmente, aquello en lo que desde hace tantos meses trabajábamos.

Mi impresión sobre la primera propuesta de taller era, que de nuevo se demoraría esta materialización y que no tendríamos suficiente tiempo para llegar a concebir un proyecto completo.

⁵⁷³ Más información sobre BASURAMA en su página web: <<http://www.basurama.org>> [Citado 24/03/2012].

De: colladosalcaide@karaba.com
Para: archgamessc@
Fecha: 17 de octubre de 2005 18:02
Asunto: cositas

Email 49

Crees que con ese taller será suficiente para sacar el proyecto? me da la impresión como si fuera una toma de contacto, y que necesitará mucho trabajo posterior.

Mira, yo soy demasiado práctico, demasiado. Y me doy cuenta que asumo pocos riesgos. Lo que me apetece simplemente es que lleguemos a proyectar algo que realmente podamos construir y que ofrezca garantías.

Después de un año, la verdad, lo que más me apetece es visualizar algo y me da igual si tiene un metro cuadrado. Todo se alarga mucho, supongo que los plazos son así. Bueno, de eso ya sabes tú.ac⁵⁷⁴

De: archgamessc@
Para: colladosalcaide@karaba.com
Fecha: 17 de octubre de 2005 18:20
Asunto: Re: cositas

Email. 50

hombre, espero que lleguemos a un proyecto muy aproximado, el problema vendrá cuando haya que legalizarlo, y hacer el proyecto básico y de ejecución, con la normativa vigente, y medidas de seguridad, evacuación, etc...

eso llevará un mes más, para poder pedir permiso a la univ y que lo visen....lo redactaremos en el estudio, aunque se pedirá colaboración (planos, etc...) santi⁵⁷⁵

La respuesta de Santiago a mi email sirvió para aclararme respecto a los objetivos del Taller de Proyectos:

1. Interesaba retomar algunos trabajos iniciados en *AAABIERTA* como el estudio de localizaciones posibles para la construcción, intensidades de uso de espacios, movilidad dentro de la Facultad de Bellas Artes (direcciones, trayectos, etc.), etc.
2. Interpretar el *Inventario* [-> **Anexo. 3.4**] de materiales obtenidos de la nave de Diputación de Granada con la intención de crear soluciones constructivas originales que poner en práctica en la construcción del *Aulabierta*.

⁵⁷⁴ COLLADOS, Antonio. cositas [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago. 17/10/2005 [Citado 24/03/2012]. Comunicación personal.

⁵⁷⁵ CIRUGEDA, Santiago. Re: cositas [en línea]. Mensaje para: COLLADOS, Antonio. 17/10/2005 [Citado 24/03/2012]. Comunicación personal.

3. Sumar propuestas de posibles formalizaciones para *Aulabierta*. Emplearíamos la capacidad creativa del alumnado de Bellas Artes y Arquitectura para crear proyectos vinculados a la interpretación del Ideario surgido del primer curso [-> **Doc. 9**] y a los nuevos usos del material inventariado⁵⁷⁶. A través de ellos, trataríamos de llegar más tarde a un proyecto definitivo, que recogiera detalles de cada una de las propuestas y con el que sentirnos identificados todos⁵⁷⁷.

Los nuevos pasos que correspondían dar ahora eran: volver a abrir el proyecto y hacer partícipe de él a más gente. Sumar ideas, porque, al fin y al cabo, no era este un proyecto de resolución inmediata, ni un encargo con plazo de entrega; el espacio que queríamos crear debía salir del debate, la reflexión pausada, el esfuerzo común y el entusiasmo colectivo.

Santiago Cirugeda proponía en este primer borrador un taller de 20 horas de duración⁵⁷⁸. En función de la experiencia con anteriores cursos debíamos llegar al doble -40hrs-, para que en el proceso de reconocimiento de créditos se llegaran a un mínimo de dos. Como he explicado en páginas anteriores, según el baremo que utilizábamos para interpretar estas convalidaciones [-> **II. 139**] podrían ser reconocidas hasta el 100% de las horas pero la comisión reducía la concesión a un máximo del 50%.

A propuesta de Santiago, condicionamos la matriculación al curso a la presentación de forma individual o por grupos de unos documentos previos (bocetos, planos, pequeñas maquetas, etc.) con los que iniciar el trabajo de taller. Coincidió esto con nuestra intención de acompañar los emails de difusión con las preguntas que habíamos redactado [-> **Doc. 18**]. Queríamos saber:

- a) ¿Qué tipo de formalizaciones se podían pensar a priori para el *Aulabierta*?
- b) ¿Qué espacio se creía más adecuado para instalarla?
- c) ¿Qué dimensiones debería tener?
- d) Y, ¿cómo se podrían utilizar de forma original los materiales de la nave en el diseño y construcción del espacio?

⁵⁷⁶ El material de la nave industrial de Diputación desmontada se incluye como inventario en el Anexo 3.4 [-> **Anexo. 3.4**]

⁵⁷⁷ El estudio de arquitectura sevillano Recetas Urbanas, dirigido por Santiago Cirugeda, recopilaría el material resultante del *Taller de Proyectos* y cohesionaría las propuestas de los estudiantes participantes en un único proyecto básico de ejecución. Este proyecto puede consolidarse en la página 520 [-> **Pág. 520**] y en Anexo 3.7 [-> **Anexo. 3.7**]

⁵⁷⁸ En el programa definitivo se ampliarían las horas, hasta llegar a 46, con sesiones matinales de trabajo en taller y con las extensiones que sufriría el curso al ser insuficientes los cinco días programados.

La programación del curso estaba aún en fase de incubación, aunque en pocos días llegamos a su forma definitiva:

-Se amplió la estructura diaria de taller incorporando las mañanas como sesiones de trabajo tutelado.

-Se decidió finalmente invitar al colectivo BASURAMA, a Ángel Fdz. Avidad, y a Ignacio Valverde Espinosa, Director del Departamento de Construcciones Arquitectónicas de la UGR, a que llevaran a cabo alguna de las sesiones teóricas del taller. La nómina de invitados la completaban Román Torrè y Luca Stasi, miembros del estudio Recetas Urbanas, que intervendrían en las sesiones críticas.

-Conseguimos a través del Decanato de la Facultad de Bellas Artes una ayuda, a cargo del presupuesto del centro para salidas de campo, con la que financiar un autobús de 50 plazas para visitar la nueva Facultad de Bellas Artes de Málaga, lugar en el que celebraríamos la última sesión y la presentación de cada uno de los proyectos que se realizaran durante la semana de trabajo.

Confirmados los objetivos del curso y la participación de los ponentes sólo quedaba darle difusión mediante la colocación de carteles [-> **IL. 160**], envíos de mails y difundiendo a través de la web (www.aaabierta.org).

Otra estrategia que utilizábamos para comunicar tanto el curso como el proyecto era introducirnos en determinadas asignaturas, con el permiso del profesor, y durante media hora aproximadamente explicar qué era aquello de *Aulabierta* y cómo participar en las actividades que programábamos.

El programa del curso *AABIERTA. Taller de Proyectos* que finalmente diseñamos y distribuimos como definitivo, recogía las recomendaciones hechas por Santiago Cirugeda en las conversaciones mantenidas con el conjunto de miembros coordinadores de la Asociación AAABIERTA. En el siguiente documento se incluye toda la información relativa al taller.

AABIERTA TALLER DE PROYECTOS.
DEL SEGURO DE RESPONSABILIDAD AL TORNILLO AUTORROSCANTE.

Doc. 19

PROGRAMACIÓN

Martes 15/11/05. 4 hrs. Salón de Grados Facultad BB.AA.

17:00 h Presentación del Taller. Santiago Cirugeda y Víctor Borrego.

18:00 h “*La Historia de creación de infraestructura de la UGR. Presente y Futuro. El caso de la Facultad de BB.AA.*”. Charla a cargo de Ángel Fernández Avidad. Arquitecto. Vicerrectorado de



II. 160. Cartel del curso AABiERTA. Taller de Proyectos. Diseño: Sergio Arredondo.

4.4 Desarrollo del proyecto. A. Experiencia de autoconstrucción de la sede de *Aulabierta*

infraestructuras Universidad de Granada.

19:30 h “*La utilización de los RCD*”. Charla a cargo de Ignacio Valverde. Doctor en Ciencias Geológicas. Director Dpto. Construcciones Arquitectónicas.

Miércoles 16/11/05. 8 hrs. Aula T3. Facultad de BB.AA.

10:00 h a 14:00 h. Tutorías.

17:00 h Charla a cargo del colectivo Basurama.

18:30 h Trabajo Práctico en taller. Sesión Crítica.

Jueves 17/11/05. 8 hrs. Aula T3. Facultad de BB.AA.

10:00 h a 14:00 h. Tutorías.

17:00 h Reflexiones Autoconstrucción y Autogestión. Santiago Cirugeda.

Presentación de propuestas de grupos. Sesión Crítica.

Viernes 18/11/05. 8 hrs. Aula T3. Facultad de BB.AA.

10:00 h a 14:00 h. Tutorías.

17:00 h Trabajo Práctico en taller. Sesión Crítica. Invitados: Gianluca Stasi. Arquitecto, jefe de estudio Recetas Urbanas S.C. Román Torre. Diseñador Industrial.

Martes 22/11/05. 8 hrs. Facultad de BBAA de Málaga.

10:00 h Viaje organizado a Málaga. Aulas Trincheras Facultad de Bellas Artes de Málaga.

16:00 h Presentación de Proyectos. Comentarios y Usos propuestos.

PROFESORADO:

Santiago Cirugeda: Arquitecto. Profesor asociado de la ESAYA de Madrid.

Román Torre: Diseñador Industrial.

Gianluca Stasi: Arquitecto. Jefe de estudio Recetas Urbanas.

Ángel Fdz. Avidad: Profesor de la ETSAG. Arquitecto del Vicerrectorado de Patrimonio e Infraestructuras de la UGR.

Ignacio Valverde: Doctor en Ciencias Geológicas. Director Dpto. Construcciones Arquitectónicas.

Basurama: Basurama es un festival de basura y reutilización que se viene realizando desde hace cinco años. Nació como concurso de reutilización y recopilación de basuras en la Escuela de Arquitectura de Madrid y ha ido evolucionando y cambiando desde entonces. Actualmente se desarrolla principalmente en La Casa Encendida en Madrid si bien se realizan otras actividades puntuales fuera de ella y en otras fechas diferentes de las del propio festival. www.basurama.org

CARACTERÍSTICAS DEL CURSO:

Dirigido a: Alumnos y titulados en Bellas Artes, Arquitectura, Arquitectura Técnica e Historia del Arte. Profesionales, sin titulación en las mismas áreas de conocimiento. Interesados que reúnan los requisitos de acceso a la Universidad.

Título al que conduce: Certificado de Asistencia.

Fechas de realización: Del 15 al 22 de noviembre de 2006.

Lugar de realización: Facultad de Bellas Artes y Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

Número de plazas: 40 alumnos/as.

El plazo de inscripción estará abierto hasta el miércoles 9 de noviembre de 2005.

Importe de la Matrícula: 20 euros.

Desarrollo del taller: El trabajo de taller se articulará por grupos de 3 personas como mínimo y 6 como máximo.

El primer día trataremos de poner en común un programa constructivo propio. Este trámite se agilizaría si fuérais trabajando lo siguiente:

-Cuestionario con todas los puntos completados.

-Un boceto de la idea que tengáis del *Aulabierta*.

Durante la primera semana en que quedó abierto el plazo de inscripción apenas se matricularon dos personas, en la siguiente lo hicieron otras tres y en ningún caso, salvo una persona [-> [Email 51](#)], completaron los requisitos de matriculación. Abrimos un total de 40 plazas y temíamos que no se cubrieran. Lo cierto es que había alguna condición en la matrícula que provocaba la indecisión de la gente. Las fechas considerábamos que eran buenas. Tampoco era excesiva la duración del curso, ni abusivo el precio de la matrícula.

En muchos casos, el interés por participar en el proyecto no estaba en los contenidos del curso, sino en la posibilidad de recibir créditos de libre configuración

Conclusión: la fórmula de inscripción provocaba rechazo al curso. Para aquellos que no estuvieran familiarizados con el proyecto, el hecho de pedir un trabajo previo de reflexión se convertía en un obstáculo. Además, comenzamos a entrever, la experiencia en las anteriores fases, como, en muchos casos, el interés por participar en el proyecto no estaba en los contenidos del curso, sino en la posibilidad de recibir créditos de libre configuración, por lo que la intención de muchas personas era simplemente la de asistir y cumplir estrictamente con lo que dentro del período de taller se les pedía. La situación que vivíamos, a propósito del Taller de Proyectos, era muy sintomática del ambiente general de la Facultad de Bellas Artes de Granada y de la relación del alumnado con los contenidos de la enseñanza en Bellas Artes.

Email 51

De: pablo@

Para: aaabierta@aaabierta.org

Fecha: 28 de octubre de 2005 04:27

Asunto: cuestionario y boceto

Buenas soy Pablo, BB AA, 2º. Aquí están el cuestionario y el boceto supercutre. Mi intención como podréis comprobar al leer no es hacer una tesis sobre arquitectura efímera, más bien un pequeño divagaje indescifrable sobre el montón de cosas que se pueden ocurrir a cualquiera que no tiene ni idea de arquitectura e intenta imaginarse un edificio. Sin saber si son un disparate o no, yo suelto aquí alguna a ver que os parecen. La única idea así que tengo del proyecto esta formada en base a un par de reuniones a las que asistí de las anteriores al desmontaje, a la página y a Jesús, que me mantiene bastante informado. Quise ir al desmontaje pero estaba currando así que espero poder formar parte de esto a partir de ahora.

-¿Qué es para ti un AulaABIERTA,? ¿cuales son las actividades que tu crees que se podrían dar en ese aula abierta?.

El taller de proyectos? Una experiencia interesante donde conocer mejor y al mismo tiempo poner en práctica, unos cuantos conceptos que contiene toda la historia esta

El aula? Espero que sirva para dar salida a proyectos que en otro contexto serían bastante más difícil de llevar a cabo, para que los alumnos nos las ventilemos solos en muchos aspectos sin depender de la Facultad.

Creo que principalmente habría que GESTIONAR las cosas que a la gente se le vaya ocurriendo y dependiendo de las dimensiones que finalmente se le puedan dar pues desarrollar en ella todas las que sean posibles. No veo inviable, por ejemplo, que en el aula se puedan impartir cursos fomentados por la propia asociación para seguir divulgando la autoconstrucción y otros rollos afines.

-¿crees que esa aula podría ser un proyecto de adhesión o crees que debería ser autónomo? ¿Qué papel desempeñaría este espacio en relación a los existentes?.

Debería ser todo lo autónomo que puede ser un espacio encuadrado en otro recinto mayor, con sus horarios sus accesos etc. aunque creo que esto no debería ser un problema. Un edificio desligado de la Facultad estructuralmente en lugar de un parásito, aunque un acceso desde la Facultad además de otro independiente no vendría mal.

-Dentro del recinto de la Facultad de Bellas Artes, ¿que localización te parece más adecuada para la instalación de AABIERTA?• ¿Qué beneficios se obtendrían de la ubicación de AABIERTA en dicho lugar?

El patio de escultura en piedra:

-Tiene varios accesos: la valla exterior y dos desde la Facultad.

-La mejor orientación.

-Transito de gente (la cafetería ya se sabe)

-Los arbolitos le dan su rollo.

-Según las actividades antes descritas, describe algunas de las características que tendrían los espacios de AulaABIERTA ¿Qué dimensiones le darías? ¿Sería uno o varios módulos, un fragmento de algo mayor, etc? ¿Lo concibes como una estructura fija y rígida ó móvil y desmontable?

Me imagino algo desmontable, con al menos un par de dependencias: un sala con algún que otro ordenador y otra de reunión. Si además de esto pudiera ser otra para usos múltiples o un espacio abierto con cubierta o sin ella, que una de las paredes se pudiese abatir para dar charlas con aforo al aire libre, yo que se. . .

-Define, en función del inventario, los materiales que según tu podrían servir para estructura, cerramiento y cubierta de esa AulaABIERTA ¿Qué otros materiales, además de los que aparecen en el inventario, utilizarías en la fabricación del “espacio físico”? ¿Por qué?

Se podría aprovechar casi todo, quizá sobren unas cuantas puertas (a no ser que las recogierais para darles un uso distinto) lo que creo que falta es estructura; unos andamios para apuntalar fachadas de esos que usa Santi o algo así. Tener tanto cristalito es un lujo, el U-glass colocado doble (tal y como aparece en algunas fotos de la nave durante el desmontaje) parece un cerramiento que aísla y además muy modernito, para quitarle aire de nave industrial al asunto. bueno sin más, hasta pronto espero.⁵⁷⁹

En este momento llegaron las primeras dudas sobre la capacidad real de provocar, a través de *Aulabierta*, un cambio en la actitud del alumnado hacia su aprendizaje [-> **Pág. 504**]. Comenzamos a ser conscientes de la capacidad del proyecto para efectuar una auto-capacitación y transformación de la manera de entender el aprendizaje, pero esto afectaba casi exclusivamente al grupo más involucrado en el proyecto, aquellos que realizaban las tareas principales de gestión y cuidados de las herramientas de *Aulabierta*. Con *Aulabierta* habíamos encontrado la fórmula para diseñar a medida del estudiantado un cierto tanto por ciento de la libre configuración [-> **Pág. 392**], pero el nivel de empatía con las propuestas que salían bajo esa fórmula era muy desigual. La experiencia con *Aulabierta*, hace vislumbrar como la participación en un proyecto de esta naturaleza, aunque tenga naturaleza abierta y colectiva, tiene diversos niveles y grados, y requiere de una buena planificación, estructura, y de las técnicas de organización adecuadas para conseguir una implicación expansiva, es decir, que sea capaz de abrirse e involucrar a más gente de una manera exponencial.

Es habitual, que en proyectos colaborativos como *Aulabierta*, se de una cierta desorganización de la distribución de tareas, asunto que acaba salvándose –no muy afortunadamente- a partir del compromiso de pequeños grupos de personas o individuos que son los que disponen de algunos capitales diferenciales (tiempo, renta, discursos, etc.) o por aquellos que se sienten más involucradas o se atribuyen un alto nivel de autoridad y responsabilidad con el proyecto [-> **Pág. 645**]. Para un gran número de participantes, la propuesta no deja de ser ajena, no interiorizada, lo que impide sumarse plenamente a ella, si no se dan los requisitos o no se tienen las herramientas para abrir los procesos de participación en ella. Empezábamos a detectar este asunto en los cursos programados. No acabábamos de encontrar la fórmula de organización y comunicación adecuada, para poder trasladar el sentido y los objetivos de armar cada uno de ellos, de inventar estos micro-espacios de auto-formación, y de que el fin último del proyecto pudiera ser apropiada y replicado por

⁵⁷⁹ PÉREZ, Pablo. *cuestionario y boceto* [en línea]. Mensaje para: AAABIERTA. 28/10/2005 [Citado 25/03/2012]. Comunicación personal.

los participantes que se aproximaban a la iniciativa.

Ante la escasez de matriculaciones al taller, decidimos transigir y eliminar cualquier requisito previo. Simplemente había que efectuar el pago de la matrícula en cuenta y mandar un email de solicitud de plaza a aaabierta@aaabierta.org. Esto último servía para realizar un registro personalizado de todos los participantes (datos personales, centro de procedencia, contacto, etc.).

De: colladosalcaide@karaba.com

Para: listasocios@

Fecha: 28 de octubre de 2005 07:43

Asunto: cambios en la preinscripción

Email 52

Hola!

Tras girar por clases y comentarlo con mucha gente, vimos que lo del boceto y el cuestionario echaba pa tras. Así que lo mejor será abrir la matrícula como siempre y sin pedir nada más que le ingreso en el banco. Y el primer día de taller ya se dará el cuestionario y se formarán los grupos de trabajo.

Así que comentarlo a todos los que veáis.

Pd: a ver si alguien organiza una reunión para vernos.⁵⁸⁰

De: colladosalcaide@karaba.com

Para: archgamessc@

Fecha: 31 de octubre de 2005 12:43

Asunto: taller

Email 53

Hola Santi,

Lo de entregar el cuestionario y el boceto echaba pa'tras. Así son las cosas. Hemos decidido recomendar que se vaya haciendo pero no obligar a presentarlo para la inscripción. Quizás tras la presentación podrías explicar a la gente lo siguiente:

-que hagan grupos.

-que para las 20:00 hrs del día siguiente (miércoles 16) tienen que tener las preguntas contestadas y el boceto hecho. Se explican las propuestas en clase a partir de esa hora.

Serán útiles las intervenciones de Ángel y de Ignacio para ayudar a la gente en esto.⁵⁸¹

Efectivamente, al no exigir la entrega de bocetos o respuestas a nuestras preguntas, la matriculación se activó rápidamente. Si en principio sólo queríamos abrir un

⁵⁸⁰ COLLADOS, Antonio. *Consulta 1979* [en línea]. Mensaje para: LISTASOCIOS. 28/10/2005 [Citado 25/03/2012]. Comunicación personal.

⁵⁸¹ COLLADOS, Antonio. *taller* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago. 31/10/2005 [Citado 25/03/2012]. Comunicación personal.

máximo de 40 plazas, las numerosas solicitudes de inscripción hicieron que tuviéramos que ampliarlas en algo más de cincuenta. Recibimos por mail un total de 54 peticiones de inscripción, de las que 28 eran de Bellas Artes y 26 de Arquitectura, lo que suponía un balance de matriculación por centros que rozaba el 50%.

La lista de inscritos a *AABIERTA. Taller de Proyectos. Del Seguro de Responsabilidad al Tornillo Autorroscante* fue la siguiente: Rosana Cámara, Antonio Collados, Fco. M. Gómez, Jesús Pérez, David Malagón, Marina Álvarez, Maria Antonia Medina, Laura Suárez, Alba Benítez, Raquel Moreno, Alberto Cobos, Néstor Cruz, M^a Carmen Jiménez, Luis Bravo-Villasante, Maria Gil, Juan Antonio Álvarez, Cristina Garzón, Ana Delgado, David Arredondo, Alberto Jiménez, Roberto Hoyos, Vanesa Aguilera, Víctor García, Pablo Pérez, Valle Galera, David Mingorance, Rocío Navarro, Ángela Rodríguez, Ana Belén Rivero, Rosario Carmona, Cristina Sánchez, Andrea Benito, Maria Gala López, Valle Medina, Agustín Gor, Esteban de Backer, José Daniel Campos, Maria García, Julien Fajardo, Isabel Díaz, Elena Zabalza, Inmaculada del Mar, Luis Alberto Díaz, Irene Cámara, Paula Castelruiz, Joaquín Rodríguez, Jorge Conejo, Pilar Benítez, Daniel Gismera, Irene Merlo, Belén Patón, José María Bernal y Javier Lara.

A.9.2. Desarrollo de la actividad.

La cita para el inicio del taller quedó fijada para el Martes 15 de noviembre a las 17:00 horas en el Salón de Grados de la Facultad de Bellas Artes. Ese día tendría lugar la presentación de *AABIERTA. Taller de Proyectos. Del Seguro de Responsabilidad al Tornillo Autorroscante*, a cargo de Víctor Borrego y Santiago Cirugeda, y las intervenciones de Ángel Fdz. Avidad e Ignacio Valverde.

No teníamos claro el tipo de protección que lo regulaba, tanto al edificio como a su entorno, y esto nos planteaba dudas sobre la clase de proyectos que podríamos proponer

Finalizada la presentación y dada la bienvenida a los participantes, era el turno de Ángel Fernández Avidad. En aquel momento, Ángel Fernández Avidad era el Director del Secretariado de Infraestructura de la Universidad de Granada, por lo que entendíamos que podría aportar al taller su experiencia y conocimiento en relación a la creación de nuevas infraestructuras vinculadas a la Universidad y al marco normativo al que están sujetas. En aquel momento conocimos la declaración como Bien de Interés Cultural del edificio central de la Facultad de Bellas Artes de Granada. Esta distinción sometía al inmueble a una fuerte regulación que restringía las intervenciones que en él se pudieran realizar al estudio del proyecto por parte de una comisión⁵⁸² evaluadora dependiente de la Junta de Andalucía. De partida, no teníamos claro el tipo de protección que lo regulaba, tanto al edificio como a su entorno, y esto nos planteaba dudas sobre la clase de proyectos que podríamos proponer. Invitamos a Avidad con la intención de aclarar estas dudas y tomar notas que nos sirvieran para evaluar la factibilidad de las propuestas desarrolladas durante el taller. El título que proponía para su intervención era “La Historia de creación de infraestructura de la UGR. Presente y Futuro. El caso de la Facultad de BBAA”, lo que nos

⁵⁸² Comisión de Cultura y Patrimonio de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

hacía pensar que sería de bastante utilidad para el curso. Lo cierto es que la sesión estuvo centrada en el desarrollo histórico de la creación de infraestructuras y campus de la Universidad, lo que no acababa de ajustarse a nuestras necesidades. Hubo una segunda parte en la que se analizó la futura expansión metropolitana de la UGR y una tercera en la que Fernández Avidad quiso aportar algunos elementos de reflexión para abordar un proyecto de intervención global en el conjunto de la Facultad de Bellas Artes. Fue en el turno de preguntas cuando se introdujo el tema concreto de la posibilidad de alterar, con *Aulabierta*, la estructura de espacios de este centro. Ángel Fdz. Avidad hizo hincapié en lo inapropiado de la estructura carcelaria del centro para la función (usos) que desempeña [-> Pág. 401] y nos confirmó la dificultad de plantear una intervención sobre él, debido precisamente a la protección patrimonial que afectaba al edificio.

Nuestro siguiente invitado era Ignacio Valverde, Director del Departamento de Construcciones Arquitectónicas de la UGR. La charla que Ignacio nos proponía, después de haber leído y entendido el proyecto, versaba sobre la utilización de Residuos de Construcción y Demolición (RCD) en proyectos arquitectónicos de nueva planta. La sesión, aunque muy orientada al mundo de la arquitectura, fue muy útil para entender como se producen los procesos de recuperación de material y cuál era la situación actual en España y Europa con respecto a este asunto.

Con esta sesión terminaba el primero de los días del taller. Antes de marchar pedíamos a los participantes que se organizaran en grupos, preferiblemente mixtos (Arquitectura-Bellas Artes), para el día siguiente iniciar las tareas propias del curso. Se propuso a los participantes que fueran trabajando en función del cuestionario, pensando posibles localizaciones y usos del material inventariado, investigando la potencialidad del entorno y cubriendo el cuadro con el que crear un programa de diseño propio de cada grupo.

La intención del taller no pasaba precisamente por unificar ideas, sino todo lo contrario, hacer que se multiplicaran y divergieran las propuestas, que jugáramos al absurdo incluso. Sólo de esa manera, llegaríamos a soluciones originales y a múltiples recursos que utilizar a la hora de formalizar el espacio para *Aulabierta*. Más tarde, en el momento de optar por determinadas soluciones, se valoraría la lógica de las propuestas presentadas, incluso la posibilidad de modificar algunas, en función de las consecuencias (vinculación al espíritu del proyecto) que provocara cada diseño.

El miércoles 16 recibíamos la visita de BASURAMA. En esta sesión, los integrantes del colectivo nos presentaron los inicios del grupo, los primeros años de festival hasta llegar al actual y todo lo que se había generado a través de él (otras actividades, productos, colaboraciones, etc.). Es decir, su modelo de organización y funcionamiento, y el conjunto de proyectos y actividades generados por el grupo.

A partir de la intervención de BASURAMA, el taller se organizaría de un modo práctico. Los grupos debían trabajar en la elaboración de propuestas para poder exponer-

La intención del taller no pasaba precisamente por unificar ideas, sino todo lo contrario, hacer que se multiplicaran y divergieran las propuestas, que jugáramos al absurdo incluso



Il. 161. Imágenes del workshop AABIERTA. Taller de Proyectos. 17-22 de noviembre de 2005.

las el martes 22 en una sesión crítica, a celebrar en la nueva Facultad de Bellas Artes de Málaga. Las sesiones se intercalarían con intervenciones críticas de Santiago Cirugeda y de algunos miembros de BASURAMA. Las dinámicas de taller eran sencillas, organizados en pequeños grupos de trabajo, los participantes analizarían las condiciones contextuales de la Facultad, los materiales disponibles y, en función de ello, deberían realizar sus propuestas de diseño e intentar representarlas.

El martes 22 de noviembre estábamos invitados a presentar el proyecto *Aulabierta* en la Facultad de Bellas Artes de Málaga. Se habían empezado ya los trabajos de construcción de las “Aulas Trincheras” proyectadas por Santiago Cirugeda, que aunque era encargo institucional, lindaba en dos aspectos con *Aulabierta*:

1. Se hacía a través de una asignatura de autoconstrucción (desarrollo similar a nuestro sistema de cursos).
2. El montaje lo estaban realizando los alumnos de la titulación de BBAA.

Tanto Santiago Cirugeda como Carmen Osuna (decana de la Facultad de BBAA de Málaga) querían motivar, a través de la experiencia en Granada, al alumnado de Málaga participante en la construcción de las nuevas aulas.

El curso actual, 2005-2006, es el que inaugura la titulación de BBAA en la Universidad de Málaga, por lo que todos sus matriculados son de primer curso. Plantearles a los estudiantes la participación en la autoconstrucción de nuevos espacios para la Facultad y que se convencieran del valor educativo, plástico y social de esa práctica no era fácil, ya que no entraba dentro de sus expectativas sobre los contenidos de la carrera. Además, el hecho de que, en Málaga, la iniciativa no corriera a cargo del estudiantado sino que fuera un proyecto completamente institucional, provocaba cierta desgana en los estudiantes y falta de empatía con la acción que estaban realizando.

En Málaga se tuvo lugar la sesión final del Taller de Proyecto. En ella, los participantes debían exponer sus trabajos y entregar una primera propuesta para el *Aulabierta*. Sería únicamente una aproximación a la idea que, de forma más elaborada, entregarían pocas semanas después como conclusión del curso. De estas exposiciones previas sacamos las primeras conclusiones sobre la idea de espacio, de proceso constructivo y de ocupación que podría darse a propósito de la elaboración definitiva de un proyecto para *Aulabierta*. Por su provisionalidad, ese día no recogimos ningún material definitivo. Daríamos a los grupos algún tiempo más para poder ultimar la presentación, en un formato unificado para todos los proyectos, de cada una de las propuestas [-> Anexo 3.5].

El final del curso, quedaba así aplazado, hasta la presentación de los proyectos definitivos. El nivel de compromiso de los asistentes al taller se mantenía y resolvimos reunirnos a mediados de diciembre para hacer la entrega de trabajos. Parecía tiempo suficiente para concluir las investigaciones iniciadas en el taller y llegar a soluciones que pudieran emplearse a posteriori, cuando el estudio Recetas Urbanas recompusiera los proyectos y los unificara en uno que fuera factible de ser construido.

Los participantes analizarían las condiciones contextuales de la Facultad, los materiales disponibles y, en función de ello, deberían realizar sus propuestas de diseño e intentar representarlas.



Il. 162. Visita a Málaga y presentación de los proyectos de los grupos de trabajo. 22 de noviembre de 2005.

De: archgamessc@
Para: colladosalcaide@karaba.com
Fecha: 28 de noviembre de 2005 11:48
Asunto: nueva fecha

Email 54

La fecha está clara, el 15 de dic, por la tarde, a las 6, reunión para recogida de materiales, soporte digital, un cd o dvd con la definición de toda la propuesta, la ubicación, con fotos planos, etc...detalles propuestos, con esta información haremos un dossier para que lo evalúe la Universidad, y tras sus comentarios, reharemos el proyecto, donde se incluirá la propuesta más cercana a las recomendaciones y que contemple situaciones o detalles de todos los proyectos...y que se pueda legalizar...claro.

Y por el nivel de material, no me preocupa, que den lo mejor de si, luego ya veremos que se puede realizar y que no, se usarán criterios de optimización y economía, sobre todo de legalización y cumplimiento normativo...[-> Email. 94].

nos vemos pronto,
santi⁵⁸³

Durante todo el proceso de trabajo que hemos dedicado a *Aulabierta*, una constante ha sido el replanteamiento continuo del proyecto. A medida que acumulábamos experiencia y conocimientos sobre el terreno que ocupábamos, la interpretación de las ideas básicas de nuestra propuesta [-> Doc. 9] se iban matizando y aparecían nuevos aspectos a tener en cuenta. Habíamos empezado con total ingenuidad pero la dimensión que iba tomando el proyecto hacía que persiguiéramos nuevos desarrollos. Uno de ellos era el de la “innovación docente” univesitaria. Me refiero a los programas del mismo nombre que gestiona el Vicerrectorado de Investigación de la UGR [-> Pág. 613].

En este fase de proyecto, comenzamos a interesarnos por este marco, ya que considerábamos que las funciones que estaba adquiriendo nuestra iniciativa encajaba dentro de esta perspectiva y porque encontrábamos en ella un eje por el que proseguir el deslizamiento subversivo que intentábamos realizar dentro de la Universidad. Cuando la asociación AAABIERTA recibió, el 13 de febrero de 2006, el primer premio del “IV Concurso Junior Empresa” [-> Pág. 377] de manos del por entonces Excelentísimo Señor Rector de la Universidad de Granada Don David Aguilar Peña, el mismo se refirió a *Aulabierta* como “un ejemplo de auténtica innovación docente en el área de la pedagogía de la Arquitectura y las Bellas Artes”.

Con esta perspectiva, posteriormente retomada y concluida en otro programas de *Aulabierta (Aulagarden)*, trabajamos y resolvimos una propuesta en el grupo al que

Haremos un dossier que contemple detalles de todos los proyectos... se usarán criterios de optimización, sobretodo de legalización y cumplimiento normativo

⁵⁸³ COLLADOS, Antonio. *nueva fecha* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago. 28/11/2008 [Citado 26/03/2012]. Comunicación personal.

me incorporé en el taller de proyectos. Desarrollamos una propuesta basada en la idea de habilitar, en la cubierta de la cafetería de la Facultad de Bellas Artes, un gran espacio en el que construir un primer nodo (primera etapa de *Aulabierta*) que, con el tiempo y con la puesta en marcha de un programa permanente de autoconstrucción, se fuera ampliando progresivamente. Este plan se vincularía precisamente, a la obtención de un proyecto de innovación docente para *Aulabierta*.

Email 55

De: colladosalcaide@karaba.com
Para: archgamessc@
Fecha: 05 de diciembre de 2005 13:37
Asunto: mail largo y profundo, con sentimiento

Hola Santi, he estado viendo trabajos de algunos grupos y gente, y molan bastante.

Vida y milagros:

Me he metido en el grupo que está trabajando en el techo de cafetería. Están estudiando, técnicamente, cómo poder habilitar toda la superficie y que coste tendría. La idea es hacer un aula abierta de verdad, mediante la puesta en uso de ese espacio, una reserva. Sería un espacio abierto, acotado y caracterizado, con una cubierta ligera. Hecho esto, se podrían ejecutar micro-espacios cerrados, que fueran poblando la superficie. Apostando por un proceso orgánico de crecimiento. El objetivo ahora sería crear un único espacio de unos 20 m², cómo oficina de gestión. Un espacio mínimo necesario para que la historia continúe.

Lo interesante es el modelo de funcionamiento: la autogestión, autoformación y autoconstrucción

Pensamos que no habría que abarcar espacios más grandes, estos ya los tiene el edificio de bbaa, y lo que habría que hacer, sería ponerlos tb en uso. Este proyecto, no va de solucionarle los espacios a la Facultad. A esto voy, creo que lo interesante de lo que hacemos es el modelo de funcionamiento: la autogestión, autoformación y autoconstrucción, por eso sería importante apostar pq este funcionamiento se pudiera repetir de forma continuada. Contagio continuo.

Tb, pensando en lo que hacéis en Málaga, creo que sería muy bestia pa la gente que inicie aquí los estudios, tanto en bbaa como en arquí, que se creara un programa de autoconstrucción, etc. que cada promoción hiciera crecer el *Aula-bierta*, con un módulo propio para una función detectada y no satisfecha. Esto sí que sería un puntazo e innovación en la docencia de verdad. La forma da igual, lo importante son las intenciones.

Innovación docente:

Hay unos programas, justamente de innovación docente, que nos vienen al pelo.

⁵⁸⁴ COLLADOS, Antonio. *mail largo y profundo, con sentimiento* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago. 05/12/2011 [Citado 26/03/2012]. Comunicación personal.

Te lo mando en el adjunto, pa que lo evalúes, pq además son fuente de financiación continuada. Y cumplimos con todo de sobra.

salud,

ac⁵⁸⁴

De: archgamessc@

Para: colladosalcaide@karaba.com

Fecha: 09 de diciembre de 2005 12:11

Asunto: Re: mail largo y profundo, con sentimiento

Antoñin

Creo que debemos tener una sesión de debate, una vez entreguen el 15 el material, ya que tengo mis dudas sobre lo que debemos o no hacer, y es cuestión de decidirlo entre todos. Construir un espacio tan reducido, y seguir dependiendo para reunirnos todos, de un permiso de la Facultad, parece un tanto pobre, con todo el esfuerzo realizado. Y pensar en que el programa finalice dependiendo de próximas generaciones, me parece bonito, pero poca recompensa para la gente que lleva, sobre todo, desde el principio. Hay que ir a por todas, los proyectos de aaabierta próximos tampoco deben de situarse, "bajo el amparo de nuestra cubierta", sino fomentar la ocupación Total de la Facultad. Como ya se han planteado diferentes grupos del taller...

hablamos de esto el jueves próximo.

deu meu

santi⁵⁸⁵

Email 56

A.9.3. Conclusiones y resultados

Llegado el jueves día 15 de diciembre tuvimos ocasión de ver los resultados del trabajo de los grupos. Cada equipo entregó, en soporte digital [-> Anexo 3.5], una copia de su trabajo, que sería remaquetado para componer un único dossier que pudiéramos entregar en el Vicerrectorado de Patrimonio, Infraestructura y Equipamiento de la UGR y que lo sometieran a evaluación. Para que fuera más fácil realizar comparativas mandamos una ficha con una serie de coordenadas que debían completar:

-M² totales de uso útiles:

-Presupuesto de ejecución:

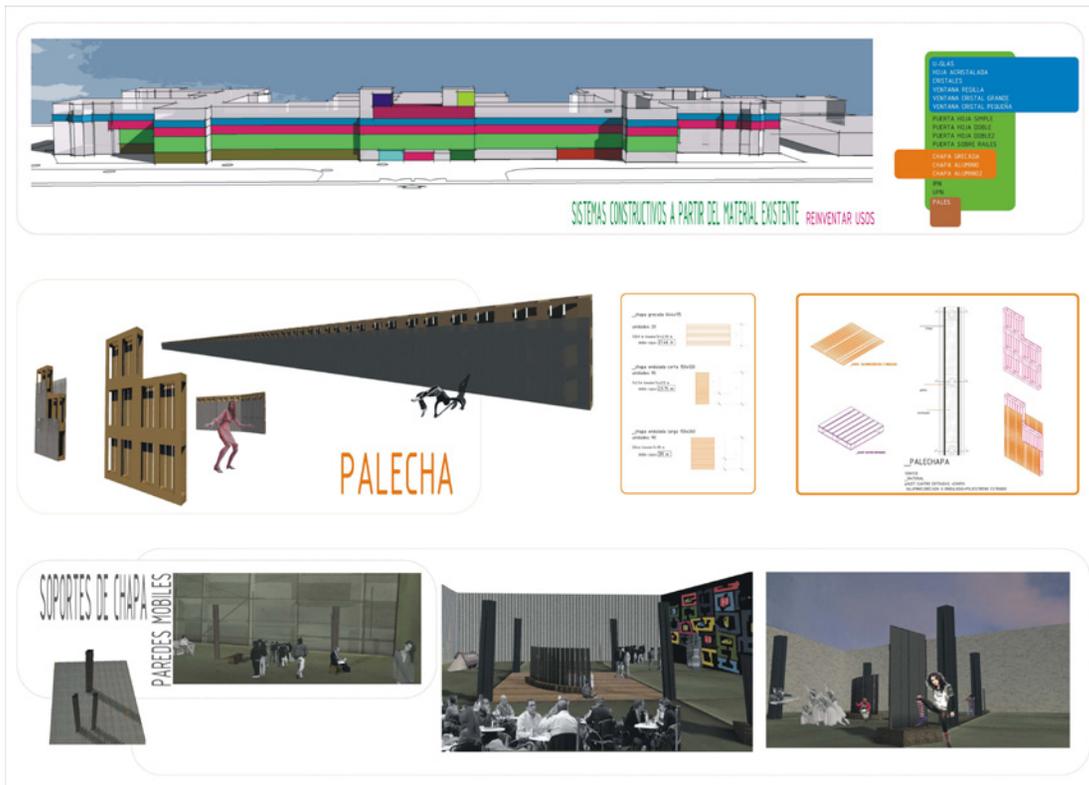
-Material utilizado del inventario:

-Otro materiales necesarios para el proyecto (nueva aportación):

-Localización propuesta:

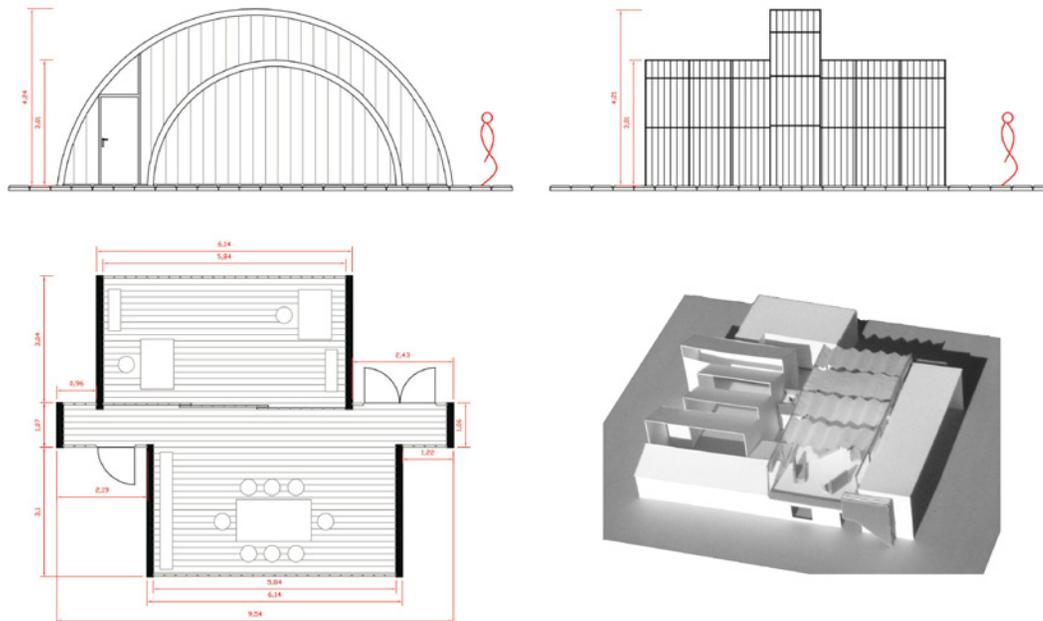
A continuación incluyo de forma abreviada cada uno de los proyectos entregados por los grupos. Se puede consultar la documentación completa en el [-> Anexo 3.5]

⁵⁸⁵ CIRUGEDA, Santiago. *Re: mail largo y profundo, con sentimiento* [en línea]. Mensaje para: COLLADOS, Antonio. 09/12/2011 [Citado 26/03/2012]. Comunicación personal.



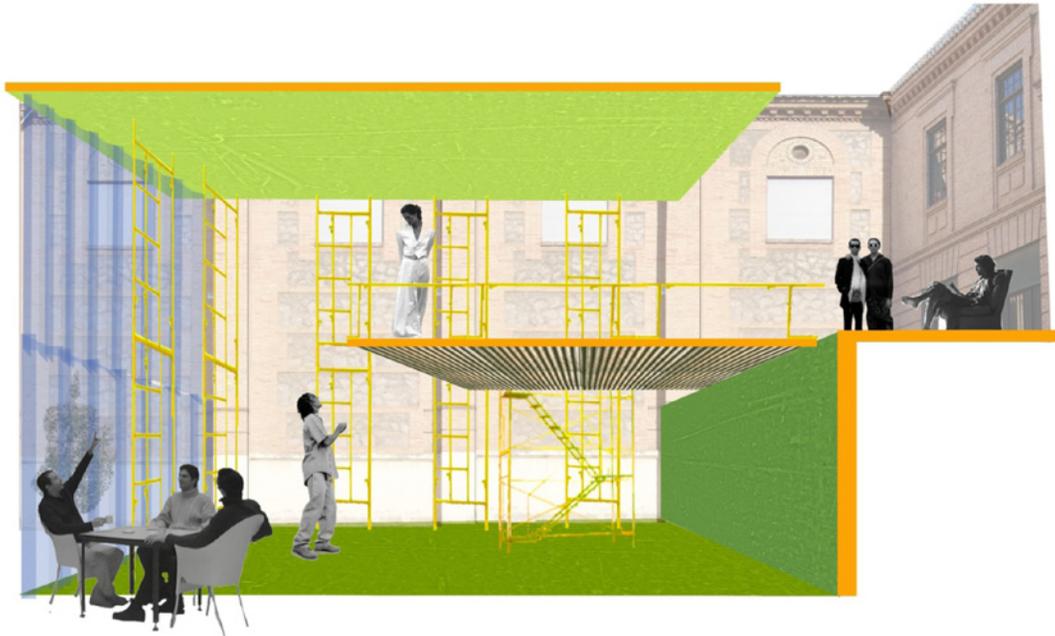
Brazo de Gitano | El módulo administrativo

7

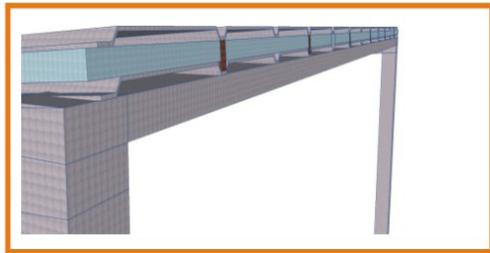


PROYECTO TERRAZA AULA ABIERTA

- Il. 163. Proyecto Grupo 2 AABIERTA. Taller de proyectos: "Palecha".
- Il. 164. Proyecto Grupo 3 AABIERTA. Taller de proyectos: "Brazo Gitano".



aaabierta
MODULO HABITABLE CHAPAPORE X



X3

- Il. 165. Proyecto Grupo 4 AABIERTA. Taller de proyectos: "Aula ABIERTA como ser vivo".
- Il. 166. Proyecto Grupo 5 AABIERTA. Taller de proyectos: Chapaporex.

de este trabajo incluido en el soporte digital.

Grupo 1: Parásito.

Consistía en la creación de una gran estructura que sirviera para dar cobijo a *Aulabierta*. Las intenciones del grupo respecto al proyecto eran que el procedimiento de construcción de este aula fuera muy parecido al de creación de una gran escultura metálica. Preveían un crecimiento orgánico de la estructura a partir del solapamiento de chapas metálicas onduladas y grecadas, moduladas a través de una mínima estructura de perfiles de acero.

Grupo 2: Palecha.

Este grupo hizo un estudio de la superficie que abarcaría todo el material de cerramientos obtenido de la nave industrial respecto a la fachada principal de la Facultad de BBAA de Granada. En segundo lugar, idearon un sistema constructivo para los cerramientos del *aula* a base de chapa grecada y palets recuperados, que denominarían “palecha”. Sería este sistema el que se utilizaría definitivamente en la construcción.

Grupo 3: Brazo de Gitano.

Este era el grupo al que me incorporé. Pretendía la recuperación y puesta en uso de la cubierta de la cafetería de la Facultad de BBAA, habilitándola mediante un refuerzo por presillas de la estructura metálica y la construcción de varios módulos, con capacidad de ser desplazados, dentro de ese espacio. Preveíamos el montaje de dos estructuras metálicas a modo de escaleras que sirvieran para subir a la cubierta y abrir un nuevo paso a través de ella. Gracias a este proyecto se podrían conectar el edificio principal de la Facultad con el nuevo edificio de audiovisuales.

Grupo 4: Aula ABIERTA como ser vivo.

Consistía en un espacio de dos alturas situado dentro del patio del economato. Hacían un uso extensivo del u-glass y la chapa ondulada para resolver los cerramientos.

Grupo 5: Chapaporex.

Un nuevo sistema constructivo, esta vez para la cubierta. Consistía en una combinación de chapa grecada, estructura metálica y aislante térmico. Sirvió de modelo para la cubierta definitiva elegida para el espacio de *Aulabierta*.

Las soluciones de los grupos eran muy diferentes las unas de las otras:

- Las ubicaciones se reducían a tres: el depósito de gasolina (Grupos 1 y 4), la cubierta de cafetería (Grupo 3) y el descampado de la parte trasera de la Facultad de Bellas Artes (Grupo 5).

- Se aportaban varios sistemas constructivos originales: Palecha (Grupo 2) y Chapaporex (Grupo 5).

-Las formalizaciones variaban desde las formas cúbicas (Grupos 4 y 5), cilíndricas (Grupo 3) y orgánicas (Grupo 1).

-Los metros de superficie construida no sobrepasaban en ningún caso los 150m².

-Materiales adicionales: se señalaba la falta de material para realizar la estructura y la necesidad de adquirir aislamiento térmico en cualquiera de los casos.
-Sólo el Grupo 5 presupuestó su intervención: 6.000 €.

Todo el material anterior, completado y ordenado [-> **Anexo 3.5**], se enviaría a Sevilla, al estudio Recetas Urbanas, para que durante un mes lo estudiaran, recompusieran en un dossier de mano y pudiera abocetar ya un proyecto conclusivo en el que se unificaran elementos de todos los grupos anteriores. Era el momento de introducir realidad, evaluar las propuestas en función de la normativa que podía afectar al proyecto y componer una imagen del espacio para *Aulabierta* con la que iniciar las siguientes fases del proyecto: un sistema de cursos de auto-construcción en cascada para materializar cada una de las soluciones pensadas y diseñadas y, con ello, hacer emerger la estructura física de *Aulabierta*.

El *Taller de Proyectos* se convirtió en un espacio de creatividad intensiva. Se generó todo un proceso de diseño colectivo y solidario, en el que grupos de trabajo mixtos, formados por estudiantes de la Escuela de Arquitectura y la Facultad de Bellas Artes de Granada, convergieron para aportar los saberes y habilidades múltiples reunidos en el taller, ante la necesidad de avanzar en una empresa común.

Uno de los puntos débiles que detectamos en el taller, fue el poco énfasis hecho en retomar algunos de los debates abiertos en *AAABIERTAproyecto*, es decir, en aquellos planteamientos conceptuales y orgánicos que entendíamos como parte fundamental de la experiencia.

En esta actividad, notábamos cierta división o distancia entre el grupo de personas que coordinaban o gestionaban y aquellas que participaban exclusivamente de las tareas de taller. En este sentido, se hacía evidente que el ritmo y tiempos de gestión seguía una velocidad distinta al de la participación en las actividades del proyecto, y que la intensa dedicación de algunos miembros de *AAABIERTA*, en las tareas de gestión, generaba cierto expertizaje y hábitos “naturalizados” difíciles de bloquear o romper.

Con esta situación, se estaba generando una “caja negra” de saberes que resultaba complicada de descomponer. Intuíamos, que la apertura inicial reclamada, estaba siendo marginada al ámbito del discurso, mientras que la estructura de funcionamiento y organización, aunque no descansaba en evitarlo, quedaba en cada fase más clausurada [-> **Pág. 621**].

La apertura inicial estaba siendo marginada al ámbito del discursivo, mientras que la estructura de funcionamiento y organización quedaba en cada fase más clausurada

A.10. Proyecto Técnico del espacio para *Aulabierta*.

Email 57

De: archgamessc@
Para: colladosalcaide@karaba.com
Fecha: 05 de enero de 2006 06:20
Asunto: santi

Ya llegó el material, lo estoy recomponiendo, porque aunque se utiliza todo para el dossier, empiezo a esbozar una imagen común que tiene que ver con todos, que se pueda legalizar [->Email. 94] y sea razonable en costos e inconvenientes. También la propuesta, que puede modificarse según tengamos 0 euros o más, la podemos comenzar en marzo, y la planteo como trabajos de una semana de cada 4, es la manera de seguir currando todos. Os explicaré el programa propuesto en Granada el día 18 de enero, para lo que quiero proponer una reunión donde enseñar el dossier, que le demos el visto bueno, que evaluemos entre todos las propuestas económicas de ayuda, porque se que hay, al menos dos, a presentar a final de enero, y podemos comentarlas allí, no?. Creo que puede ser una buena tarde, el 18.

Mi plan es comenzar a hacer la estructura el 8, 9 y 10 de marzo (con o sin dinero), continuar con los cerramientos el 5, 6 y 7 de abril (con o sin dinero), 3, 4 y 5 de mayo, techos y montaje.... el proyecto es paulatino, y la versión se adapta al dinero, pero te aseguro que podemos hacerlo por casi nada, sólo mucho trabajo de nuestra parte, y eso lo tenemos. Se que queda oscuro sin ver nada, pero confiad , como siempre hemos hecho, que lo contaré en 11 días allí. Lo tenemos en las manos,
santi⁵⁸⁶

El jueves 18 de enero estábamos citados con Santiago Cirugeda en el Salón de Actos de la Escuela de Arquitectura de Granada. Ese día nos presentaría el dossier con los primeros planos e imágenes del Proyecto Técnico Básico para *Aulabierta*. Este proyecto presentaría una formalización “de partida” con la que poder iniciar las tareas de gestión de las fases de construcción y de los permisos oportunos para poder llevarlas a cabo, sobretodo en lo relativo a la instalación y ocupación de espacio por parte de nuestra “estructura”. El dossier nos daría la oportunidad de visualizar, ya por fin, el signo, la corporización de la idea que, desde tiempo atrás, venía discutiéndose y experimentándose colectivamente. Esta formalización no sería tomada como definitiva, sino un punto de partida, de hecho, durante las fases de construcción, este primer diseño iría variando progresivamente, en función de los medio a disposición en cada momento (liquidez económica, número de voluntarios, herramientas, maquinaria pesada, etc.), por las limitaciones que en la experiencia práctica de montaje imponían los materiales, o por introducir nuevas partidas, no previstas con anterioridad al diseño, fruto del encuentro, la cesión o la adquisición de nuevos recursos materiales con los que dotar y completar el diseño [->Email. 58].

⁵⁸⁶ CIRUGEDA, Santiago. *santi* [en línea]. Mensaje para: COLLADOS, Antonio. 05/01/2006 [Citado 26/03/2012]. Comunicación personal.

De: alberto@

Para: archgamessc@

Fecha: 15 de noviembre de 2006 18:17

Asunto: Donación de Material Pabellón Solar⁵⁸⁷

Hola Santi,

Que pasa por dónde quieras que estés?

Te escribo para comentaros la nueva oportunidad de Aulabierta de convertirse en aún más basurilla de lo que es.

Te comento: hay unos colegas, Paco Puga y Tomas Piriz, que están construyendo un pabellón temporal para el Instituto de Astrofísica de Andalucía. Un pabellón que recogerá una exposición sobre el Sol. La nave, de 50 metros de larga y 8 de ancha y unos 400m². usa una estructura de andamiaje convencional que se forra tanto el interior como el exterior de rollos de plástico de burbujitas de embalaje, pero de un tamaño mayor. La cubierta se crea mediante una estructura de perfiles que se apoyan sobre los andamios y sujetan un techo de Uralita translúcida blanca. La historia es que se está gestionando con ellos la donación de gran parte del material utilizado en la obra. El andamio no, ya que es alquilado pero sí todo el material de cubierta, algunos suelos y paneles de plexiglass. En total, estamos hablando de unos 1000-1500m² de plástico de burbujas, unos 26 perfiles de acero de 40mm y 8 m de largo, unos 400m² de Uralita translúcida y muchos metros de plexiglass del güeno!!!

Yo me he quedado a cuadros con esta historia, no paran de venirme a la cabeza ideas perversas para utilizar todo este material!!! hoy he estado con Antoñito viendo la obra y he tirado algunas fotos.

Te las mando a ver que te parece, y esperamos tu respuesta!!!

ACbs⁵⁸⁸

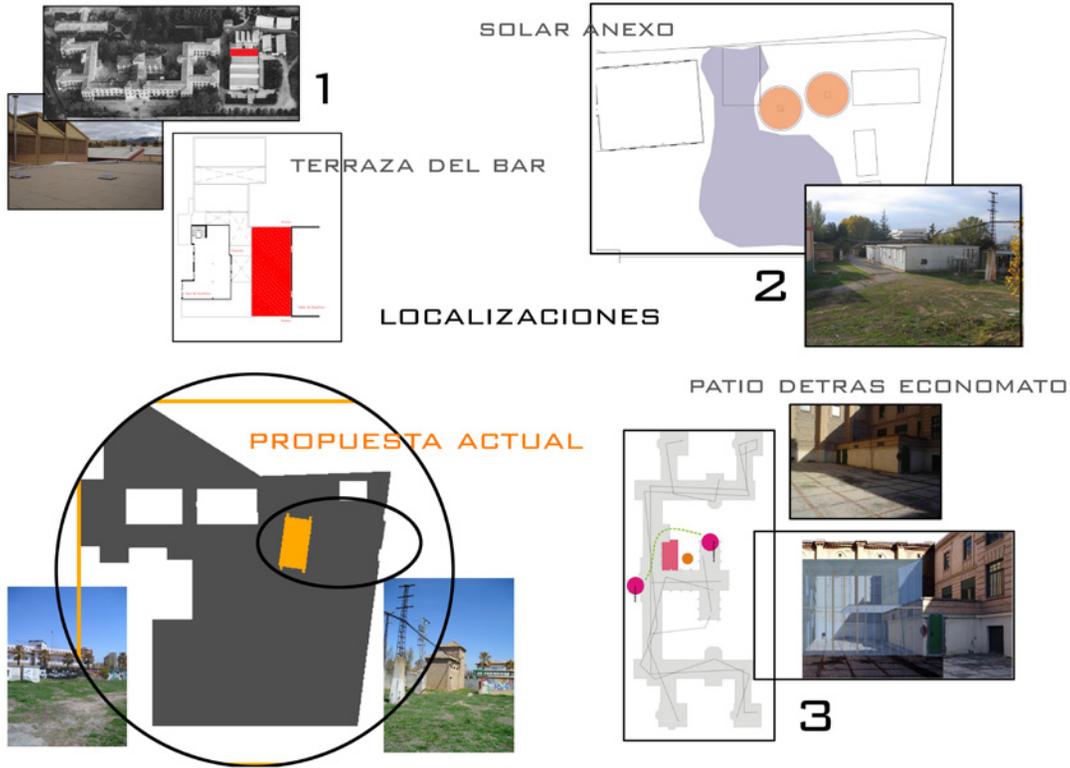
El dossier que elaboraría Recetas Urbanas serviría para pulsar la opinión de Ángel Fdz. Avidad y el Vicerrectorado de Infraestructuras sobre el proyecto. Sería él quien estudiaría la propuesta y tendría que dar la conformidad, con la autorización de la vicerrectora Dña. M^a Elena Díez Jorge, para emprender las tareas de construcción. Si pasaba ese trámite, se elaboraría el proyecto constructivo definitivo [->Anexo 3.7] que intentar visar a través de la Unidad de Infraestructuras de la UGR o del Colegio Oficial de Arquitectos de Granada.

El documento (dossier), que actuaba a modo de Proyecto Básico⁵⁸⁹, constaba de una

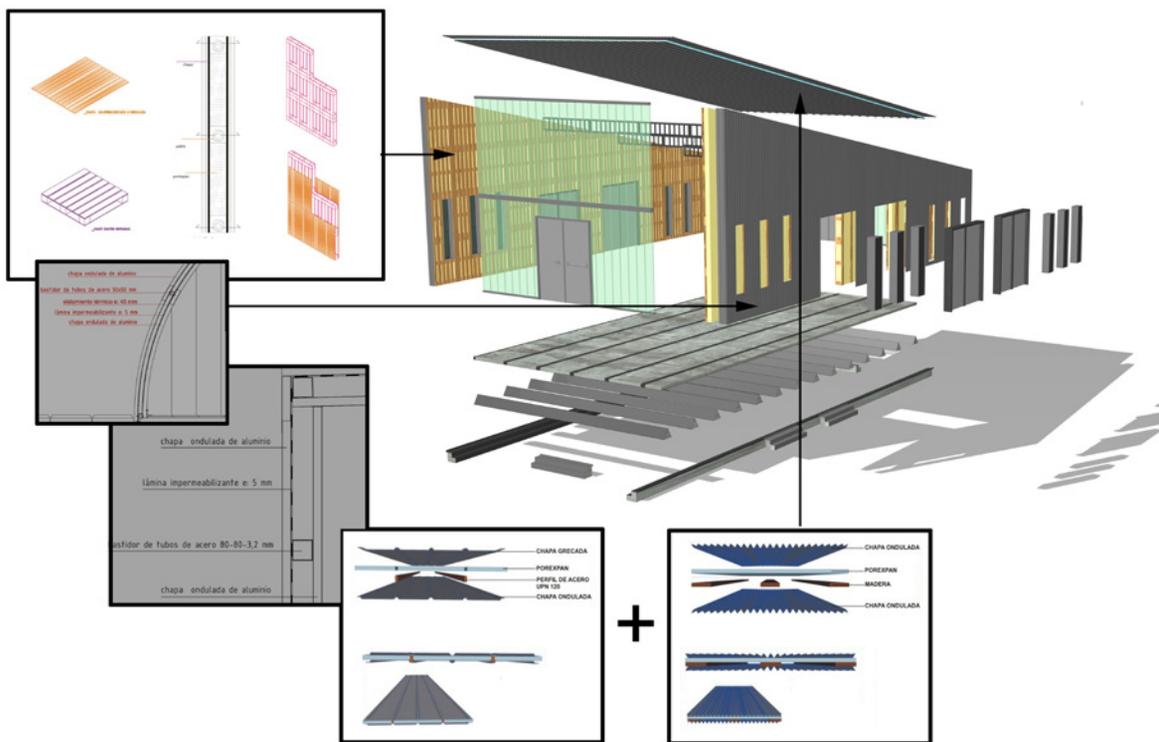
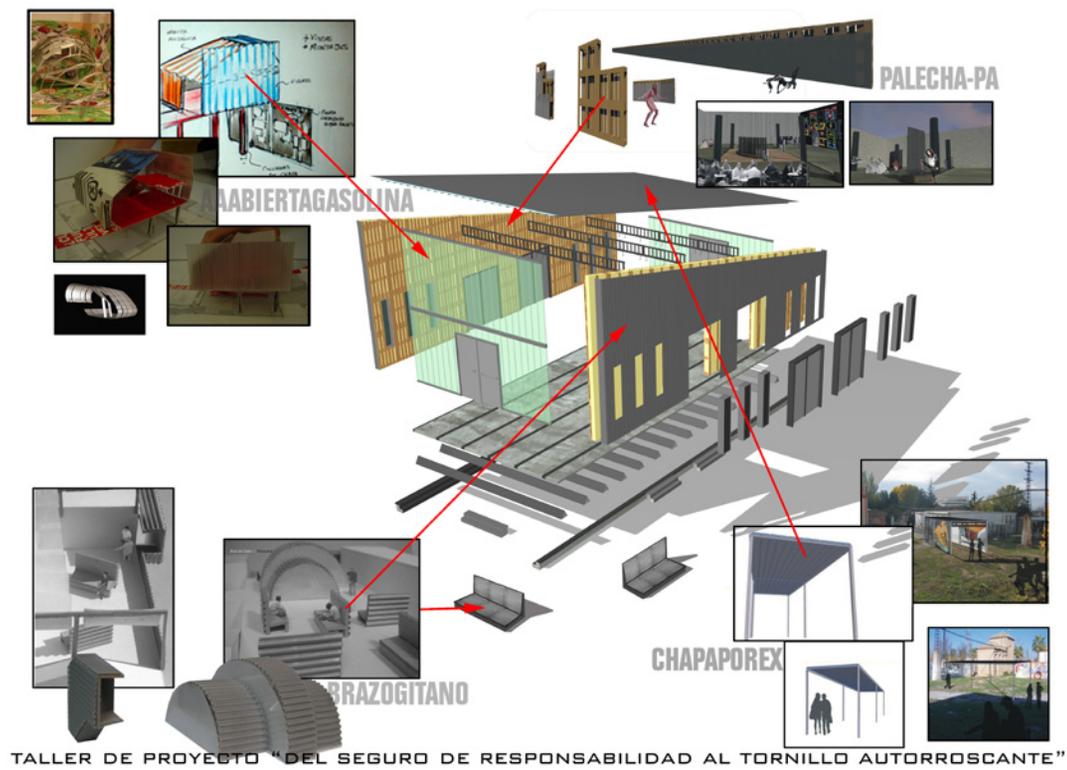
⁵⁸⁷ La cesión de este material fue confirmada y el desmontaje y acopio de los materiales de este pabellón tuvo lugar en la primera semana de diciembre de 2006.

⁵⁸⁸ COBOS, Alberto. *Donación de Material Pabellón Solar* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago. 15/11/2006 [Citado 26/03/2012]. Comunicación personal.

⁵⁸⁹ Es práctica habitual en el mundo de la arquitectura la entrega a cliente de un primer esbozo del proyecto encargado. A través de éste, el arquitecto expone sus intenciones y la forma de realizarlas. Si pasa el visto bueno del cliente se elabora a partir de estos documentos, el proyecto definitivo. A este primer borrador se le denomina Proyecto Básico de Ejecución.



Il. 167 y 168. Láminas de ubicación y dimensiones del aula.



Il. 169 y 170. Láminas de recursos constructivos tomados de los grupos del Taller de Proyectos.

serie de láminas a color con diferentes esquemas y apuntes de los sistemas constructivos a recurrir para la construcción y una propuesta de ubicación para el espacio.

En cuanto a la ubicación, se evaluaron todas las propuestas presentadas por los grupos del Taller de Proyectos, y entre ellas se optó por proponer ocupar el solar nor-este (descampado) de la Facultad de Bellas Artes de Granada, cercano a las aulas prefabricadas y a los transformadores de alta tensión [→Il. 167].

Se hizo esta elección porque era la opción más factible de poder llevarse a cabo. La propuesta, que proponía la intervención en el patio del economato, generaba dudas respecto a la más que segura injerencia de la Comisión de Cultura y Patrimonio de la Junta de Andalucía, lo que, en el mejor de los casos, podría paralizar el proyecto durante meses o en el peor, denegarlo. La que pretendía habilitar la cubierta de la cafetería de BB.AA. aunque era la ubicación que más entusiasma, generaba una elevación tal del presupuesto de obra, sólo en la preparación del firme, que hacía inviable, con los medios que disponíamos, poder ejecutarla. La que menos condicionantes imponía y parecía ofrecer mayores garantías para su rápida tramitación era la localización del descampado trasero de Bellas Artes. Esta zona del recinto no solía utilizarse durante el curso, salvo en algún ejercicio puntual de algún estudiante, por lo que plantear ubicar el espacio de *Aulabierta* en este lugar era también un ejercicio de recuperación y revitalización de un espacio inerte en el centro.

El Proyecto Básico para el *Aulabierta* que presentaba Santiago Cirugeda aspiraba a recoger y aunar en una única propuesta las soluciones expuestas en la documentación entregada por cada uno de los grupos participantes en *AABIERTA. Taller de Proyectos*. Salvo el sistema de cimentación a gravedad, que fue una propuesta del estudio Recetas Urbanas, el resto de sistemas partían de trabajos realizados durante el taller.

La cimentación del *aula* estaba diseñada mediante un original sistema de reutilización del material obtenido de la cubierta de la nave de Diputación. Lo que un día sirvió de techumbre se convertiría en encofrado para la cimentación. El basamento estaría dividido en tres partes:

1. Zapatas. Las zapatas son la parte de la cimentación sobre la que caen, a través de los pilares, las cargas (pesos) verticales de un edificio. Éstas suelen estar enterradas o semi-enterradas bajo la primera solería de hormigón. En nuestro proyecto optamos por un sistema de cimentación superficial mediante *zapatas corridas a gravedad*, es decir, colocadas a peso y sin anclaje sobre el firme (suelo), lo que permitía mantener nuestro propósito original de convertir el espacio de *Aulabierta* en una escultura habitable. Según el Código Civil [→Pág. 418] para salir de la categoría de “bienes inmueble” nuestra estructura debía tener propósito de ocupación temporal de parte del inmueble (Facultad de Bellas Artes) y poderse “transportar de un punto a otro sin

⁵⁹⁰ Ver página 410 [→Pág. 410].

menoscabo de la cosa inmueble a que estuvieren unidos”⁵⁹⁰. Las zapatas a gravedad permitían responder a estos requerimientos por lo que siempre jugamos con la ambigüedad de las definiciones sobre el proyecto.

Materiales utilizados:

-Encofrado: chapa perimetral de la cubierta (cubriera), aglomerado 25 mm, mallazo metálico 10 mm de diámetro, corrugado metálico 10 mm de diámetro, varilla roscada y tuercas 10 mm de diámetro, escuadras metálicas 30 mm, separadores hormigón, tornillos tirafondos 60 mm, alambre dulce y silicona transparente.

-Hormigonado: 8 m³ de hormigón.

2. Vigas. Se colocarían 14 vigas perpendicularmente sobre las zapatas. Estas vigas estarían fabricadas plegando chapas grecadas provenientes de las cubiertas interiores de la nave, quedando unos encofrados en forma de “V” invertida [->II. 171].

Materiales utilizados:

-Encofrado: chapa grecada, aglomerado 25 mm, corrugado metálico 10 mm de diámetro, varilla roscada y tuercas 10 mm de diámetro, escuadras metálicas 30 mm, separadores hormigón, tornillos tirafondos 60 mm, alambre dulce y silicona transparente.

3. Solería. Sobre las vigas se fabricaría una gran placa de hormigón de 13 m x 6,50 m (84,5 m²) x 0,1 m de grosor. Esta actuará de suelo practicable dentro del *aula*. Para fabricarla se elaboraría un encofrado a partir de chapa grecada proveniente de la cubierta interior de la nave, perfilera metálica proveniente del Pabellón Solar y mallas de hierro corrugado.

Materiales utilizados:

-Encofrado: chapa grecada, aglomerado 25 mm, corrugado metálico 10 mm de diámetro, varilla roscada y tuercas 10 mm de diámetro, separadores hormigón, tornillos tirafondos 60 mm, alambre dulce y silicona transparente.

Se optó, para ejecutar los cerramientos del aula, por el sistema que aportó uno de los grupos del Taller de Proyectos: *el palecha* [->Anexo 3.7]. Consistía en la superposición de varios elementos para formar un muro-*sandwich* aislante y con cierta capacidad portante. El *palecha* está formado por una estructura central hecha a partir de un palet recuperado⁵⁹¹, cerrado con chapa ondulada por un lado y por panel OSD de 21 mm por el otro. Para rigidizar cada panel de cerramiento se utiliza varilla roscada 10 mm de diámetro y listones de madera. En los huecos propios del palet se incorpora lana de roca (fibra de vidrio) como aislante térmico. Esta estructura sería fácil de montar y muy económica ya que no superaba los 3 € por metro cuadrado de superficie construida. El cerramiento de otros espacios podía resolverse haciendo uso de los paneles de cristal u-glass obtenidos de la nave industrial.

⁵⁹¹ Se utilizaron para construir el PALECHA 136 palet recuperados de 100 x 120 cm y 40 de 80 x 60 cm suministrados por Recuperados de Palet Granada S.L. a un precio medio de 2 € por unidad.



Il. 173 y 174. Lámina del sistema constructivo para cerramientos.

La previsión para la cubierta, pasaba por hacer un montaje a partir del sistema aportado por otro de los grupos del taller: el *chapaporex* [->Anexo 3.7]. Se trataría, al igual que en los cerramientos, de crear un panel *sandwich* combinando tres elementos:

- Estructura formada por perfiles metálicos de 10 cm x 4 cm x 0,2 cm (estructura interna) y listón de madera de 12 cm x 8 cm (estructura perimetral).
- Revestimiento interior de chapa grecada.
- Revestimiento exterior de chapa ondulada.
- Aislantes: corcho troceado (aportado a partir de sobrantes de las Aulas Trinchera de Málaga) y Poliestireno expandido.

Para rigidizar todos los elementos constructivos del aula, salvo la cimentación, es necesario la inclusión al proyecto básico de una estructura general para el aula [->Anexo 3.7]. Aunque teníamos previsto en el desmontaje de la nave conseguir los elementos suficientes para poder construir esta estructura (perfiles UPN e IPN), la falta de equipos necesarios para el corte de acero (cortadora oxiacetilénica, pj.) y el vencimiento del plazo en el que teníamos permitido ejecutar el desmontaje, impidieron esto.

La solución que ofrecía Santiago Cirugeda era intentar adquirir de segunda mano una estructura de acero RMD [->Il. 174] que, aunque costosa, era la opción más indicada para nuestro proyecto. Se trata de una estructura automontable, constituida por piezas ensamblables de distinto tamaño, utilizada normalmente para sostener fachadas en obras de rehabilitación interna de edificios. Santiago Cirugeda ya había utilizado este tipo de estructura en proyectos como “El pollo de BCN”, en el “CS de Lavapiés” o la “Prótesis del EACC” [->Il. 142].

La forma sería resuelta como consecuencia de la propia experiencia de autoconstrucción

La utilización de una estructura RMD en *Aulabierta* permitiría que el *aula* tuviera un fácil montaje (no es necesario la contratación de técnicos de montaje o soldadores) y llegado el caso, de desmontaje.

En la última de las láminas se advertía que el diseño final del *aula* no lo conoceríamos hasta que la última pieza fuera encajada. El Proyecto Básico, que aventuraba una primera formalización, serviría de guía e invitación a participar del proceso de construcción del espacio para *Aulabierta*. Al final de este proceso la forma sería resuelta como consecuencia de la propia experiencia de autoconstrucción. Los planos, dibujos, imágenes virtuales se irían adaptando a lo que pudiéramos realizar en la experiencia práctica de construcción y no al revés, como sería habitual en la disciplina arquitectónica. El proyecto constructivo estaría, por tanto, en continuo proceso de modificación.

A.11. Fases de autoconstrucción.

A.11.1. Gestiones previas.

De: colladosalcaide@karaba.com

Para: archgamessc@

Fecha: 19 de enero de 2006 11:41

Asunto: apuntes del natural

Email 59

Algunas dudas y consideraciones.

Vamos a quedar con Ángel Avidad para entregarle copias de proyecto. Dinos exactamente que tenemos que decirle, pedirle, exigirle, etc.

El curso de construcción se hará como un seminario continuo, en el que la gente se puede matricular en el total o en alguna de las partes. Para ir moviendo esto me gustaría tener bien definidas las operaciones que se harían en cada uno de ellos, para que la gente se apunte por apetencias tb. Necesitaria saber una estimación de la gente que hace falta en cada uno de los casos para llevarlo a cabo. Haría dos turnos de trabajo, = desmontaje, por esto, cuantas personas por turno? turnos de 4 horas? Se te ocurre un titulo ingenioso, de los tuyos, para llamarle a esto?.

Sobre el proyecto. Tras quedar impactado por tu buen hacer y el de tus socios se me ocurren algunas cosas...

1. Realmente piensas que el palechapa sirve como estructura portante? No lo ves mas como cerramiento?
2. El espacio que se genera dentro es la caña, la amplitud, y la calidez que puede darle los pales. pero pensando en funciones concretas veo que habria que estudiar lo de las ventanas, no sería mejor dejar paños lisos? y si las ventanas se sitúan más arriba, aunque sea en horizontal?.
3. Pensar en la doble altura desde ya, pq eso si que sería útil, un espacio diferenciado más recogido y con cierta independencia.
4. Cuantas más puertas mejor, pero, no son muchas? las del u-glass son tan necesarias?
5. Y unos pilares exteriores, como patas, que fueran a unas zapatas vistas y que unieran las vigas. Incorporar elementos así, que además de aportar soluciones constructivas potencién la imagen del bicho y lo diferencien del resto de volúmenes, como se apunta con la cimentación.

salud⁵⁹²

ac

⁵⁹² COLLADOS, Antonio. *apuntes del natural* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago. 19/01/2006 [Citado 28/02/2012]. Comunicación personal.

Aula ABIERTA cerramientos

Facultad de BBAA. Del 4 al 7 de Abril



Si quieres participar en la construcción de los cerramientos para el Aula ABIERTA, manda un mail a aaabierta@aaabierta.org con tus datos personales y el centro en el que estés matriculado.

La inscripción es gratuita.
Más información en www.aaabierta.org/com.




Aula ABIERTA la cubierta

Del 9 al 12 de Mayo

Si quieres participar en la construcción de la cubierta del Aula ABIERTA, manda un mail a aaabierta@aaabierta.org con tus datos personales y el centro en el que estés matriculado.

La inscripción es gratuita.
Más información en www.aaabierta.org/com.



Il. 175. Carteles de difusión de algunas fases de auto-construcción.

De: colladosalcaide@karaba.com
Para: archgamessc@
Fecha: 24 de enero de 2006 09:46
Asunto: angel avidad

Email 60

hola,

algunas cosas:

1. Angel Avidad tiene el proyecto sobre la mesa. Lo completamos con dossier de prensa por si servía de algo. escríbele un mail o danos instrucciones.
2. No sabemos que vamos a necesitar para empezar: seguros, equipos, herramientas, materiales, etc. Sin esa lista no podemos pedir pelas.
3. Para poder organizar el montaje como curso necesito saber de forma detallada las operaciones que se realizarán en cada una de las fases y cuanta gente necesitamos para cada turno.⁵⁹³

Desde el momento de la presentación y entrega del Proyecto Básico de Ejecución en el Vicerrectorado de Infraestructuras de la UGR quedaría por diseñar un proceso de verdadera ingeniería de gestión para conseguir armar las siguientes fases del proyecto. Tratarían estas de avanzar en la construcción de cada uno de los elementos constructivos planeados y, para ello, intentar mantener el sistema de cursos de auto-formación, esta vez con unas prácticas muy dirigidas a seguir el orden de consecución de cada parte, empezando por la cimentación, cerramientos, cubierta, hasta acabar en el montaje final [->II. 175]. Todos los cursos, salvo el de montaje final, se gestionaría a través del reconocimiento de créditos de las Comisiones de Docencia de cada centro, por lo que mantenían una estructura igual en lo que respecta a la gestión y convocatoria de los mismos.

Para ejecutarlos se llevó a cabo una planificación de fechas y una previsión de materiales, que habría que gestionar su obtención contactando con diferentes instituciones y empresas, o bien recurriendo a programas de ayudas (internos –Universidad y departamentos- y externos –Colegio de Arquitectos y Junta de Andalucía-), con los que obtener los fondos suficientes para sufragar los gastos de la construcción. Las matriculas en las fases de auto-construcción serían gratuitas, por lo que no habría ninguna aportación por este concepto.

De: colladosalcaide@hotmail.com
Para: aaabierta@aaabierta.org
Fecha: 01 de febrero de 2006 18:15
Asunto: lista de materiales e imag

Email 61

Hola chicxs,

⁵⁹³ COLLADOS, Antonio. *angel avidad* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago. 24/01/2006 [Citado 28/02/2012]. Comunicación personal.

empieza lo bueno, acaba de mandar luca la lista de materiales y herramientas necesarias para cada una de las fases del montaje. Aquí la iniciativa la teneis los de archit. pq nosotros a no ser que os acompañemos poco más podemos hacer. No esperaría a Juan Calatrava, pq pa pedir pelas no nos hace falta ver a nadie antes. La lista no está presupuestada pero seguro que os podéis hacer una idea de lo que necesitamos. La prioridad es todo lo que se refiere a la cimentación, pero bueno, todo se puede ir gestionando. Si queremos empezar a principios de marzo o nos ponemos o esto no sale, y la magia no existe...Total que esto es una cosa de todos y que entre todos la tenemos que construir. suerte con los exámenes.

ac⁵⁹⁴

Doc. 20

LISTA DE MATERIALES

HERRAMIENTAS Y PROTECCIONES NECESARIAS

- Taladros.
- Brocas de acero.
- Llaves inglesas o fijas.
- Alicates y tenazas de encofrador. Alambre.
- Rotaflex y discos de corte para acero.
- Nivel, reglas de aluminio (min.: 2,5m)
- Guantes, botas, gafas y cascos de protección. (confirmar números disponibles)
- Grúa con capac. para 2000kg y brazo de 10 m. - 48 h

CIMENTACIÓN SUPERFICIAL, ESTRUCTURA DE HORMIGÓN.

- Hormigonera sobre camión con 12.34m³ de capacidad geométrica del tambor. - 2 Camiones (12 m³)
- Mallazo de acero 10x10x0,6. - 120 m²
- Redondos Corrugados de acero 10 D. - 360 m
- Separadores de Plástico circulares.- 182 un
- Tablero para encofrado. - 6 unidades, 240x122cm : 18 mm
- Varilla roscada d=20mm. - 0.40 x 0.02 - 41 un - 0.65 x 0.02 - 49 un
- Tuercas para varillas roscadas.- (164+196) 360 un
- Arandelas para varillas roscadas: - 360 un
- Tornillos de 60mm: - 350 un
- Madera para encofrar 30mm*80mm: - 200 m

PARED.

- Palet de cabirón o de taco 1.20m x 1.20m con resistencia de 1200kg. - 100 unidades
- Varilla roscada. - 0.25 x 0.02: 262 un
- Tuercas: - 524 un
- Arandelas: - 524 un
- Tornillos con profundidad máxima de 60 mm: - 846 un
- Manta de lana de roca 10 cm espesor: - 50 m² por pared (100 m²)
- Perfilaría de madera para cerramiento de ventana y de puerta. Montantes: - 72 m Sección 200 x 80 mm

Pared U-glass:

- Perfilaría metálica base UPN 12.64m: - 2 un
- Perfilaría metálica base UPN 5.72m: - 5 un
- Tubo de silicona transparente para montaje U-glass: - 100 un

CUBIERTA.

- Plancha porexpan 2.5 x 1.00 m con resistencia a la compresión de 2.7(kg/cm²) y densidad de 45: - 35 un (90 m²)
- Tornillo autorroscante de cabeza hexagonal: - 400 un
- Arandela de goma 50 x 5 mm: - 400 un

ESTRUCTURAS AUXILIARES.

- Perfilaría metálica de base IPN (interior): - 58 m²

⁵⁹⁴ COLLADOS, Antonio. *lista de materiales e imag* [en línea]. Mensaje para: AAABIERTA. 01/02/2006 [Citado 28/02/2012]. Comunicación personal.

Quedamos a expensas de la resolución final del Vicerrectorado sobre la aceptación de nuestro plan de construcción o de cualquier impedimento que pudiera surgir. El Proyecto Básico estaba sobre la mesa de Ángel Fernández Avidad, y esperábamos contestación –formal o informal- para iniciar la fase de fabricación de la cimentación. Una vez la tuviéramos, podíamos continuar con las gestiones previstas, tanto para la búsqueda de apoyos y recursos, como para la redacción del proyecto técnico definitivo y el plan de instrucciones de montaje.

De: colladosalcaide@karaba.com
Para: afavidad@
Fecha: 05 de enero de 2006 06:20
Asunto: aula abierta

Email. 62

Hola Ángel,
soy Antonio Collados miembro de la asoc AAABIERTA. Santiago Cirugeda me ha comentado la disponibilidad y aval del vicerrectorado para con la nueva fase del *Aulabierta*: la construcción. Nos alegra mucho esto pq hay puesta mucha ilusión en el proyecto.
muchas gracias
ac⁵⁹⁵

De: colladosalcaide@karaba.com
Para: archgamessc@
Fecha: 21 de marzo de 2006 19:20
Asunto: urgente palets

Email. 63

Santi, nos urge elegir palet
en el archivo vienen las clases please,
unas pequeñas indicaciones..
he hablado con avidad y parece que nos dan cancha...me ha dicho que si es suficiente el apoyo que nos puedan dar los de la obra de al lado...jejej, le he dicho que por ahora sí, pero que planteamos hacer un rascacielos y necesitaremos la ayuda de ACSA....
que te vaya bonito por el sur
ac⁵⁹⁶

La autorización para iniciar las fases de construcción se realizó de manera informal, a través de una comunicación telefónica entre Santiago Cirugeda y Ángel Fernández

⁵⁹⁵ COLLADOS, Antonio. *aula abierta* [en línea]. Mensaje para: AVIDAD, Ángel. 05/01/2006 [Citado 28/02/2012]. Comunicación personal.

⁵⁹⁶ COLLADOS, Antonio. *urgente palets* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago. 21/03/2011 [Citado 28/02/2012]. Comunicación personal.

Aabierta montaje Ficha nº 1a

Preparación de encofrado de la base para hormigonar

Personas	Herramientas	Protecciones
2 		
Foto 		

Operaciones

1. Cortar las chapas perimetrales

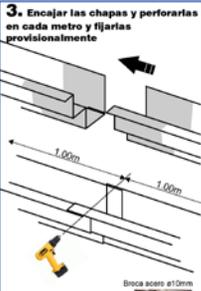


2. Cortar las chapas en el borde inferior



Cuidado, ten cuidado con las chapas, ¡píntele las gafas!

3. Encajar las chapas y perforarlas en cada metro y fijarlas provisionalmente



Broca acero ø10mm

4. Cortar y doblar el mallazo de acero



Tubo de acero

Aula abierta Granada Santiago Cirugeda www.recetasurbanas.net

Aabierta montaje Ficha nº 2b

Preparación del encofrado para las vigas de la base para hormigonar

Personas	Herramientas	Protecciones
2 		
Fotos 		

Operaciones

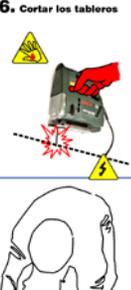
5. Colocar la armadura en el encofrado



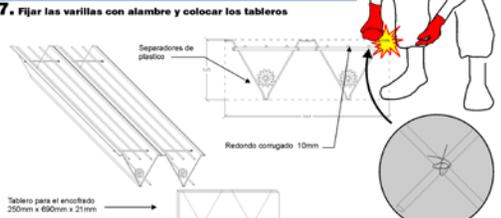
Oye, te puedes cortar con el borde!!!

Acabamos de empezar a cortar los tableros

6. Cortar los tableros



7. Fijar las varillas con alambre y colocar los tableros



Aula abierta Granada Santiago Cirugeda www.recetasurbanas.net

Aabierta montaje Ficha nº 3

Preparación del encofrado de las losas para hormigonar

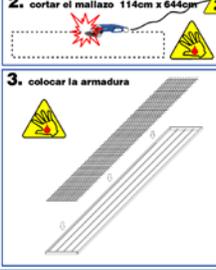
Personas	Herramientas	Protecciones
2 		
Fotos 		

Operaciones

1. Cortar y colocar la madera del encofrado



2. cortar el mallazo 114cm x 64cm

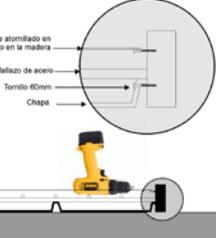


3. colocar la armadura



Trabaja más rápido, no nos da tiempo a desayunar

4. Fijar el alambre del encofrado



Aula abierta Granada Santiago Cirugeda www.recetasurbanas.net

Aabierta montaje Ficha nº 5

Hormigonar los encofrados

Personas	Herramientas	Protecciones
8 		
Fotos 		

Operaciones

1. Cargar el carro con hormigón



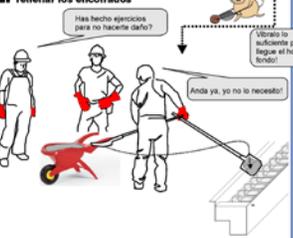
¡Ven Miguel, el alambre necesita ayuda!

¡Ten cuidado con la maquinaria!

¡Es suficiente! No pongas más!

No olvides ponerle el cableado de seguridad!

2. rellenar los encofrados



¿Has hecho ejercicios para no hacerte daño? ¡Andá ya, yo no lo necesito!

3. Vibrar el hormigón



¡Vibrado lo suficiente para que llegue el hormigón al fondo!

¡Debería haber hecho cuenta a los demás, ahora me duele la espalda.

Aula abierta Granada Santiago Cirugeda www.recetasurbanas.net

Il. 176. Selección de fichas de instrucciones de construcción y montaje del espacio de *Aulaabierta*. Diseño: Recetas Urbanas.

Aabierto montaje Ficha nº 7

Construcción de las Paredes

 10	Herramientas 	Protecciones
---------------	-------------------------	-------------------------

Operaciones

1. Agrupación palets.

Para esta agrupación falta 6 palets.

Atornillar palets con vanda roscada de 8mm con 25cm de comprimiento.

Palets 1.00x1.20m
Peso por palet = 20kg
Resistencia = 1000kg

Agrupación A = 2x4palets - 200kg
Agrupación B = 2x4palets - 200kg
Agrupación C = 2x2palets - 150kg

Total = 36 palets por pared lateral

Pared Lateral (este y oeste).

Pared frontal (sul).

Palets 0.60x0.80m
Peso por palet = 10kg
Resistencia = 400kg

Agrupación D = 3palets 1.00x1.20m-75 kg
Agrupación E = 12 palets 0.60x0.80m-120kg
4 palets 1.00x1.20m-100kg

Total palets = 19 un.

Procura ser ordenado con los materiales para evitar riesgos de accidentes.

2. Colocación del aislamiento de la lana de roca.

3. Cortar las palets.

Si, y al final del día hay que recoger todas las herramientas, para mantener todo ordenado.

Aula abierta Granada Santiago Cirugeda www.recetasurbanas.net

Aabierto montaje Ficha nº 8

Construcción de los paneles de la cubierta

 10	Herramientas 	Protecciones
---------------	-------------------------	-------------------------

Operaciones

1. Colocación perfil acero sobre chapa grecada.

Cuando ponga la madera...

2. Colocación panel madera.

3. Relleno de tableros con viruta de alcorcoque.

4. Colocación de las chapa onduladas.

Que termine esto?

Sacos rellenos de alcorcoque

5. Relleno de tableros con viruta de alcorcoque.

CHAPA ONDULADA+ AISLAMIENTO+ CHAPA GRECADA

Aula abierta Granada Santiago Cirugeda www.recetasurbanas.net

Aabierto montaje Ficha nº 9a

Construcción de la estructura de acero.

 5	Herramientas 	Protecciones
--------------	-------------------------	-------------------------

Operaciones

1. Levantamiento de la estructura.

Cyeeee. ¡Amarrar bien las cargas para no separarse durante el transporte!!!

¿Por la tarde podemos cambiar a la equipo 3?!

¡Mantener bien el control!

2. Soldajes de la estructura.

No mover el andamio con personas arriba.

3. Colocación de la estructura en lugar.

1-perfil UPN 200
2-perfil cuadrado acero100

Depositar los materiales en el lugar.

Aula abierta Granada Santiago Cirugeda www.recetasurbanas.net

Aabierto montaje Ficha nº 10a

Construcción de los Cercamientos (puertas/ventanas)

 5	Herramientas 	Protecciones
--------------	-------------------------	-------------------------

Operaciones

1. Colocación perfil cuadrado.

Perfil cuadrado 100x100mm

2. Colocación perfil superior UPN.

3. Colocación perfil inferior UPN.

4. Colocación del U-GLASS.

Fija de ese lado... ¿ese?!

5. Fijación del U-GLASS con silicona.

Mientras te busco más silicona. Pueden bajar para que te muevas el andamio...

Aula abierta Granada Santiago Cirugeda www.recetasurbanas.net

Avidad. En ella, las partes quedábamos emplazadas a continuar con la redacción del proyecto técnico definitivo y a la redacción de una memoria y plan de montaje y seguridad que pudiera ser visada por la Universidad. Aunque no guardamos registro, ni documento, que provara esta confirmación, lo cierto es que la palabra de Ángel Fernández Avidad era para nosotros suficiente aval para emprender las etapas siguientes del proyecto.

Mientras se elaboraban los documentos técnicos y legales anteriores, Recetas Urbanas idearía el sistema con el que aprender a realizar las tareas de construcción y montaje del proyecto diseñado [->Il. 176] [->Anexo 3.7] y el grupo de coordinación de estudiantes, nos comprometíamos a llevar a cabo la gestión administrativa, la difusión y la búsqueda de financiación de las fases siguientes.

Se convocarían cursos de formación específicos y distintas citas aperiódicas para conseguir pre-fabricar todos los elementos del aula

A.11.2. Cursos de auto-construcción.

La primera etapa de las fases de auto-construcción, la cimentación, se iniciaría el 7 de marzo. A partir de este momento se convocarían cursos de formación específicos y distintas citas aperiódicas para conseguir pre-fabricar todos los elementos del *aula*. Todas las fases se dilataron más de nueve meses, ya que necesitábamos escalar todas ellas en un sistema encadenado de cursos, por lo que había que dejar tiempo suficiente para planear convocatorias y poder gestionar ayudas, y por que el ritmo de construcción, en una condiciones tan precarias como las nuestras, no permitía acelerar el proceso.

Email. 64

De: aaabierta@aaabierta.org
Para: listasocios@
Fecha: 23 de marzo de 2006 16:58
Asunto: santi

Hola a tod+s,

Del 4 al 7 de abril celebraremos una nueva fase del proyecto de autoconstrucción de Aula ABIERTA. Ahora le toca el turno a los cerramientos. Así que si os animáis el procedimiento para participar es simple. Nos mandais un mail a esta misma dirección incluyendo vuestros datos personales: nombre y apellidos, mail, teléfono y en la facultad en la que estáis matriculados. También el turno que preferís: mañana o tarde. La participación es gratuita.

Adjuntamos archivo en el que podéis lo que haremos en AABIERTAcerramientos.

saludos

AAA⁵⁹⁷

⁵⁹⁷ COLLADOS, Antonio. *santi* [en línea]. Mensaje para: LISTASOCIOS. 23/03/2011 [Citado 28/02/2012]. Comunicación personal.

Las fechas de realización de las fases de auto-construcción más significativas y la participación en cada una de ellas fue la siguiente:

-***Aulabierta cimentación (Marzo 2006)***. Participantes: José Manuel Parodi, Ana Delgado, Cristina Garzón, Marian Medina, Hugo Luque, Berta Wilhelmi, Rosana Cámara, Jesús Pérez, Pablo Pérez, Luis Bravo-Villasante, Antonio Collados, María Gil, María García, Alberto Cobos, Marina Álvarez, David Malagón, Raquel Moreno, José Daniel Campos, Ignacio Díaz, Laura Suárez, Alba Benítez, Elisa Martínez, Luis Villar, Salvador Navarro, Ana López, Luca Stasi y Santiago Cirugeda.

-***Excavación y hormigonado de las guías de nivelación (Marzo 2006)***. Participantes: Constructora FAT Proyectos.

-***Hormigonado y colocación de las zapatas y vigas del sistema de cimentación a gravedad (abril-junio 2006)***. Participantes: Constructora FAT Proyectos, Luis Bravo-Villasante, David Malagón, Antonio Collados, Ana Delgado, Luca Stasi y Santiago Cirugeda.

-***Aulabierta cerramientos (4 al 7 de abril de 2006)***. Participantes: Manuel García, Juan Lozano, Esteban Vidal, Cristina Jiménez, Ana Delgado, María Alicia Campos, Álvaro Pérez, María Antonia Medina, Laura Suárez, Alba Benítez, Raquel Moreno, Alberto Cobos, Antonio Collados, Pablo Pérez, María Gil, Jesús Pérez, Luis Bravo-Villasante, Víctor García, José Daniel Campos, David Malagón, Ignacio Díaz, María García y Santiago Cirugeda.

-***Aulabierta cubierta (Mayo 2006)***. Participantes: Javier Hernández, Julián Roberto, María Antonia Medina, Laura Suárez, Alba Benítez, Raquel Moreno, Alberto Cobos, Antonio Collados, Pablo Pérez, María Gil, Jesús Pérez, Luis Bravo-Villasante, Nathalie, Esteban Vidal, Hugo Luque, David Malagón, Marina Álvarez, Ana Delgado, Jorge Conejo y Santiago Cirugeda.

-***Encofrados y hormigonado de solera (Noviembre-Diciembre 2006)***. Participantes: Constructora FAT Proyectos, María Gil, Luis Bravo-Villasante, David Malagón, Antonio Collados, Ana Delgado, María Antonia Medina, Tania, Luca Stasi y Santiago Cirugeda.

-***Aulabierta Montaje (Diciembre 2006)***. Participantes: Celia María Criado, Laura Noemi Alonso, José Antonio Arrebola, Blas Blanco, José Manuel Campos, David Escolano, Alicia Severiana Espina, Emilio Luis Fernández, Nicolás Fernández, Beatriz Fontes, Jorge Felix Frías, Antonio Galindo, Rebeca Gallardo, María García, Carmen María García, Encarnación García, Juan González, Blas López, David Lozano, Fco. Javier Martínez, Juan Martínez, Arturo Masegosa, Marta Menacho, Carmen Mesas, Jesús Miranda, Juan José Munuera, José Manuel Ortega, Olga María Ortiz, Francisco Jesús Ramírez, Joaquín Rincón, Nieves Rodríguez, Mar Rosales, Jesús Rubio, Manuel Ruiz, Héctor Gracia Ruiz, Raquel Ruiz, Fco. Miguel Ruiz, Pablo Carlos Saez, Jorge Carlos Salmerón, Juan Antonio Vallejo, Florian, María Antonia Medina, Alba Benítez, Alberto Cobos, Antonio Collados, Pablo Pérez, María Gil, Jesús Pérez, Luis Bravo-Villasante, David Malagón, Ana Delgado, Cristina Garzón y Santiago Cirugeda.

-**Impermeabilización de cubierta y cerramientos.** Participantes: Alba Benítez, Alberto Cobos, Antonio Collados, Pablo Pérez, María Gil, Jesús Pérez, Luis Bravo-Villasante, David Malagón, Ana Delgado, Beatriz Fontes, José Daniel Campos y Santiago Cirugeda.

-**Colocación de aislantes interiores y tabiquería de yeso.** Participantes: Alba Benítez, Alberto Cobos, Antonio Collados, Pablo Pérez, María Gil, Jesús Pérez, Luis Bravo-Villasante, David Malagón, Ana Delgado, Elo Vega, Beatriz Fontes y José Daniel Campos

-**Nivelación y pavimentación del suelo.** Participantes: Jesús Pérez, Pablo Pérez, Antonio Collados, Beatriz Fontes y Alba del Castillo.

Email. 65

De: archgamessc@
Para: colladosalcaide@karaba.com
Fecha: 23 de marzo de 2006 16:58
Asunto: santi

Os mando un archivo de materiales aislantes, podemos usar en la cubierta lana de roca de 10 cm de espesor, la misma que en las paredes, es más barata, como nos hacen falta unos 90-100 metros cuadrados, y el precio medio es unos 5-6 euros, nos saldrá por unos 600 euros. Quizás nos pueda exponsorizar uralita...Solo nos quedaría comprar los perfiles metálicos. Creo que el día 9, o el 8 deberíamos ir una chatarrería granaina, para comprar allí los perfiles, esos que pido, u otros de otras medidas, y buscar que materiales de allí nos podrían servir para la estructura de las dos plantas. Voy a dejar a a los de Basurama, mi pollo del árbol para manifestarse en madrid por un tema de arboles a cortar... les propuse que vinieran por él con furgoneta a Málaga, el finde que viene que estaremos par poner sacos, y usar su furgó para llevarnos material de Málaga a Granada, el suelo de madera y aislante, para la parte de arriba nuestra, así que 3-4 personas podrían venir a Málaga el sábado a ayudar con el material.un santi

----- Original Message -----

De: aaabierta@aaabierta.org
Para: archgamessc@
Fecha: 20 de abril de 2006 09:47
Asunto: Re: lo último

No me parece bien eso que dices de adelantar dinero, así no podemos hacer las cosas, subvencionando nosotros mismo la obra. deberíamos comprometernos, yo el primero, en buscar cosas, gestionar con instituciones, particulares, etc... acabo de llamar a obra social de caja granada, y a ver que pasa. mira, la caja de arquitectos, nos dijo que si el director de la escuela de granada le hacía una petición pos nos soltaban unos 600 ?, pero vaya nadie le pide a juan que lo haga, al coag le presentamos otra petición de 3000? Y nos dijeron que quizás

4.4 Desarrollo del proyecto

1500?, pero nadie insiste...yo que se tío, que te digo, yo desfallezco, la verdad no tengo la energia de otra gente. Llevo unos meses de estar en las últimas... Pero bueno, ya sabes que todo se quita poniendo tornillos, jejeje, A parte de lo anterior, y para información de la disponibilidad económica de la asoc, decirte que nos quedan 1500 € en cuenta, que la semana que viene pedimos unos 2100 € al vicerrectorado de estudiantes que esperamos recibir, pero ya sabes, en 4 meses.
un abrazo
ac

----- Original Message -----

De: archgamessc@
Para: aaabierta@aaabierta.org
Sent: 20 de abril de 2006 08:14
Subject: lo último

Email. 66

Hola,

Te mando el programa de obra para que se lo remitais a ávidad, yo me comprometo a llamarlo mañana mismo para ver si le llegó. sea cual sea el diseño final del club de jazz, necesitamos cubierta, inclinada, y para ello perfiles y aislantes. La estructura del millón, la que dibujas, es tan barata o cara como la que plantea la doble altura. Creo el debate en cuanto a modelos arquitectónicos lo podemos hacer poniendo tornillos, ya sabes que el miedo acompaña toda empresa medio loca, pero por eso merece la pena. Ayer hablé con la junta de andalucía, decían que creen que darán la subvención [->Pág. 553] ...eso dicen, pero como pronto julio, si fuera así podría adelantar algo de pelás, pero sigo pensando que deberíamos seguir reciclando o pidiendo especias...

Ya tengo ganas de poner tornillos

Me voy pa Bcn

agur
Santi⁵⁹⁸

De: archgamessc@
Para: colladosalcaide@karaba.com
Fecha: 20 de abril de 2006 09:47
Asunto: Re: lo último

Email. 67

Si conseguís una furgó este jueves-viernes podemos trincar corcho de Málaga y nos sirve de aislante, nos ahorramos los 600 euros de poliestireno para la cubierta [->Email 69]. Que os parece? además se carga en media hora... por cierto,

⁵⁹⁸ CIRUGEDA, Santiago. *santi* [en línea]. Mensaje para: COLLADOS, Antonio. 23/03/2011 [Citado 28/02/2012]. Comunicación personal.

por qué no insiste maría en pedir los quitamiedos a tráfico, con eso podemos hacernos parte de la estructura.....

ole

s⁵⁹⁹

Los tres cursos realizados supusieron un ejercicio de arquitectura en escala, a nivel técnico y en lo que respecta a la gestión de procesos

Durante los meses de abril a junio de 2006 fueron resolviéndose las labores anteriores. La mayoría de las tareas a realizar eran constructivamente sencillas, no exigían conocimientos previos, y con las fichas de instrucciones [->Il. 176] quedaban bien detalladas y explicadas. En diversas convocatorias, el grupo de participantes habitual, un colectivo de unas quince personas que se mantenía desde *AAABIERTAprycto*, iba creciendo o ayudándose de la participación de otros estudiantes que, por diferentes intereses, se involucraron en el proceso de construcción del *aula*.

Estas fases requirieron la asistencia de profesionales que pudieran dar determinados servicios (hormigonado, grúa, nivelación, etc.), y en esto contamos con la fortuna de poder recurrir a FAT Construcciones, la empresa que en aquel momento se encargaba de realizar el nuevo edificio de audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes. Algunos servicios para *Aulabierta* (parte del hormigonado para la cimentación) fueron incluidos, gracias a la mediación de Ángel Fernández Avidad, en el presupuesto de obra de este edificio, liberándonos de su pago, mientras que otros requerimientos tuvieron que ser abonados por el proyecto, desviando diferentes subvenciones conseguidas al pago de algunos de los trabajos realizados por la constructura.

Los tres cursos realizados (cimentación, cerramientos y cubierta) supusieron todo un aprendizaje práctico y aplicado de la arquitectura. Suponían un complemento inédito en las Escuelas de Arquitectura a nivel nacional, por lo menos dentro de lo que conocíamos, a las enseñanzas y programas docentes habituales. Dotaron no solo de unas habilidades de trabajo práctico a los estudiantes, sino que pudieron comprobar y experimentar el funcionamiento real de las soluciones constructivas diseñadas. Un ejercicio de arquitectura en escala 1:1, no solo a nivel técnico, sino también en lo que respecta a la gestión de procesos, a la negociación entre agentes, y a la vigilancia del cumplimiento de objetivos.

En las imágenes siguientes [->Il. 177, 178 y 179] puede seguirse una secuencia visual de las acciones desarrolladas en los talleres de auto-construcción. Una de las consecuencias más definitorias de esta práctica, es haber conseguido cohesionar un grupo de trabajo estable, comprometido y competente dentro del proyecto. La necesidad de resolver procesos complejos de gestión y construcción, y el modo de trabajo intenso tenido que seguir, se resolvieron como elementos determinantes para crear una estructura de trabajo mejor articulada, que se experimentaba así misma para dar lugar a unos modos de organización efectivos con los que poder continuar con la multiplicación de procesos auto-formativos que quería ser *Aulabierta*.

⁵⁹⁹ CIRUGEDA, Santiago. *Re: lo último* [en línea]. Mensaje para: COLLADOS, Antonio. 20/04/2011 [Citado 28/02/2012]. Comunicación personal.



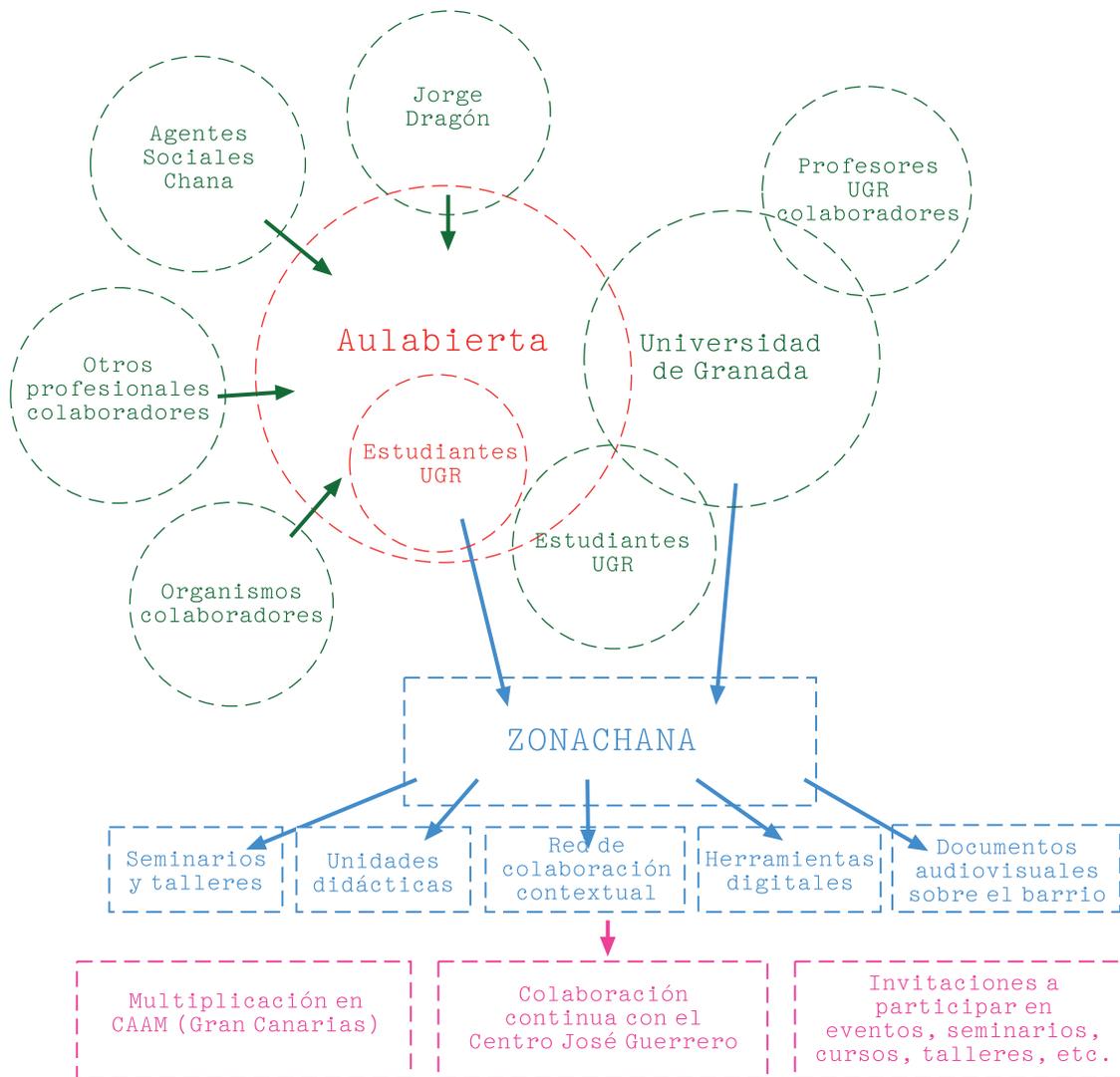
Il. 177. Imágenes de Aulabierta cimentación. Marzo de 2006.



Il. 178. Imágenes de Aulabierta cerramientos. Abril de 2006.



Il. 179. Imágenes de Aulabierta cubierta. Mayo de 2006.



- miembros o colaboradores del colectivo
- agentes sociales o comunitarios colaboradores en el proyecto
- resultados del proyecto
- situación coyuntural o ente contra el que se reacciona o resiste
- continuidad o extensión del proyecto a largo plazo
- áreas de trabajo y de investigación
- agentes sociales
- resultados - - - - rol activo en el proyecto, colaborando en acciones o partes del trabajo
- ⊗ colectivos pertenecientes en parte a un agente o grupo o que colaboran específicamente

Il. 18o. Sociograma general del programa ZonaChana.

B. *ZonaChana*: una experiencia de comunicación con el barrio.

Mientras se iba desarrollando todo el proceso de autoconstrucción, emergían dentro de *Aulabierta* otras líneas de investigación y programas formativos, que abrían tanto los ejes de estudio, como las perspectivas de alcance de la iniciativa.

En el seminario-taller *AAABIERTApycto*, el artista Jorge Dragón –uno de los invitados a las sesiones de conferencias-, anunció públicamente la creación de un nuevo eje de trabajo en *Aulabierta*. Si hasta el momento, el proyecto gravitaba fundamentalmente en torno al asunto de la auto-construcción del espacio para *Aulabierta*, con estos programas quisimos dotar de densidad y de un cuerpo de indagación mayor a la experiencia. Con ello, perseguíamos abrir el proyecto a otros ámbitos, dentro de la Universidad, intentando establecer líneas de colaboración con la Escuela de Informática o con el área de urbanística, y con el contexto socio-geográfico más próximo: el barrio de la Chana, donde están insertas la Facultad de Bellas Artes y la Escuela de Arquitectura de Granada [->II. 181].

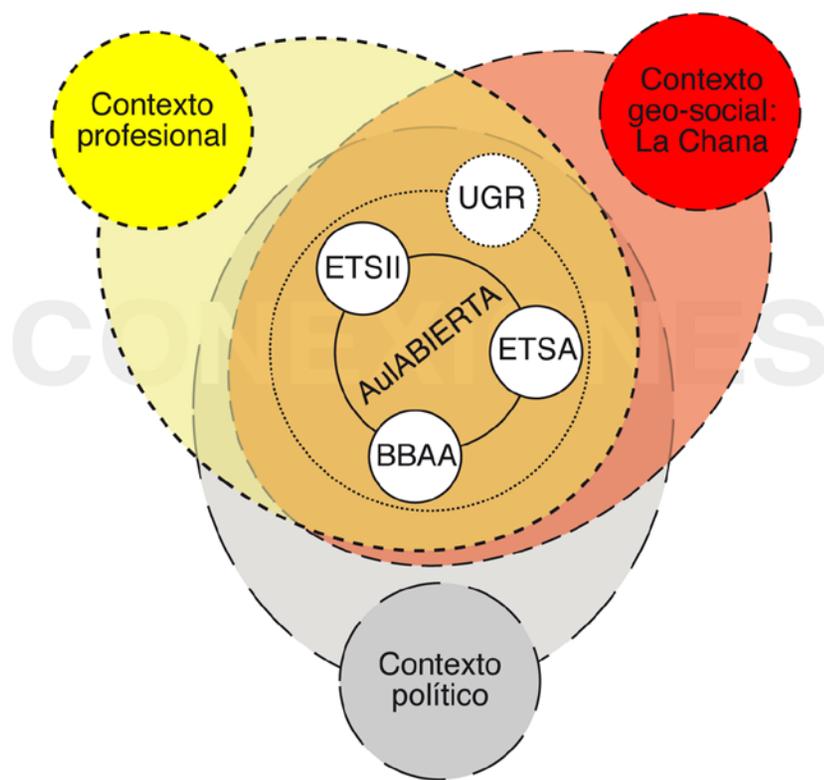
Este objetivo planteaba un nuevo reto: generar nuevas colaboraciones con agentes del ámbito ciudadano, como distintos tipos de asociaciones vinculadas al barrio, administraciones locales, y personas significativas, que pudieran contribuir a desarrollar un programa de formación y comunicación compartido. A este programa le dimos el nombre de “*ZonaChana*. Proyecto de investigación sobre creatividad, medios y participación ciudadana”. Este estaría dirigido y coordinado por Jorge Dragón y algunos miembros de la asociación AAABIERTA.

ZonaChana se planteó originalmente como un proyecto de creación e investigación que vinculara distintas experiencias formativas en el ámbito de la creación artística y las NTIC’s con el estudio e intervención cooperativa en diferentes zonas de la ciudad de Granada.

Se eligió la Chana como punto de partida porque ofrecía unas condiciones óptimas para desarrollar con ciertas garantías el proyecto global. Además de la propia riqueza cultural y social del barrio (amplitud del espectro socio-económico, población de distintos orígenes culturales, identidades propias, etc.), la Chana es el núcleo de población más cercano al micro-campus formado por la Escuela Técnica Superior de Ingeniería Informática, la Facultad de Bellas Artes y la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada, lo que hacía a este barrio absolutamente familiar para sus estudiantes. Creíamos que esta situación sería muy positiva en la etapa inicial del proyecto por la propia identificación de los participantes, en la mayoría de los casos estudiantes de estas carreras, con la zona de estudio e intervención.

ZonaChana puso en marcha un plan de trabajo en dos direcciones:

a) Estudio de una zona concreta de Granada, el barrio de La Chana, mediante la creación de un grupo de trabajo con objetivos precisos: llevar a cabo toma de datos, localizaciones, etc., que permitan el desarrollo de estudios sobre la historia, el urba-



Il. 181. Diagrama de contextos de interés de Aulabierta.

nismo, la economía y la sociedad de La Chana; esta investigación se concebía como un primer e imprescindible paso para ejecutar la parte propositiva del proyecto, ya que este solo podía ser verdaderamente útil para los agentes implicados si partía del conocimiento previo del campo de actuación.

b) Propuesta de intervención cooperativa relacionada con el uso creativo de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación: diseño y realización de una web participativa y puesta en marcha de talleres de alfabetización y uso de las NTICs para estudiantes y para el barrio.

En cierta medida *ZonaChana* continuaba con las labores emprendidas por aquellos grupos de trabajo formados en *AAABIERTApycto* que trataron de iniciar procesos de investigación de la realidad contextual de la Facultad de Bellas Artes [->Doc. 7].

ZonaChana se concebía como un programa fragmentado en varias etapas, cada una de ellas con sentido por sí misma. Los contenidos y actividades de cada una de las fases se planteaban de modo que abarcaran aquellos aspectos que entendíamos deben tratarse a lo largo del programa: la investigación de zonas, infraestructuras y tecnologías, el debate, reflexión y exposición del campo de actuación, el diseño y creación de un proyecto específico; la formación teórica y práctica en el uso de herramientas digitales (streaming, comunidades web, radioweb, etc.) y otros medios, trabajos en colaboración con comunidades o colectivos, etc.

ZonaChana se concebía como un programa fragmentado en varias etapas, cada una de ellas con sentido por sí misma

B.1. Creación, Comunicación, Ciudadanía y ClaseAbierta.

Para la primera fase de *ZonaChana*, y tras algunos estudios e indagaciones previas, decidimos diseñar una actividad pública que pudiera servir a modo de presentación del programa y establecer críticamente las líneas de actuación del mismo. Aunque habíamos concocado, a través del envío de correo electrónico, algunas reuniones de presentación previas (diciembre de 2005), invitando a sumarse a la coordinación del proyecto a todos los interesados, estas no habían tenido suficiente eco, por lo que intentamos seguir la estrategia ya ensayada en el proyecto de auto-construcción de convertir cualquier necesidad –en este caso la presentación y formación de un grupo de coordinación para el programa- en la oportunidad para diseñar y organizar un espacio de encuentro y auto-formación.

Esta primera actividad sería el ciclo de conferencias *Creación, Comunicación y Ciudadanía* celebrado en la Facultad de Bellas Artes de Granada entre los días 20 y 24 de marzo de 2006.

El ciclo se estructuró como un foro de debate y reflexión con el que queríamos introducirnos en el campo de actuación que dibujan los tres ejes que dinamizan el proyecto *ZonaChana*: creación, comunicación y ciudadanía.

En el salón de actos de la Facultad de Bellas Artes tuvieron lugar las cinco conferen-

cias del ciclo en las que participaron David Bravo, abogado especialista en redes p2p y Propiedad Intelectual; Susana Noguero, editora de Platoniq, plataforma de producción de proyectos en torno a la interacción entre las nuevas tecnologías, la cultura popular y el evento social; Curro Aix, fundador de La Fiambrera, un grupo de arte de acción nacido en Valencia a principios de la década de los 90, en la intersección entre arte público y los movimientos sociales, que abriría *sucursal* en Sevilla con propuestas en colaboración con movimientos sociales locales y colectivos de distintas ciudades andaluzas; Daniel Villar, profesor en la Universidad de Sevilla y miembro del colectivo Zemosg8 y Miguel Brieva, ilustrador de la conocida revista-fanzine “Dinero”, en cuyas páginas se muestran con mucha agudeza e ironía las paradojas del sistema de valores imperante.

En la charlas se abordaron temas como la configuración y normas que afectan al espacio público, su pérdida y su reconstrucción, la relación del arte público con los movimientos sociales, el poder de las imágenes y su construcción ideológica, el copyleft y las licencias de contenidos, la relación entre software libre y la publicación abierta, los medios de comunicación culturales y comunitarios, etc.

Aunque el seguimiento de las conferencias fue desigual, permitieron crear un equipo de trabajo que, con altas y bajas, daría continuidad al programa. Junto con Jorge Dragón, Pablo Pérez Becerra, Alba Benítez, Raquel Moreno, Laura Suárez, María García, Jose Daniel Campos, Manuel Bermúdez y Antonio Collados (yo mismo), efectuamos la coordinación de manera intermitente de las actividades vinculadas a *ZonaChana*.

Junto al ciclo de conferencias, este mismo curso 2005-2006, exploramos una de las vías que *Aulabierta* encontró para deslizarse por los planes de estudio universitarios. Se trataba de llegar a acuerdos tácticos con determinados profesores para co-diseñar y ajustar parte de las actividades didácticas de los programas docentes de sus asignaturas o redirigir alguno de los ejercicios previstos a una temática que estuviéramos tratando. Respecto a *ZonaChana*, esta metodología encontró un primer apoyo en el profesor Rafael Reinoso, profesor entonces de la asignatura Proyectos Urbanos, impartida en la ETSAG, quien accedió a colaborar con nosotros. Se trataba de una asignatura anual, programada en función de dos ejercicios prácticos. El segundo de ellos debía ser una propuesta de intervención urbanística en un área concreta, generalmente se proponía una zona accesible, algún lugar de la provincia de Granada. Si en años anteriores se había trabajado en algunos pueblos del cinturón metropolitano o en áreas de la costa granadina, el segundo cuatrimestre del curso 2005-2006 tendría como contexto de intervención el distrito de la Chana. Los estudiantes debían desarrollar propuestas de modificación urbanística en el barrio, pero para ello debían conformar equipos de trabajo en los que se vincularan vecinos y vecinas del barrio. Con ellos debían aprender a colaborar, a ser interpelados y evaluados, y a diseñar atendiendo a la opinión, saberes, necesidades y deseos de la ciudadanía. Esta metodología, aún evidente, no era trabajada de manera habitual en la Escuela de Arquitectura, por lo que la propuesta, negociada con Reinoso, se consideró no solo interesante sino también necesaria.

Los resultados de la asignatura se presentarían intentando devolver a la ciudadanía los datos y opiniones aportados durante el proceso de trabajo. Para ello se concibió una actividad de presentación pública de los propuestas realizadas por los estudiantes de Proyectos Urbanos para mejorar el diseño urbanístico del barrio. Esta actividad sería de nuevo una oportunidad para someter a juicio y evaluación las propuestas de intervención por, en este caso, “expertos locales”, es decir, por los vecinos de la Chana. En la mañana del Sábado 27 de mayo de 2006, tuvo lugar *ClaseAbierta* [->[Anexo 4.2](#)], un encuentro entre estudiantes y vecinos, contemplado como actividad de evaluación, participativa y al aire libre, con la que culminó la primera experiencia de colaboración entre *Aulabierta* y una asignatura de la UGR. En cierta medida, los objetivos planteados desde *ZonaChana* en esta colaboración eran poder introducir a los estudiantes de arquitectura en metodologías participativas y en diseños donde tuvieran que realizar agenciamientos y modos de colaboración diversos para poder ser llevados a cabo.

*ClaseAbierta
culminó
la primera
experiencia de
colaboración
entre Aulabierta
y una asignatura
de la UGR*

A.11.3. Curso *Aulabierta Montaje*.

A.11.3.1. Gestión y diseño.

De: ar chgamessc@

Para: colladosalcaide@karaba.com

Fecha: 01 de junio de 2006 20:59

Asunto: el montaje de *aulabierta* empieza

Email. 68

Vamos palante, me han pasado presupuesto la empresa FAT, que es la que lleva la obra de al lado, en él me incluía los corrugados de acero que nos dieron y el hormigonado que nos hicieron de las zapatas, cosa que he recurrido porque ávida me comentó que esas partidas las asumían ellos. Bueno, pues el excavado, nivelado, hormigonado de limpieza, hormigonados de las 14 vigas y de suelo y 10 horas de grúa, supongo que suficiente para montar todo el tinglao, asciende a unos 2300 euritos. Creo que deberíamos cerrar el trato y tirar palante. Mi propuesta es que os pongais en contacto con Isabel Prades, y o le mandes un mail con el programa de obras previsto, que es el siguiente:

Desde mañana mismo día 2 de junio, hasta el día 15 de junio, deberían de escavar, rellenar y nivelar con hormigón de limpieza las 3 guías de hormigón donde se colocarán las zapatas. El día 20, comienzo de aula abierta montaje, una grúa a las 10 de la mañana empezará a llevar las zapatas a su sitio, mientras el personal empezamos a montar la estructura de acero RMD, que yo encargaré y pagaré (unos 7000 euros, en espera que de la subvención la junta de andalucía), así se puede usar la grúa para montar la estructura también... Creo que al final de la semana podremos tener montada la estructura entera, todo el techo y cerrada la parte superior, y colocada las vigas para hormigonarlas el miércoles, que vendrá un camión hormigonera. El día 11 de julio podriamos cortar las vigas y reposicionarlas para poner el suelo de chapa y hormigonar. El 12, Aula abierta tendría al menos la cabeza completa y techo para el sol, en espera de acordar una fecha para cerrar y acabar el edificio. Si finalmente aula muy

abierta cuesta cerca de dos kilos, y 30 días de trabajo de desmontaje-montaje, somos unos campeones del mundo. Creo que puede ser una pasada, parecerá un perro rapado todo el cuerpo y la cabeza peluda. Más, el sábado 10 de junio, debería ir una furgó a Málaga para recogida de materiales, unas 30 vigas de madera de 3m de largo, suelo de madera y más corcho, hasta rellenar la furgó. Está todo preparado...

Yo, luca y tania estaremos allí para ayudar. guión hará fotos, claro.

Espero que las noticias sean guenas pa todos.

Deu meu

Santi⁶⁰⁰

Email. 69 De: colladosalcaide@karaba.com
Para: archgameessc@
Fecha: 05 de junio de 2006 01:57
Asunto: respuestas

hola,

en respuesta a tus mails te escribo unas palabritas para describirte la situación en la que nos encontramos. Después de haber consultado con la gente y explicarles el plan de trabajo que mandabas, pensamos unánimemente lo siguiente:

1. Dices de empezar con el montaje el día 20. Creemos que esto no es conveniente por varios motivos:

a) Porque no son muy buenas fechas. Coincide con todos los exámenes, entregas, agobios, faenas, etc. En esa semana es imposible contar con gente para el montaje, nadie puede dedicarle tiempo a *Aulabierta*, no podemos comprometer los estudios al montaje.

b) Porque debemos resolver antes otras historias. No hay que darle oportunidades a nadie para que se nos eche encima. Para el montaje antes deberíamos tener resuelto el tema del visado, no?. Hay otras cosas que se nos escapan y que nos debes explicar: ¿hace falta licencia de obras? ¿tendremos que realizar un plan de seguridad como en el desmontaje? ¿los participantes deben tener un seguro? ¿habrá que contratar el de ASEMAS para tí?.

c) Creemos que de aquí a final de curso (julio) debemos resolver lo anterior. Td quedan bastantes labores por hacer en las piezas de las fases anteriores. Nos gustaría que vinieras a Granada esa semana del 20 pero para gestionar cosas y terminar de hacer los deberes atrasados. Para eso no hace falta movilizar a tantas personas.

d) La mejor época para acometer el montaje sería finales de septiembre-principios de octubre. Para entonces estarán confirmadas las subvenciones y hechos los ingresos con lo que no nos pillamos las manos. Para ese momento espero se

⁵⁹⁹ CIRUGEDA, Santiago. *El montaje de aulabierta empieza* [en línea]. Mensaje para: COLLADOS, Antonio. 01/06/2006 [Citado 29/03/2012]. Comunicación personal.

puedan resolver el tema de visados y seguros. Los 500€ que nos quedan se dedican a la furgona para pillar el material de Málaga y otros gastos que saldrán hasta final de curso. Cerramos con la constructora de al lado la realización en septiembre de la cimentación y a principios de octubre se queda todo montado.

2. Empezar el curso con el montaje es lo suyo. Ahora no hay ni tiempo ni energías. En ese momento si que podemos contar con más gente pq el verano nos da margen para hacer campaña. Las clases han terminado ya y en las facultades no hay ni las águilas. En cambio en octubre, con la complicidad de algún profe y con nuestras ansias de ver construido el aula, todo sería más fácil.

3. Lo de Málaga no hay que dejarlo. En eso debemos comprometernos. Si alguien se compromete este sábado pues se irá y si no habrá que dejarlo para otra ocasión. Sabemos que nuestros tiempos no son iguales a tus tiempos, pero las situaciones de todos son distintas. Esto es todo amigo!

AAA⁶⁰¹

De: archgamessc@
Para: colladosalcaide@karaba.com
Fecha: 04 de septiembre de 2006 09:09
Asunto: Re: santi ciru

[Email. 70](#)

En cuanto a las fechas de Montaje, creo que es bueno que en los días de córdoba hablamos y planifiquemos juntos, pero en mi caso lo ideal sería empezar el 2 de octubre, tras la semana de córdoba, donde cogemos cómplices seguro, y en 5 días montar todo lo que podamos, la estructura metálica, (sigo esperando pelas) y la parte de arriba, tal como la imagen que hicimos en verano, para hormigonar el suelo el viernes (inauguración de trincheras) y esperar al 23 lunes para comenzar a montar las paredes (hormigón seco), ... eso es lo que planteo, y son las condiciones más lógicas. Ya tengo ganas de vernos, pero antes te debería mandar el estudio de seguridad para que lo vise avidad...

ofú⁶⁰²

De: colladosalcaide@karaba.com
Para: archgamessc@
Fecha: 06 de septiembre de 2006 14:04
Asunto: Re: santi ciru

[Email. 71](#)

lo de hablar en córdoba vendrá mu bien, pq habrá que planificar la cosa muy

⁶⁰¹ COLLADOS, Antonio. *respuestas* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago. 05/06/2006 [Citado 29/03/2012]. Comunicación personal.

⁶⁰² CIRUGEDA, Santiago. Re: *santi ciru* [en línea]. Mensaje para: COLLADOS, Antonio. 04/09/2006 [Citado 29/03/2012]. Comunicación personal.29/03/2012]. Comunicación personal.

bien, no? pq aunque el ánimo es grande y vamos a por todas...por mis muelas que esto se inaugura en diciembre, ya verás!, tengo yo mis miedos de siempre. pj, lo del visado de Avidad será importante para tener seguridad, mi idea como te dije, era hablar con Yolanda Romero de diputación pa ver si ellos colaboran y facilitan financiación... Tb pensaba ver si a través de ellos, de artes plásticas, nos facilitaría una pluma Diputación los días que necesitáramos hasta el final.

Tb se me ocurre, organizar la construcción como curso, contactar con ciertas empresas para que participen, explicando sus productos a los jóvenes arquitectos en la ETSAG, no se, habría que buscar la fórmula para que estuvieran interesadas y a cambio pues una ayudita con los materiales que necesitamos. Vamos, no se si son rayaeras mías y lo ves factible o útil. Después te sigo confesando mi miedo a meternos en tanta altura, como hay cierto desgaste, no se si sería mejor dejarlo en un solo pabellón y facilitar la construcción del SIGNO, que fuera más fácil cerrar ya el aula. Las fechas de octubre me parecen bien, creo que a los demás tb.

ac⁶⁰³

Email. 72

De: archgamessc@
Para: colladosalcaide@karaba.com
Fecha: 06 de septiembre de 2006 19:05
Asunto: Re: santi ciru

Entiendo la incertidumbre del montaje, mi opinión, ya sabes cual es. Teniendo los techos y las paredes recortadas y medio montadas, es mejor acabarlo como está en el proyecto, en el estudio de seguridad y en los feos fotomontajes. Te garantizo que es cuestión de grúa, solo eso, equipo de tierra terminando de poner tornillos y unos pocos, menos, cogiendo piezas y dirigiendo al gruista. Tenemos casi todo el material para montar, no creo que haga falta llamar a tantas empresas, de hecho, la rebaja en la estructura que está dibujada, es del 45 %, una pasada, más no se puede, y ya saben que se publicará en revistas, porque es el mismo sistema que Castellón o el pollo de BCN.

Solo necesitamos pagar la estructura, y a los constructores lo que han hecho y harán, sigo confiando en la ayuda de la junta, que exige pocas obligaciones con ellos, solo documentar y mostrar.

Esperemos hasta Córdoba, yo espero mandaros la semana que viene el estudio de seguridad, para llevárselo a Avidad.

Mientras a seguir currando como locos.

Agur

santi⁶⁰⁴

⁶⁰³ COLLADOS, Antonio. *Re: santi ciru* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago. 06/09/2006 [Citado 29/03/2012]. Comunicación personal.

⁶⁰⁴ CIRUGEDA, Santiago. *Re: santi ciru* [en línea]. Mensaje para: COLLADOS, Antonio. 06/09/2006 [Citado 29/03/2012]. Comunicación personal.

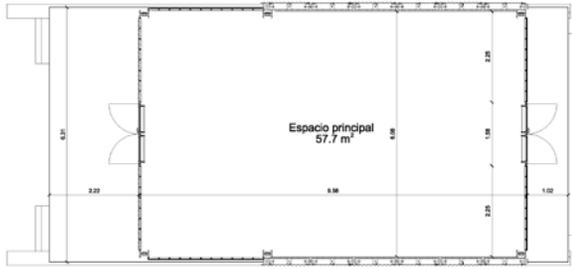
Para desarrollar los talleres de autoconstrucción solicitamos al profesor Miguel Peña Méndez, entonces Vicedecano de Infraestructuras y Equipamiento de la Facultad de Bellas Artes, permiso para hacer uso de los espacios traseros de la facultad –lugar donde planeamos levantar el *aula*- a modo de taller y lugar de almacenamiento de los elementos que fuéramos fabricando.

Dispuesto y dado el permiso para estos asuntos, quedaba por resolver otra ocupación, la definitiva para el espacio de *Aulabierta*, pues entregado el Proyecto Básico de Ejecución e informado el Vicerrectorado de Infraestructuras de nuestra propuesta de instalar el *aula* en el descampado nor-este de la facultad, aún no se había confirmado este permiso. Aunque no habíamos realizado una solicitud formal al vicerrectorado, y ni siquiera este asunto fue definitivamente aprobado en Junta de Centro, decidimos no interrumpir la práctica, aún a sabiendas de que podíamos encontrarnos con una negativa o con una modificación grave que impidiera continuar con el proceso.

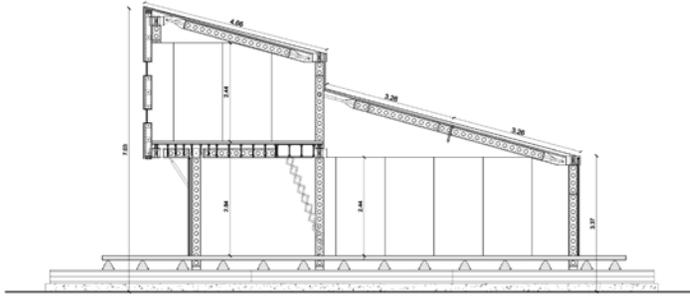
Mientras se avanzaba en la pre-fabricación de cada una de las partes del *aula*, otros asuntos se adelantaban en paralelo. Por una parte, las conversaciones para llegar a un acuerdo sobre la mejor forma de organizar el curso final de montaje. Acordar unas fechas adecuadas y un programa de ejecución práctico, elegir un formato de tramitación conveniente, diseñar los contenidos formativos que debería tener y afinar una estrategia de difusión y comunicación. En segundo lugar, debíamos culminar el proceso de redacción del Proyecto Técnico definitivo y completo, o Proyecto de Montaje de *Aulabierta* [->[Anexo 3.7](#)], para que pudiera ser entregado y evaluado por la unidad competente dentro de la Universidad de Granada y conseguir el visado y por lo tanto la aprobación para el montaje final del espacio. Finalmente, necesitábamos encontrar de nuevo fórmulas para financiar la fase siguiente, sin duda, la más costosa de todo el proceso emprendido hasta ahora.

La disponibilidad con el proyecto de Santiago Cirugeda fue definitiva en este último asunto. Aportó, gracias a la consecución de una subvención de la Consejería de Obras Públicas y Vivienda de la Junta de Andalucía, tramitada a su nombre y a favor de *Aulabierta*, la cantidad suficiente para invertir en la compra de la estructura auto-montante RMD que estaba previsto instalar para coser en ella el resto de elementos.

Por otra parte, la asociación AAABIERTA consiguió un buen montante (3.000€) en la convocatoria de octubre de subvenciones para proyectos de asociaciones universitarias del Vicerrectorado de Estudiantes de la Universidad de Granada. Con la responsable entonces del Secretariado de Estudiantes de la UGR, Carolina Velasco, discutimos pacientemente el proyecto y consciente de la trascendencia del mismo decidió apoyar y defender en la comisión de evaluación de propuestas nuestras iniciativa. Con estas aportaciones, la fase de montaje podría resolverse, en el caso de que el permiso para tal fin fuera concedido.



Planta baja

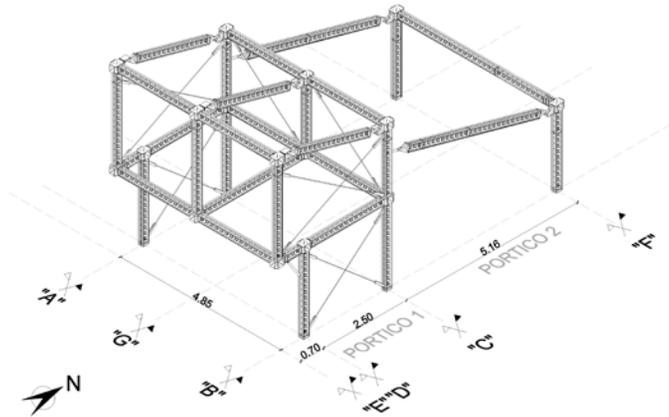


Sección

Espacio principal :
 57.7 m²
 Espacio attillo:
 19.8 m²
 Superficie total:
 77.5 m²

PROYECTO DE MONTAJE				
Aula Abierta - GRANADA				
Planta y sección general, cuadro de superficies				
EL ARQUITECTO	EL PROMOTOR	FECHA	ESCALAS	PLANO Nº
		30/05/2008	1/16	30

Despiece de la estructura
R M D KWIIFORM



SS90		15 UN
SS360		8 UN
SS540		2 UN
SS720		2 UN
SS1800		8 UN
SS2700		23 UN
Conector para cables		16 UN
Angulo metalico		8 UN
Isol		10 UN
Conector lateral		24 UN
Conector interior		23 UN
Ala metalica		14 un 3m An=0.300x250mm
Ala metalica		16 un 3m An=0.300x250mm

PROYECTO DE MONTAJE				
Aula Abierta - GRANADA				
Estructura				
EL ARQUITECTO	EL PROMOTOR	FECHA	ESCALAS	PLANO Nº
		30/05/2008	1/16	09

Il. 182 y 183. Láminas del Proyecto de Montaje para *Aulabierta* elaborado por Recetas Urbanas (selección).

De: colladosalcaide@karaba.com

Para: archgamessc@

Fecha: 09 de octubre de 2006 10:55

Asunto: recibido copias

Email. 73

Acabo de recibir el paquete, que alucine!,
las firmamos nosotros y después se entregan las 6 encuadernaciones a Avidad
para que las firme no?,
ac⁶⁰⁵

De: colladosalcaide@karaba.com

Para: archgamessc@

Fecha: 10 de octubre de 2006 18:37

Asunto: entregadas copias

Email. 74

tres días después...tras gastarme ochocientos euros en mensajes en su
contestador, dejarle dos mensajes a su secretario,..he decidido esta mañana
pasarme directamente por su despacho, le he dejado las copias firmadas encima
de su mesa con una nota diciéndole que la patata estaba en su campo (metiendo
presión), pero el viernes vuelvo a la carga. no se si he hecho bien en dejarse-
las sin verlo, pero es que es desesperante... total que los tiene que ver por
obligación....seguimos...
ac⁶⁰⁶

De: colladosalcaide@karaba.com

Para: archgamessc@

Fecha: 16 de octubre de 2006 16:44

Asunto: contacto lunar (avidad)

Email. 75

Hola amigo,
contactado Avidad. me dice que ha pasado el proyecto a la Unidad Técnica de la
UGR para que lo supervisen (dice que ahora son ellos), que el lunes lo tendre-
mos requetemirado y que lo único que quedaría es cubrir los seguros. Supongo
que el de ASEMAS tuyo y de los peritos no?????????
por ahora es lo que te puedo ofrecer.
ac⁶⁰⁷

⁶⁰⁵ COLLADOS, Antonio. *recibido copias* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago. 09/10/2006 [Citado 29/03/2012].
Comunicación personal.

⁶⁰⁶ COLLADOS, Antonio. *entregadas copias* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago. 10/10/2006 [Citado 29/03/2012].
Comunicación personal.

⁶⁰⁷ COLLADOS, Antonio. *contacto lunar* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago. 16/10/2006 [Citado 29/03/2012].
Comunicación personal.

A principios de octubre Recetas Urbanas finalizó la redacción del Proyecto de Montaje y la Memoria de Seguridad y Salud exigida [->Anexo 3.7] para obtener el visado del proyecto. Estos documentos serían depositados en el Vicerrectorado de Infraestructuras de la Universidad de Granada para su estudio y aprobación. Al iniciar la gestión de esta entrega se presentaron algunas dificultades que hacían sospechar que tendríamos dificultades para obtener el permiso de la Universidad para el montaje. Las citas eran continuamente aplazadas o anuladas, se interrumpió la conexión con el Secretariado de Infraestructuras y las continuas llamadas e intentos de comunicación se topaban con excusas, disculpas o remisiones a otras unidades o departamentos. Parecía que la ola de apoyo que nos acompañó desde el desmontaje de la nave de Diputación de Granada barría ahora hacia otra parte. Esta situación nos ponía en preaviso y nos obligaba a encontrar fórmulas por las que intentar buscar respaldo de la Universidad al montaje, aunque fuera de una manera subliminal o encubierta, incluso, indagando la manera de generar un acople de funciones táctico para poder responsabilizar a la Universidad de Granada de la consecución del montaje aún sin su permiso explícito.

Para ello optamos por realizar una acción estratégica que podría darnos un respaldo doble: tramitar el curso de montaje a través del Centro de Formación Continua de la UGR. Este centro u oficina se ubicaba dentro de la estructura orgánica del Vicerrectorado de Ordenación Académica y Profesorado, por lo que conseguir tramitarlo a través de él, haciendo mención específica y directa en su programa a la práctica de montaje, y que este fuera aprobado, generaría una disfunción en el sistema, ya que un Vicerrectorado aprobaría una práctica no autorizada por el órgano competente dentro de la misma Universidad: el Vicerrectorado de Patrimonio, Infraestructura y Equipamiento de la Universidad de Granada. Es decir, un defecto de competencia entre Vicerrectorados.

Por otra parte, dentro de los impresos solicitados para la tramitación del curso a través del Centro de Formación Continua, se requería entregar un informe de “aprobación del uso de instalaciones” para la realización de la actividad presentada a aprobación por parte del centro donde iba a ser realizada, en nuestro caso la Facultad de Bellas Artes de Granada. Con esta aprobación firmada, algo que conseguiríamos -tal y como pensábamos- sin demasiados problemas, obtendríamos un nuevo permiso para efectuar la práctica descrita y programada en el proyecto de curso, es decir, el montaje final del *aula*.

Aunque éramos conscientes de que el proceso no seguía los cauces adecuados, decidimos no dilatarlo, sino esperar una respuesta evaluadora de la Unidad Técnica de la UGR, mientras seguíamos con los demás trámites y gestiones necesarias para llevar a cabo el montaje. Esta decisión, podría conllevar tener algunos problemas finales [->Pág. 605], sobre todo en lo referente a obtener un permiso de ocupación o enfrentarnos a una sanción administrativa por no haber obtenido las licencias necesarios, aún así, nos empujamos –con cierta inercia acumulada- a culminar el proceso de auto-construcción.

De: aaabierta@aaabierta.org

Para: luca@

Fecha: 27 de noviembre de 2006 13:36

Asunto: falta informacion para completar proyecto aaabierta

Email. 76

Hola!

Os mandamos la lista que nos adjunto Avidad para que el proyecto sea considerado obra completa.

LISTA

a)DEFINICIÓN COMPLETA DEL EDIFICIO.

-Uso al que se destina. Incluir en la memoria

b)JUSTIFICACIÓN DEL CUMPLIMIENTO DE NORMATIVA

-Forjados.

-Hormigón.

-Accesibilidad.

-Seguridad contra incendios.

-Acciones en la edificación.

-Aislamiento término y acústico.

c)INSTALACIONES

-Planos de carpintería.

Necesitamos incluirlo para que el proyecto de montaje esté completo.

AC.&ACb.⁶⁰⁸

Entregado el Proyecto de Montaje definitivo [->[Anexo 3.7](#)], tras responder a la evaluación y requerimientos de la Unidad Técnica, confiamos en que el visado no tuviera mayores problemas y decidimos comenzar con la gestión académica del curso de montaje y con los preparativos para realizar su práctica (búsqueda de herramientas, equipos de protección, andamiajes, gestión de grúas, etc.).

Previendo las dificultades que podía tener este curso para que el Centro de Formación Continua accediera a organizarlo, volvimos a entrevistarnos con José Enrique Cerdá⁶⁰⁹, personal directivo del mismo, y valedor tiempo atrás del proyecto [->[Email 46](#)]. Él nos prometió mediar dentro de la comisión evaluadora, pidiéndonos extremar las medidas de seguridad en la práctica de montaje. Como en la acción de desmontaje, pusimos énfasis de nuevo en los medios necesarios para evitar cualquier problema o riesgo. Se generaron manuales de montaje que especificaban los peligros de cada práctica [->[Anexo 3.7](#)], diseñaríamos unas sesiones de prevención de riesgos, previas a la práctica de montaje, y se contrataría de nuevo una póliza de accidentes adicional a través de la aseguradora MAPFRE.

⁶⁰⁸ COBOS, Alberto y COLLADOS, Antonio. *falta información para completar proyecto aaabierta* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago. 27/11/2006 [Citado 30/03/2012]. Comunicación personal.

⁶⁰⁹ José Enrique Cerdá era entonces coordinador de Programas de Financiación Externa del Centro de Formación Continua de la UGR.

Características del Curso

Dirigido a: Estudiantes y titulados/as de Bellas Artes, Arquitectura y Arquitectura Técnica. Profesionales, sin titulación en las mismas áreas de conocimiento. Interesados que reúnan los requisitos de acceso a la Universidad.

Titulación: Certificado de Asistencia.

Lugar de realización: Facultad de Bellas Artes y E.T.S. Arquitectura

Horario: De 11:30 a 14:30 horas y de 16:00 a 18:00 horas

Plazas: 40 alumnos/as

Número de horas: 40

- Los cursos organizados por el Centro de Formación Continua se podrán reconocer como créditos de libre configuración, según normativa aprobada por el Consejo de Gobierno de la Universidad de Granada, en sesión de 14 de abril de 1997.
- La realización del curso queda supeditada a la matriculación del número de alumnos previsto en la publicidad y/o autorizado por el Centro de Formación Continua.

Plazo de Inscripción y de Solicitud de Beca:
Del 16 de noviembre al 1 de diciembre de 2006

Importe de la Matrícula:
13,24 euros

Número de Becas:
Un máximo del 15% de los alumnos matriculados

Información Complementaria
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Escultura
Avda. de Andalucía.
18071-Granada
Tfno: 958243098 Fax: 958248484
Correo electrónico: aaabierta@aaabierta.org

COLABORA
Vicedecanato de Cultura y Alumnos de la Facultad de Bellas Artes de Granada. ETSAG. Vicerrectorado de Patrimonio, Infraestructura y Equipamiento. Asociación Provincial de Constructores y Promotores de Edificios de Granada.

INFORMACIÓN
Avda. Constitución, 18. Edif. Elvira. 18071 GRANADA
Tf. 958 244 320 - 958 248 900. Fax: 958 248 901
<http://continua.ugr.es>
cfinfo@andalusi.ugr.es

FORMACIÓN CONTINUA

AulABIERTA MONTAJE CURSO PRÁCTICO DE AUTOCONSTRUCCIÓN.

**1ª EDICIÓN
(06/C/017)**

PROPONE
Departamento de Escultura

DIRECCIÓN
Victor Borrego Nadal
Santiago Cirugeda Parejo

COORDINACIÓN
Alberto Cobos Álvarez
Antonio Collados Alcaide
María Gil Lobit

GRANADA
Del 11 al 21 de diciembre de 2006




II. 184. Hoja de difusión del curso *Aulabierta Montaje* emitida por el Centro de Formación Continua.

Lo cierto es que, el Centro de Formación Continua de la Universidad de Granada, resolvió autorizar la organización del curso [->II. 184], y con ello darnos crédito para realizar el montaje. Esta autorización suponía que un Vicerrectorado permitía desarrollar un programa de trabajo que implicaba la construcción de una estructura compleja, dentro de las instalaciones de la Facultad de Bellas Artes, sin solicitar, ni haber comprobado, que el visado y licencias para desarrollar esta práctica hubiesen sido aportadas y/u obtenidas.

Las tareas a desarrollar en el curso de montaje estaban bien claras, y suficientemente definidas, por los documentos técnicos que aportaba Recetas Urbanas. No obstante quisimos completar la práctica de montaje con algunas sesiones de preparación y teoría, para con ello, obtener un paquete formativo más rico para los participantes. Por vez primera, miembros de la asociación AAABIERTA desarrollarían labores docentes dentro del curso. Se producía dentro del proyecto, todo un proceso de auto-formación y expertización de los participantes en aquellos ámbitos que intersectaban con la práctica, conllevando esto cierta retroalimentación respecto a las dinámicas formativas puestas en marcha.

Se organizaron dos sesiones iniciales en las que se pudiera presentar y debatir de nuevo *Aulabierta*, buscando contextualizar teórica y conceptualmente la experiencia que se iba a acometer y aportar a los participantes algunas nociones y referencias que nos parecían determinantes para situar *Aulabierta* y el proyecto de auto-construcción en un marco general. Estas sesiones servían también para insistir en los objetivos generales del proyecto e intentar incentivar la participación en la estructuras de coordinación y cuidados del mismo. Complementándolas, Santiago Cirugeda, desarrollaría las sesiones de formación técnica y de prevención de riesgos, por lo que el programa definitivo quedaba de la siguiente manera:

De: aaabierta@aaabierta.org
Para: mailing@aaabierta.org
Fecha: 13 de noviembre de 2006 12:38
Asunto: inscripción AULABIERTA montaje

Email. 77

Ya está aquí el curso definitivo de AULABIERTA: el montaje de la estructura y de todos los elementos prefabricados (cerramientos, cubierta, uglass). El curso tiene sesiones teóricas (en la ETSAG) y la práctica de montaje (en BBAA). Los que se inscriban tienen que completar 20 hrs de curso (se puede elegir turno de mañana o tarde, incluso alternas según conveniencia) para obtener 4 créditos de libre configuración (confirmados para alumnos de la UGR por el vicerrectorado de investigación). El precio de la matrícula es simbólico (13,24 euros) y va destinado a la tramitación de los seguros para alumnos. Animaros a participar y si tenéis más dudas poneros en contacto con nosotros/as: aaabierta@aaabierta.org ⁶¹⁰

⁶¹⁰ AAABIERTA. *inscripción AULABIERTA montaje* [en línea]. Mensaje para: MAILING. 13/11/2006 [Citado 30/03/2012]. Comunicación personal.

Doc. 21 *AULABIERTA MONTAJE. Curso Práctico de Autoconstrucción.*

PRESENTACIÓN

Desde mediados del curso 2004-2005, la asociación AAABIERTA y el arquitecto Santiago Cirugeda, en colaboración con la Facultad de Bellas Artes y la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada, vienen desarrollando un original proyecto de investigación / acción (IAP) en los campos del Arte y la Arquitectura que, entre sus primeros objetivos, plantea la proyección y posterior construcción de un nuevo espacio vinculado a las dependencias de la Facultad de Bellas Artes de Granada. A ese espacio se le ha dado el nombre de *Aulabierta*.

Desde el inicio concebimos esta construcción no como un fin en sí mismo sino como un motor generador de actividades diversas. Así cada una de las fases del proceso constructivo de *Aulabierta* (conceptualización, búsqueda de materiales, diseño, construcción, etc.) se han concebido como cursos formativos.

Aulabierta es una infraestructura equipamental de aproximadamente 100 m² de superficie útil que, aunque con posibilidad de trasladarse, se ubicará temporalmente en terrenos cedidos por la Universidad de Granada dentro de las instalaciones de la Facultad de Bellas Artes. Todo él ha sido diseñado de forma colectiva por los participantes en anteriores fases de proyecto y en función de material reutilizado obtenido gracias al desmontaje selectivo de una nave industrial cedida por la Excm. Diputación de Granada.

Con el proyecto de formalización definitivo (Proyecto de Montaje) se organiza el presente curso con el objetivo de ofrecer a los interesados la participación en esta original experiencia formativa y finalizar con la práctica prevista el montaje de *Aulabierta*.

METODOLOGÍA

- Teoría: se darán las claves suficientes para entender este y otros proyectos similares, además de formación útil para la práctica de montaje.
- Práctica: en turnos de mañana o tarde (según su elección) los participantes completarán los conocimientos adquiridos en las sesiones teóricas con una actividad tutelada, relacionada con la experimentación y la práctica: construcción de cerramientos y estructura superslim RMD.

CONTENIDOS DOCENTES

1. *Aulabierta*: una experiencia de autoconstrucción en la UGR. Presentación del proyecto en curso. Sesión crítica y de debate. Replanteamiento y visualización de puntos críticos.
2. Experiencias de autoconstrucción en la Universidad. Ejemplos de proyectos: Universidad de Ferrara, Rural Studio, Ciudad Abierta de Valparaiso, Universidad de Halle,

Aulas-Trinchera de Málaga. Sesión crítica.

3. Experiencias de autoconstrucción en la arquitectura actual.

4. Medidas de prevención y seguridad en las prácticas de montaje. Equipos de protección individual y colectivos. Redacción de documentos de seguridad. Equipos para el caso práctico.

5. Materiales del caso práctico: características, comportamiento y aplicaciones. Estructuras automontables, aislantes acústicos y térmicos y revestimientos.

6. Caso Práctico: montaje de estructuras RMD. Estudio y realización de piezas para cerramientos y cubierta.

PROFESORADO

Santiago Cirugeda Parejo. Arquitecto y Artista Plástico.

Víctor Borrego Nadal. Departamento de Escultura. Universidad de Granada.

AAABIERTA. Asociación universitaria.

CARACTERÍSTICAS DEL CURSO

Lugar de realización: Facultad de Bellas Artes y E.T.S. Arquitectura Técnica

Horario: De 11:30 a 14:30 horas y de 16:00 a 18:00 horas (turno según conveniencia).

Nº horas: 40 (completar 20).

Créditos: 4

-Los cursos organizados por el Centro de Formación Continua se podrán reconocer como créditos de libre configuración, según normativa aprobada por el Consejo de Gobierno de la Universidad de Granada, en sesión de 14 de abril de 1997.

Plazo de Inscripción y de Solicitud de Beca: Del 21 de noviembre al 1 de diciembre de 2006

Importe de la Matrícula: 13,24 euros

Más Información:

web: <http://aulabierta.info>

Tfno: 645569030

Correo electrónico: aaabierta@aaabierta.org

De: archgamessc@

Para: aaabierta@aaabierta.org

Fecha: 10 de diciembre de 2006 11:37

Asunto: Re: plan de trabajo lunes

Email. 78

No tengo claro si mañana vienen todos al mismo horario, como son teóricas...o hay dos grupos mañana y tarde? Yo aún así, prefiero empezar ha hacer alguna cosilla, ordenar la obra, hacer los grupos, poner algún tornillo, de hecho, no dormiría bien si no ponemos alguna placa de anclaje. Para lo que nos hará falta

la broca larga y varillas roscadas de métrico 10, y el nivel, claro, el cordón de azulina, ...bueno, Yo a lo mejor salgo a la 9 con guillaume, para llegar a las 11.45, así que empezáis vosotros a hablar del proyecto aula abierta, y a las 12.30 o por ahí, empiezo yo a soltar rollo. Y seguimos el plan previsto. ole, ole, y por la tarde, primera puesta de tornillos, cubiertas y paredes...
s⁶¹¹

A.11.3.2. Desarrollo de la actividad: “AULABIERTA Montaje. Curso Práctico de Auto-construcción”.

El taller se desarrolló según el plan previsto. Las sesiones de presentación y teoría se alternarían los dos primeros días con el inicio de la práctica en obra. Cada ocasión para la presentación de *Aulabierta* intentaba convertirse en la oportunidad para establecer dinámicas de debate crítico con los estudiantes convocados, aunque la enunciación de la experiencia realizada por los coordinadores (entre ellos yo mismo) se convertía la mayoría de las veces en un evento afirmativo, no evaluador, por el que se trataba de reforzar un discurso, más que ponerlo en continua tensión y cuestión. Los relatos construidos y difundidos hasta entonces denotaban cierto tono celebratorio o heroico, en los que se veían iluminados los logros de la práctica, a la vez que solían esconderse las complejidades, dificultades o puntos débiles, tanto de la organización, como del propio proyecto de auto-construcción.

Adoptamos, como la mejor estrategia, la de continuar hasta una meta final, la supuesta conclusión del espacio, olvidando que este ejercicio no era más que el medio para conseguir otros asuntos: una nueva relacionalidad y articulación política del alumnado respecto al modo de entender su vinculación y participación dentro de la estructura académica.

La práctica de montaje construyó un acontecimiento intenso dentro de la experiencia. Emergía el signo del proyecto y lo hacía a partir de la colaboración de un buen número de agentes (estudiantes, colaboradores internos y externos, técnicos, instituciones, etc.) que, por motivos diversos, conformaron una rica estructura colaborativa en la que se conjugaban habilidades y saberes muy diversos, y voluntades disparadas en direcciones también distintas.

A través de la dirección de obra de Santiago Cirugeda y las instrucciones de montaje diseñadas por Recetas Urbanas se completó, en las dos semanas de duración del curso, un tanto por ciento alto del ensamblaje de piezas pre-fabricadas del espacio, principalmente, el levantamiento de estructura y cerramientos exteriores de u-glass y palecha. El resto de elementos se montarían en sucesivas reuniones de trabajo práctico, encuentros fijados como citas para continuar la construcción del *aula* y

Cada ocasión para la presentación de Aulabierta intentaba convertirse en la oportunidad para establecer dinámicas de debate crítico con los estudiantes convocados

⁶¹¹ CIRUGEDA, Santiago. *Re: plan de trabajo lunes* [en línea]. Mensaje para: AAABIERTA. 10/12/2006 [Citado 30/03/2012]. Comunicación personal.

para discutir la actualidad del proyecto y las necesidades de gestión del mismo. Entre 40-50 personas participaron de manera intensa u ocasional en el curso de montaje, divididos por equipos con tareas asignadas, desde las técnicas o constructivas, a las de avituallamiento o documentación audiovisual de las sesiones.

La lista de participantes matriculados en el curso es la siguiente: Celia María Criado, Laura Noemi Alonso, José Antonio Arrebola, Blas Blanco, José Manuel Campos, David Escolano, Alicia Severiana Espina, Emilio Luis Fernández, Nicolás Fernández, Beatriz Fontes, Jorge Felix Frías, Antonio Galindo, Rebeca Gallardo, María García, Carmen María García, Encarnación García, Juan González, Blas López, David Lozano, Fco. Javier Martínez, Juan Martínez, Arturo Masegosa, Marta Menacho, Carmen Mesas, Jesús Miranda, Juan José Munuera, José Manuel Ortega, Olga María Ortiz, Francisco Jesús Ramírez, Joaquín Rincón, Nieves Rodríguez, Mar Rosales, Jesús Rubio, Manuel Ruiz, Héctor Gracia Ruiz, Raquel Ruiz, Fco. Miguel Ruiz, Pablo Carlos Saez, Jorge Carlos Salmerón, Juan Antonio Vallejo, Florian, María Antonia Medina, Alba Benítez, Alberto Cobos, Antonio Collados, Pablo Pérez, María Gil, Jesús Pérez, Luis Bravo-Villasante, David Malagón, Ana Delgado, Cristina Garzón y Santiago Cirugeda.

Junto a ellos requerimos la ayuda técnica y equipos pesados (grúas) proporcionados por la empresa FAT Construcciones, quienes, mediante encargo, resolvían aquellos asuntos que no podían llevarse a cabo sin su colaboración: hormigonados y movimiento de piezas pesadas mediante grúa, principalmente.

El montaje se diseñó atendiendo a la capacidad de poder resolverlo de manera casi manual y sin necesidad de contar con técnicos especializados de una manera permanente. Los estudiantes serían los agentes que desarrollarían el proceso completo de auto-construcción, desde la redacción del programa de ideas inicial, la gestión de materiales, el diseño y finalmente la construcción del espacio, cualificándose a través de cada una de estas prácticas.

En las imágenes del curso de montaje que presentamos a continuación [->II. 185], puede comprobarse la insólita emergencia del espacio de *Aulabierta* en la Facultad de Bellas Artes.

Aunque la previsión inicial planteaba poder acabar el montaje completo del espacio en el tiempo programado de taller, apenas dio lugar en el curso de montaje a esbozar el perfil del *aula* (levantar la estructura e incorporar y fijar algunos de los cerramientos prefabricados), por lo que una vez finalizadas las sesiones de práctica incluidas en el programa del curso (21 de diciembre de 2006), el proyecto debió rearmarse, para planificar un calendario de citas y encuentros, en los que realizar las tareas de montaje pendientes y poder dar por concluida la construcción. Todo ello se realizaría durante la primera mitad del año 2007.

El montaje se diseñó atendiendo a la capacidad de poder resolverlo de manera casi manual y sin necesidad de contar con técnicos especializados de una manera permanente



Il. 185. Selección de imágenes de las sesiones de taller del curso *AULABIERTA Montaje*. Diciembre de 2006.





A.11.3.3. Conclusiones y resultados.

De: archgamessc@
Para: aaabierta@aaabierta.org
Fecha: 26 de diciembre de 2006 20:40
Asunto: Re: regalo de navidad

Email. 79

no puedo dejar de pensar en ir para allá a seguir currando. Pienso incluso el día 8 y 9 de enero, grúa y todo, para poner techos y paredes...o dejarlo para el 15,16,17, que os parece, ya sería de manera voluntaria, sin curso, no? así estaremos más tranquilos, aunque seguro que se apuntan nuevos. Hay posibilidad de que pudiera tener aunque sea una noche hab en la corrala santiago? besos varios

S⁶¹²

A partir de este momento se solaparían diversos procesos de gestión. La construcción no había finalizado y según el estado del espacio, este no podría utilizarse para desarrollar actividades de manera autónoma hasta realizar una serie de intensas actuaciones: los cerramientos exteriores no se habían concluido (paredes y techos), quedaría por realizar el aislamiento térmico del *aula* y la propia adecuación del espacio interior para dar lugar a un espacio cómodo y adaptado a las necesidades de las actividades que empezaban a proponerse y gestionarse desde *Aulabierta*.

Quedaba aún por resolver el visado del proyecto de montaje que, aunque ya había sido iniciado, esperábamos obtenerlo con carácter retroactivo para con ello contar con la aprobación definitiva de la Universidad a la construcción del espacio e intentar finalmente obtener la licencia definitiva que pudiera permitir los usos -sin restricción y con toda la legalidad- del espacio. Para ello, debíamos seguir presionando al Secretariado de Infraestructuras de la Universidad de Granada, y personalmente a Ángel Fernández Avidad, para comprometerlo en la consecución y tramitación del mismo. Contando con su vinculación y apoyo anterior al proyecto, cualquier tramitación en este sentido pasaría por él, ni conocíamos otro camino, ni era deseable prescindir o saltar su cargo para continuar con la gestión del visado.

El siguiente asunto por resolver era la financiación u obtención de los recursos económicos o materiales necesarios para poder finalizar el *aula*. El curso de montaje pudo realizarse gracias a la obtención de una subvención, solicitada por Santiago Cirugeda, para poder invertir en la compra de una estructura y financiar parte de los gastos ocasionados por la solicitud de servicios de grúa. La asociación AAABIERTA no disponía de efectivo suficiente para acometer los pagos de gastos que se estaban generando, ni para adquirir los materiales necesarios para finalizar los acabados

La construcción no había finalizado y según el estado del espacio, este no podría utilizarse hasta realizar una serie de intensas actuaciones

⁶¹² CIRUGEDA, Santiago. *Re: regalo de navidad* [en línea]. Mensaje para: AAABIERTA. 26/12/2006 [Citado 02/04/2012]. Comunicación personal.

las dimensiones físicas del espacio, sobredimensionadas para las capacidades de gestión efectivas del proyecto, estrangulaban el propio desarrollo programático de Aulabierta

del espacio (impermeabilizantes, aislantes, revestimientos, etc.). Santiago Cirugeda, había renunciado a cobrar honorarios por la dirección de estas fases de construcción y por la elaboración de los proyectos de montaje y seguridad de obra, por lo que las necesidades de financiación se dirigían casi exclusivamente a la adquisición de materiales y servicios de obra. Para salvar este requerimiento, se organizarían equipos de gestión entre los participantes más vinculados a *Aulabierta* y con cierto nivel de expertización previo. La negociación se realizaría fundamentalmente comprometiéndose a la ETSAG, a su entonces director Juan Calatrava Escobar, para conseguir las partidas de materiales necesarias y suficientes para completar el proyecto del *aula*.

Por otra parte, los programas de ayudas de la Universidad para actividades de asociaciones estudiantiles seguían proporcionándonos cierta liquidez para efectuar pequeñas compras, necesidades básicas, aunque lo cierto es que estas derramas limitaban la posibilidad de invertir en el diseño y realización de actividades formativas. Es decir, en este momento las necesidades de inversión del espacio limitaban las posibilidades de poder iniciar otros programas formativos o ciclos de actividades, no solo por la energía y dedicación que requería, sino porque su finalización era asunto prioritario dentro del proyecto. Algunos de los miedos anteriores se confirmaban [->Email 71], las dimensiones físicas del espacio, sobredimensionadas para las capacidades de gestión efectivas del proyecto, estrangulaban el propio desarrollo programático de *Aulabierta* y las posibilidades de expandir su energía a otros asuntos tanto o más necesarios: fundamentalmente a diseñar un programa formativo más denso y a trabajar por la extensión de la iniciativa y procurar cotas de participación en la coordinación del proyecto más reales y efectivas.

Email. 80

De: colladosalcaide@karaba.com
Para: archgameessc@
Fecha: 24 de enero de 2007 16:40
Asunto: Re: santi

Creo que lo suyo es una comunión de amigos que se reúnen para ver que ha pasado en este tiempo y que futuro les espera... creo que estaría bien una sesión dentro del aula, una asamblea abierta, en la que proyectemos cosas, quizás se deberían colgar unos paneles sobre el proyecto y dejarlo a modo de exposición memoria, a esta invitar a todo el que se quiera sumar, por curiosidad o por empatía. A ver hasta donde llegamos cerrando la cosa, pero creo que mañana puede ser un día divertido con estas reuniones.
seguimos.

ac⁶¹³

⁶¹³ COLLADOS, Antonio. *Re: santi* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago 24/01/2007 [Citado 02/04/2012]. Comunicación personal.

De: colladosalcaide@karaba.com

Para: archgamessc@

Fecha: 29 de enero de 2007 19:10

Asunto: Re: proximately...

Email. 81

santi ciru <archgamessc@> ha escrito:

<Se me olvidaba la cita con la vicerrectora...En principio, podría ir la semana que viene, 6, 7, 8 o 9, sino el 21, 22 23, que son los días que podemos convocar a la marabunta abierta y acabar, voy a suspender zaragoza, se cabrearán, pero bueno,...(eso lo escribí ayer y lo guardé ayer en borrador), hoy ya se han cabreado...así que no tengo más remedio que ir a aula abierta el 21, 22 y 23 a montar de una vez.

pues bienvenido seas, tomo nota y pido cita...preferiría la semana que viene a ver si comprometemos lo del hormigón de nivelación para que esté para esa semana del 23.

<Con el calatrava, bien, dice que nos podría conseguir pladur y quizás aislantes. Lo que tenemos que hacer no es presupuestar, sino pedir montantes, pladur y aislantes, el precio lo deben asumir ellos, porque es comercial.

Pues si tienes la estimación se las pasaremos a Calatrava para que lo gestione. Lo mejor es intentarlo por varios frentes...pj el vicerrectorado que sea consciente de que tiene factura de grúa, hormigón, + el de nivelación... y Calatrava que mueva hilos para aislantes y pladur...

Las cantidades te las mando en un rato.

ole

≤⁶¹⁴

El proceso de construcción demostraba la capacidad del alumnado para enfrentarse y resolver proyectos complejos. Confirmaba algunas de las intuiciones y objetivos iniciales de la experiencia, presentes también en el Ideario del proyecto [->Doc. 9], como la capacidad para conformar estructuras de participación híbridas autoempoderadas, en las que el alumnado pudiera dar lugar a plataformas y procesos de co-educación en función de unos intereses propios, es decir, adaptados a sus necesidades y medio. Conseguida el proyecto hacer porosos los centros académicos, favoreciendo sinergias entre estudiantes matriculados en distintas facultades y escuelas, y entre éstos y los contextos sociales y profesionales inmediatamente vinculados a ellos. Esta permeabilidad contribuía a la emergencia de espacios de experimentación y creación transfronterizos, en los que identidades y culturas múltiples

El proceso de construcción demostraba la capacidad del alumnado para enfrentarse y resolver proyectos complejos.

⁶¹⁴ COLLADOS, Antonio. *Re: proximately...* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago. 29/01/2007 [Citado 02/04/2012]. Comunicación personal.

se entrecruzaban y enriquecían mutuamente, inaugurando momentos y procesos de colaboración transdisciplinares, contextuales y a largo plazo.

El hito del montaje, oscurecía los hallazgos más singulares de Aulabierta, sus metodologías y modos de acción

Sin embargo, el hito del montaje, generaba una sobreidentificación del proyecto *Aulabierta* con el programa de autoconstrucción, con el diseño y montaje de la estructura física, asunto que estaba oscureciendo los hallazgos y procesos que creíamos más interesantes y singulares de *Aulabierta*, sus metodologías y modos de acción [->Pág. 392], todo aquello a lo que la práctica de auto-construcción respondía y trataba de ejemplificar. Olvidar esto, o no poner el énfasis necesario en su divulgación y comunicación pública, limitaría las posibilidades de que la iniciativa representara una opción válida para contribuir a modificar los hábitos asumidos por el alumnado respecto a su labor discente. Este asunto permeaba incluso entre algunos de los participantes más activos en *Aulabierta*, lo que generaba una segunda tensión crítica: no reconocer la metodología de participación dispuesta por *Aulabierta* como el asunto clave de la experiencia bloqueaba la posible apertura del proyecto, en tanto que generaba vínculos muy fuertes entre agentes y proyectos, y cierta tendencia a asumir una supuesta “maternidad” o asunción de autoría, aunque esta fuera colectiva, que dificultaba el aplanamiento de la participación en el proyecto, la distribución de roles y la entrada de nuevos agentes que asumieran tareas de responsabilidad en él. La coordinación del proceso de auto-construcción, todo el entramado de gestiones y negociaciones, estaba generando una “caja negra” de información difícil de abrir, y aunque las distintas fases y actividades del proyecto convocaban una participación significativa de estudiantes, esta se limitaba cada vez más a resolverse de una manera pasiva, es decir, *Aulabierta* no generaba las condiciones para que sus metodologías fueran conocidas y, con ello, reapropiadas y multiplicadas por otros agentes en nuevos procesos y programas.

En las siguientes citas para continuar con la adecuación del espacio, pudimos comprobar como de la media centena de participantes en el curso de montaje, apenas dos personas se sumaron al grupo de gestión del proyecto, lo que demostraba una escasa empatía hacia las dinámicas que *Aulabierta* intentaba generar, bien sea por falta de interés del alumnado por involucrarse en proyectos complejos, que requieren un alto índice de compromiso e inversión de tiempo, bien por un defecto en la comunicación de la iniciativa, que imposibilitaba una comprensión adecuada de la experiencia y frenaba la vinculación de nuevos agentes a la misma.

En este momento, un asunto como este hubiese requerido efectuar un proceso evaluador claro que permitiera obtener elementos de discusión significativos para intentar atenuar estos puntos débiles e intentar tomar las medidas oportunas para reconducir los procesos a los objetivos principales del proyecto. Aunque no disponíamos de las herramientas y conocimientos adecuados para resolver esta evaluación interna, la incertidumbre generada respecto a la apertura del proyecto y su capacidad de ser un dispositivo efectivo dentro de la Facultad y la Universidad por extensión, hizo que se estableciera un programa de citas continuadas que, a modo de asambleas aperiódicas, contribuyera a generar un espacio de discusión crítica sobre el proyecto y en una nueva herramienta para la gestión del mismo. Si hasta

entonces, la actividad de gestión de los procesos y proyectos que se emprendían en *Aulabierta*, se realizaba de una manera desestructurada e informal, en este momento, se decidió revertir esta herencia para dotar al proyecto de un espacio continuado de discusión e información de la gestión de *Aulabierta* y sus programas. Con ello, el proyecto intentaba dotarse de una nueva herramienta de participación que pudiera contribuir a que su funcionamiento fuera más transparente y vinculante.

A.11.4. Reuniones informales para acabar el aula y dotar de actividad al espacio.

De: pablo@

Email. 82

Para: listasocios@

Fecha: 08 de marzo de 2007 20:38

Asunto: reunión para discernir el destino de *aaabierta*

Muy buenas a todos. La construcción se acaba y empieza para *Aulabierta* otro curro: darle vidilla al chabolo. Que os parece si quedamos y charlamos un poco de cuales son los asuntos que deberían de preocuparnos a partir de la penúltima fiesta de inauguración de *Aulabierta*. Proponed fechas plis.

Un abrazo a todos.⁶¹⁵

De: josé daniel@

Email. 83

Para: listasocios@

Fecha: 27 de marzo de 2007 19:45

Asunto: Re: reunión para discernir el destino de *aaabierta*

A ver esta mañana estábamos David, Luis, Marta y yo en el aula y habíamos pensado en el jueves 29 a las 12 de la mañana...A parte, no estaría mal que se fuese documentando las reuniones que se van haciendo para estructurar un poco lo que hay hecho, y lo que está por hacer, creo que eso es labor del secretario de la asociación (que no me acuerdo quien es) pero yo me ofrezco sin problema. Los puntos que habría que tratar son los siguientes, si pensáis que hay que incluir alguno más hacedlo.

0. Lectura del orden del día. (si existe un acta anterior sería el momento de leerla también).

1. Disponibilidad y calendario para las sesiones de la última fase de montaje. Pladur, electricidad, goteras, fibra de vidrio en la segunda planta....

2. Visita a Madrid (mesa redonda casa encendida)

3. Proyectos abiertos:

3.1 Inauguración. Creo que Alberto había propuesto que la sesión inaugural fuese acerca de la autoconstrucción, invitando algún contacto de interés que había conocido y tal...pues eso...disponibilidad, fechas.

⁶¹⁵ PÉREZ, Pablo. *Reunión para discernir el destino de aaabierta* [en línea]. Mensaje para: LISTASOCIOS. 08/03/2007 [Citado 03/04/2012]. Comunicación personal.



Il. 186. Tareas de montaje entre los meses de enero y febrero de 2007.

3.2 Proyecto 3*. María y yo estábamos en contacto con un par de institutos de el Rincón de la Victoria y Barcelona, a los cuales se les ha invitado a pasar una jornada en aulabierta, ya que ellos tb están trabajando sobre sistemas de autogestión del espacio, la estructura docente, ...

3.3. ZonaChana. Pablo y Marta, son los que están ahora mismo más activos parece, así que tendrán que contar un poco como van, fechas para talleres, relación con las asignaturas, ...

3.4. Alba y las Señoras Mayores. Pues lo mismo, a ver si podemos montar algo con ellas, en que nos podemos implicar y colaborar.

3.5. AulaGarden (protoidea) [->Pág. 589]. Algún proyecto para empezar a gestionar y colonizar el espacio periférico al propio aula, jardinería, medio ambiente, huertos, árboles....

4. Ruegos y preguntas.

5. Lectura del resumen y convocatoria para la próxima reunión.

Venga un beso.⁶¹⁶

A partir del curso *AULABIERTA Montaje. Curso Práctico de Autoconstrucción* el proceso de finalización del espacio se realizó de manera informal, a partir de citas realizadas por mediante convocatoria interna -por correo electrónico- entre aquellas personas con mayor vinculación al proyecto. Salvo en una ocasión⁶¹⁷, estas citas no eran anunciadas públicamente, pues, al carecer ya de la cobertura de seguridad que proporcionaba realizarlas insertas en una actividad académica (caso del Curso de Formación Continua para el montaje), tomamos la precaución de invisibilizar las tareas de trabajo a realizar en el espacio, de cara a no soliviantar ni provocar alguna posible prohibición por parte de los responsables universitarios.

Desde mediados de enero hasta noviembre de 2007 se llevaron a cabo distintas actuaciones hasta conseguir habilitar un espacio interior adecuado para poder realizar actividades en él. Las tareas se resolvían generando equipos de trabajo, formados por aquellas personas que disponían del tiempo suficiente para poder dedicarlo a la práctica. Eran reuniones de escasa convocatoria, a penas llegaban en algunos casos a congregarse una docena de personas, pero que permitieron dar forma poco a poco a un espacio amable y adecuado a los objetivos propuestos al inicio del proceso del proyecto de autoconstrucción: tener una sede, un lugar autónomo, desde el que generar y proyectar la contra-utopía *Aulabierta* y que su proceso de construcción pudiera servir para experimentar metodológicamente otros modos de participar el estudiantado en el diseño de su formación académica.

⁶¹⁶ CAMPOS, José Daniel. *Re: Reunión para discernir el destino de aabierta* [en línea]. Mensaje para: LISTASOCIOS. 27/03/2007 [Citado 03/04/2012]. Comunicación personal.

⁶¹⁷ Entre el 9 y el 11 de mayo de 2007 se celebró "Aulabierta Remaches", una convocatoria que pretendía hacer público el proceso de acabamiento del aula e intentar difundir la iniciativa de nuevo entre los estudiantes de la Facultad de Bellas Artes y la Escuela de Arquitectura de Granada.

Las tareas en *Aulabierta* no se limitaban al proceso de auto-construcción. En las citas y asambleas se discutían los distintos intereses que los participantes entrelazaban para, a partir de la experiencia e ingeniería de talleres y actividades armada con la construcción del espacio para *Aulabierta*, poder avanzar en la creación de un programa de usos del espacio y en el diseño de nuevos procesos con los que seguir activando las distintas tácticas discentes de *Aulabierta* [->Pág. 392].

María García y José Daniel Campos, participantes activos en *Aulabierta* y miembros junto a Carlos Gor del colectivo *catarQsis*⁶¹⁸, llevaron a cabo la primera actividad programada al interior de la sede de *Aulabierta*. Se trataba de un encuentro de trabajo entre dos Institutos de Enseñanza Secundaria que estaban llevando a cabo distintas experiencias de autoformación en Málaga y Barcelona. El IES Ben Al Jatib de Málaga con el proyecto Escuela de Ciudadanía y el IES Joannot Martorell de Barcelona, implicado junto con los colectivos *catarQsis* y *laFundició* en la experiencia *Projecte3*⁶¹⁹, desarrollarían diversas actividades en común para compartir experiencias, conocimientos y algunos de los procesos y metodologías puestas en marcha en casa caso. A estas sesiones comunes se les dio el nombre de *Encuentros3*^{***} (31 de mayo – 3 de junio de 2007), y en ellas participaron estudiantes y profesorado de ambas instituciones educativas, junto con miembros de *Aulabierta* y *La Casa Invisible*, sedes que acogieron respectivamente, las actividades programadas dentro de este evento. En el caso de *Aulabierta*, una veintena de estudiantes de secundaria de Barcelona y Málaga participaron en un taller para generar propuestas de diseños espaciales para cualificar sus espacios inmediatos.

Con esta actividad comenzó a darse un uso regular al espacio. Mientras se proseguían las tareas para finalizar los acabados interiores y exteriores el espacio se dotó para albergar reuniones de trabajo, estancias informales, comedor, convirtiendo el entorno del *aula* en un nuevo centro de actividad de la facultad.

Precisamente, el interés por intervenir el entorno del espacio de *Aulabierta*, comenzó a crecer, ya que entendíamos que la adecuación del mismo como lugar de esparcimiento contribuiría a dinamizar y dotar de vida a un espacio hasta la construcción del aula mermado de actividad y sin usos continuos proyectados. Este interés se concretó en *Aulagarden*, un programa de diseño ambiental ideado desde *Aulabierta* como Proyecto de Innovación Docente (PID) de la Universidad de Granada, con una batería de cursos y actividades complementarios [->Pág. 613]. Al respecto, se inician las conversaciones con el profesor Alberto Matarán Ruiz, doctor ambientólogo por la Universidad de Granada y profesor entonces de la asignatura Arquitectura del Paisaje, con quien negociamos un primer plan de trabajo, para intentar diseñar y promover el diseño paisajístico del espacio alrededor del aula, todo ello, a partir de sofisticar la metodología de cursos ya ensayada en el proyecto de auto-construcción de *Aulabierta*.

⁶¹⁸ Página web de *catarQsis*: <<http://catarqsis.blogspot.com.es/>> [Citado 03/04/2012].

⁶¹⁹ Página web de *Projecte3*: <<http://projecte3.pbworks.com/w/page/19064465/FrontPage>> [Citado 03/04/2012].

En las sesiones de discusión asamblearias celebradas en el aula se conforma la estructura de gestión de actividades por “grupos de afinidad o coordinación”. La figura de la asociación comienza lentamente a difuminarse y adoptar el papel de mera entidad jurídica a través de la cual poder tramitar actividades o solicitar ayudas y subvenciones. La molaridad inicial iría diluyéndose en una estructura orgánica de carácter molecular, es decir, basada en la integración de pequeñas células de trabajo independiente que convergen o se afilian dentro de un marco común: *Aulabierta*. Este modelo acompañaría al proyecto y quedaría consensuado y fijado como el modo de funcionamiento fundamental dentro de la estructura de gestión de *Aulabierta* [->Pág. 367]. Tanto los cursos como los programas continuos propuestos en asamblea estarían al cargo de un grupo de coordinación, formado por participantes que, o bien mostraban ciertas afinidades o disponibilidad para trabajar conjuntamente, o surgían al vincularse de manera inmediata, mediante ofrecimiento, a alguna actividad propuesta. *Aulagarden*, daría lugar a un grupo de afinidad conformado por María García, José Daniel Campos y Carlos Gor (catarQsis) junto con Pablo Pérez y yo mismo, que devino finalmente en la estructura profesional FAAQ⁶²⁰. Otros integrantes de *Aulabierta*, aquellos que participaron de una manera más intensa en el programa de autoconstrucción y llevaron a cabo la mayor carga de su gestión, Alberto Cobos, María Gil, Salvador Navarro, Luis Villar, Luis Bravo y David Malagón crearían el estudio de arquitectura Mytaki⁶²¹. Ambas estructuras, con cambios en su formación, aún se mantienen activas. Otros grupos de afinidad, tuvieron vidas más cortas y manteniendo la gestión de varias actividades, pero en la mayoría de los casos estos grupos se generaban para diseñar y coordinar una única actividad, sin mayor continuidad ni voluntad de generar estructuras estables.

Este funcionamiento, aunque agilizó la creación de un programa de actividades continuo en *Aulabierta*, debilitó en cierta medida la cohesión entre los estudiantes implicados. Los grupos de coordinación centraban su interés y energía en la gestión de actividades, por lo que asuntos de importancia para el proyecto quedaban descuidados. La difusión de objetivos, el mantenimiento de las herramientas de comunicación (webs y listas de correo), o el propio proceso de finalización del *aula* y su legalización, eran tareas que acabaron siendo asumidas por muy pocas personas. El proyecto comenzaba a notar cierto desapego de buena parte de sus integrantes, muchos de ellos vinculados fuertemente a él desde su inicio a finales de 2004. La dificultad de coordinar la propia vida personal y académica con una experiencia compleja como *Aulabierta*, que requiere de un trabajo continuo y a largo plazo complicaba además las posibilidades de mantener un grupo de personas con una implicación regular en el proyecto.

Este asunto iba a notarse en el decreciente seguimiento que tenían las convocatorias para realizar trabajos en el *aula*. Apenas cinco personas acometieron las tareas finales de habilitación del espacio (cerramientos interiores, impermeabilización

En las sesiones de discusión asamblearias celebradas en el aula se conforma la estructura de gestión de actividades por “grupos de afinidad o coordinación”

⁶²⁰ Página web del colectivo FAAQ: <<http://faaq.info>> [Citado 03/04/2012].

⁶¹⁹ Página web del estudio Mytaki: <<http://mytaki.es/>> [Citado 03/04/2012].



Il. 187. Tareas de montaje entre los meses de septiembre y octubre de 2007.

exterior y pavimento-tarima) para poder por fin disponer de él y celebrar confortablemente actividades en su interior.

A.12. Tensión en la apertura y primeros usos del espacio.

De: colladosalcaide@karaba.com

Para: sc@

Fecha: 13 de junio de 2007 10:45

Asunto: + cosas d aulabierta

Email. 84

-FECHAS: me dijeron los chic+s que debíamos poner fechas para comprometernos y sacar para adelante el aula. No se que tienes pensado, cual es tu disponibilidad, pero parece que ya ha llegado el tiempo de exámenes y qdar para trabajar va a ser más difícil. Decíamos de organizar una QUEDADA INTENSIVA DE TRABAJO en SEPTIEMBRE para terminar de todas todas el aula. También podría ser bueno plantearnos una fecha de INAUGURACIÓN, con una serie de ACTIVIDADES-ACTOS PROGRAMADOS, y así tener un compromiso que cumplir. Lo suyo sería hacerlo en OCTUBRE con el inicio del curso y así empezar a darle uso al aula (aunque ya se hacen cosas, lo de Encuentre3*** tuvo muy buena pinta).

-NUEVAS ACTIVIDADES (podrían pensarse como programa de inauguración):

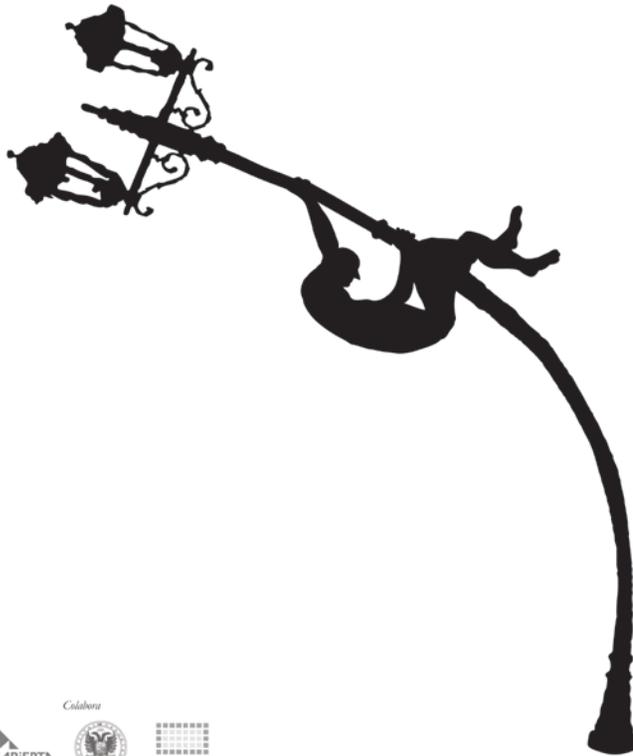
- a) Workshop en el que analicemos carencias funcionales de la institución y como a través del propio aula, o de sus mutaciones, ampliaciones, etc. podrían salvarse. Una oportunidad para repensar las funciones de la arquitectura, de nuestro aula, e imaginar nuevas prótesis (nuevas funciones) que podrían implementarse en nuestro edificio madre.
- b) Taller de Pértiga. SAM3 nos propuso un taller que tiene muy buena pinta.
- c) Diputación nos ofrece la coordinación de un taller con Antoni Muntadas vinculado a las experiencias en medios comunitarios que llevamos a cabo con Zona-Chana.
- c) Aulagarden. Sigo pensando en la posibilidad de colonizar las zonas anexas a nuestro aula con arboleda y bonitos parterres florares.

Sigit,

ac⁶²²

En octubre de 2007, dimos por finalizados los trabajos de habilitación que, con los medios disponibles, eran posibles de realizar en el *aula* [->II. 187]. La última actuación había sido la nivelación y entarimado de la solera de hormigón y el pintado de los cerramientos interiores de Pladur. Con un presupuesto agotado y la incertidumbre sobre la posibilidad de obtener el visado del proyecto y la posterior célula de habitabilidad del aula, decidimos emprender nuevos programas de trabajo (*Aulagar-*

⁶²² COLLADOS, Antonio. + cosas de aulabierta [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago. 13/06/2007 [Citado 05/04/2012]. Comunicación personal.



Fecha y lugar de realización
del 7 al 12 de Noviembre de 2007
de 16h. a 19h.

AAabierto, Facultad de Bellas Artes de Granada

Inscripción.

20 Plazas. *Gratuita.*

Enviar datos personales antes del 1 de Noviembre a:
aaabierto@aaabierto.org

**o sobre cómo saltar
la burocracia en el arte**

TALLER DE PERTIGA



Il. 188 y 189. Cartel e imagen del curso *Taller de Pértiga o sobre cómo saltar la burocracia en el arte*. Noviembre 2007.

den), intensificar existentes (*ZonaChana*), e intentar multiplicar la actividades para crear puntos de difusión de la experiencia *Aulabierta* y con ello tratar de incentivar la participación en el proyecto y procurar cierta renovación y relevo en el grupo de estudiantes vinculados a las tareas de coordinación dentro del mismo. Comenzaban a egresar muchos de los que se habían vinculado a la experiencia en su inicio y otros, al alcanzar su segundo ciclo de estudios marchaban de la ciudad para completar sus estudios con la ayuda de programas de intercambio Séneca y Erasmus.

De una manera un tanto subliminal comenzamos a potenciar los usos del *aula*, favoreciendo encuentros, desplazando allí toda la actividad organizativa de *Aulabierta* o programando actividades que, por su formato, podían realizarse sin inconvenientes en su interior y alrededores. Se sucedieron en los últimos meses del año 2007 algunos eventos que sirvieron para dar a conocer *Aulabierta* a otras redes culturales y profesionales y comprobar las prestaciones del espacio. En septiembre tuvo lugar un encuentro de la todavía incipiente red de Arquitecturas Colectivas⁶²³, cuyos miembros se desplazaron desde Córdoba para realizar una visita a *Aulabierta* y a las Aulas Trincheras de Málaga. Alumnos y profesores de la Universidad Javeriana de Bogotá celebrarían una sesión de debate al interior del aula después de un viaje por España reconociendo experiencias arquitectónicas singulares. Y en noviembre celebraríamos la primera actividad de *Aulabierta*, con convocatoria pública, en la que utilizaríamos como instalación para desarrollarla el aula. Se trataba del curso *Taller de Pértiga o sobre cómo saltar la burocracia en el arte impartido por el artista y ex-alumno de la Facultad de Bellas Artes SAM3* [->II. 188 y 189]. El taller se concibió como acto de inauguración del espacio, como intento de presentarlo y abrirlo, mediante su activación, a todos aquellos que estuvieran interesados en darle uso.

De: alberto@
Para: colladosalcaide@karaba.com
Fecha: 19 de junio de 2007 02:27
Asunto: Re: Autoconstructores

Email. 85

Hola Antonio,

He pensado un par de cosas para realizar en octubre la “inauguración” del Aula. Va a ser una fecha importante, ya que se va a volver de un mes de trabajo, de terminaciones, donde además se ha entrado en contacto con distintos colectivos, en EUTOPIA en Córdoba, y es un momento genial para convocar a gente al *Aulabierta*.

Yo veo una sesión de confraternización para la inauguración del Aula, es decir, una inauguración oficial en la que se invita a gente a contar cosas, pero con paellita, vinito y música. Una fiesta cultural donde se sirva a mucha gente un lugar ideal para intercambiar y transformar y crear información.

Y se hacen intercaladas en dos o tres días , dos o tres mesas de debate acerca

⁶²³ Página web de la red Arquitecturas Colectivas: <<http://arquitecturascolectivas.net/>>.

de la autoconstrucción y la autogestión de espacios culturales. Ahí es dónde podemos invitar a gente que sepa de esto, para que abra un debate rico y abundante entorno a la utilización del aula y además con el aula ya acabada, y con los autoconstructores haciéndose muchas preguntas..jejeje.

Además se esta pensando invitar a algún colectivo de los barrios, productoras de música, posibles futuros usuarios del aula como los chavales de la Alba, para que se realice alguna actividad complementaria a los propios talleres y mesas de debate.

En breve colgaré toda la información de la que dispongo en la wiki para la elaboración de este taller.

Qué te parece esa incorporación festiva al evento?

un abrazate

ACb⁶²⁴

Email. 86 De: colladosalcaide@karaba.com

Para: alberto@, sc@

Fecha: 19 de junio de 2007 02:27

Asunto: Re: Autoconstructores

1. Inaugurar oficialmente supone “entregar el edificio” a los usuarios, supongo que el organismo que visa el proyecto debe revisarlo y dar el alta, no?, ni siquiera tenemos una copia visada, ni siquiera hemos hablado con la vicerrectora, esto debemos hacerlo bien, para evitar problemas, Santi nos dirá, pero creo que no debemos hablar hacia fuera de “inauguración oficial”.

2. Sí pienso q debemos ir programando actos para dar vida al aula, esto es diferente, pq se puede hacer uso del aula, dando lugar a una “inauguración subliminal”.

3. A mi ya sabes que me parece estupendo cualquier cosa que planeéis, contad de que se hagan cosas, creo que el aula se debe abrir y ocupar por más gente que nosotros, que propongan cosas y la hagan suya. Pienso que una vez nos aseguremos de que el aula está lista, AAABIERTA (la asociación) debería convertirse en un usuario más, no la guardiana de las llaves “del cortijo”.

4. Por tanto hay que diseñar actividades o programas que den difusión al proyecto y hagan que la gente lo visite y lo use, para asegurarnos que AULABIERTA es un proyecto vivo y con larga vida. Creo que la participación de la asoc. de estudiantes de BBAA es fundamental en esto.

5. A santi le dije que el taller lo veía así: “ Workshop en el que analicemos carencias funcionales de la institución (pj pq no se puede trabajar de noche?) y como a través del propio aula, o de sus mutaciones, ampliaciones, etc. podrían salvarse. Una oportunidad para repensar las funciones de la arquitectu-

⁶²⁴ COBOS, Alberto. *Re: Autoconstructores* [en línea]. Mensaje para: COLLADOS, Antonio. 19/06/2007 [Citado 05/04/2012]. Comunicación personal.

ra, de nuestro aula, e imaginar nuevas prótesis (nuevas funciones) que podrían implementarse en nuestro edificio madre. Yo el taller lo veo como un ejercicio imaginativo en el que vislumbrar usos del aula y vincularlo a la creación de nuevas prótesis...un ejercicio oracular por el que proyectar la mutación del aula”.

6. Me gusta pensar de forma propositiva, en actividades en las que se creen cosas y no sólo sean actos para expectantes. Me parece mucho más interesante el formato taller que el formato conferencia, y dudo que una videoconferencia con ruralstudio sea un acto rentable (q poso dejaría esto, q utilidad tendría,). Piensa en esto pq quizás haya que diseñar actividades más modestas pero más eficaces.

7. A parte, el proyecto trata de dar respuesta a necesidades formativas no satisfechas por la institución, si estais muy interesados por el tema autoconstrucción creo que sería genial que gestionarais esto y siguierais dando ejemplo de como cubrir vuestros intereses.

besitos y seguimos hablando.

ac⁶²⁵

De: sc@

Para: colladosalcaide@karaba.com, alberto@

Fecha: 19 de junio de 2007 16:23

Asunto: Re: Autoconstructores

Ya que aaabierta es tan abierta, cualquier acto programado debe ser bienvenido, cada uno que gestione sin recursos como quiera, si consigue una videoconferencia gratis, o pagada, que la haga y la difunda quién quiera, creo que a todos nos ha venido bien alguna vez una conferencia, sino ¿como comenzamos el debate de aula abierta?. Que haya conferencias, talleres prácticos fiestas o exposiciones, hechas por unos u otros son las que garantizarán la vida. no creo que haya una fórmula mejor que otra. La modestia no garantiza la eficacia, esta puede venir por varias fuentes. En cuanto al visado público de infraestructuras, se hará previo a la inauguración oficial...ellos tienen los planos ..sólo tienen que ponerles el sello. En Septiembre con el fin de obra se puede insistir, sino ahora en julio, si trabajan en el rectorado, podría acercarme el 6. Ole

s⁶²⁶

La apertura y usos del espacio se hacía de una manera un tanto temeraria, en tanto que no había podido concretarse una reunión con los responsables de infraestruc-

Email. 87

La apertura del espacio se hacía de una manera un tanto temeraria ya que el proyecto no tenía aún los permisos oportunos para ser utilizado

⁶²⁵ COLLADOS, Antonio. Re: Autoconstructores [en línea]. Mensaje para: COBOS, Alberto y CIRUGEDA, Santiago. 19/06/2007 [Citado 05/04/2012]. Comunicación personal.

⁶²⁶ CIRUGEDA, Santiago. Re: Autoconstructores [en línea]. Mensaje para: COBOS, Alberto y COLLADOS, Antonio. 19/06/2007 [Citado 05/04/2012]. Comunicación personal.

Aulabierta vivía en un estado de frustración palpable al no conseguir negociar la entrega del espacio de una manera abierta al alumnado

turas de la Universidad de Granada, y sabíamos que el proyecto no tenía aún los permisos oportunos para ser utilizado. No obstante, los infructuosos intentos de obtener una confirmación por parte de la Universidad del avance del procedimiento para obtener el visado del proyecto, y la decisión tomada por el grupo de continuar con las tareas de construcción y habilitación del espacio, sin haber obtenido confirmación oficial alguna de la reglamentación de la práctica, llevaron al grupo a una tensa situación que devino en la decisión unilateral de emplear el *aula* y esperar en todo caso una notificación de los responsables universitarios que denunciara la situación e hiciera necesario encontrar una salida al proyecto. No utilizar el espacio, suponía para *Aulabierta* haber emprendido un proceso ilógico, desarrollar una práctica con un objetivo truncado y haber realizado una inversión de energía, tiempo y recursos mal dirigida. El proyecto de autoconstrucción había servido para conformar una metodología de acción propia, había cohesionado un grupo de trabajo híbrido, había conectado el ámbito académico y profesional a través de la colaboración y contacto con un sinfín de experiencias y foros de interés, había dinamizado la vida de dos centros académicos a partir de la generación de programas formativos complementarios, etc. Asuntos estos contemplados en el Ideario inicial del proyecto [->Doc. 9], documento que marcaba los objetivos y fines fundacionales de la experiencia. Pero en este momento *Aulabierta* vivía en un estado de frustración palpable al no conseguir encontrar la fórmula con la que poder normalizar la auto-construcción y negociar la entrega del espacio de una manera abierta y no problemática al uso del alumnado. Esta situación alimentaba los miedos sobre la responsabilidad que podía asumir la asociación AAABIERTA respecto a un posible accidente o denuncia a la práctica, lo que derivó en el establecimiento de un periodo de impasse ciertamente perjudicial para el proyecto: la mezcla de desilusión y agotamiento producido por el enquistamiento del estado legal del *aula*, el compromiso de una negociación para encontrar una solución que no llegaba, y las dudas ahora sobre ciertas decisiones técnicas tomadas con anterioridad, conllevaron por una parte un cierto abandono del espacio, a la espera de alguna notificación, y un desplazamiento de la actividad de *Aulabierta* a la gestión de otros programas.

B.2. Laboratorio de Micro-Televisión.

Durante el curso 2006/2007 el programa *ZonaChana* continuó con la senda marcada por *ClaseAbierta* [->Pág. 549], esta vez colaborando con la asignatura optativa de 2º ciclo Escultura y Tecnologías, impartida por la profesora M^a Isabel Soler Ruiz. Estudiantes vinculados a *Aulabierta* programaron distintas sesiones de taller para avanzar en un plan de formación en el uso de determinadas herramientas digitales, sobre todo aquellas basadas en protocolos libres de gestión y difusión de información. El interés de *Aulabierta* se dirigía a habituar a algunos compañeros y compañeras estudiantes en la administración de plataformas cooperativas de publicación de contenidos, fundamentalmente los sistemas CMS Drupal, sistemas en los que se basaban las diferentes webs de proyectos de *Aulabierta*. Con ello, a la vez que se dotaba de unos conocimientos complementarios al alumnado para poder desarrollar estrategias de comunicación y difusión de contenidos de manera autónoma, se

presentaban nuestros espacios webs, sus objetivos y la forma de participar en ellos. Desde junio de 2006 funcionaba la comunidad virtual www.aulabierta.info, una web de información y participación abierta (todo aquel que estuviera interesado podía publicar información en ella), que además era utilizada como registro y archivo de toda la actividad de . Desde marzo de 2005, gracias a Jorge Dragón y Jonhatan Araña, disponíamos de varios sistemas y herramientas de comunicación para el proyecto (CMS, listas de correo, mediawiki, ftp, etc.), por lo que llevamos a cabo un procesos de auto-formación en el diseño y administración de estos medios, asunto que deseábamos compartir productivamente a partir de la colaboración con alguna asignatura. La profesora M^a Isabel Soler confió en Pablo Pérez Becerra la elaboración de una guías didácticas y sesiones de taller para dotar al alumnado de su asignatura de conocimientos específicos en la administración de sitio webs de gestión colectiva (CMS). Con ello, quería experimentar fórmulas de atravesar los espacios docentes de las asignaturas y conectarlos con otros ámbitos. El aprendizaje de estas herramientas permitía al alumnado generar plataformas para difundir los contenidos que ellos mismos generaban más allá del ámbito universitario.

El segundo objetivo de la colaboración entre la asignatura Escultura y Tecnologías y *Aulabierta* era incluir en programa un ejercicio que trabajara algún aspecto relacionado con el contexto social y cultural del barrio de la Chana y con ello continuar un año más con alguna actividad que pudiera vincularse a *ZonaChana*. De todos los trabajos propuestos en la asignatura, Manuel Bermúdez, generó uno de los ejercicios más interesantes dentro de la perspectiva y expectativas de *Aulabierta*, en tanto que desarrolló un programa de acción y colaboración con determinadas asociaciones de la Chana y un centro educativo del barrio para diseñar programas de trabajo conjuntos. Algunas de las acciones desarrolladas tuvieron presencia pública: desde manifestaciones y acciones de denuncia de determinadas problemáticas sociales y urbanísticas del barrio a eventos socio-culturales donde intentaba potenciar el contacto entre vecinos y estudiantes universitarios residentes en la Chana. Este ejercicio dio como resultado el primer “Encuentro entre vecin@s y estudiantes de Bellas Artes”⁶²⁷, un evento que contribuiría a afianzar lazos de colaboración con el barrio y que sería fundamental para desarrollar las próximas actividades del programa *ZonaChana*.

Este trabajo de mediación comunitaria entre los ámbitos social-cultural y universitario, permitió sumar un buen capital social para *Aulabierta* en el barrio, a la vez que cierto reconocimiento entre determinados agentes sociales significativos. Las distintas fases de *ZonaChana* habían tenido repercusión pública y mediática, por lo que se había generado en los círculos culturales de la ciudad una imagen del proyecto vinculada al barrio. Por este motivo, cuando a mediados de 2007 el Centro José Guerrero de Granada prepara una exposición en la que se revisa la aportación crítica del trabajo del artista catalán Antoni Muntadas respecto a los medios de comunicación, sus comisarias, Mar Villaespesa y Yolanda Romero (también Directora del Centro

ZonaChana habían tenido repercusión mediática. Se había generado en los círculos culturales una imagen del proyecto vinculada al barrio.

⁶²⁷ Este encuentro tuvo lugar en la Plaza Huéscar de la Chana los días 14 y 15 de junio de 2007 [->Anexo. 4.2].

José Guerrero), deciden confiar a *Aulabierta-ZonaChana* el diseño de un programa que actualizara el discurso sobre democratización de medios y experimentación con televisión comunitaria que Muntadas había desarrollado cuarenta años atrás⁶²⁸.

Esta invitación supone un reconocimiento por parte del Centro Guerrero, como un agente e interlocutor válido en la ciudad para tratar asuntos de trabajo artístico comunitario o en colaboración y una apuesta por fortalecer las redes culturales en la ciudad a partir del agenciamiento inter-institucional entre el centro de arte y la organización *Aulabierta*. El Centro Guerrero contribuía a actualizar proyectivamente unos trabajos de décadas anteriores, a la vez que dotaba de recursos a *Aulabierta* para poder dar continuidad a su trabajo contextual en la Chana.

Esta colaboración devino en un taller de medios denominado *Laboratorio de Micro-Televisión*, dentro del cual se desarrollarían, durante cuatro meses de trabajo, diversas actividades de formación coordinadas para dar lugar finalmente a la creación de una experiencia de comunicación en el barrio a partir de la puesta en marcha de una plataforma de comunicación televisiva analógica de corto alcance. Este programa continuo se tramitaba como formación complementaria, a través del Centro de Formación Continua de la Universidad de Granada, generándose algo similar a una micro-asignatura cuatrimestral impartida por el siguiente profesorado: Antoni Muntadas, Josevi Soria (Sinantena), Javier Rodrigo y Daniel Miracle (Neokinok.tv).

El programa aprobado y presentado [->[Anexo 4.2](#)] tenía los siguientes objetivos:

Doc. 22 OBJETIVOS

- Familiarizarse con el desarrollo del arte contextual, atendiendo a los múltiples aspectos y problemáticas que lo definen, ausentes y/u obviados en el espacio museístico.
- Analizar y desarrollar la capacidad performativa y generativa del arte y su posibilidad de incidencia en lo social.
- Dar a conocer estrategias de intervención artística mediante el uso de los nuevos medios digitales, que busquen una participación colaborativa en la esfera pública.
- Servir como espacio de información y foro de debate sobre distintas experiencias de comunicación social cuyo soporte y herramienta principal es la televisión.
- Introducir a los participantes en las bases de la cultura libre y sus efectos.
- Profundizar en la filosofía del software libre y el código abierto.
- Conocer técnicas y modelos de investigación participativa (investigación-acción, investigación militante, investigación postestructuralista...) así como sus formatos de visibilización.
- Diseñar y aplicar éstas en proyectos de trabajo para el barrio.

Durante los tres meses de duración del *Laboratorio de Micro-Televisión*, estudiantes, profesores invitados y vecinos/as del barrio de la Chana colaboraron en la reali-

⁶²⁸ A mediados de los años setenta Antoni Muntadas desarrolló las dos primeras experiencias de televisión comunitaria o micro-televisión del Estado español: *Cadaqués, Canal Local* (1974) y *Barcelona, Distrito Uno* (1976).

zación de una serie de proyectos audiovisuales con los que se pretendía abordar y penetrar en las múltiples realidades (sociales, culturales, históricas, etc.), que caracterizan al barrio. El *laboratorio* quiso ser a la vez un espacio crítico en el que reflexionar sobre las políticas de la comunicación mediática, los usos sociales de las nuevas tecnologías de la comunicación, las posibilidades de las tecnologías de bajo coste “domésticas” para crear infraestructuras autónomas, etc.

Como conclusión, el Lunes 7 de abril de 2008 se expusieron en un acto público los resultados del *Laboratorio de Micro-Televisión*. A las 21hrs de ese día, quedaron convocados estudiantes y vecinos/as de la Chana en la céntrica Plaza de La Paz para presenciar el evento organizado por *Aulabierta* en el que los participantes en el laboratorio presentarían sus trabajos: una decena de proyectos audiovisuales realizados en el mismo barrio⁶²⁹. Entre ellos, se realizó un trabajo documental “La Chana. Gestación, desarrollo y consolidación del barrio” en el que a través de distintas voces, se intenta trazar un recorrido histórico por algunos acontecimientos relevantes en la constitución del barrio, haciendo especial hincapié en el papel jugado por los vecinos en todo este proceso.

Más de ciento cincuenta personas acudieron a la cita. En una gran pantalla se proyectaron los vídeos y documentales realizados en el *laboratorio*, intercalados con entrevistas y actuaciones de los mismos asistentes al evento. No sólo pudo verse en directo, en la misma plaza, porque desde el mediodía del siete de abril *ZonaCHanaTV* estaba en el aire y en la red. Gracias a la colaboración de Daniel Miracle de Neokinok.tv y de Manuel Acevedo de la Asoc. AKIBA, pudimos disponer de todos los equipos necesarios para transmitir por la internet y en frecuencia hertziana, para gran parte del barrio, todo el evento. Es decir, ese día muchos hogares de la Chana pudieron sintonizar en sus televisores (Canal 25 de la VHF) *ZonaCHanaTV*, una televisión experimental y participativa creada como plataforma de comunicación del barrio.

Toda la memoria y materiales originados en el *Laboratorio de Micro-Televisión* (textos, vídeos, manuales, etc.) están recogidos en la web www.aulabierta.info/zonachana y en el Anexo __ [->Anexo 4.2].

Este *Laboratorio de Micro-Televisión* tuvo una réplica, vinculada a la itinerancia de la exposición *Muntadas. La construcción del miedo y la pérdida de lo público*, en el Centro de Arte Atlántico de Gran Canaria [->Anexo 4.2], donde en colaboración con Daniel Miracle y una veintena de agentes culturales de la ciudad pusimos en marcha *Pordetrás.tv*, una plataforma digital de comunicación y difusión de contenidos audiovisuales contextual y comunitaria.

La experiencia con el *Laboratorio de Micro-Televisión* puso punto y final al programa *ZonaChana*. Tras las actividades vinculadas a este *laboratorio*, incluidas dentro del curso universitario 2007/2008, el trabajo de *Aulabierta* respecto al barrio de la Cha-

⁶²⁹ Estos trabajos pueden consultarse en la dirección: <<http://aulabierta.info/zonachana>> [Citado 06/04/2012].



Il. 190. Evento *ZonaChanaTV* en la Plaza Huéscar de la Chana. Abril de 2007. Imágenes: Jorge Dragón.

na no desarrolló nuevos hitos. Algunos de los trabajos audiovisuales presentados, fundamentalmente el documental sobre la creación del barrio, había despertado interés y ciertas controversias en algunos sectores del vecindario, por lo que comprendimos que el trabajo debía continuar tomando nuevas derivas e, incluso, recuperando aquellas voces que se mostraban con voluntad de participar en la creación de siguientes proyectos de colaboración.

Pero esta continuidad no fue posible. Por una parte, las labores de coordinación y dirección de *ZonaChana* recaían en muy pocas personas (Pablo Pérez Becerra, Jorge Dragón y yo mismo), por lo que sin haber podido mantener un equipo de gestión más amplio, el desgaste era ya excesivo, y la desgana comienza a cundir cuando las ocupaciones se dispersan en otros proyectos que adquieren mayor intensidad e interés. Sin unos compromisos adquiridos a largo plazo, y un trabajo que en la mayoría de las ocasiones no abandona el voluntarismo, la sostenibilidad de este tipo de proyectos suele ser precaria. Al igual que ocurría en el proceso de auto-construcción, *ZonaChana* era un buen ejemplo de cómo en las estructuras de coordinación se suele caer en una “naturalización” de roles, lo que conlleva una falta de horizontalidad y dinamismo en el reparto y/o asunción de tareas. Esto supone que a largo plazo tiene lugar un enquistamiento en las posiciones que asumen los participantes en un práctica colaborativa por lo que a menudo tienen lugar actitudes autoritarias o una capitalización de los valores que resultan de los procesos llevados a cabo por aquellas personas que adoptan perfiles de mayor exposición y presencia. En el caso concreto de *ZonaChana*, el alto ritmo y las habilidades demostradas por algunos de nosotros marcaron cierta distancia con otros compañeros estudiantes que, al no poder mantener la misma tensión y compromisos, optaban por distanciarse de la práctica, o bien abandonar el proyecto, o mantener una vinculación y participación de baja intensidad. Cuando Pablo Pérez Becerra y yo decidimos dar un paso atrás y desvincularnos de algunos programas de *Aulabierta*, el proyecto *ZonaChana* no disponía de unas herramientas o medios para su continuidad ni había generado un nuevo grupo de trabajo que rearticulara su práctica. Como otros asuntos en *Aulabierta*, el proyecto se resentía tanto como se agotaba su estructura de coordinación.



- miembros o colaboradores del colectivo
- agentes sociales o comunitarios colaboradores en el proyecto
- resultados del proyecto
- situación coyuntural o ente contra el que se reacciona o resiste
- continuidad o extensión del proyecto a largo plazo
- áreas de trabajo y de investigación
- agentes sociales
- resultados — rol activo en el proyecto, colaborando en acciones o partes del trabajo
- ⊞ colectivos pertenecientes en parte a un agente o grupo o que colaboran específicamente

Il. 191. Sociograma general del programa *Aulagarden*.

C. *Aulagarden*. Diseño ambiental del entorno de *Aulabierta*.

C.1. Intervenciones sostenibles en el espacio urbano. Diseño ambiental para *Aulabierta*.

De: colladosalcaide@karaba.com

Para: sc@, josédaniel@

Fecha: 09 de octubre de 2007 17:55

Asunto: AULABIERTA garden

Email. 88

Estamos desde ya gestionando pelas para poder pagar el desplazamiento y estancia de Íñigo. He estado con ppda preparando el proyecto para presentarlo a las subvenciones de asociacionismo. Lo planteamos en dos fases: 1º de Diseño (un taller donde los participantes elaboraran el diseño), 2º de realización (manos a la obra). Para el primero se podría celebrar en diciembre, y nos da tiempo a gestionarlo como curso de formación continua. La fecha idónea para celebrar el segundo taller sería los días 10, 11, 12 de marzo (antes y después tenemos taller con Muntadas) y en febrero cerramos por exámenes.

El jueves tenemos reunión con el vicedecano de infraestructuras de la facultad para ver precisamente este tema del diseño ambiental del entorno de AULABIERTA, y para tratar las últimas protestas de algún profe al decano y a Víctor por permitir la construcción de AULABIERTA. Se avecinan cambios (elecciones en rectorado de la Universidad y el decanato de la facultad, a ver como nos afectan!).⁶³⁰

A medida que los trabajos para habilitar el *aula* finalizaban, surgían otras iniciativas en el seno de *Aulabierta* para continuar desarrollando programas que pudieran conformar espacios de auto-formación dentro de la academia. Uno de los planes inmediatos de los participantes era intentar expandir el área de intervención física de *Aulabierta* en el entorno de la Facultad. El solar que ocupaba el edificio auto-construido resultaba un espacio baldío y desolado, con muy pocas cualidades para considerarlo un lugar amable y apetecible en el que desarrollar actividades o simplemente dedicar tiempo. Entendíamos que si conseguíamos adecuar este espacio, el cambio redundaría positivamente en la capacidad de atracción del signo –el aula– y esto contribuiría a permear la iniciativa y vincular a ella a nuevos participantes. Además, la práctica de diseño ambiental, debía desarrollarse –atendiendo al ejemplo de la auto-construcción– como ejercicio formativo y con ello intentar vincular a otras disciplinas universitarias a las mecánicas de *Aulabierta*. Si con la construcción del espacio la vinculación con la Escuela de Arquitectura era evidente, con la ocasión del diseño ambiental pensamos en el interés para el proyecto de incentivar la colaboración con el Área de Urbanística, Medio Ambientales y Botánica de la Universidad de Granada. Además esta práctica seguía teniendo eco e interés dentro de los estudios de Bellas Artes y Arquitectura, ya que en ambos se incluían asignaturas y programas de diseño ambiental. Iniciar este proceso permitiría a *Aulabierta* amplificar su

⁶³⁰ COLLADOS, Antonio. *AULABIERTA garden* [en línea]. Mensaje para: CAMPOS, José Daniel y CIRUGEDA, Santiago. 09/10/2007 [Citado 07/04/2012]. Comunicación personal.



Il.192. Entorno del espacio de *Aulabierta* en la Facultad de Bellas Artes de Granada. Junio de 2007.

acción, tanto por la extensión de su área de intervención física, como por el calado que pudiera tener en otros Centros universitarios y en los agentes vinculados a los mismos (profesorado y alumnado fundamentalmente). Con ello, pretendía el proyecto avanzar en el intento de hacer porosa la Facultad a otras experiencias, no sólo del ámbito cultural, sino de otras ciencias y disciplinas de las que consideramos que se podía realmente enriquecer.

Suponía este intento, iniciar la construcción de una red de colaboración transdisciplinar entre agentes y espacios universitarios, a partir del diseño de un programa de acción conjunto, fundamentado en la colaboración de profesores y estudiantes de distintas disciplinas para dar lugar a una experiencia insólita en la Universidad de Granada de diseño colaborativo de un área verde inserta en uno de sus propios campus (Aynadamar). La iniciativa, aún más compleja que la auto-construcción en términos de alcance y gestión académica, en cuanto requería tejer una trama de colaboración más amplia, se presentó a la asamblea de *Aulabierta* el 29 de marzo de 2007 [->Anexo 5.3], por iniciativa de José Daniel Campos y yo mismo, buscando la complicidad y participación de otros estudiantes para con ello conformar un grupo de coordinación que la pudiera poner en marcha. José Daniel Campos, María García, Pablo Pérez, Beatriz Fontes y Antonio Collados, decidimos crear una primera estructura de coordinación que, con ciertas altas y bajas, se mantendría hasta las últimas fases de proyecto. Unos meses más tarde, una vez cohesionado el colectivo FAAQ⁶³¹, la dirección y coordinación de proyecto sería desarrollada por este grupo de afinidad principalmente, quedando *Aulagarden* definitivamente adscrito a su *curriculum* de proyectos.

Al igual que en el proceso de auto-construcción, la estructura que deseaba seguir el proyecto requería de una dirección técnica y otra académica⁶³², que pudiera asesorar y conducir tanto la realización de la práctica como las gestiones de tipo académico respectivamente. Las pesquisas condujeron a solicitar colaboración al paisajista Íñigo Seguro, miembro del estudio Lur Paisajistak, un profesional bien conocido en el ámbito profesional por sus proyectos e intervenciones en espacios públicos y privados. Íñigo además era un buen divulgador y tenía experiencia docente en distintas escuelas y master de paisajismo. Por otra parte, José Daniel Campos proponía dirigirnos al profesor Alberto Matarán Ruiz, miembro del Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio de la Universidad de Granada y activista conocido de los derechos sociales y ambientales en la ciudad, para solicitarle colaboración para diseñar el programa *Aulagarden* y orientarnos y ayudarnos a sortear la gestión y tramitación de las fases de proyecto que tuviéramos que realizar. Que Alberto Matarán participara de algún modo en *Aulabierta* sería fundamental no solo para llevar a cabo el proceso que daría lugar al proyecto *Aulagarden*, sino también en la mediación y negociación de la problemática e insatisfecha consecución de la apertura legal del aula con la dirección de la Universidad [->Pág. 624].

Aulagarden suponía un intento de iniciar la construcción de una red de colaboración transdisciplinar

⁶³¹ Más información sobre este colectivo en su página web: <<http://faaq.info>>.

⁶³² Santiago Cirugeda y Víctor Borrego, respectivamente, habían desempeñado estas funciones durante las distintas fases de construcción del espacio para *Aulabierta*.

Email. 89

De: josédaniel@
Para: colladosalcaide@karaba.com, maría@, beatriz@
Fecha: 22 de octubre de 2007 11:39
Asunto: garden: reunión ya!.

Hola personas.

Ayer estuve con María, en el laboratorio de urbanismo del politécnico hablando con Alberto Matarán, ya le expliqué de que iba a ir todo, y las fechas y tal... y está encantado, y está confirmado. Además, nos ha dado un mogollón de contactos muy interesantes, de gente que tiene que ver con la Universidad y con diputación, para temas de conseguir semillas, temas de paisaje, gente que habrá que invitar a las jornadas, y que son muy susceptibles de seguir con el rollo, y vimos bastante claro la posibilidad de extender aagarden, a otros lugares de la Universidad, (pero bueno esto es algo que iremos hablando en los próximos días). Bueno, el tema del director académico, ya está hecho, queda cerrar lo de la Universidad, y el tipo que sea local.

Antonio, dime fechas, para hablar con formación continua y tal, y si hay que terminar de escribir el proyecto para presentarlo.

Besos
ppda.⁶³³

La confirmación de ambos directores conllevó iniciar un proceso de discusión para hallar le mejor fórmula de situar la práctica a realizar dentro de la estructura académica de la Universidad y una oportunidad para tratar de solventar, al paso, alguna de las complejidades y problemáticas provocadas con el proyecto de auto-construcción, especialmente, la indecisión que demostraba la Universidad de Granada a darle apoyo. La decisión de intervenir el área alrededor del *aula* debía contar con la aprobación tanto de la dirección de la Facultad de Bellas Artes como del propio Vicerrectorado de Patrimonio, Infraestructuras y Equipamiento, por lo que necesitábamos emprender de nuevo un proceso negociador que nos llevaría a entrevistarnos con los mismos equipos comprometidos en el proceso de legalización y puesta en uso de la sede de *Aulabierta*. Solicitar los permisos oportunos sería una de las primeras tareas a realizar, otra, idear la estructura de actividades para desarrollar la práctica de auto-formación de Aulagarden.

Con ayuda de Íñigo Seguro y Alberto Matarán, resolvimos presentar el programa con una primera actividad académica, con curso de formación complementario, tramitado a través del Centro de Formación Continua de la UGR, en el que poder

⁶³³ CAMPOS, José Daniel. *garden: reunión ya!* [en línea]. Mensaje para: COLLADOS, Antonio, FONTES, Beatriz y GARCÍA, María. 22/10/2007 [Citado 07/04/2012]. Comunicación personal.

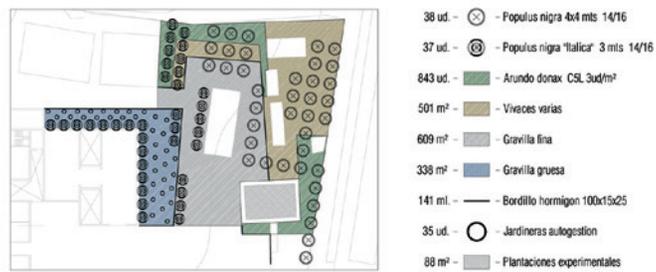
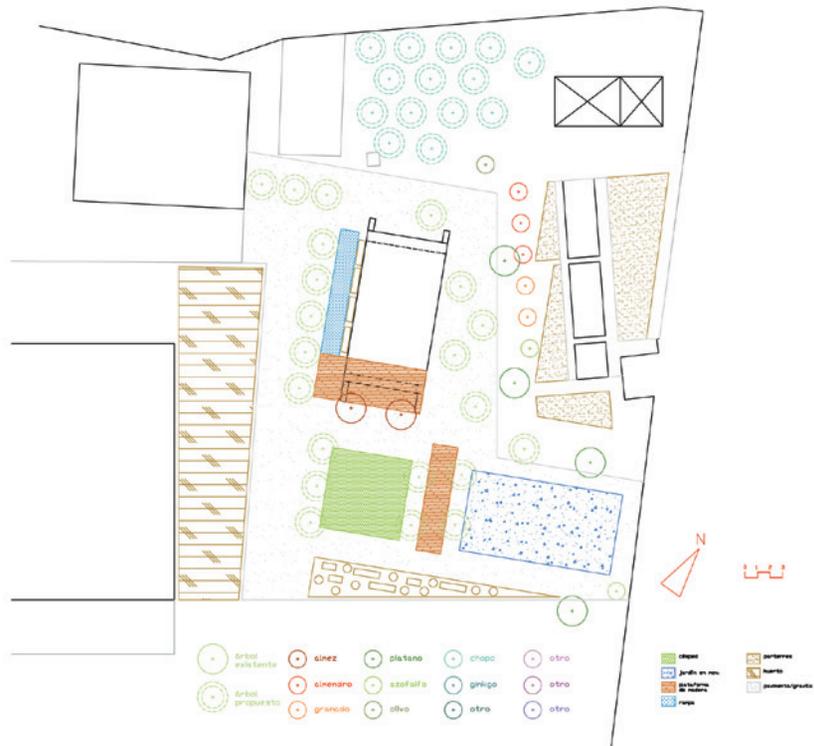
pulsar la opinión del estudiantado sobre la propuesta de crear colectivamente una experiencia de diseño ambiental y, con la ayuda de diversos invitados, presentar algunas de las líneas básicas de trabajo y comenzar el proceso de formación necesario para avanzar en la iniciativa. Los objetivos de la primera actividad del programa *Aulagarden* se dirigían por tanto a presentar públicamente el proyecto y en segundo lugar intentar incentivar la participación de un buen número de estudiantes para pensar y proyectar posibles diseños y formalizaciones para el entorno del *aula* que respondieran a sus deseos y a las necesidades y carencias espaciales que detectaran en la Facultad de Bellas Artes.

Esta actividad se desarrollaría entre los días 14 al 17 de diciembre de 2007 bajo el título "Aulagarden. Seminario-taller: Intervenciones sostenibles en el espacio urbano. 1ª ed. Caso práctico: diseño ambiental del entorno de *Aulabierta*". Se trataría de un taller práctico de diseño, acompañado de una serie de sesiones teóricas, en el que participaron profesores de la Universidad de Granada y profesorado externo, así como una treintena de estudiantes provenientes de las titulaciones de Arquitectura, Bellas Artes y Ciencias Ambientales.

El taller pretendía introducir a los participantes en el diseño ambiental de espacios urbanos, así como en las relaciones paisajísticas y ecológicas que se dan en la ciudad. Para ello se tratarían de ofrecer una serie de pautas y nociones básicas a la hora de intervenir en espacios urbanos abiertos. Lo que se pretendía es capacitar a los participantes para analizar y evaluar las distintas relaciones existentes entre el medio natural y urbano, para establecer, a través del diseño, acciones en pos de un aprovechamiento racional y sostenible de los recursos naturales, para contribuir con ello a la mejora de la calidad ambiental de nuestros territorios. Además el taller pretendía dar información útil sobre los vectores de funcionamiento del medio ambiente urbano, incidiendo en cómo se puede desarrollar el planeamiento y diseño de los espacios verdes de acuerdo con las características propias de cada contexto y manejando técnicas de planificación y construcción de parques y jardines, empleando materiales y tecnologías accesibles.

El caso práctico se planteó como un encuentro intensivo en el que debatir y proyectar posibles ocupaciones vegetales sostenibles del entorno de *Aulabierta*, alternando la exposición teórica de ejemplos y el diseño insitu. Dirigidos por Iñigo Seguro, los participantes trabajaron por grupos propuestas diversas, teniendo en cuenta todos los parámetros tratados en el seminario teórico. Estas debían proponer tanto formalizaciones y ocupaciones posibles del espacio, como intenciones y modalidades de gestión posibles para la nueva zonificación. Es decir, tipo de relaciones a mantener con el desarrollo y mantenimiento del espacio por los distintos agentes que pudieran involucrarse en el.

Las propuestas resultantes, serían cohesionadas por Iñigo Seguro en un pre-proyecto de intervención para el entorno [->II. 193], y todo este material conformaría un primer dossier con el que poder ilustrar la iniciativa de cara a la Universidad de Granada y a la Facultad de Bellas Artes. Con este dossier negociaríamos los permisos



Il.193. Pre-proyecto de diseño ambiental para el entorno de *Aulabierta*. Diseño: Íñigo Seguro y grupos participantes en el taller de diciembre de 2007.

y recursos necesarios para poder dar continuidad al proyecto, esta vez contando con el apoyo institucional antes de ejecutar cualquier intervención. En este momento el proyecto de auto-construcción se encontraba en un “punto muerto” justo por haberse decidido ejecutar arrítmicamente con los tiempos que demandaba la gestión técnica de la propia Universidad.

De: colladosalcaide@karaba.com

Para: jd@

Fecha: 19 de diciembre de 2007 08:19

Asunto: Re: Que no acaba!

Email. 90

Ha cambiado el rectorado (elecciones), y por lo tanto entran nuevas personas y nuevos equipos de dirección. Esos cambios no sabemos si resultaran positivos o negativos, en esa incertidumbre estamos, lo que si supondrán es el inicio de un nuevo proceso de negociación (lo que no está mal) para concluir en “no sabemos”. A ver, supongo que cuando todo se posicione, nos darán el toque, continuará...

ac

El 18/12/2007, a las 23:52, jd escribió:

jjjglups!!! chicos, q'pasa?

jd

>AULAGARDEN. Qué no acaba!, qué ahora empieza! Soplan aires de cambio en nuestra Universidad. No sabemos cómo pueden afectar éstos a nuestro proyecto -sobre todo en lo relativo al aula que, tan pacientemente (quizás paciente de más), estamos construyendo-.

>Aunque existe cierta incertidumbre, nuestra actitud es decidida y antes que retraernos hemos

>decidido expandirnos.⁶³⁴

De: colladosalcaide@karaba.com

Para: listasocios@

Fecha: 08 de febrero de 2008 13:36

Asunto: REUNIÓN AA: Lunes 18 - 17:00.

Se confirma:

REUNIÓN EL LUNES 18 a las 17:00 HORAS EN AULABIERTA.

Asuntos (entre otros):

-Nuevas producciones y proyectos.

⁶³⁴ COLLADOS, Antonio. *Re: Que no acaba!* [en línea]. Mensaje para: DRAGÓN, Jorge. 19/12/2007 [Citado 08/04/2012]. Comunicación personal.

- Avances en la negociación con la UGR (gracias a AULAGARDEN).
- Financiación.
- Nuevas convocatorias (Asoc. Marzo UGR).
- Estado del aula (fijar sesión de trabajo).
- Los que fijeis...

Por último, hace tiempo algunas personas se interesaron por AULABIERTA y preguntaron la forma de participar en ella. Creo conveniente contactar con éstas e invitarlas a asistir. Entonces, deberíamos tb hacerles una presentación si se presentan y abrirles nuestro corazón.

Besos

ac⁶³⁵

A lo largo de todo el año 2007 se fueron incorporando y participando de las asambleas de Aulabierta una nueva generación de estudiantes

A lo largo de todo el año 2007 se fueron incorporando y participando de las asambleas de *Aulabierta* una nueva generación de estudiantes, tanto de Bellas Artes como de Arquitectura, y en menor número de otras Facultades y Escuelas (alumnos de Ciencias Ambientales y Sociología participaron intermitentemente en algunos encuentros asamblearios). La mayoría de ellos eran alumnos de primer ciclo quienes, enterados y animados por algún profesor o por las presentaciones públicas que solíamos llevar a cabo a inicio de curso en algunas asignaturas, decidían acudir a las asambleas o escribían al correo electrónico de contacto de *Aulabierta* para solicitar información del proyecto y, en algunos casos, los más interesados, mantener cierta asiduidad o colaboración en la estructura del proyecto para más tarde proponer o desarrollar tareas de diseño y coordinación de actividades o de cuidado de las herramientas de *Aulabierta* (su espacio físico, las herramientas de comunicación y difusión digitales y la asociación). Esta última tarea, aunque en principio, no necesitaba de una excesiva dedicación, suponía para las personas encargadas de ello, tener un grado de responsabilidad mayor que el resto de participantes, pues requería estar al cargo del control económico, de la secretaría y de la gestión de las claves de webs y correos electrónicos. Al caso, venía a ser igual que ocupar los cargos directivos de una asociación [->Pág. 358], aunque en la estructura orgánica ideada en *Aulabierta* preferimos utilizar la denominación de “cuidadores” a los sujetos que desempeñaban estas tareas. La asociación AAABIERTA dispuso, en el tiempo que estuvo activa, de cuatro juntas directivas diferentes, requisito necesario para seguir inscritas en los pertinentes registros universitario y autonómico, pero las funciones descritas en los estatutos firmados de la asociación eran desempeñadas de una manera abierta y rotativa. Con determinadas funciones específicas, más o menos complejas, tratábamos de generar equipos entre personas recién incorporadas al proyecto y aquellas con mayor experiencia en él. Se producían en ellos procesos de discusión y co-aprendizaje que permitían modelar las herramientas y darles continuidad. A estos nuevos y activos participantes en la experiencia se les dio el calificativo de “*Aulabierta 2.0*”, haciendo uso de la terminología informática aplicada para las nuevas versiones realizadas a un paquete de software. A partir del curso 2008-2009, la gestión, desarrollo

⁶³⁵ COLLADOS, Antonio. REUNIÓN AA: Lunes 18 – 17:00 [en línea]. Mensaje para: LISTASOCIOS. 08/02/2008 [Citado 08/04/2012]. Comunicación personal.

y diseño de actividades de *Aulabierta* corresponden principalmente al trabajo de esta segunda generación de participantes.

En proyectos como *Aulagarden*, aunque la coordinación general corriera a cargo de un grupo de afinidad más experimentado, se intentaba registrar y comunicar la información de la gestión del proyecto mediante envío de correos electrónicos puntuales a la lista de participantes que así lo solicitaban y subiendo periódicamente actas de estado al *Wikimedia de Aulabierta* [->II. 138], espacio digital utilizado para el archivo y coordinación interna de proyectos. Este trasvase de información trataba de ser una acción útil para la formación de las nuevas personas vinculadas al proyecto, complementándose con cierto ejercicio de tutela y asesoría y con el diseño de espacios y tareas de colaboración reservados para vincular a personas recién incorporadas en proyectos puestos ya en marcha. Núria Sánchez, Bárbara Sánchez o Cristian Malo son algunas de las personas que, vinculadas a *Aulabierta* en el año 2008, llevaron a cabo un proceso de formación incorporándose a grupos de coordinación ya consolidados para posteriormente emplear el conocimiento de gestión adquirido en el diseño de nuevas actividades y programas o en tareas de cuidado de herramientas.

Convivían pues en el proyecto dos generaciones de participantes. La primera, vinculada a *Aulabierta* desde su inicio, estaba muy ligada al proyecto de auto-construcción. La segunda, incorporada en el momento en que muchos de los primeros participantes egresaban o decidían interrumpir su participación tras culminar el montaje del espacio, suponía el relevo al interior del proyecto, un cambio o renovación necesaria para inyectar de nuevo energía a la experiencia y afianzar su pervivencia y sostenibilidad. Este asunto del relevo, más que discutido y trabajado por los participantes en el proyecto, supuso uno de los elementos de mayor dificultad y complejidad en *Aulabierta* [->Pág. 621], en tanto que los modos de conseguirla no generaban los efectos esperados. Las estrategias de comunicación mediante la distribución de información por canales diversos (exposiciones públicas, presentaciones en asignaturas, cartelería, envío digital, presencia en medios, etc.) no atraían a las asambleas y reuniones a un gran número de personas, y notábamos en estas citas que al relatar el proyecto y contar los mecanismos de funcionamiento del mismo, se generaba cierta distancia entre aquellas personas que, como yo, habíamos construido un conocimiento experto de la estructura e incluso un lenguaje propio vinculado a la misma, y aquellas que se interesaban de nuevas por ella. La sofisticación del ensamblaje de herramientas y espacios, junto con el intento de mantener un funcionamiento coherente y en línea con lo anteriormente trabajado, impedía el necesario proceso de deconstrucción, apropiación y rearticulación que debe sufrir toda práctica colaborativa si desea ser realmente inclusiva y flexible al lenguaje y modos identitarios de los participantes.

Aulabierta se instituía como un contra-modelo de la estructura académica universitaria, pero su propio proceso instituyente conformó unos modos de organización, con unas pautas e inercias, que en su nivel estructural podían resultar tan rígidas y sofisticadas como las propias de la Universidad. Esto bloqueaba, en cierta manera,

El relevo, supuso uno de los elementos de mayor dificultad y complejidad en Aulabierta, en tanto que los modos de conseguirla no generaban los efectos esperados.

El proyecto notaba como en su etapa más crítica y decisoria, se producía una distensión en la participación.

la capacidad de continuidad del proyecto, en tanto que los mecanismos de organización y acción no habían sido diseñados, ni eran inmediatamente interiorizados, por los nuevos participantes. Observada esta situación, el proyecto se debatía entre la necesidad de decantar su esencia para simplificar y aplanar su funcionamiento o realizar un proyecto re-constituyente que, analizando su trayectoria pasada, pudiera actualizar y adecuar su estructura y régimen de funcionamiento. Es decir, volver a debatir y cuestionar abierta y colectivamente el *Ideario* fundacional [->Doc. 9], y extraer los logros y debilidades de la experiencia hasta ese momento.

Mientras continuaba la gestión de actividades y programas, el proyecto notaba como en su etapa quizás más crítica y decisoria, justo cuando la incertidumbre del fin de la auto-construcción lo permeaba, se producía una distensión en la participación. Esta situación hacía cundir el desánimo entre aquellas personas que con más ahínco mantenían el interés por dar solución y salida a los problemas derivados del bloqueo de la negociación con la Universidad para conseguir abrir definitivamente el espacio. Sin esta apertura, el proyecto no podría pasar a otras tareas tan necesarias en este momento como el iniciar un proceso de replanteamiento del proyecto e incentivar de nuevo la participación en él.

D. Programa de auto-formación: secuencia de actividades.

Durante el curso 2007-2008 tuvo lugar el ritmo de desarrollo de actividades más alto en *Aulabierta*. Tras culminar el proceso de auto-construcción, programa que requería por su complejidad casi una exclusiva dedicación, y mientras intentábamos sacar su apertura del impasse en el que estaba sumergida, activamos la celebración de asambleas para tratar de proponer y diseñar nuevos espacios de auto-formación en modo de cursos, encuentros, talleres, etc. Sin demarcar un programa o currículum cerrado, las asambleas servían para que los participantes plantearan las necesidades o deseos formativos que deseaban cubrir y trabajar y, a partir de su exposición, se generaran alianzas con las que conformar grupos de diseño y gestión par darles forma y formato de actividad.

Para conseguir avanzar estos programas se requería reactivar también negociaciones con distintas instituciones y entidades de la ciudad y, con ello, tratar de conseguir recursos, financiación o establecer contactos. A los planes de subvención de actividades propios de la Universidad, sumamos la colaboración del Centro de Apoyo al Desarrollo Empresarial de la Junta de Andalucía (CADE) y de programa de ayuda del Centro de Promoción de Empleo y Prácticas de la Universidad de Granada. Las líneas estratégicas de apoyo al sector creativo cultural de la región beneficiaron el acuerdo con estos entes con quienes negociamos la celebración de una batería de actividades orientadas a la profesionalización de estudios artísticos. Esto dio lugar al “Seminario de Profesionalización de Estudios Artísticos”, un plan de actividades en cascada diseñado para introducir realidad profesional dentro de los marcos académicos de las Bellas Artes. Con la abogada Eva Moraga⁶³⁶ impulsamos dos ediciones del taller y consultoría “Guía para la práctica profesional del artista visual”, dirigidos

a dar formación legal, contractual y tributaria a los estudiantes de Bellas Artes, una asignatura pendiente y muy reclamada por el estudiantado. Con Rubén Martínez, miembro de la empresa de investigación en cultura YProductions⁶³⁷ desarrollamos unas “Jornadas críticas sobre gestión y producción cultural” y con Asier Pérez de Funky Projects⁶³⁸ un “Taller sobre estrategias de comunicación e innovación social”.

En la primavera de 2008 nuevos grupos de coordinación desarrollarían actividades de temática y formato diverso. Las propuestas presentadas iban desde unas jornadas de reflexión feministas tituladas “Espacios feministas de relación. Experiencias entre la política y la pedagogía”, en las que contamos con la colaboración de las profesoras de la Universidad de Barcelona Aida Sánchez de Serdio y Judit Vidiella⁶³⁹, un taller dirigido por el artista Daniel García Andújar sobre usos sociales y artísticos de las nuevas tecnologías de información que denominados “DIT. Do it Together”, un “Laboratorio editorial” con el que introducimos en la producción editorial, impartido por Llorenç Bonet⁶⁴⁰, o un taller con el colectivo BASURAMA para llevar a cabo intervenciones urbanas a partir de la reutilización de mobiliario. Estas actividades constituyeron espacios donde tratar con énfasis o experimentar algunos campos del proyecto, o trataban de ser la oportunidad para iniciar nuevos proyectos, caso del “Laboratorio Editorial” y lo que posteriormente fue la Biblioteca de *Aulabierta*. Intentaban solventar determinadas carencias detectadas en los contenidos de los planes de estudio, trabajar con mayor detenimiento alguna temática de interés concreta o insertar el deseo de aprendizaje de alguna materia.

Estas actividades acaban convirtiéndose en espacios de encuentro intergeneracionales. Participan en ellas estudiantes de identidades, cursos y estudios diversos, por lo que cumplían con el interés inicial por crear lugares de intercambio transversales entre personas de distinta subjetividad, edad, procedencia, etc. Esto, contribuía a difundir la iniciativa y a intentar encontrar la oportunidad para que el propio sistema de diseño y gestión de actividades fuera reapropiándose y replicándose por nuevos participantes. Así *Aulabierta* podría dispersarse en nuevos ámbitos y articularse también en formas imprevistas. Permitían este continuo de actividades flexibilizar y dotar de inmediatez al currículo académico, a través de la voluntad y responsabilidad del estudiantado por participar en el diseño de otros marcos de formación posibles, contando con la colaboración y complicidad de diversos agentes, tanto de dentro como de fuera de la institución.

El proceso de coordinación múltiple llevado a cabo a partir de la celebración de estos programas de actividades permitió el trasvase de los mecanismos de gestión del proyecto, entre aquellos estudiantes que, por motivos diversos, disminuían su interés o disponibilidad para participar en el proyecto, y aquellos que iniciaban su vinculación

⁶³⁶ Página web de Eva Moraga: <<http://www.porypara.es/>> [Citado 09/04/2012].

⁶³⁷ Página web de YProductions: <<http://ybsite.net/>> [Citado 09/04/2012].

⁶³⁸ Página web de Funky Projects: <<http://www.funkyprojects.com/>> [Citado 09/04/2012].

⁶³⁹ Ambas colaborarían en repetidas ocasiones en algunos programas de *Aulabierta*. Contribuyeron con la Biblioteca de *Aulabierta* (<<http://aulabierta.info/biblioteca/>>) y el proyecto Transductores (<<http://transductores.net/>>).

⁶⁴⁰ Página web de la Editorial Tenov, dirigida por Llorenç Bonet: <<http://www.editorialtenov.com/>> [Citado 09/04/2012].

GUÍA PARA LA PRÁCTICA PROFESIONAL DEL ARTISTA VISUAL

Eva Moraga

Seminario Profesionalización de Estudios Artísticos
Facultad de BBAA de Granada, 19 y 20 de diciembre 2007

Fecha: 02/12/05

webcomunicación

Presupuesto de Diseño

C.P.: 18071

Cliente: AMABERTA
Dirección: Facultad de BBAA, Edif. Arquitectura, Av. Andalucía s/n, Granada
Web: www.aabierta.org
Correo electrónico: coordina@aaabierta.org

Descripción del encargo: Diseño y producción de cartel foliado para el Seminario Profesionalización de Estudios Artísticos. Contenido creativo "presupuesto del cartel". Datos: contenido del curso "Guía para la práctica profesional del artista visual".

Detalle Presupuesto:	Horas	Importe
Concepto:	1	00 €
Entrada de datos:	6	24 €
Diseño:	2	00 €
Maquetación:	1	48 €
Revisión:	2	00 €
Correcciones:	4	88 €
Montaje originales:		
Materiales o servicios:		232 €
Impresión:		
Total Presupuesto:		

Los honorarios de diseño y producción incluyen:
la impresión del cartel foliado en el taller suministrado en formato word y legible tamaño presentación de dos máquinas impresoras suministrada al formato, coordinación con el impresor digital, entrega del material sobrante para la web.

Los honorarios de impresión incluyen:
500 folioses a 21 x 29 cm en A4, papel estucado mate 115 gr.

A pagar mediante _____
Por favor, En su orden copia del presente presupuesto y devuélvame una o webcomunicación, la copia de este presupuesto debe pagarse a la firma del presente documento, el resto a tu entrega del material.

Firma de conformidad:

Gracias

Este seminario es posible gracias al apoyo de las siguientes instituciones:



Jornadas de Gestión y Producción Cultural

Impartidas por YProductions, S.L

YProductions, S.L. (www.ypro.net) son una productora cultural afincada en Barcelona que lleva realizando labores de producción, gestión, distribución y formación cultural desde el año 2003.

Facultad de Bellas Artes de Granada
25 y 26 de octubre de 2007
Horario: Jueves 25, de 12h a 14h, y de 17h a 20h. Viernes 26, de 12h a 14h.

Inscripción

Gratuita. La coordinación expedirá a los asistentes interesados un Certificado de Asistencia a las jornadas tras la finalización de las mismas. Para ello debes mandar un correo con tu nombre, apellidos y dni a: aaabierta@aaabierta.org

Estas jornadas son posibles gracias al apoyo de los siguientes colectivos e instituciones:



Guía para la práctica profesional del artista visual

Taller impartido por Eva Moraga Guerrero.

Eva Moraga Guerrero. Licenciada en Derecho y en Bellas Artes. Asesora a artistas y a organizaciones culturales sobre temas jurídicos relacionados con su actividad profesional. Ha sido abogada de los socios de la Asociación AVIAM (Artistas Visuales Asociados de Madrid) e imparte conferencias y cursos sobre la práctica profesional de artista a estudiantes de Bellas Artes y sobre Derechos de Autor y las Artes Visuales a Abogados en diversas Universidades españolas, así como sobre temas relacionados con la intersección Arte y Tecnología. También ha sido comisaria de distintos eventos en ese ámbito como, por ejemplo, la Sección de Arte Electrónico del Festival de Arte Experimental MAD03 de Madrid.

Facultad de Bellas Artes de Granada.
19 y 20 de diciembre de 2007.
Horario: Mañana de 11h a 13h y tarde de 14h a 18h.

Inscripción.

Gratuita. La coordinación expedirá a los asistentes interesados un Certificado de Asistencia a las jornadas tras la finalización de las mismas. Para ello debes mandar un correo con tu nombre, apellidos y dni a: aaabierta@aaabierta.org

Estas jornadas son posibles gracias al apoyo de los siguientes colectivos e instituciones:



I+D+i

Identidad más Diversión más Innovación.

Taller impartido por Funky Projects.

Son una firma de ideación de experiencias y creatividad estratégica que desde el 2002 diseñan proyectos innovadores para marcas, ciudades y empresas. FUNKY PROJECTS está compuesto por un equipo multidisciplinar de 6 personas provenientes de los campos de la creación, la consultoría, la antropología y la comunicación. www.funkyprojects.com

Facultad de Bellas Artes de Granada
17 y 18 de diciembre de 2007
Horario: Lunes 17, de 10h a 14h y Martes 18, de 10h a 14h.

Inscripción

Gratuita. La coordinación expedirá a los asistentes interesados un Certificado de Asistencia a las jornadas tras la finalización de las mismas. Para ello debes mandar un correo con tu nombre, apellidos y dni a: aaabierta@aaabierta.org

Estas jornadas son posibles gracias al apoyo de los siguientes colectivos e instituciones:



Il. 194. Carteles de difusión de las distintas actividades del Seminario de Profesionalización de Estudios Artísticos de Aulabierta.

a él. Los protocolos de gestión y trabajo se mantenían [->Pág. 367] y aunque su diseño era efectivo, en cierta medida aceptar trabajar sobre marcos prescritos, mermaba las posibilidades de realizar una completa apropiación del sistema por los nuevos participantes, en tanto que una herencia estructural u orgánica, si no es correctamente trabajada por los sujetos que la donan junto con los que la reciben, puede afectar a la capacidad de comprender un proyecto como algo que es propio y evitar el sentimiento de participar en un asunto ajeno. Esta es una de las dificultades que enfrentan las prácticas artísticas colaborativas como proyectos colectivos a largo plazo y uno de los cuellos de botella o estrangulamiento común de muchas de ellas.

C.2. Intervenciones sostenibles en el espacio urbano. Intervención paisajística en el entorno de *Aulabierta*.

La primera actividad de *Aulagarden* culminó con la realización de una primera propuesta básica para ejecutar una intervención paisajística en el entorno ocupado por el edificio de *Aulabierta*. El pre-proyecto resultante del ejercicio de taller y la reformulación posterior de Íñigo Seguro era el documento básico necesario para iniciar el proceso de negociación con la Universidad y obtener su permiso -también su ayuda- para poder continuar con los objetivos de *Aulagarden*. Los siguientes pasos previstos nos llevaría a ejecutar una primera intervención superficial, en la que iniciar el proceso de ocupación vegetal de la parcela en la que estaba situada el *aula*, una práctica de siembra con la que inaugurar espacial y simbólicamente el jardín de *Aulabierta*.

Intervenir sobre la infraestructura universitaria, edificios y solares, como ya habíamos advertido con el proceso de auto-construcción, conllevaba inevitablemente desarrollar una estrategia eficaz con la que convencer a los responsables universitarios de la pertinencia de esta práctica y de la importancia de incentivar y estimular proyectos de investigación y formación innovadores auto-generados por estudiantes.

En el momento de iniciar la segunda fase de *Aulagarden* –primer trimestre del año 2008- se produce una renovación en los cargos de dirección de la Facultad de Bellas Artes y la Universidad de Granada. Los cambios en los equipos de gestión requeriría informar de las prácticas ejecutadas desde *Aulabierta* hasta el momento e informarnos del estado de algunos asuntos estancados: caso del visado del proyecto de auto-construcción fundamentalmente. La modificación de los interlocutores que hasta entonces teníamos respecto a las instancias universitarias nos generaba incertidumbre, pues no sabíamos cómo podían recibir los proyectos que *Aulabierta* tenía en marcha y si estos serían apoyados o no. Hasta entonces habíamos encontrado colaboradores estrechos en puestos de dirección tanto del Rectorado universitario como en la dirección de la Facultad de Bellas Artes y Departamentos, pero bien podría encontrarse el proyecto con un déficit repentino de colaboración en las nuevas estructuras de gestión académica. En cualquier caso, confiábamos en que estos cambios supusieran un cambio en las relaciones con las instituciones y sus equipos y, por tanto, un cambio de ritmo en el proyecto.

Cumplido el periodo de servicio de estos, acechaba la duda sobre la posibilidad de mantener o poder contar con nuevos apoyos entre los cargos de responsabilidad recién electos o adscritos. En este sentido, un golpe de suerte tendría el proyecto cuando, el profesor Alberto Matarán, sería propuesto y finalmente confirmado como Director de la Cátedra José Saramago-Seminario de medio ambiente y calidad de vida, adscrita al Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Deporte de la Universidad de Granada. Esta filiación permitió contar con un colaborador de confianza en *Aulabierta* dentro de los nuevos equipos de dirección universitarios, asunto de gran importancia para iniciar y conseguir abrir un nuevo proceso de negociación con la Universidad. A Alberto Matarán debe *Aulabierta* haber podido trasladar a los responsables de infraestructuras de la Universidad de Granada la complejidad del estado en el que se encontraba la auto-construcción y los nuevos planes del proyecto respecto a *Aulagarden*. Él sería desde este momento el enlace o mediador entre *Aulabierta* y la Universidad.

Email. 91 De: josédaniel@
Para: colladosalcaide@karaba.com, pablo@, maria@
Fecha: 12 de febrero de 2008 14:27
Asunto: Nouvelles aulagarden

A ver me ha llamado Alberto y me ha comentado 3 cosas:

1º. En cuanto a su reunión con la gente del seminario ha habido buen rollo y buenas vibraciones. Asegurado el dinero para el viaje y alojamiento de Íñigo, asegurado las pelás para carteles y publicidad. En gestión, posible ayuda para la publicación, menos probable para compra de materiales.

2º Reunión Jueves día 14, a las 9.00 a.m. con la Vicerrectora de infraestructuras, en el vicerrectorado de infraestructuras. Lo que me ha comentado Alberto es que el proyecto les gusta bastante y que Aulagarden podría ser un proyecto piloto para futuras intervenciones en el espacio público en los campus de la Universidad de Granada. Me ha comentado que vayamos dos de nosotros, a lo sumo 3. Así que yo puedo ir, así, que Antonio y Pablo, o uno de los dos, para que además de hablar del Garden, podamos meter caña con el tema del aula, digo yo...

3º P.I.D (proyecto de innovación docente) me ha comentado, que después de la reunión, (que duraría unos 45 min) nos puede comentar cosas que ha investigado, pero que estaría bien que hablásemos más tranquilos, ya que es lo que menos prisa nos corre.

nada más.

cordialmente:

ppda.⁶⁴¹

⁶⁴¹ CAMPOS, José Daniel. *Nouvelles aulagarden* [en línea]. Mensaje para: COLLADOS, Antonio, GARCÍA, María y PÉREZ, Pablo. 12/02/2008 [Citado 10/04/2012]. Comunicación personal.

Alberto Matarán permitió informar a los nuevos responsables de infraestructuras del programa de diseño ambiental colaborativo iniciado en *Aulagarden*, introducirles en la naturaleza de las prácticas emprendidas por *Aulabierta* y ganar la posibilidad de contar con el apoyo de distintas instancias universitarias para avanzar en la gestión de la intervención sobre el entorno del *aula* y encontrar recursos para que esta fuera posible.

La respuesta del nuevo Vicerrectorado de Infraestructuras y Campus fue positiva a la posibilidad de continuar con el proceso de indagación y diseño de *Aulagarden* y entre otras colaboraciones se comprometerían a asesorar técnicamente en las posibles intervenciones que se planearan realizar e, incluso, a donar especies vegetales para ello, siempre que el proyecto contara también con el respaldo y autorización del nuevo equipo decanal de la Facultad de Bellas Artes.

El grupo de coordinación de *Aulagarden* planeó acometer la realización de una primera práctica de intervención paisajística, basada en el diseño básico surgido del primer curso, concibiendo ésta como actividad auto-formativa relacionada con el aprendizaje de técnicas de plantación y potenciales usos de especies endémicas del contexto granadino para generar intervenciones sobre el paisaje urbano. Alternando la exposición teórica de ejemplos y referentes, el ejercicio práctico que trataría de resolverse en la segunda fase de *Aulagarden*, estaría dirigido a poner en marcha la creación de un pequeño vivero de especies que pudiera abastecer de elementos vegetales al área que rodeaba el espacio de *Aulabierta*.

De nuevo, sería tramitado este ejercicio a través del Centro de Formación Continua de la Universidad de Granada. Con ello pretendíamos que fuera reconocida esta fase como actividad académica y pudiera rentabilizarse en términos de inclusión en el expediente académico de los estudiantes que participaran en ella. Por otra parte, concebir esta práctica dentro del marco de las enseñanzas complementarias permitía facilitar la negociación con la Facultad de Bellas Artes respecto a la naturaleza y objetivos de la intervención. Realizar una primera plantación, aunque fuera mínima o simbólica, encontraría menos obstáculos si esta se hacía dentro del paraguas de una práctica formativa validada por la propia Universidad. De hecho, contar con el respaldo primero de los servicios de infraestructuras centrales de la Universidad, junto con un diseño de actuación planificado y modelado como ejercicio educativo, facilitó, como así fue, encontrar una actitud abierta y colaborativa de la profesora Ana Ibañez, entonces, y hasta el momento, responsable de infraestructuras de la Facultad de Bellas Artes de Granada, con el proyecto de intervención paisajística. Con este apoyo, *Aulagarden* conseguía el aval definitivo para continuar con su programa y objetivos.

La segunda fase de *Aulagarden* se concretó en un seminario teórico, en el que participaron los profesores Víctor Borrego, Francisco Valle y Manuel Casares, aportando, desde sus diferentes visiones y disciplinas estímulos y referencias a tener en cuenta en el desarrollo tanto conceptual como práctico de la experiencia. Tras las sesiones teóricas se realizó un taller práctico, tutelado por Iñigo Seguro, consistente en la construcción y siembra de parterres y la plantación de arboleda en el entorno del



Il. 195. Mosaico de imágenes de la práctica de plantación correspondiente a la segunda fase de *Aulagarden*. Abril de 2008.

edificio de *Aulabierta*. Todo ello se presentó bajo el título “*Aulagarden*. Intervenciones sostenibles en el espacio urbano. La producción social de los espacios verdes. 2ª edición. Caso práctico: taller práctico de plantación”.

Esta práctica reconectó *Aulabierta* con otros ámbitos. Fue útil para vincular a estudiantes de Ciencias Ambientales en posteriores desarrollos de *Aulagarden*, así como para crear una corriente empática con el proyecto en la propia Facultad de Bellas Artes. El ejercicio de plantación y el objetivo de crear un jardín eran vistos con simpatía y en cierta medida esta era una práctica amable y no problemática, justo lo opuesto a lo que en aquellos momentos representaba el proyecto de auto-construcción del aula.

A.13. Negociación para la legalización del aula.

El proceso de negociación llevado a cabo para poder ejecutar el proyecto de paisajismo de *Aulagarden*, permitió sacar la auto-construcción del impasse en el que estaba inmerso en los últimos meses. Los usos del espacio, aunque fueran informales, y no sujetos a programación, habían alertado a los nuevos responsables de infraestructuras de la Universidad quienes, con inquietud, veían la situación con desagrado al comprobar el frecuente uso que se hacía de un espacio sin legalizar y no sujeto a su inspección. Se cometía un riesgo evidente por su parte al permitir ocupar una estructura que ni tenía visado de construcción, ni las consiguientes células de habitabilidad y cobertura de riesgos, por lo que un posible accidente o denuncia implicaría a la Universidad asumir la responsabilidad legal en el caso de que un asunto así sucediera.

Los participantes en *Aulabierta* se decidieron a utilizar de manera continuada el espacio para intentar llamar la atención y conseguir darle salida a un proyecto que, tras un inmenso desgaste e inversión de tiempo y recursos, se encontraba en una situación sin aparente salida. Requeríamos conocer el posicionamiento de los nuevos equipos de dirección universitarios respecto a la posibilidad de avanzar en la legalización del espacio para poder hacer un uso abierto del mismo. Los programas de actividades diseñados desde *Aulabierta* se estaban desarrollando en otros espacios cedidos por la Facultad de Bellas Artes o la Escuela de Arquitectura de Granada, dándose la sinrazón de haber levantado un espacio para este empleo y en el momento de poder hacer uso de él encontrarnos avocados a un callejón sin salida legal, es decir, a la imposibilidad de activar un espacio con todas las garantías posibles. Si en todo el proceso de construcción y montaje tuvimos la confianza de estar dirigidos a ejecutar una práctica que pudiera legalizarse y ser útil para el desarrollo de la experiencia *Aulabierta* [->Email 54 y 57], en este momento sospechamos que el ejercicio realizado no tenía todas las garantías para poder habilitarse legalmente y que las expectativas y objetivos del mismo no habían sido bien negociados al interior del grupo coordinador. Si el proyecto de auto-construcción se inició para con él poder ensayar y ejemplificar la metodología conceptual de *Aulabierta*, es decir, unos modos de hacer particulares dentro del ámbito universitario, parecía lógico desear que el esfuerzo y capital invertido en el diseño y montaje del espacio para *Aulabierta*

El proceso de negociación para poder ejecutar Aulagarden, permitió sacar la auto-construcción del impasse en el que estaba inmerso

hubiese sido dirigido a superar el ejercicio meramente simbólico de ocupación para obtener un resultado validable y útil, y poder finalmente contar con una herramienta espacial (el aula) que contribuyera a potenciar y desarrollar el proyecto y no una renta negativa o lastre de este.

Gracias a la mediación del profesor Alberto Matarán pudimos desbloquear el proceso de legalización del espacio y concertar una serie de reuniones con los responsables del Vicerrectorado de Infraestructuras y Campus de la Universidad de Granada, encabezado por la Vicerrectora Begoña Moreno Escobar, para presentar las iniciativas llevadas a cabo hasta la fecha por *Aulabierta* y pulsar su opinión al respecto de la actualidad y objetivos de las mismas.

Aunque el clima general de estas reuniones era de cordialidad, la preocupación por el estado del *aula* y su uso era el asunto que tintaba las conversaciones y al que volvían continuamente los representantes universitarios. Si Aulagarden les parecía una práctica que debía apoyarse e, incluso, proponían esta experiencia como prototipo de un posible protocolo aplicable en otros espacios universitarios, el edificio generaba serias dudas sobre su conveniencia y una más que palpable alarma y sorpresa por haber sido capaces de avanzar algo así sin haber seguido unos procedimientos estrictos e, incluso, sin haber contado con la tutela o vigilancia cercana de la unidad técnica de infraestructuras de la Universidad. A la vista de los nuevos responsables, se habían cometido una serie de graves negligencias, achacables a la dirección anterior de infraestructuras, detectables en el modo seguido para hacer emerger el *aula*. Desde la ausencia de las licencias y permisos necesarios, hasta la carencia de la supervisión y el seguimiento oportuno en la práctica de montaje, el proyecto generaba en el momento un problema de responsabilidad civil a la Universidad, al ser ésta subsidiaria última de cualquier expediente o proceso legal que pudiera abrirse en contra del montaje e instalación del *aula*.

Email. 92 De: josédaniel@
Para: colladosalcaide@karaba.com
Fecha: 08 de abril de 2008 19:28
Asunto: Legalización del aula

Antonio esto es lo que me ha dicho Santi, yo ya se lo he comentado a Alberto, para ver si se encuentra alguna vez con Begoña. Yo creo que podemos empezar con esto, que el estudio que redactó el proyecto original, está dispuesto a realizar el proyecto de realización. No se como seguirá desarrollándose pero ya es un paso. Bueno hablamos.

Pepeda, lo que podemos hacer es el proyecto de legalización, que incluirá a los planos que hicimos, pues todo el cumplimiento normativo y memorias...podemos hacerlo, y eso es lo que tenéis que decirle a la señora. Decidle que eso de-

berían pagarlo, veremos que dice, serían 1300 euros o así. Sino tendremos que hacerlo gratis, pero el que ellos lo tengan que pagar le da seriedad al asunto, y a nosotros algo de pelas. A partir de que ellos digan que sí, le podemos garantizar el proyecto en dos semanas, algo impensable...

Santi

----- Original Message -----

De: josédaniel@

Para: sc@

Fecha: 2 de abril de 2008 19:08

Asunto: Legalización del aula

Mu buenas Santi. No se si sabes como van las negociaciones para que nos dejen acceder legalmente al aula: pero bueno yo te cuento igualmente, hace un par de meses, Antonio y yo junto con Alberto Matarán (profe de arq, con el que estamos currando para lo de aulagarden) nos reunimos con la Vicerrectora de Infraestructuras de la Ugr y el Vicerrector de Calidad Ambiental. Nos reunimos con ellos para que supieran del proyecto, de su existencia y tal, ya que había cambiado semanas antes el equipo de gobierno de Ugr. Bueno la reacción fue un poco de llevarse la manos a la cabeza, en plan que la idea y la iniciativa estaba muy bien y muy interesante, pero también en plan, donde estaban todos los permisos, y licencia de obra, Antonio y yo mirandonos diciendo pfff tu verás...bueno el caso es que la vicerrectora empezó a decir que la culpa no era nuestra si no de la Universidad, y que parece mentira que hayamos montado eso sin que nadie de la Universidad se haya enterado, nosotros le llevamos el primer proyecto visado por Ángel Avidad, pero en realidad es que solo tenemos eso, después de eso no hemos seguido ningún trámite "legal" administrativo. En fin , la reunión se quedó allí y con la idea un poco en el aire de a ver que íbamos a hacer con esto. Entonces hace unos días resulta, que la vicerrectora se paso por la fac de bbaa, para ver el aula, y estuvo hablando con dirección y estos le dijeron que les encantaba el proyecto de Aulagarden, así que están dispuestos a colaborar económicamente con este proyecto y tal, el caso es que Alberto Matarán que es el que se la ha encontrado, me ha comentado que les gusta mucho el proyecto de Aulagarden, pero que tienen un serio problema con el Aula, ya que no existía ningún plan en el cual apareciera ese aula ahí, con el consecuente incumplimiento de edificabilidad para esa zona y por lo visto el problema es mayor pq se extiende a la zona donde están ubicadas las aulas prefabricadas de bbaa y que no saben que van a hacer tanto con el aula como con las prefabricadas. Entonces Santi, no sabemos muy bien como empezar un proceso de legalización del aula, la semana después del 2º curso de Aulagarden, es decir la última de abril, nos volveremos a reunir con la Vicerrectora, pero nos gustaría llevar algo para empezar una negociación con ella, entonces no sabemos si el aula se puede desvincular de alguna manera de la edificabilidad en plan que sea un almacén para aulagarden, o alguna otra denominación para que no sea exactamente un aula, tb para que las negociaciones con el ayto sean de parte de la Universidad, en fin no se que se te puede ocurrir, habíamos empezado pensado

echarle un vistazo al PGOU para esa zona y dentro de la Universidad a ver que dice...e ir viendo a partir de ahí. Bueno pues eso, lo que se te ocurra pues nos lo cuentas.

un abrazo Santi.

ppda.⁶⁴²

Email. 93

De: colladosalcaide@karaba.com

Para: josédaniel@

Fecha: 08 de abril de 2008 19:48

Asunto: Re: Legalización del aula

Pues si, es un buen paso,

Tampoco se me ocurren otros, lo mejor es dejarnos aconsejar por quien sabe...

Desconocía que hubiera que realizar un proyecto de legalización...

Nunca salíó esto...

Así que si podemos tener la cita estupendo.

ac⁶⁴³

Las decisiones tomadas para adelantar el montaje del aula sin haber estudiado previamente los condicionantes legales limitaban ahora las posibilidades de una apertura inmediata

La situación más que encontrar una vía de solución parecía estancarse definitivamente. Las decisiones tomadas meses atrás para adelantar el montaje del aula sin haber estudiado previamente los condicionantes legales y técnicos de la práctica, así como el distanciamiento de los responsables de infraestructuras de la Universidad y la ausencia de negociación para su acompañamiento, limitaban ahora las posibilidades de una apertura inmediata. Habíamos conseguido saltar con actitud temeraria las posibles limitaciones o prohibiciones de la Universidad para conseguir levantar el *aula*, pero finalmente, esta actitud conllevó insertar el proceso de auto-construcción en un callejón sin salida. Técnicamente, muchas de las soluciones adoptadas serían difíciles de adaptar para que cumplieran con la normativa del Código Técnico de la Edificación (CTE)⁶⁴⁴, si fuera esto necesario [->Pág 619]. Por otra parte, la construcción no había seguido los procedimientos oportunos: ni había sido visado el proyecto de montaje por la Universidad ni por el Colegio de Arquitectos, ni había sido solicitada la licencia de obras oportuna al Área de Urbanismo del Ayuntamiento de Granada, entidad que podía ahora, ante este incumplimiento, aplicar una denuncia y litigar por ella contra la Universidad. Tampoco el proyecto estaba al corriente del índice de edificabilidad y de la planificación parcelaria en la que se situaba, por lo que, como era el caso, podía darse la circunstancia de levantarse en

⁶⁴² CAMPOS, José Daniel. *Legalización del aula* [en línea]. Mensaje para: COLLADOS, Antonio. 08/04/2008 [Citado 11/04/2012]. Comunicación personal.

⁶⁴³ COLLADOS, Antonio. *Re: Legalización del aula* [en línea]. Mensaje para: CAMPOS, José Daniel. 08/04/2008 [Citado 11/04/2012]. Comunicación personal.

⁶⁴⁴ El Código Técnico de la Edificación es un marco normativo que establece las exigencias que deben cumplir los edificios en materia de seguridad y habitabilidad. Este código ofrece una relación de criterios que deben cumplir los edificios, pero deja abierta la forma en que pueden aplicarse estas reglas. Más información en le página web de CTE: <<http://www.codigotecnico.org/web/cte/presentacion/>> [Citado 11/04/2012].

una zona compleja y con unos usos ya prescritos con anterioridad⁶⁴⁵. Aunque desde el inicio del proyecto planteamos una actuación temporal, el diseño del espacio de *Aulabierta* no reflejaba esa condición nomádica pretendida y, aunque ciertamente desmontable, los costes para realizar un traslado de la estructura no parecían ser asumibles, ni para *Aulabierta*, ni para la propia Universidad. La solución pasaba por habilitar y mejorar el espacio para conseguir su apertura durante el tiempo que fuera posible y no se ejecutara otra intervención en la parcela o, de no poder abrirlo, marginar el *aula* y trasladar la acción de *Aulabierta* a la gestión de actividades y programas y no malgastar en vano tiempo y energía en negociaciones que se vislumbraban infructuosas.

Aunque la asamblea de *Aulabierta* estaba al corriente de todo el proceso de legalización del espacio mantenido con la Universidad, la dirección del mismo corrió a cargo fundamentalmente del grupo de coordinación FAAQ, ya que se cruzaban entremedias otros intereses comunes, principalmente la gestión de permisos para ejecutar el diseño paisajístico del entorno del *aula*. La oportunidad de negociar a partir de *Aulagarden* fue aprovechada para solapar y dotar de tensión al intento de legalizar la auto-construcción y conseguir su apertura. El “jardín” intentaría envolver las dificultades del aula, su buena acogida permitía relajar posturas y la similitud en el diseño de procesos contribuía a ejemplificar la metodología empleada, los objetivos y propósitos perseguidos durante la auto-construcción, lo que ayudaba a comunicar con mayor eficacia a los responsables universitarios los valores y capitales de la experiencia *Aulabierta*.

De: josédaniel@
Para: colladosalcaide@karaba.com
Fecha: 24 de junio de 2008 12:13
Asunto: Re: Rv: Legalización del aula

Email. 94

----- Mensaje reenviado ----
De: sc@
Para: josédaniel@
Fecha: 24 de junio de 2008 11:51:03
Asunto: Re: Legalización del aula

Si el rectorado quiere legalizar el aula y que cumpla el código técnico, lo vamos a tener jodido, incluso habría que hacer operaciones de mejora, si no, no podré firmarlo. Lo del precio es para ver por donde andan, y creo que deberían decir que sí. Si aula abierta quiere legalizarse, cosa de la que yo tengo mis dudas [-> [Email 54 y 57](#)], hagamos las cosas como se deben hacer, cobrando lo justo.

⁶⁴⁵ El *aula* se situaba justamente en la linde entre parcelas propiedad de Diputación de Granada y Universidad de Granada. Los planes urbanísticos planeaban situar un vial en ese área por el que dotar de un nuevo acceso al vecindario norte de la Facultad de Bellas Artes. Por otra parte, la propia Universidad planeaba construir en esta parcela norte de la Facultad una nueva fase de ampliación, por lo que estos planes amenazaban inmediatamente la pervivencia del *aula*.

4. El caso de *Aulabierta* en la Universidad de Granada

Cuando se hacen las cosas de otra manera más informal, se cobra menos, o no se cobra. De todas formas siempre pueden negociar.

Besos

Santi

----- Original Message -----

De: josédaniel@

Para: sc@recetasurbanas.net

Fecha: 23 de junio de 2008 19:10

Asunto: Legalización del aula

Gracias. Santi.

Pero una cosa, en el primer mail, que me enviaste cuando te pregunté esto, me dijiste que sería como 1300 euros, ahora dices 4000, en realidad yo no tengo ni idea de lo que valen estas cosas, le decimos lo que tu digas, pero no se a que tipo de proyecto te referías, cuando digiste 1300, o si 4000 es su precio real.⁶⁴⁶

Email. 95

De: sc@

Para: colladosalcaide@karaba.com, josédaniel@, pablo@, maria@

Fecha: 16 de julio de 2008 11:03

Asunto: Re: Rv: Legalización del aula

Pandilla, mi silencio se debe a exceso de viajes, ahora voy en tren a Madrid. Os escribo con más calma.

Besos

Santi

La negociación de legalizar el aula parte de nosotros. No nos sentimos seguros de tener abierto el espacio para que lo disfrute la gente

----- Original Message -----

De: josédaniel

Para: sc@ , colladosalcaide@karaba.com, pablo@, maria@f

Fecha: 25 de junio de 2008 12:31

Asunto: Re: Rv: Legalización del aula

Muy buenas Santi again!

a ver, de repente, nos han surgido un montón de dudas acerca de este tema de legalizar el aula, la negociación de legalizar el aula, parte de nosotros ante el ostigamiento y amenazas de denuncia que nos han llegado por el hecho de hacer uso del espacio. No nos sentimos seguros de tener abierto el espacio para que lo disfrute la gente y se puedan realizar actividades dentro ante esta situación, no se Santi creemos que el aula no debe ser un lugar donde celebrar asambleas clandestinas ni cosas por el estilo.

⁶⁴⁶ CAMPOS, José Daniel. *Re: Rv: Legalización del aula* [en línea]. Mensaje para: COLLADOS, Antonio. 24/06/2008 [Citado 11/04/2012]. Comunicación personal.

Entonces nosotros básicamente apostamos por legalizarla, utilizarla de forma “oficial”, legitimarla...

Es ahora realmente cuando nos estamos encontrando con la problemática administrativa real. De aquí, distinguimos 2 puntos:

- CTE. de aquí nadie somos expertos en el código, pero si que se puede intuir seguro que algunos aspectos del aula construida no va a cumplir ciertos requisitos, entonces estaría bien que nos pudieras decir si lo sabes con más o menos certeza que el lo que cumple y que no cumple, es decir: de todas todas, cuales son las cosas que según el CTE deberíamos tirar o cuales son las que podemos mantener con sus intervenciones pertinentes así en bruto.

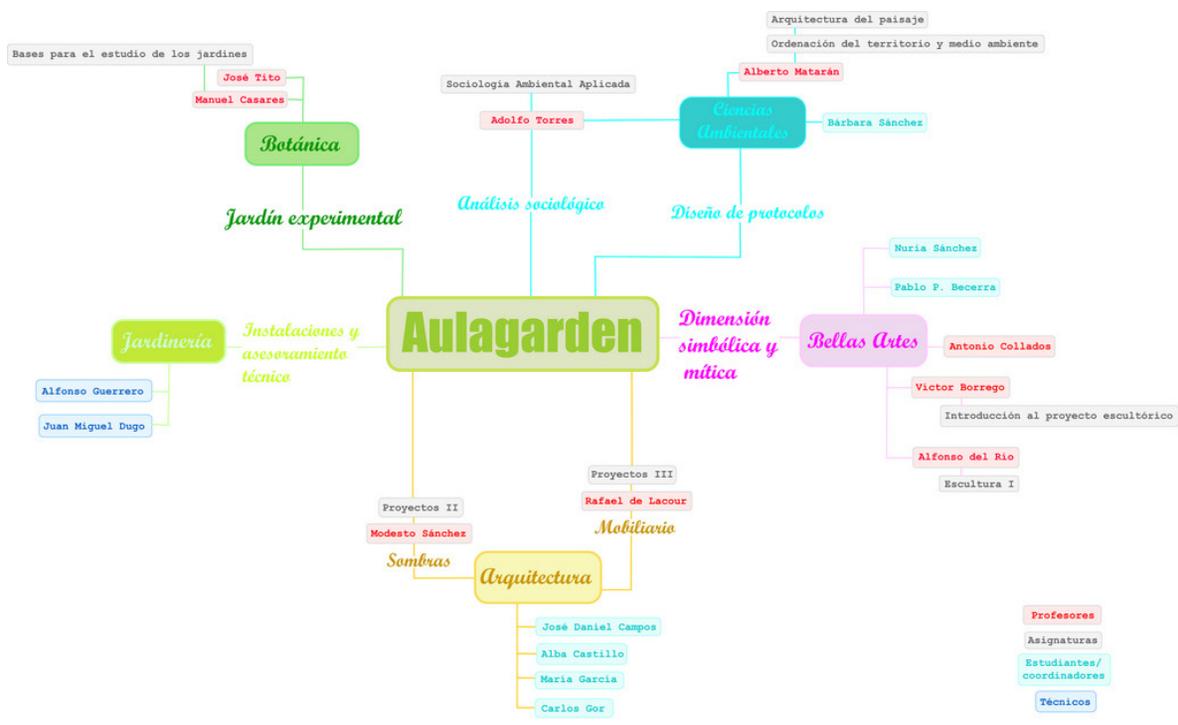
Esto es sobre todo para agarrarnos a algo, pq si sabemos que el aula no cumplirá el código en la vida, pues evidentemente nos buscamos otra estrategia, pero si por el contrario con ciertas intervenciones las cuestiones técnicas las podemos terminar de solventar, pues deberíamos ir a ello.

- Normativa urbanística. tu comentas, la posibilidad de hacer un “expendiente de legalización”, como opción a una edificación que no tiene proyecto previo, (el cual es nuestro caso), pero que pasa por ejemplo si la edificabilidad para esa zona está agotada y no se puede adecuar a la normativa urbanística. Ahora mismo estamos por conseguir la legislación y el plan vigente para esa zona, y estudiarlo en esas circunstancias, entonces en este caso la pregunta es: hay más estrategias de ocupación además de la legalización, no se en plan: cesión temporal (podríamos negociar 2 años y luego vemos o algo así) ó concesión con otras zonas de otros campus?...Todo esto es con la idea de negociar con la UGR, y plantearle que hay soluciones viables, y desde luego no imponer un criterio y no dejarnos amedrentar tampoco, sino que el proceso sea consecuentemente negociado.

No se Santi, en este momento se nos plantean muchas dudas, A qué modelos crees que debemos atender? Que pasa si difundimos que el aula está abierta, aún sin tener la habitabilidad?, Qué pasa si la gente empieza a utilizarla y alguien interpone una denuncia por esto? A quién iría dirigida?. Y si el Ayuntamiento se da cuenta que se ha edificado sin tener licencia ni ná de ná, contra quién actuaría?. AULABIERTA quiere se consecuentemente ABIERTA e ir integrando a más gente, ese era el objetivo crear una herramienta, un espacio conceptual (que devino tb en físico) instituyente, que pudiera autosustentarse (sostenible), pero vemos que el proceso de construcción del aula está encriptado [-> Pág. 655] y esto está obstruyendo las posibilidades de que el proyecto acumule energía. Actualmente en la Junta Directiva de la Asociación ya no estamos ninguno de los que hemos estado más implicados en la construcción. Si no hacemos el esfuerzo por resolver la apertura del aula, con todas las garantías para el resto de gente que desea estar en AULABIERTA, el proyecto se verá truncado. Tú cómo lo ves?.

La reunión con la vicerrectora, finalmente será el viernes, pq se aplazó, entonces nos gustaría llegar con la mayor información posible, esto creo que nos

El proceso de construcción está encriptado y esto obstruye las posibilidades de que el proyecto acumule energía



Il.196. Diagrama de la red de colaboración del Proyecto de Innovación Docente de *Aulagarden*.

dará recursos a la hora de proponer y negociar.

un abrazo Santi

pd: "este es un mail colectivo"⁶⁴⁷

C.3. Proyecto de Innovación Docente: *Aulagarden*. Experiencia transdisciplinar aplicada a la creación de herramientas y protocolos participativos para el diseño de espacios verdes en la Universidad de Granada.

La segunda fase del proyecto *Aulagarden* terminó con la realización de una primera plantación, la construcción y siembra de parterres, y gracias a Alfonso Guerrero, encargado de equipo de mantenimiento de jardines de la Universidad de Granada, pudo acometerse la instalación de riego para el jardín. Alberto Matarán y el grupo FAAQ consiguieron el apoyo y dotación de recursos por parte del Vicerrectorado de Infraestructuras y Campus de la UGR y lo que era más importante, la atención a un proyecto que quería convertirse en protocolo aplicable en otros espacios universitarios.

Con esta perspectiva, Matarán y FAAQ convinieron avanzar en las posibilidades del proyecto y dotarlo de mayor complejidad. Desde FAAQ prestamos atención a la posibilidad de modelar las nuevas fases de *Aulagarden* de tal forma que pudieran entrar dentro de un marco universitario que durante tiempo teníamos en perspectiva de trabajar: los programas de innovación docente (PID). Como anteriormente explicamos [->Pág 395], a través de estos programas encontramos una nueva fórmula o táctica por la que colaborar en la construcción de estructuras de diseño y gestión subliminal de programas de formación académicos. La innovación docente permitía e incentivaba la creación de sinergias entre centros, profesores y estudiantes, a partir de la puesta en marcha de programas que trataran de proponer fórmulas para actualizar los sistemas de enseñanza-aprendizaje universitarios.

Conseguir incluir *Aulagarden* dentro del marco de la innovación docente permitiría tener un aval institucional y académico sobre la práctica a desarrollar, ganar alcance y poder reconectar la experiencia *Aulabierta* con Departamentos y agentes de áreas de conocimiento sin relación directa hasta el momento, encontrar recursos con los que poder financiar las actividades y procesos a implementar en el ámbito universitario y afianzar redes de colaboración con profesores y estudiantes para intentar expandir el área de influencia de los modos y metodologías de *Aulabierta*.

La consecución de estos objetivos sería el fin fundamental del intento de inclusión de *Aulagarden* como programa de innovación, más allá de que toda la experiencia del proyecto condujera al estudio y realización de protocolos por los que trabajar el diseño paisajístico universitario desde la perspectiva de las metodologías participativas y de colaboración.

⁶⁴⁷ CIRUGEDA, Santiago. Re: Rv: *Legalización del aula* [en línea]. Mensaje para: CAMPOS, José Daniel, COLLADOS, Antonio, GARCÍA, María y PÉREZ, Pablo. 16/07/2011 [Citado 11/04/2012]. Comunicación personal.



Il. 197. Imágenes de los talleres de construcción de mobiliario y sombras artificiales vinculados al PID-Aulagarden. Marzo de 2009.

La propuesta diseñada por FAAQ, en colaboración con Alberto Matarán, tejía una red de colaboración entre cuatro centros universitarios, nueve profesores, siete estudiantes-coordinadores de tres centros distintos y dos colaboradores técnicos pertenecientes al área de infraestructuras de la Universidad [->II 196]. Durante la fase de redacción de este proyecto mi relación y participación se incluía como estudiante de posgrado con una Beca de Formación de Profesorado Universitario del Plan Propio de la UGR pero, en septiembre de 2008, mi vínculo con la Universidad de Granada cambia al conseguir la concesión de un contrato como profesor ayudante adscrito al Departamento de Escultura de esta misma Universidad. Esta situación modifica sustancialmente mi participación en el proyecto, ya que me permite asumir tareas no solo de coordinación sino también de ejecución y experimentación de proyectos docentes vinculados a *Aulagarden*. Mi relación con la experiencia *Aulabierta* se veía modificada a partir de la obtención del contrato. Pasaba de figurar dentro del arco del estudiantado universitario a incorporarme al cuerpo de profesorado de la Facultad de Bellas Artes de Granada. Aunque mi apoyo y compromiso no decrecía, entendía que desde este momento debía dar un paso atrás en mi participación dentro de la estructura de coordinación de *Aulabierta* e intentar potenciar los procesos de adscripción de nuevos estudiantes a la experiencia. A partir de este momento ejerzo tareas de asistencia a proyectos y asesoría organizativa, pero interrumpo la proposición de actividades a la asamblea o la dirección de nuevos programas de auto-formación. Esto es debido fundamentalmente a que consideraba que las tareas de cuidado y mantenimiento del proyecto debían ser desempeñadas por la comunidad de estudiantes, aquella de la que surgía y a la que se dirigía fundamentalmente la acción de *Aulabierta*. De este modo intentaba, alejarme y delegar funciones asumidas en otros participantes, sobre todo aquellas que me mantenían en un primer plano de representación.

La propuesta fue finalmente aceptada por la comisión evaluadora de los Programas de Innovación Docente, siéndole concedida una ayuda económica para la realización de las distintas actividades comunes programadas y para dar soporte al trabajo a realizar dentro de cada una de las asignaturas participantes. La denominación del programa quedaría registrado del siguiente modo: “Experiencia transdisciplinar aplicada a la creación de herramientas y protocolos participativos para el diseño de espacios verdes en la Universidad de Granada”, un título que enfatizaba la importancia de las cuestiones metodológicas a la hora de realizar proyectos de diseño e intervención espacial dentro de la Universidad, asunto que atravesaba la práctica de *Aulabierta* desde su inicio.

La secuencia de acciones del proyecto de innovación docente fueron registradas, archivadas y difundidas en la página web colaborativa de *Aulagarden* (<http://aulabierta.info/aulagarden>). La experiencia completa intentó desarrollar y experimentar de nuevo todas las fases de diseño y realización de un proyecto paisajístico, desde el estudio contextual (sociología ambiental), el análisis de especies (botánica), los métodos de proyección paisajística (arquitectura del paisaje), la intervención artística colaborativa (bellas artes) o el diseño de ambientes y cualificación zonal (proyectos arquitectónicos). El PID-*Aulagarden* involucró la participación directa o



Il. 198. Mapa-diagrama de espacios, especies y artilugios del jardín. Diseño: FAAQ.

indirecta de más de dos centenares de estudiantes, obteniendo distintos resultados en función de la naturaleza de las asignaturas implicadas [->Anexo 5.3]. Se llevaron a cabo estudios de usos espaciales, una nueva batería de proyectos paisajísticos, mapas de especies y cronogramas de recolección de semillas, diseño de mobiliario y sombras artificiales e intervenciones artísticas espaciales. Las actividades que incluyó el PID-Aulagarden incluyeron conferencias, visitas de campo, diseño de unidades didácticas, talleres de formación complementaria, eventos, etc. Entre ellos destacaron la “Fiesta de la Siembra”, una convocatoria celebrada en diciembre de 2008 con la que presentamos públicamente el proyecto de jardín e invitamos a atomizar el entorno del aula de semillas. La Diputación de Granada, a través de la colaboración del Centro José Guerrero, aportaría más de una treintena de arbustos y árboles, con los que el espacio fue transformado sustancialmente, del páramo inicial a un jardín caótico lleno de artilugios fruto de las continuas actividades y acciones que en él se realizaron [->II. 198].

En marzo de 2009, las asignaturas de Proyecto Arquitectónicos II y III de la ETSAG transformarían definitivamente el paisaje alrededor del aula a partir de la auto-construcción de distintos artefactos con empleos múltiples, desde bancos, aparcamientos para bicicletas, parterres, zonas de descanso y pérgolas [->II. 196]. Estas intervenciones se harían como prácticas posteriores a los ejercicios de diseño que realizó el alumnado en sus asignaturas. Siguieron, por tanto, un modelo similar al ejercicio práctico acometido con los talleres de auto-construcción realizados para dar lugar a cada uno de los elementos del aula (cimentación, cerramientos y cubierta) [->Pág. 536]. Con este ejercicio, conseguíamos completar el círculo de producción de un proyecto que, aunque fuera de dimensiones mínimas, suponía para muchos estudiantes la materialización de su primer trabajo de diseño.

El jardín rodeaba y “tapaba” el aula, ejercía de pantalla ante la institución pero no conseguía ocultar la problemática asociada a su continuo uso. Aunque el proyecto Aulagarden, contaba con el apoyo explícito de la Universidad de Granada, a través del permiso de realización y ayuda del Vicerrectorado de Infraestructuras y Campus, del Vicerrectorado para la garantía de la Calidad y de la Facultad de Bellas Artes, expresado por el propio equipo decanal, las distintas acciones vinculadas al PID-Aulagarden contribuyeron a intensificar el uso del aula auto-construida y, como así queríamos desde Aulabierta, llamar la atención sobre la situación de ilegalidad en la que se hallaba.

El jardín rodeaba y “tapaba” el aula, ejercía de pantalla ante la institución pero no conseguía ocultar la problemática asociada a su continuo uso

De: colladosalcaide@karaba.com

Para: listasocios@

Fecha: 19 de marzo de 2009 19:57

Asunto: [aaabierta] la Universidad quiere que cerremos aulabierta!!!

Hola a todos!!!!

por fin hay movimientos en el horizonte!...Os cuento en este mail largo, perdón, pero el asunto es importante: Ayer Ana Ibañez, vicedecana de infraestruct-

Email. 96

turas de la Facultad de Bellas Artes, me dejó una nota para que la llamara. Esta mañana he ido a la facultad a buscarla y me he encontrado con Víctor Medina y Fco. Caballero, decano y vicedecano de ordenación académica respectivamente, que me han contado lo siguiente: Se ha recibido un informe (de queja) por parte de los responsables de seguridad de la facultad en la que se comenta que en las últimas dos semanas se ha hecho un uso intensivo del aula, trabajando grupos grandes de personas en su interior, en actividades para las que no han sido avisados (se trata de los talleres de arquitectura de Aulagarden).

El segundo punto es que parece ser que la semana pasada se reunió Antonio Espín con Ana Ibañez y que en esa reunión se advirtió a Ana de que no se hiciera uso del aula, cosa que habían detectado que se estaba haciendo de forma frecuente y masiva desde inicio de curso (osea lo deseable por nosotros), que el aula estaba en una situación de completa ilegalidad y que querían hacer un control de este asunto, responsabilizando de nuevo a la dirección del centro de esto y advirtiéndoles con tono duro de que esta era una situación que no se debía mantener.

En fin que la reacción de Víctor Medina y parece que de Ana Ibañez ha sido de alarma y se han apresurado a contactar con alguien vinculado a Aulabierta para ver que estaba pasando...Me han dicho que no sabían bien con quién hablar, que quien son los que usan esto, que se han puesto en contacto conmigo porque sabían que había estado vinculado a Aulabierta en otra época, a lo que les he dicho que sigo en ello y que podían hablar conmigo pero que estaba la asociación...Me explican que la situación es bastante compleja, que al tema preocupante de la seguridad, de que el espacio no cumpla normativas, se añade el de la ilegalidad, falta de permiso de ocupación, licencias de apertura, etc., algo que ellos (el decanato) no saben como resolver y que trasladan a los técnicos de la Universidad, pero que no quieren que les salpique...dicen que no quieren encender a la Universidad, en fin, esas cosas...Otra cosa, por lo visto ya se sabe que la linde Universidad-Diputación corta a Aulabierta por la mitad y que en un tiempo habrá que plantearse que pasa, pq hay planeada una urbanización de pisos para estudiantes en el solar anexo...hablan de que hay que emprender una negociación (bien!) con un cronograma de proyecto que indique que objetivos tenemos, que tiempos-plazos, que prevemos, que futuro le damos a esto, que ahora mismo con el tema de la linde ya tienen una excusa para pj emprender un derribo (algo que no creo que se les pase por la cabeza siquiera), así que parece que en breve habrá movimientos para ver que pasa con este asunto...

Piden que no usemos el aula, que ellos no pueden admitir su uso, les he comentado que las semanas pasadas había mucha gente por el tema del proyecto de innovación docente de Aulagarden y que efectivamente se había estado trabajando en el aula bastante, me responden que les aseguramos que no íbamos a utilizar el aula, y que esto no está siendo así, por lo visto la semana pasada (durante taller de mobiliario, pasaron tecnicos de infraestructuras por aulabierta e informaron a superiores) le habló de que es difícil lo que piden, que ni siquiera es deseable porque no aspiramos a no utilizarla, y sobre todo de controlarlo

como parece que quieren que hagamos, o que quieren hacer ellos.

Le digo que también nosotros estamos molestos con esta situación de impasse que no creemos positiva, que quisiéramos estudiar soluciones. Me vuelven a hablar de ciertos usos actuales, como que se esté utilizando de taller, o el tema de la barbacoa, cosas que a día de hoy no están permitidas y me piden que se interrumpan que eso no ayuda al proyecto y que al revés, puede mosquear aún más. También me dicen que una cosa es que alguien salga o entre y otra que allí se trabaje en grupo...que para eso ya han habilitado las aula abiertas (prefabricadas) y que esa necesidad ya la cubren. Les digo que lo que nos gustaría es emprender una mesa de negociación, que la Universidad exponga sus motivos y nosotros los nuestros, que busquemos una solución ya, pero que no pueden pedir que el aula esté cerrada y ya está...esa no es la solución...(O que se legalice o que se derribe, pero que pidan que se quede como escultura, pues como que NO, verdad?).

No hemos podido hablar con Ana Ibañez, que ella tendrá más información, trataremos de hacerlo pero...ante movimientos así hemos empezado a preparar nuestras cartas. Hemos estado con Virtudes Martínez, ya la conocéis, un gran apoyo, y quiere vincularse al proceso de negociación con la Universidad, por lo pronto hemos convocado una REUNIÓN ESTRATÉGICA PARA EL PRÓXIMO MARTES 24 A LAS 17:30 HORAS EN AULABIERTA (el lunes a las 16hrs hemos quedado para limpiar), a la que hemos invitado a algunos profesores que nos pueden ayudar en el proceso, es un momento importante y urge trabajar juntos. Osea que constituiremos una comisión de seguimiento y mesa de negociación. Habrá que poner en valor toda la experiencia, que se reconozca y que se ofrezca una solución a la situación...

Otra parte es la técnica, ojalá Santi nos pueda ayudar, lo deseáramos, pero ya sabemos como está su agenda., contactaremos con él. Si no a ver, si él mismo nos puede recomendar a alguien... o a ver si algún arquitecto reciente se echa para adelante.

Parece ser que la semana próxima habrá reuniones...motivadas por este asunto. En fin traslado esto para poner al corriente a todos de las reuniones de pasillo.

ac⁶⁴⁸

A.14. Restricción de usos del aula y acciones para evitar el cierre.

Durante los últimos meses del curso 2008/2009 se intensifican las gestiones en relación a la situación de alegaldad en la que se encontraba el *aula*. Los talleres vinculados a *Aulagarden* multiplicaron los usos del espacio y era habitual encontrar

⁶⁴⁸ COLLADOS, Antonio. [*aaabierta*] *la Universidad quiere que cerremos aulabierta!!!* [en línea]. Mensaje para: LISTASOCIOS. 19/03/2009 [Citado 12/04/2012]. Comunicación personal.

a muchos participantes en *Aulabierta* haciendo uso del aula para realizar talleres puntuales, encuentros de trabajo o utilizando su mobiliario para celebrar comidas o invertir tiempo de distensión en el entorno del jardín recién creado.

Las reuniones previas con en el Vicerrectorado de Infraestructuras y Campus de la UGR, aunque se habían desarrollado en un clima de cordialidad y colaboración, contribuyeron a rescatar del impasse en el que estaba el proceso de apertura y usos del espacio auto-construido. De la sorpresa, la actitud de los responsables de este Vicerrectorado, una vez estudiaron la realidad del proyecto, pasó a la oposición o negación de cualquier vía que hiciera posible una apertura, aunque fuera temporal, mediante un ejercicio de adaptabilidad y aplicación de mejoras para hacer que el espacio cumpliera con la normativa de habitabilidad y consiguiera obtener su preceptiva licencia. La inversión que requería esta acción no podía comprometerse, por parte de la Universidad, al entender que el futuro de la parcela que ocupaba el edificio estaba condicionado al trazado de una nueva vía de servicio y al levantamiento de una linde de separación entre la propiedad universitaria y la de Diputación de Granada. Esta acción no debía retrasarse más de tres años por lo que aplicar mejoras en el *aula* era un asunto sin prioridad y claramente descartable por la Universidad. Por otro lado, aunque la dirección de la Facultad de Bellas Artes valoraba la iniciativa mostrada por *Aulabierta*, no quería comprometerse a asumir unos riesgos y una posible denuncia, tal y como advertía la Universidad, por parte de un ente como el Ayuntamiento de Granada o de algún particular, por lo que apoyaba al Vicerrectorado de Infraestructuras y Campus en la orden de no hacer uso del espacio. La dirección de la Facultad de Bellas Artes trabajaba en esos momentos en el proyecto de tercera ampliación de sus infraestructuras, un plan diseñado para ocupar el área intervenida precisamente por *Aulabierta* (espacio + jardín) con una nueva dotación de edificios. La Facultad entendía que esa era la apuesta que debía hacer para mejorar sus servicios y, por lo tanto, cualquier elemento que perjudicara o distrajera sus intereses no tenía por que ser auspiciado. En la negociación por obtener el apoyo del Vicerrectorado de Infraestructuras y Campus, la Facultad de Bellas Artes optó por conseguir financiación para una nueva ampliación, descartando solicitar la inversión de recursos en la mejora y habilitación del *aula*. La Facultad entendía que las actividades de *Aulabierta* podía desarrollarse en otros espacios e invitaba a los participantes en la experiencia a solicitarlos y hacer uso de ellos.

Esta situación provocó un evidente debate en el seno del proyecto. La complejidad de la negociación para conseguir legalizar y abrir el espacio había supuesto un gran desgaste para muchos de los que lo habían seguido y participado en ella. La generación de estudiantes más vinculada al proyecto de auto-construcción, en este momento (2009), había egresado en un tanto por ciento alto. Esto sumado al distanciamiento que muchos de ellos tuvieron hacia el proyecto una vez conseguido el fin del montaje⁶⁴⁹, limitaron la capacidad del proyecto por mantener una línea

⁶⁴⁹ Muchos de los participantes en *Aulabierta* se sintieron vinculados a la experiencia por las condiciones de la práctica de auto-construcción. Terminada esta, optaron por bajar la intensidad de participación en el proyecto o vincularse a actividades concretas.

de resistencia abierta respecto a la orden de cierre del espacio. La vinculación de muchos de los nuevos participantes en *Aulabierta* respecto al espacio no tenía la componente emocional de haber participado en su diseño y construcción, y aunque se sentía como propio, la herencia de espacios, herramientas y metodologías con la que contaban, era precisamente eso, una transmisión interesada de dispositivos, asumidos, pero no interiorizados ni integrados en su relación proyectual con la experiencia. *Aulabierta* había construido unos modos de hacer que, aún efectivos, formaban ahora un dispositivo complejo e, incluso, impositivo para los nuevos estudiantes que querían participar de ella. El intento de mantener la coherencia metodológica restaba flexibilidad e inmediatez a la práctica, condiciones justamente por las que en origen surgió *Aulabierta*, esto es, como reacción y contra-propuesta a lo que consideramos estrictos y poco efectivos modos de participación del alumnado en la construcción de la experiencia educativa universitaria.

Aulabierta construyó unos modos de hacer complejos e impositivos para los nuevos estudiantes que querían participar de ella.

De: aaabierta@aaabierta.org

Para: listasocios@

Fecha: 09 de diciembre de 2008 11:06

Asunto: [aaabierta] Asamblea aula abierta!!! URGENTÍISMA!!!!!!!!!!!!

Email. 97

Hola a tod@s!!!!!!!!!!!!

Soy Nuria, que tal?? Yo, preocupada. Últimamente con los cambios y relevos que se han sucedido en aula abierta hemos entrado en una situación de tránsito y cierto desconcierto. Por un lado las nuevas hornadas de gente abierta no tenemos mucha idea de que es exactamente esto, la filosofía del proyecto y como funciona. Personalmente, admiro y quiero valorar muchísimo el esfuerzo aportado todos estos años atrás. También, ahora que el proyecto cae en nuevas manos, es un buen momento para hacer reformulaciones, nuevas propuestas y lo que surja. En resumen y al grano, SE RUEGA QUE TODO AQUEL INTERESAD@ EN EL PASADO, PRESENTE Y FUTURO DE AULA ABIERTA ACUDA hoy DIA 9 DE DICIEMBRE A LAS 17:00 A DICHA SEDE CON UN BUEN ABRIGO, madalenas y un termo a ser posible je,je. Estais convocados. ¡Saludos!⁶⁵⁰

Esta condición del proyecto, junto con los avatares surgidos por la prohibición del uso del espacio, contribuyeron a que los estudiantes que se incorporaron a la asamblea y a la coordinación de actividades en un segundo momento, decidieran acometer un cierto proceso de transparencia y comunicación del proyecto, no solo para deconstruir y comprender las herramientas y protocolos diseñados hasta ahora, sino para poder difundirlos eficazmente y conseguir mayor participación y apoyo para *Aulabierta*. Este proceso conllevó leer y traducir las hojas, textos y páginas de presentación del proyecto a un lenguaje con el que se sintieran más identificados. Con ello, intentar aligerar la comunicación del proyecto limpiando todo aquello que fuera resultado de procesos de codificación basados en la sofisticación de la experiencia-

⁶⁵⁰ SÁNCHEZ, Núria. [aaabierta] Asamblea aula abierta!!! URGENTÍISMA!!!!!!!!!!!! [en línea]. Mensaje para: LISTASOCIOS. 09/12/2008 [Citado 12/04/2012]. Comunicación personal.

lenguaje. Esto dio como resultado nuevos elementos de comunicación vía web (una página de preguntas y respuestas frecuentes), dispositivos como un desplegable cartográfico con información destacada del proyecto y de su trayectoria⁶⁵¹ [->Anexo. 1.3] y nuevas estrategias para invitar e incentivar la participación, caso de las “Convocatorias Abiertas de Proyectos” en las que se prestaba asesoría y herramientas (la asociación) para concursar en las convocatorias de subvención de proyectos de asociaciones universitarias de la UGR.

Aunque estos intentos respondían a un nuevo espíritu por revitalizar la experiencia *Aulabierta*, la inercia del proyecto era claramente a la baja. En cualquier caso, los recursos obtenidos de este trabajo son hoy los elementos que sirven para comunicar y dar cuenta de la estructura y organicidad experimentada en *Aulabierta*.

Este proceso de traducción y apertura organizativa de *Aulabierta*, fue acompañado de un intenso impulso por defender la necesidad de avanzar el proceso de habilitación del espacio. Los participantes en *Aulabierta*, entendían el *aula* como signo de la iniciativa, símbolo de un proceso que aunque transcendía la mera formalidad del espacio era visible en él. Esta idea hizo que no se abandonara de inicio la posibilidad de reunir medios con los que tratar de convencer a la Universidad de Granada y a la Facultad de lo pertinente de evitar el cierre del espacio y, seguidamente, sumar su apoyo para conseguir la habilitación temporal del espacio y, con ello, reconocer el valor de la experiencia colaborativa tenida en *Aulabierta*.

En este punto, el debate interno en *Aulabierta* concluía en una exposición de miedos, que no eran más que la confirmación de ciertas debilidades de la experiencia. Por una parte, trabajar por obtener una legitimación institucional del proyecto podía conducir a una neutralización de su capacidad efectiva, es decir, por una desactivación de su crítica. Y, por otra parte, la oferta compensatoria hecha por la Facultad de Bellas Artes para aceptar el cierre del espacio a cambio de ofrecer otro lugar donde continuar con la programación de actividades de *Aulabierta*, generaba fuertes dudas en torno a la posibilidad o sospecha de que el proyecto se convirtiera finalmente en un servicio acrítico, es decir, en un programa que interesara a la propia institución como sistema para cubrir sus programas de formación complementarios. Éstos, aún hoy, son elementos controversiales y requerirían un debate timidamente esbozado en el proyecto pero no clausurado. En cualquier caso, la incertidumbre ante la cooptación institucional es un asunto discutido y trabajado por las prácticas culturales críticas, como hemos intentado exponer en la primera parte de esta Tesis Doctoral.

Antes de que la Universidad de Granada recomiende/obligue a la Facultad de Bellas Artes a prohibir hacer uso del *aula*, se intentan encontrar fórmulas por las que contravenir los motivos esgrimidos por la Universidad para el cierre. Uno de los asuntos de mayor preocupación era obtener toda la información necesaria de las condicio-

⁶⁵¹ Las ilustraciones 131, 132 y 133 forman parte de este desplegable.

nes técnicas del *aula*, es decir, conocer cómo las soluciones empleadas para su construcción y montaje podrían ser adaptadas y qué medidas habría que tomar para que el espacio cumpliera con los requerimientos técnicos y legales para su apertura. Las consultas en este sentido fueron dirigidas a Santiago Cirugeda, quien había dirigido y tomado las decisiones de carácter técnico en el proyecto. Preguntamos y confiamos de nuevo en él para saber la condición y motivo de las soluciones adoptadas y qué posibilidad teníamos ahora para revertir el estado del *aula* para que pudiera superar una inspección técnica que permitiera abrirlo.

De: sc@

Para: listasocios@

Fecha: 24 de marzo de 2009 14:56

Asunto: [aaabierta] Aula AmenAzAdA

Email. 98

Hola Pandilla,

ya comenté ayer en, Barcelona, Bilbao y hoy en Málaga, la situación del Aula, para buscar cómplices y amigos que apoyen. Creo que tendríamos que escuchar lo que piden, si es un proyecto que garantice la seguridad de uso. Como sigue siendo temporal, tampoco habrá que cumplir el CT a rajatabla, sino podremos inventarnos su justificación. Si eso es lo que quieren se puede jugar con ellos. También llevamos 4 años? allí, así que como no han intervenido la administración, podríamos justificar una servidumbre de uso de ese suelo...pero como no conozco el talante del rectorado, no puedo plantear ninguna estrategia que compartir en la Asamblea de hoy. El jueves espero reunirme con los que pasen por Sevilla, allí estaremos.

Besos

Santi⁶⁵²

A finales de marzo de 2009 celebramos un encuentro en Sevilla con Santiago Cirugeda. Allí le propusimos convertir este proceso de detección y redacción de un proyecto técnico de habilitación en una nueva actividad de *Aulabierta*, es decir, seguir con la metodología “necesidades en fines” que desde el inicio del proyecto habíamos desarrollado [->Pág. 402]. Una oportunidad para convocar de nuevo a estudiantes de la Escuela de Arquitectura para que, junto con algunos profesionales del medio, analizaran las condiciones del *aula* y realizaran propuestas de mejora que solucionaran las deficiencias del espacio y a la vez propusieran mutaciones creativas para el *aula*. El compromiso de Santiago Cirugeda con esta actividad fue inmediato, por lo que quedábamos emplazados a iniciar y proponer a la Universidad de Granada la gestión de este proceso como alternativa y posibilidad para evitar el cierre.

⁶⁵² CIRUGEDA, Santiago. [aaabierta] Aula AmenAzAdA [en línea]. Mensaje para: LISTASOCIOS. 24/03/2009 [Citado 13/04/2012]. Comunicación personal.

Email. 99

De: colladosalcaide@karaba.com

Para: listasocios@

Fecha: 29 de marzo de 2009 21:54

Asunto: [aaabierta] [legalización] visita al estudio Recetas Urbanas

Estuvimos Ppda, Pablo, Miguel Ángel, Elena, Maria y yo (ac).

-Santi apuntó la idea de redactar un convenio de cesión entre la Universidad y aaabierta

-Reformas: habría que evaluar el aula y practicar reformas: rampa, tapar estructura metálica con pladur o similar, electricidad, ... esto podría evaluarse en una visita en semana santa.

-Curso con santi: curso donde se estudien las soluciones técnicas, incluso las rendijas o acuerdos que se pueden dar para solventar problemáticas como en las que estamos. Santi se comprometió para la primera semana de junio. Habría que entevistarse con Juan calatrava para ver si puede apoyarlo...

Esto es un apunte rápido...los que allí estuvieron que digan más...salut

ac⁶⁵³

Esta actividad formaba parte de toda una batería de proyectos y acciones consensuadas entre los participantes en *Aulabierta* para intentar llamar la atención sobre la problemática que vivía el proyecto y encontrar fórmulas para salvarlas. Comprendíamos este proceso de una manera propositiva, es decir, consideramos esta una buena oportunidad para generar debate en torno a *Aulabierta* y con ello poder establecer un proceso de análisis, evaluación y reformulación de la experiencia, algo necesario y deseado, pero que por motivos diversos no había sido realizado hasta el momento. El movimiento o cambio de posición de la Universidad respecto al proyecto, deshizo el estado de distensión o falsa calma en el que estaba instalado el grupo con mayor vinculación a la experiencia. Si por una parte, la tensión provocada por la solicitud de cese de actividad no era la reacción querida por el grupo, por otra parte, esta amenaza consiguió probar el estado de salud del proyecto y de la relación entre sus participantes y colaboradores con él. Es decir, finalmente el hecho del cierre era un acontecimiento esperado para con él intentar generar un punto de inflexión en el proyecto, un cambio de etapa o renovación, incluso, un punto y final de la experiencia.

El 31 de marzo de 2009 convocamos una asamblea a la que invitamos, esta vez expresamente, a un grupo de profesores a los que quisimos informar personalmente del proceso de legalización-cierre del aula y contrastar con ellos algunas de las ideas debatidas para intentar evitar que la posición de la Universidad fuera exclusivamente la clausurar el espacio y no intentar otras soluciones alternativas. El acta de la reunión fue realizada y enviada pro María García en el siguiente correo electrónico [->Email 100].

⁶⁵³ COLLADOS, Antonio. [aaabierta] [legalización] visita al estudio Recetas Urbanas [en línea]. Mensaje para: LISTASOCIOS. 29/03/2009 [Citado 13/04/2012]. Comunicación personal.

De: mariagr@
Para: listasocios@
Fecha: 31 de marzo de 2009 13:23
Asunto: [aaabierta] tareas

Hola a todos,

aquí os mando un pequeño resumen de la reunión de la semana pasada donde tratamos el tema del qué hacer frente a la situación que se nos plantea, con algunos profes que asistieron. Luego nos quedamos ls de Aulabierta y nos repartimos tareas, ahí va...A ls que estuvisteis modificad/añadid lo que veáis

A la reunión asistieron como unas 7 personas de Aulabierta y varios profes (Victor Borrego, Alfonso del Río, Virtudes, Marisa, José Luis Vicario, Alfonso Maso, y alguno más que yo no conozco...), ls profes en general apoyaban y veían bien la estrategia de difusión-visibilización-búsqueda de apoyos que nosotros planteábamos. Virtudes hizo especial hincapié en que esto que nos está pasando no es una cosa aislada sino que se enmarca dentro de la estrategia general de Bolonia de restringir usos en las Universidades, controlar al personal, etc. etc. También dijo que tuviéramos especial cuidado en mantener Aulabierta como una cosa de los/as estudiantes, que no se lo vaya a apropiar la institución ni los profesores. José Luis Vicario propuso hacer un dossier apabuyante (de grande, con textos, imágenes, etc.) de memoria y proyecto de Aulabierta (cosa que por otro lado ya estábamos pensando hacer). Victor, José Luis y Alfonso sugirieron que podían vincular a ls estudiantes de sus asignaturas al Aula, por lo menos al espacio, explicarles el proyecto, o inventar otro tipo de colaboración.

Lo que se decidió es:

- Hacer la exposición retrospectiva 5 años de Aulabierta en el Salón de Actos de la Facultad para finales de Mayo y aprovechar la coyuntura para hacer difusión del proyecto a nivel interno (de la Facultad) ya que esto es una carencia que ha tenido Aulabierta desde hace mucho tiempo.
- Preparar una campaña de difusión externa (prensa, etc.) y una búsqueda de apoyos a nivel institucional y con profesionales de renombre.
- Realizar un seminario que acompañe a la exposición con profesionales conocidos del mundo del arte y la educación que enmarquen el proyecto y la situación de Aulabierta en reflexiones más amplias del mundo cultural y político.
- Realizar un taller de legalización con Santiago Cirugeda en el que se pudieran llevar a cabo las acciones necesarias para legalizar el Aula.
- Trabajar con un par de amigos diseñadores gráficos para que echen una mano con toda la gráfica de la difusión (desde la expo hasta el material propios que se saque: fanzines, flyers, etc.)

TAREAS:

Lo que se propuso fue hacer como pequeños grupos coordinadores de tareas, es decir que en las tareas puede participar más gente pero hay una o dos personas que se encargan de coordinarlas:

4. El caso de *Aulabierta* en la Universidad de Granada

- Redacción del manifiesto para buscar apoyos: María.
- Preparación de la exposición: Antonio + Elena + Gracia + Nuria
- Seminario mesas redondas: Antonio
- Taller legalización: Ppda
- Comisión comunicación: Pablo, María, Araceli (prensa), Miguel Angel (tv), Reyes, Alba, Ayelen (diseño), Nuria
- Búsqueda de apoyos: Antonio + María (y todos)
- Mejora del espacio exterior: Cristian y Ppda
- Actividades (taller de encuadernación, de documental...): Cristian + Grupo del Documental

*** Si hay alguien que no fue a la reunión y quiere meterse en algún grupo que responda a este mail, y nos vemos el viernes a las 11h.

bss a todes!!⁶⁵⁴

Entre otras acciones, comenzamos la redacción de un manifiesto de apoyo al proyecto para difundirlo a través de la red y conseguir apoyos y adhesiones al mismo, con el objetivo de demostrar a la Universidad y Facultad lo inapropiado de una decisión en contra de bloquear la posibilidad de obtener la licencia con la que, por fin, poder abrir de una manera transparente y pública el *aula*. Desde su montaje, este hecho no pudo realizarse ante la precaución mantenida por los estudiantes coordinadores del proyecto a entregar un espacio que no había sido sometido a inspección técnica y que, por lo tanto, podía generar, ante un posible accidente, una situación problemática a la experiencia y a la propia Universidad de Granada.

Con este manifiesto queríamos, por una parte, difundir el posicionamiento político del proyecto, expresar nuestra confianza en los valores de la iniciativa y compartirlos para públicamente ponerlos en tensión y debate. El manifiesto fue un texto redactado y corregido colectivamente. En su composición participaron tanto estudiantes como algunos profesores a los que invitamos a leerlo y hacer sus aportaciones. El texto en su versión última es el siguiente:

Doc. 23 *AULABIERTA* es un proyecto que desde el año 2004 ha venido trabajando con metodologías de autoformación y coaprendizaje en la Universidad de Granada.

El proyecto comienza cuando un grupo de estudiantes y profesores de Bellas Artes y Arquitectura de esta Universidad cuestionan de manera propositiva la ausencia en ella de lugares para el encuentro, la comunicación, la creación y el aprendizaje colectivo. Plataformas “cívicas” que respondieran de una forma imaginativa e inmediata a necesidades concretas (formativas, relacionales, incluso emocionales) no satisfechas por la institución, en las que se ensayaran formas de gestión más ágiles y un uso de las estructuras universitarias menos rutinario.

⁶⁵⁴ GARCÍA, María. [*aaabierta*] tareas [en línea]. Mensaje para: LISTASOCIOS. 31/03/2009 [Citado 13/04/2012]. Comunicación personal.

Surgió entonces la intención de crear un lugar, en el seno de la institución, lo suficientemente permeable a la actualidad, conectado a la acción y al pensamiento contemporáneo e íntimamente ligado a determinados contextos (educativo, profesional, político y geo-social). Un lugar para el encuentro, la información, el intercambio, un laboratorio de ideas, una herramienta que facilite el desarrollo de actividades docentes e investigadoras, un espacio para la autoformación.

La materialización de esa idea comenzó por la autoconstrucción de un espacio, convirtiendo el propio proceso de construcción en una herramienta pedagógica. Gracias a la participación de numerosos colaboradores y estudiantes de la Universidad de Granada ese espacio es ya hoy una realidad, un lugar de reunión y trabajo, un espacio para el encuentro, para la experimentación pedagógica y abierto a las necesidades y deseos de los estudiantes.

Aulabierta lleva 5 años realizando numerosas actividades (talleres, seminarios, proyectos, etc.) con el objetivo de construir de forma colectiva el aprendizaje, propiciando la participación activa y crítica en la labor discente. Un ejemplo de ello es el Proyecto de Innovación Docente transdisciplinar que Aulabierta ha ideado y en el que participan ámbitos académicos de las Bellas Artes, la Arquitectura, las Ciencias Ambientales y la Sociología, así como estudiantes, profesores, personal de administración y servicios y colaboradores externos.

Aulabierta ha generado proyectos en colaboración con diversas instituciones de la ciudad y la región (como el Centro José Guerrero o UNIAartepensamiento, p.e), ha trabajado programas con el contexto del barrio en el que se sitúa (La Chana) y de ella han surgido varios grupos que hoy en día trabajan de forma profesional en el mundo del arte y la arquitectura, sirviendo de conexión entre el mundo académico y la sociedad.

Desde hace un tiempo venimos siendo testigos de un progresivo proceso de mercantilización y privatización de la cultura y la educación. En el ámbito universitario esto se ha traducido en la entrada directa de los intereses mercantiles en los campos de estudio e investigación académicos, así como un recrudescimiento de las normativas de control en los espacios universitarios.

Ante estas crecientes prohibiciones, Aulabierta pretende continuar con su propuesta de actividades y de uso del espacio universitario como un verdadero espacio público, donde la gente pueda participar de una manera directa en su propia formación y en la configuración de su entorno. Además se hace urgente seguir entendiendo y practicando la creación de saberes colectivos, desde, con y para la comunidad viva, fomentando el procomún como construcción de sentido y filosofía de aprendizaje.

Las personas, colectivos y organizaciones que suscribimos el presente escrito, queremos manifestar nuestra adhesión y compromiso con Aulabierta, con su extraordinaria trayectoria, sus planteamientos futuros y los modelos de autogestión estudiantil con los que ha demostrado que se puede y se debe seguir trabajando por la salud de la enseñanza pública. También queremos manifestar nuestra admiración y respeto por haberse convertido en uno de los más innovadores y sugestivos referentes de proyecto autoformativo surgido en el seno de la Universidad española. De este modo, ofrecemos nuestro apoyo a cualquier iniciativa que asegure su continuidad como un imprescindible elemento dinamizador de la vida universitaria.

*Aulabierta
pretende
continuar con
su propuesta de
actividades y de
uso del espacio
universitario
como un
verdadero
espacio público.*

A partir de esta carta-manifiesto se llevaron a cabo gestiones múltiples para constituir una serie de mesas redondas a las que invitar a diferentes ponentes a debatir conjuntamente las implicaciones que un proyecto como *Aulabierta* podía tener en el seno de la Universidad y en el campo de la cultura en general. Un segundo objetivo de esta actividad era intentar convocar en la Facultad de Bellas Artes a algunas figuras reseñables dentro del campo educativo y cultural para, con ello, demostrar a la institución universitaria el apoyo exterior que recibía el proyecto y la buena consideración que tenía en contextos significativos. Santiago Eraso, Manuel Borja-Villel, Ana Navarrete, Carmen Mörsch, Andrés Perea, Santiago López-Petit...eran algunos de los invitados contactados y dispuestos a participar de la reunión.

Otros grupos se encargarían de tareas de comunicación con medios y de elaborar materiales para difundir la experiencia *Aulabierta* al interior de la Universidad de Granada y a la ciudad. Hasta ese momento *Aulabierta* había tenido cierto impacto en el contexto social cercano de la Chana, sobretodo, a través del programa *Zona-Chana*, pero notábamos con una iniciativa cultural y educativa singular con esta, no era conocida en sectores de interés del proyecto en la ciudad. Esto contrastaba con el currículo acumulado en los cinco años de proyecto, en los que *Aulabierta* tuvo una extensa participación en publicaciones, talleres, seminarios, conferencias, exposiciones, etc. invitada por iniciativas independientes e institucionales de gran parte del Estado español. Museos, centros de arte, Universidades, administraciones locales, espacios artísticos independientes, grupos de trabajo, solicitaron la participación de *Aulabierta* en actividades y programas de carácter educativo y cultural. La preparación de artículos y reportajes sobre el proyecto en los medios de comunicación locales fue una de las tareas acometidas en este momento. Junto a esto, la preparación de una exposición en la que mostrar materiales audiovisuales y documentos sobre los cinco años de proyecto. Con esta muestra se perseguía el objetivo de ilustrar los modos y acciones de trabajo desarrollados por *Aulabierta* a un público eminentemente interno, es decir, universitario y, con ello, intentar su adhesión y futura participación en la experiencia.

Durante dos meses diversos equipos, coordinados en asamblea, trabajaron en la gestión de las tareas propuestas para intentar que la Universidad cediera y colaborara con *Aulabierta* en la generación de las acciones precisas para habilitar el espacio, conseguir su apertura y continuar con un programa de usos hasta que el plan de actuación en esa zona lo permitiera. Conscientes de la imposibilidad de plantear la permanencia indefinida del *aula*, asunto que no pasaba por ser un objetivo del proyecto, solicitamos el apoyo necesario para poder solucionar los problemas técnicos detectados y experimentar, durante un tiempo pactado con la Universidad, una cesión de servidumbre de un área delimitada (incluida en ella el aula y el jardín) con la que poder trabajar un programa a medio plazo, dejando fuera de toda responsabilidad legal a la Universidad de Granada y la Facultad de Bellas Artes. Sin contravenir regímenes de horarios, salubridad y seguridad, el resto de normas de uso del espacio *Aulabierta* serían pactadas entre los participantes, cualificando de esta manera el aula según las necesidades y deseos de los sujetos y colectivos interesados en ella.

Mientras preparamos esta batería de acciones, el espacio se siguió empleando, esta vez para desarrollar una serie de actividades en colaboración con algunas entidades y agentes culturales y sociales de la ciudad. Talleres de “GIMP + INKscape: software libre para artistas” en colaboración con el Hacklab de Granada, un “Laboratorio de Serigrafía Ambulante” impartido por la Srta. Jes, un “Taller de fabricación de jabón” dirigido por la Asociación de Educación Ambiental DATURA, un “Taller continuo de documental” de coordinación colectiva o un “Taller de Pilates” impartido por la estudiante Cristina Borrellas. Estas serían las últimas actividades programadas y desarrolladas al interior del aula. Como pasó con anterioridad, la intensificación de actividad culminó con una nueva llamada de atención por parte de la institución universitaria, esta vez por la dirección de la Facultad de Bellas Artes –en la persona de su Decano D. Víctor Jesús Medina Flórez-, quien pedía detener el uso del espacio y atender a la recomendación de la Universidad de Granada de cerrar definitivamente el *aula*. Emplazaba también a *Aulabierta* a una reunión en la que negociar una salida al conflicto y buscar alternativas posibles y deseables para todas las partes.

Esta reunión se celebraría en octubre de 2009, posterior a la última asamblea convocada por *Aulabierta*. Con motivo de la cita con el equipo decanal, se celebró un encuentro para cohesionar posturas de cara a una posible negociación con la Facultad. En esta reunión, se compartió el estado de las tareas y acciones de presión diseñadas para evitar el cierre del aula [->Email x] así como otros asuntos de importancia que tenían más relación con algunas incertidumbres de carácter orgánico y estructural de la iniciativa. La propia continuidad y sostenibilidad de la misma estaba en entredicho, al notar el progresivo alejamiento de muchos participantes, en otro tiempo muy vinculados al proyecto, y la incapacidad para generar una renovación o incorporación de nuevas generaciones de estudiantes a la coordinación de la experiencia o de actividades puntuales que pudieran también activarla. Aunque muchos de nosotros seguíamos comprometidos con *Aulabierta* de maneras diversas, a finales de 2009 la mayoría de los participantes comenzamos a imaginar y promover estructuras de trabajo paralelas, bien de ámbito universitario o incluso profesional, por lo que se inició cierto proceso de atomización o multiplicación de *Aulabierta* en nuevos colectivos, espacios y plataformas. Mytaki o FAAQ fueron los primeros grupos de coordinación que estabilizaron una estructura propia a partir de *Aulabierta*. A ellos se sumaron Espacio Auxiliar⁶⁵⁵, una plataforma de producción de actividades de formación artística, primero egresada de la Universidad y más tarde reintroducida, formada por miembros de la segunda generación de participantes en *Aulabierta* junto con otros compañeros de la Facultad de Bellas Artes. *Transductores* [->Pág 180], de ser un programa de formación y trabajo en red surgido para potenciar las líneas discursivas de *Aulabierta* sobre prácticas artísticas colaborativas y pedagogías críticas, devino en grupo de trabajo estable (Javier Rodrigo y Antonio Collados) con una estructura jurídica particular.

⁶⁵⁵ Página web de Espacio Auxiliar: <<http://elespacioauxiliar.blogspot.com.es/>> [Citado 15/04/2012].

Las actas de esta última asamblea, celebrada el 14 de octubre de 2009, son bastante explícitas de la situación y estado del proyecto. Estas son:

Doc. 24 ACTAS REUNIÓN AULABIERTA 14/10/2009.

Reunidos: Antonio Collados, Cristian Malo, Sergio Vera, Reyes Revilla, José Daniel, Nuria Sánchez y Pablo Pérez.

1. Nuria plantea la posibilidad de abrir el aula un par de horas en semana para realizar un mercadillo de trueque de ropa usada. En principio no hay pegas.
2. Nuria expresa su deseo de cesar en su cargo de Presidenta por motivos personales. No se siente lo suficientemente responsable para ejercer el puesto. El cargo queda abierto para quien quiera solicitarlo. Habría que hacer una asamblea general en serio para formalizar el traspaso a otra persona.
3. Antonio y Pablo recalcan la falta que hace nuevo personal y en especial que las nuevas generaciones 3.0 vayan tomando el control de la situación para dejar de depender tanto de la generación 1.0.
4. Respecto a lo de los cargos de presidente, tesorero, etc. (recordemos que también Reyes cesó en su cargo de tesorera y actualmente aún nadie ocupa ese cargo) Antonio plantea la cuestión de si queremos tener la clásica organización de asociaciones jerarquizadas o es más una forma descentralizada. Estamos de acuerdo en que el aula no se rige por un orden jerárquico sino que funciona por miembros vinculados a proyectos. De este modo para buscar un responsable de una actividad del aula, hay que acudir al equipo de coordinación del proyecto dentro del cual se haya realizado esa actividad. Por temas de practicidad y comunicación con la facultad si hay que tener una persona que sirva de enlace primario que se haga responsable de derivar la información a la persona o personas del proyecto correspondiente. Para servir de enlace entre la facultad y AAA se ofrece Nuria pues es miembro de la delegación de alumnos y frecuenta la facultad.
5. Se necesita hacer algo para atraer a nueva gente al aula. Se proponen varias cosas (convocatoria de proyectos, charla presentación de Cristian en salón de actos,...) Pablo apunta que eso ya se ha intentado y que no es efectivo. Los actos para AAA 5 años se perfilan como la mejor oportunidad. La cuestión sigue abierta a la espera de acciones.
6. Pablo remarca la necesidad de insistir en el uso de las herramientas: correo, wiki, flickr, etc. Hasta ahora no se están usando por la generación 3.0. ¡¡Hay que ponerse las pilas al respecto!!!
7. Antonio relata los dos encuentros que ha tenido con responsables de la facultad preocupados por el tema de AAA: Ana Ibáñez preguntó preocupada por las actividades en el jardín y el miedo a que se dañara algún cable de alta tensión. No avisamos de la 2ª plantación ni del taller de sombras. Ana quería hablar con la unidad técnica para ver el tema de la legalidad. En una comisión de cultura Víctor Medina y Paco Caballero preguntaron asustados ¿Qué es AAA??? De lo cual se deduce la ignorancia del proyecto por parte del profesorado. Pablo propone crear algo explícito, con nombres de los responsables de ciertas tareas como mantener las

herramientas. Se pasa por alto el tema. Lo que sí se habla es de nombrar mañana a los responsables de cada proyecto. Cristian propone hacer además su presentación de AAA. Antonio propone que cuando se vaya a hacer algún proyecto, se envíe un correo a los profesores. (él ya lo hace con algunos) Se aprueba hacerlo.

8. LEGALIZACIÓN DEL ESPACIO:

Estamos de acuerdo en que si quieren demoler el edificio dentro de x años que lo hagan. Preguntas clave según Antonio: ¿Cuál es el interés de la facultad con respecto a AAA?. Percibimos desinterés e ignorancia del proyecto además de obstáculos. Las opciones parecen ser por ahora tres: derruirlo, esperar, ignorarlo. ¿Cuál es nuestra posición?

Usar el espacio mientras podamos.

Seguir usando nuestra metodología como medio para buscar soluciones al problema y resolverlo:

Curso de arquitectura en AAA 5 años que busque diagnosticar el problema aportar soluciones y llevarlas a la práctica. Será en primavera con Andrés Perea y Santi Cirugeda.

Seminario de pedagogías alternativas

AAA 5 años: exposiciones, conferencias.

Espacio: lo necesitamos, es un motor de vida en la facultad, con respecto al jardín los jardineros están encantados, y ahora el aula solo se usa para guardar aperos de labranza.

Llaves del AAAA: se acuerda ceder un juego de llaves a la facultad. Si no lo tenían antes es porque no lo han pedido. Habrá unas 10 copias de llaves del aula repartidas entre coordinadores de distintos proyectos.

Posición Urbanística: El espacio que ocupa el aula está dividido entre Diputación y la UGR. Lo que se puede negociar es una cesión del espacio durante un tiempo. Esa figura existe según José Daniel. Pablo dice que esa cesión es una situación real que ya se está dando aunque es ilegal. La carencias técnicas del aula son: accesibilidad general y protección contra incendios. Hay que sellar la estructura metálica.

No aceptamos que se nos de otro espacio en la facultad a cambio del de el aula. Entonces estaríamos bajo el dominio de la facultad absoluto. (adiós a las ideas descabelladas y divertidas, a las barbacoas, a la improvisación...)

Nuestra posición pues es de no resistencia al derrumbe pero si de negociar seguir usándolo incluso de cara a mejorar la oferta de la facultad. Solo queremos negociar el uso a la espera del derrumbe.

9. José Daniel propone limpiar el aula la semana que viene en turnos de mañana y tarde los días 22 y 23 de octubre (jueves y viernes). Se aprueba.

10. Reyes pregunta ¿Cuál es el futuro del AULA? Hacen falta nuevas generaciones según Pablo.

FIN DE LA REUNIÓN.

Al día siguiente de esta asamblea estaba convocada una reunión con el Decano Víctor Medina. A ella asistió también la Vicedecana Belén Mazuecos y algunos estudiantes representando a *Aulabierta*. Acompañamos la reunión Víctor Borrego y yo, ya en este caso como profesores que apoyaban la iniciativa. Esta reunión se desarrolló en los mismos términos que anteriores encuentros informales. Las peticiones por parte de la institución seguían siendo las mismas: evitar el uso del espacio, y ahora, solicitar una copia de llaves de las cerraduras del espacio. *Aulabierta* entendió la postura de la institución como una posición firme y, atendiendo a la voluntad de la dirección de mediar con la Universidad para encontrar una oportunidad al uso del espacio, accedió a interrumpir la utilización del espacio mientras la negociación por el uso continuaba. El equipo decanal se comprometió a cambio a convocar y participar en una nueva reunión con los responsables del Vicerrectorado de Infraestructuras y Campus para definitivamente establecer un programa o calendario de actuaciones, en nuestro caso, con la esperanza y fin de concluir en la apertura del *aula*.

El 3 de noviembre de 2009 nos reunimos en el Rectorado de la Universidad de Granada representantes de *Aulabierta*, junto con Víctor Medina –Decano de la Facultad de Bellas Artes-, Alberto Matarán –Director del PID-*Aulagarden* y de la Cátedra Sarago de la UGR y Begoña Moreno –Vicerrectora de Infraestructuras y Campus de la UGR-. En la reunión *Aulabierta* mostró su disponibilidad a colaborar con la Universidad evitando hacer uso programado del *aula* –expusimos que no podíamos tener control de usos informales del espacio-, y a desarrollar un programa de actividades, talleres y actuaciones hasta conseguir resolver los problemas técnicos y legales del aula auto-construida y poder abrirla hasta que se realizaran otras actuaciones urbanísticas en la parcela que ocupaba. Pedíamos apoyo y recursos para resolver este asunto, ya que nosotros nos comprometíamos con su asesoría a gestionar este proceso y a disponer de colaboradores avalados que pudieran resolverlo. La posición del Decano Víctor Medina fue mediadora y sin inclinación aparente alguna. Dejaba cualquier responsabilidad en la toma de decisiones a los responsables de infraestructuras de la Universidad y por lealtad institucional no podía más que acatar y apoyar la posición de ésta. La Vicerrectora de Infraestructuras dejó bien claro cuál era esta posición: el aula debía cerrarse y no había interés institucional por apoyar un proceso de legalización, ni disponibilidad presupuestaria para ejecutar ninguna actuación de habilitación. Esta decisión era definitiva y no revocable. Suponía, por tanto, una muestra de oposición rotunda a la creación de un programa de actuaciones para conseguir abrir el espacio con toda la legalidad y seguridad. Un jarro de agua fría que, no por esperado, provocó una patente depresión en la energía de *Aulabierta* y en la posibilidad de que el proceso de legalización pudiera reactivar y animar la vinculación de los actuales y futuros participantes en la experiencia.

Esta noticia bloqueó incluso las tareas y actividades iniciadas para presionar a la Universidad. Su postura denotaba un cierre total a cualquier posibilidad de apertura del espacio, por lo que, sin margen de maniobra ni voluntad de negociación por una de las partes, quedaba darse a la desobediencia, el activismo y la protesta o a la resignación, cese y dispersión a otros espacios y proyectos. El cansancio acumulado en el proyecto era tal, que todo el esfuerzo acumulado en la negociación con la

Universidad no hizo sino incrementar la desazón y desidia de los participantes en enfrentar un proceso de oposición a la voluntad de la institución, por lo que, de una manera no anunciada, se suspendieron las acciones planeadas (emisión del manifiesto, exposición del proyecto, mesas redondas, comunicación en medios, etc.) y, de algún modo, el proyecto entro en una fase de decrecimiento y letargo mantenido.

Desde finales de 2009, las actividades que se llevaron a cabo al amparo de *Aulabierta* fueron mínimas, y en cualquier caso las que de alguna manera podían vincularse a ella lo hacían de una manera no articulada y fuera de los protocolos creados en origen para cohesionar el funcionamiento de la iniciativa [->Pág. 367]. La herramienta asociativa, el número de identificación fiscal y el registro universitario de AAABIERTA, se utilizó y aún sigue haciéndose para aprovechar el currículo de *Aulabierta* en la convocatoria o petición de ayudas, una fórmula despolitizada y sin tensión orgánica que demuestra lo frágiles que son las estructuras de colaboración cuando sus objetivos, sus modos de organización y proyecto común se debilitan. Un “Taller de encuadernación artesanal”, un “Encuentro de Espacios Artísticos Autogestionados” y un “Taller de serigrafía”, todos ellos celebrados en la primavera de 2010, fueron las últimas actividades que contaron con el apoyo y participación de agentes vinculados a *Aulabierta*. Junto a éstos una experiencia significativa. En marzo de ese año se celebró en la Facultad de Bellas Artes de Granada unas jornadas de reflexión y trabajo denominadas “Bricolaje de experiencias en torno a la creación de conocimiento. La dimensión política del aprendizaje”. Propuestas desde la iniciativa “Diálogos entre ciencias sociales y movimientos sociales. Miradas, preguntas, (des)encuentros”⁶⁵⁶, se plantearon como intento de foro en el que debatir alrededor del concepto de “aprendizaje” y en relación a las experiencias particulares del Colectivo Situaciones y *Aulabierta*⁶⁵⁷, proyectos que plantearon y coordinaron conjuntamente las jornadas. Los organizadores compartieron unas notas o actas finales, enviadas por Mario Santucho del Colectivo Situaciones, con referencias y reflexiones sobre lo debatido en las distintas sesiones en torno a *Aulabierta*. El texto de Santucho pudiera ser considerado una evaluación externa del proyecto. En él se apuntan muchas de las complejidades que atraviesan la experiencia *Aulabierta* y que, en definitiva, hablan de las potencialidades y carencias de una práctica cultural y educativa experimental como la desarrollada en este caso.

Anotaciones en torno a la presentación de *Aulabierta*

Lunes 8 de marzo de 2010

Doc. 25

1. Lo que comenzó siendo una tentativa de crear una comunidad de aprendizaje, a poco andar se materializó de una manera más sobria: en lugar de una comunidad, más bien una plataforma común abierta a distintos usos posibles.

⁶⁵⁶ Página web de (des)encuentros: <<http://www.des-encuentros.quentar.org/inicio>> [Citado 17/04/2012].

⁶⁵⁷ La propuesta de jornadas fue diseñada por Mario Santucho, miembro del Colectivo Situaciones, y por FAAQ, grupo de afinidad y coordinación vinculado a *Aulabierta*.

Tal modificación implicaba eludir la conformación de un grupo de trabajo permanente. Esta carencia luego fue metabolizada como ventaja, pues permitía un desarrollo más imprevisible. En lugar de un grupo, entonces, un conjunto de proyectos ocupados en crear herramientas que quedarían disponibles para uso común.

Si hubiese que definir en qué consiste *Aulabierta*, se diría que es la mezcla de un trabajo virtuoso de gestión y un conjunto de buenos encuentros con personas y dinámicas externas que aportaron mucho.

Tal vez la experiencia de Aulabierta nos obligue a pensar otra distinción significativa: lo común no es necesariamente colectivo.

2. Esta impronta determina un modo de hacer específico, según el cuál no interesa tanto la construcción de consensos, y más bien se trabaja con decisiones que responden a movimientos intuitivos (lógica de los hechos consumados). El proceso es en sí mismo el problema, ya que no hay asamblea que determine el sentido a priori. La pregunta es cómo elaborar lo que acontece al interior de ese proceso, para que no se disipen las significaciones producidas. Tal vez el punto de partida para acometer este desafío, sea asumir que no hay acumulación lineal ni referencia unívoca, sino esfuerzos por trazar cierta intencionalidad común en lo que se despliega como un devenir esencialmente discontinuo. “Aprender a aprender”, podría ser la fórmula. Lo cual implica reconocer a la ingenuidad como una fuerza permanente.

3. Si partimos de la distinción entre “grupo” y “colectivo” propuesta por el Colectivo Situaciones, tal vez la experiencia de *Aulabierta* nos obligue a pensar otra distinción significativa: lo común no es necesariamente colectivo. Lo colectivo es una forma de hacer las cosas, en que las personas involucradas deben disponerse a lo imprevisible, al ser confrontados con exigencias y problemas que siempre van más allá de lo planificado. Lo común, por el contrario, es una cualidad de ciertos procedimientos y herramientas, algo siempre potencial, que habilita distintos tipos de usos. Así como puede decirse que lo colectivo a veces coincide con lo grupal, pero no siempre eso sucede... podríamos decir que lo común subyace a lo colectivo, pero eso no impide que puedan desplegarse también otro tipo de utilizaciones, más privatistas o parasitarias. El riesgo, como se dijo, es que el espacio termine convirtiéndose en una Sala de Exposiciones Alternativa. ¿Será que *Aulabierta* ha desarrollado en estos años una solapada política de los usos posibles, siendo renuente a cristalizarse en reglas rígidas o en mecanismos de control institucionalizados?

4. *Aulabierta* es un proceso de aprendizaje autónomo, pero es también un experimento con el espacio, que se afirma en torno a la auto-construcción permanente, e invita a una experiencia de diseño y de gestión colectivas. A diferencia de los Centros Sociales, donde el lugar está puesto al servicio de un proyecto político que tiene su centro de gravedad en el exterior, en *Aulabierta* el espacio es en sí mismo el objeto de la politización. Desde el comienzo la idea fue pensar un espacio por fuera del ámbito académico, donde los estudiantes pudieran desarrollar sus inquietudes, afrontando directamente la dimensión material de las artes y la arquitectura. Lo que se quería era algo “entre la biblioteca y la cafetería”. Parece ser que fue importante haber elegido un sitio descampado para proceder a la construcción. Apropiarse de un espacio vacío es de algún modo enfrentarse a la tarea de crear el campo mismo de las posibilidades y no, como se estila en las Facultades, elegir entre un conjunto ya predefinido de opciones.

5. Quienes participaron activamente en la experiencia hoy están a punto de recibirse o ya se han graduado, y están abriendo otros horizontes. Pero surge un problema inesperado: cuesta

que otros estudiantes se apropien del experimento y el aula corre el riesgo de cerrar. El dilema no es meramente coyuntural, sino algo que percute desde hace mucho. Suele pasar que las herramientas no logran ser transmitidas a quienes vienen detrás, quedando en desuso. Como si en lugar de revelarse en tanto recursos comunes, estuvieran hechas a la medida de quienes las fabricaron. No hay que tomar este obstáculo a la liviana, pues quizás posea más información del que aparenta. En todo caso, no es una dificultad que se resuelva con proselitismo o gracias a una buena estrategia de marketing. Se trata de asumir hasta qué punto la idea de “herencia” se ha vuelto inoperante, para imaginar entonces otras maneras de reapropiarse lo común. Y para eludir el tono nostálgico o de lamentación, basta recordar que aquella imagen del “legado” siempre implica una tutela por parte de quien trasmite hacia quienes reciben los contenidos patrimoniales. Una posible respuesta surge de la siguiente consideración: re-apropiarse verdaderamente de algo sólo es posible cuando al mismo tiempo tiene lugar un proceso de creación efectivo, que sea capaz de fagocitarse (resignificando) aquellos elementos que habían sido creados anteriormente. El mero uso instrumental de una herramienta no puede considerarse una apropiación eficaz. Quizás por eso haya que cerrar el aula y dar por finalizada la experiencia. Para ver si a partir de esta clausura surge una nueva historia, allí donde no se la esperaba. Así como el descampado fue una invitación a la construcción, el abandono puede alojar un deseo de re-apertura. Por otra parte, poner el punto final a una obra es una contingencia del movimiento creativo mismo, y no necesariamente supone su detención.

6. Por último, vale la pena reseñar al menos dos paradojas que quedaron implícitas en la exposición. Parece ser que en ciertos espacios top del circuito artístico, *Aulabierta* fue presentada como una práctica muy interesante y valiosa. Eso contrasta con la indiferencia de quienes la podrían aprovechar en su situación concreta. ¿Cómo comprender esta disociación, que en sí misma es un índice de ciertos mecanismos de lectura instituidos a nivel social? Una hipótesis es que en ese tipo de exposiciones institucionales, lo que se pone en juego es el valor simbólico de la experiencia; se la visibiliza en tanto representación de una potencia de hacer. Pero, ¿qué pasa cuando estas representaciones no tienen como correlato una expansión “por abajo” de las voluntades creadoras concretas?

La otra formulación paradójica fue enunciada del siguiente modo: “¿cuál es la rentabilidad del trabajo de autoformación?”. O bien: “¿qué nos llevamos?”. La pregunta es vivenciada por quienes deben continuar su búsqueda más allá de la Universidad. Otra manera de plantear ese mismo interrogante: ¿cómo afecta a la imagen existente de “lo profesional”, haberse formado en esta experiencia anómala? Por lo pronto se trata de escapar al trabajo asalariado, intentando crear un espacio de producción propio, para seguir alimentando las redes de afecto que fueron entretejidas hasta aquí. La intención es atravesar el espacio laboral con el mismo espíritu conque atravesaron el espacio universitario, apelando a un sistema de alianzas y afinidades que les permita reinventar la noción de “trabajo” en la arquitectura y el arte.

A.15. Aula Reciclada: reapertura del espacio y crítica al funcionamiento último de *Aulabierta*.

Mario Santucho escribía en su acta que “así como el descampado fue una invitación a la construcción, el abandono puede alojar un deseo de re-apertura” [->Doc. 25]. El

Se trata de asumir hasta qué punto la idea de “herencia” se ha vuelto inoperante, para imaginar entonces otras maneras de reapropiarse lo común

AULA RECICLADA

Planteamos esta acción como una nueva visión de la política interna actual en cuanto al estado de AAAbierta, proponiendo el reciclaje de este espacio público para plantear la renovación de esta política cultural fallida con una nueva generación, ya que el rendimiento de esta no es el esperado, no cumple con los propósitos que este espacio proponía en sus principios.

Proponemos la restauración de estos configurando una nueva red de trabajo cultural abierto a la colaboración del alumnado de la facultad, con propuestas semanales para la realización de actividades con el fin de abrir una nueva vía a la difusión de inquietudes y proponer un nuevo rumbo abierto a modificaciones donde todo el alumnado tenga el mismo papel de actuación y compromiso, un espacio de interacción.

Al no ser un espacio puramente legal, se propone el aprovechamiento de estas instalaciones para el usufructo de los alumnos, siendo estos los responsables de su uso y todo lo que repercute sobre su persona, para así salirnos de la institución universitaria que prohíbe el uso de la misma, con el fin de crear un espacio de libre acceso donde no se repitan modelos de gestión ya establecidos.

Como planteamiento principal se pretende generar un discurso de colaboración y uso del alumnado tanto del espacio físico de AAAbierta como de sus inmediaciones generando por ejemplo; una sala de exposición libre creada con materiales desechados de las inmediaciones del aula, proyectos artísticos en las inmediaciones, proyecciones, comidas, siestódromo, charlas,... generando un verdadero espacio por y para los alumnos.

Como nota final comprendemos que AAAbierta es un espacio que no nos pertenece, pero que al mismo tiempo puede ser nuestro ya que es un espacio público apropiado del que se han olvidado, aprovechando su nombre con otros fines que no son los que bien claro quedan en sus comienzos, ya que la asociación que se ocupa de su gestión no ofrece ninguna alternativa para poder hacer uso de las instalaciones de una manera colectiva.

Este planteamiento no pretende tener nunca una intención de enfrentamiento o falta de conducta solamente pretende sacar un nuevo punto de partida o simplemente su desmontaje para evitar problemas y tentativas, además de su posterior reutilización para un nuevo uso.

abandono de las tareas y acciones propuestas al interior de la asamblea *Aulabierta* para evitar el cierre del espacio, no fue acompañado de una política de comunicación pública de los hechos que habían llevado a clausurar el espacio y practicar su abandono. Aún hoy, ninguno de los medios digitales de *Aulabierta* da cuenta de los acontecimientos pasados, ni informa, ni analiza lo sucedido. Esta ausencia de difusión de información parece hablar del desapego y hastío que rezumaba la relación de los participantes en el proyecto con él, una vez se consumó el rechazo y prohibición de la Universidad de Granada a la posibilidad de habilitar el espacio para potenciar la creación de un programa de usos.

Aunque seguían sucediéndose algunas actividades al amparo de *Aulabierta*, su signo más visible –el *aula*– quedaba cerrado y en estado de semi-abandono. Esta situación proyectaba una imagen incomprensible del proyecto, en tanto que un elemento pretendidamente abierto, un centro o plataforma para la generación de programas y actividades, permanecía cerrado –física y conceptualmente– e inhabilitado para su uso. Sin tener mayor información de los acontecimientos relatados anteriormente, circulaba una imagen negativa sobre *Aulabierta*, una errónea idea de haber sido ella misma –los participantes involucrados en la iniciativa– la que practicó un cierre interesado, es decir, una política de apropiación y exclusión de un espacio que debía ser consecuentemente abierto y público.

En abril de 2010, coincidiendo con unas jornadas sobre Arte y Reciclaje⁶⁵⁸ organizadas por la Facultad de Bellas Artes en colaboración con la Concejalía de Medio Ambiente del Ayuntamiento de Granada, se difunde un manifiesto anónimo [->II. 199] titulado “Aula Reciclada” denunciando la situación de cierre que vivía el espacio y la propuesta de acciones para conseguir abrirlo y restaurar los fines y propósitos por los que este surgió. Este documento criticaba el estado del espacio como resultado de “una política cultural fallida” y la necesidad de renovar el proyecto con “una nueva generación, ya que el rendimiento de esta [los anteriores y actuales estudiantes vinculados entonces a *Aulabierta*] no es el esperado”.

De: colladosalcaide@karaba.com

Para: listasocios@

Fecha: 26 de abril de 2010 21:54

Asunto: [aaabierta] APERTURA AULABIERTA

Email. 101

Hola!; hoy nos hemos encontrado algunos con una feliz noticia. Un grupo de estudiantes de bbaa ha abierto el aula y empezado a hacer obras en el exterior. Por Rubén BASURAMA que está por aquí me ha llegado el texto que os adjunto [->II. 199] con las intenciones de estos. Rubén me ha comentado que han estado asesorados por Santi Cirugeda en este proceso y que estarán durante toda la semana

⁶⁵⁸ Las jornadas contaban con una serie de conferencias en torno a la práctica del reciclaje desde el punto de vista socio-ambiental y artístico y un taller práctico impartido por el colectivo BASURAMA.

trabajando en el aula y disfrutándola. Se han decidido a reciclar el aula, en esta semana de talleres de reciclaje en bellas artes., que tengan suerte!, ac⁶⁵⁹

Email. 102

De: nuria@
Para: listasocios@
Fecha: 27 de abril de 2010 10:22
Asunto: [aaabierta] Re: Algo de documentación

Un grupo de estudiantes decidieron denunciar la situación que vivía el aula y reclamar como legítimo el derecho a hacer uso de ese espacio.

Hola de nuevo. Esos chicos son de mi clase. Un día entré en el aula para guardar un lienzo y estaban ellos allí con Víctor Borrego me acerqué a preguntar qué se cocía por allí. Víctor me llevo a presentarme a uno de ellos que también está en clase conmigo y estuvimos hablando un poco sobre Santi Cirugeda. Le dije que si necesitaban ayuda con cualquier cosa, que si necesitaban ayuda con los proyectos o algo que me lo dijeran, que seguíamos vivos. No me dijo nada. La semana pasada fui al aula a coger el cuadro y me encontré lo que estaban haciendo y me pareció genial. Me preguntaron sobre la situación del aula y si la podían utilizar para algo. Les conté por encima lo del problema de los terrenos con Diputación, lo de la reunión con el decano que nos prohibió hacer cosas dentro. (les dije que yo había guardado el lienzo bajo mi cuenta y riesgo pero si me veían haciendo cosas dentro podría caérseme el pelo por lo que no hacíamos nada ya) Lo de la falta de gente que continúe con el proyecto porque todos estamos ya en otras cosas. No es que no les ofreciera alternativas porque les ofrecí ayudarles si tenían algo pensado y que aprovecharan las herramientas que tenemos (la página web, la experiencia, etc). Les dije que lo importante no era el espacio en sí sino la gente y las ganas de hacer cosas. No me dijeron nada de que ellos pensaban reutilizar el aula, no sé si es que les daba corte o aún no lo tenían claro. Luego vi que cogían neumáticos y las jardineras para hacer su proyecto de aula expositiva al aire libre y les dije que muy bien que por lo menos aquello se utilizaba para algo.

En fin, hablaré con ellos esta tarde que los veo en clase, me gustaría mucho que nos reuniéramos todos.⁶⁶⁰

La nueva situación fue recibida con sorpresa y cierto entusiasmo. Tras el desgaste de las negociaciones con el Vicerrectorado de Infraestructuras de la Universidad de Granada y la tajante prohibición de usos del espacio, un grupo de estudiantes, quizás de manera un tanto ingenua, quizás alentada, decidieron denunciar la situación que vivía el *aula* y reclamar como legítimo el derecho a hacer uso de ese espacio. Algo nada lejano de las propias aspiraciones –ya frustradas– de *Aulabierta*. Sin previa

⁶⁵⁹ COLLADOS, Antonio. [aaabierta] APERTURA AULABIERTA [en línea]. Mensaje para: LISTASOCIOS. 26/04/2010 [Citado 16/04/2012]. Comunicación personal.

⁶⁶⁰ SÁNCHEZ, Nuria. [aaabierta] Re: Algo de documentación [en línea]. Mensaje para: LISTASOCIOS. 27/04/2010 [Citado 16/04/2012]. Comunicación personal.

comunicación, por iniciativa y cuenta propia, un grupo en principio no organizado de estudiantes retomaba los primeros fines del proyecto y ejecutaba una acción de ocupación directa del espacio para según su criterio denunciar el alejamiento de *Aulabierta* de estos. La posibilidad apuntada por Mario Santucho de que la condición de abandono del *aula* consiguiera provocar un “deseo de re-apertura” se veía cumplida. [-> **Doc. 25**]

Núria Sánchez apuntaba en un email [->**Email 102**] enviado a la lista de correo de *Aulabierta*, en la que figuraban entonces más de una veintena de direcciones electrónicas personales –incluida la de Santiago Cirugeda-, que entre otros asuntos tratados en la conversación mantenida con los estudiantes que reactivaron el aula, estos les mencionaron a Cirugeda. Con él habíamos pensado en las medidas a tomar para intentar reconducir y salvar las carencias técnicas del *aula* e intentar poner sobre la mesa de la Universidad una posible solución a la problemática del espacio alternativa al cierre. Este plan se llevaría a cabo como una de las actividades incluidas en la batería de acciones para presionar a la Universidad de Granada ante lo que entendíamos como una amenaza definitiva –y consumada- de cierre. Suspendidas estas actividades, tras la imposibilidad de encontrar vías posibles de negociación con la Universidad [->**Pág. 632**], el taller de proyectos planeado, en colaboración con Santiago Cirugeda, para idear soluciones técnicas y creativas con las que adecuar el *aula* al CTE quedó finalmente suspendido. La posición de la Universidad era firme al cierre y no había colaboración alguna para evitarlo.

Citado Santiago Cirugeda por los estudiantes que promovían el reciclaje del aula, pudimos comprobar como en la pantalla principal de su página web (www.rece-tasurbanas.net) colgaba en abril de 2010 el texto que puede leerse en la imagen siguiente [->**Il. 200**]. Se trataba de una versión modificada del manifiesto anónimo distribuido en la Facultad de Bellas Artes con algunos datos más⁶⁶¹. Se atribuía la acción de reapertura a los colectivos CONCEPTUARTE⁶⁶² y ELGATOCOMMOSCAS⁶⁶³ y se introducían una serie de preguntas finales un tanto desestructuradas pero que resultan significativas y ponen el acento en algunas de las problemáticas vislumbradas a lo largo del proyecto.

“¿Hasta qué punto es un símbolo *Aabierta* como espacio para la Facultad de BBAA de Granada? Siendo así, ¿Qué sentido tiene cuando está en desuso?
¿Por qué el decanato se desentiende de un proyecto artístico arquitectónico, planteado por un artista referente en el arte contemporáneo?
¿Qué beneficios se pueden obtener de *Aareciclada* y quiénes son sus beneficiarios?
¿Qué tiempo tardarían los planteamientos hechos para este espacio en llevarse a cabo?
¿Es realmente un problema su uso colectivo y autogestión cuando ésta se planteó con estos fines?

⁶⁶¹ Esta versión del manifiesto cuelga del página web del colectivo CONCEPTUARTE: <<http://colectivoconceptuarte.blogspot.com.es/2010/06/proyecto-aula-abierta-reciclada.html>> [Citado 16/04/2012].

⁶⁶² Colectivo formado por estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de Granada.

⁶⁶³ Página web del colectivo ELGATOCOMMOSCAS: <<http://www.elgatoconmoscas.com/>>.

*La posibilidad
apuntada por
Mario Santucho
de que la
condición de
abandono del
aula consiguiera
provocar un
“deseo de re-
apertura” se veía
cumplida*



El pasado lunes 26 el colectivo CONCEPTUARTE junto con el colectivo ELGATOCOMOSCAS y algunos compañeros de la facultad de bellas artes de Granada han ocupado y re-abierto Aula Abierta.

Texto original:

AULA ABIERTA RECICLADA.

La acción AAreciclada se plantea como una forma de reutilización basada en el reciclaje de un espacio ilegalizado, cerrado e inutilizado, que en sus principios se planteó con unos fines colectivos que no se están llevando a cabo.

Consideramos ésta como una acción artística documentada "work in progress", con el fin de llevar a cabo una reflexión a cada una de las personas y cargos vinculadas a este espacio, intentando dar una solución a la búsqueda de los límites legales de la facultad en torno a un problema común como es AAreciclada, para encontrar un nuevo espacio público, planteando su búsqueda y uso como obra de arte.

Planteamos esta acción como una nueva visión de la política interna actual en cuanto al estado del edificio de AAabierta, proponiendo el reciclaje de este espacio público para plantear la renovación de una política cultural fallida, ya que el rendimiento de este no es el esperado.

Proponemos la restauración de estos configurando una nueva red de trabajo cultural abierto a la colaboración del alumnado de la facultad, con propuestas semanales para la realización de actividades con el fin de abrir una nueva vía a la difusión de inquietudes y proponer un nuevo rumbo abierto a modificaciones donde todo el alumnado tenga el mismo papel de actuación y compromiso, un espacio de interacción.

Al no ser un espacio puramente legal, se propone el aprovechamiento de estas instalaciones para el usufructo de los alumnos, siendo estos los responsables de su uso y todo lo que repercute sobre su persona, para así salirnos de la institución universitaria que prohíbe el uso de la misma, con el fin de crear un espacio de libre acceso donde no se repitan modelos de gestión ya establecidos.

Como planteamiento principal se pretende generar un discurso de colaboración y uso del alumnado tanto del espacio físico de AAabierta como de sus inmediaciones generando por ejemplo; una sala de exposición libre creada con materiales desechados de las inmediaciones del aula, proyectos artísticos en las inmediaciones, proyecciones, comidas, siestódromo, charlas,... generando un verdadero espacio por y para los alumnos.

Como nota final comprendemos que AAabierta es un espacio que no nos pertenece, pero que al mismo tiempo puede ser nuestro ya que es un espacio público apropiado que ha caído en el olvido, y ha sido objeto de un aprovechamiento simbólico por parte de la facultad de Bellas Artes, estando el espacio en desuso. Este planteamiento no pretende tener nunca una intención de enfrentamiento o falta de conducta, solamente pretende sacar un nuevo punto de partida o simplemente su desmontaje para evitar problemas y tentativas, además de su posterior reutilización para un nuevo uso.

Il. 200. Manifiesto *AULA ABIERTA RECICLADA* colgado de la web www.recetasurbanas.net. Abril de 2010.

¿Qué límites exactos existen entre el espacio de la Facultad y el de la Diputación?
¿Cuáles son los límites del arte público?”⁶⁶⁴

El global del texto manifestaba diversas contradicciones entre el espíritu del proyecto y los usos que se estaban dando de él. El centro de discusión giraba en torno al estado de cierre de la *aula* auto-construida, confundiendo en algunos momentos la parte por el todo, es decir, el espacio por la experiencia *Aulabierta* al completo. Las dos primeras preguntas apuntaban a la creencia de que la Facultad de Bellas Artes de Granada se hubiera apropiado del proyecto, señalándose la posibilidad de que ésta estuviera instrumentalizándolo y captando sus capitales. Por una parte la Facultad reconocía la iniciativa asociativa y su programa de actividades, aceptaba sino captaba su intención crítica, difundiendo incluso en su página web la leyenda, contacto y el espacio virtual de *Aulabierta*⁶⁶⁵. El manifiesto daba a entender que esta situación demostraba una posición cínica de los responsables de la Facultad de Bellas Artes, en tanto que difundía un proyecto (el *aula*) en sus medios digitales cuando a la vez prohibía su uso. Lo cierto es que la confusión provocada por el empleo regular de la denominación *Aulabierta*, para hacer referencia tanto al espacio-aula autoconstruida como a la experiencia completa de intento de constitución de una comunidad auto-gestionada de aprendizaje, podía dar a entender este doble juego que denunciaba el manifiesto. Sin embargo, entendemos que la situación es aún mucho más compleja y habla del interés institucional por coaptar intencionadamente la capacidad productiva demostrada por *Aulabierta* y hacer de ello un programa legitimado y ofertado por ella misma, lo que acabaría por eliminar cualquier matiz o posicionamiento crítico que el proyecto pudiera mantener respecto a la institución.

Una segunda serie de preguntas apuntaban a la común problemática, en el caso de las prácticas culturales colaborativas, de la redistribución de valor y desigual atribución de autoría que suele hacerse entre los participantes diversos que convergen e interaccionan en un proyecto desarrollado en comunidad. El manifiesto asumía que el proceso de auto-construcción del *aula* había sido “planteado por un artista referente en el arte contemporáneo”, refiriéndose a Santiago Cirugeda. Aunque de formación arquitecto, la carrera de Santiago Cirugeda se deslizaba igualmente por el campo de la arquitectura y de la producción artística y sus instituciones. Reconocido y presentado extensamente en muestras individuales y colectivas en museos y centros de arte nacionales e internacionales, Cirugeda mantenía un perfil híbrido que le permitía modelar un capital simbólico de interés en el sector artístico. Este reconocimiento y presencia pública fue muy útil en determinados procesos y negociaciones enfrentadas a lo largo del proyecto de auto-construcción del aula, caso por ejemplo de la consecución de la donación de la nave industrial de Diputación de Granada, pero al mismo tiempo generaba un desequilibrio en la acreditación de autoría del proyec-

⁶⁶⁴ CONCEPTUARTE. *Proyecto; Aula Abierta Reciclada* [En línea]. Publicado en Colectivo Conceptuarte Blog, 2010. Disponible online en: <<http://colectivoconceptuarte.blogspot.com.es/2010/06/proyecto-aula-abierta-reciclada.html>> [Citado 16/04/2012].

⁶⁶⁵ Aún hoy, *Aulabierta* es la única reseña que la página web de la Facultad de Bellas Artes hace en su sección de “Colectivos y Asociaciones de Bellas Artes”: <<http://www.bellasartesgranada.org/index.php/Aula-Abierta/160/o/>> [Citado 16/04/2012].

to. Para las prácticas artísticas colaborativas sería fundamental establecer criterios éticos de atribución de valor y mérito en lo que respecta a la responsabilidad real del conjunto de participantes en un proceso sobre las decisiones, proposiciones y diseños que se incluyen e influyen en él. En la mayoría de ocasiones es la figura del artista la que sale reforzada, emergiendo de entre otros perfiles como aquel al que se deben las soluciones más creativas y significativas de la práctica o proceso de colaboración. Esta situación es fruto de la pervivencia de ideas y atribución, en general, de determinados roles de carácter romántico e incluso mesiánico como elementos connaturales, específicos e, incluso, exclusivos que detentan los artistas.

Esta situación afectaba al proyecto de auto-construcción de *Aulabierta*, cuyo “planteamiento” y autoría se asignaba comunmente a Santiago Cirugeda, tanto en foros específicos como en medios de difusión general o particulares del campo artístico o arquitectónico [->II. 201 y 202], situación provocada, entendemos, por ser Cirugeda la persona que, vinculada al proyecto, detentaba la mayor capacidad de acceso a plataformas de comunicación pública y más frecuentemente relataba la experiencia *Aulabierta* en círculos profesionales o académicos. Esto producía una sobre-identificación del proyecto con su persona, al ser él quien con mayor asiduidad lo exponía. Un asunto, el de la instauración de roles fijos, que no solo afectaba a la relación de Cirugeda con el proyecto sino que incluso atravesaba la de otros participantes, por ejemplo, mi propio caso. Vinculado desde el inicio e implicado en el diseño y conformación de la iniciativa, asumí y se me otorgaba un papel y responsabilidad señalada sobre el resto de participantes. La intensidad de la dedicación, por interés o por la propia disponibilidad a invertir tiempo y recursos en el proyecto, re-posicionaba mi relación en un lugar distinto al de otros participantes. Contar con una Beca de Formación de Profesorado Universitario (FPU-Plan Propio UGR) me permitía invertir mi tiempo de investigación al desarrollo de la experiencia. También disponer de ciertas facilidades para gestionar recursos, efectuar negociaciones o tramitar solicitudes al interior de la Universidad. Tener una vinculación distinta al resto de participantes marcaba una distancia, en muchos casos insalvable, respecto a una posible equidad y horizontalidad de posiciones al interior de la experiencia. Tener y demostrar una atención permanente a *Aulabierta* contribuía a reforzar cierto rol de liderazgo y responsabilidad, construido entre lo auto-asumido y lo proyectado por terceros.

Esta situación compone, como decía, uno de los puntos críticos de las prácticas colaborativas y requeriría un análisis profundo de carácter psico-social. Conocer y poder prever las fortalezas y debilidades de las experiencias dadas, a partir del trabajo estructurado de grupos, permitiría atender con anterioridad los asuntos relativos a los modos de organización y arquitectura de las prácticas y, con ello, disponer de una información y paleta de técnicas más amplia para poder efectuar procesos de planificación y negociación de vínculos, responsabilidades y roles al inicio de la experiencia y en todo momento en que sea requerido o detecte la necesidad de reformular la participación y resituar los roles ejercidos y asumidos. Entre otros asuntos, este procesos de renegociación y reestructuración permitiría socializar responsabilidades y que los aprendizajes en un grupo fueran múltiples y continuos.

La inexperiencia y quizás la falta de habilidades para romper o bloquear ciertas relaciones de poder evidentes, advertidas muchas de ellas sólo en el momento en el que se clausura la experiencia y se evalúa, limitaban la capacidad del proyecto para aplanar o nivelar las cotas de responsabilidad y posición de los participantes en él.

En relación con lo anterior, se apunta en las preguntas otra controversia: la de la distribución de valor o capital, es decir, de los posibles beneficios generados por la práctica. ¿Se pueden prever y negociar de antemano estos?. Un ejemplo de esto podría ser el beneficio académico que podría resultar de tomar *Aulabierta* como caso práctico para un trabajo de investigación y obtener con ello un doctorado. Evidentemente, este es un rendimiento alto que se obtiene de una práctica colectiva y que resulta en un beneficio personal. Más allá de que con ello puedan perseguirse unos objetivos loables (registro, archivo, memoria, análisis, evaluación y difusión pública de la experiencia), ¿deberían circunscribirse las tareas que pudieran acometerse al respecto de una práctica desarrollada en grupo, o dentro de la estructura de grupo, a esa misma metodología o ámbito colectivo?. Decíamos en algunas reuniones fundacionales del proyecto que la gestión del mismo dependía “del trueque de egoismos/ intereses” [->Doc. 8], es decir, que la suma de intereses particulares contribuiría a sostener el proyecto. No se buscaba un consenso radical en los modos de relación y participación en el proyecto, ni generar un programa o diseño cerrado del mismo, sino generar vínculos heterogéneos y disímiles, inputs múltiples con objetivos convergentes o incluso contrarios. Esta era la complejidad, pero también la potencia, que podía albergar el proyecto y quizás también una de sus debilidades. En este asunto de la distribución de beneficios y capitales se dan muchas de las tensiones de las prácticas colaborativas, como en este caso. ¿cabría la posibilidad diseñar un relato o construir una representación de una práctica desarrollada en grupo desde una perspectiva individual e –no pretendemos obviarlo- interesada e implicada en el mismo?. La tarea propuesta en este trabajo se inició y presentó como proyecto de investigación inscrito para conseguir obtener el Diploma de Estudios Avanzados. Entonces se negoció y compartió los resultados tanto al grupo de participantes como a todo aquel que quisiera consultarlo⁶⁶⁶. Ahora culmino este trabajo dando cuenta de un estado final del proyecto. Considero, no obstante, que este trabajo de investigación en el que proponemos el estudio del proceso de *Aulabierta*, es una tarea intermedia, pues quedaría compartir sus resultados, y promover su evaluación y crítica, dentro de la comunidad de donde surge. Tarea esta que queda por acometer.

Otros beneficios que resultan de esta práctica merodean el ámbito del capital social y simbólico que puede obtenerse al asumir o apropiarse de una energía común. Es decir, es frecuente que algunos individuos por capacidad o habilidad relacional o bien por disponibilidad a ejercer aquellas tareas en las que hay mayor exposición, generen hacia fuera del círculo de participación una imagen de representación del proyecto que suele invisibilizar u ocultar la naturaleza colectiva de la práctica y la posibilidad de desidentificar ésta del patronaje particular de un individuo o grupo

⁶⁶⁶ Este trabajo fue compartido y licenciado bajo Creative Commons en la wiki de AAABIERTA: <<http://aulabierta.info/mediawiki>>.



Il. 201. Ampliación sobre pie de foto del artículo de Francesco Manetto titulado "Falsos Guerrilleros de la Moral". Publicado en EPS el 22 de febrero de 2008.

Il. 202. Primera página del reportaje publicado por la Revista PASAJES Arquitectura y Crítica nº 90 sobre el proceso de autoconstrucción de Aulabierta. Octubre de 2007.

de personas determinado. Por esta vía, las posibles repercusiones, hallazgos o beneficios que podrían derivarse del ejercicio común suelen repercutir y favorecer a aquellos agentes que ejercen papeles de mayor presencia pública. No queremos decir, que esta sea una actitud premeditada o de fondo malverso, sino que se dan inercias en la prácticas que refuerzan esta situación, como por ejemplo, el beneficio que se da al detentar la comunicación pública o la gestión de contactos en un proyecto. Esto inevitablemente hace que la mediación entre un exterior y el interior circule a través de una persona o grupo, acumulándose en éstos las cualidades positivas que devienen del contacto relacional. Por esto, sería recomendable efectuar una continua rotación o cambio de tareas y roles entre los participantes y con ello evitar fijar responsabilidades y beneficios.

Otro asunto complejo es el de la capacidad para efectuar una práctica realmente inclusiva y abierta, evitando promover espacios o plataformas que se quieren públicas pero que finalmente caen en la autarquía o en el “hablar para nosotros mismos”. Enarbolada la condición dialógica de muchas prácticas artísticas colaborativas, en ocasiones esta se da de una manera centrípeta, en repliegue, es decir, hacia el interior o núcleo de participación del proyecto, dándose el caso que experiencias iniciadas con voluntad de apertura, acaban acomodando sus estrategias de participación hacia grupos de confianza más o menos estables y en ocasiones infranqueables. Esta situación repercute negativamente en las posibilidades de regeneración de las experiencias y de proyección de los beneficios, resultados o metas conseguidas en las distintas fases de un proyecto, asunto que pudiera derivarse de la común confusión entre el trabajo colaborativo y el de *por afinidad*. Mientras el primero plantearía mantener un estado de permanente deconstrucción y crítica de las estructuras y marcos de relación y colaboración, lo que promovería generar organismos mutantes, flexibles, porosos, etc., la *afinidad* plantea la creación de estructuras de colaboración eminentemente consensuales y convergentes, en las que las diferencias se minimizan y resuelven dando lugar a voces y posicionamientos únicos. La deriva que siguió *Aulabierta* fue hacia una estructura molecular, formada por pequeños grupos de coordinación cohesionados por afinidades [->Pág. 575]. A medida que el proyecto favorecía esta estructura ganaba en versatilidad pero perdía fortaleza molar. El lugar común perdía intensidad y se fragmentaba en equipos que, aunque hacían uso de las herramientas y espacios procuradas por el proyecto, se alejaban progresivamente de las tareas de cuidado necesarias para sostener la iniciativa. Hacer uso de las tácticas discentes [->Pág. 392] para desarrollar actividades y programas podía ser útil y efectivo al proyecto para ejemplificar con ello unos modos de acción y motivar e incentivar la apropiación y multiplicación de éstos por nuevos sujetos o grupos. Pero esto no resultaba suficiente, ya que la capacidad de regeneración de un proyecto y su sostenibilidad, depende del diseño y realización de estrategias y operaciones específicas que no pueden obviarse ni desplazarse. Puesto el énfasis en la gestión y difusión de actividades y marginado el cuidado y la labor pedagógica necesaria para exponer, comunicar de manera eficaz y re-evaluar abierta y permanentemente el dispositivo que hace posible estas, el proyecto reducía su capacidad de impacto y articulación social. En el caso de *Aulabierta*, un diseño de protocolos sofisticado, y en cierta medida rígido, y la carencia de un programa de trabajo continuado para

propagar y discutir la experiencia y facilitar su consecuente apertura impedía que el proyecto consiguiera ser considerado en el contexto de la Universidad y, especialmente, entre el alumnado como un foro abierto y adsequible, sino más bien como una plataforma o colectivo cerrado de normas estrechas y complejas.

Email. 103

De: nuria@
Para: listasocios@
Fecha: 28 de abril de 2010 12:01
Asunto: [aaabierta] Re: Re: Re: Re: Re: Re: APERTURA AULABIERTA

Hola a todos! ayer hablé con ellos y les expliqué que estamos muy contentos de que alguien haga algo por fin con el aula, aunque sea reciclarla. Por lo que me pareció, ellos tienen una idea diferente de nosotros de lo que en realidad somos. Se creen que el aula estaba cerrada por elección nuestra y creen que aquello debe estar abierto de par en par siempre. Ya ha estado el decano allí y Belén Mazuecos y les ha explicado la situación. Hasta el de seguridad ha estado allí. No se que pasará en cuanto a ese tema. Por mi parte y creo que por la de muchos de nosotros les he deseado lo mejor en esta reapertura. Les he dicho que les podemos ayudar mucho, contándoles nuestra experiencia y que se pueden aprovechar de herramientas como la página web para la difusión. Ellos dicen no querer ser como nosotros y está claro que así debe ser, y hemos acordado reunirnos para hablar sobre qué se hace con el material del AAA y más cosas. Por lo pronto hoy van a tener una reunión en la que esperan convocar a bastante gente a las 7. Yo voy a ir y vamos a acordar una fecha para reunirnos el mayor número de miembros posibles del aula con ellos.⁶⁶⁷

Email. 104

De: colladosalcaide@karaba.com
Para: listasocios@
Fecha: 28 de abril de 2010 19:09
Asunto: [aaabierta] Re: Re: Re: Re: Re: Re: Re: Re: APERTURA AULABIERTA

Me acaba de llamar el decano. Está alucinado y bastante preocupado con el asunto. Ah!, y quemado también.. Va a ponerlo en comunicación de la vicerrectora ya. Quiere una solución ya. Me pregunta por la postura de Aulabierta. Le digo que no la represento. Que asistimos a las reuniones con la vicerrectora y con él mismo y que atendimos a sus recomendaciones sobre el no uso. También le digo que el uso que están haciendo era desconocido por nosotros. Le digo que yo y que Nuria pasamos por el Aula ayer y les advertimos de las conversaciones que habíamos mantenido y de la situación legal del aula. El decano pregunta si habíamos hecho un proyecto de desmontaje.. Le digo que no, y que veo improbable que lo hiciéramos. Dice que qué pasa si entra una excavadora a tirarlo.. Le

⁶⁶⁷ SÁNCHEZ, Nuria. [aaabierta] Re: Re: Re: Re: Re: Re: APERTURA AULABIERTA [en línea]. Mensaje para: LISTASOCIOS. 28/04/2010 [Citado 17/04/2012]. Comunicación personal.

digo que probablemente saldría un vídeo maravilloso. Alguien quiere desmontar Aulabierta y llevársela a un campito?. Le digo que estaría bien que supiera si quiere la opinión de más gente. Me comenta si Aulabierta como asoc tiene algún representante para conocer su opinión. Le digo que Núria puede ser y advierto que está en proceso de dimisión y la asociación está no legalmente pero si estructuralmente disuelta. Que muchos han derivado su trabajo a Espacio Auxiliar, otro proyecto. Pero me pregunta que si seguimos haciendo cosas. Digo que algunos hemos utilizado en los últimos meses la estructura asoc. de Aulabierta para presentar convocatorias y hacer talleres en otros espacios. Osea que por el aula como que pasamos ya poco.

ac⁶⁶⁸

De: nuria@

Para: listasocios@

Fecha: 29 de abril de 2010 11:50

Asunto: [aaabierta] BUENAS NOTICIAS DE: ESPACIO DEL AULA RECICLADA

Email.105

Hola a tod@s!

Buenas noticias. AYER ESTUVE REUNIDA CON LOS OKUPAS DEL AULA Y ACLARAMOS LA SITUACIÓN. La verdad es que ahora lo entiendo todo. Como sabéis ellos habían realizado y repartido por ahí un escrito en el que se entendían ciertas cosas referidas al aula mal. Cosas como que nos habíamos olvidado del aula o que se estaba dedicando para otros fines que no son lo que se proponían en un principio. Bueno pues todo cobra sentido cuando ayer me aclararon que se estaban refiriendo solo y exclusivamente al espacio en sí, al edificio y al proyecto de autoconstrucción pero no a la asociación. Les expliqué que tal y como estaba redactado el texto se entendía que se referían a la asociación en sí y que era un mal comienzo que fueran haciendo público un texto que se malentende dejando al Aula en mal lugar. Les dije que me parecía mal que no nos hubiesen consultado antes de hacer público un texto así y que el aula es un grupo de gente principalmente y en su evolución el espacio ha trascendido a algo mas abstracto de modo que cuando nos referimos a aulabierta no lo hacemos en sentido literal sino que nos estamos refiriendo a las personas que la integran y sus acciones. Para ellos sin embargo, aulabierta significa en sentido literal un espacio con puertas abiertas y de ahí el malentendido. Me pidieron disculpas y me aclararon que en absoluto era su intención dejar mal a la asociación como grupo de personas sino que se referían todo el rato a que ese espacio estaba cerrado y querían ponerlo en uso. No quieren tener nada que ver con lo que ha sido aulabierta en temas de talleres y subvenciones y cursos. Su intención es mas sencilla aunque también muy útil, simplemente quieren dar uso a este espacio para suplir algunas carencias de la facultad, como falta de espacios expositivos, comedor, etc. La verdad es que ha sido todo culpa de una confusa redacción

⁶⁶⁸ COLLADOS, Antonio. [aaabierta] Re: Re: Re: Re: Re: Re: Re: Re: APERTURA AULABIERTA [en línea]. Mensaje para: LISTASOCIOS. 28/04/2010 [Citado 17/04/2012]. Comunicación personal.

del texto y me han dicho que lo van a reescribir y difundir como el anterior [->Doc. x]. Entienden que nos haya sentado mal y se dan cuenta de que se puede malentender cuando usan el término “aula” ya que así se le conoce a la asociación. Hemos acordado que aclaren bien que, cuando se refieren al aula, lo hacen al espacio en sí. También hemos quedado en vernos el día martes 11 de mayo a las 7 de la tarde. Ese día esperamos que vengan el mayor número de integrantes de aulabierta que se pueda para charlar, intercambiar experiencias, ver qué se hace con el material de allí, etc. También nos invitan a participar en usar el espacio no cómo miembros de aulabierta solo sino también como un usuario más. De modo que en realidad esto no es una nueva generación de aulabiertos sino que ha sido una apropiación de un espacio previamente apropiado. Una reapropiación. Tenemos okupas chic@s! y sinceramente, yo me alegro mucho de ello. A ver cómo les sale la jugada.

Por ahora han redactado un texto en el que firman que eximen de responsabilidad a la facultad por lo que les pase estando allí. El decano por su parte ya les ha pedido ese texto con las firmas (a nosotros, que le propusimos lo mismo, me acuerdo porque lo dije en la reunión de principio de curso, nos dijo un No rotundo pero ellos han ido un paso más y lo han hecho de todos modos y ahora va el decano y les pide eso, con lo cual le está dando un valor a ese texto). También les han prohibido estar en el área que rodea al espacio del aula. Les he preguntado si quieren que pongamos algo en la página web de aulabierta y me han dicho que me enviarán por correo un documento que están redactando para que lo pongamos. Mejor preguntar antes de actuar.

Bueno pues eso es todo por ahora si tenéis más preguntas pues me escribís o me llamáis u os pasáis por allí. Espero que nos veamos el día 11 a las 7.

Un saludo a tod@s⁶⁶⁹

Email. 106

De: colladosalcaide@karaba.com
Para: listasocios@
Fecha: 10 de mayo de 2010 17:05
Asunto: [aaabierta] Re: reunión con Conceptuarte

Hola, yo estoy pendiente de un accidente familiar para saber si puedo estar o no en la reunión.

Después, me he encontrado esta mañana con Belén Mazuecos, Vicedecana de Cultura, y me ha dicho que intentarán convocar una mesa de reunión esta semana (a ver cuando!) entre el decanato, algunos profes (me mencionó a Víctor Borrego), la gente vinculada a aulabierta y los chavales y chavalas que están dándole caña al espacio. No se con quien se pondrán en contacto, no me dijo. Pero me avanzó esta intención.

⁶⁶⁹ SÁNCHEZ, Nuria. [aaabierta] BUENAS NOTICIAS DE : ESPACIO DEL AULA RECICLADA [en línea]. Mensaje para: LISTASOCIOS. 29/04/2010 [Citado 17/04/2012]. Comunicación personal.

También me dijo que Santiago Cirugeda se había puesto en contacto con Víctor Medina, el decano, para saber la opinión y posicionamiento del decanato respecto al uso del aula. Pero no ha sabido decirme más.

Un abrazo y espero poder estar en la reunión.

ac⁶⁷⁰

De: nuria@

Para: listasocios@

Fecha: 10 de mayo de 2010 17:05

Asunto: [aaabierta] Re: Re: reunión con Conceptuarte

Email. 107

Hola! pues yo también me encontré con el decano la semana pasada y le comenté que nosotros no estamos implicados en esta ocasión. Me dijo que le traíamos por la calle de la amargura, ja,ja,ja!! pero lo dijo riéndose. También comentó que había hablado con Santi Cirugeda. Me despedí diciendo que si querían hablar con nosotros que tenían mi teléfono en el decanato. la reunión es definitivamente el viernes a las 17.

besos!⁶⁷¹

La reunión con el colectivo CONCEPTUARTE se celebró al interior del *aula*. A ella acudimos algunas personas vinculadas a *Aulabierta* y a la construcción del espacio en distintas épocas. Tres miembros del colectivo “okupa” explicaron los motivos e intenciones que les habían llevado a hacer uso del espacio y verbalizaron el manifiesto redactado. También nos mostraron un documento generado para eximir de responsabilidad a la Facultad de Bellas Artes en caso de accidente [->[Anexo. 3.11](#)]. Este debía firmarse por todo aquel que hiciera uso del espacio y quedaba finalmente custodiado por CONCEPTUARTE. Por parte de las personas vinculadas a *Aulabierta* se expresó la disconformidad en el modo en que se había efectuado la reapertura, sin haber intentado un contacto previo, y el tono revanchista del manifiesto, el cual encontrábamos equivocado o desinformado respecto a la situación del *aula* y su supuesto abandono. Por lo demás, aplaudimos y apoyamos su acción, intentamos informar de toda la secuencia de negociaciones anteriores mantenidas con la Universidad y la Facultad de Bellas Artes, ya que no estaban al corriente de ellas y le ofrecimos cualquier tipo de ayuda que sintieran que pudiéramos darle. Terminó la reunión con la entrega de algunos juegos de llaves del espacio que aún guardaban algunos participantes en *Aulabierta*. Esta acción parecía encerrar un doble elemento simbólico: por una parte, el de efectuar un traspaso del proyecto, y por otra, la de obtener con ello cierta liberación de la carga que suponía su punto muerto.

⁶⁷⁰ COLLADOS, Antonio. [aaabierta] Re: reunión con Conceptuarte [en línea]. Mensaje para: LISTASOCIOS. 10/05/2010 [Citado 17/04/2012]. Comunicación personal.

⁶⁷¹ SÁNCHEZ, Nuria. [aaabierta] Re: Re: reunión con Conceptuarte [en línea]. Mensaje para: LISTASOCIOS. 10/05/2010 [Citado 17/04/2012]. Comunicación personal.



Il. 203. Mosaico de imágenes del estado del aula en mayo de 2009 y mayo de 2011.

El desapego hacía el espacio era ya total y definitivo. El espacio estuvo en uso durante un tiempo breve, apenas unos meses, con usos más o menos informales y sin realizar en él ninguna actividad programada o difundida en el Centro. Se limitaba a ser utilizado como almacén, lugar de esparcimiento y taller particular de los usuarios vinculados a la re-apertura. De las intenciones manifestadas solo trascendió, efectivamente, la acción de ocupación y apertura de puertas permanente del espacio. Este hecho, mostraba una posición contraria a la mantenida por *Aulabierta* durante la negociación de la apertura. Se optaba por mantener una postura de supuesto “radicalismo” u oposición a los mandatos de la Universidad, un enfrentamiento de contrarios que desde *Aulabierta* habíamos entendido inoperante y que solo conducía a bloquear cualquier posibilidad de mantener un diálogo crítico y productivo. *Aulabierta* renunció a emprender procesos de carácter reactivo o de antagonismo directo, por entender que su posición era, frente a la institución académica, de debilidad estructural y ante un enfrentamiento directo no podían obtenerse resultados efectivos para la consecución de los objetivos propuestos [->Doc. 9]. Optamos sin embargo por la liquidez y subliminalidad táctica, por indagar dentro del funcionamiento burocrático universitario y proponer fórmulas por las que deslizarnos e intentar subvertirlo, para finalmente diseñar protocolos de participación en la construcción del espacio de aprendizaje académico más inmediatas y cercanas al estudiantado y reconectadas, fundamentalmente, con sus deseos e intereses.

La acción de “reciclaje” y “okupación” provocó que la Universidad optará por ejercer medidas drásticas respecto al uso del espacio. Se encadenaron las puertas y con ello el *aula* cerro definitivamente.

A.16. Desmontaje del aula. La UGR, con la colaboración de Recetas Urbanas, desmontan y trasladan el aula.

De: nuria@
Para: listasocios@
Fecha: 01 de febrero de 2011 19:41
Asunto: [aaabierta] aula abierta en un acta de la facultad

Email. 108

Hola a todos! Leyendo al últimas acta de facultad me he encontrado con que “la Unidad Técnica se ha puesto en contacto con Santiago Cirujeda para estudiar una solución para el Aula -abierta”. Os pongo parte del texto del acta a continuación dónde sale esto. ¿alguien sabía algo? ¿os ha dicho algo Santiago? ¿no deberían consultarnos también?

2 Actuaciones del Vicerrectorado

En Ejecución

Se va a empezar a hacer en breve:

- Dentro del plan de ordenación del entorno de la Facultad, se va a empezar con

el asfaltado de los viales de la Facultad.

- La Unidad Técnica se ha puesto en contacto con el arquitecto Santiago Cirujeda para estudiar una solución para el Aula-Abierta.

- Cambio de 14 carpinterías del departamento de Pintura (Oficina de ahorro energético)⁶⁷²

Email.109

De: colladosalcaide@karaba.com

Para: listasocios@

Fecha: 11 de marzo de 2011 16:29

Asunto: [aaabierta] Re: aula abierta en un acta de la facultad

Hola,

me acordé de tu correo de aviso Nuria. El miércoles estaba hablando con Pedro Osakar en el salón de actos y se acercó el decano Victor Medida comentandonos precisamente esto. Por lo visto Santi ha negociado ya con la Unidad Técnica de la UGR y con el decanato el desmontaje del aula, imagino que para aprovechar la estructura que aportó gracias a una subvención de la Junta de Andalucía para la construcción del aula. No se si lo dijo o si está todavía por ver cuándo y cómo hacer el desmontaje.

Hoy me acerqué al aula para ver si había ambiente y vi que está cerrada con cadenas y candado. No se si los han puesto los compañeros que la ocuparon para preservar cosas o si ha sido la Facultad. Parece que el esfuerzo que querían hacer por reactivar el espacio tampoco ha dado sus frutos, se ve todo bastante dejado.

un saludo,

ac⁶⁷³

Desvinculada *Aulabierta* del espacio físico que había construido, es decir, de una de sus herramientas, Nuria Sánchez León, aún estudiante de la Facultad de Bellas Artes y durante los últimos dos años presidente de la asociación AAABIERTA, intentó mantener abiertas algunas líneas de trabajo en *Aulabierta* y, sobre todo, la herramienta jurídica y el registro asociativo en la Universidad de Granada, para con ello, poder ofrecer este recurso a todo aquel que quisiera hacer uso del capital curricular de AAABIERTA-*Aulabierta* para con él acudir a convocatorias de subvenciones o facilitar tramitaciones de solicitudes. El colectivo Espacio Auxiliar hacía uso de AAABIERTA para conseguir financiación para sus actividades y otros grupos y personas pudieron desarrollar actividades gracias al cuidado e interés que tuvo Nùria Sánchez para que la asociación siguiera activa.

A ella se deben los últimos intentos y dedicación por difundir algunos de los posi-

⁶⁷² SÁNCHEZ, Nuria. [aaabierta] aula abierta en un acta de la facultad [en línea]. Mensaje para: LISTASOCIOS. 01/02/2011 [Citado 17/04/2012]. Comunicación personal.

⁶⁷³ COLLADOS, Antonio. [aaabierta] Re: aula abierta en un acta de la facultad [en línea]. Mensaje para: LISTASOCIOS. 11/03/2011 [Citado 17/04/2012]. Comunicación personal.

bles modos de trabajo indagados y puestos en práctica en *Aulabierta* y el empeño para que, ante cualquier muestra nueva de interés, la experiencia pudiera tener una nueva y diferente fase y, por tanto, no descartar su continuidad. A finales del año 2011 tuvo lugar una asamblea abierta en la Facultad de Bellas Artes para intentar crear un grupo de trabajo que, bajo el paraguas de la asociación AAABIERTA, pudiera continuar generando programas y actividades de auto-educación. Este encuentro tuvo lugar el día 16 de diciembre y en él participaron una decena de estudiantes de primer y segundo ciclo de la Facultad de Bellas Artes. Nuria Sánchez aún figuraba en la asociación como presidente, así que esta reunión serviría –según su deseo– para renovar cargos y traspasar responsabilidades, siempre que alguien quisiera hacerse cargo de este asunto. En esta reunión se renovaron cargos y se propusieron diversas líneas estratégicas para iniciar algunas actuaciones y actividades.

De: nuria@

Para: listasocios@

Fecha: 29 de noviembre de 2011 16:29

Asunto: IMPORTANTE Y URGENTE AAA RESUCITA

Email. 110

Hola a tod@s,

Soy Nuria la actual presidenta en funciones de Aulaabierta y algunos de vosotros no os conozco bien pero os he contactado a través del libro de socios de AAA, al resto ¿qué tal chico@s? Os escribo para comentaros que AAA ha recibido nuevos miembros este año, sangre fresca y mentes despiertas con ganas de hacer cosas. ¡por fin! Además es necesario renovar los cargos de presidenta, tesorera y secretaria. Por si os interesa os invito a venir a la asamblea de elección de cargos que se realizará el 16 de diciembre viernes a las 13:30 h en (el lugar está aún por ver pero en algún rincóncito recóndito de la facultad de BB.AA). Si no os interesa seguir figurando como miembros nos haríais un favor enviándonos el documento de renuncia que adjunto firmado pidiendo la baja.

Eso si, siempre estaréis todo@s invitados a participar de las actividades que se desarrollen como hasta ahora se venía haciendo.

Muchas gracias!!!⁶⁷⁴

En este momento se produce el acontecimiento con el que se cierra esta experimentación y estudio práctico: emerge el proceso de desmontaje del aula de una manera imprevista para aquellos que participamos de todo el proceso de conceptualización, diseño, construcción y programación de usos de la misma. Sin aviso previo de la negociación iniciada entre el estudio de arquitectura Recetas Urbanas y la Universidad de Granada, ni notificación alguna por parte de los anteriores del proceso que se quería acometer, se acuerda el encargo de elaboración de un proyecto técnico de desmontaje al estudio Recetas Urbanas. Santiago Cirugeda, su director, aceptaba el

⁶⁷⁴ SÁNCHEZ, Nuria. *IMPORTANTE Y URGENTE AAA RESUCITA* [en línea]. Mensaje para: LISTASOCIOS. 29/11/2011 [Citado 17/04/2012]. Comunicación personal.

encargo de diseñar y dirigir el desmantelamiento del edificio, reclamando parte de los materiales del espacio por haber sido obtenidos originalmente en convocatorias públicas tramitadas bajo su nombre (estructura fundamentalmente). Se ofrecía además a responsabilizarse y custodiar el traslado de esos materiales a otra localización, proponiendo su reutilización en nuevos proyectos. Un plan desarrollado a lo largo del año 2011 y del que *Aulabierta*, a través de mi persona, solamente tuvo noticia ante la inminencia de su ejecución.

El 2 de enero de 2012, Santiago Cirugeda me remitía el siguiente correo electrónico:

Email. 111
De: sc@
Para: colladosalcaide@karaba.com
Fecha: 02 de enero de 2012 20:41
Asunto: Desmontaje Aula abierta

El rectorado y decanato de bellas artes quiere desmontar aulabierta. Las razones no son tanto la baja actividad que se tiene, sino su falta de legalización

Hola Antonio,

Quiero comentarte lo que finalmente, el rectorado y decanato de bellas artes quiere desmontar aulabierta. Las razones no son tanto la baja actividad que se tiene, sino su falta de legalización, y recuerdo que la última vez que estuvis- te en mi casa hablamos de hacer un taller sobre el tema, pero nunca lo hicimos [->Email 100] [->Pág. 281] Además quieren hacer una obra que necesita además que el solar esté despejado, así que actualmente estamos redactando el proyecto de desmontaje. Reclamé la estructura y algunos materiales más que por ser finan- ciada por la subvención que me dieron me los llevaré a Sevilla para cederlos a una escuela de circo.

La idea es igualmente reusar las paredes, puertas y demás, que montamos to- dos juntos, porque no tienen sentido sin la estructura. Se que tenéis material dentro de la misma, así que si todo va de acuerdo a la idea del rectorado, se desmontará la tercera semana de enero.

Os aviso ahora porque es cuando he tenido certeza y he visto que se están mo- viendo [->Email 108].

Espero que te vayan bien los proyectos y las clases.

Saludos y buen año

santi⁶⁷⁵

Mi respuesta a esta comunicación fue la siguiente:

⁶⁷⁵ CIRUGEDA, Santiago. *Desmontaje Aula abierta* [en línea]. Mensaje para: COLLADOS, Antonio. 02/01/2012 [Citado 17/04/2012]. Comunicación personal.

De: colladosalcaide@gmail.com
Para: sc@
Fecha: 03 de enero de 2012 20:42
Asunto: Re: Desmontaje Aula abierta

Email. 112

Hola Santi,

Gracias por el aviso. Llevo años desvinculado de la gestión del proyecto pero avisaré a las personas que sé que están haciendo uso del espacio para que lo tengan en cuenta. Quizás quieran o les interese incluso colaborar en el desmontaje o reclamar algún material que crean que les pertenece y por ahí podáis negociar con ellas un reparto lógico de esos materiales.

Yo intentaré pasar por allí para ver tan significativo momento y tomar alguna foto. La verdad es que hemos estado al tanto de estos movimientos desde hace tiempo porque de rebote alguna gente de la Universidad nos ha ido comentando como se estaba negociando esto. Simplemente algunos esperábamos el momento del desmontaje con curiosidad y con ciertas ganas ya que nos parecía un final para el proyecto de autoconstrucción muy significativo.

Te dejo el correo de Nuria, es la persona que en el último tiempo llevó la asociación Aulabierta, quizás te gustaría dirigirte a ella para no dejarla al margen de este asunto: nuria@

Me gustaría compartir este correo con Nuria, para pedirle también que lo distribuya entre las direcciones email que custodie de personas vinculadas a la autoconstrucción. Espero que no haya problema.

Un abrazo, y que tengas muchísima suerte este año,
hasta pronto!
ac⁶⁷⁶

Algunos esperábamos el momento del desmontaje con curiosidad y con ciertas ganas ya que nos parecía un final para el proyecto de autoconstrucción muy significativo

En esta comunicación quería evidenciar a Santiago Cirugeda la falta de comunicación y sorpresa por no haber compartido este proceso de desmantelamiento del espacio con aquellos que habían contribuido y trabajado en su construcción y en toda la compleja negociación por poder habilitarlo y ponerlo en uso. Cuando se dieron las primeras dificultades y controversias con la Universidad de Granada para conseguir la habilitación y posterior legalización del espacio, sentimos haber participado en un proceso de construcción de un artefacto en algunos aspectos críptico. En su elaboración se conjugaban decisiones que no habían sido compartidas o socializadas entre los participantes [->Email 95], de tal modo que el *artefacto-aula* se había configurado como “caja negra”⁶⁷⁷, es decir, como un elemento del que se desconoce

⁶⁷⁶ COLLADOS, Antonio. *Re: Desmontaje Aula abierta* [en línea]. Mensaje para: CIRUGEDA, Santiago. 02/01/2012 [Citado 17/04/2012]. Comunicación personal.

⁶⁷⁷ LATOUR, Bruno. *Ciencia en acción. Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*. Op. cit.



Il. 204. Portada de la página web del estudio Recetas Urbanas anunciando la inauguración de la Escuela de Circo "La Carpa-Espacio Artístico". Marzo de 2012.

sean BIENVENIDOS a "La Carpa - Espacio Artístico" | Arquitecturas Colectivas

arquitecturascolectivas.net/noticias/sean-bienvenidos-la-ca

sean BIENVENIDOS a "La Carpa ..."

Inicio Sesión / Registrarse

**Estamos en obras
disculpen las molestias**

ARQUITECTURAS COLECTIVAS RED INTERNACIONAL DE COLECTIVOS

Noticias La Red Herramientas

Noticias de usuari@s sean BIENVENIDOS a "La Carpa - Espacio Artístico"

CONVOCATORIA D'AJUTS COAC 2012
ITS COAC 2012
FORUM CONVOCATORIA AL DESARROLLEMBENT INTERNACIONAL LUD

Libro Arquitecturas Colectivas: ampliación de plazo para la convocatoria de contribuciones

Construcción de un techo verde en el Alg-a lab

Debat "Com vols que sigui La Rambla?"

Intervención en El Carmel

Artístico"
Enviado por laura_recetas el Mar, 20/03/2012 - 12:48.

El pasado Junio aparecía en el solar de 2250 m2 cedido por el ayuntamiento de Sevilla a Varuma Teatro, una de las Arañas de Recetas Urbanas. Desde entonces se ha venido haciendo realidad el sueño de una gran familia de construir la primera escuela de circo en Sevilla y Andalucía. Con la ayuda de amigos, familiares y algunos colectivos, "La Carpa - Espacio Artístico" tuvo su inauguración el día 25 de febrero del presente año. En este espacio se instalaron diferentes proyectos arquitectónicos de Recetas Urbanas, como Aula Abierta que viene desmontado de Granada, La Araña que se usa de oficina, escenario e icono visual del circo, el Chimpum, una pérgola construida a partir de madera recuperada del desmontaje de una exposición del matadero de Madrid y varios cacharros recuperados de otras situaciones que completan el escenario de construcciones que han sido posible gracias a la colaboración de otros tantos personajes y colectivos.

En estos meses se esta levantando, por segunda vez, Aula Abierta para la creación de un espacio multiusos y el taller de Angie para elaboración del vestuario del circo. Se empezó la primera semana de marzo con un taller de autoconstrucción, organizado con la ayuda de La Matraka. Sigue adelante de las manos de Recetas Urbanas y con la ayuda de mas colectivos como: ElGatoconMoscas, la Jarapa, El cuarteto Maravilla, ConceptoArte, Straddie3 y muchos amigos. Los que quieran participar que escriban a [gc\[at\]recetasurbanas.net](mailto:gc[at]recetasurbanas.net)

La programación de actividades de "La Carpa" se puede ver en la página de Varuma Teatro en facebook, o tomando unas cañas en el bar del Circo con Bifu, responsable de esta maravillosa aventura.
www.varumateatro.com

Convocatorias

Abril

L	M	J	V	S	D
					1
2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	

- Encuentro colectivos en Madrid - 27 y 28 de abril de 2012
Vié, 27/04/2012 - 00:00
- CONVOCATORIA D'AJUTS COAC 2012
Mar, 24/04/2012 - 19:00
- Libro Arquitecturas Colectivas: ampliación de plazo para la convocatoria de contribuciones Dom, 15/04/2012 (Todo el día)
- Construcción de un techo verde en el Alg-a lab
Sáb, 31/03/2012 - 11:00
- Jornadas Levantar Chão, por "Chão de Gente" en Lisboa
Sáb, 31/03/2012 (Todo el día)

más

ENLARED

Videoblog AACC

Verbenas periféricas

como en todas partes

Colaboración entre a Orquestra Experimental d Banco d Tempo d Valadaires, veciñs da parroquia e o periodista Paco Incián, producido no alg-a lab.

04 AACC - pasaia 2010: Videominutos de Colectivos

Il. 205. Portada de la página web de la red Arquitecturas Colectivas en la que se difunde el re-montaje del espacio auto-construido por Aulabierta dentro de "La Carpa-Espacio Artístico". Abril de 2012.

El artefacto-aula se había configurado como “caja negra”, como un elemento del que se desconocen sus mecanismos de funcionamiento, estando velados estos para sus usuarios

su composición y mecanismos de funcionamiento, estando velados estos para sus usuarios⁶⁷⁸. En este momento, la sorpresa por lo inminente del desmantelamiento, sin noticias previas y aún cuando el desapego del *aula* era más que evidente, confirmaba el defecto en la creación de procesos de colaboración realmente transparentes y colectivos que había sufrido el proyecto. La decisión unilateral, sin aviso ni consulta, y la ausencia de negociación, ni siquiera conversación, para evaluar los términos en los que realizar un desmontaje, bloqueó la posibilidad de encontrar una salida alternativa y generativa al desmantelamiento. Por ejemplo, dándose la oportunidad de diseñar una nueva etapa en *Aulabierta* a partir de un acontecimiento tan significativo, quizás re-inaugurar el espacio, quizás aceptar su desaparición total.

En cualquier caso estas posibilidades no pudieron darse al no generarse una comunicación abierta y a tiempo entre Santiago Cirugeda, a quien *Aulabierta* confió la dirección de este singular proyecto de auto-construcción, y aquellos participantes (anteriores y actuales) que pudieran sentirse interesados por renovar su vinculación con la experiencia.

El desmantelamiento del edificio tuvo lugar en el mes de febrero de 2012, apenas dos meses atrás de concluir el proceso de escritura de esta Tesis Doctoral. Durante una semana un cuerpo de obreros acometieron la tarea de desmontar cada uno de los elementos que conformaban el aula. También se sustrajeron la mayoría de plantas y árboles y el mobiliario y sombras artificiales incluidos en el entorno del edificio a partir del proyecto *Aulagarden* [->II. 197 y 198]. Todos los elementos estructurales y cerramientos del espacio fueron acumulados y transportados hacia Sevilla para ser reutilizados en la creación de un módulo taller para la elaboración de vestuario dentro de un complejo dedicado a ser escuela de Circo denominado “La Carpa-Espacio Artístico”⁶⁷⁹.

En la difusión que hacen las webs de Recetas Urbanas y Arquitecturas Colectivas [->II. 204 y 295] se da cuenta del fin último en el que deriva el desmantelamiento del *aula* por parte de la Universidad de Granada y Recetas Urbanas. Un desmantelamiento que si nos remitimos a la segunda acepción que incluye el actual diccionario de la Real Academia de la Lengua Española apuntaría a “la clausura y demolición de una construcción [el *aula*] con el fin de interrumpir o impedir una actividad”⁶⁸⁰. Egresada a tiempo la voluntad y modos de *Aulabierta* de la mera formalización arquitectónica, confío en que la acción aplicada por la UGR y Recetas Urbanas, nos permita focalizar la atención sobre los hallazgos que pueden extraerse de los procesos llevados a cabo en una experiencia singular como esta para que su ejemplo pueda dar continuidad a la creación de nuevos espacios y modos de trabajo cultural y político.

⁶⁷⁸ El desconocimiento e inadvertencia del incumplimiento del Código Técnico es un ejemplo de esto [->Pág. 95].

⁶⁷⁹ Página web de la compañía teatral Varuma Teatro, promotora del proyecto “La Carpa-Espacio Artístico”: <<http://www.varumateatro.com/varuma/la-carpa>> [Citado 17/04/2012].

⁶⁸⁰ Diccionario RAE. Entrada “desmantelar” [En línea]. Disponible online en: <http://buscon.rae.es/drae/SrvltGUIBusUsual?TIPO_HTML=2&TIPO_BUS=3&LEMA=desmantelar> [Citado 17/04/2012].

De: colladosalcaide@gmail.com
Para: destinatarios múltiples
Fecha: 13 de enero de 2012 15:56
Asunto: Fwd: Desmontaje Aula abierta

Email. 113

Hola a todos y todas,
a algunos llevo tiempo sin veros o saludos, ando encerrado terminando la tesis, así que aprovecho para mandaros un abrazo.
Quería compartir con vosotros un correo que me llegó hace unos días de Santiago Cirugeda, el arquitecto que coordinó la construcción del edificio de *Aulabierta*, diciendo que iba a iniciar el proceso de desmontaje del mismo.
Como de alguna manera vosotros fuisteis partícipes del inicio de esta utopía colectiva pensé que sería bueno compartir este proceso.
En fin, nos quedará la memoria...y las ganas de seguir alentando el espíritu que animó a *Aulabierta*.
Lo dicho,
un abrazo,
ac⁶⁸¹

De: victor@
Para: colladosalcaide@gmail.com
Fecha: 15 de enero de 2012 20:57
Asunto: Fwd: Desmontaje Aula abierta

Email. 114

El desmontaje del aula no debe verse como el fin de una utopía, más bien como su consumación, siendo “utopía” aquello justamente que por naturaleza no ocupa un lugar.., si acaso el proceso de desmontaje (en unas condiciones tan sintomáticamente distintas a las que supuso el montaje) podría remover lo que estaba dormido, despertar a la hermosa bestia de nuestra alegre vitalidad...
un fuerte abrazo
Victor⁶⁸²

El proceso de desmontaje (en unas condiciones tan distintas a las que supuso el montaje) podría remover lo que estaba dormido, despertar a la hermosa bestia de nuestra alegre vitalidad

En cualquier caso este final señala claramente algunas de las problemáticas que afrontan las prácticas artísticas colaborativas, controversias tratadas en la primera parte de este trabajo de investigación. En estos últimos capítulos hemos intentado aterrizar algunas de esas ideas al caso particular de la experiencia *Aulabierta* con el objetivo de que puedan realizarse nuevas lecturas críticas que complementen y aporten elementos de juicio por los que comprender los modos de la colaboración, sus potencialidades y debilidades, que se dan al interior de estas experiencias ins-

⁶⁸¹ COLLADOS, Antonio. *Fwd: Desmontaje Aula abierta* [en línea]. Mensaje para: DESTINATARIOS MÚLTIPLES. 13/01/2012 [Citado 17/04/2012]. Comunicación personal.

⁶⁸² BORREGO, Víctor. *Fwd: Desmontaje Aula abierta* [en línea]. Mensaje para: COLLADOS, Antonio. 15/01/2012 [Citado 17/04/2012]. Comunicación personal.



Il.206. Imagen del área que ocupaba el aula con tablón de anuncios de *Aulabierta* en primer plano. Febrero de 2012.

tituyentes de trabajo y experimentación cultural, artística y pedagógica. Resuenan de nuevo las palabras del artista Roberto Jacoby que vienen acompañándome desde que inicié el proceso de escritura que da cuenta de la experiencia vivida en *Aulabierta*. Quisiera volver a compartirlas:

La noción de experimento los inmuniza, en cierto modo, respecto de todas las acusaciones que puedan hacerse: son tentativas que se hacen en buena medida para conocer y en buena medida para disfrutar. [...] No importa que se trate de islotes o archipiélagos perdidos en medio de la lógica invencible de las grandes estrategias hegemónicas. Se descuenta su carácter provisorio, de ensayo, y se acepta con humor que, por su propia naturaleza, los experimentos están hechos de la misma materia que el fracaso y ello no los hace menos interesantes sino más.⁶⁸³

Roberto Jacoby

⁶⁸³ JACOBY, Roberto. *Comunidades Experimentales: archipiélagos en el océano de lo real*. En: Revista CARTA n°2, Op. cit. p. 28.

5. CONCLUSIONES

5. CONCLUSIONES

En los últimos meses hemos trabajado para concluir un doble trabajo. Por una parte, observamos el modo en que acontece el final de un proyecto vital y profesionalmente muy significativo: *Aulabierta*. Por otra parte, de la experiencia provocada y acumulada en este caso de estudio, deriva la posibilidad de acometer y fijar una serie de conocimientos, reflexiones y también sucesos que nos permiten presentar un bagaje personal en torno a lo que hemos, apenas, comenzado a atisbar y definir dentro del marco conceptual propuesto como “laboratorios artísticos colaborativos”. Una tarea que concluye en estas próximas páginas, pero que inevitablemente no acaba aquí, pues se trata de un fenómeno vivo y en continua mutación.

En el transcurso de esta investigación hemos intentado presentar un itinerario genealógico que pudiera asentar el recorrido oportuno que manifiestan determinadas prácticas artísticas en relación a su inserción en contextos sociales y políticos concretos. Desde los intentos por relacionar e incluir la práctica de las artes en la complejidad e inabarcabilidad del fenómeno urbano, asunto denominado como “arte en espacios públicos” o sucintamente “Arte Público”, a los ejercicios de intervención espacial específica (*site specific*), prácticas adecuadas e indisociables del medio donde son ejecutadas, hasta llegar a aquellos proyectos de trabajo desarrollados con la estrecha participación y diálogo de públicos y comunidades, ejercicio que el consenso historiográfico a denominado como “práctica artística colaborativa o en comunidad”; el recorrido que proponemos mantiene un eje de tensión e interés por indagar los modos en que, alineado a este marco discursivo y práctico, han emergido en las últimas décadas espacios y plataformas de experimentación cultural y política radical.

En la concatenación de referentes y ejemplos propuestos notamos como la presión de las corrientes culturales críticas y activistas, al respecto de los centros e instituciones de poder, entre ellas las culturales, han provocado el replanteamiento de las políticas y programas promovidos por éstas, forzando ha realizar cambios en las políticas de representación, acceso y participación de la ciudadanía (principalmente de aquellos sectores marginados o invisibilizados), tanto en los proyectos culturales implementados como en los órganos de decisión e influencia de las instituciones del Estado. Al calor de las luchas por la defensa de derechos de la sociedad civil, artistas y colectivos de artistas multiplicaron, a partir de las décadas de los sesenta y setenta –sobre todo en el ámbito anglosajón-, su colaboración con grupos y comunidades específicas (colectivos de mujeres, asociaciones vecinales, minorías raciales y sexuales, *queer*, etc.), aportando sus medios de trabajo y conocimientos en la construcción de una nueva espacialidad política crítica con los incipientes modos de dominación neoliberales.

Grupos de auto-conciencia feministas, foros de discusión populares, plataformas asociativas o cooperativas de defensa de los intereses profesionales de diversos agentes culturales, espacios y redes culturales alternativas, etc. eran síntoma del deseo de revisión de las viejas estructuras y normas que regían los modos de organización de las instituciones culturales modernas. Frente a los paradigmas tradicio-

nales que asociaban la práctica artística con un ejercicio de innovación permanente, que da lugar al desarrollo de bienes objetuales, cuantificables y dotados de la huella aurática de un genio singular (tradicionalmente varón, heterosexual y blanco), cualidades sostenidas y defendidas de manera general por el conjunto de organismos y agentes que integraban el *establishment* artístico, comenzaron a surgir en estas mismas décadas posicionamientos críticos que defendían modelos de trabajo donde se limitaba la influencia o control que pudiera ejercer el mercado o los *lobbys* de interés artísticos. Se trataba de una forma de ejercicio cultural y artístico que ponía énfasis en la construcción de espacios y marcos de colaboración entre artistas y comunidades, en la mayoría de los casos para tratar de superar problemáticas o necesidades específicas de un contexto o grupo social determinado.

Inserto un artista o colectivo de artistas como colaborador dentro de un grupo o iniciador de un proceso de colaboración, su figura puede desempeñar el ejercicio de labores muy diferenciadas, y en cierta medida ser objeto incluso de un cierto borramiento o dislocación de las funciones o cualidades que generalmente podrían atribuírsele: el agente cultural/artista, en contacto con la comunidad, hace poroso su perfil, desarrollando habilidades y ejerciendo una labor de acompañamiento de carácter poliédrico, es decir, abierta y proclive a desempeñar y permeabilizarse de tareas que pueden estar más cerca de otras áreas disciplinares o procedimentales: como las ciencias sociales y políticas, el periodismo, la mediación, el trabajo de animación social, etc. De este modo, hemos visto como el artista se convierte en una figura híbrida o mestiza, por efecto y suerte de los modos de hacer experimentados dentro de las prácticas de colaboración.

Uno de los objetivos particulares de este proyecto de investigación ha sido tratar de definir y entender qué podemos entender por “práctica colaborativa” y qué cualidades diferenciales mantienen con otros modelos de trabajo culturales. Grant Kester o George Yúdice⁶⁸⁴ han desarrollado un cuerpo teórico ingente para tratar de dotar de especificidad y elementos de significación al trabajo artístico colaborativo. Colaborar, como nos recuerdan estos autores, remite a la raíz latina “co-laborare”, es decir, a un espacio de trabajo conjunto con el otro. De esto que nos hallamos interesado por las cualidades y elementos que se entrecruzan en estos espacios y, fundamentalmente, en las políticas relacionales que se entretejen en ellos.

Esta dimensión del trabajo conjunto presente en la palabra “co-laborar” nos invita a reflexionar en torno a cómo se produce la colaboración, en qué condiciones y de qué modo la energía, capitales y recursos invertidos por cada uno de los agentes sociales involucrados en un proceso, revierten y benefician a cada uno de ellos y al conjunto o contexto general de actuación.

⁶⁸⁴ KESTER, Grant H. *Conversation pieces. Community + Communication in Modern Art*. California: University of California Press, 2004 y YÚDICE, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2008.

Las prácticas artísticas colaborativas desarrollan en su seno procesos colectivos de generación de conocimientos, es decir, metodologías de trabajo en las que los diferentes sujetos que intervienen ponen a disposición el conjunto de saberes que atesoran para, a partir de procesos dialógicos y contextuales, dar lugar a espacios de aprendizaje en red. En este sentido, comprendemos cómo las prácticas artísticas colaborativas ponen en juego una pedagogía de carácter colectivo y rizomático, en tanto que el conocimiento en ellas es continuamente mediado y dinamizado entre nodos (agentes), de tal modo que se difumina aquí cualquier centralidad o asignación de propiedad. Es decir, las prácticas colaborativas generan y disponen un conocimiento que es de carácter relacional, fluye y se media continuamente, y su potencia deriva precisamente de la capacidad por hacer que sea dispersado, multiplicado, reapropiado, continua y abiertamente. De las relaciones y conexiones múltiples que se dan en la colaboración, podemos extraer una de las cualidades elementales y diferenciales de las prácticas que analizamos en este trabajo: su condición transfronteriza. Frente a las prácticas pseudo-participativas que mantienen modos restrictivos de vinculación y afecto respecto al ejercicio productivo (como pudieran ser las englobadas bajo la etiqueta de la “Estética Relacional”⁶⁸⁵, por ejemplo), aquellas que denominamos colaborativas estarían dispuestas, por una parte, a lo inesperado, no demarcarían un modelo, cultura o criterio de inclusión cerrado; y por otra parte, a lo diferencial⁶⁸⁶, es decir, no intentaría aplanar las distinciones identitarias y sociales o de capitales e intensidad y diversidad de intereses, incluso, las conflictividades que pudieran darse en el territorio de la colaboración, sino potenciar los cruces, yuxtaposiciones y desbordes en las relaciones. Aquí, como bien nos indica Javier Rodrigo⁶⁸⁷, radicaría justamente su potencial político.

Toda práctica artística, en cuanto esta inmersa en un sistema de producción y cruzada por relaciones de poder e interés, es una práctica política. Pero lo que nos interesa claramente de las prácticas artísticas colaborativas es su clara conciencia de constituirse en espacios políticamente activos. Es decir, no tratan de tematizar o ilustrar “la política” sino practicar unos modos de hacer que son políticos, o lo que es lo mismo, que se desenvuelven políticamente. Los agentes involucrados en una práctica colaborativa (sujetos y también instituciones u otros organismos) llevan a cabo desbordes continuos de posiciones y roles, poniendo en entredicho los lugares tradicionales en los que se ha situado la figura del artista e incluso de los públicos. Con estos desbordes, y con la voluntad de agenciamiento que se manifiesta en las metodologías colaborativas, se producen fenómenos de descentralización de la producción y de “transducción”, tanto de las características identitarias propias de los sujetos participantes como de los contextos y situaciones objeto de estudio o intervención. La “transducción”, como hemos tratado de definir, supone un acto de transformación

⁶⁸⁵ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Op. cit.

⁶⁸⁶ SÁNCHEZ DE SERDIO, Aida. *Prácticas artísticas y pedagogías colaborativas: paradojas productivas del trabajo desde la diferencia*, en *I Jornadas de Producción Cultural Crítica en la Práctica Artística y Educativa*. 18 de Junio, MUSAC, León. 2010.

⁶⁸⁷ RODRIGO, Javier. *El trabajo en red y las pedagogías colectivas: retos para una producción cultural*. Op. cit.

ecológica, una reversión en la que un organismo se compromete en la realización de acciones concretas que le procuran cambios significativos. Villasante⁶⁸⁸ habla al respecto de la transducción de su potencial para generar “saltos creativos”, mutaciones genéricas en las que se producen múltiples e inevitables aprendizajes.

Que un proyecto artístico colaborativo pueda detentar esta característica o *estilo transductivo*, nos habla de su capacidad para adaptarse a un medio y, a su vez, para intentar modificar unas condiciones de partida, en muchos casos una problemática contextual en la que una comunidad específica está envuelta o un estado de cosas que quiere alterarse o desbloquearse. La transducción supone predisponerse al cambio, no solo a la modificación de las situaciones que quieren trabajarse, también del propio estatus o posición con la que cada individuo o grupo se vincula y participa en la colaboración. Con ello, también la de los artistas y colectivos de artistas implicados, quienes han de negociar con el resto de colaboradores los modos en los que efectuar la práctica, los roles y tareas a desempeñar, los capitales que se introducen en cada caso, prever las relaciones de poder que pueden entrecruzarse, los impactos que pueden derivarse del ejercicio de colaboración, etc. y cómo todo esto compromete e, incluso, puede alterar el papel que han de desempeñar en un caso práctico.

Todos estos asuntos alertan de la naturaleza controversial y conflictiva que puede tener el complejo ejercicio de mediar y situarse en un campo cruzado de relaciones y dimensiones múltiples (sociales, políticas, económicas, simbólicas, etc.) como es el territorio de la colaboración. Con ello, no trato de alertar sobre una posible desidentificación o pérdida de cualidades de lo artístico, en su relación con lo social, ni minusvalorar lo que desde este ámbito pudiéramos aportar o contribuir para generar efectos y programas que contribuyeran a armar las preguntas precisas con las que desestabilizar, o cuanto menos vislumbrar, las convenciones y normas que articulan nuestros regímenes de vida o de lo sensible⁶⁸⁹, tarea en la que creo que la práctica artística debiera militar. Trato de proponer, en función del trabajo realizado, que el valor de la colaboración está precisamente en la capacidad que arroja esta para poder deconstruir las posiciones de partida y hacer más precarios, pero a la vez más complejos, los puntos de vistas y las expectativas que pudiéramos prever. Al mismo tiempo, el proceso de vinculación y negociación que requiere una práctica colaborativa nos obliga, en primer término, a volver reflexibles las preguntas y críticas que pudiéramos construir y lanzar para que apuntaran primero sobre nosotros mismos, siendo también el agente cultural (el artista por ejemplo) sujeto y objeto de los efectos que la práctica pudiera generar.

Alterados los patrones generales y habituales que otorgan al artista unos dones particulares y exclusivos, el estatuto de la colaboración promovería el deslizamiento y pregnancia de este en otros marcos discursivos, de habilidades y saberes, promovándose una descentralización del papel que pudiera jugar dentro de las redes de

⁶⁸⁸ VILLASANTE, Tomás R. *Desbordes creativos. Estilos y estrategias para la transformación social*. Op. cit.

⁶⁸⁹ RANCIÈRE, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*. Op. cit.

trabajo contextuales. Convertido en nodo de un entramado mayor, no cabría hablar de ostentación excepcional de méritos, ni de saberes que no pudieran ser compartidos y apropiados. La red de colaboración procura activar intercambios desjerarquizados y espacios que tratan de ser verdaderas arenas políticas democráticas, es decir lugares, donde se dirimen y negocian las diferencias, se evidencian los desacuerdos y conflictos, y las complejidades, paradojas y desbordes pasaría a ser cualidades en las que la red se retro-alimenta, aprende y sostiene.

Hemos aprendido entonces que el trabajo en red, que pudiera desarrollarse dentro del marco de las prácticas artísticas colaborativas, requiere de un esfuerzo continuo de mediación y negociación entre agentes. Esto da lugar a la construcción de escenarios complejos de relaciones, en los que es capital entender no solo quién forma parte, es decir, las inclusiones y exclusiones que se dan en la red, sino el modo en que se produce o detenta la participación en ella. Este trabajo de discernimiento sería sin duda la mejor aportación que cualquier estudio sobre prácticas culturales en comunidad pudiera realizar y de lo que a menudo adolecen los ensayos y memorias críticas a los que generalmente podemos acceder. Nuestra aportación ha querido enfatizar, tanto en el análisis genealógico y crítico que hemos intentado presentar en la primera parte de este proyecto, como en el caso de estudio y trabajo de campo en *Aulabierta*, los modos y mecanismos relacionales que intervienen en experiencias que conjugan el trabajo con grupos y comunidades.

En el estudio de las políticas relacionales que emergen y se emulsionan en las redes de trabajo colaborativo, que nos hemos propuesto señalar en esta investigación, se construyen también unos modelos de política cultural que nos interesaría problematizar y proponer como oportunidad para entender otros modos posibles de práctica instituyente. Nos referimos, fundamentalmente, a las aportaciones que pueden hacer las experiencias de trabajo en comunidad o con públicos específicos para pensar una nueva institucionalidad cultural, para desarrollar espacios de producción y debate en los que sea posible una organicidad de carácter más horizontal o democrática. Es decir, espacios o proyectos instituyentes que fueran permeables a formas de organización experimentadas en otros ámbitos: por ejemplo, en el tercer sector, donde las fórmulas asamblearias o de comisiones ciudadanas acumulan una larga historia de ensayos, o en el sector científico-tecnológico, donde son comunes los modelos de trabajo basados en estructuras moleculares hiperconectadas o en red. Pero con esto, no queremos caer en la falacia de no reconocer el valor y aportaciones que devienen de la expertización del trabajador cultural, y tampoco queremos decir o implicar que por medio de este aplanamiento estructural pretendamos eliminar las diferencias que pudieran darse en la heterogeneidad de los espacios de participación. Todo lo contrario, la apuesta de este trabajo se dirige a indagar fórmulas y referencias que pudieran aportarnos vías por las que aprender y experimentar mecanismos con los saber conjugar las fricciones, disensos y antagonismos que caracterizan los espacios plenamente democráticos⁶⁹⁰, para con ello imaginar y dise-

⁶⁹⁰ MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Op. cit.

ñar una espacialidad potencialmente híbrida, mutable, en movimiento, ... proyectos y experiencias instituyentes donde las políticas culturales que se pudieran promover dieran un paso más allá de los programas de representación, comunicación y acceso, y permitieran la generación de políticas de participación y agencia.

Cuando proponemos la categoría o denominación “laboratorios artísticos colaborativos” para referirnos a la espacialidad crítica que parece emerger en los cruces de las redes de colaboración, queremos remitir a la posibilidad de vislumbrar modelos de trabajo contra-hegemónicos con los modos neo-liberales imperantes. Frente a la cultura mercantilizada y proclive a la espectacularización que pueden ejemplificar los grandes centros artísticos –modelo Guggenheim- asociados al turismo cultural trans-nacional, surgen en nuestras ciudades territorios que tratan de instituirse en polos de tensión y alternativa crítica a los discursos de dominación. Se trata de espacios en muchos casos frágiles, en cuanto adolecen de una estructura soldada o fija que los haga inquebrantables, y difusos, por lo complejo de dibujar un perfil homogéneo al que poder circunscribirlos, pero en estas características, en las que podrían encontrar su debilidad, se fundamenta también su fortaleza. Su capacidad para improvisarse, adaptarse y rearticularse permanentemente, les otorgan una cualidad resbaladiza que dificultan su captación. Su sostenibilidad no depende de fijar una apariencia o contorno formal invariable, sino de estar diseñadas mediante estructuras flexibles y reconfigurables, capaces de mutar y adaptarse ecológicamente. Su posición está en el “entre”, en la franja o límite en la que poder configurarse como bisagra o lugar entremedias⁶⁹¹, es decir, como espacios híbridos que surgen dentro del sistema, pero se posicionan como resistencia a él.

Esta cualidad “entremedias” o “intersticial” hace que estos espacios de experimentación colaborativa se constituyan en territorios de traducción y subversión tanto de los discursos dominantes como de los del “otro” supuestamente oprimido. Es decir, hablamos de un espacio híbrido que se sitúa en la inestable frontera del estar continuamente entre el dentro y el afuera. Ahí radica su capacidad de mantener cierta posibilidad de autonomía en su posición: en permitir y saberse mover y estacionar voluntariamente en puntos distintos de este eje de tensión. La naturaleza crítica de esta espacialidad deviene de su constante articulación entre posiciones diversas, y con ello, de su capacidad de mediar y traducir los signos y discursos dados, generándose a partir de esta movilidad la posibilidad de efectuar rupturas de las relaciones de dominio y sumisión que pudieran ser identificadas. Esto nos lleva a pensar en la conformación de espacios y modelos de funcionamiento orgánico donde la subversión de posiciones sea rearticuladora, no sólo discursivamente, sino también respecto a los modos de vinculación y participación de los agentes colaboradores en ellos. De ahí que el trabajo político esencial que notamos emerger en las experiencias instituyentes, que hemos tratado de presentar y analizar críticamente, sea el de deconstruir y transformar los mecanismos y dispositivos que imponen y clausuran

⁶⁹¹ BHABHA, Homi. *El lugar de la cultura*. Op. cit.

unos modos de relación y participación predeterminados e inamovibles. En cambio, el estudio desarrollado en esta investigación ha permitido entender otros marcos de trabajo que, sin obviar sus complejidades y controversias, presentan otros modos relacionales posibles, laboratorios experimentales donde se articulan formas de participación basadas en el intercambio y desborde continuo de los posicionamientos de los agentes implicados.

De este modo, pensamos en estos laboratorios artísticos colaborativos como plataformas de producción y circulación de conocimientos donde se dan transvases a diversos niveles: de los roles y posiciones de los sujetos y organismos involucrados, transgrediendo el estatus tradicional que otorga unas condiciones fijas a productores y públicos; de las condiciones y estructuras de organización, subvirtiendo los modelos jerárquicos verticales por la experimentación con modos de trabajo y colaboración en red; de la propia naturaleza y dimensión de estos espacios, al combinar en ellos tareas de investigación, producción cultural, comunicación y difusión, educación, desde una perspectiva abierta e inclusiva y con marcado carácter social, es decir, vinculando y generando estrategias de participación en las que se vean comprometidos sujetos y organismos dispares. En este aspecto último concluye su aportación más decisiva: en indagar y proponer fórmulas, que son también retos, para repensar las políticas culturales oficiales, y con ello también para cuestionar las prácticas asentadas de los distintos agentes (artistas, comisarios, investigadores, críticos, etc.) y las propias instituciones que articulan tradicionalmente el campo artístico. La condición intermedia e híbrida de estos espacios permite armar una crítica más atenta a las convenciones y normas del contexto cultural y sus herencias asentadas. Esto posibilita comprender el bagaje acumulado sin comprometer la crítica productiva que pudiera permitir imaginar y experimentar modelos de funcionamiento que, aún expuestos al riesgo de lo inédito, avanzaran cualidades atisbadas en otros ámbitos sociales y culturales. Aquí el reto es mayúsculo y la atención debería ser extrema -ya que no cabe una fórmula ni una estrategia definitiva o conclusiva- para intentar atisbar el devenir de los modos de vida sociales e intentar acompañar y aprender de las nuevas y continuas experiencias de organización/accción que acontecen.

No se trataría de impulsar políticas culturales de carácter captivo o paternalistas, intentando desarrollar inclusiones acriticas o reparativas del otro, sino marcos expuestos continuamente al antagonismo social y en los que se tuvieran en cuenta la necesidad de generar espacios permanentes de mediación y negociación, tanto de los modos de producción y distribución de la cultura, como de la propia estructura orgánica de las instituciones que la promueven. Esto obligaría, como ya hemos comentado, a desarrollar unas políticas culturales de carácter relacional o en red, en las que su diseño e implementación no podría ir desligado del contexto, ni desarticuladas con él, pero entendiendo siempre esta dimensión contextual desde una perspectiva transliminal y desbordante, sin efecto de clausura a unas condiciones pre-existentes o pre-definidas, lo que permitiría armar prácticas complejas y ricas expuestas de manera permanente a la diversidad, paradojas, hallazgos e impulsos de la energía social.

Este sería el territorio de la colaboración, un espacio de trabajo continuo con la diferencia, en el que se interrogue incesantemente sobre la identidad, cultura, imaginario, modos relacionales y discursos que se comparten, por quién y cómo se comparten, es decir, por las relaciones de solidaridad y poder que se entretajan en los espacios de sociales y culturales de participación. Hemos comprobado cómo en estas cualidades relacionales que pueden enfrentar agentes culturales y comunidades en sus experiencias conjuntas se dirimen muchas de las complejidades y controversias de las prácticas artísticas colaborativas y sus espacios de experimentación. El discurso de la cooperación y horizontalidad no puede esconder ciertas posiciones de autoridad y poder que se manifiestan insalvables, en cuanto una experiencia se incluye en un campo determinado. Por ejemplo, si de da dentro del contexto cultural se entrecruzan unos intereses y se ponen en juego una serie de capitales (simbólicos, económicos, sociales, etc.) muy distintos a si la experiencia o práctica colaborativa se mantiene al margen de los condicionantes y expectativas que impone ese ámbito social. Existe una aspiración manifiesta en estas prácticas por equilibrar las relaciones de autoridad, generándose estrategias y espacios de negociación constantes para que, efectivamente, se den situaciones más abiertas y desjerarquizadas donde el vínculo social se pueda dar de una manera más equilibrada.

La distribución de valores y capitales sería uno de los elementos de evidente tensión en estas prácticas colaborativas. Hasta qué grado revierte la inversión realizada y si lo hace en el modo oportuno y esperado en cada uno de los agentes que intervienen en una experiencia, plataforma o red de colaboración es uno de los interrogantes que atraviesan a los ejemplos citados en este proyecto de investigación, tanto como al propio caso de estudio planteado. De ahí que los procesos de negociación sean una constante necesaria e imprescindible a desarrollar, primero y fundamentalmente, al interior de la propia estructura u organismo de colaboración. De las conclusiones obtenidas destaca especialmente el defecto de negociación que sufren muchas de estas prácticas colaborativas entre artistas y comunidades, provocando tensiones y desencuentros en los modos de representación de las experiencias y en la suma de expectativas generadas durante los procesos de trabajo.

Una carencia generalizada de las experiencias colaborativas –paliada progresivamente a medida que el campo gana en tradición y acumula materiales críticos- ha sido la formación en tareas de organización y estudio social. El recurso a saberes y técnicas propios de otras disciplinas como la antropología, la etnografía o el periodismo de investigación ha sido una constante en las prácticas artísticas críticas que hemos visto emerger en las últimas décadas, tendencia que ha sido enfatizada en las experiencias desarrolladas en comunidad a partir de la conformación de equipos híbridos en los que se combinan perfiles disciplinares diversos. Esto ha permitido poner más atención en los modos y formas de organización de la colaboración, sumando de manera crítica, no solo el proceder metodológico de las ciencias sociales sino también la sensibilidad y discusión sobre planteamientos éticos al trabajar con el “otro”. De este modo, la estructura y método de muchos ejercicios, programas y proyectos que podrían entrar dentro del ámbito de estudio de esta investigación, está permeándose de los modos y estrategias desarrolladas en otras prácticas so-

ciales para negociar, desarrollar y poder comunicar y difundir, de una manera ética, los procesos y resultados de las experiencias de colaboración. Notamos hoy en día, incluso, cierta profusión de materiales críticos (manuales, ensayos, guías, códigos de buenas prácticas, etc.) en los que se analizan y ofrecen pautas y experiencias para facilitar el trabajo cultural en comunidad. En ellos se atienden a las problemáticas, complejidades y tensiones que pudieran darse y, desde múltiples escenarios, se presentan itinerarios por los que tratar de enfrentar prácticas responsables y sostenibles a largo tiempo⁶⁹².

Las decisiones metodológicas y estructura que guían la investigación y representación del caso práctico *Aulabierta* han querido rescatar y enfatizar aquellos elementos que pudieran ser concluyentes de las complejas relaciones que se entretienen en las redes de colaboración y, a partir de ellos, poder destacar fricciones o ejes críticos que sean susceptibles de ser pensados como situaciones congénitas de estas experiencias y, por tanto, elementos a tener en cuenta en el inicio y desarrollo de otras prácticas con objetivos similares. Con esta voluntad, hemos tenido en cuenta -a la hora de presentar la investigación- la capacidad del texto de ser efectivo tácticamente, es decir, de poder constituirse en un material preciso y fácil de ser reapropiado y articulado por aquellas personas que pudieran estar interesadas en el estudio o aplicación de estas experiencias. De aquí deriva su voluntad pedagógica, dirigida, tanto al contexto o marco general que rodea el estudio como al propio ámbito universitario del que soy docente.

Uno de los objetivos mantenidos a lo largo de toda la investigación ha sido el interés por hacer de este proyecto un ejercicio eficaz tácticamente al respecto del contexto de donde surge y se presenta: la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada. Por ello, hemos propuesto un modelo de análisis que pudiera enfatizar las cuestiones estructurales, relacionales y metodológicas de aquellos casos o referentes propuestos, ofreciendo así la posibilidad de comprender unas prácticas desde una perspectiva más orgánica, es decir, desde sus modos y maneras de hacer. Hemos resuelto atender a aquellos aspectos que entendemos pueden ser más articuladores de una práctica artística colaborativa y, así, explicitar los modos de trabajo y producción de estas experiencias, promoviendo tanto su comprensión como su posible impulso.

La investigación nos ayuda a entender el trabajo cooperativo no desde una perspectiva innovadora, en el sentido de que su potencialidad no está fijada al uso o diseño de unos medios innovadores o validados con criterios de originalidad formal o técnica. Sus aportaciones más significativas giran en torno a las cualidades relacionales, al cómo y quién interviene en un proceso, al sinfín de elementos intangibles que se entrecruzan y permiten el desarrollo de la experiencia e, incluso, cuando hablamos

⁶⁹² En el contexto estatal, algunas investigaciones desarrolladas por la profesora de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona Aida Sánchez de Serdio, el colectivo Sinapsis y la plataforma colaborativa Aula a la Deriva o las diversas publicaciones y materiales editados por *Transductores* (Javier Rodrigo y Antonio Collados) han tratado de responder a estos objetivos.

generalmente de procesos que intentan ser sostenibles, poder tener una continuidad o multiplicación a largo plazo.

De ahí que las indagaciones y preguntas que resultan fundamentales hacer en nuestro caso traten principalmente sobre las condiciones concretas de producción y circulación de las experiencias y del conocimiento generado, en segundo lugar sobre los mecanismos y dispositivos que se crean para que la colaboración sea efectiva y, en tercer lugar, sobre el propio carácter contextual y ecológico de los proyectos y espacios artísticos colaborativos, es decir, en su relación sostenible con el medio, con los ritmos (relaciones espacio-temporales) que condicionan e instituyen las relaciones. Estas preguntas nos orientan a mirar no sólo desde la aproximación del arte a la sociedad o a la comunidad, sino a entender esta relación como “desborde reversivo”, es decir, como una transgresión entre campos, en la que se generan acciones y aprendizajes de ida y vuelta, es decir, una política transfronteriza sobre los modos de trabajar y colaborar que intenta ser incisiva en el global de los agentes y ámbitos implicados.

Notamos, a partir de los ejemplos aquí mencionados, y de las complejidades de las prácticas colaborativas que hemos ido desgranando, como emergen procesos de repolitización tanto de los modos de narración y representación de las experiencias, como sobretudo de las formas de trabajo y de organización de las prácticas. Frente a las corrientes que enfatizan el carácter autónomo y atemporal de la práctica artística, nuestra aproximación conllevaría entender la producción desde un punto de vista contextual y arraigado al trabajo de colaboración con comunidades específicas, es decir, más allá de la realización de intervenciones puntuales en espacios públicos o incluso de la gestión de talleres o experiencias estético-educativas en las que se genera una participación dirigida y escasamente articulada con los agentes que se vinculan a ellas. También quisiéramos prevenir e incluso, alejarnos de la ratio de “lo social” o “lo participativo” que hemos visto incorporarse a las agendas culturales de ciudades, museos o grandes eventos, uso ciertamente capcioso en la mayoría de los casos, que no persigue otra cosa que intentar proyectar una imagen de inclusión o de deseo de “dar voz” –lo que sería otra forma de marcar una línea de poder- pero que no iría más allá de ser una estrategia para generar una participación contenida con la que poder vender una idea de participación democrática a todas luces incompleta. Esta redimensión que defendemos aquí conllevaría sobretudo entender las políticas que constituyen este tipo de iniciativas, y las redes que generan y activan en diversas esferas, como un valor real de transformación y cambio a largo plazo. Por ello si nos alejamos de la idea de participación o desviamos nuestro foco del ideal innovador del artista, productor o arquitecto que trabaja en contexto, podemos entender cómo estas colaboraciones se transforman en políticas de colaboración reales, y realistas, esto es políticamente efectivas.

Bajo la colaboración nos encontramos en el terrero de la negociación entre sujetos e instituciones, de lo que cada uno aporta y cede, de cómo se realizan estos procesos, y qué diversos impactos existen, tanto a nivel cultural, como social, educativo o en las redes sociales, por ejemplo. Exigen una mirada que no intenta valorar un proyecto

por lo que transgrede en su campo, o lo aparentemente innovador que se muestra para una disciplina (artistas comunitarios que rompen con la tradición objetual y el cercamiento del estudio o arquitectos que transgreden su práctica desarrollando dinámicas educativo-participativas, por ejemplo), sino más bien por los agenciamientos y miradas complejas que generan a partir de las relaciones entre agentes.

De este modo, uno de los retos del trabajo ha sido intentar presentar lo que dentro del marco metodológico de *Transductores*⁶⁹³ denominamos “la materia oscura” de los proyectos, aquello que en principio no es fácil de percibir o detectar con medios técnicos convencionales, pero cuya existencia se puede deducir a partir de los efectos que causa en la materia visible de las experiencias⁶⁹⁴. La metodología de investigación planteada y el trabajo de escritura realizado, nos ha permitido comprender y entender mejor el complejo entramado de relaciones, suturas, huecos, puntos ciegos, etc. que pueden darse en la constitución y desarrollo de proyectos artísticos colaborativos o en comunidad. En nuestro caso hemos intentado realizar un trasvase del estudio de las políticas concretas de estas prácticas, para analizar y presentar un devenir instituyente de plataformas y espacios de colaboración abiertos a la experimentación cultural y educativa. Esto nos ha permitido reorientar el trabajo y ampliar el espectro de la investigación desde el posible debate sobre arte, educación y esfera pública, es decir, desde el posible replanteamiento de la acción del arte público o las políticas culturales frente a las políticas sociales, a la búsqueda justamente de los espacios intermedios, aquellos lugares donde estos campos complejos pueden converger, contrastarse o reaccionar. Con ello, podemos comprenderlos como dos esferas interrelacionadas, no autónomas, y en constante tensión, permitiendo una aproximación basada en los trasvases y desbordes entre algunas de las nociones que atraviesan los proyectos: de políticas sociales, culturales, educativas, de intervención política o comunitarias, de ahí también la falta de categorización y la apuesta por la descripción compleja que hemos introducido en nuestro estudio⁶⁹⁵.

Las iniciativas aquí recogidas muestran proyectos multidimensionales, marcados por una transversalidad difícilmente abarcable simplemente en las categorías de producción cultural, educativas o de trabajo social. En esta condición está la dificultad para intentar abarcar un estudio global o conclusivo, pero también la riqueza de enfrentarse a unos ámbitos que permanecen en continua rearticulación y mutación. Trabajar con una materia y unos procesos tan vivos nos ha permitido introducir en el estudio diversos elementos de riesgo, uno de ellos la inmediatez y cercanía del objeto de investigación. Esto conlleva asumir e, incluso, evidenciar mi propia inmersión como sujeto investigador en un ámbito que se conforma en tiempo real, acompañado con los tiempos de investigación y, por lo tanto, sujeto a una controversia de la que voluntariamente no nos hemos querido zafar: el carácter reversible del

⁶⁹³ COLLADOS, Antonio y RODRIGO, Javier. *TRANSDUCTORES: Pedagogías en red y prácticas instituyentes*. Op. cit.

⁶⁹⁴ SHOLETTE, Gregory. *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. Op. cit.

⁶⁹⁵ Esto se hace extremadamente evidente en el capítulo específico dedicado al caso práctico *Aulabierta*.

estudio, es decir, de cómo este se construye a partir de un itinerario de ida y vuelta entre el sujeto y el objeto de investigación, en el que pasan a efectuarse transformaciones en ambos sentidos. Esta *reflexividad* metodológica evidencia mi posición táctica respecto a la investigación, la querencia por enfrentar procesos de investigación y producción de carácter situado, en los que la secuencia de investigación son performativizados en la propia subjetividad y corporeidad de los agentes vinculados (en mi mismo y en el resto de participantes implicados) y en el contexto inmediato donde se producen.

En este sentido, este proyecto ha permitido comprobar cómo la realidad de la gestión y producción de los proyectos colaborativos está entrecruzada de todo un tejido de intangibles muy complejo de percibir, si no es experimentada la práctica desde el propio organismo que la lleva a cabo. Aún así son muchas las dimensiones a abarcar y complicada la posibilidad de obtener un conocimiento que permita cartografiar plenamente una experiencia. Por esto, nos hemos propuesto –y creemos que este es el itinerario más rico– armar descripciones complejas de los procesos que tienen lugar en los espacios de colaboración, las cuales, permiten situar la complejidad de sus escenarios y posibilitar abordajes múltiples y continuos. Esto nos ayuda a situar de nuevo la investigación en línea con uno de los objetivos marcados: hacer de este documento una herramienta que pueda ser leída, completada y articulada en nuevas experiencias instituyentes. En este sentido, este proyecto constituiría una herramienta pedagógica y política, pues confiamos en que la resolución del mismo (por su formato y por los medios que dispone) invite a que sus contenidos sean trabajados en la experimentación de nuevos espacios, procesos y proyectos culturales basados en metodologías de participación y colaboración. Este desafío es parte de la voluntad que anima esta investigación, asunto que no se cierra en estas conclusiones, sino que debe proyectarse a partir de un trabajo continuado y paciente en el que los frutos de la misma puedan ser compartidos y reapropiados por otros sujetos, en espacios y tiempos distintos.

Quedaría por hacer, a partir de la presentación pública de este proyecto, un trabajo de discusión en el que otras voces, otras perspectivas de análisis y otras experiencias concretas pudieran sumarse y hacer más densa –quizás también más poliédrica– la construcción que hemos desarrollado en este trabajo. Asunto este que nos preocupa especialmente, pues supone una de las piedras angulares de las políticas de comunicación de las prácticas artísticas colaborativas: el cómo poder generar espacios de comunicación que den cuenta de la heterogeneidad de voces que participan de una experiencia, cuidando que ésta no sea reducida a relatos unívocos y no problemáticos. Hemos presentado a lo largo del segundo capítulo diversos ejemplos donde esta tensión en la construcción de relatos se convierte en una de las dimensiones controversiales de las prácticas. En demasiadas ocasiones accedemos a relatos que son contruidos únicamente desde la posición y perspectiva del agente cultural (artista, crítico, comisario, historiador del arte, etc.), que mantienen un tono descriptivo, como informes al uso o destinados a la administración, o de tintes apologeticos y heroicos, ensalzando y afirmando procesos o decisiones con lo que intentar su validación en el contexto cultural y la suma de capitales de carácter simbólico y

social que permitan obtener y multiplicar los réditos. En cambio, en nuestro ámbito carecemos históricamente de un cuerpo suficiente de obras en las que la reconstrucción y difusión de procesos haya sido realizada incorporando las voces del espectro completo de agentes involucrados. Nuestra investigación reconoce esta realidad, por lo que advertimos cómo este primer esfuerzo de reconstrucción va encaminado a generar un documento del que partir a la hora de emprender el proceso de escritura y evaluación coral que debería desencadenar esta investigación. Se trata de un nuevo objetivo que se abre a partir del trabajo realizado y que desde este momento nos comprometemos a acometer.

Esta producción colectiva de texto intentaría introducir y presentar otras miradas y elementos de interpretación y mediación. La mirada performativa o deconstructiva, algunas formas de investigación cualitativa y *queer*⁶⁹⁶, la *rizovocalidad* en la producción de textos⁶⁹⁷, nos proporcionan ejemplos metodológicos y técnicas de composición mediante las cuales se pueden evidenciar las fricciones o modos en engranaje por los que se articulan las prácticas. La presentación de voces diversas contribuiría a ensamblar en el relato miradas sobre la experiencia que podrían ser contradictorias o paradójicas. Esto nos ayuda a comprender que en toda investigación y todo registro de la misma tiene, utilizando la terminología filmica⁶⁹⁷, un “fuera de campo” que puede ser tan relevante e intenso como lo que se ha enmarcado o iluminado. Esto nos lleva a pensar que el ejercicio realizado ha de estar sujeto a nuevas y distintas revisiones y como en ello contribuimos a potenciar momentos de gran potencial pedagógico al respecto del proyecto.

En nuestro análisis hemos querido enfatizar aquellos elementos críticos o controversiales tanto de las prácticas artísticas colaborativas, de sus espacios de participación, como del caso práctico presentado como experiencia concreta de investigación. Con ello, nuestro estudio enfatiza su dimensión pedagógica, en el sentido de que permite comprender no sólo los elementos que pudiéramos destacar como hallazgos o virtudes de nuestros marcos de investigación, sino también y fundamentalmente las frustraciones, turbulencias, errores o fracasos que pudieran darse y a partir de ellos entender las experiencias presentadas desde una mayor complejidad, señalando segmentos más amplios de intereses y posiciones.

Este objetivo se proyecta desde el propio itinerario de investigación seguido. Nos hemos propuesto entender las políticas relacionales e instituyentes de las prácticas artísticas colaborativas para hallar modos de organización social que pudieran dar lugar a una nueva espacialidad productiva y crítica. Comprender los avances rea-

⁶⁹⁶ LATHER, Patti. *Getting Smart: Feminist Research and Pedagogy With/in the Postmodern*. Nueva York: Routledge, 1991.

⁶⁹⁷ STURM, Eva. *Starting with art*. En RODRIGO, Javier (ed.). *Prácticas dialógicas. Intersecciones de la Pedagogía Crítica y la Museología Crítica*. Mallorca: Es Baluard Museo Contemporáneo de Palma de Mallorca, 2007 y YOUNGBLOOD, Allecia. *Rhizovocality*, *Qualitative Studies in Education*, Septiembre-Octubre 2003, Vol. 16, n° 5, 2003.

⁶⁹⁷ COMOLLI, Jean-Louis. *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Ediciones Simurg/Cátedra La Ferla (UBA), 2002 y SÁNCHEZ DE SERDIO, Aida. *Fuera de campo: la narrativa visual como paradigma epistemológico en la investigación en ciencias sociales*. I Congreso Internacional de Estudios Visuales. Arco, Madrid, 15 y 16 de febrero 2004.

lizados por los movimientos sociales en sus modos de estructuración, organicidad y comunicación nos ha permitido atisbar modelos y experiencias de trabajo en el campo cultural permeables a los debates y articulaciones generadas por la sociedad civil para cuestionar los formas de dominación que organizan los mundos de vida en el capitalismo tardío e imaginar y experimentar el diseño de esferas y políticas culturales de mayor intensidad democrática.

Los casos señalados nos ayudan a entrever recursos y modelos instituyentes que, sin obviar sus puntos ciegos y problemáticas, nos hablan de otros modos posibles de entender el papel que pueden jugar las instituciones culturales en un momento como el actual, cuando atravesamos una crisis sistémica que alcanza de lleno a nuestro ámbito productivo. El papel que podemos jugar los agentes culturales en este momento debe ser igualmente cuestionado. Pensar no sólo las profesiones, y sus saberes, sino sobretodo el uso político y social de éstos a favor de un común colectivo y real (asunto que debería ser tarea política ineludible en la Universidad) es un asunto que tenemos la obligación de retomar, tras los aprendizajes de olas críticas anteriores, en la actualidad. Quizás en este momento se esté produciendo una salida del impasse al que parecía estar sumida la sociedad en esta fase del tardocapitalismo, situación de crisis que bien podría aportar elementos productivos o abrir nuevas fricciones e intersticios en los que encontrar una oportunidad y espacio para poder pensarnos en conjunto. Las crisis políticas y sistémicas que estos días surgen parecen escudarse en un discurso apocalíptico-neoliberal que desmantela cualquier derecho y práctica democrática, y cierra la puerta a otras formas de gestión y trabajo sobre el común. Ante las tensiones y abusos prolongados, que ahora se evidencian, debemos rescatar el ejemplo y aprendizajes que pueden ofrecernos toda la genealogía de prácticas de resistencia que hemos intentado trazar para producir nuevos imaginarios sobre la ciudadanía y la práctica colectiva. Formas emergentes diversas, híbridas y transfronterizas que no buscan una innovación o quiebre directo, sino que reformulan nuevas formas de estar juntos, de “estar y trabajar con”. En definitiva, de generar práctica colectiva común, y de rediseñar alternativas ciudadanas para hacer surgir una nueva espacialidad ahora crítica y colaborativa. Esta nueva sociedad que emerge, una sociedad política⁶⁹⁸ con modos heterogéneos de acción y relación, nos sitúa en el presente radical de este último año. Nos disponen inmediatamente a pensar cómo muchas de las luchas, revueltas y marchas revolucionarias y de indignados nos hacen replantear los modos políticos de colaboración. En ellos vemos como se experimentan formas de autoría colectiva, se generan agenciamientos heterogéneos entre campos profesionales y disciplinas diversas, se ensayan y experimentan formas de construir esferas públicas alternativas y se remueven los modos convencionales de participar en la política.

⁶⁹⁸ CHATTERJEE, Partha. *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Buenos Aires: Siglo XXI-Clacso Ediciones, 2008.

De esta coyuntura contextual emergen nuevas preguntas, nuevos medios, nuevos procesos, que si bien, encuentran reflejo en acontecimientos y experiencias pasadas, plantean retos que también son nuevos. Sabemos que no nos queda otra opción que permanecer atentos y seguir participando y aprendiendo de los nuevos espacios de oposición política y cultural que de manera continua van surgiendo. De cómo incorporar nuestras mentes y cuerpos, de qué tácticas y *modos de hacer* poder vincular o extraer en este tiempo, y de cómo hacerlo, pueden resultar preguntas básicas, pero en su simplicidad nuestro desvelo. Creemos que el ejemplo de *Aulabierta* puede aportar elementos singulares y significativos con los que iniciar la tarea de imaginar, experimentar y escribir respuestas para las preguntas anteriores. Se trata ahora de intentar hacerlo.

*Presiento que tomar una posición es empezar a construir un nosotros.*⁶⁹⁹

Espai en Blanc

⁶⁹⁹ ESPAI EN BLANC. *El Presentiment.net n.7: Tomar una posición* [en línea]. En: *El Presentiment*, 2012. Disponible online en: <<http://elpresentiment.net/category/presentimientos>> [Citado 13/05/2012].

6. BIBLIOGRAFÍA

6. BIBLIOGRAFÍA

En verde se señalan las obras disponibles en el *Archivo Móvil Transductores* [->Pág. x].

ABU ELDAHAD, Mai. On *How to Fall With Grace—or Fall Flat on Your Face* [en línea]. Dossier de presentación de Manifesta6. Disponible online en: <<http://manifesta.org/wordpress/wp-content/uploads/2010/07/NotesForAnArtSchool.pdf>> [Citado 06/02/2012].

ACCONCI, Vito. *Vito Hannibal Acconci Studio*. Catálogo exposición, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2004.

AGUIRRE, Imanol. *Teorías y prácticas en educación artística*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, OCTAEDRO-EUB, 2005.

ALBERICH, Tomás. *La Investigación-Acción Participativa, método y práctica* [en línea]. En IV Congreso internacional sobre investigación – acción participativa. Octubre, 2007. Valladolid (España). p. 7. Disponible online en: <<http://www.hera.fed.uva.es/congreso/images/TomasAlberich.doc>> [Citado 20/07/2011].

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

ALEXANDER, Christopher et al. *Urbanismo y participación. El caso de la Universidad de Oregón*. Barcelona: Gustavo Gili editorial, 1976.

ALLEN, Felicity (ed.). *Education. Documents of Contemporary Art*. Londres: Whitechapel Gallery y The MIT Press, 2011.

ALVAREZ-URIA, Fernando y VARELA, Julia. *Arqueología de la escuela*. Madrid: La Piqueta, 1991.

ANNA, Susanne (ed.). *Joseph Beuys*, Düsseldorf. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlans/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

ARAMBURU, Nekane. *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el estado español (1980-2010). La otra historia*. Vitoria-Gasteiz: Nekane Aramburu Ed, 2011.

ARDENNE, Paul. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac, 2006.

AULT, Julie (ed.). *Alternative Art, New York, 1965-1985: A Cultural Politics Book for the Social Text Collective: The Drawing Center*. New York. Minesota: University of Minnesota Press, 2002.

BADENES SALAZAR, Patricia. *La estética en las barricadas. Mayo del 68 y la creación artística*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2006.

6. Bibliografía

BADIA, Tere. *Ecosistema red: nodos que convergen y organismos vivos*. En: VV.AA. *Estructures, xarxes, col·lectius: un segment connector*. Vic: Eumo y H. Associació per a les Arts Contemporànies, 2007.

BAJTÍN, Mijaíl. *Problemas literarios y estéticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

BAKER, Bernadette y HEYNING, Katy (eds). *Dangerous Coagulations? The Uses of Foucault in the Study of Education*. Nueva York: Peter Lang Publishes, 2002.

BALESTRINI, Nanni. *Los invisibles*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008.

BARANDIARAN, Xabier. *Activismo digital y telemático. Poder y contrapoder en el ciberespacio*. v.1.1 [en línea]. 2003. Disponible online en: <<http://sindominio.net/~xabier/textos/adt/adt.pdf>> [Citado 20/07/2011].

BARANDIARAN, Xabier. *Hacklabs, Hacksmeetings*. En: VV. AA. *Ciberactivismo. Sobre usos políticos y sociales de la red*. Barcelona: VIRUS, 2006.

BARNDT, Deborah (ed.). *Wild fire. Art as activism*. Toronto: Sumash Press, 2006.

BASUALDO, Carlos. *Bataille Monument, Documenta11, 2002*. En: HIRSCHHORN, Thomas et al. *Thomas Hirschhorn*. Londres: Phaidon, 2004.

BELTRÁN MIR, Lidón (ed.). *Educación como Mediación en Centros de Arte contemporáneo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2005.

BENJAMIN, Walter. *El autor como productor* [en línea]. Madrid: Itaca, 2004. Disponible online en: <www.archivochile.com/ideas_Autores/.../esc_frank_benjamoo11.pdf> [Citado 09/12/2011].

BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2005.

BENLLOCH, Miguel. *Si el arte es vida debe parecerse a ella* [en línea]. Texto presentado en 2011 por el artista Miguel Benlloch en el CCCB dentro de las actividades del festival *LP 11 Exfestival de dansa*. Disponible online en: <http://www.livestream.com/tvtron/video?clipId=pla_bg86faod-9c5e-4412-9b72-5a5ba135f02b> [Citado 20/07/2011].

BERARDI, Franco. *Generación Post Alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2007.

BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid. Siglo veintiuno de España editores, 1991.

BHABHA, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.

BILLING, Johanna et alt. (ed.). *Taking the matter into common hands. On Contemporary Art and Collaborative Practices*. Londres: Black Dog Publishing, 2007.

6. Bibliografía

- BISHOP, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*. October n°110, MIT Press, Otoño 2004.
- BISHOP, Claire (ed.). *Participation*. Londres: Whitechapel Ventures Limited. 2006.
- BISHOP, Claire. *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*. Artforum, Febrero 2006.
- BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi, EXPÓSITO, Marcelo (eds.). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- BLASCO, Jorge. (ed. lit.). *Culturas de archivo*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2006.
- BLISSET, Luther; BRÜNZELS, Sonja. *Manual de guerrilla de la comunicación*. Bilbao: VIRUS, 2000.
- BLOOM, Brett ; BROMBERG, Ava (ed.). *Belltown Paradise / Making their own Plans*. United States: Whitewalls Board, 2004.
- BLUNDELL JONES et alt. *Architecture & Participation*. Londres y Nueva York: Taylor & Francis Group, 2005.
- BNV Producciones et alt. *REUcerocho. Mirar><relacionar><actuar*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2009.
- BODENMANN-RITTER, Clara. *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*. Madrid: Visor distribuciones, 1995.
- BORREGO, Víctor y COLLADOS, Antonio. *AULABIERTA. Autodidactismo y Universidad. Una experiencia de autoconstrucción en la UGR*. En: VV.AA. *ARTE, EXPERIENCIAS Y TERRITORIOS EN PROCESO*. Barcelona: IDENSITAT Associació d' Art Contemporani, 2008.
- BÖHM, Kathrin. *Public works. Who is Building what*. Wolverhampton: University of Wolverhampton. CADRE Publications, 2009.
- BOLTANSKI, Luc y CHIAPELLO, Ève. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal, 2002.
- BOLTON, Richard. *Enlightened Self-Interest: The Avant-Garde in the 80's*. En: KESTER, Grant (ed.). *Art, Activism and Oppositionality. Essays from Afterimage*. Durham/Londres: Duke University Press, 1998.
- BOURDIEU, Pierre y HAACKE, Hans. *Free Exchange*. Londres: Stanford University Press, 1995.
- BORDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- BORDIEU, Pierre; PASSERON Jean-Claude. *Los herederos. Los estudiantes y la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones, Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1952.

6. Bibliografía

BORJA-VILLEL, Manuel. *Museos del Sur* [en línea]. *El País Digital*. 20/12/2008. Disponible online en: <http://www.elpais.com/articulo/arte/Museos/Sur/elpepuculbab/20081220elpbabart_3/Tes> [Citado 11/01/2012].

BORJA-VILLEL, Manuel. *Hacia una nueva institucionalidad*. En: Editorial CARTA n°2. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Primavera-Verano 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. *Post Producción. La cultura como escenario. Modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

BRADLEY, Will; HANNULA, Mika; RICUPERO, Cristina y SUPERFLEX (eds.). *Self-Organisation/ Countereconomic Strategies*. Berlín/Nueva York: Lukas & Sternberg, 2006.

BRANDARIZ, José Ángel, FERNANDEZ DE ROTA, Antón, GONZÁLEZ, Rosendo (eds.). *La globalización en crisis. Gubernamentalidad, control y política de movimiento*. Málaga: Cedma, 2009.

BREA, José Luis. *Ornamento y utopía La evolución de la escultura en los años 80-90*. En: VV.AA. *Arte, Proyectos e Ideas* No. 4 mayo. Valencia: Ed. UPV, 1996.

BREA, José Luis. *Políticas del arte* [en línea]. En *Acción Paralela* n°4, 1998. Disponible online en: <<http://www.accpa.org/numero4/politicas.htm>>.

BROUDE, Norma y GARRARD, Mary. *The Power of Feminist Art*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1996.

BUCHLOH, Benjamin H. D., CHEVRIER, Jean-François y DAVID, Catherine. *El potencial político del arte (i)* [en línea]. En *Acción Paralela* n°4, 1998. Disponible online en: <<http://www.accpa.org/numero4/buchloh.htm>>.

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

BUDEN, Boris. *Comentarios sobre el texto de Branka Curcic* [en línea]. En *Transversal – eipcp*, 2007. Disponible online en: <<http://eipcp.net/transversal/0407/budenz/es>> [Citado 10/01/2012].

BUJES, Emilie. *Anton Vidokle entrevistado por Emilie Bujes* [en línea]. *Revista digital /100*. Diciembre 2006. Disponible online en: <http://www.vonhundert.de/download.php?mode=get&file=1166123535_1vonhundert_0612_1415.pdf> [Citado 14/02/2012].

BUTLER, Judith. *Soberanía y actos de habla performativos* [en línea]. En *Acción Paralela* n°4, 1998. Disponible online en: <<http://www.accpa.org/numero4/butler.htm>> [Citado 15/03/2012].

BUTLER, David and REISS, Vivienne (eds.). *Art of Negotiation*. Manchester: CornerHouse and British Art Council, 2007.

6. Bibliografía

CALLON Michel, LASCOUMES Pierre y BARTHE Yannick. *Acting in an Uncertain World. An Essay on Technical Democracy*. Cambridge: The MIT Press, coll. "Inside Technology", 2009.

CAMPOS, José Daniel y PÉREZ, Pablo. *Aulabierta. Tácticas discentes*. En: VV.AA. *Acciones Reversibles. Arte Educación Territorio*. Barcelona: ACVIC-Eumo Editorial, 2009.

CASACUBERTA, David. *Creación colectiva. En internet el creador es el público*. Barcelona: Gedisa, 2003.

CHAKRAVORTY SPIVAK, Gayatri y ASENSI PÉREZ, Manuel (ed.). *¿Pueden hablar los subalternos?*. Barcelona: MACBA, 2009.

CHATTERJEE, Partha. *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Buenos Aires: Siglo XXI-Clacso Ediciones, 2008.

CHICAGO, Judy y SCHAPIRO, Miriam. *Womanhouse* [en línea]. Ensayo disponible online en: <<http://www.suzyspence.com/womanhouse/>> [Citado 03/11/2011].

CIRUGEDA, Santiago. *Situaciones Urbanas*. Barcelona: Editorial Tenov, 2007.

CIRUGEDA, Santiago. *Arquitecturas colectivas. Camiones, Contenedores, Colectivos*. Sevilla: VIB[[K], 2010.

CLAIR, Jean. *La responsabilidad del artista*. Madrid: La Balsa de la Medusa 101, Visor Dis, 1998.

CLARAMONTE, Jordi y RODRIGO, Javier. *Arte colaborativo y experiencia relacional: La articulación de las prácticas en el espacio público*. En: MORATA, María (ed.). *M.A.D.R.I.D.28045. Arte en el Espacio Urbano*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2007.

CLARAMONTE, Jordi. *El Arte de Contexto*. San Sebastián: Nerea, 2010.

CLEVELAND, William. *Art in other places. Artists at Work in America's Community and social Institutions*. Londres: Praeger, 1992.

CLEVELAND, William. *Mapping the Field: Arts-Based Community Development* [en línea]. Disponible online en: <http://wayback.archive-it.org/2077/20100906195318/http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/05/mapping_the_fie.php> [Citado 27/10/2011].

CLIFFORD, James. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva postmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1995.

CLIFFORD, James. *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa, 1999.

COBO, Cristóbal y PARDO, Hugo. *Planeta Web 2.0. Inteligencia colectiva o medios fast food*. Barcelona / México DF: Grup de Recerca d'Interaccions Digitals, Universitat de Vic. Flacso México, 2007.

COHEN-CRUZ, Johan. *An Introduction to Community Art and Activism* [en línea]. Disponible online en: <<http://wayback.archive-it.org/2077/20100906195257/http://www.communityarts.net/>>

6. Bibliografía

readingroom/archivefiles/2002/02/an_introduction.php> [Citado 28/10/2011].

COLECTIVO SITUACIONES y MTD Solano. *El taller del maestro ignorante*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2005.

COLECTIVO SITUACIONES (ed.). *Un elefante en la escuela: pibes y maestros del conurbano*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2008.

COLLADOS, Antonio. *AULA ABIERTA-PREGUNTAS FRECUENTES*. En: PASAJES de arquitectura y crítica, n°90, Madrid, Octubre 2007. Págs. 34-37. Depósito Legal: M-41052-1998 I.S.S.N. 1575-1937.

COLLADOS, Antonio y RODRIGO, Javier. *Pedagogías colectivas en Aulabierta: transductores y herramientas tecnopolíticas en red*. En: SITESIZE (eds). *D'allò comú permanent. Quadern pedagògic*. Barcelona: Sitesize, 2009.

COLLADOS, Antonio et al. *Aulagarden, un jardín de colaboraciones*. En: BNV Producciones et alt. *REUcerocho. Mirar>relacionar>actuar*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2009.

COLLADOS, Antonio y RODRIGO, Javier. *Transducers, Collective Pedagogy and Spatial Politics*. En: VV. AA. *Education As Art*, Chicago: PROXIMITY, 2010.

COLLADOS, Antonio y RODRIGO, Javier. *People's Atlas of Granada*. En: VV.A.A. *Notes for a People's Atlas: People Making Maps of Their Cities*. Chicago: AREA Chicago, 2011.

COLLADOS, Antonio et al. *Transductores en el contexto local: dos proyectos de escuelas en red y pedagogías colectivas*. En: SITESIZE (eds). *Construir el lloc. Quadern pedagògic*. Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge, 2011.

COLLADOS, Antonio y RODRIGO, Javier. *Pedagogías colectivas y experiencias de autoeducación: una aproximación a las líneas y discursos sobre prácticas educativas alternativas en nuestros días*. En: VV.AA. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Vol VI*. Barcelona, San Sebastián, Madrid, Sevilla: MACBA, Arteleku, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, UNIA, 2011.

COLLADOS, Antonio y RODRIGO, Javier. *Transductores*. En: VV. AA. *Educación Expandida*. Sevilla: ZEMOS98, Instituto Andaluz de la Juventud y Universidad Internacional de Andalucía, 2012.

COLLADOS, Antonio y RODRIGO, Javier. *TRANSDUCTORES: Pedagogías en red y prácticas instituyentes*. Granada: Centro de Arte José Guerrero, 2012.

COMOLLI, Jean-Louis. *F ilmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Ediciones Simurg/Cátedra La Ferla (UBA), 2002.

CONSTENLA, Tereixa. *Español en la frontera del inglés* [en línea]. *El País Digital*. 10/05/2011. <http://www.elpais.com/articulo/cultura/Espanol/frontera/ingles/elpepicul/20110510elpepicul_1/Tes> [Citado 11/05/2011].

CRESCO, Txema. *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/elpeiesppvs/20081125elpvas_21/Tes> [Citado 14/01/2012].

DAVID, Catherine. *Resistencia/Creación*. [en línea]. En: ZEHAR 47&48, *Pensar la edición*. Gipuzkoa: Arteleku, 2002. Disponible online en: <<http://www.arteleku.net/publicaciones/editorial/zehar/47-48-pensar-la-edicion/resistencia-creacion.-catherine-david>> [Citado 18/10/2011].

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano. Volumen I. Artes de hacer*, México DC: Universidad Iberoamericana, 2000.

DEL RÍO, Alfonso. *Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú*. Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí-Diputación de Córdoba, 2000.

DEL RÍO, Alfonso. *De la Diversidad como riqueza a la interculturalidad como desorden*. En: RUBIO, Jesús (coord.). *Imágenes multimedia de un mundo complejo. Visiones desde ambos lados del Atlántico*. Granada: Junta de Andalucía-Universidad de Granada, 2008.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Rizoma (introducción)*. Valencia: Pre-textos, 1977.

DELGADO, Manuel. *El animal público*. Barcelona: Anagrama, 1999.

DELGADO, Manuel. *Naturalismo y realismo en etnografía urbana*. En: Revista Colombiana de Antropología, Volumen 39, enero-diciembre 2003.

DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta, 1997.

DERRIDA, Jacques. *La universidad sin condición* [en línea]. En: Derrida en castellano website, 2001. Disponible online en: <<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/universidad-sin-condicion.htm>> [Citado 15/03/2012].

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

DOHERTY, Claire (ed.). *From Studio to Situation*. Londres: Black Dog Publishing, 2004.

DOHERTY, Claire (ed.). *Situation. Documents of Contemporary Art*. Londres: Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2009.

DUARTE, Ignasi y BERNAT, Roger (eds). *Querido Público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Murcia: Cendeac, 2009.

ELBOJ, Carmen; PUIGDELLÍVOL, Ignasi.; SOLER, Marta y VALLS, Rosa. *Comunidades de aprendizaje: Transformar la educación*. Barcelona: Graó, 2002.

6. Bibliografía

ELLSWORTH, Elizabeth. *Why Doesn't This Feel Empowering? Working through the Repressive Myths of Critical Pedagogy*. Harvard Educational Review 59:3, Agosto 1989.

ELLSWORTH, Elizabeth. *Posiciones en la enseñanza. Diferencia, pedagogía y el poder de la direccionalidad*. Madrid: Akal, 2005.

ESTEBAN, Iñaki. *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Barcelona: Anagrama, 2007.

EVANS-PRITCHARD, Edward. *Antropología social*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1967.

EVANS, David (ed.). *Appropriation. Documents of contemporary Art*. Londres: Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2009.

FALK, John. and DIERKING, Lynn. *The Museum Experience*. Washington: D.C., Whalesback Books, 1992.

FARINA, Fernando. *Tucumán Arde* [en línea]. En: Revista digital Rosario Arte. Disponible online en: <<http://www.rosariarte.com.ar/notas/0002/>> [Citado 09/10/2011].

FELSHIN, Nina. *But is it art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1995.

FERRER i GUARDIA, Francisco. *La Escuela Moderna*. Barcelona: Tusquets editores, 2002.

FITZGERALD, Sandy. *An Outburst of Frankness: Community Arts in Ireland: A Reader*. Dublín: TASC, 2004.

FLECHA, Ramón y PUIGVERT, Lidia. *Las comunidades de aprendizaje: una apuesta por la igualdad educativa* [en línea]. En: REXE: Revista de estudios y experiencias en educación, Vol. 1, N.º. 1, 2002. Disponible online en: <http://www.comunidadesdeaprendizaje.net/pdf/flecha_puigvert_02.pdf> [Citado 09/10/2011].

FONT, Jordi; PERPINYÀ, Magdala (dir.). *Eufòries, desencisos i represes dissidents l'art i la crítica dels darrees vint anys*. Barcelona: Fundació espais d'art contemporani, 2007.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.

FOSTER, Hal. *An Archival Impulse*. October n.º110, MIT Press, Otoño 2004.

FOSTER, Hal. *Diseño y delito y otras diatribas*. Madrid: Akal, 2004.

FOSTER, Hal. *Chat Rooms*. En: BISHOP, Claire (ed.). *Participation*. Londres: Whitechapel Ventures Limited. 2006.

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. México DF: Siglo XXI, 1976.

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

FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets editores, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI, 2009.

FRASER, Andrea. *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*. Artforum, Septiembre 2005.

FREIRE, Cristina y LONGONI, Ana. *Conceptualismos del sur*. Sao Paulo: Annablume, 2009.

FREIRE, Paulo. *Pedagogía de la autonomía*. Madrid: Siglo XXI, 1997.

FREIRE, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. Madrid: Siglo XXI, 2008.

FRIEDMAN, Yona. *Pro domo*. Sevilla y Barcelona: Junta de Andalucía y ACTAR, 2006.

FRIELING, Rudolf et al. *The Art of Participation. 1950 to Now*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2008.

FUSTER MORELL, Mayo. *Repensar la política: Herramientas tecnopolíticas* [en línea]. Disponible online en: <<http://www.tni.org/archives/act/17934>> [Citado 17/05/2011].

GALCERÁN, Montserrat. *Deseo (y) libertad. Una investigación sobre los presupuestos de la acción colectiva*. Madrid: Traficantes de sueños, 2009.

GALCERÁN, Montserrat et al. *La Universidad en conflicto. Capturas y fugas en el mercado global del saber*. Madrid: Traficantes de sueños, 2010.

GARCÉS, Marina. *Entre nosotros* [en línea]. En: Revista Espai en blanc nº 1-2: *Vida y Política*, 2006. Disponible online en: <<http://www.espaienblanc.net/Entre-nosotros.html>> [Citado 18/10/2011].

GARCÉS, Marina. *Dar que pensar* [en línea]. En: Revista de Espai en Blanc nº 7-8: *El combate del pensamiento*, 2010. Disponible online en: <http://www.espaienblanc.net/IMG/pdf/Dar_que_pensar.pdf> [Citado 22/01/2012].

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós, 1989.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *¿Construcción o simulacro del objeto de estudio?, Trabajo de campo y retórica textual*. En: *Alteridades*, Nº 1 Vol 1, México DF: Universidad Autónoma Metropolitana, 1991.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?* [en línea]. En: Revista electrónica Estudios Visuales, nº 7. Cendeac, 2010. Disponible online en: <http://estudios-visuales.net/revista/pdf/num7/02_canclini.pdf> [Citado 23/10/2011].

GARCÍA PURCHADES, Wenceslao. *La política del cine o ¿qué significa pensar políticamente un*

6. Bibliografía

film? [en línea]. En: Revista Tales, N.º. 3, 2010, p. 9. Disponible online en: <http://revistatales.files.wordpress.com/2011/08/nro_3_2010_001.pdf> [Citado 16/01/2012].

GEERTZ, Clifford. *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós, 1989.

GIL, Francis. *¿Consenso sobre Desacuerdos? Hablar más y hacer menos o la nostalgia de la política* [en línea]. En: El Viejo Topo n.º212, Octubre 2005. Disponible online en: <<http://e-barcelona.org/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=6934&mode=thread&order=0&thoId=0>> [Citado 26/11/2011].

GIROUX, Henry A. *Cruzando límites. Trabajadores culturales y políticas educativas*. Barcelona: Paidós, 1997.

GIROUX, Henry A. *Cultura, política y práctica educativa*. Barcelona: Graó, 2001.

GODARD, Jean-Luc. *Introducción a una verdadera historia del cine. Tomo 1*. Madrid: Ediciones Alphonse, 1980.

GOLBARD, Arlene. *New creative community. The Art of Cultural Development*. Oakland: New Village Press, 2006.

GRAHAM, Janna y YASIN, Shadya. *Reframing Participation in the Museum: A Syncopated Discussion*. En: POLLOCK, Griselda y ZEMANS, Joyce (ed.). *Museums after Modernism: Strategies of Engagement*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2007.

GRAMSCI, Antonio. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2009.

GREENBERG, Clement. *Arte y Cultura (Ensayos críticos)*. Barcelona: Paidós, 2002.

GROSSMAN, Martin y MARIOTTI, Gilberto. *Museum Art Today. Sao Paulo*: Hedra. 2011.

GUAL, Joan Miquel y SALVINI, Francesco. *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 19/01/2012].

GUASCH, Anna María. *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.

GUASCH, Óscar. *Observación participante*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1997.

GUATTARI, Félix. *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial, 1996.

GUATTARI, Félix. *Plan sobre el planeta: Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid: Traficantes de sueños, 2005.

GUATTARI, Félix y ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.

HABERMAS, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

HAMMERSLEY, Martyn y ATKINSON, Paul. *Etnografía. Métodos de investigación*. Barcelona: Paidós, 1994.

HARDING, Anna. (ed.). *Magic moments. Collaboration between artists and young people*. Londres: Black Dog Publishing, 2005.

HARDING, Sandra. *Sciences from below. Feminism, Postcolonialities, and modernities*. Chapel Hill, NC: Duke University Press, 2008.

HARDINGHAM, Sandra y RATTENBURY, Kester. *Supercrit #1*. Cedric Price: Potteries Thinkbelt. Nueva York: Routledge, 2007.

HARGRAVE, Katie. *Paulo Freire and Educational Models as Art Practice* [en línea]. Disponible online en: <<http://blog.katiehargrave.us/2009/04/paulo-freire-and-educational-models-as.html>> [Citado 01/02/2012].

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. *Hacer visible el pasado: el artista como historiador (Benjaminiانو)* [en línea]. Ponencia presentada en el Congreso Europeo de Estética, *Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética*. Madrid, Noviembre 2010. Disponible online en: <<http://www.uam.es/otros/estetica/DOCUMENTOS%20EN%20PDF/MIGUEL%20ANGEL%20HERNANDEZ%20NAVARRO.pdf>> [Citado 13/07/2011].

HERNÁNDEZ, Fernando. *¿De qué hablan los artistas cuando realizan proyectos artísticos-pedagógicos?*. En: VV.AA. *Acciones reversibles. Arte, educación y territorio*. Vic: Eumo y H. Associació per a les Arts Contemporànies, 2009.

HERNÁNDEZ, Fernando. *Espigador@s de la cultura visual. Otra narrativa para la educación de las artes visuales*. Barcelona: Octaedro, 2007.

HERNÁNDEZ, Fernando y RIFÀ, Montserrat (coords.). *Investigación autobiográfica y cambio social*. Barcelona: Octaedro, 2011.

HERNÁNDEZ, Max. *La escuela como práctica artística: crítica, recreo y revolución* [en línea]. Disponible online en: <<http://minorliterature.wordpress.com/2011/03/23/la-escuela-como-practica-critica-entre-la-revolucion-y-el-recreo/>> [01/02/2012].

HIMANEN, Pekka. *La ética del hacker y el espíritu de la era de la información*. Barcelona: Ediciones Destino, 2004.

HIRSCH, Nikolaus; MISSELWITZ, Philipp; MIESSEN, Markus y GÖRLICH, Matthias (eds.). *Institution building. Artists, curators, architects in the struggle for institutional space*. Nueva York: Sternberg Press, 2009.

HIRSCHHORN, Thomas. *Bataille Monument*. En: DOHERTY, Claire (ed.). *From Studio to Situation*. Londres: Black Dog Publishing, 2004.

HOLMES, Brian. *Revoluciones intermitentes* [en línea]. En: ZEHAR 51, *Resistencia y creación*. Gipuzkoa: Arteleku, 2003. Disponible online en: <<http://www.arteleku.net/publicaciones/editorial/zehar/51-resistencia-y-creacion/revoluciones-intermitentes.-brian-holmes>> [Citado 04/12/2011].

HOLMES, Brian. *Makrolab, or the art of transition* [en línea]. En: *Continental Drift*, 2007. Disponible online en: <<http://brianholmes.wordpress.com/2007/03/27/coded-utopia/>> [Citado 24/01/2012].

HOME, Stewart. *El asalto a la cultura: Corrientes utópicas desde el Letrismo*. Barcelona: VIRUS, 2002.

HUDEK, Antony y VELIOS, Athanasios (eds.). *The Portable John Latham*. Londres: Occasional Papers, 2010.

IBAÑEZ, Jesús. *El regreso del sujeto: la investigación social de segundo orden*. Madrid: Siglo XXI, 1994.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *De la miseria en el medio estudiantil*. Barcelona: El Viejo Topo, 2008.

IRISH, Sharon. *Suzanne Lacy: Spaces Between*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

JACOB, Mary Jane. *Culture in Action: New Public Art in Chicago*. Seattle: Bay Press, 1995.

JACOB, Mary Jane y BRENSON, Michael. *Conversations at the Castle: Changing Audiences and Contemporary Art*. Cambridge: MIT Press, 1998.

JACOBY, Roberto. *Comunidades Experimentales: archipiélagos en el océano de lo real*. En: Revista de Artes Visuales Ramona, nº51. Buenos Aires, Junio de 2006.

JUSTSEEDS. *School as Art* [en línea]. En: Justseeds, 2010. Disponible online en: <http://www.justseeds.org/blog/2010/02/school_as_art_1.html> [Citado 01/02/2012].

KARP, Ivan y D. LAVINE, Steven (eds.). *Exibiting cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian, 1991.

KARP, Ivan; MULLEN KREAMER, Christine y D. LAVINE, Steven (eds.). *Museums and communities. The politics of public culture*. Washington: Smithsonian, 1992.

KESTER, Grant H. *Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art*, [en línea]. En: Afterimage 22, Junio 1995. Disponible online en: <<http://www.grantkester.net/resources/Aesthetic+Evangelists.pdf>> [Citado 15/11/2011].

KESTER, Grant H. (ed.). *Art, Activism, & Oppositionality. Essays from Afterimage*. Londres: DUKE University Press, 1998.

KESTER, Grant H. *Conversation pieces. Community + Communication in Modern Art*. California: University of California Press, 2004.

KESTER, Grant H. *Re-pensando la autonomía: la práctica artística colaborativa y la política del desarrollo*. En: VV.AA. *Transductores. Pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Granada: Centro José Guerrero, 2009.

KESTER, Grant H. *The one contemporary collaborative art and the many in a global context*. Londres: DUKE University Press, 2011.

KÖNIG, Kasper. *No ocupar el lugar, sino crear espacio*. Madrid: Fundación ICO, 2005.

KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Ed, 1996.

KRAVAGNA, Christian. *Working on the Community. Models of Participatory Practice* [en línea]. En: Transversal – eipcp, 1998. Disponible online en: <http://republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.htm> [Citado 06/11/2011].

KWON, Miwon. *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Massachusetts: MIT Press, 2004.

LACLAU, Ernesto y MOUFFE, Chantal. *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. México y Madrid: Siglo XXI, 1989.

LACY, Suzanne (ed.). *Mapping the terrain. New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratorio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.

LAFUENTE, Antonio. *Laboratorio sin muros. Inteligencia colectiva y comunidades de afectados* [en línea]. En: Digital CSIC, 2008. Disponible online en: <<http://digital.csic.es/handle/10261/2899>> [Citado 27/01/2012].

LATHER, Patti. *Getting Smart: Feminist Research and Pedagogy With/in the Postmodern*. Nueva York: Routledge, 1991.

LATHER, Patti y SMITHIES, Chris. *Troubling the Angels: Women living with HIV/AIDS*. Oxford: Westview Press, 1997.

LATOUR, Bruno. *Ciencia en acción. Cómo seguir a científicos e ingenieros a través de la sociedad*. Barcelona: Labor, 1992.

LATOUR, Bruno. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2008.

6. Bibliografía

LAVE, Jane y WENGER, Etienne. *Situated learning: legitimate peripheral participation*. Cambridge: Cambridge University, 1991.

LAZZARATO, Maurizio. *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*. Madrid: Traficantes de sueños, 2004.

LAZZARATO, Maurizio. *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de sueños, 2004.

LEESON, Loraine. *Art for Change. Works From 1975-2005 / Arbeiten von 1975 bis 2005*. Berlín: Erste Auflage, NGBK, 2005.

LESSIG, Lawrence. *Cultura libre. Cómo los grandes medios usan la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad* [en línea]. En: Cultura libre, 2004. Disponible online en: <<http://cyber.law.harvard.edu/blogs/gems/ion/Culturalibre.pdf>> [Citado 27/03/2012].

LESSIG, Lawrence. *El Código 2.0*. Madrid: Traficantes de sueños, 2009.

LIANG, Lawrence. *Guide to open content licenses v1.2*. Rotterdam: Waag Society, Piet Zwart Institute, 2004.

LIPPARD, Lucy R. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004.

LORENZO, Ana Rosa y LÓPEZ, Miguel. *Asambleas y reuniones. Metodologías de autoorganización*. Madrid: Traficantes de sueños, 2001.

LOVINK, Geert y SCHOLZ, Trebor (eds.). *The art of free cooperation*. Nueva York: Autonomedia, Institute for Distributed Creativity Institute of Network Cultures, 2007.

MACHAL-CAJIGAS, Antoine. *El colaboratorio: Un nuevo enfoque hacia la investigación científica* [en línea]. En: Universia, 2004. Disponible online en: <<http://mit.ocw.universia.net/STS.035/NR/rdonlyres/Science--Technology--and-Society/STS-035Spring2004/61A38862-2CA3-447D-ACC3-3FC482DF93CB/0/11antoinne.pdf>> [Citado 28/01/2012].

MCLAREN, Peter. *Pedagogía crítica y cultura depredadora. Políticas de oposición en la era posmoderna*. Barcelona: Paidós, 1997.

MADERUELO, Javier. *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes-Visor Distribuciones, 1994.

MAGDA, Rosa María Rodríguez. *Transmodernidad*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2004.

MALO, Marta (ed.). *Nociones comunes. Experiencias y ensayos entre investigación y militancia*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.

MANEN, Martí. *Sobre el fracaso de Manifesta 6. Manifesta y el turismo* [en línea]. En: Revista

electrónica a-desk n°7, Septiembre 2006. Disponible online en: <<http://www.a-desk.org/07/manifesta.php>> [Citado 07/02/2012].

MARCHART, Oliver. *Art, Space and the Public Sphere(s). Some basic observations on the difficult relation of public art, urbanism and political theory* [en línea]. En: Transversal – eipcp, 1999. Disponible online en: <<http://www.eipcp.net/transversal/0102/marchart/en>> [Citado 01/12/2011].

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifiesto Futurista, 1909* [en línea]. En: Wikipedia. Disponible online en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Manifiesto_futurista> [Citado 17/12/2011].

MARRERO, Isaac. *La Fábrica del conflicto. Terciarización, lucha social y patrimonio en Can Ricart*. Barcelona: Tesis doctoral defendida en la Universitat de Barcelona, 2008.

MARRERO, Isaac. *Luces y sombras. El compromiso en la etnografía* [en línea]. En: Revista Colombiana de Antropología, Vol. 44 (I), Enero-Junio 2008. Disponible en web en: <[redalyc/pdf/1050/105012924004.pdf](http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/1050/105012924004.pdf)> [Citado 20/07/2011].

MARZO, Jorge Luis. ME, MYCELL AND I. *Tecnología, movilidad y vida social*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2003.

MARZO, Jorge Luis (ed.). *Fotografía y activismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

MASET, Pierangelo. *Pedagogía del arte como forma práctica del arte. El concepto de las "operaciones estéticas"*. En: BELTRÁN MIR, Lidón (ed). *Educación como Mediación en Centros de Arte contemporáneo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2005.

MATHEWS, Stanley. *From agit-prop to free space: the architecture of Cedric Price*. Londres: Black Dog Publishing, 2007.

MÉNDEZ DE ANDÉS, Ana (ed.). *Urbanacción 07/09*. Madrid: La Casa Encendida. Caja Madrid. Obra Social, 2010.

MERCADER, Antoni, PARCERISAS, Pilar y ROMA, Valentín (eds.). *Grup de Treball*. Barcelona: MACBA, 1999.

MESQUITA, André. *Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva*. Sao Paulo: Annablume, 2011.

MILLER, Toby y YÚDICE, George. *Política Cultural*. Barcelona: Gedisa, 2004.

MOGEL, Lize; BHAGAT, Alexis (ed.). *An Atlas of Radical Cartography*. Los Ángeles: Journal of Aesthetics and Protest Press, 2007.

MÖNTMANN, Nina (ed.). *Art and its institutions. Current conflicts, critique and collaborations*. Londres: Black Dog Publishing, 2006.

MÖNTMANN, Nina (ed.). *New Communities*. Toronto: The Power Plant, 2009.

6. Bibliografía

MÖNTMANN, Nina. *Operar con redes organizadas*. En: Revista CARTA nº2, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Primavera-Verano 2011.

MOORE, Alan. *Introducción general al trabajo colectivo en el arte moderno*. En: "Masa crítica" Smart Museum, Chicago: Universidad de Chicago, Abril 2002.

MORENO PESTAÑA, J.L. y ESPADAS ALCAZAR, M.A. *Diccionario crítico de ciencias sociales, Terminología Científico Social* [en línea], obra dirigida por D. Román Reyes. 3ª Edición (digital), Madrid, UCM, 2002. Disponible online en: <http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/1/1/invest_accionparticipativa.htm> [Citado 20/07/2011].

MOREY, Miguel. *El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo*. En: AAVV. *Registros imposibles. El mal de archivo*. Actas XII Jornadas de estudios de la imagen. Madrid: Ed. Comunidad de Madrid. Serv. Publicaciones, 2006.

MORRIS, Catherine. *Food: el contexto*. En: VV.AA. *Comer o no comer o Las relaciones del arte con la comida en el siglo XX*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002.

MÖRSCH, Carmen and the research team of the documenta 12 education. *Documenta 12 Education. 2. Between Critical Practice and Visitor Services Results of a Research Project*. Zürich-Berlin. Diaphanes. 2009.

MÖRTENBÖCK, Peter y MOOSHAMMER, Helge. *Networked cultures. Parallel Architectures and the Politics of Space*. Rotterdam: NAI Publishers, 2008.

MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MACBA-UAB, 2007.

MOUFFE, Chantal. *The Museum Revisited*. Artforum, Junio 2010.

MUNIZ DOS SANTOS, Eliezer. *Colectivo canal *MOTOBOY*. Sao Paulo: Aeroplano, 2010.

NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: LOM Eds./Universidad Arcis, 2000.

NAVARRO, Luis et al. *Industrias Mikuervo. Un proyecto de gestión cultural independiente (1994-1999)*. Madrid: Traficantes de sueños, 2010.

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

NOLLERT, Angelika, ROGOFF, Irit, De BAERE, Bart y ESCHE, Charles, et al. (eds.). *A.C.A.D.E.M.Y.* Frankfurt: Revolver, 2006.

NOWOTNY, Helga. *The potential of the transdisciplinarity* [en línea]. En: Helga Nowotny website, 2006. Disponible online en: <http://helga-nowotny.eu/downloads/helga_nowotny_b59.pdf> [Citado 29/01/2012].

6. Bibliografía

NOWOTNY, Stefan. Anticanonización. *El saber diferencial de la crítica institucional* [en línea]. En: Transversal – eipcp, 2006. Disponible online en: <<http://eipcp.net/transversal/0106/nowotny/es>> [Citado 17/12/2011].

O'NEILL, Paul (ed.) y WILSON, Mick (ed.). *Curating and the educational turn*. Londres: Open Editions/de Appel, 2010.

OLIVARES, Rosa. *Documentos del futuro imperfecto*. En: VV.AA. *Documentos: la memoria del futuro*. Guipúzcoa y Vigo: Koldo Mitxelena Kulturuneko y MARCO de Vigo, 2007.

PALACIOS, Alfredo. *El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas* [en línea]. En: Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social. Vol. 4. 2009. Disponible online en: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/download/ARTE0909110197A/8795>> [Citado 27/10/2011].

PARRAMÓN, Ramón. *Arte, Participación y Espacio Público* [en línea]. En: WokiToki, 2009. Disponible online en: <<http://www.wokitoki.org/wk/199/arte-participacion-y-espacio-publico>> [Citado 19/10/2011].

PÉREZ, Amaia (coed.). *Laboratorio Feminista. Transformaciones del trabajo desde una perspectiva feminista: producción, reproducción, deseo y consumo*. Madrid: Editorial Tierra de Nadie, 2006.

PÉREZ DE LAMA, José, de SOTO, Pablo y MORENO, Sergio. *FADAIAT, por los espacios de la frontera suroeste de la Europa Fortaleza*. En: Revista a-mínima nº 9, 2003.

PETCOU, Constantin, PETRESCU, Doina y QUERRIEN, Anne. *What Makes A Biopolitical Place? A Discussion with Toni Negri*, Paris - September 17, 2007. En: VV.AA. *URBAN/ACT a handbook for alternative practice*. París: AAA/PEPRAV, 2007.

PETRESCU, Doina, PETCOU, Constantin, AWAN, Nishat (eds.). *Trans-local-act: cultural practices within and across*. París. AAA/PEPRAV, 2010.

PETRESCU, Doina. *How to make a community as well as the space for it* [en línea]. En: Samizdat, 2007. Disponible online en: <<http://seminaire.samizdat.net/spip.php?article198>> [Citado 11/11/2011].

PETRESCU, Doina. *Losing control, keeping desire*. En: BLUNDELL JONES et al. *Architecture & Participation*. Londres and Nueva York: Taylor & Francis Group, 2005.

PETRESCU, Doina. *If you can't find it, give us a ring. Public works*. Londres: Ixia, 2006.

POPPER, Frank. *Arte, Acción y Participación. El artista y la creatividad de hoy*. Madrid: Akal, 1989.

PRECARIAS A LA DERIVA. *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*. Madrid: Traficantes de sueños, 2004.

6. Bibliografía

PRECIADO, Beatriz. *Género y Performance* [en línea]. En: ZEHAR 54, *La repolitización del espacio sexual*. Gipuzkoa: Arteleku, 2004. Disponible online en: <<http://www.arteleku.net/publicaciones/editorial/zehar/54-la-repolitizacion-del-espacio-sexual/genero-y-performance.-beatriz-precia-do>> [Citado 03/11/2011].

RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *El maestro ignorante*. Barcelona: Editorial Laertes, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*. Barcelona: MACBA-UAB, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago ediciones, 2010.

RAUNIG, Gerald. *Prácticas instituyentes, nº2. 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 20/12/2011].

RAUNIG, Gerald. *Prácticas instituyentes. Fugarse, instituir, transformar* [en línea]. En: Transversal – eipcp, 2007. Disponible online en: <<http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/es>> [Citado 22/12/2011].

RAUNIG, Gerald. *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008.

RAVEN, Arlene. *Art in public interest*. Nueva York: Da Capo Press, 1993.

RAYMOND, Eric S. *La actitud hacker* [en línea]. En: Wikilearning, 2005. Disponible online en: <http://www.wikilearning.com/tutorial/como_convertirse_en_hacker-la_actitud_del_hacker/7932-3> [Citado 15/12/2011].

REMESAR, Antoni. *Arte contra el pueblo: los retos del arte público en el s.XXI* [en línea]. En: UB.Academia, 2005. Disponible online: <http://ub.academia.edu/AntoniRemesar/Papers/443843/Arte_contra_el_pueblo_los_retos_del_arte_publico_en_el_s.XXI> [Citado 10/02/2012].

REVEL, Judith. *Hacer común*. En: la Revista CARTA nº2, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Primavera-Verano 2011.

REYNOLDS, Richard. *On Guerrilla gardening. A handbook for gardening without boundaries*. Londres: Blomsbury, 2008.

RIBALTA, Jorge. (ed.). *Servicio Público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

RIBALTA, Jorge. *Sobre el servicio público en la época del consumo cultural* [en línea]. En: ZEHAR 68, *Mutismo*. Gipuzkoa: Arteleku, 2002. Disponible online en: <<http://www.arteleku.net/publicaciones/editorial/zehar/68-mutismo.-republicado/sobre-el-servicio-pnpublico-en-la-epoca-del->

6. Bibliografía

consumo-cultural> [Citado 02/01/2012].

RIBALTA, Jorge. *Contrapúblicos, mediación y construcción de públicos* [en línea]. En: Transversal – eipcp, 2004. Disponible online en: <http://www.republicart.net/disc/institution/ribalta01_es.htm> [Citado 03/01/2012].

RIBALTA, Jorge. *Experimentos para una nueva institucionalidad* [en línea]. En: Marcelo Expósito website, 2009. Disponible online en: <<http://marceloexposito.net/materialesteoricos/1969.html>> [Citado 04/12/2011].

RICART I MASIP, Marta y SAURÍ I SAULA, Enriq. *Processos creatius transformadors. Els projectes artístics d'intervenció comunitària protagonitzats per joves a Catalunya*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2009.

RODRIGO, Javier (ed.). *Prácticas dialógicas. Intersecciones de la pedagogía crítica y la museología crítica*. Mallorca: Fundació Es Baluard Museu d'ArtModen i Contemporani de Palma, 2007.

RODRIGO, Javier. *De la intervención a la re-articulación: Trabajo colaborativo desde políticas culturales*. En: VV.AA. *Arte, Experiencia y territorios en proceso. Espacio público/Espacio social*. Barcelona: IDENSITAT, 2007.

RODRIGO, Javier. *Educación artística y prácticas artístico-colaborativas: territorios de cruce transversales* [en línea]. En: COCA, Pablo y MONTERO, Paz. *Arte contemporáneo y educación: un diálogo abierto*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2007. Disponible online en: <<http://javierrodrigomontero.blogspot.com/2010/04/educacion-artistica-y-practicas.html>> [Citado 20/10/2011].

RODRIGO, Javier. *Aulabierta: un modelo colectivo de pedagogía rizomática* [en línea]. En: Biblioteca Aulabierta, 2008. Disponible online en: <<http://aulabierta.info/node/787>> [Citado 20/03/2012].

RODRIGO, Javier. *Dispositivos y ensamblajes: problemas y retos de la distribución y articulación de conocimientos* [en línea]. En: Biblioteca Aulabierta, 2009. Disponible online en: <<http://aulabierta.info/node/949>> [Citado 08/12/2011].

RODRIGO, Javier. *El trabajo en red y las pedagogías colectivas: retos para una producción cultural*. En: VV.AA. *Acciones Reversibles. Arte Educación Territorio*. Barcelona: ACVIC- Eumo Editorial, 2009.

RODRIGO, Javier. *Políticas de colaboración y prácticas culturales: redimensionar el trabajo del arte colaborativo y las pedagogías, Inmersiones 2010* [en línea]. En: Vitoria-Gasteiz: Proyecto Amarika y Diputación Foral de Álava Vitoria- Gasteiz, 2010. Disponible online en: <<http://www.inmersiones10.net/>> [Citado 24/10/2011].

RODRÍGUEZ BORNAETXEA, Fernando. *Reflexividad*. [en línea] En: REYES, Román (dir.), *Diccionario crítico de ciencias sociales, Terminología Científico Social*, 3ª Edición (digital), Madrid, UCM, 2002. Disponible online en: <<http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/R/reflexividad.htm>> [Citado 21/07/2011].

6. Bibliografía

ROGOFF, Irit. *Del criticismo a la crítica y a la criticabilidad* [en línea]. En: Transversal – eipcp, 2003. Disponible online en: <<http://eipcp.net/transversal/o8o6/rogoff1/sp>> [Citado 21/12/2011].

ROGOFF, Irit. *Turning* [en línea]. En: Revista digital e-flux, nº0, Noviembre 2008. Disponible online en: <<http://www.e-flux.com/journal/turning/>> [Citado 24/10/2011].

ROLNIK, Suely. *Alteridad a cielo abierto. El laboratorio poético-político de Mauricio Dias & Walter Riedweg*. En: *Dias & Riedweg. Posiblemente hablemos de lo mismo*. Barcelona: MACBA y Actar, 2003.

ROLNIK, Suely. *Geopolítica del chuleo* [en línea]. En: Transversal – eipcp, 2006. Disponible online en: <<http://eipcp.net/transversal/11o6/rolnik/es>> [Citado 10/01/2012].

ROLNIK, Suely. *Furor de Archivo* [en línea]. En: Revista electrónica Estudios Visuales, Numº 7. CENDEAC, 2010 <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/o8_rolnik.pdf> [Citado 09/10/2011].

ROSLER, Martha. *La casa, la calle, la cocina*. Granada: Centro José Guerrero-Diputación de Granada, 2009.

ROSSITER, Ned. *Organized Networks. Media Theory, Creative Labour, New Institutions*. Rotterdam: Institute of Network Cultures, NAI Publishers, 2006.

RUIZ, Natalia. *Poesía y memoria “Histoire(s) du cinéma” de Jean-Luc Godard*. Madrid: Tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense de Madrid, 2006.

RUNYARD, Sue y FRENCH, Ylva. *The Marketing and Public Relations Handbook for Museums, Galleries and Heritage Attractions*. Londres: The Stationery Office, 1999.

SÁNCHEZ DE SERDIO, Aida. *Fuera de campo: la narrativa visual como paradigma epistemológico en la investigación en ciencias sociales*. I Congreso Internacional de Estudios Visuales. Arco, Madrid, 15 y 16 de febrero 2004.

SÁNCHEZ DE SERDIO, Aida. *La política relacional en las prácticas artísticas colaborativas. Cooperación y conflicto en el desarrollo de un proyecto de video comunitario*. Barcelona: Tesis doctoral defendida en la Universitat de Barcelona, 2006.

SÁNCHEZ DE SERDIO, Aida. *Prácticas colaborativas: el artista y sus socios invisibles* [en línea]. En: Revista Centro Huarte. nº 3. Julio- Septiembre 2008. Disponible online en: <http://www.centrohuarte.es/files/File/DHuarte_Revista_n3_julio_septiembre%202008.pdf> [Citado 11/12/2011].

SÁNCHEZ DE SERDIO, Aida. *Arte y Educación: Diálogos y Antagonismos*. En: Revista Iberoamericana de Educación, nº 52, Abril 2010.

SÁNCHEZ, Raúl. Toni Negri. *Arte y multitud. Ocho cartas*. Madrid: Editorial Trotta, 2000.

SANSONETTI, Lorenzo. *Centros Sociales de Segunda Generación* [en línea]. En: Posse, nº 5, Roma, 2002, Disponible online en: <http://www.sindominio.net/contrapoder/article.php3?id_arti-

6. Bibliografía

cle=17> [Citado 21/07/2011].

SENGHOR, Albin. *F iambreira obrera: instrucciones de uso* [en línea]. En: LDNM 16/05/2005.

<<http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo.php?numero=16&id=396>> [Citado 07/01/2012].

SERRANO, Eduardo. *Territorios y capitalismo*. Granada: Tesis doctoral defendida en la Universidad de Granada, 2006.

SERRANO, Eduardo. *Carta a los hackitectos* [en línea]. En: CityWiki, 2006. Disponible online en:

<http://citywiki.ugr.es/wiki/Carta_a_los_hackitectos> [Citado 20/03/2012].

SERRAT CRESPO, Manuel (ed.). *Sed realistas, pedid lo imposible. Pintadas, eslóganes y carteles del mayo francés*. Barcelona: Edhasa, 2008.

SGUIGLIA, Nicolás. *Una institución anómala*. En: Revista CARTA nº2, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Primavera-Verano 2011.

SHEIKH, Simon. *In the Place of the Public Sphere? Or, the World in Fragments* [en línea]. En: Trans-

versal – eipcp, 2004. Disponible online en: <http://republicart.net/disc/publicum/sheikho3_en.htm> [Citado 03/01/2012].

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/sheikho1_en.htm> [Citado 24/12/2011].

SHEIK, Simon. *Notas sobre la crítica institucional* [en línea]. En: Transversal – eipcp, 2006. Disponi-

ble online en: <<http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/es>> [Citado 19/12/2011].

SHOLETTE, Gregory. *Dark Matter. Art and Politics in de Age of Enterprise Culture*. Londres: Pluto Press, 2011

SIERRA, Catalina. *Todo museo es político* [en línea]. *El País Digital*. 11/06/1998. <http://www.elpais.com/articulo/cultura/Espanol/frontera/ingles/elpepicul/20110510elpepicul_1/Tes> [Citado

05/01/2012].

SIERRA, Catalina. *El MACBA arropa el activismo* [en línea]. *El País Digital*. 09/05/2001.

<http://www.elpais.com/articulo/cataluna/Macba/arropa/activismo/elpepiatcat/20010509elpepiat_26/Tes> [Citado 05/01/2012].

SINAPSIS et al. *Art en contextos sanitaris. Eines i metodologies per desenvolupar projectes col-*

laboratius [en línea]. En: Barcelona: *Trans_Art_Laboratori*, 2009. Disponible online en: <[http://](http://issuu.com/sinapsisdocuments/docs/artencontextossanitaris_web?viewMode=presentation)

issuu.com/sinapsisdocuments/docs/artencontextossanitaris_web?viewMode=presentation> [Citado 10/12/2011].

SITESIZE (ed.). *SIT Manresa. Servei d'Interpretació Territorial*. Barcelona: Sitesize. 2008.

6. Bibliografía

SITUACIONES, Colectivo (eds.). *Conversaciones en el Impasse*. Buenos Aires: Ed. Tinta Limón, 2009.

SLATER, Josephine Berri y ILES, Anthony. *No room to move. Radical art and the regenerate city*. Londres: Mute Books, 2010.

SMIERS, Joost. *Un mundo sin copyright. Artes y medios en la globalización*. Barcelona: Gedisa, 2006.

SMITHSON, Robert. *Cultural Confinement* [en línea]. En: Robert Smithson website, 1972. Disponible online en: <<http://www.robertsmithson.com/essays/cultural.htm>> [Citado 17/12/2011].

SOJA, Edward W. *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008.

SPEHR, Cristoph. *Free Cooperation* [en línea]. En: LOVINK, Geert y SHOLZ, Trevor (eds.). *The Art of Free Cooperation*. Nueva York: Autonomedia, 2007. Versión del artículo en castellano disponible online en Transversal – eipcp: <http://www.republicart.net/disc/aeas/spehro1_es.htm> [Citado 29/11/2011].

STEYERL, Hito. *La articulación de la protesta* [en línea]. En: Transversal – eipcp, 2002. Disponible online en: <<http://eipcp.net/transversal/0303/steyerl/es>> [Citado 25/07/2011].

STEYERL, Hito. *La institución de la crítica* [en línea]. En: Transversal – eipcp, 2006. Disponible online en: <<http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/es>> [Citado 18/12/2011].

STEYERL, Hito. *¿Es el museo una fábrica?* [en línea]. En: Revista digital e-flux, journal#7, Junio 2009. Disponible online en español en: <<http://www.blogsandocs.com/?p=609&pp=1>> [Citado 16/12/2011].

STIMSON, Blake y SHOLETTE, Gregory (eds.). *The art of social imagination after 1945. Collectivism after modernism*. Minnesota: University of Minnesota, 2007.

STURM, Eva. In Collaboration with gangart. *Representations in and Reproductions of Artistic-Educational Projects* [en línea]. En: Transversal – eipcp, 2001. Disponible online: <<http://eipcp.net/transversal/0102/sturm/en>> [Citado 17/01/2012].

STURM, Eva. *Starting with art*. En: RODRIGO, Javier (ed.). *Prácticas dialógicas. Intersecciones de la Pedagogía Crítica y la Museología Crítica*. Mallorca: Es Baluard Museo Contemporáneo de Palma de Mallorca, 2007.

TEMPORARY SERVICES (ed.). *Group work*. Nueva York: Printed Matter. Inc., 2007.

THE EDU-FACTORY COLLECTIVE. *Toward a Global Autonomous University*. Nueva York: Autonomedia, 2009.

THOMAS, W. I. y ZNANIECKI, F. *The Polish Peasant in Europe and America: A Classic Work in Immigration*. Urbana: University of Illinois Press, 1996.

6. Bibliografía

- THOMPSON, Nato y SHOLETTE, Gregory et al. (eds.). *The Interventionists. Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. Massachusetts: MASS MoCA, 2004.
- THOMPSON, Nato (ed.). *A Guide to Democracy in America*. Nueva York: Creative Times Books, 2008.
- THOMPSON, Nato & Independent Curators International. *Experimental Geography*. Nueva York: Independent Curators International, Melville House, 2008.
- THOREAU, H. David. *Walden. La vida en los bosques* [en línea]. Disponible en web en: <www.upasika.com/docs/emerson/Henry%20Thoreau%20-%20Walden.pdf> [Citado 20/07/2011].
- TICKNER, Lisa. *Hornsey 1968: The Art School Revolution*. Londres: Frances Lincoln, 2008.
- TRAFUL, Mar. *Por una política nocturna*. Madrid: Debate, 2002.
- TREND, David. *Cultural pedagogy. Art/Education/Politics*. Nueva York: Bergin & Garvey, 1992.
- UNIVERSIDAD NÓMADA. *Prototipos mentales e instituciones monstruo. Algunas notas a modo de introducción* [en línea]. En: Transversal – eipcp, 1998. Disponible online en: <<http://eipcp.net/transversal/0508/universidadnomada/es>> [Citado 18/01/2012].
- VADÉN, Tere y HANNULA, Mika. *Rock the Boat - Localized Ethics, the Situated Self, and Particularism in Contemporary Art*. Colonia: Salon Verlag, 2003.
- VAL DEL OMAR, José. *Sentimiento de la Pedagogía Kinestésica (sedimento emocional de mis experiencias)*. En: SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo y VAL DEL OMAR, María José. *Val del Omar sin fin*. Granada: Diputación de Granada, 1992.
- VERCAUTEREN, David; MÜLLER, Thierry y “MOUSS” CRABBÉ, Oliver. *Micropolíticas de los grupos para una ecología de las prácticas colectivas*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008.
- VIDIELLA, Judith. *Prácticas de corporización y pedagogías de contacto: una aportación a los Estudios de Performance*. Tesis presentada en la Universidad de Barcelona, 2009.
- VILENSKY, Dmitry. *¿Cómo podemos politizar la práctica de la exposición?* [en línea]. En: Transversal – eipcp, 2007. Disponible online en: <<http://transform.eipcp.net/correspondence/1192394800?id=1192394999>> [Citado 17/01/2012].
- VILENSKY, Dmitry. *¿Qué significa hoy hacer films políticamente?* [en línea]. En: Transversal – eipcp, 2007. Disponible online en: <<http://eipcp.net/transversal/0307/vilensky/es>> [Citado 16/01/2012].
- VILLASANTE, Tomás R. *Aportaciones básicas de la IAP a la Epistemología y a la Metodología*. Madrid: Documentación Social nº 92, 1993.
- VILLASANTE, Tomás R. *Desbordes creativos. Estilos y estrategias para la transformación social*. Madrid: Catarata, 2006.

6. Bibliografía

VILLASANTE, Tomás, MONTAÑES, Manuel y MARTÍ, Joel (coord). *La investigación social participativa. Construyendo ciudadanía*. Barcelona: Ed El Viejo Topo, 2000.

VIRNO, Paolo. *Gramática de la multitud*. Madrid: Traficantes de sueños, 2003.

VON BISMARCK, Beatrice (ed.). *Games, Fights, Collaborations: Art and Culture Studies in the Nineties*. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag, 1996.

VV.AA. Students and Staff of Hornsey College of Art. *The Hornsey Affair*. Londres: Penguin Books, 1969.

VV.AA. *Arte, Proyectos e Ideas*. No. 4 mayo. Valencia: Ed. UPV, 1996.

VV.AA. *Museums and social inclusion. The GLLAM Report. Research Centre for Museums and Galleries*. Leicester: University of Leicester, Group of Large Local Authorities Museum, 2000.

VV.AA. *Del mono azul al cuello blanco. Transformación social y práctica artística en la era postindustrial*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2003.

VV.AA. *Hardcore. Vers un nouvel activisme*. París: Palais de Tokyo. Éditions Cercle d'Art, 2003.

VV.AA. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Vol I*. Barcelona, San Sebastián, Sevilla: MACBA, Arteleku, UNIA, 2003.

VV.AA. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Vol II*. Barcelona, San Sebastián, Sevilla: MACBA, Arteleku, UNIA, 2004.

VV.AA. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Vol III*. Barcelona, San Sebastián, Sevilla: MACBA, Arteleku, UNIA, 2005.

VV.AA. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Vol IV*. Barcelona, San Sebastián, Sevilla: MACBA, Arteleku, UNIA, 2007

VV.AA. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Vol V*. Barcelona, San Sebastián, Sevilla: MACBA, Arteleku, UNIA, 2009.

VV.AA. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Vol VI*. Barcelona, San Sebastián, Madrid, Sevilla: MACBA, Arteleku, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, UNIA, 2011.

VV.AA. ZEHAR 54, *Radicales domésticos* [en línea]. Gipuzkoa: Arteleku, 2004. Disponible online en: < http://www.arteleku.net/publicaciones/editorial/zehar/52-radicales-domesticos/at_download/file > [Citado 02/04/2012].

VV.AA. *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.

VV.AA. *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de sueños, 2004.

6. Bibliografía

VV.AA. *From Enthusiasm to The Creative Commons., Enthusiasm* [en línea]. Londres: Whitechapel Gallery; Berlín: KW, Institute for Contemporary Art Berlin y Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2005. Consultada la versión digital del artículo. Disponible online en: <<http://www.fundaciota-pies.org/site/spip.php?article3377>> [Citado 09/10/2011].

VV.AA. *RIKRIT TIRAVANIJA. A retrospective (tomorrow is another fine day)*. Londres: Serpentine Gallery, 2005.

VV.AA. *Brumaria 5 Arte: la imaginación política radical*. Madrid: Brumaria, 2005.

VV.AA. *Informe F inal de Evaluación de la Titulación de Bellas Artes*. Granada: Vicerrectorado de Planificación, Calidad y Evaluación Docente, Universidad de Granada, 2005.

VV.AA. *Informe mundial: Hacia las sociedades del conocimiento* [en línea]. En: París: Publicaciones UNESCO, 2005. Disponible online en: <<http://www.unesco.org/es/worldreport>> [Citado 28/01/2012].

VV.AA. *Beginner's guide to Community-Based Arts*. Los Ángeles: Newvillage Press, 2006.

VV.AA. *Ciberactivismo. Sobre usos políticos y sociales de la red*. Barcelona: VIRUS, 2006.

VV.AA. *Copyleft. Manual de uso*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.

VV.AA. *Materiales para la subversión de la vida. Vida y política*. Barcelona: Espai en Blanc y Ediciones Bellaterra, 2006.

VV.AA. Fadaiat. *Libertad de movimiento+libertad de conocimiento*. Málaga: Imagraf impresores, 2006.

VV.AA. Registros imposibles. *El mal de archivo. Actas XII Jornadas de estudios de la imagen*. Madrid: Ed. Comunidad de Madrid. Serv. Publicaciones, 2006.

VV.AA. IMPASSE 6. *Ciudades negadas 1. visualizando espacios urbanos ausentes*. Lleida: Ajuntament de Lleida, Centre d' Art la Panera, 2006.

VV.AA. IMPASSE 7. *Ciudades negadas 1. visualizando espacios urbanos ausentes*. Lleida: Ajuntament de Lleida, Centre d' Art la Panera, 2007.

VV.AA. *Arte, Experiencia y territorios en proceso. Espacio público/Espacio social*. Barcelona: IDENSI-TAT, 2007.

VV.AA. *PRODUCTA 50. Una introducción a algunas de las relaciones que se dan entre la cultura y la economía*. Barcelona: YProductions Eds, 2007.

VV.AA. *Materiales para la subversión de la vida. La sociedad terapéutica*. Barcelona: Espai en Blanc y Ediciones Bellaterra, 2007.

6. Bibliografía

- VV.AA. *URBAN/ACT a handbook for alternative practice*. París. AAA/PEPRAV, 2007.
- VV.AA. *QUAM 07. Estructures-Xarxes-Col.lectius. Un segment connector*. Barcelona: Eumo Editorial, 2007.
- VV.AA. *Inventario 1965-1975, Archivo Graciela Carnevale* (cat. exp.) [en línea]. En: Buenos aires: CCPE-AECID, 2008. Disponible online en: <http://radical.temp.si/wp-content/uploads/2009/06/catalogo_ta.pdf> [Citado 09/10/2011].
- VV.AA. *Autonomía y metrópolis/ del movimiento okupa a los centros sociales de segunda generación*. Málaga: Cedma-Diputación de Málaga, 2008.
- VV.AA. *Disonancias. 2007/2008. Artea eta berrikuntza*. San Sebastián: Grupo Xabide, 2008.
- VV.AA. *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008.
- VV.AA. *Editorial: Canvi d'etapa*. Barcelona: AB MACBA, Verano 2008.
- VV.A.A. *Instituciones Monstruo* [en línea]. En: Monográfico de la plataforma Transversal, 2008. Disponible online en: <<http://eipcp.net/transversal/0508/editorial/de-en-es>> [Citado 21/01/2012].
- VV.AA. *Educação para a arte Arte para a educação*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009.
- VV.AA. *Materiales para la subversión de la vida. La fuerza del anonimato*. Barcelona: Espai en Blanc y Ediciones Bellaterra, 2009.
- VV.AA. *10.000 Francos de recompensa El Museo de Arte contemporáneo vivo o muerto*. Madrid y Sevilla: ADACE, Ministerio de cultura, SEACEX y UNIA, 2009.
- VV.AA. *D'alló comú permanent. Quadern pedagógic*. Barcelona: Sitesize, 2009.
- VV.AA. *GAC. Pensamientos, prácticas y acciones*. Buenos Aires: Tinta limón, 2009.
- VV.AA. *TRANSDUCTORES. Pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Granada. Centro José Guerrero, 2009.
- VV.AA. *Acciones Reversibles. Arte Educación Territorio*. Barcelona: ACVIC- Eumo Editorial, 2009.
- VV. AA. *Los nuevos productivismos*. Barcelona: MACBA-UAB, 2010.
- VV.AA. *El Arte en cuestión*. Valencia: Sala Parpalló, Diputación de Valencia, 2010.
- VV.AA. *Experiencias de aprendizaje con el arte actual en las políticas de la diversidad. Educación y acción cultural MUSAC*. León: MUSAC, 2010.

6. Bibliografía

VV.AA. *Cartografiem-nos. Projecte educatiu per a infantil i primària*. Mallorca: Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, 2010.

VV.AA. *Trans-local-act: cultural practices within and across*. París. AAA/Peprav, 2010.

WALLIS, Brian (ed.). *If you lived here. The city in Art, Theory, and Social Activism. A Project by Martha Rosler*. Nueva York: The New Press, Dia Art Foundation, 1991.

WALLIS, Brian (ed.). *Democracy: A Project by Group Material*. Nueva York: The New Press, Dia Art Foundation, 1998.

WALLIS, Brian (ed.). *Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001.

WANG, Dan S. Mess Hall: *What It Is (After the First Year)* [en línea]. En: Mess Hall website. Disponible online en: <<http://messhall.org/wimh.html>> [Citado 08/02/2012].

WARNER, Michael. *Públicos y Contrapúblicos*. Barcelona: MACBA-UAB, 2008.

WENGER, Etienne. *Comunidades de práctica. Aprendizaje, significado e identidad*. Barcelona: Paidós, 2001.

WIECZOREK, Wanda; et al. (ed.). *Documenta 12 Education. 1. Engaging Audiences, Opening Institutions. Methods and Strategies in Gallery education at documenta 12*. Zürich, Berlín: Diaphanes, 2009.

WILLATS, Stephen. *The artist as an instigator of changes in social cognition and behaviour*. Londres: Occasional Papers, 2007.

WIND, Edgar. *Arte y Anarquía*. Madrid: Taurus, 1967.

WOLF, Mike. *Can Experimental Cultural Centers Replace MFA Programs?* [en línea]. En: AreaChicago website. Disponible online en: <<http://www.areachicago.org/p/issues/how-we-learn/can-experimental-cultural-centers-replace-mfa-prog/>> [Citado 09/02/2012].

YOUNGBLOOD, Allecia. *Rhizovocality*. En: Qualitative Studies in Education, Septiembre-Octubre 2003, Vol. 16, nº 5, 2003.

YÚDICE, George. *Sistemas y redes culturales: ¿cómo y para qué?* [En línea]. Artículo presentado como ponencia presentada en el Simposio Internacional: "Políticas culturales urbanas: Experiencias europeas y americanas" Bogotá, 5 a 9 de mayo de 2003. Disponible online en: <http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cts=1331545862661&ved=0CCsQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.brasiluniao.europa.ufrj.br%2Fes%2Fpdfs%2Fsistemas_y_re-des_culturales_como_y_para_que.pdf&ei=4sZdT9uHLaGuoQWNotTSDQ&usg=AFQjCNGRwOWXkYcDDML2fHm4dd8C8f5osA> [Citado 11/03/2012].

YÚDICE, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2008.

6. Bibliografía

ZAERA-POLO, Alejandro. *Como una montaña rusa*. En: VERB. Architecture Boogazine, Barcelona: ACTAR, 2001.

ZAÑARTU, Luz María. *Aprendizaje colaborativo: una nueva forma de diálogo interpersonal y en red* [en línea]. En: Revista Digital de Educación y Nuevas Tecnologías. n28. Año V, 2003. Disponible online en: < <http://contexto-educativo.com.ar/2003/4/nota-02.htm> > [Citado 20/07/2011].

ZEMOS98, Colectivo (eds.). *Creación e inteligencia colectiva*. Sevilla: Asociación Cultural comenzemos empezemos, Instituto Andaluz de la Juventud, Universidad Internacional de Andalucía, 2005.

ZEMOS98, Colectivo (eds.). *Código fuente: la remezcla*. Sevilla: Asociación Cultural comenzemos empezemos, Instituto Andaluz de la Juventud, Universidad Internacional de Andalucía, 2008.

ZEPKE, Stephe. *Hacia una ecología de la crítica institucional* [en línea]. En: Transversal – eipcp, 2007. Disponible online en: < <http://eipcp.net/transversal/0106/zepke/es> > [Citado 22/12/2011].

ZINGGL, Wolfgang. (ed.). *Wochenklausur. Sociopolitical activism in Art*. Viena: Springerwiennew-york, 2001.

7. PUBLICACIONES DEL DOCTORANDO

6. Bibliografía

Publicaciones del doctorando relacionadas con el proyecto de investigación de esta Tesis Doctoral:

COLLADOS, Antonio. *AULA ABIERTA-PREGUNTAS FRECUENTES*. En: PASAJES de arquitectura y crítica, nº90, Madrid, Octubre 2007. Págs. 34-37. Depósito Legal: M-41052-1998 I.S.S.N. 1575-1937.

BORREGO, Víctor y COLLADOS, Antonio. *AULABIERTA. Autodidactismo y Universidad. Una experiencia de autoconstrucción en la UGR*. En: VV.AA. ARTE, EXPERIENCIAS Y TERRITORIOS EN PROCESO. Barcelona: IDENSITAT Associació d' Art Contemporani, 2008.

COLLADOS, Antonio y RODRIGO, Javier. *Pedagogías colectivas en Aulabierta: transductores y herramientas tecnopolíticas en red*. En: SITESIZE (eds). *D'allò comú permanent. Quadern pedagògic*. Barcelona: Sitesize, 2009.

COLLADOS, Antonio et al. *Aulagarden, un jardín de colaboraciones*. En: BNV Producciones et alt. *REUceroocho. Mirar<relacionar><actuar*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2009.

COLLADOS, Antonio y RODRIGO, Javier. *Transducers, Collective Pedagogy and Spatial Politics*. En: VV. AA. *Education As Art*, Chicago: PROXIMITY, 2010.

COLLADOS, Antonio y RODRIGO, Javier. *People's Atlas of Granada*. En: VV.A.A. *Notes for a People's Atlas: People Making Maps of Their Cities*. Chicago: AREA Chicago, 2011.

COLLADOS, Antonio et al. *Transductores en el contexto local: dos proyectos de escuelas en red y pedagogías colectivas*. En: SITESIZE (eds). *Construir el lloc. Quadern pedagògic*. Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge, 2011.

COLLADOS, Antonio y RODRIGO, Javier. *Pedagogías colectivas y experiencias de autoeducación: una aproximación a las líneas y discursos sobre prácticas educativas alternativas en nuestros días*. En: VV.AA. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Vol VI*. Barcelona, San Sebastián, Madrid, Sevilla: MACBA, Arteleku, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, UNIA, 2011.

COLLADOS, Antonio y RODRIGO, Javier. *Transductores*. En: VV. AA. *Educación Expandida*. Sevilla: ZEMOSg8, Instituto Andaluz de la Juventud y Universidad Internacional de Andalucía, 2012.

COLLADOS, Antonio y RODRIGO, Javier. *TRANSDUCTORES: Pedagogías en red y prácticas instituyentes*. Granada: Centro de Arte José Guerrero, 2012.

VV.AA. *TRANSDUCTORES. Pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Granada. COLLADOS, Antonio y RODRIGO, Javier [Coordinación editorial]. Centro José Guerrero, 2009.

