

TRANSARTE

**Prácticas artísticas colaborativas,
tecnologías relacionales
y performatividad social**

Parte 3

Anexos

TESIS DOCTORAL
2018

Investigadora
Saioa Olmo Alonso

Directora de la investigación
Concepción Elorza Ibáñez de Gauna

erman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko
Unibertsitatea

FACULTAD DE BELLAS ARTES - DEPARTAMENTO DE ARTE Y TECNOLOGÍA





TRANSARTE

Prácticas artísticas colaborativas, tecnologías relacionales y performatividad social

TESIS DOCTORAL
2018

Investigadora
Saioa del Olmo Alonso

Directora de investigación
M. Concepción Elorza Ibáñez de Gauna



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

FACULTAD DE BELLAS ARTES - DEPARTAMENTO DE ARTE Y TECNOLOGÍA

Investigadora: Saioa Olmo Alonso - saioa@ideatomics.com.

Directora de la investigación: Concepción Elorza Ibáñez de Gauna.

Fotografías: Saioa Olmo, Hodei Torres (Biotracks), las artistas cuyos trabajos son referenciados y las autoras mencionadas a pie de foto (en caso de conocer dicha autoría).

Diseño: IDEATOMICS.

Imprenta: ABZ.

Financiación: Gracias a una beca pre-doctoral del Vicerrectorado de Euskara y Plurilingüismo de la Universidad del País Vasco (2012-2013) y gracias a un contrato de profesora ayudante (2013-2018).

CC - Creative Commons – Acreditación – NoComercial 3.0 España

Bilbao, 1 de julio del 2018.

*A mis padres, por haberme apoyado siempre,
en todo lo que decidiera hacer*

AGRADECIMIENTOS

Escribo y reescribo una primera línea que se resiste a fijarse,

de un texto que, aunque termine, sé que será imposible que quede completo.

Es lo último que voy a escribir de esta tesis y una parte importante de la misma. Son las emociones que perdurarán en el tiempo, y que torpes, intentan abrirse paso entre códigos, construcciones sintácticas y machacadas teclas de ordenador.

Quiero comenzar agradeciendo de manera especial a mi directora de tesis, Kontxa Elorza, el haberme dado desde el inicio, la libertad y confianza para llevar a cabo esta investigación del modo que he considerado más oportuno, y su disposición a ayudarme en todo aquello que fuera necesario. Así mismo, a mis compañeras de facultad Arantza Lauzurika e Iñaki Billebeitia que me han acompañado y facilitado poderla concretar en tiempos. Igualmente, agradezco las muestras de afecto, apoyo y ayuda del resto de compañerxs de mi departamento.

Esta investigación surge de las experiencias vividas a lo largo de una práctica artística frecuentemente colectiva y con un interés especial por cómo nos relacionamos las unas con las otras. Es por ello, que quiero agradecer a las personas con las que en estos años de investigación teórico-práctica he compartido procesos y amistad. Han sido momentos para entusiasmarnos, enamorarnos, entendernos, liarnos, no comprendernos, enfadarnos, distanciarnos, retomarnos, redescubrirnos, reencontrarnos... A Haizea Barcenilla y Aloña Intxaurrendieta de Wiki-historias (estoy segura que seguiremos tirando el hilo en la casa Munoa y en cuantas ocasiones se nos pongan por delante); a las compañeras del colectivo EPLC: Olatz de Andrés, Nuria Pérez, Naiara Santacoloma, Ixiar García, Mainer Urrutia y Natxo Montero (el roce hace el cariño y en este caso también el disfrute y la compenetración); a Ivan Batty (inmenso tu apoyo, contraste, disponibilidad y amor); al Grupo de Contraste de Psicodrama: Ainhoa, Ciel, Montse, Ester, Puri, Asier y Alaitz (un lujo el espacio de confianza e intimidad que disfruté con vosotras para ahondar en la dinámica grupal); a las compañeras de Plataforma A, en especial a Txaro Arrazola, María José Aranzasti, Gurutze Guisasaola, Elena Solatxi, Jose Cos, María Seco, Marian Puertas, Begoña Intxausti y Pilar Soberón (sabemos que la lucha feminista merece la pena y vamos viendo sus frutos, aupa ahí); a las compañeras de 770OFF: Laura Díaz, Eva Guerrero, Jemima Cano, Maia Villot, Cristina Ortiz y May Moreno (ha sido un gran placer experimentar juntas); a las compañeras de LoRelacional: Txelu Balboa, Marta Villota, Eider Ayerdi y M'Angel Manovell (aunque hubiera preferido otro tipo de cierre, el proceso fue intenso, gratificante y rico); a Tecnoblandas: ColaBoraBora y esa red incipiente de colaboradores (ha sido estupendo apostar por trabajar y difundir el concepto de tecnologías blandas de manera colectiva, y sé que lo hicimos lo mejor que supimos y pudimos en

ese ensamblaje de emociones, tiempos y baños de realidad, seguimos); y a las socias y cómplices de Wikitoki: ColaBoraBora, Urbanbat, Pablo Rey, Iranzu Guijarro, Pez Studio, Artaziak, Iker Olabarria, Laura Fernández, Josune Urrutia, María Salazar, Ziortza Etxabe, Tippi, Arantxa Mendiharat, Xabier Barandiarán, Itziar Zorita, Lidia Zoilo,... (me siento afortunada de formar parte de esta aventura colectiva).

También quiero agradecer a las personas que más puntualmente habéis colaborado en la realización de los proyectos en este periodo: Iker Ugalde, Hodei Torres, Pernan Goñi, Oier Iruretagoiena, Miguel Ángel García y Unai Requejo (ha habido momentos bizarros y situaciones límite, gracias por vivirlos conmigo); así como a quienes habéis aportado textos a la investigación: Santi Eraso, Aiora Kintana, María Mur, Diego del Pozo, Ainara Martín, Vicente Arlandis, Agurtzane Ormatza, Idoia Zabaleta, Xabier Erkizia, Javier de Rivera, Alex Carrascosa, Óscar Cornago, Andreu Belsunces, Natalia Vegas... (las perspectivas que habéis aportado han ayudado sin duda a que esta investigación sea más poliédrica).

Por otra parte, agradecer la confianza de quienes me habéis invitado a vuestras programaciones: Conexiones Improbables, Israel Sousa, Marta Mantecón, Ainhoa Güemes, Muelle3, La Fundación, ArtepuededeDeusto, Pilar Baizán, Zemos98, Plataforma Tirante, Izarbeltz, María José Aranzasti, MEM, Nekane Aramburu, Unidee, Xabier Sáenz de Gorbea, Okela, Tamara García, Zas, Gau Irekia, Librería Anti, Colectivo Ant, LaCosaEnCasa y Eremuak. También a las publicaciones que habéis acogido partes de esta investigación y que habéis contribuido de esta manera a que trascienda los límites de estas hojas, un deseo que he tenido claro desde el principio: A-Desk, Revista Efímera, Revista Eremuak, Manual de emergencia para prácticas escénicas, Producciones de arte feminista, Artscoming, Uztaro, Inmersiones 15 - ¡Abajo el trabajo!, telóndefondo, Ausart, Brac y Glosario Imposible.

Así mismo, agradecer a todas las personas que os habéis interesado, tomado parte y colaborado en muchos de estos proyectos, talleres y cursos. Sin vuestra atención e interés a entrar en diálogo, esta investigación no existiría. En estos tiempos de saturación de inputs, soy muy consciente del valor de la atención y os agradezco la vuestra de verdad, aunque me sea imposible mencionaros a cada una en estas páginas.

Parte de esta investigación ha sucedido durante un periodo de residencia en la Universidad Goldsmiths de Londres. Esto ha sido posible gracias a la invitación de Chrissie Tiller, a quien le estoy muy agradecida por ello y por acogerme en el Participatory Arts Lab que dirigía. También a Roswitha Cheshier y Richard Gadd por abrirme su casa y a sus amistades. Y a Aimar Arriola, Marielle Uhalde y Ania Bas, que compartieron conmigo esa experiencia.

Agradecer a las personas entrevistadas por su disposición incluso en momentos de mucha actividad para ellas: Roger Bernat, Felipe González Gil, Artur Zmijewski, Ania Bas, Simone Mair, Chrissie Tiller, Rosemary Lee y David Slater; he aprendido mucho con vosotras.

En esta cruzada personal con los idiomas mi agradecimiento hacia las correctoras Katy Ryan y Amaia Apalauza, que han sido voces de ánimo y comprensión a través del continuo intercambio de emails; y a Mikel Onaindia, que en fases incipientes de la tesis me aportó su ayuda desinteresada.

Quiero agradecer también a mis amigxs, el estar siempre ahí, presentes, dispuestas a compartir buenos y malos momentos, a pesar de lo absorbente de este tipo de procesos.

Guardo este cierre especial para mi familia y para Ritxi (cómplice vital y artístico). Vuestro amor, confianza, apoyo y ayuda es continua, infinita y lo que posibilita y da sentido a todo lo demás. Llevo en mi corazón a mis abuelos (que tan bien me cuidaron), a mi tío Pepe, a mi primo Claudio, a mi aitite, y a mi amama, recientemente fallecida (no has llegado a la presentación de esta tesis Amama, pero sé que ya estabas orgullosa de ello).

A todxs vosotrxs, gracias por acompañarme en este viaje.

TRANSARTE

Prácticas artísticas colaborativas, tecnologías relacionales y performatividad social

Parte 0
Biotracks

Parte 1
Creación de situaciones y comportamientos transformadores a través de prácticas artísticas participativas

Parte 2
Transacciones en el arte, tecnologías blandas y sistemas sociales

Parte 3
Anexos

TESIS DOCTORAL
2018

Investigadora
Saioa del Olmo Alonso

Directora de investigación
M. Concepción Elorza Ibáñez de Gauna



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

FACULTAD DE BELLAS ARTES - DEPARTAMENTO DE ARTE Y TECNOLOGÍA

Part 3

Anexos

El siguiente índice reúne los contenidos de los cuatro volúmenes de esta tesis, para dar una visión completa de ella. Los contenidos correspondientes a este volumen en concreto, son los que aparecen paginados.

ÍNDICE

Parte 0: (Art) **Biotracks**

Parte 1: (Euskera) **Creación de situaciones y comportamientos transformadores a través de prácticas artísticas participativas**

*** RESUMEN GENERAL**

1. PRESENTACIÓN

- 1.1. El arte como investigación
 - 1.1.1. Situando esta investigación artística
 - 1.1.2. Método y metodología de la investigación
 - 1.1.3. El arte como un modo de ofrecer conocimiento
 - 1.1.4. Lo interesante de investigar a través de la práctica artística
- 1.2. La experiencia artística
 - 1.2.1. El concepto de arte en la actualidad
 - 1.2.2. La autonomía del arte
 - 1.2.3. Lo específico de la experiencia artística
 - 1.2.4. El concepto de arte que será utilizado en la investigación y el tipo de arte que se investigará
- 1.3. El viaje hacia el concepto de Transarte

2. COARTE

- 2.1. Arte y participación, colaboración, co-creación
 - 2.1.1. Antecedentes

- 2.1.2. Arte y alienación
- 2.1.3. Autoría individual, coautoría y otras fórmulas
- 2.1.4. Los conceptos de «público», «espectador» y «participante»
- 2.1.5. Tipos de participantes dependiendo del grado de participación
- 2.1.6. Tipos de participantes dependiendo de si la participación sucede individual o colectivamente
- 2.1.7. Factores específicos de la participación
- 2.1.8. Estrategias participativas
- 2.1.9. Cuestiones polémicas acerca de las artes participativas
- 2.1.10. Participación, por qué y para qué
- 2.1.11. Acción e inacción
- 2.2. Caso práctico: *El retrato subjetivo* de Wiki-historias
- 2.3. Entrevista: charlando con Felipe González Gil, de Zemos98, sobre el festival *Copylove: Procomún, amor y remezcla*

3. EL GRUPO

- 3.1. Arte Juntos Cómo
 - 3.1.1. Las funciones del arte
 - 3.1.2. Arte y modos de relación
 - 3.1.3. Estar entre personas en arte
 - 3.1.4. Cuando «juntos» en arte significa trabajar dentro de un grupo
 - 3.1.5. Maneras de pensar sobre el grupo
 - 3.1.6. Grupo, arte y agencia
 - 3.1.7. ¿Cómo? Aprovechando ciertas herramientas
- 3.2. Caso práctico: *Cooperamor*
- 3.3. Entrevista: conversando con David Slater, director de Entelechy Arts, compañía de artes participativas

4. SITUACIONES Y CONDUCTAS

- 4.1. La creación de situaciones como propuesta artística
 - 4.1.1. Antecedentes de movimientos artísticos en conexión con la creación de situaciones y comportamientos, y conceptos relacionados
 - 4.1.2. Diversas estrategias artísticas: disciplinares, proyectuales, procesuales y de gestión
 - 4.1.3. Arte abierto
 - 4.1.4. La creación de ambientes y la influencia en el comportamiento
 - 4.1.5. Arte e imaginario colectivo
- 4.2. Caso Práctico: *Transnacional*
- 4.3. Entrevista: hablando con Roger Bernat, después del estreno de su pieza teatral *Pendiente de voto*

5. TRANSARTE

- 5.1. Arte y transformación
 - 5.1.1. ¿Qué consideramos como transformación?

- 5.1.2. ¿Qué es transformado?
- 5.1.3. Modernidad, postmodernidad, transmodernidad y la intención de intervenir en el contexto
- 5.1.4. Arte, transformación y sociedad
- 5.1.5. Factores especiales del arte interesado en generar transformaciones
- 5.1.6. Herramientas para verificar si el arte puede contribuir a transformaciones sociales
- 5.2. Caso práctico: *La montaña Stono*
- 5.3. Entrevista: Artur Zmijewski, artista y comisario de la 7ª Bienal de Berlín de Arte Contemporáneo

**** RESUMEN DE LA PARTE 2**

Parte 2: (Inglés)

Transacciones en el arte, tecnologías blandas y performatividad social

*** RESUMEN GENERAL**

**** RESUMEN DE LA PARTE 1**

1. ARTE TRANSACCIONAL

- 1.1. Transacciones, transferencias y transiciones en el arte participativo
 - 1.1.1. Las palabras clave comienzan por «Trans-»
 - 1.1.2. El arte relacional como un conjunto de transacciones
 - 1.1.3. Transferencias en los proyectos artísticos relacionales
 - 1.1.4. El arte como objeto transicional
 - 1.1.5. Relaciones y transformaciones
- 1.2. Caso práctico: Susurrando el futuro
- 1.3. Entrevista: un diálogo con Chrissie Tiller sobre artes participativas

2. ARTE COMPORTAMENTAL

- 2.1. Los comportamientos en los proyectos artísticos relacionales
 - 2.1.1. Situando la idea de arte comportamental
 - 2.1.2. Comportamientos representados y activando comportamientos

- 2.1.3. Rechazo en el arte contemporáneo hacia proyectos que tratan con comportamientos, relaciones y procesos participativos
- 2.1.4. Comportamientos en prácticas contemporáneas recientes
- 2.1.5. Compilación de proyectos centrados en comportamientos reunidos por formatos
- 2.2. Caso práctico: Tu mensaje de ánimo aquí
- 2.3. Entrevista: hablando con Rosemary Lee sobre proyectos artísticos participativos

3. TECNOLOGÍAS BLANDAS

- 3.1. Tecnologías de las relaciones en el arte participativo. Casos, mecanismos y estrategias
 - 3.1.1. Tecnologías blandas
 - 3.1.2. Tecnologías relacionales en prácticas artísticas participativas
 - 3.1.3. Conjunto de mecánicas y estrategias provenientes de casos de estudio
 - 3.1.4. Compilación de tecnología relacional
 - 3.1.5. Artefactos de tecnología relacional provenientes de la propia práctica artística
- 3.2. Caso práctico: performance Tecnologías Blandas. La manipulación en la dinámica grupal de LoRelacional
- 3.3. Entrevista: Saioa Olmo entrevista por Hablarenarte sobre confianza y tecnologías blandas

4. MÁQUINAS ARTÍSTICAS

- 4.1. Dispositivos artísticos: máquinas sociales, tecnologías blandas y prácticas artísticas contemporáneas
 - 4.1.1. Un ensamblaje mecánico de tecnologías, relaciones y arte
 - 4.1.2. Máquinas sociales, representacionales y performativas
 - 4.1.3. Máquinas artísticas abstractas
 - 4.1.4. Dispositivos artísticos hackeando maquinarias sociales a través de tecnologías blandas
 - 4.1.5. Las lógicas de las máquinas
- 4.2. Caso práctico: Eromecánica. La erótica de la maquinaria social
- 4.3. Entrevista: Ania Bas y Simone Mair hablando sobre El grupo de lectura caminante sobre la participación

5. CONCLUSIONES

- 5.1. Aprendizajes
 - 5.1.1. Sobre los puntos de vista sobre el arte y el arte como punto de vista
 - 5.1.2. Sobre el arte que trabaja acerca de las relaciones y sobre las relaciones en el arte
 - 5.1.3. Sobre los procesos artísticos participativos y colaborativos
 - 5.1.4. Sobre la tecnología relacional

- 5.1.5. Sobre arte y transformación
- 5.2. Resultados
 - 5.2.1. Biotracks
 - 5.2.2. La tecnología relacional TRANSARTE
 - 5.2.3. Eromecánica y la maquinaria social abstracta
 - 5.2.4. Transacciones, transferencias y transiciones en el arte participativo
 - 5.2.5. Susurrando el futuro y los nuevos materialismos
- 5.3. Próximos pasos

6. GLOSARIO

- 6.1. Sobre clasificaciones de tipos de arte
- 6.2. Sobre términos tomados de las ciencias sociales
- 6.3. Sobre tecnologías

7. BIBLIOGRAFÍA

- 7.1. Bibliografía consultada
- 7.2. Bibliografía relacionada

Parte 3: (Español)

Anexos

* RESUMEN GENERAL 27

1. ARTÍCULOS DIVULGATIVOS 35

- 1.1. El arte de souvenizar la realidad..... 39
- 1.2. Arte de conducta 43
- 1.3. Entrevista con Idoia Zabaleta y Antonio Tagliarini 47
- 1.4. La hucha de los deseos, la caja de Susanne..... 51
- 1.5. La fluida línea entre el arte la y vida..... 55
- 1.6. La palabra clave empieza por «Trans-»..... 59
- 1.7. Alegal, Aconfesional, Apolítico... Atopía 63
- 1.8. Violencia simbólica 67
- 1.9. Sistemas de sumisión interiorizados 71
- 1.10. Máquinas simbólicas para sistemas estropeados..... 75
- 1.11. Dentro y fuera del laberinto simultáneamente 79
- 1.12. A vueltas con el público 83
- 1.13. ¿Cuestión de corrección ética?..... 87
- 1.14. Manifesta 8, el nuevo El Dorado..... 91

1.15. El sireno, del Río de la Plata al Puerto Viejo de Algorta	95
1.16. Necesitamos a un artista	99
1.17. Doc 10. «Está en mi cabeza, detrás de los ojos».....	103
1.18. Pensar en movimiento y en compañía: The Walking Reading Group on Participation.....	107
1.19. Jugando a desobedecer en una «Living Room» obediente	111
1.20. Políticas de la atención	115
1.21. Wiki-historias. La meta-historia	119
1.22. Relaciones peligrosas. La manipulación en la dinámica grupal	133

2. ARTÍCULOS ACADÉMICOS..... 139

2.1. Coreografías comportamentales.....	143
2.2. Tecnologías relacionales en las prácticas artísticas participativas: casos, mecánicas y estrategias	151
2.3. Mecánicas transaccionales en las prácticas artísticas participativas	169

3. PUBLICACIONES EN LIBROS..... 205

3.1. Radiografías comportamentales de la Comunidad Imposible	209
3.2. Teorías, militancias, feminismos, academias y creaciones artísticas... plurales, juntas y revueltas. Un escrito desde lo vital, biográfico, práctico y reflexivo	225
3.3. Coordinadas XYZ.....	237
3.4. Revolucionar la máquina.....	243
3.5. Eromecánica (Epílogo).....	249

4. TEXTOS DE PERFORMANCES..... 255

4.1. Cooperamor	259
4.2. Transnacional.....	277
4.3. Eromecánica (diálogos).....	287
4.4. Presentación performativa en el Foro MAV15	311
4.5. Tecnologías Blandas. La manipulación en la dinámica grupal	315

5. GUIONES DE DINÁMICAS..... 333

5.1. La montaña Stono	337
5.2. Píldora Erain	347
5.3. La raya.....	355
5.4. Roles relacionales fundamentales en grupos de trabajo colaborativo (y protocolo de uso).....	363
5.5. ¡Asalta!.....	369
5.6. Tú no	373

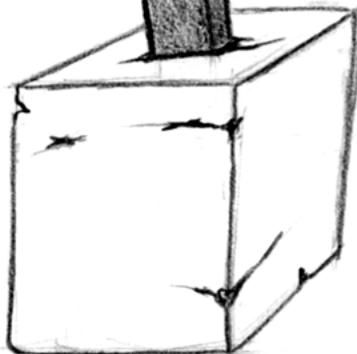
5.7. Berrea..... 383
5.8. Acciones urbanas invisibles 770OFF 393

*** RESUMEN GENERAL**

Las **PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COLABORATIVAS** se suman a un modo de construcción social más cooperativo

LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA

La experiencia artística que proveen los proyectos de arte contemporáneo no dependen ya de una manera tan central de la producción material, sino de un compendio de **TECNOLOGÍAS BLANDAS**

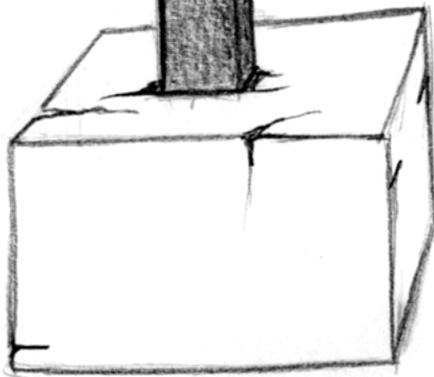


En arte los **CÓMO-S** son tan significativos como los **QUÉS**

EL GRUPO

¿Cómo nos relacionamos en **GRUPO?**

SITUACIONES artísticas que requieren una involucración de las personas, generan **EXPERIENCIAS** que se introyectan



TRANSARTE es una investigación y una metodología para la creación artística, basada en dinámicas de tecnología relacional

TRANS

TRANSACCIÓN

TRANSFERENCIA

TRANSICIÓN

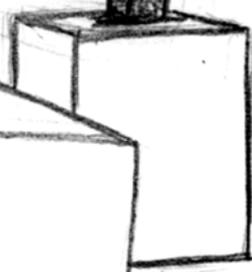
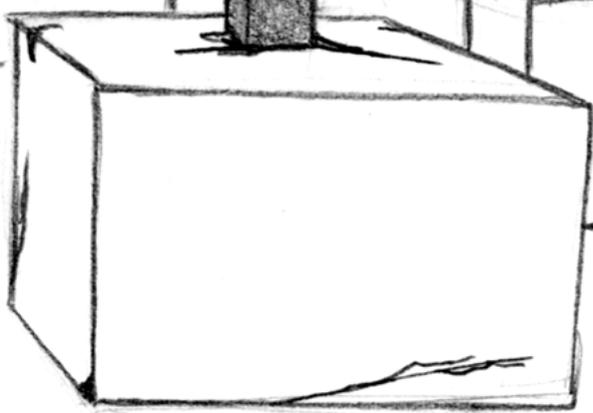
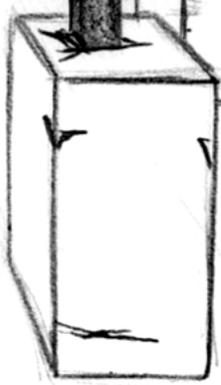
EL COMPORTAMIENTO

LA TECNOLOGÍA RELACIONAL

Ayuda a profundizar en el conocimiento de la **DINAMICA GRUPAL**

El arte tiene **AGENCIA**, capacidad de afectar y ser afectado por el **ENSAMBLAJE SOCIAL** del que forma parte

Ese ensamblaje social tiene forma de **MAQUINA ABSTRACTA** en cambio continuo



TRANSARTE. Prácticas artísticas colaborativas, tecnologías relacionales y performatividad social

TRANSARTE es una investigación sobre proyectos artísticos relacionales creados a través de procesos participativos y colaborativos, y sobre su capacidad para generar transformaciones e intercambios en el contexto en el que suceden. Es una investigación desde la práctica artística y desde la reflexión discursiva, en el cruce entre la crítica de arte y teorías de las ciencias sociales.

«Os necesitamos»¹

El objetivo de la investigación es experimentar y valorar si el arte puede influir en la sociedad y de ser así, reflexionar sobre de qué maneras, en qué medida, y con qué herramientas nos podríamos empoderar las artistas para ello; así mismo, plantear qué condiciones se deberían promover en los contextos para facilitar que este ensamblaje entre artistas, arte y contexto, se dé de manera beneficiosa para todos los agentes implicados. Partiendo de la hipótesis de que el arte sí puede afectar socialmente (en mayor o menor medida, en diversas direcciones e independientemente de que tengamos herramientas que puedan verificarlo), la investigación plantea que parte de los retos que tenemos actualmente como sociedad, tienen que ver con nuestra capacidad para relacionarnos (entre nosotros, con otras formas de vida y con nuestro entorno; en lo macro y en lo micro) y que el arte puede ser un ámbito interesante desde el que experimentar y ahondar sobre ello (por su capacidad de conectar elementos improbables, su tendencia a traspasar los límites, y sus maneras de llegar a las personas).

Durante el periodo de la investigación TRANSARTE (2012-2018), los métodos que se han empleado han sido variados. Por un lado, se ha realizado una recopilación de proyectos artísticos en esta línea realizados colectivamente entre el 2000 y el 2014, para ver el estado de la cuestión desde la intuición de la propia creación artística. Esta recopilación ha sido en formato editorial (libro *Biotracks*) y de creación audiovisual (vídeo *Hamai-ka urte dantzán*). Desde la práctica se han realizado proyectos y acciones colectivas y participativas tales como: *Transnacional*, *Coreografías comportamentales*, *¡Asalta!*, *Tú no*, *Brindis*, *Tú mensaje de ánimo aquí*, *Eromecánica*, *Participation on Trial*, *Tecnologías blandas (performance)*, *Jugando con*, *Globosonda*, *Berrea* y *Susurrando el Futuro*. A través de estos proyectos se ha experimentado con dinámicas grupales, el reparto de roles en grupo, la asignación de tareas, la colaboración entre pares, la participación cómplice, la participación forzada, la acción directa, las acciones invisibles, la percepción inconsciente, el uso de los medios de comunicación, los códigos comunicacionales, las organizaciones espaciales...

1. Las frases resaltadas están extraídas del proyecto *Tu mensaje de ánimo aquí* del colectivo EPLC-Espacio Para los Cuerpos, 2013.

«Hiper-ventilación»

A nivel discursivo, se ha atendido a reflexiones desde el arte en torno al giro social y etnográfico, las políticas de la espectadoría, el gradiente de la participación, las distintas formas de autoría, la autonomía y heteronomía del arte, la emancipación y alienación a través del arte, y el deseo de ser útil (o de no serlo) de distintas prácticas artísticas, entre otras cuestiones. Desde el ámbito de la psicología social se ha prestado atención a la teoría del campo, el análisis transaccional, el psicodrama, el método del grupo operativo y teorías psicoanalíticas sobre transferencias y contra-transferencias, las relaciones objetales y los objetos transicionales. De la sociología, se ha puesto interés en la idea de *habitus* y las relaciones micro-macro. De la antropología se ha consultado la teoría del don, las disquisiciones sobre la agencia del arte y la teoría del actor-red. También han alimentado esta investigación los discursos filosóficos feministas en torno al conocimiento situado, la performatividad de género, la inteligibilidad de la identidad y la economía feminista.

«Decidir ir juntas sin saber exactamente a dónde»

Así mismo, como parte del proceso investigador se ha formado parte de distintos colectivos artísticos (EPLC, Plataforma A y 770OFF) y de investigación informal en torno a procesos colectivos (Grupo de Contraste de Psicodrama, La Comunidad Imposible, Wikitoki, Meetcommons, LoRelacional y Tecnoblandas). Formar parte de estos grupos ha servido para trabajar colectivamente sobre los temas de la investigación, además de que en muchos de los casos ha supuesto ser simultáneamente sujetos y objetos de nuestro estudio.

En cuanto a otras herramientas, se han utilizado: entrevistas a personas especializadas en el tema; una colaboración editorial en el número de la revista *Ausart* dedicado a las tecnologías blandas; laboratorios como *Skylab*, *Group Matters* o *La Raya*; talleres como *Interdependencias Urbanas*, *Exploraciones Urbanas* y *Susurrando el futuro*; el curso de verano *Tecnologías Blandas*; píldoras creativas como *La montaña Stono* y *Erain-Psicología Comunitaria*; y el trabajo con estudiantes de arte performativo y contextual de la UPV/EHU en vinculación al programa en contexto Gau Irekia de Bilbao La Vieja.

«Esto ya es»

Los resultados generados por esta investigación son por un lado los propios proyectos artísticos, influidos por los discursos y teorías consultadas (formatos artísticos que ponen en juego las transacciones, las transferencias, las transiciones, los comportamientos, la comunicación, las organizaciones...), así como las reflexiones volcadas a lo largo del documento que se presenta, atienden a una lógica y manera de indagar influida por los modos particulares de hacer en las artes (dejarse guiar por las formas, las intuiciones, los deseos, los afectos, los conflictos...). La hipótesis inicialmente planteada sobre la idoneidad de los procesos participativos y colaborativos en prácticas artísticas con vocación de tener una influencia directa en contextos concretos, queda argumentada además que matizada a lo largo del documento. Así mismo se hace una aproximación al concepto de tecnologías blandas y una extracción de mecánicas y estrategias de proyectos artísticos participativos concretos.

Se ha hecho una primera compilación de tecnologías blandas de las relaciones, que, a pesar de su estado incipiente, sirva como caja de herramientas para proyectos artísticos, investigaciones y talleres. Por otro lado, queda apuntada para desarrollos posteriores una compilación de las lógicas y afectos maquinales, que permita ampliar el foco de atención desde las relaciones entre personas, a las relaciones entre agentes más diversos, más acorde a problemáticas relativas al actual exceso de agencia humana sobre el ecosistema.

«WE-ME»

La investigación además de para generar una producción para compartir, ha sido realizada bajo la idea de propiciar en lo personal un mayor empoderamiento y sofisticación en los discursos (en el cruce entre ámbitos de conocimiento distintos), en los lenguajes (artísticos e idiomáticos) y en las técnicas (relacionales).

«Juguémoslo»

TRANSARTE es un artefacto para seguir practicando arte, un juego cuyas normas se reescriben constantemente y que consiste en saber y no saber exactamente lo que se está haciendo. En el corto periodo de tiempo TRANSARTE alimentará transacciones eromecánicas, susurros dirigidos al futuro, indagaciones sobre lógicas y afectos maquínicos y un repertorio de experimentos relacionales, performativos y contextuales.

Figura 0.1. EPLC, *Tú mensaje de ánimo aquí*, Bilbao, 2013. Un proyecto en colaboración con la comunidad de vecinas de la sala de artes escénicas La Fundación.



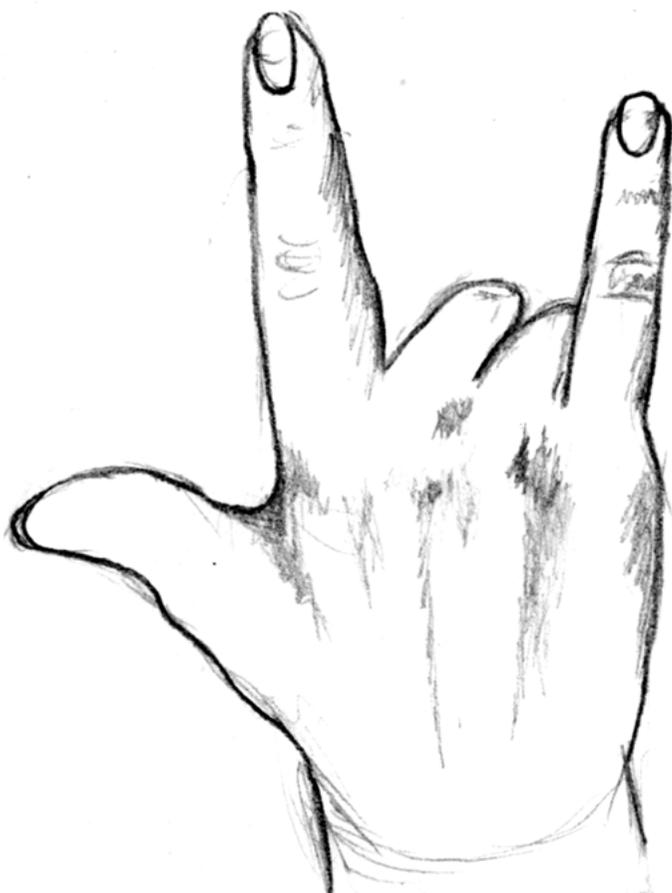
1. ARTÍCULOS DIVULGATIVOS

POLÍ
DE
ATEN

LA MANIPULACIÓN GRUPAL



TICAS
LA,
CIÓN



VIDA

DESOBEDIENTE



1.1. El arte de souvenirizar la realidad

Olmo, Saioa. «El arte de souvenirizar la realidad». *Gara. Mugari* 551, 20 de noviembre de 2009: 71.

LOS OBJETOS DE RECUERDO COMO ICONO DE VIVIENCIAS

EL ARTE DE SOUVENIZAR LA REALIDAD

Bajo el título «Efecto souvenir. Fetiches de viaje, más allá de los tópicos», el paradiñador y comisario Oscar Guayabero nos ofrece un recorrido por los orígenes y evolución del souvenir y analiza los efectos del turismo a través de estos objetos de construcción de la realidad y reconstrucción del recuerdo. Hasta el 13 de diciembre en el Dhub de Barcelona.

Figura 1.1. Esfinge de Giza, una de las imágenes que el fotógrafo Michael Hughes ha reunido en su proyecto de fotografiar lugares donde aparecen los recuerdos típicos. <http://www.hughes-photography.eu>.



La muestra y ciclo de conferencias «Efecto souvenir» se acerca al mundo del souvenir no para satanizarlo analizando sus efectos negativos ni tampoco para rendir pleitesía a la estética kitsch sino para mostrar sus efectos emotivos, narrativos e incluso terapéuticos. Se encuadra dentro del programa «Turismo. Espacios de ficción» organizado por el Disseny Hub Barcelona, que tras haber analizado el deseo de viajar y la experiencia del turista, se centra en esta ocasión en los objetos de recuerdo.

Y lo hace de una manera atractiva. Nada más entrar en la exposición nos encontramos con la selección de souvenirs hecha por distintos centros de diseño y museos internacionales. A cada uno de ellos se le ha pedido que elija el souvenir más horterero y más cool de su ciudad por un importe no superior a los 50€. Entre los primeros, un reloj de plástico al que no se le puede cambiar la pila con el típico skyline de Copenhage, y entre los segundos una bolsa estanca que te sirve lo mismo para guardar tus cosas dentro, que como flotador para bañarte en el Rhin.

Otra sala nos descubre los mecanismos del souvenir. Primeramente, aludiendo a la fórmula: fetichismo + viaje = souvenir, ya que el valor tanto del souvenir como del fetiche, independientemente de sus cualidades físicas reside en que nos evoca otra realidad. Como segundo mecanismo se menciona la nostalgia y en esta sección podemos ver un vídeo con el sugerente título «El pasado es un país extraño». La nostalgia como modificadora de los recuerdos y que nos ayuda a construir el pasado a nuestra medida.

A continuación, se da un repaso a la historia del souvenir desde sus orígenes. Queda recogido por ejemplo el cariz de «persona souvenirizada» que tenían los indios americanos que los descubridores de nuevos mundos entregaban a los monarcas que financiaban sus viajes. Como pruebas de viaje, pero de una época más cercana, las pegatinas que recubren maletas que han recorrido medio mundo. Forman parte también de esta sección reliquias religiosas y compilaciones de información de viajes con fines iniciáticos o formativos de los jóvenes de clases adineradas de la Inglaterra del s XVII.

Se dedica otra sala a los souvenirs de los viajes pre-turísticos o souvenirs por extracción como un cubre sillín de bicicleta de la India, un adaptador para que las mujeres pudieran hacer uso de los urinarios para hombres de la antigua RDA o los típicos accesorios de hoteles cuya suscripción no está permitida pero sí tolerada.

El comisario nos comenta: «Cuando un souvenir es para tí cualquier cosa puede serlo, porque a ti te remite directamente a tu experiencia vivida. Cuando un souvenir es para otra persona, éste tiene que ser icónico para que la persona a quien se lo entregas enseguida referencie y entienda que es de tal o cual sitio».

Esta necesidad de mostrar de manera obvia un lugar y el turismo de tour-operador daría pie a la industria del souvenir. Aquí los ejemplos son infinitos. Souvenirizar la realidad es reducir la complejidad de un lugar a iconos fácilmente identificables. «Fast reality a un low cost» parece ser la fórmula que mantiene el sistema en marcha y los turistas seríamos los obreros de esta máquina que para mantenerse en funcionamiento necesita que sigamos consumiendo tópicos. Necesita incluso de diseñadores que inventen nuevos tópicos que consumir, en esta constante huida hacia delante del capitalismo.

Nos preguntamos sobre estos aspectos cuando aterrizamos en la parte de la exposición dedicada al metasouvenir. Son objetos que apoyándose en la retórica del souvenir intentan alejarse de la estética kitsch y satisfacer a un turista de un gusto más sofisticado, o proponen un discurso crítico. En cualquier caso, siguen cumpliendo la misma función que los souvenirs más típicos. Entre estos estarían los que intentan contemporaneizar elementos tradicionales (como por ejemplo la neobarretina de Gerard Moliné), los que usan el humor y/o la ironía (las torres gemelas impactadas por los aviones de Boym Partners), los que presentan una innovación (souvenirs para ser mandados por e-mail e impresos por impresoras 3D de Hector Serrano) y otros con una importante carga poética (un exhibidor de postales de Pere Jaume en el que las postales son rectángulos de espejos que reflejan la realidad circundante).

Y como una línea de investigación sobre nuevas posibilidades para el souvenir, se ha propuesto a distintos diseñadores inventar souvenirs a partir de lugares imaginarios de narrativas de ficción donde nos encontramos por ejemplo unas reglas de escalas propuesta por Guillem Ferrán en relación a *Los viajes de Guilliver*.

Terminamos el recorrido de la exposición preguntando al comisario sobre si sería posible diseñar souvenirs que en vez de intentar reflejar la realidad proyectaran nuestros deseos. El ejercicio formal parece factible, pero considero que difícilmente serían consumidos ya que para que exista el souvenir primero debemos reducir la complejidad.

dad a iconos muy reconocibles. Como siempre la realidad supera a la ficción y en este momento, premeditadamente se funciona en claves de souvenización y no sólo en el mundo objetual. Si cuando se construyó La Ópera de Sidney su arquitecto tuvo que luchar por que se construyera un edificio que posteriormente sería ampliamente souvenizado, en 1997 se inaugura el Guggenheim Bilbao diseñado desde el principio para ser icono y tractor de turismo. Un contexto complejo que busca un icono reconocible para presentarse en sociedad como una realidad souvenizada.

1.2.Arte de conducta

Olmo, Saioa. «Arte de Conducta». Gara. Mugalari 555, 18 de diciembre de 2009: 63.

JUGANDO A PROPICIAR SITUACIONES QUE NOS INTERROGAN

ARTE DE CONDUCTA

«Arte de conducta» es un concepto que se está dejando oír en relación a la artista cubana Tania Bruguera y su proyecto pedagógico «Cátedra de Arte de Conducta» en el Instituto Superior de Arte de la Habana. En el contexto angloparlante se usa el término «behaviour art». Como ella misma indica, hay muchos artistas en el mundo haciendo arte de conducta y desde mucho tiempo atrás.

Figura 1.2. Fotograma del vídeo *Them* de Artur Zmijewski, 2007.



Existen muy diferentes maneras de entender qué es arte y muchas formas por tanto de hacer arte. Eso precisamente es lo interesante, su indefinición y la capacidad de cada cual de apropiarse del término e intentar influir en la construcción de este concepto. Esto sin embargo causa a veces inseguridad o insatisfacción en algunas personas, llevándolas a adoptar posturas dogmáticas acerca de lo que puede ser considerado arte y lo que no. Parece que necesitaríamos vivir sobre certezas a pesar de saber que las verdades nunca son tales. El arte, como una casa en continua construcción y deconstrucción simultánea (como la obra *House-Madrid* de Wolfgang Weileder en la convocatoria Madrid Abierto 2005).

A principios de año me puse en contacto por email con un reconocido artista Artur Zmijewski, a raíz de su trabajo *Them*, que vi en la Documenta 12 de Kassel (y que también se ha podido ver este año en el Centro Cultural Montehermoso dentro de la exposición *Living Together*), el cual quería mostrárselo a las estudiantes a quienes doy clase en la facultad de Bellas Artes. Se trata de un vídeo que documenta una dinámica propuesta por el artista a cuatro grupos de personas de distintas ideologías en Polonia: unas católicas conservadoras patrióticas, unos jóvenes judíos polacos, un grupo de las Juventudes Nacionalistas Polacas y unos socialistas de izquierdas.

Se convoca a cada grupo a reunirse en un local de un pabellón en Varsovia y se les propone crear una imagen emblemática de Polonia en un bastidor según sus ideologías. Utilizan estereotipos para expresar sus visiones: una iglesia católica, la palabra hebrea para Polonia encuadrada en el contorno del territorio, la espada de Chrobry y la palabra «Libertad» dentro de nuevo de la silueta de Polonia.

En la sesión siguiente, se les ofrecen esas representaciones para que las vistan en camisetas. En este momento los grupos se hacen más fácilmente identificables. Se propone un simple juego: «Si sientes que algo de la situación no te gusta, puedes cambiarla. Puedes re-editar, reescribir, redibujar, destruir o añadir algo. No hay restricciones».

Los grupos a lo largo de distintas sesiones van introduciendo modificaciones en las representaciones de los otros y el lugar se convierte en una batalla de símbolos, gestos y acciones. La escala de oposición deriva en actitudes violentas hacia las imágenes creadas y hacia las propias personas participantes, llegando a un nivel poco predecible en un primer momento. Merece la pena fijarse

en los comportamientos que adoptan cada participante, porque automáticamente te hace pensar qué hubieras hecho tú en su lugar.

De hecho, ya la primera vez que vi la obra me pregunté qué pasaría si se propusiera lo mismo en nuestro contexto, por ejemplo, a un grupo de personas de la izquierda abertzale, a unos jóvenes de derechas, a un grupo de social-demócratas y a otro de nacionalistas católicas. Cómo de determinado está el desenlace final dentro de una situación prediseñada de antemano por el artista a pesar de la simulación de libertad que esconde la frase «no hay restricciones» que él mismo enuncia. Sin olvidarnos de qué papel ha podido jugar el artista en la edición de este vídeo con apariencia de «documento objetivo de lo sucedido».

Hace unos meses recibí de la dirección de email de este mismo artista un correo enviado a su base de contactos. Este mensaje firmado como «Artur», explicaba de un modo apresurado como el remitente se encontraba en una situación complicada en Londres. Tras haber sufrido el robo de su cartera y pasaporte, necesitaba urgentemente 1.200 € para salir del apuro no indicando el mensaje ninguna dirección para el envío del dinero.

Fuera parte de que este mail hubiera sido realmente mandado por el artista o por otra persona que haciendo un uso ilícito de su dirección de mail, recibirlo desde su dirección, me hacía colocarme en la disyuntiva de si realmente esta persona se encontraría en circunstancias difíciles, si sería una especie de spam de internet a pesar de la firma o si conociendo el tipo de obra del artista, podría tratarse de un experimento para ver cómo reaccionaría la gente de su entorno colocándola ante una situación así. Rápidamente decidí cuál iba a ser mi manera de actuar... ¿cuál hubiera sido la tuya?

Independientemente de la elección tomada, el asunto quedó resonando en mi cabeza, haciéndome reflexionar una vez más sobre los límites del arte, sobre la influencia del arte en nuestra vida cotidiana y a la hora de hacer propuestas artísticas lo diferente que puede ser provocar que alguien tenga una experiencia (que viva en primera persona una situación) o asignarle un papel de espectadora (que escuche lo que otra cuenta). Ciertamente una misma obra puede contar también con distintos niveles de recepción al mismo tiempo.

Figura 1.3. Fotograma del vídeo *Them* de Artur Zmijewski, 2007.



Trabajar con la conducta y comportamientos de las personas es un campo interesante de investigación si hablamos de proyectos artísticos que buscan efectos transformadores en una realidad, que, aunque siempre imperfecta, no siempre lo es en el mismo grado. De desearlo, parece no haber excusa para no aportar tu granito de arena, y como en la obra de Francys Alÿs *Cuando la fe mueve montañas*, muchos granitos pueden llegar a tener su efecto.

Hasta el 10 de enero en el centro Cornerhouse de Manchester www.cornerhouse.org/arturzmijewski, se puede ver una retrospectiva del trabajo de Artur Zmijewski realizado entre el 2003 y el 2009. A parte de sus trabajos anteriores la muestra cuenta con dos de sus últimas creaciones: *Two Monuments* y *Democracies*. Posteriormente esta exposición itinerará a la Northern Gallery de Sunderland y al Tramway de Glasgow.

1.3. Entrevista con Idoia Zabaleta y Antonio Tagliarini

Olmo, Saioa. «Entrevista con Idoia Zabaleta y Antonio Tagliarini». Gara. Mugalari 559, 22 de enero de 2010: 63.

IDOIA ZABALETA Y ANTONIO TAGLIARINI
Coreógrafos, bailarines... performers reales

ROYAL DANCE OF ANTONIO & IDOIA, EL REY Y LA REINA LUCEN SUS BANDERAS

«Para la pieza *Danza real* barajamos dos opciones – comenta Idoia–: partir de que todos, el público y nosotros estábamos muertos o tirar por el tema de las banderas. Nos decantamos por la segunda». Mañana, estreno absoluto en la Fundación de Bilbao.

Figura 1.4. Idoia Zabaleta y Antonio Tagliarini. Fotografía de Raúl Bogajo, Argazki Press.



«Las ceremonias oficiales son como una coreografía de movimientos»

Me gustaría que nada más comenzaras a leer estas líneas, el periódico tuviera un mecanismo que hiciera sonar en tu cabeza una melodía solemne, un himno de esos que están hechos para ponerte "la piel de oca", como dice Antonio con su peculiar itañol, o mejor, no un solo himno sino varios remezclados a la vez como la música de Stockhausen que menciona Idoia. Yo al menos, me voy a poner la pieza Hymnen de este artista para transcribir la entrevista con este par de artistas, a ver qué sale.

«Hacemos un ensayo hasta Francia y pasamos a la entrevista».
«De acuerdo».

SAIOA OLMO ¿Qué es para vosotros una bandera?

IDOIA ZABALETA: Para mí la bandera es una cosa absurda. Sorprende cómo en dos dimensiones y en una cosa tan naïf como son colores sobre una tela, se puede recoger tanta potencia de pertenencia, de identidad, de gloria. Todas estas ideas terribles están recogidas ahí, todas apretaditas, en ese trozo de tela de colorines. Es un lugar de mucha tensión. Es como si tuviera que desvelar lo que hay detrás de ella.

SO: ¿Hoy en día han perdido intensidad o emoción las banderas? ¿Ondeamos más banderas individuales que colectivas?

ANTONIO TAGLIARINI: Es verdad que lo colectivo, la nación, la religión, están hoy un poco en crisis. Hace cien años había personas que morían por la patria, pero hoy en Europa, pocas. Sin embargo, es un símbolo que al verlo siempre te va a afectar emocionalmente, aunque el sistema esté en crisis.

IZ: Las banderas y los himnos están compuestos para emocionar. Creo que las banderas nacionales están obsoletas o están en un momento en el que muestran su ineficacia. Sin embargo, son símbolos que están ahí. Una especie de dinosaurios que han permanecido intocables como si no nos hubiéramos distanciados de ellos, pero que, aunque obsoletas y casposas están preparadas para salir en cualquier momento.

S: ¿Qué tipo de danza serían las ceremonias oficiales?

AT: Una danza muy formal, técnica, deportivo y folclórico, relacionada con un tipo de cuerpo fuerte, entrenado, erecto, potente, disciplinado, coreografiado.

IZ: Yo veo las ceremonias oficiales como una coreografía en la que gente no especialmente preparada recibe unas normas sencillas para generar unos movimientos muy sincronizados pero simples para ser vistos desde muy lejos, al estilo Google Earth. O como las coreografías de los camareros o los fines de curso de la ikastola.

SO: Monja, monja monjamonja món jamón jamón, jamón... ¿Qué sucede cuándo repetimos insistentemente un gesto cargado de un significado concreto?

IZ: Que la idea se distorsiona. De hecho, en una parte de la pieza, que no sabemos si se acabará quedando o no, yo comienzo a jugar con la letra del himno de España y la distorsiono de manera vocal y el significado acaba cambiando.

AT: También puede suceder como con los eslóganes de las manifestaciones donde a base de repetir, se convierte más en un juego de palabras y menos de significado.

SO: Los protocolos en las ceremonias oficiales imponen un control del cuerpo, de las actitudes de los comportamientos. Todo está planeado, gestionado, diseñado. Vosotros mismos, a la hora de crear esta pieza ¿habéis seguido esta manera de hacer o planteáis una obra abierta, no absolutamente coreografiada en la que haya partes no planificadas de antemano?

AT: Una pieza, aunque sea codificada y escrita, no tiene por fuerza que sembrar una sensación de que todo está codificado y escrito. La escritura coreográfica o dramática de una pieza está siempre presente.

IZ: Bueno, normalmente los trabajos que yo hago como los que él hace son más abiertos. Este para mí es uno de los trabajos más coreografiados que he hecho hasta ahora. A ese nivel sí hemos entrado en la dinámica de las ceremonias oficiales, pero lo que nosotros queremos conseguir, es que desde el primer momento haya pequeños gestos, pequeñas perversiones que hagan que todo no sea exactamente como tenía que ser, aunque es cierto que estas perversiones son absolutamente concretas,

no es que en ese momento hagas lo que quieras con la bandera.

SO: ¿En qué se diferencia el papel del público que va a ver vuestra pieza y el que va a una de esas ceremonias oficiales?

AT: El contexto es diferente, si tú pones una bandera en una ceremonia oficial no la cuestionas. En el momento que metes una bandera en el teatro inmediatamente el público comienza a interrogarse sobre ella.

IZ: Las banderas son en sí un espacio de representación y tienen su lugar en los sitios oficiales de representación. Queríamos ver qué produce traerlas a otro espacio de representación como es un teatro. Yo aún necesito un poco de distancia para ver qué produce. Sé sobre lo que estoy trabajando, pero todavía no somos muy conscientes qué es lo que produce fuera.

SO: Cada espectador cuando ve una obra la interpreta y la hace suya a su manera, pero ¿qué tipo de emoción, reacción, reflexión os gustaría que provocara vuestra pieza al público?

IZ: Que el público no pueda resistirse a una belleza, a una emoción. En el público hay mucha resistencia, sobretodo con los himnos... normal. Nos gustaría que incluso partiendo de esa resistencia acabaran diciendo... ¡qué bonita es la bandera americana!

SO: Para terminar, si os inventárais una bandera ¿cómo sería y qué haríais con ella?

AT: Habíamos sopesado la posibilidad de meter una bandera inventada por nosotros en el escenario, pero finalmente decidimos que eran demasiadas cosas.

IZ: Yo no me inventaría ninguna bandera más. De tener que inventar, me gustaría más inventar la letra de un himno que una bandera. Pero bueno, de las banderas que conozco, me quedaría con Kiribati que es la más poética. El primer país que cuando los polos se derritan va a desaparecer. Es tierno, el pajarito ese que tienen con el sol saliendo del agua... de hecho en la bandera no aparece la tierra, parece una especie de premonición.



Figura 1.5. *Royal Dance of Antonio & Idoia*, pieza de danza de Isoia Zabaleta y Antonio Tagliarini, 2010.

1.4. La hucha de los deseos, la caja de Susanne

Olmo, Saioa. «La hucha de los deseos, la caja de Susanne». *Gara. Mugalari* 563, 19 de febrero de 2010: 63.

ARTE QUE ACTIVA LOS DESEOS DE UN VECINDARIO

LA HUCHA DE LOS DESEOS, LA CAJA DE SUSANNE

Alrededor de las fechas de la feria de arte contemporáneo ARCO y aprovechando la tracción que ésta

Figura 1.6. *Hucha de los deseos* de Susanne Bosch, Madrid, 2010.



provoca, viene sucediendo en Madrid el programa de prácticas artísticas en el espacio público Madrid Abierto, que busca una mayor interacción con el contexto social. En ésta su 6ª edición podemos ver el proyecto *Hucha de los deseos* de la artista Susanne Bosch.

Hucha de los deseos: ¡Todos somos un barrio, movilízate! es una iniciativa que pretende movilizar a los vecinos del barrio de la Latina hacia la consecución de sus deseos a través de una estrategia de recolección de antiguas pesetas, que serán posteriormente canjeados por euros.

Se estima que actualmente hay más de 136 mil millones de pesetas en monedas y más de 154 mil millones en billetes que continúan diseminadas entre la población. Abandonadas por desidia o guardadas para evocar la nostalgia, son consideradas por la artista como valores potenciales de futuro a la espera de ser activados.

Desde el 20 de noviembre y hasta el 20 de febrero se ha ubicado en medio de la Plaza Puerta de Moros de Madrid un dispositivo diseñado por el colectivo Zoohaus que te invita a introducir tus deseos y dinero. Así mismo se ha recurrido a entrevistas personales, postales, mesas redondas y encuentros informales con distintos colectivos para recolectar los deseos. Puedes leerlos en <http://huchadelosdeseos.wordpress.com>

El 22 de febrero toda persona está invitada a contar públicamente las monedas y billetes antes de que sean transportados al Banco de España para su cambio por euros. Y el 27 de febrero tendrá lugar una reunión abierta en el Círculo de Bellas Artes para decidir qué hacer con este dinero y cómo. En este encuentro se seguirá la técnica Open Space que se basa en la confianza hacia la capacidad de auto-organización de las personas. Sin seguir un orden del día prefijado, apuesta por que sean los propios asistentes quienes van dejando fluir las prioridades a tratar, con la ayuda de facilitadores.

Hucha de los deseos parte de la convicción del poder de las visiones de las personas para afectar a su entorno. Comenta la artista que el punto de partida del proyecto fue el percatarse en su país de origen de cómo las personas no pensaban más allá de sus posibilidades económicas y cómo en otros países como por ejemplo Turquía, las personas podían incluso no permitirse tener ciertos anhelos, porque ser demasiado libre en sus deseos podría conducirles a tener problemas en su contexto social. Este proyecto pretende sacar a la luz cómo limitamos nues-

tros potenciales y pone en práctica un proceso que intenta traspasar algunas de las barreras que nos ponemos.

Sin embargo, los deseos son un aspecto de la psique humana apasionante a la vez que inescrutable. Según los estudiosos, tienen poco que ver con hacernos más felices sino con posibilitarnos sobrevivir más fácilmente. Deseamos aquello que nos hace sentir bien y nos mantenemos constantemente deseando nuevas cosas como mecanismo de adaptación a un medio en continua transformación. Según Sigmund Freud, el padre del psicoanálisis, los humanos estamos conducidos por instintos primitivos y el objetivo de la sociedad debe ser el de controlar estas fuerzas. Uno de sus discípulos más contestatarios, Wilhelm Reich, mantenía lo contrario, que estas fuerzas inconscientes son buenas y que era la represión de la sociedad la que las distorsionaba y hacía a las personas peligrosas. Estas discusiones se daban en la modernidad, la época de las grandes utopías, que ya sabemos, acabaron más como distopías.

Ya no estamos en la era de la macroutopías, de formulaciones perfectas, rígidas y asfixiantes, pero sí se siente la necesidad de ideales utópicos concretos. El 22 de febrero Susanne abrirá esta caja de Pandora para desatar los deseos de los ciudadanos. Según el mito griego, Pandora desataba los males del mundo con su acto. Pandora, la antecesora mitológica de la Eva bíblica, siempre la mujer culpable de los males del mundo, qué raro. Otra versión, sin embargo, cuenta que la vasija contenía en realidad los bienes. Yo me quedo con esta otra versión. En ambas la esperanza permanece.

SAIOA OLMO: ¿Por qué son importantes los deseos de la gente?

SUSANNE BOSCH: Porque confío en las visiones de la gente y en sus capacidades creativas para caminar hacia ellas.

SO: ¿Cuántos deseos y dinero hay recopilado hasta la fecha? ¿Importa la cantidad?

SB: Tenemos actualmente cerca de 450 deseos y 350 euros en pesetas. Si hay mucho o poco dinero no cambia el concepto, pero sí afecta a que la gente se anime a participar o no. Sabía que cuanto más repercusión mediática tuviera el proyecto, más dinero iba a recogerse, y esto hasta ahora no había funcionado muy bien.



Figura 1.7. Susanne Bosch.

SO: ¿Crees que del planteamiento del proyecto la gente puede llegar a deducir que los deseos se cumplen con dinero?

SB: El dinero es sólo una herramienta, el poder del proyecto está en crear en cada persona la consciencia de que todos tenemos la fuerza de cambiar cosas según nuestras visiones. Para hacer cambios no necesitas dinero sino otras cosas: crear una idea, un sentido de comunidad...

SO: ¿Cuál va a ser tu papel después de la asamblea del 26 de febrero?

SB: Depende de lo que pase al final del Open Space. Se trata de un verdadero traspaso de responsabilidades. Yo no debo quedarme a controlar nada. También soy consciente de que no se puede iniciar un proceso participativo y desaparecer demasiado pronto. Si se necesita que yo siga dentro, sigo, sino no. De cualquier modo, volveré para saber cómo ha evolucionado.

1.5. La fluida línea entre el arte la y vida

Olmo, Saioa. «La fluida línea entre el arte y la vida». Gara. Mugalari 567, 19 de marzo de 2010: 63.

«FUTURAMAK», MADRES Y PADRES CREATIVOS Y ALTERNATIVOS

LA FLUIDA LÍNEA ENTRE EL ARTE Y LA VIDA

Porque sentían la necesidad de juntarse, compartir puntos de vista y actuar. Futuramak es un colectivo de madres y padres futuristas que reivindican un modelo de maternidad diferente al que ven y viven a su alrededor. El camino: la creación. ¿Te pica la curiosidad o directamente quieres unirte al grupo? Contacta con ellas en <http://futuramak.blogspot.com>.

Figura 1.8. Miembros del colectivo Futuramak con sus hijos, 2010.



«La línea entre el arte y la vida debe mantenerse tan fluida, y quizás indistinta, como sea posible». Esta célebre frase del artista Allan Kaprow (1927-2006) me vino a la cabeza cuando Ixiar García me contó que junto a otras compañeras estaban poniendo en marcha Futuramak. Y es que ellas viven la maternidad como una aventura continua en la que echan mano de mucha creatividad para reinventar su vida y dar cabida a sus intereses e inquietudes durante este nuevo ciclo vital. También tiran de mala leche cuando constatan que el entorno no está suficientemente adaptado a sus necesidades y se valen de determinación e iniciativa para imaginar y proyectar un contexto físico y emocional diferente.

Y es que no son sólo las escaleras que dificultan la movilidad de sus carros y sillas, la anchura de puertas que impiden el acceso a determinados establecimientos o la escasez de productos como por ejemplo jerseys que faciliten la tarea de dar el pecho a tu hijo cuando las temperaturas no acompañan. Es el factor emocional un punto del que se habla menos y que se lleva en ocasiones en silencio como si no estuviera permitido tener determinados sentimientos, como si la única respuesta posible a «¿Qué tal estás?» fuera «Soy una madre feliz sin contradicciones ni fisuras».

Opiniones de personas que desde la cátedra o desde un voluntarismo bienintencionado se erigen en sabedoras de cómo se debe criar a un hijo y el imaginario colectivo construido entorno a lo que se supone que es ser «una buena madre» que pesa como si fuera el ojo de Gran Hermano que todo lo juzga.

Pero ellas no se quedan en la simple queja, que también es necesaria, sino que se juntan y maquinan: desde «promover espacios para que padres y niños puedan compartir lugares babyfriendly por toda la ciudad» hasta «hacer un google maps con sitios donde amamantar, poder hacer pis y meter el carro en el baño, donde se señalen espacios sin humo y se indique la oferta de centros educativos y guarderías y el tipo de enseñanza imparten». Asimismo tienen encima de la mesa la propuesta de hacer un mapa de parques infantiles que además de detallar los ya existentes incluya otros espacios que podrían usarse para este fin e invitar a artistas a hacer intervenciones artísticas en el espacio público sobre el tema.

Y para acercarme a esta aventura, hablo con Ixiar, para acompañarles en una de sus quedadas de los miércoles. Justo esta semana su hija Arale está con varicela así que

organiza todo para que esté cuidada mientras dura la entrevista pidiéndole ayuda a su madre. Nos citamos en el Topaleku, un sitio que les ceden para reunirse, lo suficientemente amplio para que quepan muchos carritos a la vez y en el que sienten que pueden estar con sus hijos en libertad. Poco a poco, mientras estoy con ellas percibo pequeños gestos que son distintos a los que me encuentro estando con otros padres: opciones conscientes de no imponer la autoridad en determinados momentos, lo fluido de momentos entre lo comestible, el juego y lo higiénico, la actitud a la hora de presentarse a ellas y a sus hijos... Y así va desarrollándose el tiempo, y tiene lugar un descalabrado happening de preguntas, platos de frutas, portátil, interferencias infantiles y grabadora.



Figura 1.9. Miembros del colectivo Futuramak en una de sus reuniones, 2010.

De regreso a casa vuelve a ronronear en mi cabeza la relación que Allan Kaprow establece entre los conceptos «no-arte» y «vida» en su texto «Arte que no puede ser arte» (1986): «Cualquier cosa salvo una paradoja sería simplista. A menos que la identidad (y por tanto el significado) de lo que el artista hace oscile entre una actividad corriente reconocible y la “resonancia” de una actividad en un contexto humano más grande, la actividad misma se reduce a un comportamiento convencional. O si está enmarcada como arte por una galería, se reduce a arte convencional. (...) La vida cotidiana vivida como arte/no arte puede dotar a la cotidianidad de poder metafórico».

SAIOA OLMO: ¿Cuántas sois? ¿Hay algún padre futurista en el grupo?

IXIAR GARCIA: En las reuniones nos estamos juntando entre 5 o 6. Seremos unas 12 en total. La mayoría somos mujeres.

SO: ¿Quizás por el nombre no haya aún padres futuristas en el grupo?

MIRIAM ALTUBE: Creo que el nombre no es ningún obstáculo. Se ha invitado a un montón de padres. Mi pareja por ejemplo dice «sí, sí, sí pero después no viene». Como idea le parece interesante, pero no sé por qué él no quiere involucrarse.

SILVIA BARRIO: En mi caso pienso que sí se quiere involucrar, lo que pasa es que quiere dejar que sea un espacio para mí. Él me suele decir «Tengo una idea para futuramak...». Se ve como un colaborador puntual pero no como para formar parte.

SO: Una amiga se declara «ama insumisa», ¿una futura y una madre insumisa, pueden llegar a entenderse bien?

MA: Sí, por qué no. A mí me parece una opción muy respetable. Si no quieres no hay ninguna obligación de ser madre. Del mismo modo, también querría que quienes toman esa determinación respetaran la mía.

SO: Habéis sacado varitas y lazos identificativos de Futuramak. ¿Cómo os mostráis también es importante?

MA: Sí, es autoafirmarte en lo que crees, un símbolo.

IG: Es decir «¡Aquí estamos!». Ver a alguien por la calle con uno de nuestros lazos es muy emocionante.

SO: ¿Cuál sería el grito de guerra de las Futuramak?

IG: «¡Vamos a mejorar nuestra aventura!» y este gesto (dedos pulgar, índice y meñique extendidos) que nos da fuerza y que ayuda a desahogarse en momentos críticos.

1.6. La palabra clave empieza por «Trans-»

Olmo, Saioa. «La palabra clave empieza por “Trans-“». Gara. Mugalari 572. 23 de abril de 2010: 63.

UTOPIÁS, OPTIMISMOS Y MICROPROYECTOS LA PALABRA CLAVE EMPIEZA POR «TRANS-»

Transcurrir transnacional, transcultural, transmoderno... transformador. Hasta el 2 de mayo en el Centro Cultural Montehermoso podemos ver la exposición «Monumento a la Transformación». En este artículo (un tanto frankensteiniano en su estilo), rastrearemos a través de algunas de sus obras, conexiones con otras expresiones del momento actual.

Figura 1.10. Fotograma del vídeo *Perestroika songspiel* del colectivo Chto Delat en la exposición “Monumento a la Transformación” del Centro Cultural Montehermoso, 2008.



La filósofa Rosa María Rodríguez Magda en su libro *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría Transmoderna* puso en circulación en 1989 el término «Transmodernidad», para sugerir que estamos viviendo una época caracterizada por nuevas claves. La Modernidad se presenta como el periodo de la construcción de las utopías, de los grandes relatos. La Postmodernidad sería por contra la del escepticismo y desconfianza hacia estos mismos. El concepto Transmodernidad pretende constatar un cambio de paradigma debido a la aparición de un nuevo fenómeno: la globalización. Formamos parte de un mundo en constante transformación, basado en los fenómenos transnacionales, en el que la información se transmite a tiempo real y atravesado por la transculturalidad. Si la Modernidad fue el proyecto y la Postmodernidad su deconstrucción, la Transmodernidad supondría «transcender la crisis de la Modernidad, retomando sus retos pendientes éticos y políticos (igualdad, justicia, libertad...), pero asumiendo las críticas postmodernas».

UTOPIÁS

Entre las obras que podemos ver en la exposición de Montehermoso nos encontramos con *Christiania Trias política*, una serie de videos de Nicoline van Harskamp sobre la ciudad libre de Christiania. Situada a las afueras de Copenhague, en 1971 fue declarada por el gobierno danés como «experimento social» y desde entonces son sus habitantes quienes deciden sobre su funcionamiento. La artista entrevista a habitantes de Christiania acerca de cuestiones concretas relacionadas con autogobierno y autocustodia.

Coincidentemente, en el CCCB de Barcelona tenemos la exposición «Atopía. Arte y ciudad en el s.XXI» que trata precisamente del malestar del individuo frente a la ciudad del presente, alejada de cualquier utopía. Y en La Casa Encendida de Madrid, «Ciudades habitables, ciudades de futuro» que pretende analizar, reflexionar y valorar los modelos actuales de ciudad y concienciar hacia la necesidad de buscar otros más sostenibles.

OPTIMISMOS

Ejemplo de esta inquietud sobre el futuro que estamos construyendo desde el presente es la aparición en la gran pantalla de películas como *La Carretera* y la un poco más edulcorada *El libro de Eli*, que nos presentan un porvenir nada halagüeño fruto de algún desastre ecológico o polí-

tico difícil de identificar, pero en cualquier caso derivado del tipo de sistema que vivimos actualmente.

En contrapartida o complemento a estas visiones apocalípticas, en internet vivimos una revolución de optimismo con blogs y portales de personas que a título personal deciden ofrecer únicamente noticias positivas: <http://www.noticiaspositivas.net>, <http://www.solobuenasnoticias.com.mx>, <http://www.elmundoenpositivo.com>, son algunos ejemplos de esta tendencia. Como en la recién estrenada *Alicia en el País de las Maravillas*, este es mi sueño, yo decido cómo mirar y mi mirada cambia el escenario que me rodea.

En «Monumento a la Transformación» tenemos el vídeo de Cristina David *La razón real de que la gente en Europa migre hacia el oeste*, en el que la artista, a pesar de lo obvio de esta razón, decide utilizar un enfoque más lúdico y plantear que se viaja al oeste para rejuvenecer.

MICROPROYECTOS

Por su parte, Vyacheslav Akhunov nos presenta la instalación *1m2*, que son 365 cajas de cerillas dispuestas en un metro cuadrado y dentro de las cuales el artista coloca pequeñas reproducciones de dibujos, planos, diarios y álbumes suyos de entre 1976 a 1991. Seguramente la exposición retrospectiva más grande que se haya hecho en un espacio tan pequeño. Se trata de un proyecto a escala micro, al estilo de algunos artistas de las vanguardias como Marcel Duchamp con su *Boîte-en-valise*.

Es en los microproyectos y no tanto en los macro, en los que parecemos tener más confianza actualmente y son muchos los movimientos ciudadanos que llevan a cabo iniciativas para provocar cambios en las escalas más pequeñas. También otras entidades, organismos, corporaciones, de un tiempo a esta parte de manera especialmente explícita, instan a sus usuarios a proponer y/o respaldar proyectos que les gustaría que sucedieran para luego financiarlos económicamente.

TRANSFORMACIÓN

Por último, el colectivo Chto Delat con su vídeo *Perestroika songspiel* nos presenta un escenario en el que cinco personajes clave en el proceso de la Perestroika interactúan recreando distintos posicionamientos políticos: un idealista democrático, un noble hombre de negocios, un heroico revolucionario, un resentido nacionalista y una

mujer que reclama tener voz. Un coro acompañado por un piano hace las veces de narrador de la historia, un canto coral que puede pensarse como sinécdoque (la parte por el todo) del sentir popular.

De manera similar en cuanto a formato, podemos ver en la sala Rekalde *Bilbao song* de Peter Friedl, un *tableau vivant* (pintura viviente) documentado en vídeo, que genera una representación escenificada con personas reales y personajes interpretados, aludiendo al imaginario popular y político vasco e incorporando en él referencias pictóricas de distintas épocas bajo la música de piano y acordeón.

MONUMENTO

Paradójico es el título que los comisarios de «Monumento a la Transformación», Zbynek Baladrán y Vit Havranek, otorgan a su proyecto, ya que comúnmente entendemos los monumentos como fieles aliados de los macroproyectos políticos de otras épocas. Los monumentos, que sirven para ensalzar y pretenden persistir en el tiempo, parecen tener poco que ver con una realidad en continua transformación. Quizás sea porque según sus palabras «el arte no ofrece respuestas a los problemas políticos y a las transformaciones sociales. Sin embargo, el arte sí es capaz de habilitar un espacio que brinda aquellos prerrequisitos básicos en los que se basan las ideas, los sueños y los debates sobre la sociedad y la política». A la época de la transformación, ¿qué tipo de concepción artística le corresponde?, ¿una que se ubica en el espacio de la reflexión y la distancia crítica sobre esas transformaciones sociales?, ¿una que busca una imbricación en el acontecer social para tomar parte activa en ese devenir? ¿una transversal a las dos?

1.7. Alegal, Aconfesional, Apolítico... Atopía

Olmo, Saioa. «Alegal, aconfesional, apolítico... atopía». *Gara. Mugalari* 576. 21 de mayo de 2010: 63.

VISIONES ARTÍSTICAS DE LA CIUDAD DEL S.XXI

ALEGAL, ACONFESIONAL, APOLÍTICO... ATOPIA

Bajo el título «Atopia. Arte y ciudad en el s.XXI» podemos ver la exposición del CCCB de Barcelona que tra-

Figura 1.11. Nuno Cera *A room with a view #1, (Park Inn, Berlin)*, 2007. Cortesía Galería Pedro Cera, Lisboa.



ta sobre el malestar del individuo frente a la ciudad presente, la cual, según sus comisarios, no representa el paraíso soñado que nos ofrece la utopía. Parte de la programación de este centro se ha dirigido recientemente a pensar el futuro.

Atopía es un término que no aparece en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua. Sí aparece, por el contrario, utopía, distopía y entropía. Construimos nuevos conceptos para presentar nuevas miradas sobre la realidad que nos rodea, los cogemos prestados de otras lenguas (*atopia* en griego significa «lo extraño, lo que carece de lugar») o llegamos a elaborar nuestros propios diccionarios, como el *Diccionario del malestar de la cultura* que al hilo de esta exposición se nos ofrece online <http://www.cccb.org/atopia/atopia.swf> para ilustrar a través de conceptos este desasosiego.

De la exposición «Atopía» emana un escepticismo propio de un pensamiento postmoderno, descreído e incrédulo hacia cualquier tipo de motivación propositiva o constructiva que podríamos conectar con un pensamiento utópico. De manera explícita, los comisarios de la exposición, Joseph Ramoneda e Iván de la Nuez, declaran que la muestra no se inscribe en los recientes proyectos basados en «lo social» o reivindicativo, ni en las recientes exposiciones de denuncia sobre la especulación o los procesos de gentrificación de las ciudades. Se trata de presentar «un arte que en cierto modo ha vuelto a sí mismo» (¿a cuál de las concepciones de arte que ha habido durante toda la historia se está volviendo exactamente?), para seguidamente explicar que ha vuelto a las ideas estéticas y a la emoción y que lo hace por la vía de la experiencia del malestar urbano.

Alegal, aconfesional, apolítico... atopía. Son todos conceptos que sugieren la posibilidad de estar al margen de, en una especie de terreno de nadie, pero inevitablemente aludiendo a un marco de referencia (la legalidad, la religión, la política, el lugar), una especie de estado de excepción. Quizás para esto venga bien el formato expositivo, el espacio del arte por antonomasia (¿será esto lo de volver a sí mismo?), un lugar a-real, paralelo a la vida cotidiana que ofrece un tiempo y espacio que ilusionistamente se presenta como separado de la realidad de la que emana. La quimera del arte como espacio autónomo de libertad, como un juego que tiene sus propias reglas, y que quiere olvidar que se inscribe en una partida más grande regida de nuevo por normas que se filtran hasta el terreno de juego. Quizás si nos creemos esa autono-

mía suficientemente, se convierta en realidad, al menos en nuestras cabezas, y seguramente partir de esa falacia nos permita llegar a lugares extraños, a lugares atópicos.

La muestra se divide en cuatro partes diferenciadas. La primera se refiere a la tensión «ciudad vs habitante». En ella nos encontramos por ejemplo la serie de fotografías *Body techniques* de Carey Young en la que la propia artista, vestida de traje en solares y enclaves de nueva construcción de Dubai y Sharjah, reinterpreta conocidas performances de artistas conceptuales. Son lugares reales pero que parecen decorados de una película de ciencia ficción y no llegamos a discernir si la artista se está adaptando a los paisajes, si explora modos de resistirse a ellos o si simplemente se trata de un juego privado suyo.

La segunda parte lleva por título «La ciudad sin habitante», como si la ciudad tuviera vida propia y no necesitara de individuo alguno para erigirse como tal. En las fotografías de Nuno Cera, sacadas desde habitaciones de hoteles de distintas ciudades y continentes, vemos la superposición del espacio público y el espacio privado gracias a los reflejos que aparecen en los cristales de las ventanas. El vidrio se convierte en elemento mágico que, une en la imagen y separa en la realidad, ambos espacios.

El apartado «El habitante sin la ciudad» nos presenta obras en las que aparecen sujetos petrificados, convertidos en seres mecánicos o sonámbulos, de mirada ausente o penetrante hacia nosotros mismos. En el caso de los retratos de Oleg Doug nos enfrentamos a unos adolescentes sintéticos, de emociones contenidas, de rasgos singulares, pero con un halo que los homogeniza. En el vídeo de Vanessa Beecroft, vemos a modelos de raza negra de compleción similar y con su cuerpo maquillado de un color oscuro que iguala las diferencias de sus tonos de piel.

Finalmente, el hilo discursivo con el que se plantea la exposición nos lleva a lo que han denominado como «Apotheosis urbana»: el ruido, la fiesta, la violencia, la basura y la opulencia devienen en una mirada lúdica, pero de la que brota cierta tensión. Se exhibe por ejemplo un tapiz del grupo artístico AES+F correspondiente a la serie *AES-Testigos del futuro. Proyecto Islámico*, una divertida e inquietante representación en el que la Sagrada Familia ha sido islamizada mediante unos minaretes árabes.

La propuesta de Atopía se extiende también a la web con el *Diccionario del malestar de la cultura*. Este diccionario

invita al internauta a participar reinventando el sentido de las palabras que ahí se proponen. Conceptos como: proyecto, terrorismo suicida, sexo, impertinencia, futuro o zapping son algunos de los términos que se explican desde el planteamiento de la exposición y a los que podemos añadir comentarios, imágenes y vídeos, generando una madeja de significados, interpretaciones y relaciones muy interesante.

No obstante «Atopía» deja cierto picor atópico. Pareciera como si la tesis del malestar se hubiera superpuesto como una piel de quita y pon a esta serie de trabajos conocidos que hemos visto en otras circunstancias contextualizados de maneras diferentes. También provoca cierta urticaria el constatar que tan sólo el 17% de los artistas son mujeres (78% hombres y 5% colectivos mixtos), (¿será que el malestar algo que principalmente expresan los varones?) Pero sobretodo se te crea la incógnita de los efectos secundarios de este picor: ¿qué provoca el hacer dirigir la mirada hacia el malestar en la ciudad del s.XXI? ¿resignación, autocompadecimiento, rabia, querer cambiar las cosas, reflexión intelectual... más malestar?

La crisis moral y económica del sistema ha hecho que de pronto nos acordemos del futuro. Y, en consecuencia, que recordemos el pasado. Aunque sólo sea para aumentar el malestar.

1.8. Violencia simbólica

Olmo, Saioa. «Alegal, aconfesional, apolítico... atopía». *Gara. Mugalari* 580. 18 de junio de 2010: 63.

IMAGINARIO SOCIAL, PODER Y ARTE

VIOLENCIA SIMBÓLICA

Vivimos en una época convulsa en cuanto a la creación incesante de figuras, formas, imágenes y significaciones sociales. Quienes detentan algún tipo de poder (bien sea político, económico, mediático, religioso, cultural...) intentan perpetuar un orden instituido. ¿Qué papel juega el arte en la construcción de imaginario social? ¿Cómo se posiciona?



Figura 1.12. *Nike Ground*, de Eva y Franco Mattes, 2003.

Los humanos somos seres sociales. Nacemos dentro de un grupo (una familia contextualizada dentro de una sociedad concreta), que nos afecta desde la más temprana edad. De hecho, nacemos con nuestro cerebro aún no terminado y es a través de nuestras relaciones personales que se va modelando. Los estudios realizados entorno a la figura de «el pequeño salvaje» revelan de modo ilustrativo que si el habla no se desarrolla a una determinada edad ya no se llega a adquirir, lo cual evidencia el papel determinante de lo social en el desarrollo de nuestro pensamiento.

IMAGINARIO SOCIAL

El Imaginario social son los universos de significaciones, que instituyen una sociedad y que la mantienen unida. Estas producciones de sentido (los símbolos que nos representan, los elementos que socialmente entendemos como deseables, qué significa naturaleza, dinero, dios, ser hombre, ser mujer...) están sustentadas por las normas, los valores y el lenguaje, que aparte de ser herramientas prácticas para movernos en sociedad, son instrumentos para instruir individuos. Se inyectan en el interior de las propias personas significados, estructuras de pensamiento y mecanismos de perpetuación de dichos significados, de manera que se transmitan de generación en generación.

A modo de ejemplo, la obra de Lucía Antonini *Dibuja un soldado* (2009), *investiga sobre el imaginario social de la figura del soldado*. En ella los visitantes son invitados a dibujar de memoria la imagen que cada uno tiene de un soldado. El dibujo es una forma de pensamiento no discursivo que muestra la manera que tenemos de ver las cosas. A través del análisis de estos dibujos se pueden extraer ideas sobre cómo de mediatizada o estereotipada puede estar esta imagen en nuestra cabeza. Después de haber realizado el ejercicio a más de 40 personas, la artista comprobó que los chavales españoles de 15-16 años representaban al soldado americano prototipo de la guerra de Vietnam, que los hombres de unos 55 años que hicieron la mili dibujaban el soldado español con el uniforme que ellos mismos llevaron, que sólo dos mujeres representaron a mujeres-soldado y que los participantes colombianos representaron o bien soldados paramilitares o bien de la guerrilla. Se llegaron a realizar 600 dibujos que también permitían reflexionar sobre la figura del militar de los respectivos países.

PODER

La psicóloga social Ana María Fernández, en su texto «De lo Imaginario Social a lo Imaginario Grupal» parte de la diferenciación que establece Castoriadis entre imaginario social efectivo (instituido) e imaginario social radical (instituyente), para trabajar el concepto de Imaginario Social vinculándolo estrechamente al ejercicio del poder y a los dispositivos y prácticas que construyen subjetividades individuales y colectivas.

Los métodos con los que se ejerce una violencia simbólica serían variados: repetición insistente de narrativas (como hace la publicidad), invisibilización de lo diverso (mediante generalizaciones del tipo «los inmigrantes son delincuentes»), invisibilización del proceso socio-histórico de construcción de imaginario (de manera que aparece naturalizado, como si hubiera existido desde siempre, como por ejemplo obviar que toda nación se crea en un momento determinado), deslizamientos de sentido (deducir que, porque para ser madre hace falta ser mujer, ser mujer implica ser madre), regímenes de verdad (argumentaciones a través de la evidencias supuestamente objetivas como los datos estadísticos), denegación de las estrategias biopolíticas que afectan de forma distinta a unos individuos y a otros, exaltaciones y negaciones articuladas (por ejemplo, enunciar sólo una faceta de un colectivo y dejar de enunciar otras perspectivas).

El grupo artístico 0100101110101101.org con su proyecto Nikeground (Viena, 2003) sacan a la palestra la violentación que las marcas comerciales imponen en el imaginario social a través del acaparamiento del espacio simbólico colectivo. Para ello, en una de las principales plazas de Viena, la Karlsplatz, se colocó un contenedor hi-tech a modo de punto de información Nike, en el que se explicaba cómo esta plaza histórica iba a ser renombrada como Nikeplatz y se mostraban imágenes de un enorme monumento del logotipo de Nike que iría colocado en ella. Se repartieron miles de folletos por la ciudad, se creó www.nikeground.com y se habilitó incluso una línea telefónica para dar respuestas a los comentarios y quejas de los vieneses que empezaron a aflorar por doquier. Cuando se aclaró que ni Nike ni las autoridades municipales estaban detrás de este nombramiento, Nike demandó a los artistas quiénes se preguntaban «¿Por qué Nike no quiere jugar conmigo?». Los defensores de los artistas subrayaron en su defensa el componente artístico de la acción y finalmente Nike tiró la toalla en sus reclamaciones. El dispositivo funcionó como un teatro hiper-real, una alucinación

colectiva pero totalmente verosímil y no tan lejana a otras situaciones que ya están sucediendo a nuestro alrededor.

«Poder» según Spinoza es la capacidad de afectar en mayor grado que se es afectado. En este caso los artistas consiguen afectar, aunque claramente no en la misma medida que lo hace Nike de continuo.

ARTE

¿Qué papel juega el arte en la construcción de imaginario colectivo? El arte tiene la capacidad de afectar a nuestras emociones y a nuestro intelecto con estrategias distintas a como se hace desde otros ámbitos de la vida colectiva. Afectar puede significar contribuir con el imaginario instituido (como puede ser el Puppy y un Bilbao enfocado al sector servicios) o ponerlo en jaque como en el caso anterior. El arte también puede coger una distancia crítica y hacer comentarios reflexivos como el vídeo *Cartoons* de Txuspo Poyo, sobre los estereotipos, normas y valores que se inculcan a la infancia a través de las animaciones de Walt Disney. El arte puede proponer nuevos elementos icónicos que un colectivo haga suyos o con los que no se termine por identificar (como el caso de la escultura de Andrés Nagel que los zornotzarras denominan como «La Patata»)...

El arte, por poder, puede muchas cosas, otra cuestión es cómo se posicionan los artistas ante el imaginario colectivo ya instituido y ante la posible generación de otro instituyente que cuestione el imaginario anudado al poder.

1.9. Sistemas de sumisión interiorizados

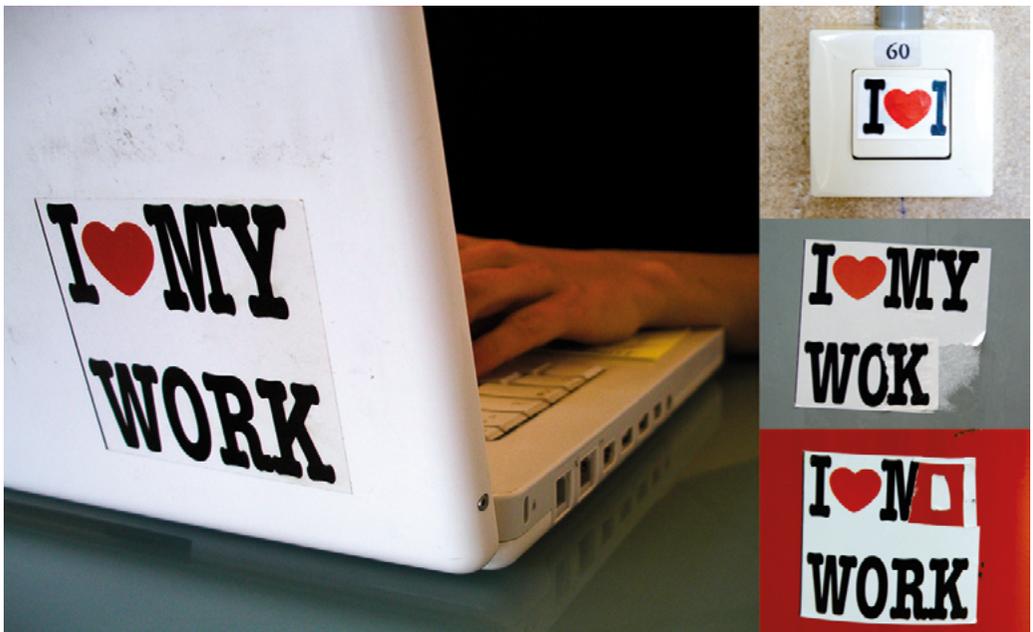
Olmo, Saioa. «Sistemas de sumisión interiorizados». *Gara. Mugalari* 584, 16 de julio de 2010: 71.

PSICOECONOMÍA, TRABAJO CULTURAL Y ARTE

SISTEMAS DE SUMISIÓN INTERIORIZADOS

De un tiempo a esta parte, y quizás bajo el influjo de la crisis, han acaecido en el panorama cultural y artístico, distintos eventos, charlas, talleres, proyectos y exposiciones que centran su atención en la economía y el ámbito laboral. Bajo estas líneas, abordaré estas cuestiones intentando relacionarlas con la producción social de subjetividades.

Figura 1.13. Pegatina del proyecto *I love my work*, 2010. <http://www.ilovemyworkproject.blogspot.com>.



Bajo el nombre de «Psychoeconomy!», el pasado 2 y 3 de julio tuvo lugar en el Matadero de Madrid una reunión, que al más puro estilo de las cumbres del G-20, congregó a los artistas Daniel García Andújar (Barcelona), Frank Illich (Tijuana), Gustavo Romano (Buenos Aires y Madrid) y Georg Zoche (Munich). Estos artistas están al frente de proyectos que trabajan el tema de la economía mediante un uso táctico de los medios, la apropiación de estrategias corporativas y la ironía, llegando a crear bancos, empresas de tecnología o incluso repúblicas alternativas.

Así, por ejemplo, Daniel García Andújar, de *Tecnologies To The People* <http://www.irational.org/ttpp> incidió en cómo el diseño de las tecnologías construye nuestra manera de ver el mundo. Frank Illich director financiero de *Space Bank* <http://spacebank.org>, con el lema «¡Purifica tu dinero!» ofrece consejos y servicios financieros para invertir de otro modo y con otras motivaciones. Por su parte Gustavo Romano, con su proyecto *Time Notes* www.timenoteshouse.org señala el tiempo como moneda de cambio, ofreciendo servicios como «Reintegro del tiempo perdido». Georg Zoche, lleva más de 10 años impulsando *Transnational Republic* www.transnationalrepublic.org que promueve la construcción de repúblicas transnacionales en las que la gente se junta por afinidad de ideas y sentimientos, no por delimitaciones geográficas, ya que los problemas globales de hoy en día parecen difíciles de ser abordados por gobiernos locales.

Como fruto de estos encuentros, los artistas tenían como objetivo redactar una declaración conjunta, que se puede leer en www.psychoeconomy.org, y que busca de manera impositada «revertir el estado de la economía mundial».

Podemos leer la estrategia de imitar una cumbre de líderes internacionales simplemente como un dispositivo original que sirvió como acto de cierre de la sexta edición de Madrid Abierto. Sin embargo, el propio formato también nos puede sugerir cómo los protocolos de actuación que se nos presentan como naturalizados, construyen nuestro modo de entender el orden mundial y reafirman el poder de aquellos que los protagonizan.

Coincidentemente, pero pasando del discurso de la economía a escala macro a la escala de compartir las experiencias propias, en la sede de la empresa política Traficantes de Sueños, se dieron las jornadas «Para quienes disfrutamos trabajando...» <http://paraquienesdisfrutamostrabajando.net>, sobre precariedad y auto-organización en el trabajo creativo. En una primera jornada se co-

mentaron aspectos de la investigación llevada a cabo por YProductions sobre el emprendizaje en cultura: qué idea de cultura y de Industrias Culturales se promueve desde las instituciones y los malestares y contradicciones que genera en la figura del trabajador cultural. Por su parte, Zoe Romano presentó un nuevo modelo de empresa que están experimentando desde www.chainworkers.org para la producción de moda y que problematiza la situación del trabajo precario en el ámbito textil.

En la segunda jornada se realizaron distintos talleres en los que se pusieron en valor los conocimientos de los participantes provenientes de una extensa lista de colectivos, analizando los principales problemas y condiciones de trabajo en el ámbito cultural, cognitivo, creativo y artístico: flexibilidad laboral, bajos salarios, flujos de trabajo irregulares, mínimas coberturas sociales, necesidad de simultanear varios trabajos... Todo asumido bajo coartadas del tipo: me precarizo o permito que me precaricen porque estoy haciendo lo que me gusta, como si fuera el peaje que hay que pagar por disfrutar. También se prestó atención a las distintas formas de organización y colectivización del trabajo como salida a un sistema que individualiza y atomiza. Se está elaborando una devolución de los contenidos trabajados entre todos, que estará disponible on-line.

Sería interesante también cruzar con este trabajo colectivo no sólo lo que se dice que se hace, se dice que se piensa o se dice que se siente, testimonios muy valiosos pero controlados y reelaborados por nuestro consciente. En nuestros comportamientos intervienen otros pensamientos más inconscientes (lo saben bien quienes estudian el psicoanálisis y la psicología social) modelizados por las subjetividades producidas socialmente.

I love my work (Yo amo mi trabajo) es una iniciativa que un grupo de artistas de nuestro entorno www.ilovemyworkproject.blogspot.com están poniendo en marcha llevados por lo sugerente de este eslogan encontrado en el uniforme de una trabajadora y bajo la intuición de que «algo estaba pasando ahí»: ¿algo perverso, irónico, testimonial, celebrativo...?

La frase «I love my work» no dista mucho de «90 HRS/WK AND LOVING IT» (90 horas trabajando y estoy encantado) que ya en 1983 trabajadores de Macintosh Software portaban voluntariamente, de manera orgullosa, testimonial y también burlona hacia la declaración, un poco exagerada pero no tanto, que Steve Jobs había hecho a

los medios de cómo su equipo estaba trabajando a toda máquina para tener listo el software para enero de 1984.

Los significados de los mensajes dependen del contexto en el que se inscriban. *I love my work* ha colocado carteles con este lema en la entrada de fábricas en situaciones laborales y económicas difíciles, han hecho tentativas de desplegar la pancarta en las manifestaciones del 1 de mayo día del trabajador y han jugado a ceder su espacio de visibilidad como artistas a colectivos con reivindicaciones laborales. De esto se trata la investigación artística, de experimentar con otro tipo de procesos para llegar a lugares diferentes a los que el pensamiento discursivo y lógico nos lleva. También han repartido una serie de pegas que han sido víctimas de las más variopintas modificaciones desde la diversión y el juego.

Desordenar el disfrute, indisciplinar el deseo, esos deseos que entendemos como propios pero que pueden no serlo tanto, quizás sea una buena estrategia para superar las inercias de los comportamientos construidos socialmente.

1.10. Máquinas simbólicas para sistemas estropeados

Olmo, Saioa. «Sistemas de sumisión interiorizados». *Gara. Mugalari* 588, 13 de agosto de 2010: 63.

INTERPRETAR NUESTRO CONTEXTO A TRAVÉS DE ARTILUGIOS, PROCESOS Y MAPAS EVOCADORES

MÁQUINAS SIMBÓLICAS PARA SISTEMAS ESTROPEADOS

Nuestro sistema socioeconómico está estropeado u obsoleto y luce un cartel en el que se lee: «CRISIS».

Figura 1.14. *Cloaca nº5* del artista Wim Delvoye. <http://www.wimdelvoye.be>.



Los cuadros que nos ofrecen los analistas son cuando menos difíciles de entender y visualizar. El arte, la invención y el diseño nos brindan herramientas visuales y procesuales que relacionan, aclaran o ironizan sobre escenarios abstractos complejos.

Cuando lo fácil se convierte en difícil. Este podría ser el lema de las máquinas causa-efecto que caricaturistas como Rube Goldberg en EEUU y Heath Robinson en Reino Unido, crearon durante el industrialismo. El TBO en España también dedicaría un espacio a estos inventos cómicos a través de la figura del profesor Franz de Copenhague. Artilugios inverosímiles, cuyos componentes son objetos y seres cotidianos (botas, relojes, gallinas, personas...) que están conectados de una manera surrealista y al más puro estilo mecanicista. Sistemas tan complicados como absurdos, que acaban cubriendo funciones sencillas, tales como la de limpiarte la boca con una servilleta, o hacer un huevo frito, eso sí, de manera automatizada. Si a la época del desarrollo industrial le correspondía este tipo de ingenios que llevaban al esperpento aspectos como el trabajo en cadena o la búsqueda de la máxima eficacia y funcionalidad, ¿qué tipo de máquinas simbólicas le corresponde a la sociedad de servicios, la gestión y los valores inmateriales?

El MiBa, Museo de las ideas y la Invención de Barcelona que abrirá sus puertas en Barcelona a finales de año o comienzos de próximo, reservará una sección del museo a estas máquinas causa-efecto (<http://www.mibamuseum.com>). Al frente del MiBa tenemos al inventor, músico, diseñador, escritor, creativo y comunicador Pep Torres, que se declara un entusiasta de este tipo de artilugios, denominados comúnmente como máquinas de Rube Goldberg. Él mismo en el 2001 creó *La máquina*, un armatoste de más de dos toneladas de peso que con los más variados mecanismos llegaba a destruir figuritas de Lladró. La suya en concreto, trata de ejemplificar su proceso vital creativo. La respuesta de Pep ante la pregunta de qué tipo de máquinas le corresponden a la sociedad de hoy en día: «Posiblemente, más que máquinas de causa-efecto con un montón de procesos, hablaríamos de objetos de una sola pieza que explican algo, pero de los que no veríamos las partes de dentro». Objetos, o si seguimos el símil situaciones sociales, de las que es difícil deducir su lógica interna por lo hermético de sus sistemas. Pep Torres, además de inventos prácticos, tiene otros más simbólicos como los que creó para la exposición «Futour», que buscan provocar una reflexión sobre el mundo en el que vivimos y que también podrán verse en el MiBa.

A lo largo de la historia del arte contemporáneo contamos con una amplia producción de máquinas simbólicas. Dentro de la corriente dadaísta, *El Gran Vidrio* de Marcel Duchamp es un ejemplo de ello: un dibujo metafórico sobre cristal en el que las propias condiciones físicas y el azar intervienen en él. Se conoce incluso la intención del artista de crear un manual de instrucciones de la obra, a la manera de las instrucciones de los aparatos industriales de la época, pero de formato circular y cuyo lomo fueran aros alrededor de los cuales giraran las páginas, sin principio ni fin. Parece que acabó derivando en *La Caja Verde*, una recopilación de sus anotaciones desordenadas, que ayudan a interpretar la pieza a la vez que juegan con crear cierta confusión. En 1926, tras el traslado a su estudio, *El Gran Vidrio* sufrió desperfectos y declara su pieza «oficialmente inacabada».

Caricaturizar el mundo utilitarista y una postura crítica hacia el optimismo tecnológico son asimismo rasgos la «metamatics», esculturas cinéticas del artista Jean Tinguely, heredero del Dadá. Entre ellas destaca *Homenaje a New York*, una escultura autoconstruida por el artista que se autodestruía a sí misma. Según sus propias palabras «una forma de liberarse de lo material». Actualmente la corriente del fabbing se caracteriza, por lo contrario, comunidades on-line que se centran en el diseño de impresoras que crean objetos tridimensionales mediante sus inyectoras de resina de plástico semisólida. Tienen la capacidad de autoreplicarse a partir de los archivos 3D de cada una de sus partes que se comparten on-line. Procesos procomún animados por el espíritu del software libre y la experiencia de la web 2.0.

Y es que todas no son máquinas, sino también maquinaciones. El artista Roman Signer ha estado recientemente en el espacio «Abierto por Obras» del Matadero de Madrid en el que se mostraban vídeos de él acometiendo experimentos en los que hace explotar una mesita de noche, genera un arco de humo en medio de un bosque o hace volar por los aires una caja. Bajo una apariencia de rigor científico, retuercen el concepto de causa-efecto del método tradicional de experimentación y descubrimiento.

Dentro de una vertiente conceptual y poética, *Máquinas y maquinaciones* es precisamente el título del libro de la artista Ana García Pineda y editado por Belleza Infinita, que sugiere máquinas que te hacen pensar con la sonrisa en la boca: la máquina del caos para lanzarlo todo por los aires y que caiga ordenado, la máquina de destruir el mundo y darle una segunda oportunidad o maquina-

ciones como escribir la palabra meta por todas partes o encargar misiones a los objetos inútiles.

Para Wim Delvoye, es precisamente el sinsentido y la inutilidad lo que caracteriza a la época actual y fuente de inspiración del artista. Su obra *Cloaca* es una instalación que convierte la comida en heces mediante un mecanismo digestivo artificial. Un proceso orgánico-mecánico que se puede extrapolar a lo fagocitador y generador de residuos de nuestro sistema socioeconómico.

Como representación de la maquinaria social no se puede dejar de mencionar los excepcionales mapas del colectivo Bureau d'études, que visualizan las conexiones de poderes fácticos que controlan por ejemplo el sistema agroalimentario, los entresijos de crisis económicas o la propia gobernanza mundial.

Ahora en agosto, la máquina socio-económica parece estar a medio gas, en modo «programa de vacaciones», o quizás, al contrario, a pleno rendimiento en su fase alterno-simultánea ocio-negocio-ocio-negocio.

Al más puro estilo Superagente 86, este mensaje se autodestruirá en 3 seg, el tiempo justo para que guardes esta información en alguno de los cajones de tu cabeza, si no está cerrada ya «por vacaciones». Pi, pi, piiiiiiiiii.....

1.11. Dentro y fuera del laberinto simultáneamente

Olmo, Saioa. «Dentro y fuera del laberinto simultáneamente». *Gara. Mugalari* 596, 8 de octubre de 2010: 63.

LABERINTOS PERSONALES, DOMÉSTICOS Y URBANOS

DENTRO Y FUERA DEL LABERINTO SIMULTÁNEAMENTE

No hace falta moverse mucho para tener un viaje a lugares inesperados o a los que no te atreves a entrar. ¿Quieres pasar? Arriégate a perderte y encontrarte, a ser arrojada, violentada o simplemente conducida. El laberinto como lugar físico y simbólico y como metáfora de experiencias emocionales.

Figura 1.15. Izq: Exposición «Por laberintos», CCCB, Barcelona, 2010. Fotografía: Pepo Segura Drch: Obra teatral *Bestiario Urbano*, Vitoria, de las compañías Monstrenko, Zanguango, Sleepwalk Collective y Kukubazar, 2010. Fotografía: Saioa Olmo.



«Por Laberintos» es precisamente el título de la exposición que hasta el 9 de enero podemos visitar en el CCCB de Barcelona. Ramón Esbelt y Oscar Tusquets Blanca son sus comisarios y a pesar de la amplitud con la que se podría tratar el tema, optan por centrar la muestra en una recopilación de laberintos en el sentido estricto de la palabra: aquellos por los que podemos o podríamos circular: desde alusiones al laberinto cretense por antonomasia, pasando por laberintos de catedrales como las de Charters, Amiens y Reims y toda suerte de jardines de distintas épocas, memoriales, instalaciones artísticas y hasta galerías laberínticas construidas por otros seres vivos. Nos adentramos en este universo físico y simbólico a través de piezas arqueológicas, grabados, fotografías, planos, proyecciones o maquetas, aparte de piezas audiovisuales creadas expresamente para la ocasión.

Llama especialmente mi atención el vídeo de la coreografía *Errand into de Maze* de Martha Graham (con escenografía de Isamo Noguchi y música de Gian Carlo Menotti) que contribuye con un aspecto muy interesante al tema: sin necesidad de arquitectura, el laberinto del Minotauro es portado por la bailarina, en sus movimientos, en el vestuario, en su expresión.

El propio dispositivo expositivo coreografía también el deambular de los visitantes bajo distintos formatos laberínticos. A la entrada nos encontramos con las típicas catenarias a las que somos sometidos en colas de aeropuertos, parques de atracciones o festivales, alargando nuestro camino y agotando nuestra paciencia. Una vez dentro se nos va conduciendo por un laberinto unicursal a base de trazados planos sobre el pavimento. El serpenteo va ganado altura a medida que vamos penetrando en la exposición, aludiendo a los laberintos hechos de piedras y parterres. Finalmente somos encaminados por paredes vegetales, dentro ya de una estructura multicursal (camino con bifurcaciones en las que tenemos que tomar decisiones sobre nuestro destino). Afuera en el patio, podemos disfrutar de un laberinto de sombras que muta con los cambios de posición del sol.

Además, a modo de actividad complementaria a la muestra, se nos ofrece un itinerario urbano para explorar y vivir la ciudad como un laberinto. Una pena no tener el tiempo para experimentar esta propuesta que se me antoja excitante y con tintes situacionistas. Quién sabe, quizás, a mi regreso a casa pueda probarla de manera autónoma.

Y desde luego un aeropuerto es un sitio muy idóneo para este tipo de experiencias. Las catenarias, cómo no, me dan la bienvenida y repiten el saludo en varias ocasiones. Ariadna me ha prestado su hilo transparente y se lo he atado a mi maleta, para que al facturarla no se pierda en un mar de cifras: vuelo 6148, vuelo 5822... y sepa cómo encontrarme. El camino hacia la puerta de embarque se me presenta como una senda unicursal sobre la que un ente superior me va desvelando poco a poco datos con los que completar mi camino que se vuelve premeditadamente multicursal en las zonas comerciales. Ya en el avión, en la oscuridad de la noche miro hacia abajo, veo la matrix y me siento fuera del laberinto a sabiendas de seguir dentro de él. Como Neo en Matrix Reloaded cuando se encuentra con el arquitecto y le pregunta «¿Por qué estoy aquí?». Pero... ¿aquí en dónde? La ciudad de Barcelona, Bilbao, Vitoria, se me antojan como un todo continuo. Entro en un sueño que me ayuda a obviar el transcurrir del tiempo y que refuerza la continuidad espacio-temporal. Y tras una breve escala aparezco en otro punto de esta ciudad continua, esta vez en el barrio de Vitoria.

— *Perdone, ¿para ir al Teatro Principal?*

— *Todo recto hasta llegar a una vaca, giras a la derecha hasta encontrar a un caminante y entonces sigues a la izquierda.*

Allí estaba el Teatro Principal y también el microbús que esperaba a las 10 personas que habíamos conseguido comprar una entrada para una de las sesiones de la obra “Bestiario Urbano” de las compañías Monstrenko, Zanguango, Sleepwalk Collective y Kukubazar dentro del Festival Internacional de Teatro de Vitoria. Sabemos que se trata de una obra que sucede en tres viviendas de la ciudad y poco más.

Txubio nos saluda y tras romper el hielo de esta especie de cita a ciegas, nos subimos al autobús que a modo de cápsula condensadora de emociones y burbuja semipermeable de separación de la realidad, nos trasladará a la primera de las viviendas. En ella los espectadores dejamos de ser meros ojos que observan para convertimos físicamente en protagonistas del sueño con reminiscencias del pasado de uno de los actores de la historia. Estancias que se abren, relatos que se van descubriendo y habitaciones a las que está vedado entrar. Volvemos al autobús y la contraseña es mantener la magia del momento sin entrar en demasiadas interpretaciones.

— *¿Unos caramelos?, ¿agua?*

— *Sí, gracias.*

— *¿Vosotras pasáis mucho tiempo en casa? Porque yo no.*

Hemos perdido la perspectiva de cuándo estamos en el espacio de la realidad y cuándo en el de la ficción. A través de las ventanas intentamos localizar la trayectoria de una manifestación, vemos una chica con flores en bicicleta, observamos a una viejecita tapada con una manta... ¿quiénes de estas personas pertenecen a la historia y quiénes no?

Llegamos a nuestra segunda parada y nos convertimos en naufragos de una relación amorosa, viéndonos repentinamente obligados a evacuar el piso.

Volvemos a nuestra cápsula y perdidos como robinsones en una isla por descubrir, llegamos a la orilla de un txoko. Ion y Xabi no nos esperaban tan pronto, pero hay tarta y gorrito para todos y después del festejo nos despedimos hasta la próxima.

Quizás me quiera quedar a la puerta del txoko hablando un poco más con Xabi y con Ion sobre su amigo Andrés o sobre la siguiente comida en el txoko. Me parece mejor plan que pasar al previsible espacio de la realidad en el que a mí me toca hacer las preguntas y a ellos responderlas.

Vivir un momento como un lugar desconocido, la realidad como un laberinto de dimensiones múltiples y simultáneas.

1.12.A vueltas con el público

Olmo, Saioa. «A vueltas con el público». *Gara. Mugalari* 600, 5 de noviembre de 2010: 63.

REPENSANDO LAS RELACIONES ARTE-PÚBLICO

A VUELTAS CON EL PÚBLICO

Experiencias de autoteatro, flash mob, mp3-s sincronizados o audio-guías turísticas usadas para otros fines, son ejemplos de estrategias que dejan a un lado el papel del público como espectador, buscando proponer otros roles. Qué tipo de relación establecemos con el público puede ser tan significativo y político, como cualquier otro aspecto de la obra artística.

Figura 1.16. Momento de la experiencia performativa *Follow Ni* de Horman Poster, 2010. Fotografía: Desconocido de *Follow Ni*.



Elijo a un desconocido de un catálogo. En realidad, más que elegir era el único desconocido disponible. Me despidió del chico con máscara mejicana que me ha mostrado mis no-opciones y del chico con acento ruso que me pide que vuelva al vestuario una vez que haya terminado todo.

Me dirijo a la parte superior de la escalinata y espero instrucciones. Curiosamente por la mañana había estado en ese mismo lugar, pero la sensación que tenía ahora era totalmente diferente. Me parecía que estaba viviendo una experiencia al margen de todo el bullicio que veía abajo y en paralelo a la realidad circundante. Algo sobre lo que solo ese desconocido y yo íbamos a estar al tanto, aunque rodeados de gente.

Suena mi móvil. Es él. Me indica que va a ir dándome instrucciones y que puedo ir tan lejos con ellas como yo quiera. Estoy decidida a jugar fuerte a pesar de no saber a dónde me va a llevar todo esto. «Realiza unos estiramientos en el banco que tienes detrás de ti y haz como que te tiras del mirador en el que te encuentras...».

Así comenzó mi *Follow Ni* particular, una propuesta del colectivo Horman Poster (Matxalen de Pedro e Igor de Quadra) dentro de la reciente edición del festival de cultura urbana Jetlag Bio. Esta experiencia performativa convertía a Bilbao en escenario de una actividad público-privada y a performer y participante en actores de una obra predefinida por el performer-guía y a concluir por la participante, en función de su disposición a acatar órdenes, saltarse las normas o añadir elementos de su propia cosecha.

Espectadores a priori, que son conducidos al plano de la acción mediante instrucciones, es un mecanismo que se viene utilizando por distintos artistas bajo formatos diversos. Roger Bernat en *Domino público* (2008) reparte a quienes acuden a su convocatoria, auriculares a través de los cuales les va dando instrucciones que les llevan a moverse y ocupar el espacio de modos diferentes en función de los enunciados escuchados y sus circunstancias personales. Esto genera una misteriosa coreografía de semiautómatas, curiosamente distinta cómo se vive desde dentro y cómo se interpreta desde fuera.

También a través de instrucciones, pero con otras intenciones, tenemos *The Glass Wall* (2001) de Dora García en la que dos personas conectadas con auriculares establecen una relación de dominación y sumisión. No se trata de que los performers hagan cosas, sino de entender que

cada performer no tiene responsabilidad sobre sus acciones y que por tanto no hay vergüenza o control sobre ellas. «Tú tienes responsabilidad sobre las acciones del otro, pero tú eres el único que lo sabe, y por consiguiente, nadie te culpará de nada». Se deben de olvidar de la noción de audiencia. No están jugando para ellos, sino con ellos. No hay un juicio por parte de la audiencia, ni abucheo, ni aplauso.

Otro ejemplo al caso es *Do create* (2001), un proyecto de Droog Design que reúne las creaciones de varios diseñadores, en las que los consumidores son invitados a interactuar, jugar o completar, y en definitiva influir en el diseño ofrecido. Puedes comprar una experiencia en la que lo que realmente cuenta es lo que tú haces al objeto y lo que el objeto te hace a ti.

Pero proponer instrucciones, mandatos o tareas, es una estrategia entre tantas que se pueden plantear buscando cuestionar la relación de «yo hago y tú miras» entre arte y público. Una concreta, en la que al público-participante se le sigue asignando un rol aún en gran medida controlado, aunque bajo cierta apariencia de protagonismo activo.

«Públicos y contrapúblicos» es el título de la exposición que se acaba de inaugurar en el CAAC, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla y que se podrá visitar hasta el 6 de marzo de 2011. Indaga sobre el espectador en la cultura visual contemporánea: qué lugar se le reserva en distintos dispositivos artísticos además de la habitual preocupación sobre qué es lo que ve. Comisariada por Juan Antonio Álvarez Reyes reúne un centenar de obras de treinta y cinco artistas internacionales y tiene distintos ejes sobre los que se articula: la apertura y clausura espacio-temporal de la representación, el espectador en el espacio de representación como único protagonista de la obra, el cambio de roles actores-público y la escenografía de la comunicación y la recepción del discurso.

En ella se pueden ver propuestas como *El discurso como acto político* de Nicoline van Harskamp, unos debates guionizados sobre las implicaciones políticas del lenguaje y del acto de hablar en público; *El Banco* de Ant Hampton, una experiencia de autoteatro urdida para que suceda entre dos desconocidos en un banco de un parque o *El coro de las quejas* de Tellervo Kalleinen & Oliver Kochta-Kalleinen, en la que las quejas de conciudadanos reclaman atención a través de un formato musical armónico y melódico.

La exposición se apoya en dos ensayos teóricos: *El Espectador Emancipado* de Jacques Rancière, y *Públicos y contrapúblicos* de Michael Warner, que da nombre a la exposición. Jacques Rancière pone el acento en cómo la tradición teatral innovadora ha intentado a lo largo del siglo XX romper las barreras entre el público y los actores, al considerar el rol del espectador como limitado a mirar y al estimar el mirar como algo «malo», por ser lo opuesto a actuar (rol pasivo) y por ser lo opuesto a conocer (se está frente a una apariencia de la que se desconoce el cómo). Sin embargo, él afirma, que ser espectador no es la condición pasiva que tendríamos que transformar en actividad, llevados por esta lógica. Sostiene que es el poder de asociar y de disociar lo que sucede ante sus ojos, donde reside la emancipación del espectador, independientemente del valor que puedan tener nuevas formas de aventuras intelectuales que intentan reducir la distancia entre público y actores.

Seguramente no se trate tanto de demonizar o glorificar ningún modelo, como de descubrir qué potencialidades tiene cada uno y quedarte con el que mejor se adecúe a tus intereses en cada momento, dependiendo de la lectura que hagas del contexto en el que vives.

1.13. ¿Cuestión de corrección ética?

Olmo, Saioa. «¿Cuestión de corrección ética?». *Gara. Mugari* 604, 3 de diciembre de 2010: 63.

POSICIONAMIENTOS IDEOLÓGICO-ARTÍSTICOS

¿CUESTIÓN DE CORRECCIÓN ÉTICA?

Coherencia, ética, moral, rigor ideológico, responsabilidad social... ¿riman con arte?, ¿en consonante, asonante o como verso libre? De un tiempo a esta parte, interesantes artistas han hecho gala de prácticas artísticas de dudosos valores éticos, provocando la atracción y repulsión simultánea y claros alineamientos a favor o en contra por parte del público. Indaguemos en este fenómeno.

Figura 1.17. Escena de la película "Enjoy Poverty" de Renzo Martens, 2008. <http://www.enjoypoverty.com>.



Parece cuando menos paradójico, que, a un Santiago Sierra, caracterizado por un tipo de obra con procedimientos premeditadamente cuestionables desde el punto de vista ético, se le alabe su corrección ética a la hora de rechazar el premio Nacional de las Artes, por razones de loables reparos ideológicos. Mucho se ha escrito y debatido sobre este asunto, esgrimiendo, tanto argumentos de por qué es ejemplarizante su actuación, como reprochable. Más allá de lo visceral, heroico y entretenido de posicionarnos discursivamente en un polo u otro (que es precisamente el juego al que el artista nos conduce, no sólo con este gesto sino en general con toda su obra), prestemos atención a cuestiones concretas, como por ejemplo a la asunción del arte como espacio de libertad.

El artista termina su carta con la frase “¡Salud y libertad!”, aludiendo a la libertad que le otorga el arte y que supuestamente aceptar el premio le quitaría, ya que significaría ser «instrumentalizado» por el Estado como cómplice de sus políticas. Coincidentemente, Sierra realiza en sus obras una operación similar a la que denuncia en su carta, ofreciendo dinero a personas a cambio de ser «instrumentalizadas» por él de maneras simbólicamente poco dignas. El arte da un tipo de libertad y una situación económica holgada, otra. El arte de Sierra le da libertad a él (no a las personas participantes y dudosamente a quienes asistimos como público del espectáculo), la libertad entre otras, de hacer uso y presentar en sociedad estrategias éticamente denostables y criticables por la moral imperante. La libertad que otorga una situación económica desahogada es clara. La libertad de sentirte libre, independientemente de que lo seas o no, sea quizás la más importante.

Pero seguramente es aún más interesante prestar atención a estos aspectos dentro del sistema artístico sin disociarlos. Artistas con obras de un marcado contenido ideológico y socialmente comprometido parecen presentar en ocasiones pocos reparos o repentino descuido en relación a dónde, en qué manos o partícipes de qué juegos acabarán sus piezas artísticas, como si esto dejara de ser parte significativa de sus creaciones o un mal menor. O todo lo contrario, esta información da una visión más clara aún de su trabajo. Siguiendo el caso de Santiago Sierra, *21 módulos antropométricos de materia fecal humana construidos por la gente de Sulabh International, India*, son esculturas construidas a base de los excrementos recogidos sin remuneración por personas de la casta más baja de India quienes deben afrontar por nacimiento esta dura tarea física y psíquica. Estas esculturas son fi-

nalmente presentadas por la Lisson Gallery de Londres en 2007, y transmutados estos excrementos en arte, accesibles a coleccionistas a cambio de grandes sumas de dinero. Una operación redonda en cuanto a valor simbólico, valor económico y valor inmoral.

La crítica de arte Claire Bishop, en su texto «El giro social: la colaboración y sus malestares», introduce una interesante línea de reflexión sobre los parámetros de valoración que se están aplicando a obras de arte de corte social. Analiza cómo este tipo de obras son consideradas por otros críticos y plantea interrogantes acerca de si un trabajo de este tipo ha de ser juzgado en función de que logre sus intenciones sociales y de que los procesos de trabajo sean coherentes con estas intenciones. Por un lado, alude a la máxima de que al arte no se le debe exigir utilidad alguna, pero no para sacralizar la autonomía o inutilidad del arte, sino para apuntar que es en ese contradictorio pulso entre autonomía e intervención social donde el terreno es más fértil, por muy desasosegante, explotador, o confuso que pueda parecer en un principio. Que «deberíamos buscar una alternativa a las homilias que hoy pasan por discurso crítico sobre colaboración social. Estas homilias que inconscientemente nos empujan hacia un régimen platónico en el cual el arte es valorado por su veracidad y eficacia educativa en vez de invitarnos a confrontar más oscuras y dolorosamente complejas consideraciones de nuestros conflictos».

La película *Enjoy Poverty* (2008) del artista holandés Renzo Martens, que recientemente hemos podido ver dentro de la exposición «Antifotoperiodismo» en la Virreina de Barcelona, es un claro ejemplo de obra que nos confronta de este modo, sin dejarnos ni siquiera cierto regusto reconfortante al final. El artista realiza un documental-intervención en el Congo, partiendo de la revulsiva acrobacia conceptual de que son los propios habitantes del Congo quienes deberían sacar beneficio económico de la pobreza que sufren. Para ello organiza un taller con fotógrafos locales de bodas, quienes ganan \$30 al mes, para instruirles sobre los modos en los que fotógrafos internacionales retratan el hambre y la pobreza, imágenes con las que poder ganar \$1.000 al mes. El artista organiza una reunión con el responsable de Médicos sin Fronteras en el campo de refugiados de Goma, preguntándole si les permitirá a estos fotógrafos, tomar imágenes para que puedan lucrarse de la economía que genera el hambre en su país, como a los fotógrafos internacionales. En otra escena de la película, también altamente significativa, monta con letras de neón el eslogan «Enjoy Poverty» (Disfruta

la pobreza) haciendo que este cartel presida una fiesta de congoleños que sufren la pobreza, inquietándonos como espectadores, cómo estas personas están comprendiendo e interpretando el mensaje que el artista ha orquestado y del que les está haciendo partícipes.

Un film que parece denunciar una situación de injusticia social, mediante procesos poco éticos sin ningún tipo de complejos, al contrario, aprovechando el estado de excepción que provee el arte para que nos interroguemos de un modo diferente. Y probablemente lo logra, pero, de cualquier modo, lo cortés no quita lo valiente.

1.14. Manifiesta 8, el nuevo El Dorado

Olmo, Saioa. «Manifiesta 8, El Nuevo El Dorado». *Gara*. *Mugalari* 608, 30 de diciembre de 2010: 63.

EXPERIENCIA ESTÉTICA Y GESTIÓN DEL ESPECTÁCULO

MANIFIESTA 8, EL NUEVO EL DORADO

Colonialismo cultural, ingeniería del compromiso social a través del arte y cinismo para la redención. Reveladores e inquietantes ingredientes del vídeo *El Nuevo El Dorado* que los artistas ingleses Common Culture han producido en el marco de la Manifiesta 8 de Murcia. Una sátira del contexto artístico del que participa, que resulta un triple salto mortal intelectual.

Figura 1.18. Escena del vídeo *El Nuevo El Dorado* de los artistas Common Culture. <http://www.commonculture.co.uk>.



«Esto es impresionante» (subtitulado «This is spectacular») es la primera frase que oímos a una de las dos personas que se encuentran contemplando una idílica puesta de sol sobre el mar, extasiadas por la belleza de la escena, aunque taciturnas. «¿Pero no era esto lo que buscabas?» le pregunta él. «Ahora ya no lo sé» le responde ella. La pareja no está sola y cuando se abre el encuadre de la cámara resulta que las cosas no son exactamente lo que parecían. Nos percatamos de que la romántica escena se está dando en un plató de grabación, que los personajes están en realidad observando la proyección de la imagen de un paisaje sobre un fondo, y que en vez de reclinados en un paraje natural están sentados encima de una mesa de oficina. A su derecha, vemos a un grupo de administrativas atareadas con labores de gestión. A su izquierda, un trío de actores con pinta de haber salido de un guateque de los años 70. En un plano aparte y de perfil, un narrador, vestido con el típico traje occidental y hablando en inglés, a diferencia de todo el resto de conversaciones que transcurren en castellano. También hay un fuera de campo, el del equipo de producción local, el cual no vemos, pero es aludido durante la acción y sabemos que graba bajo las indicaciones de los artistas.

El narrador está a punto de pasar a primer plano y tomar la palabra, pero detengamos antes en ampliar un poco más el ángulo de visión. Se trata ésta de una producción audiovisual hecha con motivo de la bienal europea de arte contemporáneo *Manifesta*, que en su 8ª edición ha recalado en Murcia y usa como leitmotiv «en diálogo con el norte de África». Los artistas *Common Culture* (David Campbell, Mark Durden e Ian Brown) han realizado esta obra bajo encargo de ACAF, uno de los tres grupos de comisarios de la muestra, conocedores de la línea de trabajo de los artistas que cuentan con obras recientes en las que también hacen uso de un tono irónico-cómico para aludir a las relaciones de poder generadas en base al consumo y la mercantilización del arte.

En *El Nuevo El Dorado*, tres actores aparecen charlando en un supuesto ambiente de discoteca, y en sus conversaciones van lanzándose insinuaciones indirectas sobre el papel que un evento artístico, en abstracto, puede jugar respecto al turismo cultural, al branding de lugar y en relación a la población local del contexto en el que se genera, así como con el rol que juegan los propios artistas en todo esto.

COLONIALISMO CULTURAL

El título *El Nuevo El Dorado* es ya una declaración de intenciones en sí mismo: aludir al colonialismo cultural mediante el símil con las expediciones que conquistadores españoles e ingleses organizaron por la selva amazónica en busca de este lugar mítico de grandes reservas de oro. En aquella época, expediciones en busca del codiciado metal. En la nuestra, «una nación de zombies ambulantes que se abalanza sobre ti para devorar nuevas experiencias». En ambos casos, antes y ahora, una doble explotación: económica y cultural.

¿No estaremos participando de una reflexión eurocéntrica más, que, bajo una pretendida actitud de intercambio dialógico, lo que realmente hace es reafirmar una hegemonía cultural? El quid de la cuestión suele estar en quién sujeta la cámara, dice uno de los personajes. Quizás debamos mirar también hacia la parte de la escena reservada a la gestión cultural.

«Su sinceridad me tiene hartado» declara el actor dirigiendo la vista hacia las personas situadas en el lado de las cámaras. La sinceridad con la que el guión aborda temas comprometidos y que él se ve obligado a interpretar. Una sinceridad que como público te cautiva, y que, al no nominalizar, no marca una dirección única de interpretación quedando en tus manos el trazar identificaciones con el contexto.

INGENIERÍA DEL COMPROMISO SOCIAL

Una de estas patatas calientes que se saca a colación es la cuestión del compromiso social a través del arte, que inscribiéndose la producción dentro de un macroevento bajo el lema «en diálogo con el norte de África» adquiere tintes de ingeniería sociocultural. «Lo que pasa es que nosotros somos más baratos», «tú límitate a hacerlo bien», «no parecen estar mezclándose o intentado socializarse con el resto de la gente», «sus pies están ayudando a sostener la economía regional del norte de Italia», «Yo siempre he querido lanzarme en paracaídas»... El artista nómada internacional como una especie de paracaidista cultural, del que en ocasiones se espera un compromiso con la realidad local, careciendo incluso de herramientas como el propio idioma. La cultura, pero también el compromiso social, burocratizada, gestionada y empaquetada para matar varios pájaros de un tiro: generar dinero para la economía local, sosiego para las conciencias y

goce estético. «Exhibiciones y casinos son la misma cosa, patios de recreo de la burguesía».

CINISMO REDENTOR

El arte como «gran redentor». Los creadores de *El Nuevo El Dorado* hacen gala de hiperrealismo, supraconsciencia y gran capacidad de análisis sobre la realidad y nos la ofrecen en forma de sátira.

No hay ingenuidad ni idealismo esperanzado. Y el cinismo también parece una mala coartada, inoperante cuando menos. «Smell the coffee» le increpa un actor a otro. Es la única frase de sus diálogos que no se ha traducido al castellano y cuyo significado es justamente, «Toma cartas en el asunto», «mójate». A lo más, mojarse con el cóctel que sujetan en sus manos, mientras nos ofrecen esta entretendida contienda.

Finalmente desaparecen del escenario los actores principales. Queda la maquinaria burocrática, el par de personas que se resiste a dejar de otear el horizonte estético y un narrador dispuesto a comentar desde una distancia crítica aquello que el foco tenga a bien iluminar. El equipo de producción local habrá sido pagado, el teatro utilizado y el público que hemos asistido a la escaramuza nos volvemos a nuestras casas, con una experiencia más, unos cuantos euros menos y las ganas de escribir un artículo de reflexión.

1.15. El sireno, del Río de la Plata al Puerto Viejo de Algorta

Olmo, Saioa. «El sireno, del Río de la Plata al Puerto Viejo de Algorta». *Gara. Mugalari* 612, 28 de enero de 2011: 63.

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS E IMAGINARIO COLECTIVO

EL SIRENO, DEL RÍO DE LA PLATA AL PUERTO VIEJO DE ALGORTA



Figura 1.19. Inauguración de la colocación de *El Sireno* del Río de la Plata de Marcos López, en el Puerto Viejo de Algorta.

Vino en ascensor y se marchó. Estuvo chapoteando en el muelle y desapareció con la última marea de septiembre. Lo vimos a través de un catalejo panorámico cerca del mirador mientras el mar jugaba a revolcarlo. El pasado 13 de enero dijo que se quedaría un poco más. Ahora ondea su cola con el vaivén de las olas, mientras nos engatusa con sus encantos para que lo hagamos nuestro.

La asociación Begihandi, organizadora del festival de fotografía Getxophoto, ha promovido la adquisición temporal por parte del Ayuntamiento de Getxo de la fotografía "El Sireno del Río de la Plata" del artista Marcos López, una imagen de un joven, con torso de hombre y cola de pez, recostado en una orilla salpicada de cascotes. Hemos podido toparnos esta obra en distintas localizaciones durante las sucesivas ediciones de Getxophoto, pero en adelante podremos disfrutar de ella de una manera más continuada en el espigón del Puerto Viejo de Algorta, y quién sabe, quizás vayamos encontrándonos con ella de modos inesperados. ¿Pero quién es este desconocido cada vez más lugareño? ¿De dónde viene? Y más inquietante aún... ¿qué intenciones trae?

En los corrillos aún no se ponen de acuerdo sobre su nombre. Unos dicen que si Reyes, otras que si Gastón, que si Gorka... Se rumorea que es primo de la sirena de Uruguay, pariente lejano de las lamias de Lamiako y que ha tenido algún *affair* con la distinguida, celebrada y de muy diversos modos apelada, sirena de Copenhague. El relato está entrando en un terreno que se lo podríamos dejar a, la mitología, la criptozoología o la rumorología, pero igualmente podemos ponerle rumbo a la historia y el imaginario social, a las políticas culturales, el turismo y el arte.

El Sireno viene del Río de la Plata, estuario entre Argentina y Uruguay, por el que conquistadores españoles, portugueses e ingleses entraron a por las riquezas de la fecunda América. Nuestro sireno ha trazado la ruta al revés. Ha migrando del sur al norte como tantos otros, en una especie de colonización inversa, pero en este caso para ocupar un espacio privilegiado en el Puerto Viejo de Algorta y un espacio simbólico en la mente de los getxotarras.

Su autor, Marcos López, se encuadra dentro de las corrientes del arte pop latinoamericano. Su obra, como él mismo indica, es hija ilegítima de Diego de Rivera y de Andy Warhol: por un lado, toma aspectos del muralismo

social y didáctico del artista mexicano y busca la elevación de lo popular y lo cotidiano a la categoría de arte que el neoyorkino consiguió a través de la repetición de iconos de la cultura popular norteamericana como las latas de sopa Campbell. Pero lo que en un contexto es un elemento fácilmente reconocible por todos, descontextualizado pierde su sentido o sólo accedes a él mediante la explicación y no desde la emoción. Marcos López utiliza una iconografía de sabor latino y elementos locales, citando al norte desde la irreverencia.

El Sireno adoptado en Ereaga es un sireno de pelo en pecho, pero que hace gala de una masculinidad que rompe con ciertos estereotipos de género. Es un sireno de la periferia, del río en el que arrojaron a los disidentes de la dictadura militar argentina, de una orilla con desperdicios, alejada, del halo bucólico que envuelve a la sirenita de Copenhague inspirada en el cuento de Hans Christian Andersen y de la aún más edulcorada versión de Disney. Mestizaje y bastardía vs autenticidad. Sincretismo. Un cóctel molotov de referencias culturales.

Muchas veces en arte, «hablar como hablamos todos» y alejarse de una jerga elitista, se convierte en un ejercicio subversivo. Ese es el estilo de Marcos López. Su argot es popular y parece encantado de que cada cual pueda hacer suyas y adaptar sus creaciones. Por eso también recibió de buena gana que desde la organización de Getxophoto le propusieron añadir cierta magia a su imagen eligiendo como ubicación el muelle de un puerto, un emplazamiento medio marítimo y medio terrestre, que provoca que la marea alta oculte la cola del Sireno, mientras que la baja nos descubra su fisonomía completa, revelando su carácter híbrido. Esto ha supuesto un reto constructivo, que el arquitecto Xabier Goikoetxea ha resuelto mediante un dispositivo que, a base de láminas, es lo suficientemente flexible a la vez que robusto como para soportar las embestidas del mar, y que porta la imagen, imprimida sobre vinilo del que se utiliza en embarcaciones.

Pero, además de una sugerente imagen instalada con criterio y pericia, se busca experimentar con que el sireno pueda pasar a formar parte de la vida de los habitantes del entorno adquiriendo una nueva dimensión, más vivencial, emocional y de construcción compartida. Es por ello que se invitó a los cocineros y Fernando Canales y Paul Ibarra del restaurante Etxanobe para que junto con hosteleros del Puerto Viejo de Algorta elaborasen un pinxto inspirado en el Sireno. Esto ha dado como resultado una brocheta estilo kebab, mezcla de carne y pescado, a

base de langostino, pollo y alga con kétchup de tomate de la huerta, pimiento choricero, anchoas en salazón, miel y vinagre de sidra. Cada bar le da su punto particular y ya lo podemos degustar en los establecimientos del puerto.

En adelante, se pretende impulsar nuevas propuestas entorno a la imagen del Sireno, involucrando a vecinos y agentes sociales del Puerto Viejo de Algorta (ikastolas, asociaciones, comisión de fiestas...) y presenciaremos cómo va pasando a formar parte de nuestro imaginario colectivo de modos más o menos gestionados o espontáneos.

El Sireno de Getxo es una iniciativa que está en la onda de la creación de branding de lugar que otras ciudades, regiones y países han seguido, promocionando símbolos que sirven para identificar la cultura y como reclamo turístico. Como ejemplos cercanos tenemos el *Puppy* de Bilbao o el *Peine de los Vientos* de Donosti. Lo interesante de este caso es que no se trata de un símbolo que haya sido introducido de manera impositiva, o que porte valores excesivamente complacientes con lo políticamente correcto. Se ha ido cocinando a fuego lento, sin una premeditación inicial, tanteando qué reacción provocaba entre los vecinos y lo que es más importante, con intención de que sea apropiable y adaptable por la ciudadanía.

Veremos si el Sireno consigue conquistar el corazón de los euskaldunes y de quienes se acerquen a visitarnos, y cómo de abierto es el uso público que finalmente podamos hacer de él.

1.16. Necesitamos a un artista

Olmo, Saioa. «Necesitamos un artista». *Gara. Mugalari* 616, 25 de febrero de 2011: 63.

FORMAS DE PONER EN MARCHA PROCESOS ARTÍSTICOS

NECESITAMOS A UN ARTISTA

Actualmente, las motivaciones de los propios artistas son el punto de partida de la mayoría de los proyectos artísticos. Pero hay ocasiones en las que personas con una inquietud común, son quienes deciden darle cauce a ésta de la mano de un artista. La iniciativa «Nuevos Comanditarios» facilita que sucedan este tipo de colaboraciones, ahora también en Euskal Herria.

Figura 1.20. Proyecto *Camino de la vida* de Claude Lévêque. Mediador: Pierre Marsaa. Programa Comanditarios, Francia. Fotografía: Jean-Christophe García.



Nicole Bellemin-Noël, Dominique Maraninchi y Dominique Cognis necesitaban un espacio espiritual multiconfesional para el hospital de Marsella en el que trabajaban. Hablaron con Sylvie Amar quien les puso en contacto con Michelangelo Pistoletto. Emmanuel Jourdes y Christophe Philippe del Centro Paul Bert de Burdeos, querían aunar en un mismo espacio facilidades de cuidado diario para personas en situaciones de exclusión, con baños de vapor para todo el vecindario. Dieron con Claude Lévêque a través de Pierre Marsaa. Los jóvenes de Chaucenne, tras la muerte de dos de sus amigos en un accidente de moto, pedían poder elaborar su pérdida y gracias a la mediación de Xavier Douroux trabajaron con el artista Steven Gontarski para la creación de unos hitos conmemorativos.

En 1990, la Fundación de Francia pide a un artista que conciba un modelo de política cultural adaptado al rol del arte en la sociedad. Francois Hers propone implementar el protocolo de «Los Nuevos Comanditarios». Estos son algunos ejemplos de los más de 200 proyectos artísticos que han sido creados en Francia y Europa hasta la fecha y se pueden consultar en <http://www.newpatrons.eu>.

«Nuevos Comanditarios» es un programa que replantea el papel del arte en la sociedad. Hoy en día, de manera predominante, se considera conveniente que las prácticas artísticas surjan de un espacio de libertad, supuestamente el del contexto artístico, que permita crear sin ningún tipo de ambición práctica o funcionalidad, en concordancia con la máxima de «el arte por el arte». De ahí se derivan obras que surgen directamente del espacio del estudio u otros espacios de experimentación, a las que luego, aparentemente quedando ya la figura del artista al margen, se les adjudicarán diversas funciones dependiendo del circuito de exhibición, compra o difusión en el que se inscriban. Por otro lado, en la coyuntura actual, el auge de la mercantilización de la cultura y los discursos sobre innovación, que en ocasiones se acercan a las prácticas artísticas y creativas con objetivos que distan de las mismas, aumenta la desconfianza hacia cualquier práctica artística no autónoma bajo el resquemor de caer en un caso de «instrumentalización de la cultura». Finalmente, el pensamiento postmoderno, con el escepticismo que le caracteriza hacia los grandes relatos, parece también poco predispuesto a considerar al arte como uno de los factores con capacidad para transformar la vida cotidiana.

Estos factores colocan a «Nuevos comanditarios» como una propuesta diferencial, ya que parte de necesidades

concretas, apuesta por un proceso de continua negociación entre comanditarios, artistas y mediadores y está asentada en la convicción de que el arte puede tener efectos transformadores en su entorno.

La Iniciativa «Conexiones Improbables» de c2+i, funciona como organización mediadora de «Nuevos Comendatarios» en el contexto vasco, tomando el relevo de Cecile Bourne en el ámbito estatal. Hemos conversado con Arantxa Mendiharat sobre las similitudes y diferencias de «Nuevos Comanditarios» respecto al programa «Conexiones Improbables» que ellos mismos tienen en marcha y cuya convocatoria de recepción de propuestas de artistas está justamente abierta hasta el 28 de marzo.

«Conexiones Improbables» es un programa que busca crear cruces entre entidades y artistas o pensadores para afrontar retos planteados por estas empresas u organizaciones. Ambos parten de necesidades concretas y confían en las prácticas artísticas para encontrar nuevos caminos para satisfacerlas. Sin embargo, existen también diferencias sustanciales entre ellos. En primer lugar, en «Nuevos Comanditarios», el resultado se concreta en una obra de arte material mientras que en Improbables puede ser un proceso, un producto, una tecnología o un servicio. Por otra parte, los comendatarios son personas que participan a nivel individual, aunque movilizados por su inquietud común. Además, en «Nuevos Comendatarios» no hay una convocatoria abierta de artistas, sino que la figura del mediador cobra más importancia en la elección de los artistas. El tiempo es también un elemento crucial, ya que mientras que en «Improbables» la duración es de 9 meses en «Nuevos Comendatarios» los procesos tienen una duración media de 3 años llegando algunos casos incluso a los 10 años. «Nuevos Comendatarios» es realmente una aventura.

SAIOA OLMO: ¿Cómo llegan los comendatarios a la convicción de que lo que necesitan es a un artista?

ARANTXA MENDIHARAT: La Fundación de Francia lleva 20 años con este programa, por lo general la gente acude a ella porque ha conocido otros proyectos ya realizados y piensa, «esto nos servirá». Se ha difundido en muchos contextos y también a través de los medios de comunicación.

SO: ¿De qué manera los proyectos surgidos de «Nuevos Comanditarios» tienen capacidad de provocar transformaciones en el entorno en el que acontecen?



Figura 1.21. Arantxa Mendiharat.

AM: Es en el proceso de pensar la obra cuando se genera un flujo de conocimiento y de experimentación que permite que el resultado final tenga realmente un papel transformador. Y el propio artefacto que resulta es la garantía de que el efecto perdure en el tiempo más allá del proceso.

SO: ¿Cómo se relaciona un proyecto como «Nuevos Comanditarios» con otras formas de entender el arte menos preocupadas por interactuar con el ámbito social?

AM: Siempre insisto en que tiene sentido que los artistas tomen parte en estos proyectos cuando han desarrollado su trabajo en el ámbito artístico experimental. Los artistas participantes aplican investigaciones que han realizado en ese terreno y por eso es tan fundamental que se sustenten estos espacios desde lo público. Deben de seguir existiendo espacios para la investigación básica y muchos más para la investigación aplicada, que son casi inexistentes.

SO: Si un grupo de personas piensa «Nos vendría bien iniciar un proceso de este tipo», ¿a quién se pueden dirigir?

AM: A nosotros mismos entrando en <http://www.conexionesimprobables.com>, o escribiéndonos a info@conexionesimprobables.com.

1.17. Doc 10. «Está en mi cabeza, detrás de los ojos»

Barcenilla, Haizea, y Saioa Olmo. «Está en mi cabeza, detrás de los ojos». *Doc. 10*. Vitoria: Centro Cultural Montehermoso, 2010. Cuaderno de la exposición.

DOC. 10 «ESTÁ EN MI CABEZA, DETRÁS DE LOS OJOS»

- Te quedarás aquí.
- Sí.
- Bailarás conmigo.
- No lo haré.
- Jugarás con este aro de alambre alrededor de tu cintura.
- Jugaré. Yo misma me encargaré de mantener el juego en movimiento.
- Sabes que sólo quiero lo mejor para ti porque eres mi corderita.
- Sí, y las corderitas se quedan dentro de la alambrada.

Figuras como la de Margaret Thatcher o Tomb Raider son vistas como la excepción que confirma la regla: nos guste o no, durante mucho tiempo ha sido socialmente aceptado que las mujeres son sumisas, ordenadas, tranquilas, dulces, delicadas, comprensivas y otros muchos adjetivos que delimitan su campo de acción al cuidado y la preocupación por los demás. Es éste un estereotipo que cada vez se presenta más claramente como construido, al igual que otros más específicos que aún rondan en chistes y momentos en los que el hablante piensa no ser escuchado: que las rubias son tontas, que las niñas no saben jugar al fútbol, que una mujer no debería llevar una gran empresa porque las preocupaciones por su familia le harían desconcentrarse.

Tú la llevas. Toma la llevas tú. Y ahora tú... Yo la llevo, lo llevo dentro, como Sigourney Weaver en *Alien Resurrección*. «Está en mi cabeza. Detrás de mis ojos». Dice cuándo, cómo y con qué postura respirar. Uno, dos, tres, cuatro, cinco... veinte mil. No te librarás de mí porque ya soy parte de ti y marco la dirección de tu mirada. Horizonte trascendente.

La deconstrucción de estos prototipos es una gran batalla de la lucha feminista; una batalla que parece no acabar nunca, pues bien es cierto que, aún si las ideas que intentamos destruir son descartadas oficiosamente, siguen siendo tácitamente transmitidas de manera sutil a través de los mandatos de género. Estos constituyen un elemento mucho más taimado de la construcción de la identidad, puesto que se presentan ocultos en las relaciones sociales, en acciones y comentarios que parecen naturales y que, por ello, no dan la impresión de estar imponiendo ningún tipo de prejuicio.

¿Quién eres? Yo también soy un yo. Soy yo y soy la otra. Soy la de la cocina y soy la que está desnuda en el campo. También soy nosotras. Nosotras las de ahora, las de antes y las que serán. Ponte en esta postura, a ver cómo quedamos retratadas en plan Alegoría... Umm, creo que no era así, mejor, probemos de otro modo, seguidme hacia otro lugar, lo pasaremos bien, lo pasaremos mejor. Estoy aquí para cambiar el mundo.

Los mandatos pueden ser de varios tipos y presentarse de forma diversa, aunque, por regla general, cumplen con la característica de no ser aserciones o imposiciones claras, sino pequeños consejos, reproches y comentarios (no obstante, a veces pueden presentarse como instrucciones insistentes camufladas tras una cierta familiaridad). A menudo las personas que los emiten no son conscientes de estar imponiendo visiones diferenciadas en base al género, sino que piensan estar haciendo lo correcto o siguiendo una tendencia natural y socialmente aceptada: vestir a las niñas de rosa porque a ellas les gusta ese color, no permitirles hacer ejercicios físicos arriesgados porque podrían hacerse daño, o reprimir el llanto de un niño por ser demasiado sentimental.

Más alto, más bajo, respira al ritmo que yo marco, aspira, expira ... mantente expirando 2 o 3 siglos más, hasta que exhales el último sorbo de aire y siempre y cuando yo así lo indique. Tú estás hecha para mí, para satisfacer mis deseos, para acatar mis órdenes, porque yo sé, yo poseo, yo

digo lo que está bien y lo que está mal, yo soy la medida de todas las cosas.

La transmisión de los mandatos ocurre de manera básica en todos los campos de la relación social. Obviamente, la educación familiar ocupa un lugar importante en la comunicación de estas ideas. Las relaciones entre los progenitores y sus hijos/as articulan una gran parte de las bases de la identidad de género. No obstante, sería equívoco pensar que este es el único espacio de acción de los mandatos. La educación en la escuela, las relaciones en el trabajo y, sin duda, los mandatos enviados por los diferentes medios de comunicación son fundamentales.

Es como si despertara de un sueño, pero ¿cuándo estoy soñando, antes o ahora? Me quito la bata de las normas, de la educación, de las expectativas impuestas y autoimpuestas, del civismo, del buenismo, de lo masculino, de lo femenino... Pero cortar la cebolla me hace llorar. Me pongo la bata y soy yo otra vez. Y salgo huyendo de mí misma porque no me entiendo. Hiper-huyo, salgo tanto que me acabo yendo y se quedan hablando de por qué me fui: por la presión de la imagen que imponen los medios de comunicación, porque era exactamente lo que el entorno esperaba que fuera, porque era la más de lo más, porque, porque... Y una vez colonizada entendí que el último reducto de libertad de acción que me quedaba era mi propio cuerpo y mi propia mente, y paradójicamente entré en un circuito mental que no pude controlar: más, más, más... todo-nada, todo-nada... Todo... Nada. Hablan... pero yo ya no estoy.

Los trabajos presentados en esta exposición intentan analizar y desvelar la influencia de los mandatos de género en la construcción de las identidades. Algunos hablan claramente del peso de la familia y los medios de comunicación; otros, de manera más sutil, intentan reflejar las imposiciones que a menudo nosotras mismas transmitimos sin ser conscientes de ello. En todos los casos, los vídeos nos muestran situaciones que, por ser menos visibles que los entornos de marginación o de estereotipificación, pasan a menudo desapercibidas, a pesar de ser fundamentales en la creación de roles sociales predefinidos.

— ¿Te dejarás seducir?

— No, me iré a roturar el campo. Por fin he descubierto para qué sirven estos tacones.

1.18. Pensar en movimiento y en compañía: The Walking Reading Group on Participation

Olmo, Saioa. «Pensar en movimiento y en compañía: *The Walking Reading Group on Participation*. *A-Desk*, 10 de agosto de 2013. <http://a-desk.org/magazine/pensar-en-movimiento-y-en-compania/>

PENSAR EN MOVIMIENTO Y EN COMPAÑÍA: *THE WALKING READING GROUP ON PARTICIPATION*

Figura 1.24. Salida de *The Walking Reading Group on Participation* desde The Showroom, caminando por las inmediaciones del barrio de Marylebone, Londres, 2013.



La artista Ania Bas y la productora cultural Simone Mair organizan unos peculiares grupos de lectura: *The Walking Reading Group on Participation*, unos paseos en grupo por determinadas rutas de una ciudad en los que conversar sobre lecturas previas entorno al concepto de participación. Han realizado ya cuatro "Walking Reading Group" en colaboración con Gasworks y The Showroom en Londres y preparan nuevas ediciones de cara al próximo octubre.

Ania Bas es una de esas artistas que disfruta con desdibujar las fronteras entre lo que es el arte y lo que podría ser. Simone Mair se mueve entre el comisariado y la educación artística. Cuando Simone supo que Ania había organizado un grupo de lectura sobre participación en Cardiff bajo invitación de Elbow Room, le propuso urdir juntas algo similar en Londres, y de esta colaboración surgió el formato actual de las sesiones: «Pensamos que esta dinámica en movimiento podría mitigar el miedo a decir algo erróneo en un grupo de 15 personas alrededor de una mesa». Durante los paseos se tratan textos con profundidad discursiva de distintas filósofas, críticas y profesionales del arte como: Claire Bishop, Michel De Certeau, Emily Pethick, Louise Shelley, Emma Smith, Nato Thompson, Marijke Steedman, Jeanne van Heeswijk... «Ayer por ejemplo hablamos sobre un texto en el que Grant Kester explica que el conocimiento debe de ser movilizado y que entonces su verdad es negociada. Nosotras desarrollamos esta idea de movilización literalmente».

Para cada sesión preparan tanto lecturas como rutas diferentes. Para dinamizar las conversaciones, las personas caminan en parejas y cambian de acompañante y tema cada 15 min, a lo largo de un paseo de unas 2 horas de duración. Los itinerarios no están elegidos al azar y han sido confeccionados con los equipos de Gasworks y The Showroom. Showroom, por ejemplo, lleva varios años desarrollando el programa "Communal Knowledge" de proyectos colaborativos entre artistas locales e internacionales y personas del propio barrio en el que está ubicada la organización, por lo que el recorrido pasa por sitios vinculados a distintos proyectos. «Pero no es un tour en el que nosotras apuntamos a la derecha puedes ver esto y a la izquierda aquello. Aún así, hay cierta dimensión del texto de cada día en relación al espacio, que puede hacer que en un momento determinado las participantes hagan click y piensen "ése era el lugar"».

Como contrapunto a *The Walking Reading Group*, otra propuesta que también juega con leer y caminar en compañía es *El Paseo* de la artista Idoia Zabaleta presentada dentro

del encuentro «3,2,1» sobre nuevas formas escénicas de la Alhóndiga Bilbao. Se trata de una performance en la que se juega con la idea de paseo, movimiento y acción grupal. En este caso un grupo de 9 personas, que participan más bien como autómatas, leen la novela *El Paseo* de Robert Walser ininterrumpidamente (durante 3 horas y media) mientras se mueven de manera no premeditada. La lectura simultánea, que requiere cierto esfuerzo coral, pretende distraer al individuo de querer ejercer un control sobre sus propios movimientos, además el sonido y el movimiento generan en el espectador un efecto que se escapa al propio control de la artista.

Tanto cuando se acaba *The Walking Reading Group* de Ania Bas y Simone Mair como cuando termina *El Paseo* de Idoia Zabaleta, te vuelves a casa paseando, pensando en movimiento, sola o acompañada, ensimismada en tus reflexiones o dejándote ocupar por el paisaje. Quizás decidas no tomar el camino de siempre y en esa deriva, más o menos errante e inconsciente o planificada y controlada, te encuentres con algo que pensabas que buscabas.

1.19. Jugando a desobedecer en una «Living Room» obediente

Olmo, Saioa. «Jugando a desobedecer en una “Living Room” obediente». *A-Desk*, 1 de diciembre de 2014. <http://a-desk.org/magazine/jugando-a-desobedecer-en-una/>.

JUGANDO A DESOBEDECER EN UNA “LIVING ROOM” OBEDIENTE

Figura 1.22. Exposición «Objetos desobedientes» en el Victoria & Albert Museum, 2014.

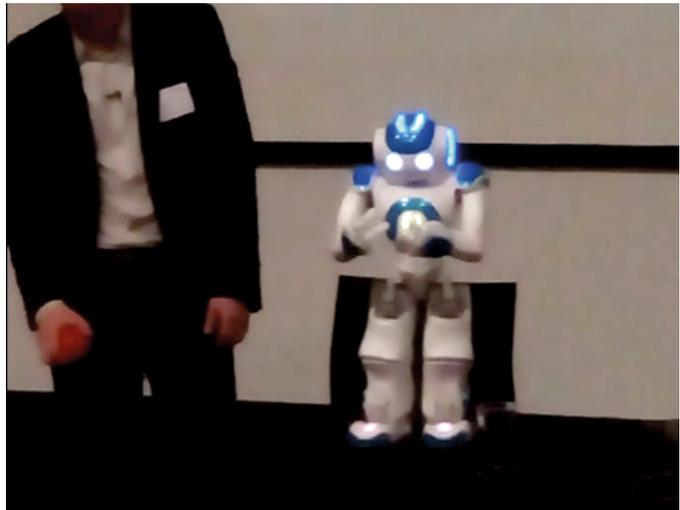


Durante la jornada de conferencias «Human Interactive», organizada recientemente por Goldsmiths University of London en torno a las relaciones humanas con la tecnología, la presentación de apertura corrió a cargo del director de investigación de una empresa de robótica, que mostró dos de los robots que están desarrollando y produciendo para asistir a las personas en su vida diaria: «Robots Humanoides para Todos».

Nao, de 57 cm de altura, diseñado para ser un futuro producto de consumo masivo, parece ser la delicia de niñas y niños, que gracias a él son capaces de entretenerse por su cuenta, y de las personas mayores con alguna diversidad funcional, a quienes les hace compañía y les lee los mensajes de texto de sus seres queridos cuando están solas en casa. Sobre Romeo, de mayor altura, pero aún así más bajito que las personas a las que asiste (ya que esto parece ser conveniente), el director de investigación comentaba en tono jocoso, que las mujeres estarían encantadas porque les liberaría del trabajo doméstico y los hombres porque les traería la lata de cerveza al sofá.

Obviamente cuando el robot Nao fue requerido para hacer una demostración de sus habilidades, se negó rotundamente, por más que el conferenciante pusiera la mano sobre su cabeza robótica para que este siguiera sus indicaciones. El robot prefería bailar, no me extraña, y se marcó un baile con la canción del verano «Nossa Nossa Asi Voce Me Mata» que tenía cargada en sus circuitos. Más adelante en la jornada, que a pesar de todo terminó siendo bastante interesante, pudimos ver a otro mini robot bailando esta vez «Sexy and I know it». Atención

Figura 1.23. Presentación del robot «Nao» durante la jornada «Human Interactive» en la Universidad Goldsmiths the Londres, 2014.



amigas coreógrafas, que los robots bailarines pueden ser tendencia. También los gadgets que acompañan, pautan, capturan y codifican nuestros movimientos, tanto en nuestra «living room» (convirtiéndola por ejemplo en una sala de realidad virtual a través de un producto Play Station) como en el espacio escénico y de representación del arte. Porque no olvidemos que no debe faltar el artilingio que se pueda comercializar.

El caso es que pudimos constatar que la película *Eva* (2011) dirigida por Kike Maílló, todavía queda bastante lejana a la realidad actual, no sólo en cuanto a los avances de la técnica se refiere sino también en cuanto a la sensibilidad con que se abordan los vínculos relacionales afectivos y de subordinación entre humanos y robots humanoides. Algo a lo que ya apuntaba la propia *Blade Runner* (1982). Y ni que decir tendría, que el enfoque y la comunicación de «un producto de consumo masivo» debería, a estas alturas de «la película» (2014), mostrar una sensibilidad al menos «básica» hacia los postulados feministas, y más si es presentado en un foro universitario.

En otro orden de cosas, y siendo esta vez los propios humanos los que juegan a desobedecer, podemos ver la exposición «Objetos desobedientes» en el Victoria & Albert Museum de Londres, hasta el 1 de febrero 2015. Se trata de una exposición en la que están recogidos objetos inventados y utilizados por activistas de distintos movimientos sociales, en protestas, manifestaciones y acciones públicas de carácter reivindicativo, pretendiendo ser una muestra representativa del panorama internacional desde 1970 hasta la actualidad.

Así, encontramos: carteles con forma de portadas de libro utilizados por estudiantes italianos en el 2011 para protestar contra los recortes educativos; trozos de tubería para cubrir los brazos en estrategias de cuerpos encadenados; mascarillas DIY contra gases lacrimógenos utilizadas en las protestas del 2013 en Estambul contra de la reurbanización del parque Gezi; arpilleras hechas por mujeres chilenas que documentan experiencias de violencia y dificultades vividas durante la dictadura de Pinochet; adoquines inflables usados en Berlín y Barcelona durante el MayDay 2012 como símbolo antiautoritario que subvierte las típicas representaciones de protesta mostradas en los medios de comunicación...

Actitudes contestatarias respecto a los poderes y fuerzas de control social que quedan latentes en los propios objetos, por muy sencillos que estos sean, siendo incluso

esta factura simple en la mayoría de los casos, una declaración de intenciones en sí misma. La muestra cuenta con información sintética de los conflictos que dan pie a cada objeto, y la cantidad de información está perfectamente empaquetada para poder ser consumida en el tiempo que un ciudadano medio suele dedicar a una exposición.

Algunas citas buscadas para la ocasión acompañan también al dispositivo expositivo. Nada más entrar nos encontramos la frase de Nicholas Klein dirigida a trabajadores del sector textil de América en Baltimore en 1914: «Primero te ignoran. Luego te ridiculizan. Y entonces te atacan y quieren quemarte. Y después te construyen un monumento». Por si a alguien se le pudiera pasar por la cabeza la pregunta de qué hace todo este material anti-sistema dentro de un marco tan solemnemente instituido y legitimado como el Victoria & Albert Museum (no hace falta ser muy suspicaz para caer en la cuenta de ello), la propia organización te avisa que es consciente de la disonancia cognitiva que pudiera generarte, neutralizando así en cierta manera la crítica que se le pudiera hacer en este sentido.

Y es que la desobediencia no parece tarea fácil, porque en cuanto te descuidas, lo que parecía un acto radical (un robot poniéndose a bailar cuando es requerido hacer otra cosa) se puede convertir en la monada que hace un niño para dejar orgulloso a sus padres delante de las amistades.

Robots cuasi-humanos que desobedecen de manera no-premeditada. Cuasi-objetos con actitud desobediente diseñados por humanos. Humanos que se resisten de manera consciente y que a veces hacen concesiones. Museos que virtualmente se suman a posiciones radicales. Sistemas educativos obedientes a las directrices del mercado... Una interesante ambientación para esta «living-room» común que nos hemos dado y en la que interactuamos cada cual desde su diversidad funcional.

1.20. Políticas de la atención

Olmo, Saioa. «Políticas de la atención». *A-Desk*, 5 de enero de 2015. <http://a-desk.org/magazine/politicas-de-la-atencion-a-que-se/>.

POLÍTICAS DE LA ATENCIÓN

Hay ciudades como Londres que son capaces de captar tu atención y mantenerla en el tiempo. Su amplia oferta, cultural, comercial y turística, las convierten en polo de atención y peregrinación. Por escala, historia y cosmopolitismo, de lo que buscas te pueden ofrecer mucho, excepcional y muy especializado. Eso sí, debes disponer de tiempo y dinero. Y es que prestar atención es una inversión que aporta valor, la cuestión es a quién aporta valor y a qué contribuyes cuando te prestas a ello.

Figura 1.25. Exposición con las obras de los artistas seleccionados para el Turner Prize 2014, en la Tate Britain, Londres. Panel para recoger los comentarios de las personas visitantes.



La atención es una cualidad perceptiva que actúa como filtro ante los estímulos ambientales. Es un bien escaso: las personas tenemos una capacidad limitada de focalización y concentración. Además, el cerebro procesa toda la información que puede percibir de manera automática, no puede ser detenido a discreción. La atención se da de un modo voluntario e involuntario. Es un proceso dinámico que varía en función del objeto de reclamo, el esfuerzo mental requerido, las capacidades del sujeto y la motivación o interés.

En el ámbito artístico, se han desarrollado sofisticados dispositivos para captar la atención a través de los propios formatos y códigos de presentación al uso: los cubos blancos o negros, el silencio y la actitud de respeto, los movimientos parsimoniosos, los tiempos de dedicación a las obras... También las estrategias artísticas en el campo expandido buscan maneras de captar la atención: la participación como manera cautiva de asegurar dicha atención, la comunicación de guerrilla, los planteamientos lúdicos... Igualmente las estructuras de acumulación tipo festivales, macroeventos o premios, tienen como objetivo detentar nuestra mirada. Podríamos considerar a todas ellas tecnologías de la atención.

Durante una estancia de tres meses en Londres, no fue hasta el anteúltimo día antes de mi regreso que fui a ver la exposición de los Turner Prize 2014. Seguramente las obras sean menos sensacionalistas que las de otras ediciones, tampoco nadie me había referenciado la exposición y apenas había leído reseñas sobre ella... así que lo que acabó zombificándome hasta la Tate Britain fue la lógica de "¿cómo no voy a ir a ver los Turner Prize aprovechando que estoy en Londres?", un razonamiento que en otras ocasiones no hubiera funcionado (dada mi escasa tendencia al fetichismo) pero que en esta ocasión funcionó. Es sintomático que algunas críticas ya planteen si el Turner Prize, después de 30 años de una vida turbulenta, pueda estar dejando de tener «relevancia» tanto a nivel social como en el contexto artístico internacional.

Sirva la anécdota simplemente para apuntar ese instante en el que decides a qué prestar tu atención: si a figuras artísticas legitimadas como Pierre Huyghe en Hauser&Wirth o a proyectos más experimentales como Entelechy Art en The Albany; muestras organizadas por grandes instituciones como el Victoria & Albert Museum, estructuras medianas de producción como The Showroom o organizaciones pequeñas como Kunstraum; espacios del mercado del arte como la feria Frieze, galerías indepen-

dientes como TenderPixel u organizaciones con modelos híbridos de financiación como Chisenhale Gallery; muestras que se alinean con estrategias de ciudad como Mirror City en la Hayward Gallery o programaciones alternativas como SOS in Deptford Performance Space... Porque no olvidemos que prestar atención es una manera de participar, y participando contribuimos a que se consoliden unos u otros modelos de entender el arte y su relación con la sociedad.

Como ciudadanas somos cada vez más conscientes de que nuestras elecciones sobre qué consumir y dónde hacerlo, contribuyen a un tipo de modelo económico-social u otro. Sin embargo, pareciera que no somos tan conscientes de que dependiendo de a qué prestamos o no nuestra atención, también favorecemos el engrandecimiento, debilitamiento o estabilidad de un cierto orden de cosas, sea en el ámbito artístico, la esfera política pública o el ámbito personal relacional.

The artist is present (2010) de Marina Abramovic en el MOMA de New York nos puede servir como metáfora visual al respecto. La artista se sienta inmóvil a lo largo de tres meses en el atrio del museo invitando a las espectadoras a que tomen asiento frente a ella. La performance nos permite preguntarnos quién está en realidad prestando atención a quién. Pareciera que es la artista quien cede su presencia, tiempo, energía y atención a quien se sienta ante ella. Pero simultáneamente y más significativamente sucede lo contrario, son cada una de las personas que se sientan frente a ella, la observan aguardando su turno, o se hacen eco de la acción a través de las redes y medios de comunicación, las que le transfieren su atención y acrecientan su mito y capital simbólico.

Con estos barruntos me monto en el avión de vuelta Londres-Bilbao. La azafata se dispone a informar sobre las medidas de seguridad en caso de emergencia. Nadie salvo una niña en la primera fila y yo parece estar atendiéndola. Hay un murmullo general que podríamos incluso considerar como maleducado ¿o quizás rebelde ante una atención repetitiva y burdamente requerida? Es más, ni siquiera la propia azafata parece prestar excesiva atención a su propia performance, dado el rictus de su rostro y el grado de automatismo de sus movimientos. Tampoco las compañías aéreas parecen estar especialmente preocupadas por esta falta de atención, con cumplir con el protocolo les es suficiente.

Y es que afortunadamente, por más que alguien quiera emitir una comunicación, esto no significa que tú estés dispuesta a recibirla, por mucho que te pueda ir la vida en ello. En otras ocasiones el no prestar atención puede ser un eficaz acto de boicot o autodefensa «no hay mejor desprecio que no hacer aprecio». O por el contrario podemos optar por el acto de apoyar a través de nuestra mirada atenta «la mirada del amo engorda al caballo». Sea como fuere, «prestar atención» es un mecanismo activo y potencialmente político, independientemente de lo conscientes que seamos de él.

1.21. Wiki-historias. La meta-historia

Barcenilla, Haizea, y Saioa Olmo. «Wiki-historias. La meta-historia». *Eremuak 1*. San Sebastián: Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 2014.

WIKI-HISTORIAS. LA META-HISTORIA www.wiki-historias.org

Este es un relato tipo “Matrioska”, o muñeca rusa. Una historia dentro de una Historia que a la vez contiene otras historias. Vamos a contar la historia de una de estas piezas, Wiki-historias, aunque inevitablemente hay que leerla en relación a las demás historias y a su contexto.

Wiki-historias es un proyecto para impulsar la construcción de la historia del arte en el ámbito vasco de boca de las propias artistas y agentes culturales que formamos parte de él. Un experimento para elaborar historias con perspectiva de género de manera colaborativa. Un grito reclamando que la Historia también nos pertenece a nosotras. La convicción de que ninguna historia es objetiva de manera universal, sino dentro de regímenes de verdad concretos. Un aprendizaje profesional y vital.

Érase una vez una familia de muñecas rusas que vivía en un sistema heteropatriarcal. No sabían exactamente qué significaba esto, pero sí sabían que sospechosamente todos los cuentos terminaban de manera parecida para ellas.



Figura 1.26. 11-9-2008. Primera presentación del proyecto Wik-historias dentro del programa «¡Aquí y Ahora!» de Erreakzioa. Bilbao. Fogografía: Begoña Zubero.

Cuando en el 2008 comenzamos con *Wiki-Historias*, había una serie de cuestiones que considerábamos fundamentales como base del proyecto. Una de ellas era responder a la necesidad de replantearse la historia del contexto vasco en el que vivimos desde un punto de vista de género. Nos asombraba la falta de referencias a mujeres artistas con la que nos topábamos; su ausencia en las colecciones de los museos, en las exposiciones individuales; cualquiera pensaría, vistos los vestigios que nos llegaban desde estas instituciones, que jamás se profesionalizó una mujer en el campo artístico en el País Vasco. No obstante, sabíamos que, como las brujas, haberlas haylas, porque las habíamos conocido y habíamos escuchado sus historias. Por lo tanto, si ellas existían, ¿cómo y desde dónde se estaba escribiendo esta historia con la que vivimos, en la que son tan poco visibles?

La más pequeña de las muñecas se quejaba de lo invisible que era. No se ha hecho nada especial por que esto sea así, es el orden natural, le decían las otras. Esto no le convencía lo más mínimo. Una cosa es que fuera pequeña y maciza y otra muy diferente que tuvieran que estar ordenadas de una manera predeterminada.

La segunda cuestión de la que partíamos era que el colectivo de artistas sensibilizadas, que habían sufrido esta situación, participaría en el proyecto, tomando la wiki para construir sus propios relatos y reclamar su espacio en su/nuestra historia. Así como estamos seguras de que no nos equivocábamos en la primera cuestión, la participación resultó más compleja. Entraron en juego diversos factores: la dificultad para manejar y comprender la lógica intrínseca de las herramientas en red; la sensación de que el mundo virtual está muy alejado del real, la necesidad del contacto directo; la búsqueda de vías más pragmáticas de acción; y en general, una situación de precariedad flagrante que reduce en gran medida la capacidad de participación de muchas agentes interesadas.

Wiki-historias es un proyecto basado en una herramienta on-line de edición colaborativa www.wiki-historias.org, además de una serie de actividades con las que ir tejiendo una red de inquietudes y relaciones en común.



Figura 1.27. 20-11-2008. Taller «Historiadas por la Wiki-historia» organizado con la Fundación Trocóniz sobre la construcción de la historia y uso de la wiki. Fotografía: Arantza Pereda.

Pronto nos dimos cuenta de que la faceta más técnica del proyecto absorbía muchas energías: construir la wiki, buscar su forma más sencilla de funcionamiento, hacerla práctica. Al ser una herramienta digital, su forma virtual predominó. Pero requería dinamización. Visto con perspectiva, el tiempo y los recursos que invertimos en acercar la wiki a la gente no fueron suficientes. Desde el principio sentimos la wiki menos autónoma de lo que hubiéramos deseado.

A veces determinadas acciones nos resultan más fáciles que otras. Es lo que le pasaba a la Matrioska nº 1, lo más fácil para ella era contener. Cantar podía, pero le costaba más y eso mismo es lo que la empujaba a dedicarse al canto. Ciertamente, tenía una voz un tanto ahuecada, pero ésa también era parte de su belleza.

En la historia reciente del arte del contexto vasco, existen y han existido muchas iniciativas artísticas en torno al feminismo y las políticas de género. Personas, colectivos y estructuras que se van contaminando de preocupaciones comunes, que se van emociando por ósmosis, que van intercambiando *inputs* con el contexto y que van dejando poso. Para esto todo cuenta: las programaciones en torno a arte y mujer en los centros cívicos en los 90; incontables profesoras como Adelina Moya, Lourdes Méndez, Rosa Andreu, Txaro Arrazola, Gentz del Valle, Kontxa Elorza, Arantza Lauzirika... y más, que desde la universidad han sembrado en el alumnado interés por cuestiones de género; exposiciones de alumnas de BBAA alrededor del día de la mujer trabajadora; centros con una apuesta clara por el feminismo como Arteleku y el Centro Cultural Montehermoso; estructuras de producción especialmente sensibilizadas como la Fundación Trocóniz Santacoloma, Consonni o La Taller; programaciones como Feministaldia, Cotidianas...; publicaciones como Zehar, Pipa, Píkara, Belcro...; agentes independientes como Nekane Aramburu, María José Aranzasti, Maider Zilbeti, Maite Garbayo, María Ptqk, Aimar Arriola...; colectivos como Erreakzioa-Reacción, Pripublikarrak, TomBoi, Artísimas, Gudari Kings, Medeak, Mobiolak, Mujeres Imperfectas; artistas como Esther Ferrer, Inés Medina, Blanca Oraa, María Seco, Itziar Okariz, Geleton, Elssie Ansareo, Sra. Polariska... Y muchas más. El objetivo de la wiki era precisamente completar de manera compartida el mapeo sobre el contexto, un repaso siempre inconcluso y situado desde la vivencia de quien habla.

Trocóniz Santacoloma se puso en contacto con el colectivo Pripublikarrak para organizar una actividad en torno a arte, género y nuevas tecnologías. Pripublikarrak como tal no aceptó la invitación y Saioa recogió el guante.



Figura 1.28. 2009-2010. Visitas guiadas al Museo de Bellas Artes de Bilbao con perspectiva de género y taller con las obras de artistas mujeres de la colección.

Yo estoy en tí y tú estás en mí. Y así de una a otra vamos transportando una valiosa herencia. Jabetasuna eman.¹

Es necesario decir que la silla tenía además una pata coja, porque cuando Saioa la diseñó, se mantenía sobre tres perfiles diferentes: una historiadora, una artista y una ciberfeminista. Antes de empezar, la tercera pata se marchó a otro proyecto, en otro país. Intentamos suplir nosotras mismas esta figura, partiendo de mucho optimismo, pero a veces, pecando de poco realismo.

Nosotras las matrioskas somos un "mise en abyme", una profundidad grande, imponente y peligrosa, la de una sima infinita, sin final aparente. Creemos poderlo todo, más afortunadamente que desgraciadamente.

En la primera fase hubo momentos muy importantes: el curso organizado con la Fundación Trocóniz Santacoloma sobre construcción de la historia del arte y uso de la herramienta wiki; las visitas desde un punto de vista de género al Museo de Bellas Artes de Bilbao, para reflexionar in situ sobre la historia a la que hacíamos referencia y la *Wiki-Jaia*, con un montón de colaboradoras, amigas y cómplices. Tal vez la asistencia y el disfrute de todas estas actividades nos muestran que la comunidad (que sería más correcto definir como una galaxia de satélites y planetas) sentía más necesaria y cercana una relación personal que una herramienta en red, con la que no se identificaba tan directamente.

El 10º ciclo Contraseñas en el Centro Cultural Montehermoso, dirigido por *Wiki-historias*, es una selección de vídeos que transmiten referencias, guiños e inspiraciones sobre los mensajes de género que se introyectan en nuestras interacciones sociales. La producción artística como manera de explicitar situaciones para jugar a moverlas.

1. «jabetasun eman» es un término en euskera defendido por Leire Saitua Iribar en distintos foros, como alternativo a la idea de propiedad: «Mientras que la propiedad es un concepto del Derecho Romano: "la maté porque era mía", el concepto jabetasun se refiere a tomar conciencia de, a cuidar. Se ha solido traducir como "usufructo": uso y disfrute, pero yo diría que está incluso más vinculado con el cuidado. En una ocasión, escuché a nuestra madre, al terminar de cortar las zarzas que había alrededor de la casa: "sikieran bel, emontsegu jabetasune etxieri", que ella misma tradujo al castellano a continuación diciendo: "que se sepa que tiene amo (la casa)".» <http://leiresaituairibar.blogspot.com.es/2010/01/propiedad-y-jabetasun.html>



Figura 1.29. 4-4-209. Fiesta Wiki-jaia con distintos colectivos feministas en el espacio L'mono.

«Está en tu cabeza, detrás de los ojos» le dijo una matrioska a otra. Si el monstruo está en mi cabeza, por consecuencia en la tuya también.

Uno de los objetivos de *Wiki-historias* era ser un proyecto conjunto, sin una autoría clara, en la que nosotras lanzáramos un recurso que decidiéramos cómo gestionar entre todas. Un espacio procomún de la historia, una forma de construcción de autoría compartida. No obstante, esta idea resultó difícil de asimilar para bastantes personas, y explicar el proyecto desde el nosotras de Haizea y Saioa no ayudaba a que muchas artistas y agentes se sintieran incluidas en él.

El ámbito artístico, al estar altamente individualizado, es un contexto adverso para las prácticas colaborativas. El modelo predominante es el de artista individual y el de comisario o director estrella, que construye un estilo reconocible y su propia marca. Un contexto precario y un horizonte de futuro igualmente precario son ingredientes que decantan la elección hacia la apuesta personal.

Puesto que deseábamos esta autoría compartida, desde el principio, quisimos que existiera un relevo; que el proyecto pasara de mano en mano entre quienes lo consideraran propio y necesario, y que fuera tomando la forma de la parte de la comunidad que lo gestionase. Así, varias personas interesadas se acercaron a nosotras y se establecieron colaboraciones a través del tiempo. Aunque algunas se convirtieron en grupo activo de *Wiki-historias* durante ciertos periodos (como en el caso de Aloña Intxaurrendieta y Edu Hurtado), en general la idea del relevo fue más un deseo que una realidad. Tal vez porque la capacidad de militancia actual sea limitada (por mentalidad o por precariedad), por no identificarse con los qués o los cómo del planteamiento inicial de *Wiki-historias*, o porque la idea de autor está tan presente en nuestro imaginario que cuesta hacer propio un proyecto puesto en marcha por otras personas.

La matrioska nº 2 iba a apostar por dividirse en dos. La nº 5, la más adornada de todas, probaría suerte en las estanterías por su cuenta. La 6 estaba absorbida por la tarea de guardar tesoros. La 8 pasó a llamarse Marymore y ahora se sentía diferente. De la nº 7 no sabemos nada. La 1 y la 3 estaban por la labor, pero a la 1 le atrapó el desánimo.



Figura 1.30. 2011-2012. *El retrato subjetivo*: cadenas de aprecio en las que una artista o agente cultural elige a otra de su interés presentándola a cámara y así sucesivamente.



Figura 1. 31. 2011-2012. *Las Clases Magistrales*: píldoras audiovisuales en clave de humor, sobre la vida de personajes «desconocidos» de la historia del arte en el contexto vasco.

Saioa, Haizea y Aloña decidimos darle un giro lúdico al proyecto, como manera de que fuera más grato para nosotras mismas y para quienes se acercaran a él, dando rienda suelta a la imaginación, la risa, la ironía y la crítica. Así nacieron las *Clases Magistrales* (documentales ficticios sobre la historia de ciertos personajes del contexto del arte vasco de principios del siglo XX), el *Retrato Subjetivo* (una cadena de vídeos en los que una artista o mediadora hablaba de otra de su interés, que a su vez hablaba de otra, y así sucesivamente) y la visita performática *Tirando del hilo* dentro de un espacio doméstico, utilizando la memoria de esa casa como punto de partida para presentar Wiki-historias fuera del contexto vasco.

El trilero estaba moviendo las figuras para intentar encontrar un nuevo juego. No buscaba ya nada de nadie, ni dinero, ni admiración, sino simplemente disfrutar con el juego él mismo.

Plataforma A es una serie de encuentros periódicos que desde 2011 aglutinan a distintas artistas y agentes culturales del ámbito vasco, interesadas en trabajar cuestiones de género en las artes, específicamente en lo que a mejorar las condiciones profesionales y de visibilidad se refiere. Hasta el momento Plataforma ha realizado 8 encuentros en San Sebastián, Bilbao y Vitoria, congregando en cada uno a entre 80 y 10 interesadas. Se han realizado trabajos de definición de la propia estructura, análisis estadísticos de situaciones del contexto, reclamación a las autoridades competentes del cumplimiento de las Leyes de Igualdad en las Artes y dos acciones grupales performativas en el espacio público, *¡Asalta!* y *Brindis*, con motivo del día internacional de los museos. *Wiki-historias* ha sido el espacio web de Plataforma A en este tiempo.

Nos llegó un mail diciendo que había surgido de nuevo la inquietud desde distintas agentes por unir fuerzas para mejorar nuestra situación en las artes. El deseo podía llegar a ser coincidente con los principios motores de *Wiki-historias*. Pensamos que era una buena oportunidad para enlazar con personas a quienes desde nuestro planteamiento no habíamos conseguido llegar. *Wiki-historias* se sumaría a la incipiente iniciativa.



Figura 1.32. 2012. *Tirando del hilo*: velada performática en la residencia FlipaManuela de Madrid presntando *Wiki-historias* en contexto con las historias de este espacio doméstico.



Figura 1.33. 2013. *¡Asalta!*: Acción grupal performativa como parte de Plataforma A reclamando el cumplimiento de las Leyes de Igualdad. Fotos: Diana Terceño.



Figura 1.34. 2014. *Brindis*: Acción grupal performativa como parte de Plataforma A reclamando el cumplimiento de las Leyes de Igualdad. Fotos: Elena Solatxi.

Se abrió la ventana y entró una bocanada de aire. Las figurillas se movieron en un nuevo baile. Algunas hicieron ruido al pegarse unas con otras, otras rodaron hasta chocar con otros objetos del estante. Algunas se cayeron y al abrirse aparecieron nuevas figurillas, cuya historia aún desconocemos.



Figura 1.35. 2008. Gesto identificativo de *Wiki-historias* a modo de «V doble» de victoria compartida.

1.22. Relaciones peligrosas. La manipulación en la dinámica grupal

LoRelacional, «Relaciones peligrosas. La manipulación en la dinámica grupal». *Arts Coming*, 2015. <http://artscoming.com/Articulo/relaciones-peligrosas-la-manipulacion-en-la-dinamica-grupal/>.

«RELACIONES PELIGROSAS» LA MANIPULACIÓN EN LA DINÁMICA GRUPAL

Es de noche, has apagado la luz de la habitación y estás acostada en la cama, preparada para quedarte dormida de un momento a otro. Sin embargo, hoy, no consigues conciliar el sueño tan fácilmente. Pareciera como si tu mente tuviera otros planes reservados para ti. Te has puesto a repasar tu día y has entrado en bucle pensando en cierto suceso que en su momento no advertiste del todo, o que, habiendo llegado a captarlo, no conseguiste completamente entender. Vuelves sobre la escena una y otra vez, como los bebés que tiran insistentemente una pelota tratando de asimilar la distancia que se crea entre ellos y su objeto de deseo. Este es también el *modus operandi* de los gifs animados: repetir un instante para descubrir así una realidad que, a pesar de estar ahí, nos pasó desapercibida, y que, gracias a la reiteración y el ritmo, se nos antoja nueva, con un significado aún por explorar. Y al igual que los niños, encontramos cierto placer en ello.

El grupo de LoRelacional de Meetcommons² llevamos un tiempo haciendo esta misma operación: volver sobre situaciones grupales cotidianas que nos inquietan y que a través de formatos audiovisuales exorcizamos para

2. LoRelacional de Meetcommons somos un grupo de investigación informal que trabajamos sobre los aspectos relacionales del comportamiento grupal, formado por: Eider Ayerdi, Txelu Balboa, M'angel Manóvil, Saioa Olmo y Marta Villota. <http://meetcommons.org>.

apaciguar a los fantasmas, encontrar remedios que puedan servir igualmente a otras, y realizar más fácilmente sueños colectivos que precisan que nos capacitemos en cómo caminar juntas. Y es que funcionar de manera colaborativa tiene su «intrínquilis» y a veces se vuelve un campo de batalla en el que distintas fuerzas y pulsiones actúan. Aprovechamos estos gifs que hemos generado para la ocasión, para detenernos en una dinámica grupal concreta: la manipulación.

No podíamos empezar de mejor manera que con un gif sacado de la película *Jane Austen en Manhattan* de James Ivory (1980), donde la manipulación es el tema central del metraje. En esta secuencia, vemos cómo un hombre saca a una mujer (su novia) de una estancia por la fuerza. El zarandeo que sufre la muchacha es subrayado por el movimiento de su coleta, el cierre brusco de la puerta y la negación de su cabeza, que remarca la agresividad del acto aportando gran dinamismo formal al plano. Esta escena desprende una alta dosis de violencia, en este caso física, que no será la única a la que se verá sometida la protagonista a lo largo del film. La manipulación en las relaciones interpersonales es una violencia, menos evidente, más sutil pero igualmente dañina. Al verla y conociendo el contexto (el chico está intentando sacar a su pareja de un grupo de teatro en el que está siendo manipulada), nos preguntamos, bajo pena de ser políticamente incorrectas, si no podríamos hablar también de manipulación (ser forzada a hacer algo en contra de la voluntad) en un sentido beneficioso para quien la sufre, a pesar del cariz típicamente inmoral, cercenador de la libertad y condicionador del criterio personal que se le atribuye a toda

Figura 1.36. Frame del gif animado *Violencia*, LoRelacional, 2015.



manipulación. Una violencia como táctica ocasional para contrarrestar otra violencia, con todos los problemas éticos e ideológicos que esto puede conllevar (y más aún si se cruzan por medio el amor romántico y los cuidados).

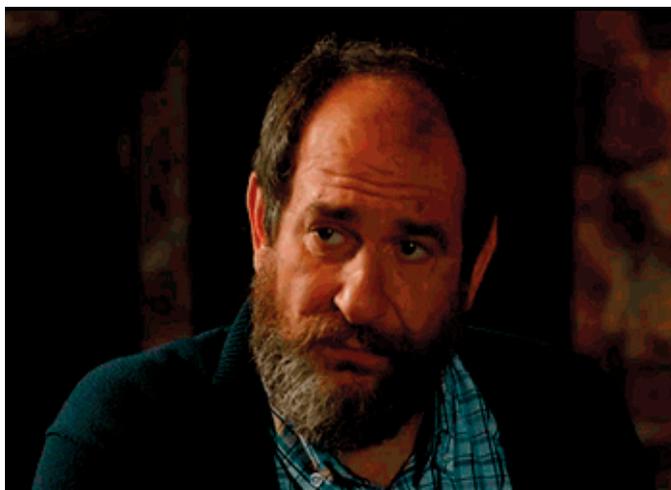
El gif creado a partir de *El Pueblo de los Malditos* de Wolf Rilla (1960) nos da la oportunidad de visualizar la manipulación ejercida colectivamente a modo de presión sobre el individuo. Una presión invisible en sus métodos, pero de notorios efectos, que podemos percibir en el semblante de un hombre descompuesto. Un inquietante travelling que muestra la mirada coercitiva de unos diabólicamente dulces niños rubios, que, sincronizando esfuerzos, acaban afectando la psique de un profesor neutralizado en su autoridad. Un plano contraplano, que enfrenta al grupo y al individuo, y que en este caso desemboca en un intercambio de fuerzas favorable al grupo de pequeños seres alineados en objetivos, sincronizados en actitudes y uniformizados en signos.

Estas son estrategias que no se nos hacen desconocidas, al contrario, somos capaces de reconocerlas y reconocernos en ellas porque: yo manipulo, tú manipulas, nosotros manipulamos... Es algo que aprendemos desde el propio grupo primario en el que somos integrados al nacer y que repetimos y transmitimos de generación en generación. La expresiva caída de ojos de Karra Elejalde en *Ocho Apellidos Vascos* de Emilio Martínez Lázaro (2014), mostrando una enfatizada y resignada decepción, es absolutamente maestra en este sentido. En ella se condensan no solo

Figura 1.37. Frame del gif animado *Bulling*, LoRelacional, 2015.



Figura 1.38. Frame del gif animado *Decepción*, LoRelacional, 2015.



todas las veces que no hemos cubierto las expectativas de algún ser querido, sino también todas las veces que hemos condicionado nuestra conducta para evitar recibir ese o un gesto parecido e incluso todas las veces que, a modo de autocensura, hemos descartado pensar o desear algo. Este desplome de la mirada recoge al mismo tiempo su reverso: todas las veces que un comportamiento adecuado ha sido objeto de recompensa afectiva, incentivo y celebración. Quizás podamos librarnos de tal manipulación cuantos menos seres queridos tengamos a quienes contentar, escapándonos así de los lazos de interdependencia a través del desapego, pero preferiríamos pensar en soluciones más maduras, que pasan por ser capaces de dar respuestas ajustadas a las situaciones ante manifestaciones de terrorismo afectivo.

Somos puras máquinas emocionales, de intrincados mecanismos de los que conocemos ciertas ecuaciones, pero cuyo algoritmo complejo no llegamos del todo a descubrir. Aún así más previsible de lo que pensamos, más manipulables de lo que nos gustaría admitir. *La Máquina del Tiempo* de George Pal (1960) fue una de esas películas que se quedó grabadas en mi plástico cerebro de 7 años, una tarde frente al televisor de la casa de mis abuelos. Fue ésta precisamente la escena que me impactó especialmente, en la que las personas acuden hipnóticas, de manera semivoluntaria y en masa, a un edificio que las devora, que les lleva a la muerte. Creo que en ese momento me hice inconscientemente una promesa, un juramento que en aquel momento no llegué a comprender y que se quedó guardado en algún lugar de mi mente. Insistente, reaparece con cierta latencia, de múltiples maneras, en loop, reincidente, igual que los gifs animados,



esperando a que, en el siguiente ciclo, descubra un poco más sobre él.

Figura 1.39. Frame del gif animado *Autómatas*, LoRelacional, 2015.

2. ARTÍCULOS ACADÉMICOS

Estrategias



Mecánicas



Casos de estudio



A hand-drawn rectangular frame with two small fasteners at the top corners. The interior of the frame is filled with light, sketchy shading. The text "Tecnologías Relacionales" is written in a cursive script across the center.

Tecnologías
Relacionales

2.1. Coreografías comportamentales

Olmo, Saioa. «Coreografías comportamentales». *Efímera Revista* 4, n.º 5, (diciembre 2013): 42-45.

COREOGRAFÍAS COMPORTAMENTALES

Registro de la acción *Coreografías comportamentales I: Artecniencia*, realizada por el colectivo EPLC (Olatz de Andrés, Ixiar García, Natxo Montera, Saioa Olmo, Nuria Pérez, Naiara Santacoloma, Maider Urrutia) y Kontxa Elorza, durante la inauguración de la exposición *La producción de obras artecnovivas* de Ainhoa Güemes, en el Bizkaia Areatoa de Bilbao el 9 de mayo de 2013.

Acto 0: La definición

Coreografía comportamental es un término inventado para definir una serie de composiciones de comportamientos preconcebidos para una situación concreta, que quedan abiertos al imprevisto y por tanto a cierto grado de improvisación durante su ejecución.

Se trata de una conexión de movimientos, gestos y actitudes que propician situaciones significativas para las personas que las generan, así como para las personas que las llegan a percibir o quedar envueltas circunstancialmente en ellas.

Se construye de una manera distribuida entre las propias personas propiciadoras de las situaciones. En estas coreografías se utiliza la danza, la actuación, los movimientos, el sonido, la palabra, la sorpresa, el camuflaje...

Figura 2.1. Materiales de trabajo para los ensayos.



Las coreografías comportamentales necesitan preferiblemente una situación fuera del espacio de la representación, es decir, un marco real (una ocasión cotidiana) en el que lo comportamental artificialmente provocado y lo comportamental espontáneamente surgido sucedan conjuntamente.

Acto I: Las fotos del fuera de campo

Fotos que documentan momentos de la inauguración. En una de estas fotos dos de los miembros de EPLC aparecen por casualidad en una de las acciones. El resto de las coreografías comportamentales sucedieron en el fuera de campo de este registro.

Acto II: El balance

[En el saloncito de Muelle3, después de una sesión de EPLC (laboratorio Espacio para los cuerpos), momento de reflexión sobre la última acción realizada.]

SO: ¿Por dónde empezamos? ¿Cada una dice cómo se sintió en los distintos momentos y hacemos una valoración general?

NM: Yo la verdad es que me sorprendí. Empecé un poco perturbado, porque conocía a mogollón de peña que me



conocía de otros contextos y pensé: «Me han desnudado, me van a desnudar, me van a pillar a la primera». Pero luego me fui a la puerta, que era lo que tenía que hacer, y me dije: «Mira, yo me voy a poner a trabajar». Y creo que la primera parte funcionó superbién. Era un poco rara porque nos besábamos y luego nos volvíamos a besar. Había gente que se estaba quedando y que pensarían: «¿Qué están haciendo estos?».

SO: Para mí estuvo bien, pero claro, al conocer yo también a mucha gente, se me hacía muy natural saludar de manera efusiva. A la vez tenía muy presente el objetivo de crear una situación emocionalmente densa, así que me preguntaba si estaba llevando la acción suficientemente al límite. Creo que de una manera aún reconocible como «natural», podríamos haberlo hecho más intenso todavía.

NM: A mí por ejemplo me perturbó muchísimo MI. Porque ella me dijo: «¿Qué estáis tramando?, ¿qué estáis haciendo?».

NP: Cuando trabajas desde el camuflaje, impresiona que haya gente que te mire como público y no como persona.

NM: Y lo contrario. Por ejemplo, me dio mucha pena una mujer superbonita que entró y le llevé a mi terreno, y según estaba gastándole la broma...

Figura 2.2. Imágenes que muestran los focos de atención durante la inauguración de la exposición *La producción de obras artecnovivas*, de Ainhoa Güemes. Fotografías: Elena Llanos y Tasun Ginés.

SO: La cuestión es que no era una broma. Si te lo tomas como que estás tomando el pelo o engañando a la otra persona, ahí pierdes la actitud y te olvidas de lo que realmente te llevó a hacer la acción.

NM: Ya, ahí me empecé a deshinchar porque la mujer me dijo: «Tú cuando quieras ven y me saludas, porque a mí encanta que me den dos besos...». Me sentí un poco mal por haberla utilizado.

SO: Porque interpretaste la situación, como que ella estaba sintiendo tu naturalidad y tú sin embargo estabas desde el artificio. Sin embargo, aunque no estéis jugando en la misma dimensión eso no significa que haya engaño. Tú querías provocar en esa persona una experiencia emotiva, y ella estaba percibiendo exactamente eso, independientemente de cuáles fueran tus motivos para hacerlo.

NM: Y pasaba que la gente que se había ido, volvía otra vez hacia nuestra zona.

OA: Yo me preguntaba sobre cómo se siente la gente cuando no pilla el juego. La gente se suele ofender o despreciar lo que está ocurriendo. Y eso es porque no está en control, porque le genera inseguridad.

NM: Si te desvelan el juego, se echa a perder y entrar a jugar sin conocer las pautas que están marcando la situación supone dejarte llevar, perder el control.

SO: En el evento, hubo otras intervenciones más explícitas, que llamaban la atención sobre ellas mismas y sobre las personas que las hacían. Nosotras estábamos jugando justo a lo contrario. No teníamos ni momento específico en el que todo el mundo nos iba a prestar atención, ni estábamos reclamando nuestra autoría. Me pareció que eso fue alucinante. Así dicho parece sencillo, pero en la práctica es radical, porque estás trabajando sin un marco que contextualice la acción para su interpretación, y lo que haces se queda en el terreno de lo extraño.

MU: Incluso a mí misma me generó también esa sensación raruna.

SO: Creo que en parte se debía a que nosotras mismas no nos hacíamos una idea completa de lo que podía resultar de nuestra acción y a que cada una entendía de manera ligeramente diferente cómo tenía que ser y no estaba aunado del todo.

NM: También puede haber un líder que hile todo eso. Que alguien decida algo y decida transmitirlo a todo el grupo, y vaya desde la normalidad.

NP: Eso es un poco delicado. También veo que si lo que vamos a hacer está muy marcado, si alguien te dice «haz esto» puede que tú no estés en ese momento en la actitud precisa. Si todo el grupo va a hacer algo unificado, si tú no estás preparado no hace falta que lo hagas, no empujarte.

OA: Pero imagínate que a la segunda o tercera propuesta ocurre que cuatro personas abandonan y que es una cosa muy grupal. SO tiene un pacto con AG de que vamos a hacer una intervención...

SO: Bueno, sobre todo lo que hay es un compromiso hacia el grupo.

NP: Ya, pero lo que pasó en el desplazamiento es que como había compromiso había que mantenerlo.

MU: También sucedió que pensábamos que íbamos a tener más atención de la recibida.

OA: Yo creo que eso nos bajó. Es muy interesante pensar para quién lo estábamos haciendo. Y eso previamente no estaba muy claro. Queríamos dos cosas opuestas a la vez, pasar camuflados y que en determinados momentos se nos viera.

MU: Antes de cerrar quería leerlos una frase del texto El Monstruo de muchas cabezas, recurso creado para entender el papel del público en obras de performance contemporáneas: «Tiene que haber alguna razón por la que abordamos a los desconocidos» (David Toop).

Acto III: La encuesta telefónica

(Conversaciones telefónicas mantenidas con distintas personas asistentes al evento.)

SO: ¿Qué sensaciones recuerdas de la inauguración? ¿Hubo algo que te resultara cotidianamente extraño? Estamos recopilando las percepciones de las que somos conscientes y recordamos después de que ha sucedido un evento o acción artística.

RA: Recuerdo que al principio cuando llegué todo el mundo estaba así como muy cariñoso.

NA: A mí igual, lo único que me pareció un poco raro, ahora que lo dices, es que de todo lo que estaba programado solo se presentó Una Habitación Propia y luego lo de Zilbeti.

JC: La sensación que me quedó es que me hubiera faltado una explicación que pusiera en contexto la expo.

MU: Tengo un recuerdo de vosotras haciendo una intervención, yendo como de una pieza a la otra. Pero es como un fragmento. Seguramente tendría un comienzo y un final, pero para mí fue como un movimiento que vi y que no sé cuándo empezó ni cuándo acabó. No me obligó a mirarlo y quedarme quieta porque no era una presentación, pero al mismo tiempo hizo que la inauguración fuera como distinta.

PM: Lo primero que recuerdo es la presencia de Consonni, porque como dio la casualidad de que, de repente no sé qué pasa, tampoco recuerdo quién tenía que intervenir, pero no intervino. Y luego que yo iba un poco con el misterio de dónde se encontraba la relación entre Virginia Woolf y Oteiza.

AG: Mi padre al día siguiente me comentó: «Había dos que estaban bastante piradas, yo no entendía nada, miré dos veces y luego ya me corté». Le entendí algo así como que alguien comía el pincho a cámara lenta.

TG: A mí personalmente me pareció muy guay que había como una acción en la sala con gente que iba cambiando de posición, de sitio, de manera muy rara. Y a mí me daban ganas de hacer lo mismo, de hacer la rareza, y yo me decía: «Que no, que no, que yo no soy del grupo». No sé si era algo preparado, pero luego es que ya fue muy evidente. Durante todo el rato creo que fue.

MM: Me di cuenta de que tú estabas con un pañuelo rosa y que IG también y pensé que ibais a hacer algo juntas porque justo por casualidad teníais las dos un pañuelo rosa fosforito pero luego no vi nada.

MI: Desde el primer momento me absorbisteis la atención dando la bienvenida. Pensé que probablemente era vuestra pauta, pero me gustó y os sentí muy presentes durante todas las dos horas. Estuve flipando un poco. Me preguntaba: «¿Qué es realmente esto?». No sabía muy bien. Muy marciano. Una extrañeza, pero de la que se me sale una sonrisilla.

IB: Vi gente que conozco del mundo de la danza haciendo comportamientos muy raros que casi rozaban la performance o el happening, allí en medio, y estaba muy chulo. Me gustó porque me recordaba un poco a lo que yo suelo sentir hacia estos protocolos del contrato social en este tipo de situaciones.

Acto IV: Las preguntas que surgen después

- ¿Qué posibilidades experimentales abren las acciones performativas que no reclaman la atención premeditada de las personas receptoras?
- ¿No ser consciente de determinados inputs es necesariamente sinónimo de no recepción?
- ¿Crear con la intención de afectar la percepción inconsciente genera incondicionalmente conflictos éticos?
- ¿Qué personas fueron más sensibles a lo que sucedía a su alrededor? ¿Los factores atendían a cuestiones coyunturales o de actitud personal de las asistentes?
- ¿Ensayar entre personas en contextos reales generaría un tipo de trabajos diferentes en el campo performativo?
- ¿Qué pasa cuando prescindimos casi por completo del marco que señala que lo que se está haciendo es una propuesta artística? ¿Situamos esa creación en un ostracismo voluntario?

2.2. Tecnologías relacionales en las prácticas artísticas participativas: casos, mecánicas y estrategias

Olmo, Saioa. «Tecnologías relacionales en las prácticas artísticas participativas: casos, mecánicas y estrategias». *AusArt Revista de investigación en arte* 4 n.º 2 (2016): 35-52.

TECNOLOGÍAS RELACIONALES EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS PARTICIPATIVAS:

CASOS, MECÁNICAS Y ESTRATEGIAS

1. «TECNOLOGÍAS BLANDAS»

Sobre el propio término

Casualmente nos hemos topado con el término «tecnologías blandas» y nos ha llamado la atención. Nos da la sensación de que por separado entendemos sus dos palabras, juntas creemos saber a qué se refieren (aunque no lo sepamos realmente), y finalmente intuimos que existen tecnologías más allá de la tradicional imagen de tecnología de tintes futuristas. Somos capaces de discernir fácilmente «lo blando», pero el concepto pareciera tener un recorrido más amplio.

Decidimos recurrir «al comodín de la llamada» y metemos la palabra «tecnologías» en el motor de búsqueda de imá-



Figura 2.3. Término de búsqueda en <http://www.google.com>: tecnologías, consultado el 15 de octubre de 2015.

genes de Google¹. Según lo que aparece, la tecnología es azul, un conjunto de máquinas de circuitos electrónicos e informacionales y tienen a un hombre de traje y corbata por detrás que las sostiene entre sus manos. Curiosamente, tendremos que mover el *scroll* hacia abajo y pasar bastantes imágenes más, hasta llegar a tropezarnos con una mujer y unas cuantas más para encontrar a una mujer que tenga la tecnología a su servicio y el mundo en sus manos, en vez de estar ella al servicio de la tecnología.

Esto es simplemente lo que nos muestra el algoritmo del motor de búsqueda de Google (2015), pero somos conscientes de que es probable que esta imagen no diste mucho del imaginario colectivo que compartimos y del cual nos retroalimentamos a través de esta plataforma. Como buen sistema dinámico, aprende de nosotras y nosotras de él.

Entramos en las imágenes, buceamos en los conceptos asociados que lo ilustran y hallamos: empresa, competitividad, más avanzado, educación, calidad, digital, servicio...

1. Experimento realizado durante la presentación de la investigación Tecnoblandas https://prezi.com/3avbkpea_btw/tecnologias-blandas-y-practicas-artisticas <http://www.tecnologiasblandas.cc> en la jornada inaugural del Máster de Arte Contemporáneo Tecnológico y Performativo 2015-16 de la UPV-EHU.



Decidimos probar con la palabra «blando». Aparecen imágenes de tonos cálidos, productos alimenticios que se deshacen, objetos cotidianos mullidos y cuerpos en toda su fisicidad, incluso enfermos. Imágenes que distan mucho de las de los cuerpos y objetos abstractos e idealizados que hemos visto en el caso anterior.

Figura 2.4. Término de búsqueda en <http://www.google.com>: blando, consultado el 15 de octubre de 2015.

En castellano «blando» se emparenta principalmente con una cualidad de un elemento que cede al tacto. Sin embargo, su traducción en inglés, «soft», nos remite a un espectro de significados más amplio: mullido y suave en primer lugar, pero también amable, delicado o débil e incluso impreciso, indefinido o difuso. Así mismo, nos encontramos con conceptos en inglés que usan la palabra «soft» y que entroncan con el sentido de «soft-technologies» (tecnologías blandas), que intentamos aclarar. Por ejemplo: «soft power» (poder blando, la capacidad de un actor político para incidir en acciones o intereses de otros actores valiéndose de medios culturales e ideológicos)²,

2. Joseph Nye, en 1990, en su libro *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*, acuña por primera vez el término «soft power» para referirse dentro del mundo de las relaciones internacionales, a la capacidad de un actor político para incidir en acciones o intereses de otros actores valiéndose de medios culturales e ideológicos. J. Nye explica que considerando el poder como la habilidad de conseguir los resultados que uno quiere, afectando el comportamiento de otros para intereses propios. Lo que diferenciaría al «hard power» del «soft power» serían dos concepciones distintas de los modos de conseguirlo. Mientras que el

dentro del ámbito de este artículo podrían ser «tecnologías sociales» o «tecnologías intangibles».³

A pesar de las desventajas del término «tecnologías blandas» y de las alternativas recién planteadas, pareciera oportuno hacer uso de la palabra «tecnologías blandas», en este momento y contexto en el que «la tecnología» es identificada de manera generalizada como «tecnología dura», es decir tecnologías encarnadas por máquinas y productos físicos, incluyendo a lo sumo la parte más intangible (el software) de esas máquinas tangibles. El término «tecnologías blandas», reclama por contraste a lo establecido y naturalizado, su propio espacio en el imaginario social, en los ámbitos económicos, en la investigación académica, y en el arte.

El término «soft technologies» no es de nuevo cuño, pero su uso tampoco se haya muy extendido a día de hoy. Sin embargo, la investigadora y profesora Zhoying Jin, fundadora y presidenta del BAST (Beijing Academy of Soft Technology), lleva desde la década de los 90 trabajando sobre esta re-conceptualización de las alternativas tecnológicas. En su libro *Global Technological Change. From Hard Technology to Soft Technology*, hace un amplio desarrollo sobre ellas, en su caso, de cara a plantear una gestión de la innovación más acorde con las sociedades del conocimiento del siglo XXI. Define las «soft technologies» como «los medios y herramientas para lograr la consecución de una tarea a través de procesos y fenómenos intangibles» y analiza sus ámbitos de conocimiento y de aplicación, proponiendo distintos modos de clasificarlas.⁴

Clasificaciones en torno a las tecnologías blandas

Como manera de acercarnos al concepto de «tecnologías blandas» desde distintos ángulos, especificaremos los ámbitos de conocimiento en los que operan, sus campos de actuación y los recursos con los que trabajan.⁵ Esto nos permitirá acercarnos a este concepto que en un principio parece difícil de aprehender.

3. Luis González, «Soft y “blando”: contagio léxico y empobrecimiento semántico», *Congreso Internacional sobre el español, lengua de traducción* 3 (2006): 407-18, http://www.esletra.org/Luis_Gonzalez.pdf.

4. Zhoying Jin, *Global Technological Change From Hard Technology to Soft Technology*, 2ª ed. (Bristol: Intellect, 2011), 45.

5. *Ibíd.*, 54.

Así, los ámbitos de conocimiento de los que fundamentalmente beben las tecnologías blandas serían las ciencias sociales (Psicología, Educación, Sociología, Etnografía, Antropología, Ciencia Políticas, Economía, Derecho...); las disciplinas conectadas a las ciencias sociales (Administración, Comunicación, Marketing, Pedagogía, Trabajo social...); las disciplinas humanistas (Filosofía, Relaciones Internacionales, Relaciones Públicas, Urbanismo, Teología, Cibernética...); la parte más «soft» de ciertas ciencias naturales y formales (Biotecnología, Tecnologías del software, Inteligencia Artificial); y el conocimiento ordinario (empírico o común).

El campo de actuación de las tecnologías blandas es intangible en primera instancia (y centrado en la actitud, el pensamiento, el comportamiento humano), aunque luego esto pueda tener consecuencias en el entorno físico. Por ejemplo, la tecnología de la «destrucción mutua asegurada»⁶ de la Guerra Fría opera en primera instancia en un ámbito de cadenas de decisiones intangibles, pero cuenta con elementos claramente «duros», las propias armas nucleares, como factores determinantes de disuasión. Las tecnologías blandas y las tecnologías duras no suelen operar por separado, pero dependiendo de la tecnología en cuestión, la parte tangible o la intangible puede tener un rol más predominante que la otra y por tanto llegar a identificarse como tecnología dura o blanda.

2. LAS TECNOLOGÍAS RELACIONALES EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

Tecnologías blandas y tecnologías relacionales

Como hemos visto las tecnologías blandas beben de conocimientos muy diversos y sus ámbitos de actuación también son amplios. Dentro de todo este espectro hay una serie de tecnologías, que llamaremos tecnologías relacionales, vinculadas de manera más específica a los procesos de interacción entre las personas, valiosas para prácticas artísticas que se vienen dando de manera especial en los últimos años bajo etiquetas como: Arte Relacional, Arte Participativo, Arte Colaborativo, Arte Contextual, Arte Performativo, Nuevo Género de Arte Público, Práctica Social, Arte Dialógico, Arte Comunitario o Teatro Participativo. Dentro de las tecnologías relacionales señalaremos aquellas que tienen que ver con el comportamiento,

6. También llamada «estrategia de las armas nucleares».

la comunicación y la organización, indicando los recursos con los que trabajan.

Las tecnologías del comportamiento beberían de recursos de las artes escénicas, la performance proveniente de las artes visuales, la sociología, la computación, estadística, la psicología social o la educación. Las tecnologías de la comunicación adoptarían formatos y procesos de las ciencias de la comunicación, las relaciones públicas, el marketing, el comercio o la diplomacia. Y las tecnologías de la organización utilizarían conocimientos provenientes de la gestión y la administración, la logística de bienes, la política, el pensamiento táctico y estratégico, la organización laboral o la distribución del conocimiento.

Lo interesante de las tecnologías relacionales para el ámbito artístico

En relación al propio ámbito artístico, las tecnologías relacionales amplían el abanico de herramientas consideradas como susceptibles de ser utilizadas desde las artes. Partimos de la base de que lo que hace arte al arte, no es únicamente el medio a través del cual se encarna. Explicitar esta adopción de otros medios, afecta así mismo al propio sistema del arte⁷ y por tanto también a los resultados que se generan desde él.

En cuanto a procesos, estas tecnologías relacionales empoderan al artista dotándole de conocimientos y herramientas que le permiten manejarse en la coyuntura social actual, con herramientas de interacción en sintonía a las problemáticas sociales más específicas de momento. Por ejemplo, algunas claves contemporáneas a nivel comportamental podrían ser: una población disciplinada bajo un aparente escenario de libertad, la atomización del poder de la ciudadanía mediante la individualización, la insensibilización por saturación...; a nivel comunicacional: la hipercomunicación de la vida personal, la posibilidad de acceder a grandes audiencias, la potencia de grandes grupos de creación de opinión... ; a nivel organizativo: la

7. Javier Tudela en el artículo «Cuando arte es la respuesta, ¿cuál era la pregunta?» compara el arte con un contenedor a modo de cajón, o habitación que se modifica dependiendo de los elementos que metas en él: «La categoría Arte produce resultados, los resultados interactúan con el sistema y el sistema modifica su comportamiento a la hora de producir otros resultados. Esa idea de retroalimentación o de feed-back es un mecanismo de control implícito en el propio sistema de producción del Arte». Del mismo modo Herbert Marcuse en *El hombre unidimensional* nos avisa de cómo «un sistema determina a priori el producto del aparato, tanto como las operaciones realizadas para servirlo y extenderlo».

vigilancia masiva de la población gracias a las redes informacionales, las complejas estructuras institucionales y corporativas, la concentración de capitales en pocas manos y países...

Las tecnologías relacionales utilizadas desde las prácticas artísticas de manera sofisticada podrían contribuir a visualizar e influir (de múltiples maneras, no sólo buscando la eficacia para resolver problemas) a los manejos del poder cotidianos y estructurales que nos pasan más o menos desapercibidos y que afectan a nuestras vidas de manera relevante.

Casos: descripción, mecánica y estrategia

Vamos a tomar como casos de estudio una serie de proyectos de arte participativo y a extraer de ellos las tecnologías relacionales que están poniendo en juego, para partiendo de lo concreto, llegar a concretar patrones generales. Se ha procurado elegir iniciativas de características distintas: propuestas en las que se juega con la capacidad de decisión de los participantes (*Them* y *Tú no*); algunas que introducen elementos extrañadores en una escena cotidiana para provocar una reacción o una reflexión (*Espai Vital* o *Torneo Passi3n*); otras en las que la gesti3n de la informaci3n es crucial (como *Los Aduladores*): propuestas con participantes convocados o con participantes casuales, acciones que suceden en espacios acotados y en espacios m3s abiertos...

Them de Artur Zmijewski, 2007

Them es una obra que pone en juego la convivencia cordial entre personas de distintas ideologías cuando sus posiciones son estereotipificadas. Para ello el artista diseña una situaci3n, deja que los acontecimientos se desenvuelvan y documenta en v3deo lo sucedido, edit3ndolo desde la posici3n de autor.

La situaci3n creada podr3a describirse de la siguiente manera: el artista propone a grupos de ciudadanos polacos de distintas ideologías, compartir una serie de sesiones. As3 re3ne en un local de un edificio industrial a un grupo de conservadoras patri3ticas cat3licas, un grupo de j3venes liberales jud3os, un grupo de las Juventudes Nacionalistas Polacas y un grupo de Dem3cratas y Luchadores por la Libertad. El artista les invita por turnos a que pinten en un lienzo un s3mbolo que les represente. Imprime estos s3mbolos en camisetas que reparte para que sean vestidas por cada agrupaci3n durante las siguientes sesiones.



Figura 2. 6. Frame del vídeo *Them* de Artur Zmijewski, 2007.

El artista indica que a partir de ese momento son libres de intervenir en las representaciones de los demás. Los grupos van haciendo añadidos, modificaciones y agresiones sobre las representaciones de los otros grupos en una escalada de violencia hasta llegar a un punto extremo.

La mecánica de la propuesta es sencilla: reforzamiento de la cohesión de personas de ideología cercana mediante la representación colectiva de un símbolo que les identifique como grupo; reforzamiento de la adhesión a ese símbolo y a sus valores asociados mediante dibujos y colores propios portados sobre el cuerpo de cada individuo, (iguales entre los del mismo grupo y distintos de los de los individuos de otros grupos, un proceso de inclusión-exclusión); incitación a la interacción entre participantes mediante la legalización explícita de poder intervenir en las producciones de otros y aludiendo a la libertad; presentación de los resultados a través de un vídeo editado bajo los criterios personales del artista, pero que podría confundirse con una documentación más o menos neutra de lo sucedido.

Desconocemos de manera certera las intenciones del artista con la obra, y presuponemos, ya que suele ser una estrategia habitual en el arte, que el artista juega con la ambigüedad y la no transmisión de un mensaje único, para dejar los significados abiertos a la interpretación del público. Aun así, parece que el propio dispositivo facilita interpretar que la situación provocada por el artista a nivel micro entre un grupo de personas, tuviera correlación con otras secuencias de acontecimientos que se dan a nivel macro en el espacio social. Estaríamos ante la es-

trategia de sugerir una analogía, presentando como extrapolable a una escala mayor lo que se da en una escala reducida o ante una modelización del conflicto entre grupos de ideologías diferentes. También podemos hablar de las estrategias seguidas con la intención de formalizar la pieza artística: contrastar/decantar los elementos para que haya una precipitación radical de las consecuencias; invisibilizar la figura del artista en el registro para potenciar la percepción de lo acontecido como suceso no mediado y adoptar la forma de inicio-desarrollo-desenlace como forma del documento final.

Espai Vital de Miniature films y Controlzeta, 2008

Miniature films: productora independiente y colectivo audiovisual fundada y co-dirigida por Roger Amat y Adelaida Lamas

Controlzeta: colectivo de artistas anónimos.

<http://miniaturefilms.net/trabajos/la-metamorfosis-de-la-palomita/>

Espai Vital es una acción performativa en torno a la densidad de tránsito de personas en ciertas ciudades y barrios globales como es el caso de Barcelona pensada para ser emitida en el canal TV3 de Cataluña.

Una persona, en una calle concurrida del casco histórico reclama como espacio vital el círculo de superficie que es capaz de dibujar con sus brazos al girar en redondo. Marca este perímetro en el suelo y en clave de humor expresa molestia y dolencia cada vez que un viandante pisa o atraviesa despreocupadamente este espacio que se ha reservado. Una cámara cenital y otra a ras de calle van grabando las reacciones que van sucediendo.

La mecánica es la siguiente: se introduce en el espacio cotidiano de la calle un comportamiento atípico que genera un conflicto. Este conflicto evidencia a su vez la problemática que se quiere abordar. El participante de la acción es impelido a confrontarse en primera persona con dicha problemática al topársela sin haber ido a buscarla. Se graba lo sucedido para que haya un segundo receptor que se hace una idea de conjunto desde un punto de vista privilegiado (el de quien todo lo significativo lo ve). Operaciones dentro de esta mecánica serían: la utilización de la sinestesia⁸ para conectar emocionalmente con los receptores mediante el humor, y el juego de una culpabi-

8. Utilizar la sensación propia de un sentido, en relación a un hecho que afecta a un sentido diferente.



lización «suave por absurda» (uso del reproche ante una falta de consideración que «la víctima» no es consciente de estar teniendo).

Figura 2.7. Frame del vídeo *Espai Vital* de Miniature y Controlzeta, 2008.

La estrategia sería «exagerar para evidenciar». En cuanto a estrategias seguidas para formalizar el registro de la acción vemos cómo se privilegia los fragmentos en los que sucede acción frente a otros que suponemos menos significativos, para comprimir e intensificar la expresión.

Torneo Pasión de Fur alle Falle, 2009

Fur alle Falle: Vanesa Castro e Iñaki López.

Equipo Nu Pasión: Fermín Jiménez Landa, Pablo Lerma, Darío Reina, Carlos Carbonell Martínez, Mariona Moncunill, David Armengol, Vicente Vázquez, Miguel Ángel Bellot Rico, Jordi Pino y Héctor Arnau Alex Gil.

<https://torneopassion.wordpress.com>

Como parte del proyecto *Nu Passion* sobre deporte y creatividad, Fur alle Falle propone *Torneo Pasión*, un evento que pone en práctica otra manera de practicar deporte, dentro de las normas marcadas por cada juego pero atendiendo a posibilidades desestimadas. Un grupo de artistas y agentes artísticos inspirados por el club Pasión D.I. (Deporte de Ideas) de 1977, ponen de actualidad el planteamiento de este grupo, de introducir el arte en el deporte. Para ello organizan un torneo amistoso de baloncesto en el que ejecutan jugadas diseñadas por el Pasión D.I. y otras de invención propia, que se escapan a la lógica competitiva habitual con la que se juega al balon-



Figura 2. 8. Frame del vídeo de documentación del evento *Torneo Pasión*, de Fur alle Falle, con el equipo «Nu Pasión» haciendo la jugada «Romana», 2009.

cesto. Estas estrategias les llevan a tener comportamientos atípicos dentro de la cancha y, por tanto, también a que se busque otro sentido en ellas y amplían las posibles formas de entender el deporte.

La mecánica de la iniciativa es la siguiente: diseñar y entrenar un comportamiento no-habitual para una situación concreta y llevarlo a cabo. Una actuación extraña y premeditada de un grupo de personas que realizada en un contexto corriente incita a preguntarse por la razón para hacer eso y en definitiva cuestiona el imperativo de funcionar en base a lógicas racionales normativizadas. Cada una de las jugadas que proponen tiene a su vez su propia mecánica⁹. Varias de ellas se apoyan en coreografías que juegan a hacer composiciones formales evidentes («Cortejos», «Foto», «Croqueta»), permitiéndose gestos más o menos «decorativos» o «gratuitos» si pensamos en términos de eficacia respecto al objetivo «ganar». Otras que inventan estrategias posibles dentro de las normas, pero que no son utilizadas por otros equipos previsiblemente por su poca eficiencia («Misi 1», «Romana», «Moonwalker», «Al hombre», «Esquina»). Otras como basadas en hacer lo contrario a lo esperable en un deporte competitivo («Fuera», «Renuncia», «Tiempo»).

9. Para acceder específicamente a los vídeos de las jugadas: <https://torneopassion.wordpress.com/jugadas/>

La estrategia general sería jugar de manera alternativa dentro de normas públicamente enunciadas y establecidas (aunque rompiendo el acuerdo tácito de comportamiento normalizado) para ejemplificar que otra manera de jugar es posible. Una estrategia que es utilizable «mientras tanto» no salga un reglamento que detectado el margen de libertad restrinja las posibilidades para privilegiar de nuevo una manera unívoca de entender el juego deportivo. En este sentido, *Torneo Pasión* tomado en su conjunto, estaría más cercano a la idea de táctica (una acción cuyo poder reside en el aprovechamiento de una coyuntura a pesar de «jugar en campo ajeno») –unos artistas dentro del campo deportivo– que de la idea de estrategia (regida por el poder de quien se encuentra en terreno propio) que Michel de Certeau presenta en *La invención de lo cotidiano*.¹⁰

“Los aduladores” de Mmmm..., 2008

Mmm...: colectivo formado por Alberto Alarcón, Emilio Alarcón, Ciro Márquez y Eva Salmerón.
<http://www.mmmm.tv/>

A una tercera parte de los invitados a una fiesta se les da la consigna de ser aduladores (sin que el resto de personas invitadas sepan que han recibido estas instrucciones). A medida que la fiesta transcurre el ego, la autoestima y emoción de las invitadas va aumentando, llegando incluso a afectar a los propios aduladores, que dejándose llevar por la situación acababan también creyéndose los unos a los otros.

La mecánica de la acción sería la de “actuar” un comportamiento (sin dejar ver que es una actuación) y provocar con ello una emoción. Generar un efecto «bola de nieve» de acciones-reacciones encadenadas.

La estrategia sería: acordar un tipo de comportamiento por parte de un grupo reducido para manipular el clima emocional del grupo completo (no consciente de que la acción es premeditada). Gestionar la información que se da y la que no se da para asegurar las condiciones perfectas para que un enunciado concreto cause el efecto deseado. La estrategia del camuflaje en una situación corriente para coger a las personas con las barreras bajadas.

10. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer* (México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 1996)

Tú no de Plataforma A, 2015

Plataforma A: artistas y agentes artísticos del ámbito vasco que trabaja por reducir el sexismo en las artes.

<http://wiki-historias.org/es/acci%C3%B3n-t%C3%BA-no-y-sesi%C3%B3n-informativa-de-plataforma-en-la-facultad-de-bbaa-de-la-upv-ehu-resumen.html>

Tú no es una acción invisible sobre los mecanismos subliminales de inclusión y exclusión de género. Las integrantes de Plataforma A organizan un dispositivo para dejar pasar a unas personas y a otras no a la puerta de la facultad de Bellas Artes de la UPV-EHU. El criterio para dejar pasar o no, es de género (en un primer horario no se deja pasar a mujeres, y planearon otro turno en el que no iban a dejar pasar a hombres y otro en el que no dejar pasar a mujeres mayores de 35 años, aunque tuvieron que ser abortados). A pesar de que se les pregunte, tienen la consigna de no reconocer que el criterio utilizado es el de discriminación por género. Negarlo y de vez en cuando dejar pasar a alguna mujer de manera excepcional, es la pauta, para así tener evidencias, contadas con los dedos de la mano, de que la discriminación por género no es el criterio utilizado, sino otros.

Dos personas se colocan en la puerta a modo de «guardianas», que hacen el primer bloqueo: «lo siento pero no puedes pasar», alegando cuestiones como: «los requisitos de entrada señalan una serie de aspectos presenciales que tú no cumples», «no puedes entrar porque no estás dentro de los parámetros marcados desde las instancias rectoras», «si te dejamos entrar concurriríamos en un problema de inconsistencia formal»... frases protocolarias, herméticas y sin sentido concreto.

Otras tres personas tienen el rol de «entretenedoras»: cuando el primer bloqueo no frustra las intenciones de acceder de una persona, ésta es «derivada» a una cadena de «entretenedoras» cuya función es desgastar la intención, ganas y energía de quienes insisten en entrar. Éstas le piden sus datos, que les expliquen el suceso, comprenden su situación de manera empática, pero no tienen en sus manos la solución y les conducen hacia otra persona con la que tienen una experiencia similar y así sucesivamente. En casos de urgencia se les dice que siempre pueden optar a entrar por la puerta de atrás diciendo que son «un código 0», palabra clave para la «guardiana» de esa puerta.

Existen también una serie de «narradoras» que cuentan lo que va sucediendo en la acción para aquellas personas



Figura 2.9. Acción *Tú no* de Plataforma A a la entrada de la Facultad de Bellas Artes de la UPV-EHU, 2015.

situadas a algo de distancia o que llegan al de un rato de haber empezado la acción.

Al final del primer turno de las 3 actuaciones planeadas, Plataforma A tiene que suspender la acción antes de lo previsto ya que un par de profesores irrumpen para desmontar el dispositivo y restablecer el orden habitual, en supuesta defensa de las personas a quienes se les ha impedido entrar. Se anula el dispositivo y las personas que así lo deseen son emplazadas a la sesión informativa sobre Plataforma A organizada para después.

La mecánica de esta acción sería la siguiente: un dispositivo de choque, que es reforzado por una cadena de desgaste (que de cara a la galería intenta mitigar el primer choque, pero en realidad intensifica su efecto), más una salida posible (la entrada trasera) pero que supone una renuncia (en este caso del principio de justicia) y la aceptación del sometimiento a una violencia.

La estrategia sería: algo reprobable que sucede de manera velada, repetirlo de manera patente y exagerada para denunciarlo. Recrear una situación que de manera reiterativa se da en muchos ámbitos de la vida cotidiana (mujeres que acceden de manera más dificultosa a determinados espacios sociales a cuenta de la discriminación estructural de género) y forzar a que se de en pequeña escala y de manera obvia. Jugar en el espacio de la realidad para que haya un cuestionamiento real y en primera persona del partido que tomas ante algo así.

3. RECOPIACIÓN, CONCLUSIÓN Y APERTURA

A modo de resumen recopilamos de manera esquemática las mecánicas y estrategias aparecidas en los proyec-

tos artísticos participativos antes descritos, con la intención de ir construyendo un catálogo de herramientas de las tecnologías relacionales.

Mecánicas

Comportamentales

- Jugar todas las posibilidades dentro del margen del terreno de juego marcado por las reglas explícitas y obviando reglas tácitas impuestas por el criterio de «lo que es normal».
- Manipular el clima grupal mediante pautas que se dan a una parte del grupo y que otra parte del grupo desconoce.
- Dramatización de las emociones: victimizándose, adulando, culpabilizando, cargando de trascendencia una situación...
- Crear las condiciones en las que la acción prevista surte su mayor efecto.
- Hacer lo contrario a lo esperable.
- Normalizar un comportamiento.
- Convertir una emoción en real mediante la actuación.

Comunicacionales

- Reforzar la identidad mediante símbolos y colores.
- Restar importancia a un elemento ocultando su presencia.
- Adoptar la estructura «introducción-nudo-desenlace» a la hora de narrar un suceso.
- Incitar a la acción bajo la forma de legalización.
- Generar conflicto realzando las diferencias y la cohesión mediante las similitudes.
- Restringir la información a determinados grupos de manera selectiva.

Organizacionales

- Establecer una cadena de sucesos consecutivos previendo las posibles opciones de conducta de las personas.
- Acordar una pauta sencilla que permita a un grupo funcionar dentro de una lógica propia diferente a la imperante.

Estrategias

- Agrupar para separar.
- Delimitar para evidenciar.

- Entretener para desgastar y desviar.
- Desencadenar una situación a nivel micro para sugerir que es extrapolable a nivel macro.
- Presentar prototipos comprensibles, para plantear como factibles modelos alternativos.
- Concitar a las personas a sucesos de vocación artística dentro del espacio de la vida cotidiana para que la persona «se juegue su posición».

Estos son únicamente algunos de los muchos mecanismos que podrían identificarse como tecnologías relacionales. En fases posteriores, además de seguir indexando otros mecanismos a modo de caja de herramientas útil para la práctica artística participativa, intentaremos discernir tecnologías concretas dentro de estas categorías (como podría ser la mencionada tecnología de «destrucción mutua asegurada» en las relaciones internacionales, la tecnología «CTR Composición a Tiempo Real» en las Artes Performativas o la tecnología del «Psicodrama» en la Psicología Social).

Respecto a lo aquí analizado, corroborar que indagar en estas mecánicas intangibles y plantearlas en paralelo a mecánicas más tangibles que literalmente vemos en las máquinas y aparatos de engranajes y circuitos, conecta con el terreno de elucubración sobre lo fluido de los conceptos «humano» y «máquina», sobre el que tanto se ha teorizado y de plena actualidad a cuenta de los avances en inteligencia artificial y vigilancia masiva. Límites que en este momento parecen más difusos de lo que en nuestro imaginario social veníamos considerando, en un momento en el que nuestros comportamientos «más humanos» cada vez son más susceptibles de ser mecanizados y los maquinales de ser «humanizados».

2.3. Mecánicas transaccionales en las prácticas artísticas participativas

Olmo, Saioa. «Mecánicas transaccionales en las prácticas artísticas participativas». *Telóndefondo* 25 (2017): 179-203.

MECÁNICAS TRANSACCIONALES EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS PARTICIPATIVAS

*Esto no es una caja de herramientas
Dos cajas de herramientas*

... arte y participación...

Has hecho un largo viaje preguntándote sobre la misteriosa relación entre artista, arte y público. A tu regreso, los amigos te esperan en el salón de casa para mantener una agradable tertulia sobre los pormenores del viaje y ver las fotos. Coges asiento, te tomas un vaso de agua para aclarar la garganta y antes de llegar a pronunciar una sola palabra, alguien, dice en la sala: «Magritte odia la contemplación».¹¹

La escena cambia repentinamente de dimensiones y todos los sujetos y elementos de la misma pasáis a condensaros en un lienzo plano, de límites infinitos mantenido sobre un atril.

11. Guido Almansi, Prefacio a *Esto no es una pipa* de Michel Foucault (Barcelona: Anagrama, 1997): 7-24.

Alguien de fuera se acerca y mira ese cuadro convertido ahora en una ventana. Abajo aparece una leyenda que en escritura de escuela pone: «Cómeme».

Los mecanismos de participación en su cruce con el arte, están siendo objeto de exploración y de amplia reflexión desde la práctica artística y la crítica de arte en la actualidad. Las predecesoras corrientes artísticas que desdibujaban las barreras del binomio arte-vida (desde las que incorporaron objetos o acciones cotidianas al arte, como las que buscaban socializar el arte),¹² unidas a la coyuntura sociocultural presente, (en la que se reclama nuestra participación desde múltiples esferas sociales y de maneras muy diversas), parecieran hacer de especial interés el ahondar en este tema ahora.

Mucho se ha hablado de las controversias que suelen acompañar al arte participativo. La oposición entre espectador pasivo y activo¹³ es una de ellas, que podríamos entender como una falsa oposición de binomios opuestos¹⁴ entre los conceptos de «actividad» y «pasividad», en relación al rol del espectador y las supuestas implicaciones ideológicas que el fomento de cada una de estas actitudes por parte del artista, genera. Se ha cuestionado la presunción de que, a mayor grado de participación por parte del público, mayor valor de la propuesta artística.¹⁵ También se ha inquirido sobre los criterios pertinentes para hacer crítica de obras participativas socialmente comprometidas, que tienden a justificarse por sus bondades de corte social, siendo por lo general al mismo tiempo no sometidas a la evaluación en términos de eficacia en este ámbito.¹⁶ Por otro lado, se ha apuntado el posible «espejismo de transparencia» en el que se puede incurrir, al proponer dispositivos artísticos pretendidamente abiertos para favorecer la colaboración, y que pudieran acabar siendo más opacos que otros sin estas pretensio-

12. Alex Carrascosa, «La construcción del organismo social como una obra de arte (repeating Beuys)», *Ausart* 4, n.º 2 (2017): 11-22.

13. Jacques Ranciere, *El espectador emancipado* (Castellón: Ellago Ediciones, 2010): 9-27.

14. Mirtha Cucco, «Hombres y mujeres ¿solo un problema de rosa y azul? La formación del sujeto que somos. Capitalismo, relaciones sociales y vida cotidiana», material interno (Madrid: Centro Marie Langer, 2009), <http://www.procc.org>.

15. Claire Bishop, *Artificial Hells* (New York: Verso, 2012): 279-283.

16. *Ibíd.*, 11-40.

nes.¹⁷ Y también hay voces que plantean la posible alineación de las propuestas artísticas participativas y de corte relacional con formas de funcionamiento propias del capitalismo neoliberal.¹⁸ Si es un arte que provoca tanta controversia, es probable que sea porque nos interroga y hace que tengamos que replantearnos cuestiones que dábamos por sentado, siendo como somos las personas y los dispositivos, en general, resistentes al cambio.

En este texto, aún conscientes de que todas estas controversias están encima de la mesa (y quizás precisamente por ello), apostaremos en cambio por poner la atención en los modos de acontecer de estos dispositivos relacionales y en las sujeciones psicológicas sobre las que se sustentan, más que en una evaluación crítica sobre la idoneidad de los planteamientos participativos en relación a la concepción artística. Buscaremos entender las mecánicas relacionales que se dan cuando un artefacto de estas características se pone en marcha. Partiremos de considerar la situación creada entre artistas, arte y público en las propuestas artísticas participativas, como una transacción de necesidades, emociones, flujos libidinosos y poderes.

El arte participativo como transacción

Diariamente participamos de multitud de transacciones¹⁹ de distinta índole: económicas, comerciales, afectivas, intelectuales, sexuales... En ellas intercambiamos elementos materiales e inmateriales, bajo una estructura de acciones que frecuentemente se repite, por lo que estos intercambios son representativos de diversos patrones de conducta social.

Las propuestas artísticas participativas plantean igualmente un intercambio, un «toma y daca» en el que artistas y participantes corporizan distintos modos de relación. El dispositivo artístico participativo suele ser una estructura más o menos acabada o inacabada, más o menos abierta o cerrada y en ella podemos jugar con mayor o menor conocimiento de la estructura en la que nos movemos.

17. Óscar Cornago, «Para una crítica de la transparencia: cajas negras y cubos blancos como creación colectiva», *Ausart* 4, n.º 2 (2017): 41-54.

18. Natalia Vegas, «El poder de lo inútil: las tecnologías blandas y las bellas artes», *Ausart* 4, n.º 2 (2017): 183-192.

19. «Transacción» viene etimológicamente del latín *transactio* que significa «trato, convenio, negocio»: trans- (de un lado a otro), actus (llevado a cabo), -ción (acción y efecto).



Figura 2.10. *Games whose rules I ignore: bench* de Boris Achour, 2015.

Artista y participantes jugamos un juego cuyas normas no conocemos por completo.

Esto no deja de ser algo que nos pasa a todas en general en el «juego» de la vida: vamos viviendo sin conocer todas las reglas de las situaciones que vivimos y sin entender del todo el «juego» de los demás. Esto no nos imposibilita jugarlo, al contrario, quizás nos facilita hacerlo (la consciencia de la complejidad a veces genera «parálisis por análisis»). Algunos artistas logran poner el acento sobre este hecho de «juegos que no controlamos», haciéndolo más evidente. Por ejemplo, Boris Achour en su obra *Juegos cuyas normas ignoro*, presenta escenas grabadas en vídeo en las que las performers practican juegos que parecen conocer, a pesar de lo atípico de los objetos y movimientos de los que se valen, y cuyas normas, nosotras como espectadoras, no llegamos a descifrar.

Algo similar sucede en el caso de la obra *Dominio Público* de Roger Bernat. Se trata de una pieza escénica en la que las personas participantes, a través de los auriculares que portan, son impelidas a moverse en una dirección u otra, o ejecutar una u otra acción, en función de las respuestas que dan a las preguntas que escuchan, que guardan una más que dudosa correlación con la coreografía de cuerpos en el espacio que finalmente van configurando, y que es percibida de forma misteriosa desde fuera, por los espectadores que desconocen eso que los participantes oyen. En este caso, los participantes juegan a un juego del que únicamente conocen las reglas que han de seguir y sin saber a dónde les conducen esas reglas. Son unas



Figura 2.11. *Dominio Público* de Roger Bernat, 2010.

normas que aceptan mientras se jueguen dentro de un determinado marco de «aceptabilidad» y de «sentido» para ellos, pero que suponemos dejarían de seguirlas si lo traspasaran. De este modo y de la mano de lo lúdico, se abandonan a una construcción de sentido que se hace con sus cuerpos congregados colectivamente, aislados comunicativamente entre ellos por los auriculares y conectados de manera unidireccional y centralizada a la voz que les habla al oído.

Es por ello, que en este artículo planteo, que la escena por la que preguntarnos, no sea esa en la que aparece el participante (con su mayor o menos grado de efectividad en términos artístico y sociales o de otro tipo en este u otros casos), sino que, dando un paso más hacia atrás y cogiendo más amplitud de encuadre, la escena sobre la que propongo reflexionar es esa en la que artistas y participantes transaccionan, y que son el propio artista y los participantes, quienes juegan a un juego, en el que parte de sus reglas desconocen y que a veces unos a otros ocultan en pro de intereses varios. Como diría Almansí (1973) respecto a las operaciones de «malentendido» de Magritte «Es importante para el espectador no saber lo que el pintor pretendía, y tal vez el propio pintor debe permanecer parcialmente en la ignorancia no sólo de sus intenciones sino incluso de sus intuiciones».

Aun sabiendo el potencial que tiene para el juego el «no saber del todo», trataremos de explorar en cambio, algunas de las reglas y patrones de funcionamiento que estructuran las diversas maneras de «transaccionar» artistas y participantes en obras de carácter participativo (¿a qué jugamos los artistas cuando proponemos dispositivos participativos? ¿A qué juegan los participantes? ¿A qué juegan las entidades que encargan proyectos?), para

ampliar las perspectivas desde las que se analizan estos proyectos artísticos y para dotarnos las artistas de herramientas que enriquezcan nuestra exploración.

Hablar de transacción en el ámbito de las conductas humanas es hablar de la Teoría del Análisis Transaccional. Eric Berne (1910-1970), es el médico psiquiatra fundador de esta teoría de la personalidad, de enfoque integrativo, que combina ideas y técnicas del psicoanálisis clásico con ideas del humanismo y del conductismo. Dentro de esta teoría, se denomina transacción a la unidad básica de relación social y parte de la base de que las personas se relacionan para satisfacer una serie de necesidades básicas, llamadas «hambres», a través del intercambio de «caricias» (unidad de reconocimiento y estimulación). Estas «caricias» son de carácter táctil o social y tan necesarias para el sostenimiento de la vida como las necesidades más puramente fisiológicas. El Análisis Transaccional analiza las transacciones posibles de estas caricias entre dos o más personas. Las hambres psicológicas básicas a las que corresponden estos anhelos de caricias serían: el hambre de estímulos, el hambre de reconocimiento y el hambre de estructura, a las que luego Bern añadiría el hambre de sexo, de incidente y de posición.²⁰

Por tanto, las transacciones serían los mecanismos que utilizamos para satisfacer estas hambres psico-sociales, y las caricias serían los estímulos, reconocimientos, valoraciones o expresiones emocionales que intercambiamos con los demás para satisfacer estas hambres. Las transacciones que establecemos pueden ser de distinto tipo: las *simples*, en las que hay un único nivel de comunicación; y las *ulteriores*, en las que, aunque hay una comunicación a nivel social que parece ser el suceso principal, y existe otra a nivel psicológico que es lo que verdaderamente se está jugando, de un modo más o menos inconsciente.

En su libro *Juegos en que participamos*,²¹ Bern recopila transacciones del tipo ulterior y presenta estos juegos de manera sistematizada bajo «títulos» que las agrupan por características similares y de forma que son fácilmente identificables con situaciones cotidianas y que quien más quien menos ha experimentado. Así, algunos de estos

20. Jesús Cuadra, «El Análisis Transaccional» (s. f.) Recuperado 12 de febrero de 2017, a partir de <http://www.en-contacto.net/que-es-el-at/conceptos-at/>

21. Eric Berne, *Juegos en que participamos* (México: Editorial Diana, 1974).

juegos serían: «Si no fuera por ti», «Yo solo trato de ayudarte», «Armando lío», «Yo les demostraré», «Tribunales», «Estúpido», «Pata de palo»... Igualmente plantea distintas maneras de interactuar cuando alguno de estos juegos se da y desde su propia profesión de médico psiquiatra, propone maniobras de neutralización de estos juegos con fines terapéuticos. Aun así, el análisis transaccional se aplica a campos tan variados como: la educación, la gestión de organizaciones, el *coaching*, la comunicación, pero también, a la actividad literaria, teatral, cinematográfica, televisiva y radiofónica, para la elaboración de guiones, dirección e interpretación, así como para la crítica artística y análisis de estas expresiones.

En nuestra reflexión sobre mecánicas transaccionales en las prácticas artísticas participativas, intentaremos identificar las hambres e intercambios de caricias que pueden estar dándose entre artistas y participantes. Pero como paso previo a extraer estos patrones de experiencias artísticas participativas, vamos a detenernos en algunos de estos juegos psicológicos que aparecen representados en el texto dramático de las performances *Eromecánica. La erótica de la maquinaria social*,²² y que nos pueden servir, por un lado, para entender este tipo de juegos sociales y psicológicos, y por otro, para sugerir si acaso alguno de estos juegos puede estar dándose de manera ya real y no representada, en proyectos artísticos participativos.

El caso de *Eromecánica*

Entre el 2013 y 2014, miembros del colectivo Espacio Para Los Cuerpos (EPLC): Nuria Pérez Alcántara, Naiara Santacoloma, Maider Urrutia, Ixiar García, Iván Batty y Saioa Olmo, realizamos una serie de performances sobre erotismo y maquinaria social. La base de estas performances son unos diálogos que revelan juegos transaccionales. Se tratan de unas conversaciones encadenadas de a dos (en cada escena sale una de las personas y entra una nueva), en las que los personajes de *Eromecánica* van pasando por distintos dispositivos sociales disciplinarios: el sistema penitenciario, el educativo, el sanitario, el laboral, el religioso, el económico, el del consumo... En cada una de estas situaciones se vive una expresión comportamental de la sexualidad: lingüofilia, pederastia, masoquismo, éxtasis, fetichismo, sadismo, onanismo... Y en este transitar, a cada persona le va tocando ocupar una posición que

22. Saioa Olmo, *Eromecánica. La erótica de la maquinaria social* (Bilbao: Ideatomics, 2016).



Figura 2.12. *Eromecánica*, un proyecto de Saioa Olmo junto al colectivo EPLC, 2013.

performativiza y encarna en su cuerpo, y que es sustentada por pulsiones de dominación, sumisión, atracción, repulsión, exaltación, identificación, adhesión... que mantienen el mecanismo social en marcha.

«Nos eres muy conveniente»

Esta frase bien podría ser dicha por un político a sus votantes, el comerciante a sus clientes, el contratante a su becario... Pero es una frase que rara vez se expresa de esta manera: que una persona sea instrumento para algo o alguien es cuando menos desasosegante, además de políticamente incorrecto. Además, el verbo reflexivo en primera persona del singular implica un nosotros dispuesto sin complejos a aprovecharse del individuo de manera unidireccional.

En *Eromecánica*, «Nos eres muy conveniente» es la frase con la que termina la escena correspondiente al sistema laboral y al onanismo. En ella, una persona cuenta el placer masturbatorio que le produce trabajar, dar lo mejor de ella misma, esforzarse... mientras otra, vitorea sus esfuerzos pensando en el beneficio de una persona así para sus propios intereses y los intereses de aquello a lo que representa.

¿Pero quién es ese ser tan conveniente? ¿Qué tipo de trabajador es? Parece una persona que se autorealiza a través del trabajo. ¿Podría ser un artista? ¿Podría ser un participante orgulloso de ser parte de un proyecto artístico? ¿Acaso el agente que invita a que un proyecto de este tipo se realice? En definitiva, se da una connivencia de intereses que parece ser muy productiva para el sistema en sí.

«Te deseo»

En un juego psicológico, cada jugador busca que su saldo de resultados le salga positivo, satisfacer alguna de sus necesidades. En la escena de *Eromecánica* referida al consumo y a la gastrofilia, uno de los individuos es un sujeto deseante que hace al otro el objeto de su pasión. «Te deseo», en este fragmento, se equipara a querer comerse a la otra persona, integrar algo que esa persona tiene en una misma y conseguir así llenarse, completarse con lo que de esa persona admira. Casi como una medicina, consumirlo le hará bien, satisfará su hambre.

¿Quién puede ser ese sujeto deseante en un mecanismo participativo? ¿El propio participante que pueda querer incorporar a su persona algo que intuye que el proyecto artístico o el propio artista le puede aportar? ¿Podría ser la artista, que anhela alguna capacidad del participante que ella no puede detentar simultáneamente desde su rol, para que el proyecto acontezca? ¿Quizás podría ser quien encarga el proyecto, que desea imbuirse del halo o valor que la iniciativa emana?

«Será necesario buscar alianzas que a su vez obtengan su propia plusvalía de disfrute»

Que cada cual obtenga lo suyo para que todo el sistema esté en equilibrio y funcionamiento. Con esta frase termina la escena dedicada a la política y el fetichismo. Conseguir que cada persona o entidad consiga satisfacer su «hambre» dentro del sistema o al menos exista la promesa de que esto es factible y que se camina hacia allí. En *Eromecánica*, es el perfil de un político el que inspira el personaje, el cual se responsabiliza de este anhelo convirtiéndolo en una promesa con la cual coge un compromiso, aunque pareciera que más que desde el rol de «estar al servicio de sus adeptos» (una de las posibles maneras de entender el liderazgo), lo que le moviese fueran más bien otras «hambres» propias. O quizás sea un alineamiento simbiótico de ambas necesidades.

Para que un proyecto artístico con participación de distintos agentes se dé, ¿cada cual debe sacar algo de su interés? ¿Dependiendo de la naturaleza del proyecto quizás sería conveniente zafar alguna de estas pretensiones? ¿Es el artista quien recoge el deseo grupal y se convierte en el siervo de esta promesa? ¿Los participantes se corresponsabilizan de su deseo? ¿Los deseos de los agentes promotores son más instrumentales que los deseos de los participantes o los artistas? ¿Categorizamos de más o menos instrumental algo en función de cómo se alinea con la ideología de cada cual y no intrínsecamente por su «instrumentalidad»?

A través de los textos dramaturgicos de *Eromecánica* hemos hecho el ejercicio de lanzar hipótesis de tramas de necesidades y deseos que se pueden estar dando entre artista-público-agentes culturales. A continuación, haremos una compilación de mecánicas de este estilo, basada en las propias experiencias en proyectos participativos, junto a la reflexión sobre obras de otros artistas, tomadas como casos de estudio.²³ Inevitablemente esta recopilación, además de intuitiva, será parcial, pero trataremos de ir completándola y contrastándola a medida que avanza la investigación en curso.

Mecánicas de participación

El término mecánica tiene dos ámbitos de comprensión: uno que corresponde literalmente al mundo material de las máquinas, de la física, del movimiento y las fuerzas, y un sentido más intangible, menos material, por el que, de una manera más amplia, se denomina mecánica al conjunto de reglas que rigen el desarrollo de una actividad.

Además pensamos que la creación de analogías entre maquinarias intangibles y maquinarias tangibles mediante metáforas visuales, es útil para comprender las maquinarias intangibles, que por abstractas, parecen más difíciles de asir (fruto de ello es el proyecto *Eromecánica* antes tratado), y en sentido inverso, sacar a relucir las lógicas de las maquinarias físicas (línea de trabajo artístico por explorar), nos puede hacer reparar en cuestiones filosóficas encarnadas en los propios mecanismos, que los distancian del halo de neutralidad que suelen tener.

23. Saioa Olmo, «Tecnologías relacionales en las prácticas artísticas participativas. Casos, mecánicas y estrategias», *Ausart* 4, n.º 2, (2017): 23-40.

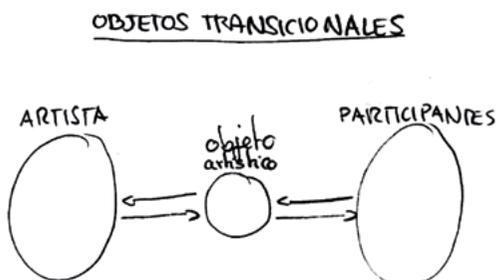
Nosotras utilizaremos el término mecánica en su acepción más inmaterial, para aludir a esos distintos engarzamientos entre hambres y caricias. En la terminología transaccional esas mecánicas se consideran maneras de estructurar el tiempo en: aislamiento, rituales, pasatiempos, actividades, juegos psicológicos e intimidad.

En los proyectos participativos, en ocasiones se utilizan objetos que hacen de puente entre las intenciones de la artista, y los participantes y receptores del proyecto. Hay elementos como murales, fotografías, muñecos, construcciones colectivas, comidas comunitarias..., que ayudan a generar una determinada mecánica relacional. En estos casos no sirven para «desapegarse de la artista» (como comentábamos en el párrafo anterior), pero sí pueden cumplir funciones metafóricas de volcar sobre ellos comportamientos desplazados desde otros ámbitos. Practicar con ellos ciertos juegos en «el espacio del como sí», nos permite practicar ciertos «movimientos» sin estar condicionadas por las consecuencias que nuestras acciones pudieran tener si hiciéramos lo mismo en el espacio de la realidad. Esto les hace tener una mecánica similar a los juegos psicológicos planteados por el análisis transaccional: a nivel evidente se estaría manteniendo un tipo de actividad mientras que a nivel latente se estarían dirimiendo otro tipo de cuestiones.

Si decimos «mecánicas de participación», nos referiremos entonces a esos conjuntos de transacciones trabadas entre sí que generan una situación en la que las personas participan de un dispositivo artístico propuesto. Si recurriéramos a una metáfora a través del lenguaje matemático, sería algo así como «los algoritmos de dispositivos artísticos participativos» y su escritura aquí como las «funciones» para representar gráficamente esos «algoritmos». Pasemos a ver algunas de estas mecánicas.

1- «Objetos transicionales»

Mecánica:



Casos: *Peru, el muñeco viajero* de Saioa Olmo (2011-2017), *New Bases for Personality (NBP)* de Ricardo Basbaum (1995-2015) y *El viaje de la organización Vite* de Sebastián Rosselló (2007).

En psicología, se llaman objetos transicionales a cosas materiales en los que se depositan ciertas funciones psicológicas. De ellos habla Winnicott (1893: 17-46), en relación a esos objetos (también pueden ser espacios o fenómenos) que los bebés y niños utilizan para ir paulatinamente separándose de la madre (sustituyéndola como sujeto al que están unidos) y mediante este objeto-metáfora, dar un paso intermedio hacia la autonomía y la autosuficiencia.²⁴

En los proyectos participativos, en ocasiones se utilizan objetos que hacen de puente entre las intenciones de la artista, y los participantes y receptores del proyecto. Hay elementos como murales, fotografías, muñecos, construcciones colectivas, comidas comunitarias..., que ayudan a generar una determinada mecánica relacional. En estos casos no sirven para «desapegarse de la artista» (como comentábamos en el párrafo anterior), pero sí pueden cumplir funciones metafóricas de volcar sobre ellos comportamientos desplazados desde otros ámbitos. Practicar con ellos ciertos juegos en «el espacio del como sí», nos permite practicar ciertos «movimientos» sin estar condicionadas por las consecuencias que nuestras acciones pudieran tener si hiciéramos lo mismo en el espacio de la realidad. Esto les hace tener una mecánica similar a los juegos psicológicos planteados por el análisis transaccional: a nivel evidente se estaría manteniendo un tipo de actividad mientras que a nivel latente se estarían dirimiendo otro tipo de cuestiones.

Estos objetos pueden ser de distinta clase: simbólicos, de creación colectiva, de intercambio, provocadores de una acción o más frecuentemente una mezcla de varias de estas características. Los objetos transicionales simbólicos destacan por ser metáforas o metonimias²⁵ de otra en-

24. Donald Woods Winnicott, *Realidad y juego* (Barcelona: Gedisa, 1993).

25. Las metáforas son un tropo que traslada un sentido recto a otro figurado a través de una comparación tácita basada en la semejanza. Las metonimias son también tropos en los que la relación es de causa-efecto, parte-todo, continente-contenido... Así, por ejemplo, una sinécdoque es una metonimia bajo la fórmula “el todo por la parte” o «la parte por el todo». Los objetos transicionales pueden adoptar estas fórmulas para funcionar en representación a la entidad a la que aluden.

tividad sobre la que sería más difícil operar directamente. Los objetos transicionales de creación colectiva basan su poder en servir para concitar a personas en torno a algo y más allá de la propia acción evidente (crear una piñata, limpiar un solar, u organizar una fiesta) sirven para cohesionar al grupo, hablar de ciertos temas, verte físicamente logrando un objetivo común... Los objetos transaccionales de intercambio servirían para estrechar lazos y los «provocadores de una acción» funcionan a modo de chispa de un motor de explosión (fórmula acción-reacción).

Por ejemplo, en el proyecto *Peru, el muñeco viajero*, creé un muñeco con forma de persona a tamaño natural, pero sin rasgos faciales, sin nombre y sin historia, con la intención de acercarme a conocer la organización Fundación Novia Salcedo, que se dedica a dar apoyo a universitarios en sus primeros pasos en el mundo laboral. Esta organización deseaba incorporar alguna intervención artística (entendiendo el arte en su vertiente plásticas, estética y simbólica) en la nueva oficina a la que se trasladaban en aquel entonces y que organizacionalmente suponía un paso importante, ya que iban a aunar dos de sus sedes en una única y nueva. Yo les propuse un proceso con Peru del que luego se podría derivar alguna formalización plástica en forma de intervención en el espacio. Peru, me ayudó

Figura 2.13. *Peru, el muñeco viajero*, proyecto de Saioa Olmo para Fundación Novia Salcedo, 2011-2017.



como «vehículo» para entrar en contacto con las personas, conocer la organización a través de ellas y que sucedieran ciertos movimientos (compartir opiniones en voz alta, generar identificaciones, oírte resaltar unos aspectos y no otros), aunque no todos fueran necesariamente perceptibles por mí, ni conscientemente racionalizados por las personas implicadas. A través de Peru, se establecieron conversaciones y relaciones que se plasmaron posteriormente en un mural (que incluía una composición libre de estos elementos surgidos y el «txoko de Peru»), y una instalación derivada titulada “el gabinete de curiosidades” (con cuadros y fotografías de álbum de la organización debajo de las cuales había elementos que las personas hallaban en relatos ficticios construidos para cada una de ellas en función de las conversaciones mantenidas en entrevistas con Peru).

Peru a nivel simbólico era abiertamente un posible usuario de la fundación, sujeto-objeto susceptible de ser intercambiado con otras organizaciones amigas (cosa que no se dio en la primera fase, pero que sí posteriormente) y de creación colectiva (iba siendo tomado en adopción por las distintas personas integrantes que le iban sumando capas). Todavía no ha finalizado su viaje, veremos cómo se termina de jugar toda la partida.

Otro ejemplo de proyecto participativo en el que un objeto transicional tiene un papel importante, es el proyecto *New Bases for Personality (NBP)* de Ricardo Basbaum, en el que una escultura de formas geométricas va siendo enviada a distintas personas y colectivos, los cuales van conviviendo con ella de distintas maneras y se van fotografiando con ella en estas interacciones.

Figura 2.14. *¿Te gustaría participar de una experiencia artística?* de Ricardo Basbaum, 1994-2015.





Figura 2.15. *El viaje de la organización Vite*, documental dirigida por Sebastián Roselló, 2007.

El viaje de la organización Vite de Sebastián Roselló es otro ejemplo de proyecto participativo en el que unas personas realizan un viaje por distintas ciudades y pueblos de España ofreciendo que los habitantes de esas localidades tomen en adopción alguna de las esculturas «antropoamorfas» (recuerdan a seres relacionables con «lo humano» sin serlo) que llevan en su rulot.

Por otro lado, las obras de arte pensadas específicamente como piezas para espacios expositivos se pueden entender también como objetos transicionales en los que, por lo general, la manera de relacionarse con ellos está regularizada (normalmente objetos que no se pueden tocar, que contemplamos con actitud respetuosa, en silencio y desde una posición corporal frontal o en derredor). Sin embargo, en los proyectos de carácter participativo, tiende a haber objetos en juego que hacen esta función de «intermediarios» aun no siendo la obra de arte en sí misma, la cual sería no tanto el objeto material propiamente dicho, sino un engarzamiento de objetos, personas, comunicaciones, espacios, normas de conductas, estereotipos, estéticas... Una estrategia, un «sistema de relaciones» a la manera que Michael Foucault habla de dispositivo como «conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales y filantrópicas».²⁶ Un «sistema de relaciones», que Brian Holmes, plantearía en relación a «dis-

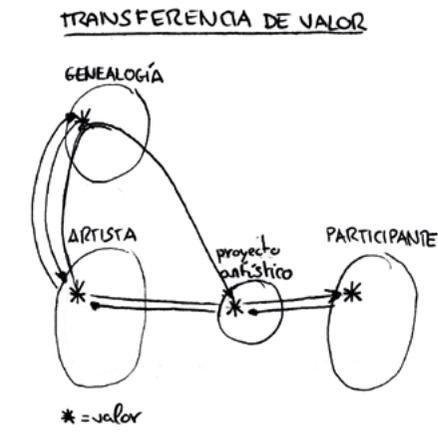
26. Michel Foucault, «El juego de Michel Foucault», *Diwan* 2-3 (1978): 171-202.

positivo artístico» como «articulaciones experimentales de enunciaciones colectivas». ²⁷

Aún hoy, los espacios expositivos generan cierta violencia, a modo de imposición coercitiva, por la que su existencia condiciona y configura, ya a priori, la propia materialización de los dispositivos artísticos que pretenden entrar en la categoría arte. Ser los espacios de referencia, encauza en ocasiones a algunos dispositivos artísticos a ir hacia ciertos derroteros que pudieran ser ajenos a lo nuclear de cada propuesta y siendo por tanto «metidos con calzador» en el espacio de exposición. De ahí, que, a los visitantes de espacios específicos del arte, les surjan habituales confusiones entre lo que son obras artísticas y material de documentación, y por tanto dificultades a la hora de percibir y disfrutar de lo que presencian. Parece necesario reconfigurar parte del imaginario colectivo del museo, salas de exposiciones y galerías y los usos *de facto* que de ellos se hacen, para que los dispositivos artísticos relacionales puedan aprovechar estas infraestructuras que ofrecen arte a la ciudadanía; dando un paso más allá de las formalizaciones que desde la estética relacional en su momento se dieron, intentando poner el acento en las relaciones humanas a la vez que aprovechaban el marco de legitimación de los espacios expositivos. Estas operaciones, ya se están haciendo.

2- «Transferencias de valor»

Mecánica:



27. Brian Holmes, «El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas» (s.f.). Consultado el 2 de marzo de 2017 en <http://rsalas.webs.ull.es/rsalas/materiales/lr%20Holmes,%20B.%20EI%20dispositivo%20art%C3%ADstico.pdf> y http://www.16beavergroup.org/drift/readings/bh_artistic_device.pdf. Traducción castellana de Marcelo Expósito, revisada por Brian Holmes.

Casos: *Wiki-historias* iniciado por Haizea Barcenilla y Saioa Olmo (2008-2016), *El Gran Trueque* de Matthieu Laurette (2000) y *AdosAdos* de Maider López (2007).

En nuestra vida social, estamos habituados a las transferencias. Generalmente las identificamos como transacciones económicas, pero en realidad todo el rato nos estamos transfiriendo emociones (en las relaciones personales), objetos (en las transacciones comerciales), caricias, monedas, conocimientos... cosas más o menos materiales de mayor o menor valor. Hay personas que son conscientes de los valores que atesoran y también de los que son capaces de generar, son hábiles conocedoras de los valores que otras anhelan, y pueden incluso conocer las mecánicas de cómo transferir estos valores. Personas que tienen aptitudes de «intercambiadores», en distintos ámbitos de la vida. Podemos ser más o menos hábiles en los intercambios, pero todas practicamos estos canjes.

Pongamos el caso de un artista que imagina un dispositivo artístico que requiere la participación de distintas personas. Desconocemos si es un hábil intercambiador o no. Lo más probable es que se pregunte: ¿qué factores van a animar a una persona a participar en esta propuesta? Como hemos señalado arriba, parece que es algo más complicado que la fórmula «tú tienes algo que yo quiero».

Desgranemos aquí algunos factores que, desde el rol del artista, nos pueden ayudar a la hora de hacer proyectos artísticos desde el punto de vista de la transferencia de valores:

- Ser consciente del valor que atesoras para intercambiar.
- Tener una idea clara del valor que puedes llegar a ser capaz de generar.
- Saber intuir lo que las otras personas pueden anhelar o en su defecto ser capaz de crear la necesidad de lo que tú puedes intercambiar.
- Saber generar los cauces para que un posible intercambio de valores se pueda llevar a cabo y de un modo adecuado (tan fácil o difícilmente como sea ajustado a las circunstancias).

Las motivaciones que pueden llevar a una persona a participar de un proyecto participativo son muy variadas: interés por la propuesta, amistad, curiosidad, ganas de experimentar... Pero ahondemos en la propia operación de transferir valor en sí misma, sepamos cómo sucede. La transferencia de valor se puede dar de distintas maneras:

- Por contagio: las personas tendemos a querer juntarnos con cosas, manifestaciones, personas que tienen un valor para nosotras. Juntarse a algo que tiene valor transfiere algo de valor a una misma. Se puede dar transferencia de valor por contagio de la obra a los participantes, de los artistas a la obra (el halo del artista construye también el imaginario de la obra), de los participantes al artista...
- Por inclusión: insertar un elemento dentro de un grupo que de por sí tiene valor. Por ejemplo, un artista puede querer que su obra esté inscrita dentro de ciertas colecciones o puede pretender pertenecer a cierta genealogía de artistas a los que valora y de cuyo valor nutrirse y a cuyo valor aportar.
- Por oposición: "hacer la guerra" a algo nos permite imbuirnos de los valores contrarios de eso contra lo que luchamos.
- Por competencia: dependiendo del valor de los objetos o sujetos que entran en competencia, transfiere mayor o menor valor al objeto/sujeto que compete.
- Por apropiación: Suplantando al sujeto que tiene ese valor o usurpándose a alguien o algo que lo tiene.
- Por prescripción: Que un agente de legitimación atestigüe que algo tiene valor, da mayor credibilidad que a la creación de valor directa por parte de la propia persona implicada en primera persona.
- Por comunicación: hablar de algo valioso enviste de valor a aquel que lo menciona.

El proyecto *Wiki-historias*, fue un proyecto experimental de creación de la historia del arte en el ámbito vasco de boca de las propias artistas y mediadoras que formábamos parte de él. La historia en general y la del arte en el ámbito vasco igualmente, está construida dentro de un sexismo social estructural, y que afecta desde quién hace arte, a qué arte se otorga valor y hasta qué arte se historiografía. *Wiki-historias* es un proyecto de puesta en valor colectiva con el que se pretendía saltar la cadena de legitimación experta instaurada y que fuera una creación de valor colaborativa y de transferencia de valor mutua desde las propias artistas y mediadoras implicadas. Una wiki de construcción colaborativa de relatos, visitas con perspectiva de género a la colección de arte del Museo de Bellas Artes de Bilbao, recreaciones entre la ficción y la realidad de pasajes históricos, comisariado de exposiciones... Una de las iniciativas dentro del proyecto fue *El retrato subjetivo*, en la que una artista elegía a otra artista o agente artística de su interés y le presentaba a cámara durante cinco minutos y a su vez esa persona elegía a otra y así sucesivamente, iniciativa que ejemplificaba la



transferencia de valor por prescripción, por inclusión y por comunicación.

Figura 2.16. *Wiki-historias*, iniciado por Haizea Barcenilla y Saioa Olmo, 2008-2016.

Algunos aprendizajes de este proyecto en relación a la transferencia de valor fueron los siguientes:

- Para que alguien quiera intercambiar un valor, primero debe ser consciente de que lo tiene. Puede resultar efectivo inventar maneras para hacer visible ese valor en vez de insistir para que el participante aporte un testimonio al que personalmente no da excesivo valor.
- Puede ser interesante invertir en crear un valor significativamente importante inicialmente para facilitar así una adhesión más espontánea de participantes y menos costosa en términos de esfuerzos de dinamización.
- Todo valor merece la pena hasta cierto punto. El proceso de conseguir ese valor tiene que estar en consonancia con el valor que se obtiene. Dentro de esta clave hay muchas combinaciones posibles: poco valor - poca implicación necesaria, mucho valor - mucha implicación, poco valor - mucha implicación... No siempre la presunción de que la gente puede implicarse poco y por lo tanto el valor que puede obtener es poco, es la correcta.

Otro caso de proyecto artístico en el que podemos ver de manera especial la transferencia de valor sería por ejemplo *El Gran Trueque* de Matthieu Laurette (2000), que versa temáticamente sobre ello. El proyecto coge la forma de concurso de televisión, en el que se pide a la audiencia que vaya haciendo ofertas para intercambiar un valor que de salida es un coche. En cada emisión gana la mejor

Figura 2.17. *El Gran Trueque* del artista Matthieu Laurette y producido por Consonni, 2000.



oferta y aun así en seis sesiones el valor de salida del coche ya se ha convertido en el valor de una docena de vasos de cristal. Nos habla de los procesos de devaluación. Dentro de ese marco en el que se juega y con la lógica con la que se juega, las ofertas siempre tratan de dar un valor inferior al del objeto por el que se puja, de manera que quien opta por intercambiar un bien lo hace intentando obtener una plusvalía económica. En este marco, al producto de consumo, desprovisto de cualquier otro valor adicional (afectivo, simbólico o mágico) no le espera otro final que ir devaluándose a base de ofertas inferiores. Plantear el juego inverso: de un juego de vasos, llegar a obtener un coche y ver qué estrategias se utilizarían para ello, seguiría la lógica habitual de la especulación de intentar ir generando una ganancia en cada transacción.

En el caso el caso del proyecto *AdosAdos* de Mainer López (2007) podemos hablar también de transferencia de valor,

Figura 2.18. *AdosAdos* de Mainer López, 2007.



en este caso entre los agentes implicados en el proyecto. Se trata de un proyecto encargado por el Museo Guggenheim Bilbao a la artista en su 10º aniversario en relación a los amigos del museo. La artista propone una acción simbólica de invitar a los amigos del museo que quieran participar a hacer «una ampliación simbólica» del museo para ser fotografiada, en la que directamente se hace visual la metáfora «los amigos del museo Guggenheim son el propio Guggenheim», imbuyéndose cada cual del valor del otro. Transferencias de valor por contagio, inclusión y comunicación.

3- «Recuperar lo perdido»

Mecánica:



Casos: *Vuelven las Atracciones* de Saioa Olmo, *Galleteras. Memoria Activa* de Pripublikarrak (2007) e *Hilos de ausencias: genealogías y discontinuidades* de Viviana Silva (2013-2014).

Las personas vivimos de manera especialmente dura las pérdidas. Tenemos aversión a la pérdida. Existe un sesgo cognitivo (un efecto psicológico que lleva a una interpretación ilógica sobre la base de una información disponible) por el que no percibimos con igual intensidad las pérdidas y las ganancias. Nos duelen el doble las pérdidas, de lo que nos agradan las ganancias. No es de extrañar entonces que haya abundantes proyectos en torno a la pérdida y la memoria. Es por ello, que «rememorar experiencias», «recuperar recuerdos perdidos», «invocar la falta» son esquemas frecuentemente usados en proyectos participativos y que suelen provocar interés en las personas: recopilar relatos, visitar lugares en desuso, compilar rastros... El artista pone el cauce para esa remembranza y la persona puede volver a experimentar eso que le provocó sensaciones positivas, al menos por evocación. El participante está motivado porque ya ha obtenido goce en

momentos anteriores, porque necesita rellenar un hueco aún vacío, por sentimientos de añoranza o justicia y porque a través del proyecto artístico logra hacer algo de todo esto, de manera sublimada. Las propias personas a veces también hacen aportaciones sumando al recuerdo colectivo. El artista asumiría ahí el papel de mediador y portavoz.

El proyecto *Vuelven las atracciones*, se basó en organizar visitas guiadas al antiguo parque de Atracciones de Bizkaia, en ruina entonces y hasta la actualidad. Consistió en ofrecer una mirada especial sobre su situación y señalar diez «atracciones espontáneas» surgidas del encuentro fortuito entre los edificios abandonados, la acción de la naturaleza y nuevos seres y enseres del parque. Para ello se diseñó un recorrido y una narración en la que se mezclaban elementos de realidad y de ficción. Uno de los intereses de la propuesta, fue también reivindicar la ruina contemporánea como realidad sobre la que reflexionar y con capacidad para proyectarnos como sociedad hacia el futuro. Tras llevar cerrado 17 años, se consiguió ofrecer esta experiencia a alrededor de 500 personas; entre ellas, personas que lo habían disfrutado en su infancia y que tuvieron la posibilidad de volver a visitarlo ya de adultos, algunos de los cuales, aportaban datos de su experiencia

Figura 2.19. *Vuelven las atracciones*, un proyecto de Saioa Olmo producido por Consonni, 2007.



personal que se agregaban a la narración de las visitas posteriores.

Las transacciones que se vivieron durante las visitas fueron de diverso tipo:

- «Toma y daca». Los participantes buscan en gran medida experiencias relacionadas con esa pérdida y el proyecto les da algo de lo que esperaban y otras cosas que quizás no esperaban.
- «Quiero y no quiero». En los proyectos que utilizan el formato de «visita guiada» a espacios no-habituales o por recorridos preparados de antemano, que por las condiciones del proyecto requieren llevar a los participantes agrupados, hay personas que sienten verdadera incomodidad al verse agrupados y parte de un grupo que es guiado. Esto genera actitudes «escapistas», y resistencias más o menos conscientes, como rezagarse o desviarse del recorrido marcado. Por lo general, a las personas no nos gusta sentirnos pastoreados.
- «Puerta de entrada». El conocer que esta iniciativa tenía lugar abrió el panorama a que otras personas pudieran a su vez imaginarse otros posibles usos del parque e intentarían llevarlos a cabo.

Figura 2.20. *Galleteras. Memoria Activa* de Pripublikarrak, 2007.



Galleteras. Memoria Activa es también un ejemplo de proyecto centrado en poner en valor algo que se había olvidado, o que no habíamos llegado a conocer, que estaba allí y que en el presente nos puede ser valioso, para cambiar la manera de pensarnos en la actualidad. Se trató de poner en valor la historia de las trabajadoras de la fábrica de galletas Artiach en Zorrozaurre. En Euskal Herria son conocidas e historiografiadas las luchas de los trabajadores del sector industrial vasco, y sin embargo las luchas protagonizadas por mujeres están menos en el imaginario colectivo. Estas mujeres lucharon por conseguir mejores condiciones laborales y equidad salarial respecto a sus homólogos hombres. Este proyecto pretendía recuperar ese recuerdo mediante distintos elementos (entrevistas a las trabajadoras, recopilación de imágenes de la época, una instalación sonora, una muestra de documentales relacionados, creaciones sonoras con sonidos industriales en directo...) para dar más espacio a estas reivindicaciones, también desde el arte y señalando la historia como un elemento no únicamente del pasado sino como algo que nos construye en el presente, igual lo hace el arrinconamiento de determinados relatos o el olvido.

Otro ejemplo de proyecto de este tipo sería *Hilos de ausencia: genealogías y discontinuidades*, de Viviana Silva, en torno a los 119 opositores al régimen militar chileno desaparecidos en 1975. La artista pide a los familiares y amigos de los secuestrados, testimonio sobre lo sucedido y sobre sus vivencias, los cuales graba en vídeos. También les pide que borden el nombre de sus seres queridos en pañuelos, organizando reuniones para bordar y conversar y compartir la memoria de los 119 desaparecidos y de

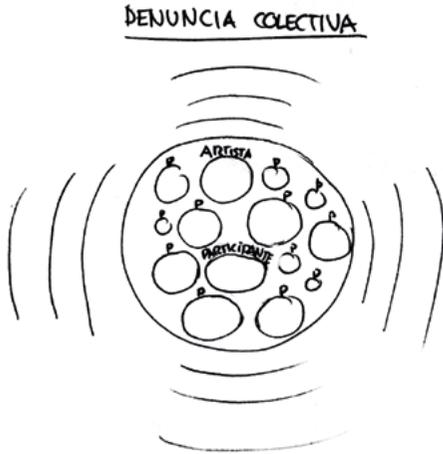
Figura 2.21. *Hilos de ausencia: genealogías y discontinuidades* de Viviana Silva, 2013-2014.



ellos mismos. Aquí los pañuelos funcionarían como objeto simbólico que de alguna manera permite hacer esa transición entre ese ser querido ausente y el presente, además de visibilizar esas ausencias. Es un objeto también de denuncia y todos esos pañuelos expuestos juntos, de denuncia colectiva.

4- «La denuncia colectiva»

Mecánica:



Casos: ¡Asalta! de Plataforma A (2013), *Barcelona Accesible* de Antoni Abad (2005-2006), *Pret-a-revolter* de Las Agencias (2001).

Entre las propuestas artísticas participativas hay muchas que tienen que ver con procesos de denuncia. Es como si la propia estructura participativa propiciara una tendencia a ello. Las personas nos juntamos en grupo para convivir, para celebrar, para trabajar, para quejarnos... es decir, para establecer lazos de relación, para disfrutar, para acometer actividades, para resolver conflictos...

Las mecánicas de los dispositivos de denuncia colectiva suelen tener la estructura de un grupo de gente que se junta para hacer frente a una adversidad común. Frecuentemente estas personas cogen su fuerza al erigirse en representación de un grupo más amplio, además de estar guiadas de principios de justicia que se plantean más o menos de sentido común o universales. Se trata de mecánicas que ejercen presión contra una realidad adversa, mediante herramientas comunicativas, estratégicas o de intervenciones físicas o materiales. Su eficacia se situaría también a distintos niveles (social, artística, identitaria,

emocional...). En mecánicas de este tipo, lo artístico suele estar engarzado en la conceptualización (planteamientos que atienden a lógicas no habituales), en los elementos usados para la denuncia (utilización de recursos plásticos en las herramientas y utensilios) y en los agentes que las secundan (artistas que aportan matices en los qué-s, cómo-s, porqués y para qué-s, difíciles de enumerar, pero presentes y que configuran un *habitus*).²⁸

El proyecto ¡Asalta!, de Plataforma A es una acción de denuncia, que consistió en reivindicar el espacio de representación para las mujeres en el mundo del arte y de la cultura. Plataforma A es un colectivo que lucha (en una doble vía de acciones artística y acciones institucionales), para que las posibilidades de acceso y visibilidad de las mujeres a los lugares de legitimación del arte (colecciones, exposiciones individuales, jurados...) sean paritarias en términos de género. En esta acción, las integrantes fueron a tres enclaves de la ciudad de Bilbao (Museo de Bellas Artes, Museo Guggenheim y Monumento a Don Diego López de Haro de la Plaza Circular) para pedir una mayor presencia de mujeres en los espacios del arte y la cultura. En cada uno de estos espacios se enunciaban colectivamente misivas pensadas para la ocasión, acompañadas de movimientos colectivos coreografiados. Algunas de estas misivas y movimientos, en los exteriores del Museo de Bellas Artes de Bilbao fueron: «El vacío se nos hace a nosotras» alrededor de una escultura de Chillida; «Serra, tu imposición es colonización», rodeando la escultura de Richard Serra y «Moraza, eres listo únete al feminismo» por entre la obra de Juan Luis Moraza. Con un acercamiento paulatino a las puertas de Museo Guggenheim Bilbao se gritaba «Ábrete Sesamo» y «Una para todas y todas para una» en círculo en la plaza del Puppy. Finalmente «¡Al abordaje!» se perpetró en la escultura de Don Diego López de Haro (Fundador de la villa de Bilbao y Señor de Vizcaya, conocido como *El Intruso*, por usurparle el título a su sobrina, María López de Haro). La mecánica de esta acción sería la siguiente: presionar para hacer «mover ficha» en una dirección concreta, unirse varias personas para que la presión sea mayor y utilizar los medios para amplificar esa presión. En cuanto a la formalización de la acción se utilizó la estética y maneras de la conquista (ir con banderas de la Plataforma y gestos de ir clavando la bandera en los sitios conquistados, así como

28. El *habitus* es uno de los conceptos desarrollados por Pierre Bourdieu para designar a los esquemas de obrar, pensar y sentir asociados a la posición social.



se optó por llevar capucha para evitar la personalización sobre personas concretas. La acción *¡Asalta!* se realizó en clave de crítica contestataria, mientras que la siguiente acción de Plataforma A, *Brindis*, fue en clave propositiva de proyección hacia un futuro deseado.

Figura 2.22. Acción *¡Asalta!* de Plataforma A, 2013. Fotografía tomada por Diana Terceño.

Otro proyecto con carácter de denuncia colectiva, es *megafone.net* de Antoni Abad. Se trata de un dispositivo colaborativo de publicación móvil en la web, que desde 2004 invita a grupos de personas en situación de exclusión social, a publicar online contenidos sobre ellas desde su propia subjetividad. En este caso la iniciativa no surge del propio colectivo, sino que viene impulsada por el artista, el cual plantea un canal de visibilización en el que las personas participantes pueden utilizar esa estructura para mostrar imaginarios alternativos a los más estereotipados que se puedan estar difundiendo a través de



Figura 2.23. *Barcelona accesible* de Antoni Abad, accesible en *megafone.net*, 2004-2017.



Figura 2.24. *Pret-a-revolter* de Las Agencias, 2001.

los medios de comunicación y en función de sus propios intereses y no de los de otros. *Barcelona Accesible* (2006) es uno de los proyectos de megafone.net. En esta ocasión, el artista contacta con personas de Barcelona con diversidad funcional y les propone registrar aspectos de su vida cotidiana, publicaciones que se centrarán en su mayoría en los obstáculos con los que se van encontrando por la ciudad. En este caso la mecánica es convocar y aunar intereses. La propuesta es clara, de sentido común, a la que te puedes adherir fácilmente, el objetivo es racionalmente justificable. La promesa de objetivo a conseguir también es clara.

Por último, también como estrategia de denuncia colectiva lanzada desde la esfera artística, tenemos el caso de las Agencias, una red de grupos que llevaron a cabo distintas acciones de activismo político bajo el paraguas del MACBA, en torno al 2001, en los momentos previos a la celebración de la cumbre del Banco Mundial en Barcelona. En este caso vemos unas imágenes de *Pret-a-revolter*, uno de los proyectos que realizaron a modo de línea de moda para proporcionar visibilidad y seguridad a los manifestantes de las calles. Así los ropajes con elementos mullidos en previsión de posibles golpes, colores llamativos y complementos divertidos, entraban en contraste con la agresividad con los uniformes de los cuerpos de seguridad. Estaríamos frente a una mecánica comunicativa de captación de la atención por contraste.

5- «Gamificación»

Mecánica:



Casos: *Deseos indisciplinados* de Saioa Olmo (2010), *The whirlpool of waste* de Basurama (2013), *Tragedia de los comunes* de Losquequedan (2010-2012).

Utilizar el juego y lo lúdico en proyectos artísticos participativos puede ser una manera de acercar una inquietud, intuición o propuesta de experimentación a la ciudadanía, no exenta de sus pros (fomento del disfrute y trabajo con procesos mentales primarios, dependiendo el juego) y contras (frecuente vinculación del juego con lo infantil de manera casi excluyente y con la industria del entretenimiento).

El proyecto *Deseos Indisciplinados* consistió en utilizar el juego como manera de animar a compartir los deseos individuales y colectivos de las personas que se congregaban en torno a la acción en el espacio público. Se partió de la base de entender el deseo como el motor de nuestras acciones y el compartir estos, como primer paso para generar cualquier tipo de acción colectiva. A través de una mecánica lúdica, se buscaba propiciar que los deseos que se enunciaran tuvieran la oportunidad de ser los menos estereotipados posibles (entendiendo que el juego nos ayuda a salir de espacios lógicos y nos conecta con otras partes de nuestra psique). Las personas que se acercaban al lugar de la acción, tenían a su disposición pomperos con formas de letras con las que componer palabras, contenedores de jabón y lonas tipo mural en las que escribir y materiales con los que hacer sus propios utensilios de hacer pompas de jabón gigantes. Las pompas de jabón funcionaban como metáfora de los deseos, algo mágico, evanescente, pero que deja su rastro. La mecánica de este proyecto fue la de proveer a las personas de un marco de juego en el que pasar a un estado en el



Figura 2.25. *Deseos Indisciplinados* de Saioa Olmo, 2010.

que pudieran aparecer enunciaciones imprevistas incluso para la propia persona y compartir con otros el resultado de sus fantasías, sueños o delirios.

En *The whirlpool of waste* (El torbellino de desperdicios) del colectivo Basurama, es una instalación creada para el Roskilde Festival 2013 de Dinamarca, un festival de música al que acuden más de 125.000 personas durante 9 días y que genera una gran cantidad de basura. El colectivo participó en este festival creando una serie de videos documentales en co-creación con Lucía Egaña y con la colaboración de Jacobo García Fouz y colocando un el espacio un dispositivo que convertía en actividad lúdica para los

Figura 2.26. *The Whirlpool of waste* de Basurama, 2013.





Figura 2.27. *Tragedia de los comunes (versión casa)* de Losquequedan, 2010-2012.

propios asistentes al evento, la actividad de recoger, lanzar y apilar la basura que se iba produciendo a lo largo de los días que duraba el festival. La lógica de este dispositivo sería, como se enuncia el video-documento de la instalación «si no puedes con el enemigo, únete a él». Hacer divertida y atractiva una posibilidad de conducta algo más co-responsable hacia los residuos que allí se generaban.

Finalmente, *Tragedia de los Comunes* de Losquequedan, es una pieza escénica bajo el formato de juego en el que las personas congregadas tienen que descubrir quién o quiénes son el/los impostor/es, una vez repartidos los roles arbitrariamente. Durante el transcurso de la performance, las jugadoras van recibiendo instrucciones e informaciones en relación a patrones de comportamiento en grupo, que añaden ingredientes a tener en cuenta durante el juego. En este caso, el juego, además del componente de disfrute, incita a los participantes a reflexionar sobre su propia conducta en situaciones grupales, en el mismo momento en el que están viviendo una. Como experiencia y reflexión sobre la vivencia se da de manera simultánea, pareciera que un posible poso en la persona sobre lo sucedido pudiera ser más efectivo, que disquisiciones hechas de una manera más despegada y sin haber una la vivencia personal por medio. Sin embargo, seguramente lo que marque la diferencia en términos de que la experiencia sea relevante y memorable para el participante no sea tanto la simultaneidad de experiencia y proceso reflexivo, como la instalación de conceptos cimentados en la propia experiencia a través del placer.

Esquema de mecánicas en las prácticas artísticas participativas

A lo largo de este artículo hemos intentado encontrar claves, sobre a qué jugamos artistas y participantes en los distintos dispositivos artísticos en los que la participación es un factor clave.

Se trata de un ejercicio de analizar: cuáles son las propias necesidades del artista, qué «hambres» satisface al hacer arte de una u otra manera y a su vez cómo se traban estas «hambres» con las «hambres», en este caso de los participantes.

A modo de resumen reúno a continuación las mecánicas explicadas en el apartado anterior extrayendo algunos de los puntos planteados.

1- «Objetos transicionales»

- Mecánicas:
 - Crear un elemento de intermediación para facilitar una relación entre extraños.
 - Generar una compilación y comparativa de usos y conductas de distintas personas ante un mismo objeto.
 - Propiciar una situación «surrealista» a través de la cual se hablen de asuntos de manera inferida que no son exactamente los que se están tratando directamente en la comunicación a nivel social.
- Casos: *Peru, el muñeco viajero, Nbp, El viaje de la organización Vites.*

2- «Transferencias de valor»

- Mecánicas:
 - Generar dispositivos en los que todas las personas implicadas ganan a base de intercambios de valor entre iguales.
 - Fomentar estrategias de ser acreditado por otros en vez de la mecánica de construir valor por uno mismo.
 - Poner en jaque la figura del legitimador y promover una estructura de legitimación autónoma de figuras expertas especializadas.
 - Transferir valor por contagio, por inclusión, por oposición, por apropiación, por prescripción o por comunicación.

- Crear de paradojas en relación a la creación de valor.
- *Wiki-historias, El gran trueque, AdosAdos.*

3- «Recuperar algo perdido»

- Mecánica:
 - Intercambiar una falta, añoranza por un proyecto artístico que cubre parte de esa falta, rememora o evoca eso perdido.
 - Aprovechar el pasado para construir el presente.
 - Concentrar la atención sobre un hecho para colaborativamente aumentar la atención sobre él.
- Casos: *Vuelven las atracciones, Hilos de ausencias.: genealogías y discontinuidades, Galleteras. Memoria activa.*

4- «La denuncia colectiva»

- Mecánica:
 - Activar una denuncia latente en una comunidad no articulada.
 - Dar mayor visibilidad a una actitud aumentando el eco de las acciones con las que se pretende afectar a un escenario.
 - Hacer un uso empoderado de espacios, tiempos y herramientas por parte de un colectivo.
- Casos: *¡Asalta!, Barcelona Accesible, Pret-a-revolver.*

5- «Gamificación»

- Mecánica:
 - Diversión a cambio de reflexión.
 - Facilitar el deseo de realizar una actividad a través del juego.
 - Instalar conocimiento a través de una actividad placentera.
 - Simultanear objetivos y atenciones diversas.
- Casos: *Deseos indisciplinados, The whirlpool of waste, Tragedia de los comunes.*

«Hacer creyendo saber lo que haces» y «hacer como si no supieras lo que haces»

Este artículo lo he escrito fundamentalmente desde un conocimiento situado, el de mi experiencia personal en proyectos artísticos participativos, contrastándola y alimentándola con otros conocimientos. Desde mi perspectiva, la fuente de la creación artística es en gran medida

de carácter intuitivo, una intuición²⁹ a la que se le suma una serie de coincidencias, circunstancias y saberes, dando como resultado tal o cual formalización artística. Dependiendo de la persona que porte esta intuición, esta persona acompañará a su intuición de otras fuentes de conocimiento, hará que se vista de rigor, conseguirá eco para su intuición entre otras personas...o la desnudará, hará que se quede en un simple comentario, se conformará con disfrutar de ella desde lo personal, experimentará con ella desde lugares insospechados como el absurdo o lo trivial...

Los procesos artísticos participativos igualmente pueden partir de la intuición. Una de las apuestas posibles es buscar en distintos ámbitos de conocimiento, en este caso el de las ciencias de las relaciones humanas, para sofisticar los modos en los que seguir esa intuición. No es la única apuesta posible, pero sí legítima. Es en concreto una apuesta por «hacer creyendo saber lo que haces», es decir, intentar recopilar conocimientos que te den la sensación de mayor control sobre lo que estás haciendo, aún a sabiendas de que se trata de una operación de avance, pero no de llegada, porque en el segundo siguiente de creer haber llegado a la meta, ésta ya habrá tomado otra posición.

Es un mecanismo distinto a «hacer como si no supieras lo que haces», que también se puede dar tanto en proyectos participativos como no participativos, pero que implica cierta impostura. Cómo se gestiona lo que sabes y lo que no sabes en arte, es todo un arte. Para hacer determinadas cosas es mejor ver menos, para otras es mejor hacer como que ves menos, para otras decir que ves más que lo que ves... La clave está también en gestionar sincera y adecuadamente, para quién es mejor, desde tus principios.

«Hacer creyendo saber lo que haces» y «hacer como si no supieras lo que haces» son dos mecanismos que no son ni opuestos ni excluyentes y pertenecen a la misma «promoción» de mecanismos que otros como «hacer cosas que no sabes que estás haciendo», «saber cosas que piensas que no sabes», «ser consciente de cosas que en realidad no sabes»... cada uno con sus matices. El reto en lo que concierne a esta investigación es pasar de un tipo de pensamiento divergente que se nutre de la diversidad

29. Intuición es la percepción clara e inmediata de algo que parece evidente a quien la tiene.

a otro convergente que logre sintetizar y luego poderlo aplicar en la práctica artística. Quizás, y muy probablemente para «olvidar lo que sabes» y poder «volver a encontrar aquello que en un momento creíste no saber».

De cerca, la palabra «Cómeme» no es más que una serie de pigmentos agrupados a modo de filamento curvilíneo que contrasta con el fondo. Sabes, que si te acercas más, podrás llegar a ver las conexiones entre los átomos que componen su materia; y que, de lejos, conseguirás ubicar el término en su contexto, aunque los rasgos se vuelvan borrosos.

Elijes la distancia a la que se mira un cuadro, para que siga teniendo sentido para ti el conjunto. Buscas esa posición exacta, te colocas en ella, y en el preciso instante en el que vas a levantar la vista para comprobar tu elección, de frente te viene una boca gigante que se abalanza sobre ti y te devora.

Digerida, pasas a formar parte de una materia informe, híbrida, de mezcla, en la que te cuesta diferenciar qué eres tú y qué deja de serlo. Ya no hay marco de referencia, las dimensiones son otras y solo existen posiciones relativas entre elementos. Iba a decir que la sensación es placentera, pero en realidad, tampoco hay sensación.

3. PUBLICACIONES EN LIBROS

BIOGRAFÍA

COMPORTAMIENTO

GRUPO

COMUNIDAD

INDIVIDUALIDAD

HISTORIAS COMPARTIDAS

ENSAMBLAJE

MÁQUINA DESECANTE

COORDENADAS

RADIOGRAFÍAS

MAPAS

DOBLECES

Darle
LA VUELTA



FOTOS DE CAJAS

3.1. Radiografías comportamentales de la Comunidad Imposible

Olmo, Saioa. «Radiografías comportamentales de la Comunidad Imposible». En *Manual de emergencia para prácticas escénicas: Comunidad y economías de la precariedad*, coordinado por Óscar Cornago, 181-200. Madrid: Continta me tienes editorial, 2014.

RADIOGRAFÍAS COMPORTAMENTALES DE LA COMUNIDAD IMPOSIBLE

Análisis radiográfico del comportamiento grupal durante el «III Encuentro de Creación Escénica Contemporánea: ¿A qué estamos jugando?»

Valencia, diciembre 2012.

Se han realizado una serie de radiografías puntuales del cuerpo grupal «La Comunidad Imposible» que nos permiten visualizar y analizar una parte de su funcionamiento con el fin de llegar a entender ciertas maneras de actuar de este organismo multicelular.

Individuas independientes, distribuidas en el espacio, procedentes de cepas diferentes y con grados diversos de conocimiento mutuo, son invitadas por dos sujetas promotoras a agruparse temporalmente en torno a la idea de juego y comunidad.

La peculiaridad de la llamada consiste en que durante la primera horquilla temporal a compartir, no existe un plan que estructure la acción de las personas implicadas y de-

ben ser ellas mismas las que se autoorganicen en relación a sus intereses, que se suponen cercanos. El segundo tramo temporal corresponde a un plan predefinido por las sujetas promotoras en concomitancia con ciertas individuos del grupo en un formato más estándar.

Se trata de una agrupación que podría tener similitudes con los sistemas emergentes¹ en cuanto al hecho de irrumpir temporalmente para acometer una tarea común y luego dispersarse de nuevo. Sin embargo, al existir una consciencia centralizada, que a modo de marcapasos inicia el proceso de agregación, descartamos tal hipótesis.

Algunas de las personas interpeladas aceptan la invitación, otras la declinan. A partir de entonces se establece un intenso intercambio digital. Ciertas personas que rechazan la invitación siguen siendo parte de dicha comunidad virtual. Se trata de un ecosistema virtual que determinadas individuos sienten como más propicio a sus circunstancias que otras. Nos encontraríamos en una primera fase de pretarea grupal² en la que las ansiedades básicas ante un entorno nuevo (miedo a la pérdida de una situación preexistente segura y miedo a ser atacada en una nueva), brotan de forma proactiva en algunos casos (comunicando y reafirmando el posicionamiento de cada cual) y reactiva en otros (reaccionando a los planteamientos y circunstancias de los demás).

Martes, 11 de diciembre de 2013

Una vez en Valencia, el lugar donde transcurrirá el encuentro es *La Calderería*, un local industrial cedido por una asociación cultural de nombre homónimo para la ocasión. Durante los estadios iniciales de acercamiento a la tarea explícita y al conocimiento interpersonal, se recurre al diálogo grupal en círculo, como manera normalizada y entendida como democrática de ocupar el espacio (las personas se guardan la espalda y se miran unas a

1. Sistemas complejos organizados que se caracterizan por resolver problemas de manera aparentemente espontánea, sin recurrir a una inteligencia centralizada o jerarquizada.

Steven Johnson, *Sistemas Emergentes. O qué tienen en común hormigas, neuronas, ciudades y software* (Madrid: Turner Publicaciones, 2008).

2. Según la teoría del grupo operativo de Pichón Riviere, en el acontecer grupal se pueden discernir las fases de: pretarea (momento en el cual emergen las ansiedades y se ponen en juego técnicas defensivas del grupo movilizadas por la resistencia al cambio), tarea (el grupo elabora las ansiedades básicas y trabaja sobre un tema determinado) y proyecto (el que el grupo plantea objetivos más allá del aquí y ahora, lo que implica una planificación).



otras de frente dándose la cara), optimizando así también las fuentes de calor en este espacio «desnudo» y no acondicionado climáticamente. Esta disposición se adoptará en numerosas ocasiones a lo largo de todo el encuentro.

Se establece una dinámica de “sostener el vacío”. Movidas por una fuerza de resistencia a la supuesta inercia propositiva implícita en las expectativas proyectadas hacia el encuentro, todo intento proactivo por parte de personas que intentan asumir el rol temporal de líderes de progreso, es obviado por el grupo. Ninguna propuesta lanzada prospera. La no-acción, o la acción puramente reflexiva, se instaura como el lugar seguro. Proponer algo es exponerse, no al rechazo (se concita el pacto de no agresión) pero sí a la matización o a la indiferencia. Después de varios intentos, fácilmente se percibe que cualquier otra tentativa será igualmente neutralizada por el grupo. Premeditadamente el grupo adopta la actitud diametralmente opuesta a lo que se puede esperar de un grupo de personas que trabajan con la performatividad y el cuerpo, el extremo contrario, pero de un mismo marco conceptual, lo que realmente no provoca un cambio de paradigma.

Deliberadamente tampoco se realizan presentaciones de las personas (el encaje de cada persona dentro del grupo), por lo que algunas seguirán siendo denominadas por otras a través de sus características físicas (por ej. «el chico calvo de barba»), en vez de hacer uso de su nombre.

Figura 3.1. Radiografía n.º 1: Sosteniendo el vacío (ref. grupo estufa).¹

El grupo se resiste desde sus sillas ante una supuesta inercia a la acción.² Algunas personas aparecen con la cabeza cortada.

1. Radiografías generadas a partir del material audiovisual grabado por Juan Calatayud, Esther Belvis, Saioa Olmo y Andreas Daldakis.

2. Al contrario de lo que suele suponer, no sólo las actitudes modifican los comportamientos, también los movimientos musculares condicionan las actitudes. Además, tendemos a evitar la disonancia cognitiva entre lo que pensamos y lo que hacemos. Un tipo de movimiento o estatismo muscular puede hacernos tener inconscientemente una actitud concreta ante un determinado *input*.

Estamos frente a un grupo secundario³ en fase de pre-tarea. El grupo acude a la disociación como mecanismo de defensa: disociar lo malo de lo bueno (lo adecuado e inadecuado para ese momento, la disyuntiva entre la acción y la no-acción en este caso), e intenta disociar el pensamiento, del sentimiento y de la acción.

Dentro del propio grupo se plantea la pregunta: «¿somos un grupo?, ¿somos una comunidad?». Un grupo es un conjunto de personas que en un determinado espacio-tiempo, se disponen a llevar a cabo una actividad mediante una compleja adjudicación y asunción de roles. Una comunidad estaría formada por individuos que comparten una identidad común y en ocasiones también un objetivo común explícito, si bien esto último no es estrictamente necesario. El mismo blog del encuentro lleva por título «La comunidad imposible». Según la teoría del determinismo nominativo, nuestros nombres pueden influir en cómo finalmente acabamos configurando nuestras identidades. Una premonición de imposibilidad de cohesión que pareciera que estuviera cumpliéndose en estos primeros momentos grupales.

Miércoles, 12 de diciembre del 2013

El comienzo del día transcurre en una tónica similar a la del día anterior. La influencia de una mayoría silenciosa y la existencia de un liderazgo del tipo *laissez-faire*⁴ pareciera que fuera a propiciar que este tipo de comportamiento fuera a continuar a lo largo también de esta jornada, teniendo lugar un desayuno disipado en el tiempo, con personas que llegan intermitentemente y teniendo lugar conversaciones ligeras. En un momento determinado una persona reparte unos folios a modo de input textual y visual para el grupo, premeditadamente sin explicación o encuadre previo.

3. Según la clasificación de los grupos humanos de Didier Anzieu, los grupos secundarios estarían formados por un número de integrantes relativamente reducido, que se organizan de acuerdo a metas, normas e intereses compartidos de manera explícita. Dentro del grupo secundario puede haber distintos grupos primarios (caracterizados por que sus integrantes están unidos primordialmente por los afectos y la solidaridad en sus relaciones).

4. Según la clasificación de líderes de Pichón Riviere, existen cuatro tipos de liderazgo: el Autoritario-autocrático (quien impone sus criterios con extrema presión sobre los demás), el Democrático (quien dirige las actividades consensuadas por el grupo), el Laissez-faire (quien deja todo abierto al interés individual de las integrantes) y el Demagógico (que aparenta ser democrático, pero realmente es autocrático).



Avanza la mañana y otra de las sujetas propone una dinámica grupal con la intención de que sirva para explicitar los deseos individuales proyectables durante los días del encuentro. Aunque hay buena predisposición inicial por parte del resto de personas, durante el proceso éstas parecen estar más interesadas en cuestionar la propia dinámica planteada que en expresar deseos propios u oír los de las demás. Intentan evitar el proceso primario (sistema inconsciente dominado por el principio de placer) y colocarse en proceso secundario (preconsciente-consciente dominado por la razón y el principio de realidad).

Se propone hacer un *sharing* de la propuesta, ahora sí para analizarla de una manera más racional y aparecen disquisiciones entorno al concepto de «dinámica de código abierto y de código cerrado»,⁵ los modos de conducir las metodologías grupales y la fina línea entre autoridad, responsabilidad y exceso de celo. La dinámica hace de detonante con el que romper el pacto de no agresión.⁶

Figura 3.2. Radiografía n.º 2: Interdependencias (ref. gomas).

Las integrantes de un grupo enredadas por los deseos, movimientos y estatismos de los demás integrantes.

5. En esta situación concreta se asocia el código abierto con permitir que las personas participantes modifiquen el planteamiento de la acción mientras ésta está sucediendo y de código cerrado cuando no se permite intervenir en la estructura planteada.

6. «Las Teorías del impulso (Berkowitz, 1989; Feshbach, 1984) proponen que las condiciones externas como la frustración (cualquier interferencia en comportamientos dirigidos a la obtención de un fin) suscitan un fuerte motivo para dañar a los demás.»

Robert A. Baron y Donn Byrne, *Psicología Social*, 8ª ed. (Madrid: ed. Prentice Hall Iberia, 1998).



Figura 3.3. Radiografía n.º 3: Proposición de Brindis.

Una persona en primer término hace una invitación al grupo. En segundo término, otra capta con su cámara cómo está siendo esta propuesta recibida por el grupo.

Se explicitan dos propuestas más. Una es la de realizar brindis a lo largo de las jornadas, como actos simbólicos, que de la manera habitual o de formas inventadas, pongan de relieve aspectos que se quieran celebrar o enfatizar de las experiencias que se van viviendo. Un acto que de ser secundado podría subliminalmente y a base de repetición ejercer cierta tracción positiva e idea de contrato mutuo entre las personas del grupo. Se solicita la colaboración de la persona encargada del registro audiovisual para la consecución de la propuesta, complicidad que será de ayuda.

A continuación, surge otra propuesta de dejar mensajes afectivos escritos con tiza por el espacio urbano, pero en este caso se quedará como un tiro lanzado al aire.

Estamos en fase de tarea, el grupo está intentando elaborar las ansiedades básicas: por un lado, la tarea explícita (trabajar entorno a la idea de juego y comunidad desde lo escénico y performativo) y por otro lado la tarea implícita (enfrentarse a los obstáculos que perturban el abordar el objeto de conocimiento).

Después del almuerzo, en el espacio de trabajo de «La Calderería» se plantea la disyuntiva entre ver una película y experimentar con la técnica de las constelaciones grupales. El grupo parece decantarse primero por la película para luego hacerlo por las constelaciones, decisión en la que distintas voces y actitudes tendrán pesos diferentes, aún sin que ninguna quiera erigirse como voz definitiva.



Se sigue evitando la posición explícita de líder. Uno de los individuos que tiende a asumir liderazgos temporales a través de la proactividad, aún sin necesariamente haberle sido asignada esta función por el grupo, se siente contrariado al llevar a cabo una acción resolutiva y al volver haberse establecido un cambio de planes.

La dirección de la dinámica de la constelación es asumida por uno de los individuos. En esta ocasión no se cuestionará la propia dinámica, sino que el grupo entrará en ella sin dudar sobre la metodología, sino con ganas de experimentarla, dando por hecho que es una metodología legítima y facultando al director a ejercer su autoridad sobre el desarrollo de la técnica. El director solicita a un voluntario que elija: tres ideas («nosotros», «desertar» y «rentabilidad»); a tres personas que representen estas ideas; y los lugares que ocuparán en el espacio en función unas de otras. Posteriormente se deja a estas personas que busquen su propia posición relativa, indicándoles que realicen los ajustes necesarios sin llegar a completar su deseo. Las personas que están como público pueden proponer composiciones concretas o narrar lo sucedido.

Aprovechando que se va acabando con la reflexión derivada de la constelación, uno de los participantes propone anticipar su propuesta personal programada para el día siguiente, y hacerla ese día. El grupo se deja llevar⁷ y se

Figura 3.4. Radiografía n.º 4: Constelaciones.

«Desertar» intenta bajar de su púlpito para acercarse a su deseo y no bajar para no satisfacerlo del todo. «Rentabilidad» mira a «Nosotros» de manera directa. «Nosotros» se zafa de esa mirada. El astrónomo supervisa el baile armonioso de sus estrellas.

7. Existen dos necesidades que llevan al ser humano a seguir a los



Figura 3.5. Radiografía n.º 5: Implosión impugnada 15B. Coreografía a base de petardos, humo, sonido, participantes y vecindario (registro radiográfico defectuoso a falta del sonido y el vecindario).

realiza esta acción que implica cierta dosis de riesgo ya que requiere el uso de material pirotécnico. Las personas toman parte de manera voluntaria y pareciera que el factor riesgo posibilitara llevar a cabo cierta osadía que éstas aceptan aparentemente gustosas, con cierto grado de excitación. Se trata de una acción en la que las participantes ejecutan un plan previamente prefijado por el artista, en el que las decisiones de los participantes se ciñen a elegir el momento, dirección y tipo de carga que van a lanzar en cada ocasión.

La *masclitada* provoca ruido y humo dentro de la lonja, por lo que algunas vecinas salen a la ventana o a la acera alarmadas por el sonido. Integrantes del grupo no participantes en la acción entablan conversación con ellas. Esta acción estimula la consciencia de un “otros”, fuera a parte del “nosotros” en el que se había centrado el encuentro, y con el que se descubre de manera inesperada una interdependencia. Esta acción grupal será un hecho detonante de tensiones con los responsables del local y desencadenante el resto de los encuentros.

Las *normas descriptivas* de lo que la mayoría de personas hace en un espacio como este (un bajo de un edificio de

demás dándose así conductas de conformidad social: el deseo de gustar (influencia social normativa, alterar nuestro comportamiento para adaptarlo a las expectativas de los demás) y el deseo de estar en lo cierto (influencia social basada en la información, tendencia a depender de los demás como referencia de información válida).

viviendas en una zona residencial) no se instauran como factores de referencia y las *normas impuestas*, las que indican lo que es adecuado hacer o no hacer en una situación dada (en este espacio, atenerse a las normas de convivencia), son también pasadas por alto. Pareciera que el estado de excepción del arte posibilitara cierta burbuja de aislamiento frente a juicios morales o cívicos, «la estética en el sentido de *aisthesis*: un régimen autónomo de la experiencia que no es reducible a la lógica, la razón o la moral».⁸

Jueves, 13 de diciembre de 2013

La mañana se inicia a distintas velocidades y las personas se van agregando en función también de la vida nocturna del día anterior. El hecho de que esté planeado el visionado de la película *Zabriskie Point* en la librería asociativa «Sahiri» parece dar cierta sensación de control sobre el transcurrir del encuentro. Aún así, algunas partes de la organización siguen sin tener una asignación de roles y tareas claro, por lo que el transcurrir resulta un tanto torpe.

La comida se efectúa en el Solar Corona. Esa es una de las tareas claramente asignadas, quedando la comida y la cena a salvaguardia del devenir y la eficacia grupal.

8. Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (Londres: Verso, 2012), 18.

Figura 3.6. Radiografía n.º 6: *Zabriskie Point*.
Artistas espectadores.



De vuelta de la comida, es el momento de socializar con las personas interesadas y que se incorporarán al resto del encuentro, la actividad que ha tenido el grupo de trabajo. Este es el momento de apertura del grupo a nuevas integrantes, un paso delicado dado la tendencia de los grupos a crear un adentro (las personas que ya se conocen entre ellas) y un afuera (las personas nuevas) difícil de desdibujar.⁹ Se hace para estas personas un resumen de lo acontecido durante las jornadas anteriores. Sin embargo, las consecuencias generadas por la acción grupal performativa de la *masclitada* hacen que este tema pase a tener una atención de primer orden: los responsables de La Calderería piden al grupo que deje de hacer uso de dicho espacio para el resto de las jornadas y se decide recurrir al Centro de Cultura Contemporánea Octubre, que se pone a disposición del evento.

El tono que toma este anuncio es serio y la situación se expone al grupo de manera abierta. El grupo asume la responsabilidad, pero claramente quienes ponen sus relaciones y reputación en juego son las personas promotoras.

Figura 3.7. Radiografía n.º 7: Exposición pública.

Unas personas miran hacia el suelo, otras personas miran al frente, otras a los lados.

9. Se denomina «error de atribución esencial» a la tendencia a hacer atribuciones más favorables al endogrupo (el grupo social al cual un individuo pertenece) que al exogrupo (cualquier otro grupo al que el individuo percibe que pertenecen los demás). Los investigadores sugieren que cuando las individuos se identifican con un grupo social específico que perciben como superior a otros, buscan de alguna manera realizar su autoestima.



El grupo, ahora ampliado, se desplazada al Centro de Cultura Contemporánea Octubre, un espacio acondicionado climáticamente, y con aulas y espacios adecuados para funciones formativas, expositivas, divulgativas y de encuentro, menos «crudo» y más «domesticado» que el de La Calderería. Las personas se adaptan rápidamente al nuevo espacio y se realizan presentaciones y coloquios, ya en un formato más habitual.

Al final de las sesiones, una de las personas promotoras, la que está asumiendo el rol de coordinadora, portavoz, anfitriona y recopiladora de la información generada (que curiosamente es mujer y que parece estar ejerciendo un rol complementario¹⁰ respecto al otro promotor del evento) plantea que se acuerde entre las presentes la hora de inicio de la siguiente reunión.

Viernes, 14 de diciembre del 2013

Pese al compromiso de iniciar la sesión a una hora determinada, son pocas las personas que acuden a la cita de manera puntual, en algunos casos a consecuencia de la prolongación de la convivencia social durante la noche. Generalmente en este tipo de encuentros, la parte relacional de disfrute y de conocimiento mutuo más informal se da a la noche, sobreentendiéndose que debe ser un tiempo robado a las horas de sueño y descanso.

En este inicio de la sesión las personas centran su conversación en comparativas entre el comportamiento grupal humano y el comportamiento grupal animal, pero al irse incorporando personas paulatinamente y repentinamente un grupo grande, el tema es redireccionado por parte de las personas recién llegadas hacia el conflicto de días anteriores. Se entabla un debate sobre cuál es el «nosotros» de ese momento, las configuraciones espaciales del

10. Se entiendo por rol «el papel que desempeñan los integrantes de un grupo dentro del mismo, pero que depende del interjuego dinámico del grupo y no de las características de cada individuo».

Enrique Pichón Riviere, *El proceso grupal. Del psicoanálisis a la psicología social* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1977), 45.

Para que un rol exista debe de haber un depositante (quien asigna el rol), un depositario (en quien recae la conducta) y lo depositado (la conducta). Existen cuatro tipos de roles: el asignado (el rol necesitado por el grupo), el asumido (el que el sujeto acepta), el complementario (el que se da en función de otros roles con la finalidad de guardar una homeostasis) y el suplementario (el que se da en función a la competencia en un grupo).



Figura 3.8. Radiografía n.º 8: «Nosotros» en el espacio. Personas encontrando su sitio dentro del espacio-tiempo común.

«nosotros» y sobre la necesidad o no de traducir los códigos en funcionamiento entre personas de condiciones diferentes cuando hay un cambio de rumbo en la conversación.

Las personas parecen cambiar de una posición a otra mientras discurre la sesión, cosa poco habitual en encuentros de personas de otros sectores de actividad, pero que pudiera ser un protocolo comportamental consensuado en el ámbito de las artes escénicas y performativas.

Al final de la mañana ciertas personas repiten la acción de repartir información textual y gráfica relativa a un evento próximo sin explicación previa. Se trata de una estrategia comunicativa coincidente con la frecuentemente empleada en la publicidad y el marketing de guerrilla que consiste en provocar un input sorpresivo que causa falta de entendimiento y curiosidad en los receptores para luego revelar de qué se trata.

La comida tiene lugar en la Asociación Cultural y Gastronómica La Mandrágora. Hay cierto desajuste entre el número de comensales y el espacio para comer, por lo que las últimas personas que entran en el espacio, no tienen sitio en la mesa principal y tienen que improvisar apaños de mesa, asientos y platos, ayudados por alguna persona del espacio, que se encuentran desbordadas.

Por la tarde las presentaciones transcurren con normalidad. Después de ellas hay programada de manera op-



cional otra actividad paralela de corte escénico a la que algunas personas acuden. Como en días anteriores, la cena también está organizada de manera colectiva en el restaurante Los Sabores.

Figura 3.9. Radiografía n.º 9: Cocinar con lo que hay en la nevera. Autobiografía y arroz.

Sábado, 15 de diciembre de 2013

Cambio de escenario. Las presentaciones suceden en un auditorio. Las ponentes se separan aún más del público y de manera alternativa diversas personas van ocupando la tribuna. Una de las presentaciones se realiza de un modo más performativo: las ponentes truncan las identidades con las que se presentan ante el público.

Al mediodía se vuelve a acudir a La Mandrágora. Esta vez el grupo asiste a un acto performativo de uno de sus miembros en el que éste va contando un relato autobiográfico mientras cocina. Esta persona va ejerciendo el rol de contrapunto de referencia o personalidad disruptiva, a lo largo de las jornadas.

Por otra parte, algunas de las individuos que se quedan sin sitio en la mesa principal, son reincidentes del día anterior y aprovechan que varias personas salen a fumar para usurpar su sitio con cierto aire jocosos respecto al proceder grupal. La acción parece no ser bien recibida por estas últimas, que se ven obligadas a continuar la comida en el sitio de las primeras. El gesto incide en cuestiones relativas a la experiencia grupal tales como: la amargura de la exclusión, el confort de la inclusión, el

efecto espectador (cuantas más personas presencian una situación, menos probabilidades hay de que presten su ayuda), la corresponsabilidad con el bienestar de la otra, la trivialización para superar posibles disonancias cognitivas entre actitud y comportamiento, el sentimiento de democracia y justicia...

Por la tarde continúan las presentaciones que coinciden en ser más o menos informales, improvisadas en la forma de mostrarse o inacabadas en su preparación. Una de las propuestas es cantar y moverse grupalmente alternando la persona que propone o lidera cada canción y movimiento. Se perciben distintas maneras de jugar o poner a prueba el propio dispositivo: desde el disfrute despreocupado, la participación intensa por la responsabilidad de ser incitadora de la dinámica, experimentos sobre hasta dónde es capaz el grupo de dejarse llevar...

Terminan las sesiones en el espacio Octubre y se va a cenar. La cena transcurre de la manera especial dado su carácter de cierre previo a la última mañana colectiva.

Se realizan distintos brindis que se suman a algún que otro brindis más hecho durante el resto de jornadas.

En este ambiente conclusivo uno de los sujetos hace su devolución al grupo de manera performativa, apelando a las relacionales vividas con otros miembros del grupo y de manera provocadora exponiendo su persona a la reacción o inacción del resto del grupo.

Figura 3. 10. Radiografía n° 10:
Por los encuentros y las personas.
Acuerdo visual y gestual.



Otra iniciativa que también sigue desarrollándose durante estos momentos conclusivos es una entrevista colectiva en la que de forma encadenada una persona hace una pregunta a otra persona del grupo sobre aspectos tratados durante el evento, ésta a su vez plantea una pregunta para otra persona y así sucesivamente. Se decide concluir la cadena de preguntas y respuestas cuando una de las personas elije curiosamente dirigir la pregunta «¿A qué estás jugando?» a la primera persona de la cadena.

Domingo 16 de diciembre de 2013

En el Solar Corona se realiza una acción interactiva a modo de mesa redonda alternativa, en la que las ponentes son artistas sentadas en el perímetro de un círculo y la audiencia del debate ocupa el interior del círculo. Los artistas inician las conversaciones con otras artistas situadas igualmente en el perímetro circular, pero es el público el que tiene que hacer llegar las comunicaciones entre unas y otras debido a la distancia. Se trata de un dispositivo que plantea un juego de modificación de roles en el intercambio de conocimientos, alternativo a los formatos estándares de ponencias vividas también a lo largo de este encuentro. La audiencia pasa de tener un rol prescindible, a ser cadena de transmisión imprescindible para que la comunicación tenga lugar.

Figura 3.11. Radiografía n.º 11: Mesa Redonda. Participantes-artistas como emisores, participantes-espectadores como transmisores, un cámara fuera del Fuera de Campo y el artista-arquitecto en el Fuera de Campo.



Epílogo

La llamada «comunidad imposible» se disuelve físicamente de manera paulatina, como el moho del fango se desagrega para volver a convertirse en organismos unicelulares. Surgen objetivos que trascienden el aquí y ahora: quedar virtualmente para ver el material audiovisual y compartir la documentación escrita del evento (textos para el blog y para un libro que en algún momento se ha decidido hacer). Se entra en una fase de planificación y es el momento en el que emerge el proyecto en cuanto a grupo operativo se refiere.

Conclusiones sobre las radiografías examinadas

El encuentro surge con la asunción de la hipótesis de que personas agrupadas por una coyuntura concreta, sin la figura explícita de una líder autocrático o democrático, tienen capacidad para autoregularse y autoorganizarse para satisfacer sus deseos y necesidades como grupo y como individuos. Todo grupo necesita de un período de adaptación, aprendizaje y constitución para ser capaz de llegar a acometer una tarea, a no ser que esto esté incorporado de manera instintiva en los individuos. Por el mero hecho de agruparse, un agregado de individuos no se convierte en un grupo operativo. Esto dependerá de una serie de factores: bagaje de los integrantes dentro de otros procesos colaborativos, grado de claridad de la tarea, distribución de los roles dentro del grupo, afinidad y procesos de identificación...

Por otra parte, se han dado periodos de actividad virtual intensa previos al encuentro físico. Curiosamente durante el periodo presencial se provoca inhibición de la acción. Esto pudo estar motivado por causas diversas: comodidad y sentimiento de seguridad dentro del ámbito discursivo; que los miedos básicos hubieran inhibido la acción y que este comportamiento hubiera sido justificado racionalmente bajo la coartada de sostener el vacío evitado así la disonancia ente actitud y comportamiento; y falta de claridad sobre la tarea. Posteriormente al encuentro, el intercambio digital también es menos intenso.

Finalmente reafirmar la importancia de «hacer haciendo». Frente a un planteamiento proyectivo sustentado por la razón, incentivado por la sensación de control y ralentizado en los momentos previos a la fase de producción por la sensación de vértigo, el planteamiento procesual «hacer haciendo», que simultanea el pensar y hacer discursivo y encarnado evidenciando su coalescencia congénita.

3.2. Teorías, militancias, feminismos, academias y creaciones artísticas... plurales, juntas y revueltas. Un escrito desde lo vital, biográfico, práctico y reflexivo

Olmo, Saioa. «Teorías, militancias, feminismos, academias y creaciones artísticas... plurales, juntas y revueltas. Un escrito desde lo vital, biográfico, práctico y reflexivo». En *Producciones de arte feminista: procesos de conocimiento, visualidades y recorridos*, editado por Mainer Zilbeti, 110-119. Bilbao: consonni, 2013.

TEORÍAS, MILITANCIAS, FEMINISMOS, ACADEMIAS Y CREACIONES ARTÍSTICAS... PLURALES, JUNTAS Y REVUELTAS. UN ESCRITO DESDE LO VITAL, BIOGRÁFICO, PRÁCTICO Y REFLEXIVO

*Lo que no te daña te hará fuerte.
Feminismo, es mi derecho y mi corresponsabilidad.
Esa pócima mágica de la marmita de la druida.*

Lo vital

Entiendo el feminismo como una actitud vital. Algo que se ha ido autoconstruyendo en mí como acción/reacción/relación con el entorno en el que vivo.

Del mismo modo, la creación artística es una manera de conectarme con el contexto, para llegar a entenderlo, para llegar a entenderme en relación a él, para no enfermar en una sociedad normalizadamente loca. Es conversar o discutir con la realidad mediante herramientas diferentes a las del pensamiento lógico, la ética imperante o el conocimiento objetivista.

Trato que el feminismo impregne mi vida personal y social y que esté presente en mi práctica artística, de un modo más o menos implícito o explícito en cuanto a intenciones, temas y procesos de trabajo.

Mi perfil profesional no es teórico, sino más bien experimental, aunque de un tiempo a esta parte, las lecturas, entrevistas, análisis y ensayos están cogiendo más espacio.

En esta apuesta por considerar al feminismo como una actitud, algo que va contigo, he intentado rescatar de lo personal algunos fragmentos que desde lo biográfico puedan ser significativos.

Lo biográfico

La actitud feminista la he aprendido en casa, de mis padres. No exactamente con ese nombre sino más bien diluida en la forma de relacionarnos, de hablarnos, de comportarnos: cuando alguien cuestionaba algo que se presentaba como dado: «¿por qué tal?», «¿por qué cual?», «pues no entiendo por qué esto es así»; detectando y señalando los mensajes subliminales en los juegos dialécticos a la hora de comer; cada vez que se valoraba lo diferente, lo raro y disfrutando de vestir original, especial o incluso extravagante.

Mi habitación era absolutamente de color rosa y la lámpara de mi hermano era un timón de barco. Pero también yo heredaba la ropa de mi hermano, los juguetes, la bicicleta... A veces me quedaban un poco grandes, pero me encantaba la sensación de fortaleza e informalidad que estas prendas imprimían en mí.

Fui a un colegio cooperativista mixto, con uniforme... y fui una excelente hormiga, quizás demasiado. Sigo sin entender por qué Adán y Eva aparecían dibujados con ombligos en el libro de religión, pero ya en su momento el profesor trató de darme una respuesta fuera de la ficción religiosa que agradecí.

En la facultad quería ser una artista «a secas», no una «artista mujer», para luego darme cuenta que lo que eres es un pulso entre cómo tú te ves y cómo te ven los demás. Que como en la física cuántica, «el observador altera lo observado por el mero hecho de su observación». Y que haces las cosas que quieres/puedes y que los demás las entienden como quieren/pueden («quieren» por voluntad propia y «pueden» por construcción social). La determinación y perseverancia de profesoras y alumnas de la facultad transmitiendo conocimientos y organizando exposiciones con enfoque feminista también hicieron mella.

En mi vida en pareja he sufrido por cómo tenemos contruidos los modelos masculino y femenino: distintas formas de comunicación, distintas prioridades vitales, distintas maneras de entender la salud, la limpieza, el tiempo de ocio.... y tratamos de deconstruirnos, para re-contruirnos, aunque a veces sea desgarrador.

Respecto a mi trayectoria profesional una parte de mis proyectos han versado de manera específica sobre cuestiones de género que me/nos atraviesan. Y en general en todos mis proyectos trato que estén impregnados por esa actitud que estoy intentando explicar ahora.

Defiendo el feminismo (creo que es necesario porque actualmente se sigue malinterpretándose el término a nivel popular) y me siento feminista, o más bien aspiro a serlo, porque a veces me descubre a mí misma haciendo cosas que no casan con esta actitud, con esta manera de relacionarte con el entorno. La realidad siempre es imperfecta, incompleta, por fabricar y por eso mismo más bella que cualquier ideal, esa promesa mentirosa, atractiva, embaucadora que maravillosamente concita nuestros esfuerzos para hacerse realidad, siempre imperfecta, incompleta, por fabricar....

Las trazas feministas en la analítica artística

Tras analizar la química de distintos proyectos realizados éstas son las trazas encontradas:

1. Animal

Exorcismos de capas del subconsciente individual durante los años de estudiante de BBAA.

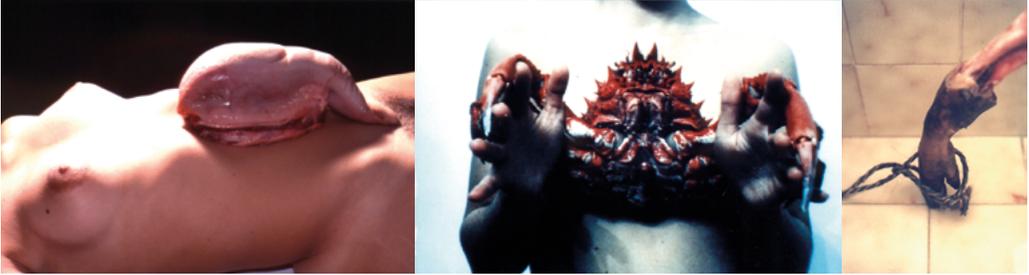


Figura 3.12.

2. Foyu

Post-música. Canciones y videos desde el humor, la ironía y el sarcasmo, que transpiraban inquietudes sobre posturas, imposturas masculinas y femeninas.



Figura 3.13.

3. Optikak

Experiencias de vivir la creación y el feminismo de manera colectiva en Pripublikarrak. Búsqueda de testimonios concretos de distintas mujeres, sobre qué vemos desde donde estamos.

Figura 3.14.



4. Coctelaciones

Reflexiones sobre la identidad como construcción cambiante y heterogénea, enunciándola más desde lo que hacemos y menos desde cómo nos adjetivizamos, a través de una acción de calle.



5. Por qué

Figura 3.16.

Interrogantes sobre cuestiones de género e incitación a que tratemos colaborativamente de respondérselos.



6. Galleteras. Memoria Activa

Figura 3.17.

Historias que han sido pocas veces contadas, como las de las luchas de las trabajadoras en el sector industrial vasco.

Figura 3.18.



7. El interior es un país extraño

Acciones de calle que mezclaban elementos como: visión/ ocultación, íntimo/público, instante/ permanencia.



Figura 3.19.

8. Está en mi cabeza, detrás de los ojos

Comisariado del ciclo de contraseñas, prestando especial atención a los mensajes de género introyectados, con vídeos de distintas artistas.



Figura 3.20.

9. Wiki-historias

Iniciativas experimentales de construcción de las historias del arte en el ámbito vasco de boca de las propias agentes artísticas y culturales que forman parte de él.



Figura 3.21.

Las preguntas respondidas

Una vez más jugando a las preguntas y las respuestas, esta vez con las preguntas lanzadas por Maider Zilbeti.

1. ¿Cómo se integran las reivindicaciones del movimiento feminista a vuestras prácticas artísticas? ¿Cómo influyen las reivindicaciones del movimiento feminista en vuestras prácticas artísticas?

Las reivindicaciones feministas se integran en mi creación artística mediante distintos procesos:

POR TRANSPIRACIÓN. Pasan a través de la membrana corporal, no son algo ajeno.

POR SUDORACIÓN. Con cierto esfuerzo, el contexto es a la vez propenso y adverso.

POR ROCE. El contacto con otras pieles es fundamental.

CON HIDRATACIÓN. Dándote crema feminista nutritiva cada cierto tiempo.

Como cualquier otra experiencia o conocimiento, lo asimilas y luego de un modo u otro sale. A veces también te nacen por pura lógica deductiva. Cuando tienes muy presentes tus intenciones, el inconformismo y la rabia, puede acabar creando un tipo de arte muy reivindicativo, directo y explícito. Particularmente me gusta ir variando de registro: de la queja a la risa, de la ensoñación a la practicidad, de lo directo a lo intrincado. Hay determinadas actitudes, tonos y maneras, que por repetición y desgaste se vuelven poco eficaces. Repensar continuamente las estrategias es fundamental.

2. ¿Cómo se comunica al movimiento feminista los procesos artísticos llevados a cabo en vuestra práctica? ¿Necesitas una comunicación especial? ¿Necesitan otro tipo de comunicación?

Las esferas activistas y artísticas no son realidades estancas, hay momentos de cruce y agentes dobles, aunque los núcleos de relaciones tampoco son absolutamente coincidentes. Se dan iniciativas en las que se mezclan los ambientes y se dan intercambios. Creo que ésta suele ser la manera de conocer en qué anda cada cuál y reconocerse las unas en las otras.

Cada proyecto artístico, requiere un tipo de comunicación. No se suele tratar sólo de cuánto se comunica, cómo se comunica y a quién sino incluso de plantearte si el proyecto realmente requiere comunicar aparte o es mejor que hable por sí mismo. Igualmente, las acciones provenientes de agentes activistas feministas también juegan a salirse de las típicas arengas reivindicativas, prueban estrategias de guerrilla de la comunicación y se valen de formatos artísticos y creativos. Creo que todas somos conscientes de la importancia de la comunicación, para ponerte en relación, para colaborar, para dar a conocer... el caso es cómo jugar con ella, cuánto tiempo invertir en ella, de qué prácticas apropiarte y de cuáles no...

3. ¿Cómo analizar la cultura visual desde las epistemologías feministas, desde metodologías académicas feministas? ¿Os sirven las metodologías feministas para el análisis de la cultura visual?

En mi caso las epistemologías y metodologías feministas están de algún modo presentes a la hora de idear propuestas artísticas, aunque he de decir que de un modo a posteriori, cuando te pones a leer sobre epistemologías y metodologías feministas cuando te sientes reconocida en esas maneras y perspectivas que lees. Creo que las tienes presentes antes, en las ganas y en el proyectar, durante el hacer y después, a la hora de analizar.

Por ejemplo, la teoría feminista del punto de vista, de cómo todo el conocimiento es siempre situado, es algo que está presente en muchos de los proyectos mencionados. En *Optikak*, se exploró qué veían 36 mujeres de vidas distintas desde el lugar en el que estaban y cómo lo vivían y en *Wiki-historias* se recopilan testimonios plurales sobre un contexto artístico concreto, huyendo de la voz única a la hora de construir la Historia. Una tendencia a integrar elementos y ofrecer una imagen compleja del mundo, más que intentar demostrar un control sobre él, se puede apreciar también en este mismo proyecto, que no busca presentar una estructura global, perfectamente acotada en fechas, estilos, y personas de referencia sino integrar distintas narraciones, presentar la Historia como una narración de historias en las que se negocian distintos intereses, bastante acorde con posiciones postmodernistas. La teoría de la objetividad dinámica y de cómo la verdad de existir, se aprehende intersubjetivamente, es la base, por ejemplo, de *Zergatik?*, un dispositivo que más que querer encontrar verdades consensuadas socialmente, busca poner en primer plano la capacidad de encontrar

en las otras personas de nuestro entorno, los interrogantes que nos asaltan. Una constante en estos proyectos es la actitud con la que se han hecho: cierta insatisfacción con cómo ocurren las cosas, un cuestionamiento sobre lo que normalmente se presenta como dado, y conciencia social. El compromiso político con el cambio social es asimismo algo inherente a las epistemologías feministas. Uno de los proyectos en los que más claro estaría esta actitud sería en *Está en tu cabeza, detrás de los ojos*, el comisariado de vídeo sobre mensajes de género introyectados, sugiriendo la importancia de hacer ese cambio social afectando a las estructuras de sumisión que tenemos interiorizadas. Se parte de la idea de que la adquisición de conocimiento es una tarea esencialmente social (como vamos asumiendo roles, actitudes y comportamientos). En general, hay una manera de actuar empirista feminista contextual en todos los proyectos: proponiendo situaciones concretas, buscando «a ver qué pasa si...», como *El interior es un país extraño*, e intentando que al proyectar las condiciones de juego, se generen situaciones lo más significativas posibles.

4. ¿De qué manera puede enriquecer la producción crítica visual a la investigación feminista?

Por un lado, inventando modos de llegar a la gente alternativos a los cauces habituales. Los dispositivos artísticos favorecen acercamientos desde la emoción, lo ilógico y lo sorprendente. A veces estas maneras son menos directas, y puede que parezcan menos efectivas en un sentido práctico, pero en otras ocasiones se puede tratar de llevar algo descubierto en el contexto más específico del arte a otro espacio.

Por otra parte, la producción crítica artística puede aportar elementos visuales, símbolos, iconos, comportamientos singulares, performatividades alternativas, que ayuden a problematizar el imaginario instituido, y proponer un imaginario según valores feministas.

En tercer lugar, los agentes artísticos pueden ser profesionales interesantes con quienes confrontar investigaciones feministas, ya que el propio contexto artístico favorece que la/os agentes artísticos tomen posicionamientos divergentes y el ámbito artístico es un buen laboratorio para poner a prueba teorías de trabajo.

5. ¿Cómo estas cuestiones se complementan con la dimensión política desarrollada desde distintos activismos?

Si entendemos la dimensión política de distintos activismos como el ejercicio del poder con un fin vinculado a un bien colectivo, el posicionamiento de los agentes artísticos en relación con el poder, es muy desigual: en ocasiones ambiguo, a veces muy explícito, otras marcadamente connotado a pesar de no haber una intención consciente... Desde algunas instancias artísticas hay claro rechazo a adherir a las propuestas artísticas más funcionalidades que las específicamente artísticas, tachándolas de instrumentalizaciones. En otras manifestaciones artísticas, sin embargo, no se entiende una escisión entre posicionamiento ideológico, ejercicio del poder y práctica artística. En este aspecto entra en juego el tema de la defendida autonomía del arte, que si bien posibilita el considerar al arte como un estado de excepción que favorece la experimentación, también puede generar una deformación que acaba separándole de dimensiones socio-políticas.

La digestión

Y tras la ingesta de información viene la digestión. De entre las cuestiones de las que se trataron en las jornadas «Influencias de teorías y militancias feministas en la creación artística», las que más resonaron en mi cabeza por encontrarse con elementos que enlazaban en ella, fueron: las problemáticas entorno a las etiquetas feministas, arte feminista, artistas feministas; la reafirmación de la importancia de las epistemologías y genealogías feministas; la asunción del poder de lo artístico para afectar valores, ideologías y paradigmas sociales y el evitar entender la práctica artística únicamente como ilustración o acompañamiento de las teorías.

En cuanto a las categorías arte/artista feminista, se habló por un lado de la importancia de explicitar el posicionamiento entorno a problemáticas de género (aunque las distintas agentes congregadas le daban distinta importancia a esta cuestión) pero simultáneamente se puso sobre la mesa los peligros del encasillamiento dentro de estas categorías, que favorecen que las obras de las artistas sean apreciadas y tenidas en cuenta en una de sus facetas y no en la totalidad y complejidad de dimensiones y lecturas que pudieran tener. En cuanto a la importancia de las epistemologías y genealogías feministas quedó ya de manifiesto en la propia estructura de las jornadas, que posibilitó el conocimiento mutuo de distintas trayectorias artísticas, militancias y perspectivas teóricas. El papel de lo artístico para afectar al contexto se trató a través del debate sobre la autonomía o heteronomía del arte y las elecciones por trabajar en el espacio restringido del

arte o en prácticas artísticas expandidas. Y en cuanto a la capacidad del arte de representar e ilustrar la realidad, quedó de manifiesto que ésta era una posibilidad pero que la práctica artística es un proceso de conocimiento en sí mismo, más complejo y rico que esta capacidad de traducción y representación, que, si bien es poderosa y legítima, no es la única.

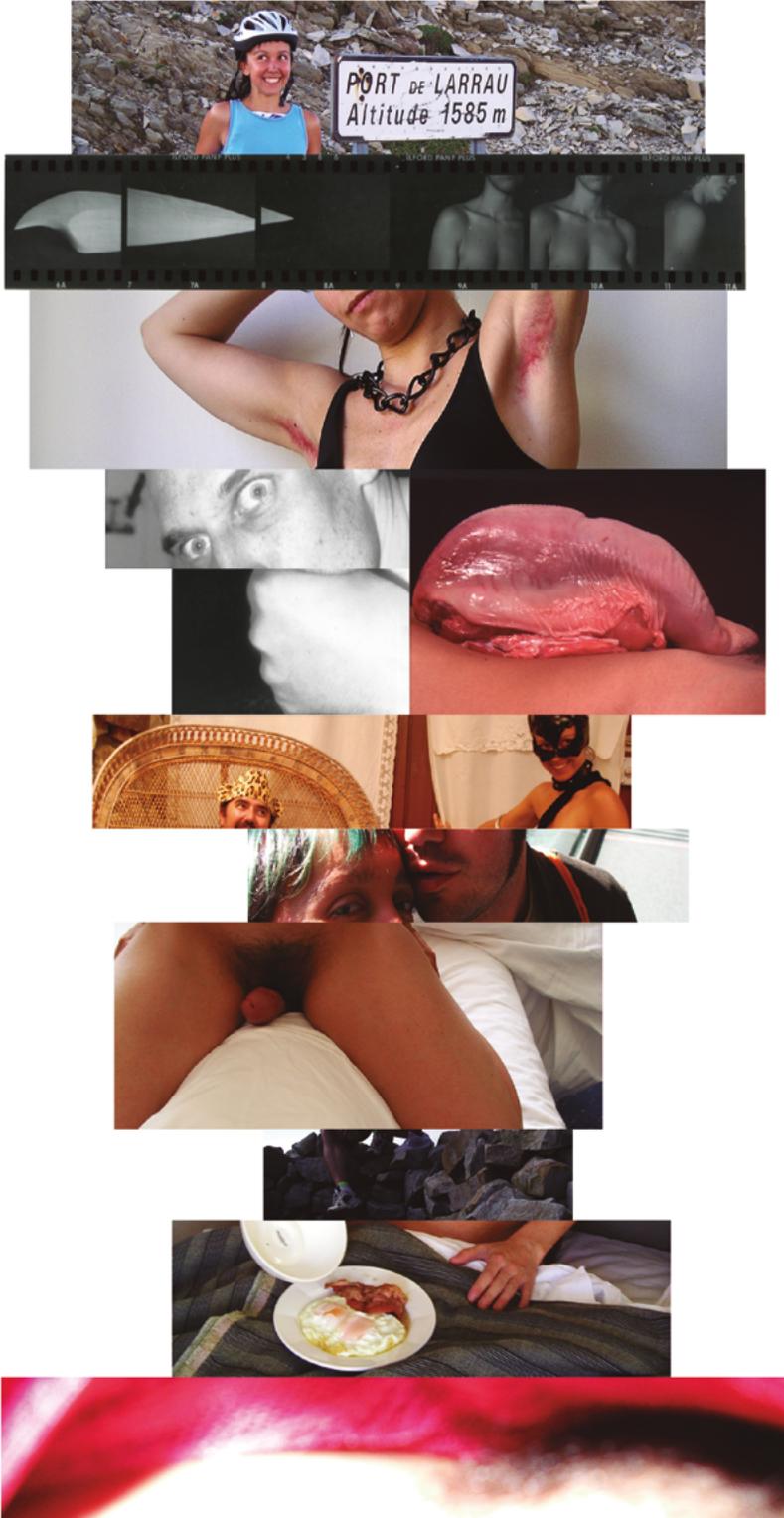
El conocimiento es situado, vivencial, espacial y temporalmente. En este momento, en relación al tema que nos ocupa, mis intereses desde lo reflexivo y experimental serían: intentar generar fracturas en el sistema social heteropatriarcal haciendo hincapié en los roles masculinos como objeto de estudio y como realidad en la que influir, mitigar los planteamientos dicotómicos y contribuir a imaginarios sociales radicales. En cuanto a la forma de pensamiento dual que parece que sucede porque el par permite entender mucho mejor el mundo que el elemento aislado, busco asideros desde los que desmontar esta balanza de dos. Al respecto, me parece interesante la teoría del «Falso supuesto de binarios opuestos» de Mirtha Cucco en relación a la presentación social de los roles femenino y masculino como opuestos y complementarios y de sumisión de uno al otro que invisibiliza la verdadera sumisión de ambos al sistema económico.

Como salida, me interesan las posibilidades que ofrece la teoría de los binomios fantásticos de Gianni Rodari como modo de aparición de construcción de nuevas narrativas, nuevos contextos fantásticos entre términos dispares donde estos puedan convivir. Veo interesante explorar la posibilidad de plantear el feminismo como una alternativa al modelo patriarcal capitalista. Y desde el ámbito más práctico, participar de manera activa en Plataforma A, encuentros que se han venido dando en el último año con la idea de movilizar personas para trabajar y compartir reflexiones y acciones que eliminen, mitiguen o transformen situaciones de desigualdades sexistas en las artes.

3.3. Coordenadas XYZ

Olmo, Saioa. «Coordenadas XYZ». En *Soft Fiction. Políticas visuales de la emocionalidad, la memoria y el deseo*, editado por Virginia Villaplana. Bilbao: consonni, 2016.

COORDENADAS XYZ



1. DESPLEGAR EL MAPA

Figura 3.22

Me río como un muñeco de comic manga y mis pupilas están arriba en un lateral, de nervios, de emoción.

Me miro a través de la fotografía que me he sacado a mí misma y sin ojos y sin pezones me veo diferente.

No me río y miro al frente, impostada y me encuentro a mí misma en esa pose dura y forzada.

Me mira, me mira tanto que me hipnotiza con ojos de loco subido en una peana.

Ni me mira, ni me ríe, me chupa. Me chupa mucho y noto el peso de la carne fresca en mi cuerpo y estoy sumergida en mar de flujos.

Ja, ja, ja, me río, cómo me río, me río tanto, cuánto me río. No puedo parar de reírme. Me río de tal modo que me sale un río de risa de la misma boca. Y voy a jugar no sólo a ser cat-woman y rigotón sino también la bruja avería, el global-janer, una hada embarazada, superwoman embarazada, un útero con dientes, una volanta ilegal, los ángeles de Charlie, un aro olímpico...

Y el tiempo se ha detenido. De repente no hay sonido. Las vacaciones son un país extraño y click, hacemos una autofoto para recordar la sensación.

De nuevo corre el aire, la brisa, corren los zapatos, corren las hierbas, hasta los caracoles corren.

Levanto el plato y ta-chán... huevos fritos con bacon, un buen reconstituyente después del esfuerzo físico.

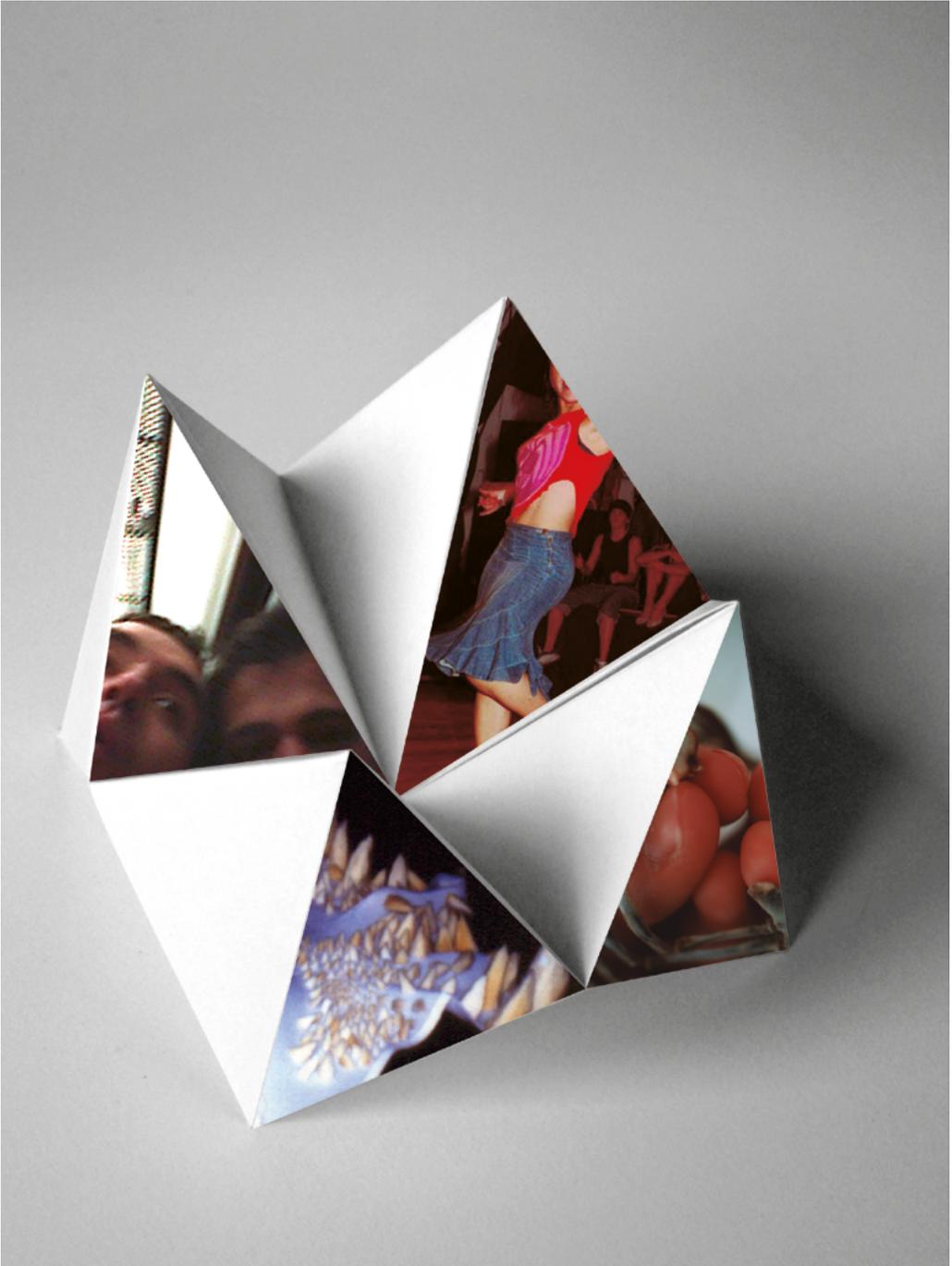
Ying-yang! y si sobre la sábana sale sólo su pito. ¡Qué divertido, de repente tengo pito! Voy a pitar a todo el mundo: tú a la derecha, tú a la izquierda, 5mm más arriba, 7 pasos más atrás, con cuidado señora, haga el favor de aguarde un instante.

Tú abre el pantalón, que yo meto la cámara de fotos, a ver qué imagen sale. Sí, contagiemos a toda la sala de fiestas, que la vida sea una fiesta, contagiemos a la Vitoria esta y a la de las otras dimensiones, a toda la galaxia del mundo mundial. Que todo ser viviente se meta la cámara de fotos en el pantalón, por favor.

Umm, regustos del pasado, umm más regustos del pasado...

Figura 3.23.

Ya está la cena en la mesa ¡a comeeeeer!



2. PLEGAR EL PICAPICA

Las zonas en blanco, esas experiencias que parecen no formar parte del relato oficial de mi vida, me construyen, y construyen esa memoria imaginada de experiencias reales y ficticias que es mi historia personal.

Y ahora que ya he cumplido con el objetivo que me había marcado puedo hacer lo que quiera, todo y sólo lo que me dé la gana. Tengo toda la hoja en blanco por delante.

Y lo primero que me viene en gana es hacer un origami. No sé de antemano qué figura va a salir, pero doblo la primera esquina y me encuentro con una niña que sacaba muy buenas notas en clase. Qué lista es esta niña, ¡y qué aplicada! Doblo otra esquina y la niña se convierte en una preadolescente ¡la niña se ha metido en los libros, en los cuadernos, en los estuches, en un sacapuntas con un agujero muy oscuro y muy profundo, es tan profundo que hay hasta eco ¡¿dónde está la niña?! la niña, ña, ña... Y busco a la niña doblando nuevamente otra esquina y otra y otra y justo cuando estaba a punto de desaparecer, de desvanecerse en el aire, de evaporarse de puro ligera, aparece la boca de la niña en uno de los dobleces gritando ¡estoy aquí! ¡gracias por buscarme! Sin vuestra ayuda no podría haberle dado la vuelta al papel. Y la niña está a punto de ir a la universidad y está todo el rato riéndose. Se ríe, se ríe mucho, va de aquí para allá, de allá para acá. Y en cada movimiento de la niña ahora mujer se van formando distintas figuras como si de un stock-motion se tratara. Miles de formas irreconocibles que se completan con nuevos papeles en continua construcción y deconstrucción.

Y de puro placer me paso de estación escribiendo estas líneas.

Ahora lo que me da la gana es bailar. Y muevo el bolígrafo al ritmo de toda la gente que me ha dado placer bailando. Revivo los momentos en los que le he hecho el amor a otra persona a través de la danza. Me envuelvo con aquel suizo en New York, con aquel chico negro de la escuela de cine de Cuba, me envuelvo con Joana, me envuelvo con Abdul. El ritmo de la música me emborracha y el sonido traspasa directamente mi piel hasta llegar a mis músculos, que se mueven como acto reflejo. Y el mundo gira a mi alrededor y yo giro alrededor del mundo.

Me da la gana andar en bici, me da la gana de bañarme en el mar, de comer higos directamente del árbol, de subir

al tejado de mi casa, de descubrir cosas olvidadas en los cajones, de charlar con mis padres a la hora de comer, de bromear con Richi, de ir de fiesta con las amigas, de dibujar mientras voy en el metro, de comprar ropa bonita, de dejarme excitar por un proyecto de arte, de andar por la calle con el sol dándome en la cara...

Tantas cosas me dan la gana y con tanta intensidad que a veces tengo miedo de que todo mi interior se me salga hacia fuera como si de un jersey reversible se tratara y me quede completamente dada la vuelta.

3.4. Revolucionar la máquina

Olmo, Saioa. «Revolucionar la máquina». *Inmersiones* 2015. *¡Abajo el trabajo!*. Vitoria: Inmersiones, 2015.

REVOLUCIONAR LA MÁQUINA

Entramos en un teatro pequeño, una humilde caja negra de la representación. Lo utilizamos como nuestro marco temporal y espacial. Para esta ocasión, como nuestro marco laboral también.

Liberalidad. El asesor me dijo que una actividad económica tenía que tener rendimiento positivo, es decir, ingresos continuados en el tiempo. Si no, era una liberalidad, al menos en términos fiscales.

¿A qué le llamamos trabajo? Si no fijamos eso, estaremos abocados a una danza perpetua de posiciones relativas. Y si lo fijamos, nos quedaremos ante una consecución de movimientos previsibles. En términos económicos, el trabajo y el empleo son cosas diferentes. El trabajo, para considerarse empleo, ha de ser una actividad pagada. Si no es pagada, es trabajo gratuito. El pago puede ser en forma de sueldo o dividendo. También puede ser un intercambio.

La distancia entre las espectadoras y las conferenciantes es mínima. Las espectadoras están sentadas a la falda de un monte de sillas. Las conferenciantes al pie de la pendiente. Las espectadoras y las conferenciantes cambian de sitio, por turnos, en una especie de danza coreografiada.

Productividad. Hace tres años, tuvieron lugar en Valencia unas jornadas de artes escénicas tituladas «¿A qué estamos jugando?». Allí nos reunimos distintos agentes artísticos, sin haber explicitado objetivo previo alguno, y sin haber acordado ningún tipo de organización antes..... Y lo que pasó es que se instauró una especie de actitud tácita de no ser productivas. Si alguna proponía algo, era recibido con indiferencia por el resto. Cuanto más pasiva-retentiva, más radical y antisistema. Todos los intentos constructivos eran neutralizados. Que fuera pasando el tiempo no era un problema, no era dinero, no era importante... y sí lo era.

El tiempo está limitado. Cada 15 minutos se ha de cambiar de ponente. A modo de interrupción, Terri pone sonidos. Es la organización científica del trabajo de Taylor, pero más blanda, más divertida, más sugerente. Más dulce que la sirena del colegio, más amable... y también más sibilina.

Tecnologías blandas. Tendría unos diez años y estábamos en clase. No se por qué, pero esa profesora me gritó de manera agria, áspera, improcedente. Nadie me gritaba en casa, ni en el colegio; no era necesario y por tanto no estaba acostumbrada. Lo viví con violencia. A partir de entonces, haría cualquier cosa para no ser gritada de nuevo, para no tener que soportar la autoridad de nadie, para que nadie tuviera poder sobre mí, para no tener jefe. No hacía falta, ese control ya lo tenía dentro.

«Nos eres muy conveniente» es la frase. Y Saioa coloca ante la audiencia la imagen de la trabajadora flexible de la maquinaria social que vivimos. La artista como un buen modelo de ello, cuanto más flexible, más automotivada, y *más bloqueada respecto a sus condiciones laborales, más conveniente.*

¿Cómo organizamos el trabajo? El trabajo artesanal, el taylorismo, el fordismo, el toyotismo, el posfordismo, la subcontratación, el teletrabajo, los modelos distribuidos... Si lo organizamos, quizás ya estamos perdiendo; probablemente, sea imposible escapar de la organización. Tal vez, lo que nos quede, sea hacerlo de otro modo; acaso, con otros objetivos.

Mario propone que trabajemos 30 horas semanales, no trabajar durante la noche, borrar los deseos contruidos por la publicidad, no volver a trabajar para no acabar en la prepariedad. Hacer la nada, «nadar», nadar en la vida sin ahogarnos por el trabajo.

Trabajo que sostiene la vida. Estábamos en Wikitoki, una asociación a modo de laboratorio de prácticas colaborativas, organizada de manera profesional, y cuyos miembros estamos invirtiendo gran esfuerzo, ilusión y trabajo en ella. En una asamblea estábamos hablando de los conceptos de «mutualismo» y «reciprocidad», para aplicarlos a la organización y a un posible cambio de paradigma. La coincidencia de circunstancias me llevó a situar la reflexión en mi propia vida. No hacía mucho había tenido un golpe fuerte en la cabeza, y a causa de ello había estado sufriendo unos vértigos bastante invalidantes. Esto me llevó a preguntarme si en caso de caer enferma y por tanto de no poder trabajar, ésta estructura en la que estaba invirtiendo tiempo y trabajo me ayudaría a sostener mi vida. Me hizo pensar, que la verdadera diferencia no está en si el trabajo es pagado o gratuito, que eso no era más que una premisa capitalista para desviar nuestra atención. Que el asunto era qué trabajos ayudan a sostener nuestra vida, en su sentido más amplio.

¿Abajo el trabajo? (.....

)

Oier, hace una elipsis en su trabajo; para cagar, para hacer arte, para tener un espacio-tiempo propio durante el trabajo. Un no-tiempo, en un no-espacio, para producir un sí-sentido.

¿Dónde y cuándo trabajamos? En la época del capitalismo cognitivo, en cualquier lugar y no importa en qué momento, si es posible en todos. Pero nuestros cuerpos no están en ningún sitio, ni internet está en la nube, ni el dinero en el aire. Todos son geolocalizables y nuestro tiempo es limitado.

Los paraísos fiscales los ha encontrado Amaia, bajo banderas de distintos colores, formando un arco iris, que solo unos pocos pueden ver.

Mirari se fue a trabajar a Londres, un paraíso lleno de chinches. Intentó encontrar su lugar allí, pero había demasiadas chinches, comiéndose todo el tiempo y todos los recursos. Tuvo que meter la vida en cajas y las cajas en fotografías.

¿Dónde guardamos el trabajo? En papeles, en apuntes bancarios, en propiedades, en experiencias... Algunos en barras de metal.

Rubén, en el Museo, un limbo económico bastante seguro, según parece. Junto a miembros de Inmersiones han conseguido inmovilizar 1.015,17 € en un agujero oscuro, una interrupción, una escultura, una especie de capsula espacial con un mensaje codificado dentro, dirigido a seres de otros planetas.

«Esto ya es». Hace un par de años, en el espacio La Fundación de Bilbao, las integrantes del colectivo EPLC hicimos la acción performativa «Tu mensaje de ánimo aquí». Una parte del proyecto consistió en pasar grupalmente de un gesto a otro, siendo conscientes de los movimientos de los demás, buscando la sintonía grupal, el cambio progresivo y paulatino, a la vez que permitiéndonos ciertas digresiones. Se trataba de indagar sobre cada movimiento en toda su amplitud. Cada gesto por sí mismo «ya era». No había necesidad de pensar en el siguiente paso, sino en sacar del presente todas sus posibilidades, y hacerlo entre todas. Ir juntos, sin saber a dónde.

*Karmelo hace gestos, solo, y cada gesto «ya es»,
«eso es», un gesto suyo.*

¿Para quién trabajamos? Para cada una, para quienes tienen el dinero, para las personas que amamos, para quienes consideramos amigos, para ideales...

*Amaia y David, cada vez que
ponen en marcha el proyec-
to «Político Poético», se con-
vierten en un grupo «nebu-
losa». En esa neblina, quién
es artista, quién visitante,
quién comisario y quién
pone los recursos, se vuelve
borroso.*

*Mar y Alberto por su parte,
hacen «modelos operativos
abiertos» y esa apertura, la
ponen en un container, en
un tiempo, en un presupes-
to y en dos vidas. También
en un círculo vicioso de con-
vocatoria-solicitud-convoca-
toria-solicitud-convocatoria.*

¿Podemos proponer modelos laborales alternativos? «La crítica institucional es “cool” mientras mantenga el sistema».

*Desde la cima del monte,
alguien lanza una pregunta,
encendido. La lava del volcán
se vierte por encima de las
cabezas del resto de especta-
doras y ponentes. «¿Una vez
que te hayas hecho funcio-
nario querrás cambiar el sis-
tema?». El rojo de terciopelo
calienta los culos.*

*Precariedad, precariedad,
p-r-e-c-a-r-i-e-d-a-d, pre ca-
rie dad... transformación,
trans forma ción... trans,
una vez, precariedad, cari-
dad, otra vez... forma, esta-
bilidad, inestabilidad, una y
otra vez... negatividad, ac-
ción, actividad, la nuestra, sí.*

3.5. Eromecánica (Epílogo)

Olmo, Saioa. Epílogo de *Eromecánica. La erótica de la maquinaria social*. Bilbao: Ideatomics, 2016.

EROMECÁNICA (EPÍLOGO)

Eromecánica no fue pensada. Ya estaba allí cuando llegamos nosotras con nuestras frases, movimientos, elucubraciones y voluntades. Eromecánica tomó el deseo, los cuerpos de las integrantes del colectivo EPLC, las palabras de las colaboradoras de este libro y la determinación de la que escribe, para evidenciarse. ¿Por qué Eromecánica? ¿Qué sacas tú de esto? Sin duda, te somos muy convenientes. Y sabes perfectamente, que para que la máquina funcione, todas, incluso quien lee estas líneas ahora, debemos sacar algo a cambio.

Los diálogos de las performances de Eromecánica acaban con la pregunta: «¿Qué pasa, si después de todo, no conseguimos desde ningún punto, la visión completa, el entendimiento absoluto?». Esta pregunta es respondida por la sentencia de inicio de estos diálogos: «Siempre nos quedará la cárcel». El texto se cierra así sobre sí mismo, en una especie de círculo vicioso, acaso también virtuoso, y quizás más abierto de lo que pudiéramos pensar en un principio.

Las performances de Eromecánica, buscaron caminar ese espacio entre la respuesta y la pregunta. Como dice el artista e investigador Javier Tudela, «Si arte es la respuesta, ¿cuál era la pregunta?».¹¹

11. Javier Tudela en su artículo «Cuando Arte es la respuesta, ¿cuál era la pregunta? –Notas sobre creación e investigación en Bellas Artes–» Ikasart, 2008, hace así mismo, alusión al libro de Jorge Wagensberg: *Si la Naturaleza es la respuesta, ¿cuál era la pregunta? Y otros quinientos pensamientos sobre la incertidumbre* (Barcelona: Tusquets Editores, 2002). Este autor también se refiere a la conversación como manera de conocer.

«Siempre nos quedará la cárcel» fueron las primeras palabras que surgieron de la confluencia de circunstancias. Las tripas de la maquinaria del puente de Deusto,¹² un clima grupal libidinal altamente incendiario, el calor de septiembre y una conversación confidente inacabada, sirvieron a modo de chispa dentro del motor de explosión, para poner el mecanismo de la representación en marcha.

En cada una de las performances de Eromecánica, tratamos de explorar distintos «aparatos» de la maquinaria social. De ahí surgieron *Eromecánica en la Escuela*, *Eromecánica en el Ateneo Libertario*, *Eromecánica en la Iglesia* y *Eromecánica en la Red*.¹³ Pusimos nuestros cuerpos en escenarios y engranajes concretos, creando escenas, adaptaciones, aperturas y cierres específicos, dependiendo del contexto¹⁴. Este proceso fue realizado en colaboración con las integrantes del colectivo EPLC: Ixiar García, Saioa Olmo, Nuria Pérez, Naiara Santacoloma y Maider Urrutia, más Iván Roy Batty.

Ciertamente, la enunciación de la pregunta vino luego, una vez armados los diálogos, corporizadas las actitudes, introyectados los mensajes, construidas las imágenes y generados los símbolos. Vino en autobús, a la vuelta del evento de apertura de un macrocentro cultural, con multitud de personas haciendo cola por entrar en él.

Y fue una pregunta sencilla, de vuelta al origen: «¿Siempre nos quedará la cárcel?». Un movimiento circular en espiral, que en cada vuelta regresa a la posición inicial pero levemente desplazada. Simplemente ya solo por esa pequeña distancia, esa inapreciable holgura en la maquinaria, mínima influencia que el proyecto pueda generar, valió la pena.

Herbert Marcuse en su libro *Eros y Civilización*, trata de responder a la pregunta de si es posible una civilización no represiva. Para ello, parte de la teoría filosófica freudiana.

12. Invitación a participar en la programación «Intervenciones artísticas en el puente de Deusto» organizadas por Mawatres, Arantza Lauzirika y la UPV-EHU.

13. Respectivamente: en las Antiguas Escuelas de Lutxana (dentro del festival «Los Noviembre culturales» de Plataforma Tirante); en el Ateneo Libertario Izarbeltz en Bilbao; en la Iglesia del Museo San Telmo de San Sebastián y en la plataforma on-line Google Hangout dentro del Festival MEM en Wikitoki, Bilbao.

14. Una operación de situar el discurso y encarnar el conocimiento en la línea reflexiva de Donna Haraway en torno al conocimiento situado.

na¹⁵ y le añade el *factor histórico* (componentes socio-históricos específicos) desde presupuestos marxistas. Según Freud, para que la civilización sea posible, ha hecho falta que una parte de la vida instintiva de las personas sea *sublimada*¹⁶ (cambiar la meta sexual por otra ya no sexual, pero psíquicamente emparentada), y que otra parte sea directamente *desexualizada*¹⁷ (reprimida). Marcuse desarrolla entonces los conceptos de *represión sobrante* (el sistema del capital nos somete a una represión mayor que la precisada para satisfacer nuestras necesidades y poder vivir en sociedad) y de *principio de actuación* (canalización de las pulsiones instintivas y los mandatos sociales en relación a las formas históricas prevaletentes). Marcuse demuestra discursivamente, la posibilidad de un desarrollo no represivo de la libido bajo las condiciones de una civilización madura (a través de una *sublimación no-represiva* de las pulsiones instintivas, incluso no *desexualizada*).

Los personajes de Eromecánica mantienen conversaciones que mezclan lo sexual, lo social y lo maquínico. Cada situación se construye en torno a una expresión comportamental de la sexualidad (linguofilia, pederastia, masoquismo, fetichismo, gastrofilia, sadismo, audiofilia, polirrelación, voyeurismo, exhibicionismo, fobofilia...)¹⁸ y alguno de los distintos escenarios posibles de la vida en sociedad (el trabajo, la religión, la política, la economía, la justicia...), aderezado con referencias sinestésicas a engranajes mecánicos (bielas, palancas, árboles de transmisión, cadenas...). Son diálogos inspirados en escenas coti-

15. Freud expone que el aparato psíquico humano está organizado en tres instancias: el ello (que representa el mundo instintivo y se rige por el *principio de placer*), el superyó (ámbito de introyección de las normas sociales) y el yo (que se mediaría entre el ello y el superyó y que se rige por el *principio de realidad*).

16. La sublimación en psicoanálisis es un proceso psíquico por el cual nuestra pulsión sexual se desvía hacia tareas creativas o de prestigio social tales como el arte, la religión, la ciencia, la política o la tecnología.

17. Según Marcuse, al sistema productivo y social le es conveniente que la libido llegue a estar concentrada en una sola parte del cuerpo, los genitales, dejando casi todo el resto libre para ser usado como instrumento de trabajo y al servicio también de la procreación.

18. Juan Luis Álvarez-Gayou plantea el concepto «expresiones comportamentales de la sexualidad» tratando de evitar los juicios de valor (la consideración como desviación o perversión) y la patologización de toda expresión sexual que se sale de la norma. Así mismo enuncia que se manifiestan en distintos grados: a nivel no erótico como expresión mínima y acentuada; y a nivel erótico-sexual como expresión de fantasía, mínima, preferida, predominante y exclusiva.

Juan Luis Álvarez-Gayou, «Expresiones Comportamentales de la Sexualidad. Una cuestión de contexto», *Revista Virtual del Instituto Cognitivo Conductual* 7 (2007), <http://www.incocr.org./biblioteca/0038.PDF>

dianas fantaseadas, en las que quedan patentes diversos flujos libidinosos y juegos de poder (atracción, repulsión, dominación, sumisión, identificación, apego, exaltación, adicción, persuasión, seducción...).

Eric Berne, creador del análisis transaccional, en su libro *Juegos en que participamos*, nos desvela distintos juegos que las personas practicamos en nuestras relaciones: series de maniobras enfocadas a obtener recompensas específicas; intercambios inconscientes que practicamos cuando estamos inmersas en transacciones dobles con otras personas (interacciones psicológicas de ida y vuelta). Berne analiza situaciones relacionales concretas y extrae los patrones comportamentales que se repiten en ellas, dándonos herramientas de lectura y comprensión sobre el acontecer relacional. Las conversaciones de Eromecánica ponen de relieve algunas de estas transacciones y reiteran la hipótesis de que los patrones de los juegos que suceden a nivel psicológico entre personas, se repiten a nivel sociológico entre las instituciones y estructuras sociales (países, partidos políticos, administraciones públicas, grandes corporaciones, congregaciones religiosas, organizaciones gubernamentales...).

Las escenas por las que transitan los seres de Eromecánica aluden a distintos dispositivos disciplinarios:¹⁹ el sistema penitenciario, el educativo, el sanitario, el religioso, el laboral, el económico, el político, el judicial... no tomados únicamente como recintos físicos de exclusión (instalaciones arquitectónicas concretas: la cárcel, la escuela, el hospital, la iglesia...), sino como artefactos complejos con múltiples agentes y herramientas que, aún disgregados, apuntan a una misma dirección: leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas y morales, protocolos de actuación, fórmulas lingüísticas, manejos del poder, repartos de roles... Una red de máquinas más o menos tangibles e intangibles que modelan y modulan a los individuos. Cuanto más intangibles, más dispersas y más continuas, más tendentes a nuestra incipiente sociedad de control.

Más allá de si la cárcel coge la forma de barrotes, de pulsera electrónica o de deuda, la cárcel siempre estará allí donde ha estado siempre, en nuestro aparato psíquico... a menos que desarrollemos ciertas tecnologías blandas²⁰

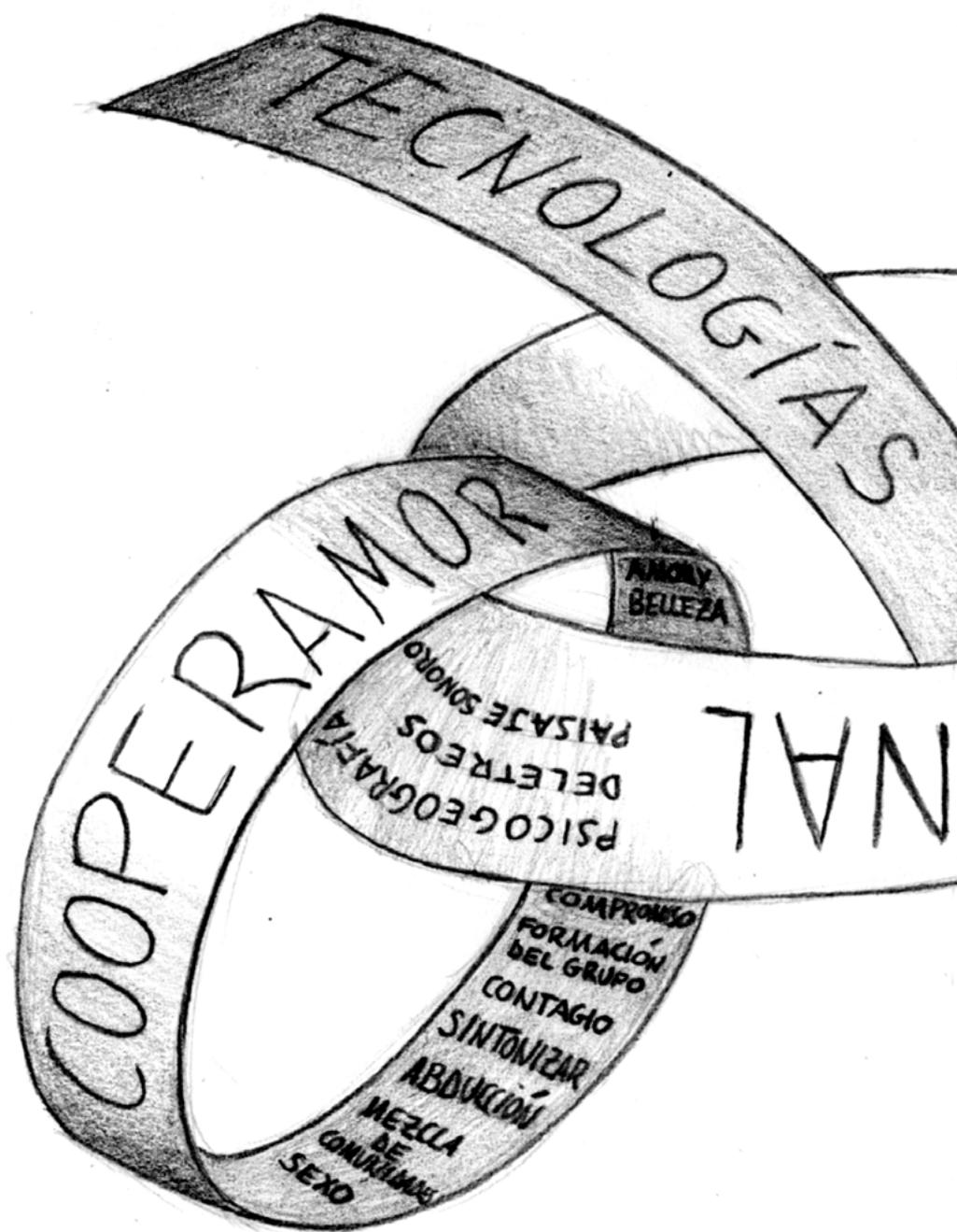
19. Michel Foucault hace un desarrollo extenso sobre la idea de dispositivos disciplinarios en *Vigilar y castigar*, 1975.

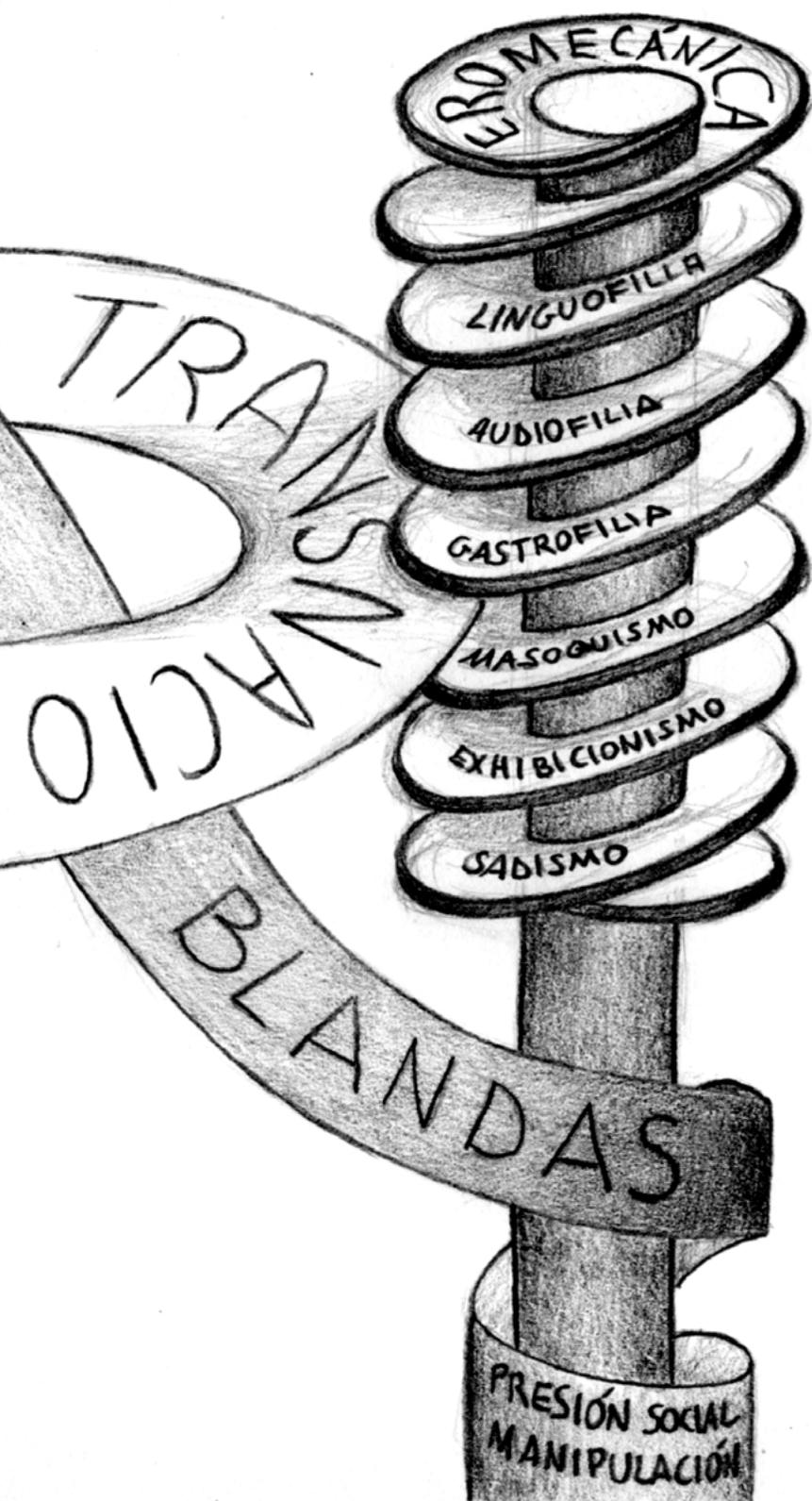
20. Conjunto de técnicas y conocimientos relativos a lo comportamen-

que nos ayuden a desmontarla. Si arte es la respuesta, siempre nos quedará el arte.

tal, organizacional y comunicacional, referidas a ámbitos del conocimiento tales como: la psicología social, la administración, la logística de bienes, el marketing, la educación o el arte.

4. TEXTOS DE PERFORMANCES





4.1. Cooperamor

Olmo, Saioa. «Cooperamor». Texto del código fuente audiovisual performativizado en el *14 Festival Zemos98 – Copylove: procomún, amor y remezcla*. Centro de Artes de Sevilla, 13 de abril de 2012.

COOPERAMOR

Texto normal: monólogo presentado

Texto en cursiva: aclaraciones

(En el escenario, una silla al lado de la peana y otra silla en ese mismo lateral, pero fuera de la escena con mi chaqueta)

Mientras la gente va entrando en la sala se oye de fondo la canción de Los Panchos «Sí tú me dices ven, lo dejo todo, sí tú me dices ven seré sólo para ti...». A la vez está proyectada en loop la escena de «La máquina del tiempo».

La máquina del tiempo *(escena cuando las personas van como ganado a un edificio misterioso llamadas por una sirena)*

Si tú me dices ven

(Las luces empiezan encendidas totalmente e ir disminuyendo su intensidad a medida que va entrando la gente. El público se queda en oscuridad y foco sobre la zona en la que habla Saioa)

(Cuando ya ha entrado todo el mundo, quitar la canción y Saioa pone pantalla «Cooperamor»)

INTRO

Amor, procomún y remezcla es el tema del festival de Zemos 98 de este año. Cuando me propusieron hacer un código fuente entorno al amor pensé: El amor, qué gran tema, es El Tema. Cuando pensamos en amor nos suele venir a la cabeza, en plan letras de neón destelleantes, el

Figura 4.1. Frame de la película *La máquina del tiempo*, dirigida por George Pal, 1960.



amor romántico. No es casualidad, la maquinaria social privilegia esta clase de amor (que asegura la reproducción y la pervivencia de la especie y de una sociedad concreta). Pero la palabra amor la podemos coger en otros sentidos también, que quizás en estos momentos nos pueden hacer salir de ciertas dinámicas que privilegian lo individual frente a lo grupal. La cooperación es lo que nos permite romper las barreras entre unos y otros para socializarnos y el amor podría ser una especie de fluido que nos permite sintonizarnos. Me refiero al amor entendido como cuidados, afectos, sentimientos, emociones, compromisos... Intentaré realizar un relato a través principalmente de imágenes de nuestro imaginario audiovisual que han taladrado mi cerebro, igual supongo que el de muchas de las que estáis aquí.

FORMACIÓN DE GRUPO DE TRABAJO (elementos de atracción)

(Comentar la elección del comienzo)

Me he propuesto en esta sesión hablaros desde el corazón, no sé si exactamente desde un corazón acorazado con alguna fisura, desde una neurona excitada o desde una boca curiosamente adiestrada en tener lapsus linguae (que siempre suelen ser lo más interesante, en cuanto que vienen directamente del inconsciente). De cualquier manera, sí será desde, desde mi vivencia personal situada en el aquí y ahora. Si la gente de Zemos98 en la edición 28 del festival me volvieran a pedir hacer un código fuente sobre el amor, seguro que sería diferente. Y los fragmentos de vídeos que veremos tienen una vinculación afectiva conmigo, a veces desde la anécdota incluso. No me ha dado por hacer una selección pretendidamente distanciada de mí. Corazón, corazón.

La música que estaba sonando al inicio corresponde como bien sabéis a Los Panchos.

Cuando era adolescente un tío mío me regaló un caset grabado de los Panchos y me dijo «Con esto se arregla todo», como diciéndome, que con el amor, todos mis problemas de adolescente se arreglarían. No fue así, ¿o sí?, en cualquier caso, no fue a través del amor romántico.

Luego paradójicamente él se acabó separando de mi tía. ¿A lo mejor él hubiera necesitado haber escuchado un poco más a Los Panchos?

Sería bonito que cuando tú dices ven la persona que está enfrente lo deja todo, pero en el trabajo colaborativo, frecuentemente precario, nadie lo deja todo. Por un lado, porque no se puede (vas haciendo malabarismo para llevar todos los platos a la vez: el plato que tiene comida, el plato decorativo que tiene la misión fundamental de decorar, el plato experimental, el plato estratégico...). Pero también a veces las personas no lo dejan todo por un proyecto, porque no se quiere lo suficiente. En su agenda oculta hay otras cosas, que incluso ellas desconocen.

El siguiente sketch de Eloy Arenas ejemplifica uno de estos movimientos del «Si tú me dices ven».

Aries y Tauro (de Eloy Arenas) (1:40 - 2:31) dur. 00:51

Lamentablemente (afortunadamente según algunos) no todo el mundo es tauro, (aunque en el mundo del arte abundan mucho) y lo que más abunda es que se dice «Sí y luego se quedan en el sitio».

He venido a Sevilla, con un amigo, que está entre vosotras, y que se llama... Peru. ¿Peru estás ahí?

(Foco hacia Peru)

(Luego ir subiendo poco a poco la iluminación de la sala en general)

Sí... Peru es un amigo de los que siempre está ahí. Peru me ha ayudado a preparar esta sesión, pero es un poco tímido, pero me ha dejado la parte escénica de esta presentación para mí sola. Si os parece vamos a hacer el experimento que propone de Eloy Arenas entre Peru y yo. Corregidme si me equivoco en el tono que hay que usar.

Peru ven aquí.... *(Peru no se mueve).*



Figura 4.2. Momento de la presentación performativa *Cooperamor*, 2012. Fotografía: Julio Albarrán.

Peru ven aquí... (*Peru no se mueve*).

Peru, ven aquí... (*Peru, obviamente, no se mueve*).

(*Saioa va dando pasos hacia Peru*)

(*Los dos nos quedamos encima del escenario. La sala en general está iluminada*)

¿Qué es lo que falla aquí? ¿Alguien tiene alguna idea?

Sí, es obvio, que Peru no es Tauro, es Aries. Y yo... soy tauro. Y como buena tauro, si la montaña no viene a Mahoma, Mahoma irá a la montaña. Un aplauso para Peru que se ha atrevido a subir al escenario (en realidad lo estaba deseando, pero necesitaba un empujoncito. Bien, una vez que tengo conmigo a Peru en el escenario como apoyo afectivo, un aplauso por favor, sigamos hacia delante.

Abducción

Hay otras maneras de congregar, atraer a las personas, como el poder de la abducción que veíamos en las escenas de *La máquina del tiempo* o la obligación que yo he ejercido con el pobre Peru.

Contagio

Un vídeo muy paradigmático de cómo nos juntamos las personas entorno a una acción sería «Cómo empezar un movimiento» de Derek Sivers, con el que podemos visualizar bien algunas pautas de la psicología grupal.

(La sala se vuelve en oscuridad)

How to start a Movement (entero) dur. 2:57

Sintonización

Cuando me mandaron el link a este vídeo por e-mail dije... Ahhhhhh. Derek Sivers menciona elementos muy interesantes de esta escena para explicar la dinámica grupal entorno a la idea del líder y de la importancia de las primeras personas que siguen, o podemos decir que apoyan, a ese primer loco... ese loco de la espalda quemada, arropado por otros visionarios. Pero obvia un elemento, muy importante de cohesión entre las personas... que es que hay música, y ¡qué están bailando!

Y para hablar de sintonización grupal que mejor que la escena de la rave de *Matrix Reloaded*.

(hablaré encima de la música a partir de un ratito)

Matrix (entera) dur. 3:04 (The rave)

El baile y el ritmo como una forma de sintonización grupal. En muchas culturas el baile es una parte central del proceso de socialización. No tenemos más que ver muchas danzas tribales. Y esta escena tiene mucho de tribal, de dionisiaco, de catártico. También tiene un toque místico, de ritual espiritual, de unas personas que se unen ante la adversidad, que necesitan fortalecer sus vínculos como grupo ante una batalla inminente, contra las máquinas, y lo hacen mediante un baile frenético. También a través



Figura 4.3. Frame de la película *Matrix Reloaded* dirigida por los hermanos Wachowski, 2003.

de la figura del líder (Morpheo, que ha aparecido justo en la escena anterior) y que arenga, que enfatiza y transmite fortaleza. Un poco como cuando en misa es el sacerdote da su sermón emotivo desde el púlpito o la presidenta, echa su arenga política desde el balcón. Sincronización a través de las palabras, el ritmo, el baile... y el ROCE.

Quién no ha estado en el típico concierto, en el que las personas de adelante, empiezan a rozarse, y si hay mucha masa masculina como eso del roce suave queda poco viril, pues a los empujones, que es más duro, pero roce igualmente. Algo así como saludarte mediante abrazo que aprieta o mediante palmaditas (hay contacto, pero que no se confunda ¿eh?).

Y luego claro, está el momento del salto sobre la muchedumbre, que éste requiere de gran confianza respecto a tus congéneres, altos grados de embriaguez o la sensación de sintonía motivada por la música. Esa euforia que te da el propio concierto, la situación, la música, el lío, el roce.

¿Qué os parece si probamos esto aquí? Yo me tiro y vosotras me cogéis.... ¿Funcionaría? No, yo creo que no ¿no?... haría falta un poco falta de caldeamiento por vuestra parte y por la mía... Tenemos la música, unas escenas sugerentes de fondo... pero estáis sentados en asientos individuales... Mirando todos hacia mí, hacia Peru, hacia la pantalla, en la oscuridad...

(ir encendiendo las luces que iluminan la sala en general).

¿Esto cómo lo resolvería un sacerdote? Vamos a probar, de primeras con algo un poco menos orgiástico que en Matrix, más recatado para romper el luego, por ejemplo, dándonos la paz. Démonos la paz.

(Yo también le doy la paz a Peru).

Sí, sí, mirarse a la cara, reconocernos unos a otros, un poco de contacto dándonos las manos, los más atrevidos abrazándonos... ¿cómo va el tema? ¿nos sentimos más comunidad?

¿Me puedo tirar y que luego me recojáis? Agruparos ahí un poquito... Creo, que se va a tirar Peru, que trabaje un punto de doble alter ego ¿no?

(lanzar a Peru al público)



¿Peru qué tal?, ¿te han recogido bien? ¿alguien no se habrá sobrepasado no? Cuidármelo bien por ahí ¿eh?

(Ir dejando al público en oscuridad y volver la luz sobre mí)

SEXO

También en la peli están las escenas entre Trínity y Neo... que ahí hay mucho roce, roce...

Se establece un paralelismo entre la escena colectiva y la escena de pareja. Y cómo las producciones audiovisuales, películas etc, el amor en pareja copa todo el espacio, invisibilizando otro tipo de afectos y "amores" más grupales, a lo largo de esta velada me a provecharé del amor parejil, para remitir a amores más colectivos.

Siguiendo con lo que aporta el contacto físico, en forma de sexo, caricia, gesto, vamos a ver la escena de Barbarella con el hombre de hielo.

Barbarella (00:00- 2:40) dur. 2:40

Y es que el contacto físico aporta algo, que nos permite romper ciertas barreras con las personas. Y pasemos del sexo como intercambio de favores al más puramente amor romántico.

Figura 4.4. Momento de la presentación performativa *Cooperamor*, 2012. Fotografía: Julio Albarrán.

Amor y baile

Si hablamos de amor no podíamos eludir hablar de la película romántica por antonomasia de los 80: Dirty Dancing. Recuerdo que una amiga mía del colegio, Sara, en aquel momento se la había visto ya 7 veces. A mí con una ya me bastó para que una de las frases de la película quedara grabada en mi mente. Corresponde a la escena final. Veámosla

Dirty Dancing (00:00-00:44) dur 0:44 (Baby no dejaré que te arrinconen).

Es lindo, la una se siente querida y el otro quiere como un héroe. ¿Tú que quieres, querer o quieres que te quieran?

Voy a probar esto con Peru.

(Foco sobre Peru y otro que me acompaña a mí en mi camino hasta Peru que está en la grada. El público en oscuridad)

(Tomo los gestos de Patrick Swayze, bajo a la parte del público, donde haya quedado Peru y le digo «Baby, no dejaré que nadie te arrinconen» y me lo llevo arrastrándolo hasta el escenario)

Figura 4.5. Momento de la presentación performativa *Cooperamor*, 2012. Fotografía: Julio Albarrán.



(Le coloco en el centro del escenario sobre una silla)

(Cuando estamos Peru y yo ya en el escenario, el público no está en oscuridad total sino ya como en la escena).

Algo, chirría aquí, ¿no?, yo diciéndole a Peru «Baby, no dejaré que nadie te arrincone», él vulnerable, yo poderosa. Algo raro hay aquí ¿no?

Sabéis lo que pasa... sí lo que estabais pensando. Es obvio.

En realidad, Baby y Peru, nos están haciendo un favor a Patrick Swayze y a mí por permitir que nos sintamos imprescindibles.

Peru no me ha pedido que le salve, estaba estupendamente entre vosotros. Cuidado, cuidado con quienes dentro de un grupo se hacen los indispensables. No vaya a ser que acabemos en la idea de que «sin ti no soy nada» y que todo se lo debemos a esa persona.

«Sin ti no soy nada» (de Amaral) (1:31-1:52) dur. 00:21.

Os prometo que Peru se lo sabe pasar muy bien sin mí de farra, y unos cuantos de por aquí pueden dar buena fe de ello.

Pero bueno, continuemos un poco con la escena final de «Dirty Dancing», que no tiene desperdicio.

Dirty Dancing (00:00- 4:25) dur 4:25 (escena final toda seguida).

(Hablar mientras está la película)

(Mientras va sucediendo la película, que el público quede en el mismo nivel de iluminación que el público de la película).

Al loro con el movimiento de pelvis de Patrick Swayze.

Juego de miradas, importantísimo para crear complicidad. Mmm, cuando alguien no te mira a la cara, desconfía.

La madre ve algo en la escena que le gusta, y dice, ha salido a mí en el baile.

El padre piensa, que hace ese, con eso que es mío, sólo mío.

Él le dice a ella. Espérame, que tengo una cosa muy importante que hacer. Ahora vuelvo a por ti. Él se va en su viaje iniciático, en su viaje en solitario, a la aventura. ¡Ah!, iba a por su manada, en la cual tiene un estatus social. Y vuelve a por ella triunfador y le dice, ey mira, soy el «macho alpha» de la manada y te he elegido a ti.

Ella le ve con ojos renovados, antes no se fiaba del todo, y por eso no era capaz de tirarse en su salto sobre él, pero ahora sí confía... y no se tira... Como Peru, pero con un poco más de estilo, que para eso han estado ensayando durante toda la peli.

Y resulta que todos se ponen a bailar contagiados, queriendo vivir también ellos, eso que ven sentir a la pareja.

Y aquí se da la transacción, de hombre a hombre, ella comopreciado elemento de intercambio, es más, le dice, «Penny, estás guapísima». Es decir, fíjate chaval, la joya que te estoy dando, quedas en deuda conmigo.

EL AMOR Y EL INTERCAMBIO

Y de amor y dinámicas grupales, pasamos a amor y bienes compartidos.

Peru de esto sabe mucho. En realidad, es como una persona de intercambio. Es el erasmus por antonomasia. Se encuentra en un viaje continuo en busca de experiencias. Aprovecho para decir que quien quiera disfrutar una temporada con Peru, no tiene más que decírmelo, que para estas cosas le hago de *manager*. En su Facebook, aparece con quiénes ha estado conviviendo.

Mezcla de comunidades

Vamos a ver un trozo de la película *Tasio*. Así como mi amiga del colegio se había visto *Dirty Dancing*, unas 7 veces, ya por esa época, yo un poco más mayor, me vi ésta un montón de veces, en parte por lo atractivo de este personaje tan autárquico, y en parte porque se parecía a un chico que me gustaba en ese momento.

Tasio (00:00-5:15) dur. 5:15 o (2:34 a 5:15) dur. 1:41

Aquí se ve el tema de los clanes. Los del pueblo de aquí, los del pueblo de allí... Que hacen fiestas en las que se mezclan las personas de un pueblo y las del otro, con su considerable beneficio para ambos clanes, para evitar la endogamia. Curiosamente la protagonista, parece que



Figura 4.6. Frame de la película *Tasio* dirigida por Montxo Armendáriz, 1984.

«sin ti no soy nada» y no me lo puedo pasar bien en fiestas si tú no estás... Vaya que si te lo acaban repitiendo muchas veces (en canciones populares, películas, o narración oral), te acaba pasando de verdad, que sientes realmente eso. Mira él cómo pensaba lo contrario.

Y para salirnos un poco del amor romántico, veamos también esta escena de ET.

E.T. (escena de revivir) (00:00 – 2:18) dur. 2:18

Amor entre razas. Niño y extraterrestre sintonizan, tienen sentimientos similares, y las palabras de Elliot «E.T., te quiero», parecen ser el elemento definitivo, para reavivar a E.T. (Esto también nos suena, ¿verdad?, nos repiten las mismas ideas, una y otra vez bajo formas diferentes: cuando la bella durmiente es despertada de su letargo por el beso del príncipe azul). El amor que lo arregla todo.

Hay muchos ejemplos de amores entre clanes, razas, especies: *Romeo y Julieta* (los capuletos y los montescos), *King Kong*, *Tarzán*, *Gorillas en la Niebla...*

¿Qué vemos en los otros que nosotros no tenemos? Muchas veces deseamos lo que una misma no tiene.

Tener lo que el otro no tiene

Anuncio Donettes «Cuando saco los donettes me salen los amigos por todas partes» (00:00 – 00:22) dur. 00:22 http://www.youtube.com/watch?v=0UVvjM_Lqxw

A mí me pasa un poco esto con Peru. Cuando voy con Peru me salen amigos por todas partes.

(Si no olvido decir esto, intentar focos rápidos iluminando personas concretas del público)

Pero no todo es dame, dame, el amor también significa dar. Y con ambas cosas se puede obtener mucho disfrute. Si tú me dejas darte, voy a sentir un incentivo interiormente, me sentiré orgullosa de mí misma, por mi gesto generoso.

Vamos a ver cómo funciona esto de te doy y me das, esto es tuyo, pero que sea nuestro... etc.

COMPARTIR COMO ACTO DE AMOR

Amanece que no es poco (escena de compartir la mujer del alcalde) (00:00 - 00:55) dur. 00:55 <http://www.youtube.com/watch?v=9p9XgDje0ak>

En *Amanece que no es poco* sale de manera clara el tema de compartir, y como es abiertamente surrealista y desquiciado te puede hacer hasta gracia este «compartir a la mujer», la posesión del alcalde.

Figura 4.7. Momento de la presentación performativa *Cooperamor*, 2012. Fotografía: Julio Albarrán.



Pero en realidad la escena que taladraba mi cerebro, de *Amanece que no es poco* es la de los hombres que salen de la tierra.

La chica del bancal de *Amanece que no es poco* les responde a sus dos paisanos: «Pero cómo lo voy a arrancar, es tan guapo...». El amor por la belleza. Es un elemento que tendemos a olvidar, en ocasiones a sobrevalorar y en otras a menospreciar, en ambos casos de manera equivocada. La belleza, amor, afecto...

AMOR Y BELLEZA.... Y ARTE

American Beauty (momento de la bolsa de plástico volando) (00:00 - 02:50) dur. 2:50 <http://www.youtube.com/watch?v=3GhpmaH27Xg>

(Coloco a Peru y a mí misma mirando hacia la pantalla, centrales y dando la espalda al público. Público en oscuridad, nosotros quedaremos un poco iluminados por la pantalla)

A veces somos capaces de sentir más amor hacia las cosas, que hacia las personas. Y puede ser que en ocasiones razón no nos falte.

Este personaje, ve que hay mucha belleza en el mundo, un personaje absolutamente emocional y que, quizás por

Figura 4.8. Momento de la presentación performativa *Cooperamor*, 2012. Fotografía: Julio Albarrán.



eso mismo, se recluya en su soledad, pone un muro, en plan autodefensa para que no le afecten tanto las cosas o las personas.

La belleza, una experiencia de amor que sentimos ante elementos que se nos presentan de manera armónica (el ritmo, el movimiento, la gratuidad), aunque generalmente también suelen entrar en acción los cánones de belleza que socialmente tenemos establecidos.

Yo diría que en los procesos colaborativos hay que cuidar la belleza (en alguna de sus múltiples acepciones y maneras de entenderla). Es importante, es una forma de autocuidado y de cuidado de los demás. Esto da para un *Código Fuente* por sí misma, pero quedémonos con la idea.

COLABORAR COMO ACTO DE AMOR

Volvamos a la idea de pueblo, a la idea de comunidad y misión común

Testigo Único (*levantamiento del granero*) (00:00 – 05:00) dur. 05:00 <http://www.youtube.com/watch?v=hmHbu2V-C6UA>

El esfuerzo físico une. Suceden cosas, a parte de la propia tarea común a realizar, que son tan cohesionadoras como la propia acción misma. Fijaros que han convertido la tarea de construir un granero, en una celebración y que para ser efectivos todos juntan los esfuerzos para que sucedan a la vez. Y lo son. Y es importante lo de que los esfuerzos sucedan a la vez, porque de lo contrario, no surgen ciertas sinergias y se pierde efectividad.

Figura 4.9. Frame de la película *Testigo Único* dirigida por Peter Weir, 1985.



Al comienzo veíamos a los dos rivales por el amor de la chica competir, y parece que después del esfuerzo compartido son menos rivales.

Es mágico ¿no?

(Cuando en la película empiezan soltaré desde el ordenador la canción Superamor modificada como Cooperamor)

EL AMOR Y EL GRUPO EXIGE COMPROMISO

El padrino (2:05 – 5:36) dur. 3:29 http://www.youtube.com/watch?v=5bX905hZlY4_

Hoy en día se nos vende la falacia de que todo lo podemos comprar con dinero. Las transacciones con dinero son fáciles, porque a parte de lo material no te piden nada más a cambio. Es un precio claro. Pero Don Corleone parece no darle tanta importancia al dinero (que ya vendrá), sino a crear una serie de vínculos de dependencia, que le pueden venir bien en otros momentos. Crearse una reputación, un respeto, una situación de poder. Bienes intangibles vs bienes tangibles. Y esto puede causar mucho miedo, porque como bien dice al final, quizás no te pida el favor de vuelta nunca, o quizás sí.

Es por esto mismo por lo que surge esta situación en *Oficial y caballero*.

Amor y atadura

Oficial y caballero («No quiero que me quieras», escena playa) dur. 00:10

(Iluminarnos a Peru y a mí)

No quiero que me quieras porque esto me pone en peligro, me deja en deuda, en una situación de vulnerabilidad, en la que no quiero estar. Prefiero renunciar al amor.

Sacrificarse por amor al grupo

La lista de Schindler (00:00 – 2:45) dur. 2:45 http://www.youtube.com/watch?v=qlp_8RNNX4k_

El líder que se sacrifica por el grupo, y que al final tiene su recompensa en forma de gratitud. También creo que esto tiende a pasar en las familias, de una generación hacia la siguiente, sin esperar nada a cambio. Pero a veces no es así.

Hemos dedicado toda la sesión al amor cuando acontece, pero ¡qué pasa con la ausencia de amor! El anhelo por lo perdido o el rastro de lo malogrado. A veces nos puede decir tanto o más del mecanismo del amor.

Pérdida del amor

Brokeback Mountain (1:33 - 2:20) dur. 00:57 <http://www.youtube.com/watch?v=wwE7qkkri-U>

La evocación de un amor intenso en el espacio que la persona amada habitó, dónde se sentó, que cosas veía desde donde estaba y a través de los objetos que rememoran su presencia y evidencian su ausencia.

Ni contigo ni sin ti. Un amor imposible. Arriesgarte a vivir y morir en el intento. O estar muerto en vida.

Pero también puede haber una ausencia de amor porque el amor se malogre, y esto, hasta en los gestos se acaba notando, por más que se intente contener la tensión.

Triste San Valentín (38:18- 39:38 - 40:26) dur. 2:18

El enfado oculto. Entre los miembros de un equipo puede haber un enfado oculto, que no se verbaliza y que impide que una persona se abra a la otra.

Y en otros ya es tan evidente que acaba en plena lucha campal. El famoso efecto bola de nieve.

Pero por qué ponernos trágicos, siempre hay maneras más civilizadas de terminar.

AMOR Y DESAMOR

Cuando el amor se acaba

Luz de luna (de 00:30 - 4:36) dur. 4:06 (continúan las imágenes hasta 7:35) <http://www.youtube.com/watch?v=sIIWwgTT-114&feature=related>

El amor tiene principio, pero a diferencia de cómo se nos presenta el amor cristiano también tiene final. Hay que saber concluir los procesos, cerrar bien. Y esto implica poner en valor lo que ha sucedido.

Este código fuente termina aquí.

(ir subiendo las luces de toda la sala)

Y espero que haya tenido momentos que recordéis con cariño. Peru y yo os dejamos con estas escenas de los momentos álgidos de Luz de luna.

(sobre las últimas colocaré la canción de Cooperamor)

FIN

4.2. Transnacional

Olmo, Saioa. «Transnacional». Texto de la presentación performativa dentro de las *Picnic Sessions*. Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, 21 de junio 2012.

TRANSNACIONAL

Texto normal: monólogo presentado

Texto en cursiva: aclaraciones

(Inicio con banda sonora de fondo)

Bienvenidas, gracias a todos por venir.

Me llamo Saioa Olmo, vengo del País Vasco, y estoy encantada de poder compartir esta *Picnic Session* con vosotras. Os traigo una propuesta que como veis he llamado Transnacional, que va sobre geografías, imaginario, sonidos y sabores... He venido con Mikel, Miguel Ángel García, artista sonoro y también está colaborando Vanesa García de «Comiendo fino», que ha elaborado estos sabores que están por las mesas. Esperamos que os guste.

La idea de *Transnacional*, aunque el título parece que nos remite a lo macro (las naciones, los territorios, las fronteras) surgió más desde lo micro, desde lo cotidiano y personal, de una manera muy de andar por casa. De hecho, acababa de llegar a casa, estaba preparando la cena, y de pronto me llaman al teléfono de esta manera:

Ring, ring, ring.... (lanzar audio)

Sí, ¿quién es?

Buenos días, mi nombre es Dalia y llamo de la compañía Vodafone (Píiii, superponer pitido para omitir la marca) para ofrecerle una oferta muy ventajosa ¿es usted la titular de esta línea?

Sí soy yo.

Figura 4.10. Momento de la presentación performativa *Transnacional*, 2012.



¿Sería tan amable de decirme su nombre con el fin de dirigirme a usted de esta manera?

Me llamo Saioa.

Encantada de saludarle doña Sayoya.

Aquí es donde pienso «otra vez me han cambiado el nombre». Y es que mi nombre «Saioa», sufre multitud de variaciones dependiendo de quién lo pronuncie: Sayoya, Saoia, Zaloa, Soraya... en realidad según la ocasión suelo estar esperando a ver con qué nueva combinación me sorprenden, pero he de reconocer que Saoia y Sayoya son las más habituales. Y ya si juntamos el nombre con mis facciones, me han dicho de todo: que si vietnamita, coreana, peruana, algo de por ahí, no se sabe muy bien de dónde pero ahí, incluso algún personaje nocturno con un poco de chispa me ha llegado a decir «japonesa de Lekeitio eres tú, eh!». Como dice mi madre, los de Bilbao nacemos donde nos da la gana, y me da la sensación que los de Madrid también. ¿Cuántos sois de esas por aquí, de «Las de Madrid nacemos donde queremos»?

El caso es que yo he nacido en Bilbao y vivo allí, justamente en esa dirección. Es curioso porque aquí en Móstoles, en Madrid, en esta ciudad expandida, en esta transciudad, miras al final de la calle, como yo miro esa y no hay final, todo urbe. En Bilbao muchas veces cuando miras al final de la calle ves el monte, aquí no. Así que aquí me he marcado el horizonte a modo de límite, justo donde se



pone el sol, detrás de vosotras, es un horizonte un poco elevado.

Pero bueno, no nos despistemos demasiado, porque estábamos en esa interesante conversación comercial entre dos personas, cada una a un lado del Atlántico, en distinta franja horaria, ya he aceptado la ventajosa oferta y llegamos al punto álgido de la conversación.

¿Podría facilitarme su dirección electrónica?

(poing, poing, poing, poing...) (lanzar audio).

Exactamente Mikel, esa es la sensación sonora que tengo yo en ese momento. Se me encienden todas las luces de emergencia (luces intermitentes anaranjadas) me armo de valor y digo saioa@ideatomics.com

¿Idea qué? ¿me la podría deletrear?

(Sí claro, ya contaba con ello, ¿a quién se le ocurriría inventarse un nombre «ideatomics» que intentara quedar bien en castellano, euskera e inglés y que finalmente en ninguno de estos idiomas se entienda?) Y entonces procedo al deletreo. Saioa@ «I» de Italia, «D» de Dinamarca, «E» de Estambul, «A» de Atenas, «T» de Teruel, «O» de Oviedo, «M» de Madrid, «I» de Italia, «C» de Cáceres, «S» de Sabadell .com.

De acuerdo Doña Sayoya, se lo repito. «I» de Iguazú, «D» de Durango, «E» de Ecuador, «A» de Asunción, «T» de Tehuacán, «O» de O valle, «M» de México, «I» de Iguazú, «C» de Concepción y «S» de Santiago punto com.

Figura 4.11. Parte de la escenografía de la presentación performativa *Transnacional*, 2012.

Figura 4.12. Momento de la presentación performativa *Transnacional*, 2012.



(Sonido de «Hágase la luz»)

Hágase la luz, oh, gran revelación. *(iluminación: destello de focos color amarillo)*

Sus referentes geográficos eran totalmente diferentes a los míos para la misma palabra, para la misma dirección de email. No sé por qué, pero no me lo esperaba, bueno, sí sé por qué, por cierto eurocentrismo...

Pero más intrigante aún...

¿Por qué había dicho yo «S» de Sabadell, y no por ejemplo «S» de San Sebastián, que me pillaba más cerca? ¿acaso porque mi banco es el SabadellAtlántico, bueno, ahora el SabadellGipuzkoano? Los bancos sí que tienen pensamiento Transnacional y de fusión. Y por qué «T» de Teruel ¿quizás porque «Teruel también existe»? ¿Acaso Teruel existe para mí más que Tindaya (con el proyecto monumental de Chillida), Tolosa (y sus carnavales y alubias) o Torreldones (y su ilusionante alcaldía vecinal)? Y qué decir de «I» de Italia. Digo «I» de Italia de manera tan automática que parece que lo hubiera aprendido en el colegio.

Y de pronto me entró un escalofrío... *(iluminación fría que parpadea)*

Un escalofrío frío de quien no sabe qué pensar, o quizás, de quién no sabe quién habla realmente cuando una ha-

bla. Si una misma o un montón de voces interiorizadas que hablan a través de mí.

La cuestión es que me despedí de Dalia, de su ventajosa oferta y de todos los puntos geográficos por los que había viajado mi imaginación.... y me quedé con la copla.

Me quedé tanto con la copla que decidí hacer yo de Dalia y preguntar telefónicamente a 500 y pico personas distribuidas por toda España, sobre cómo deletrearían la palabra «Transnacional».

A ver qué pasaba, a ver qué decían, qué lugares nombraban, qué lugares obviaban.

Era algo así. Hola me llamo Saioa, llamo del estudio Ideatomics y estamos haciendo una investigación sobre cómo se deletrea la palabra "Transnacional" en distintos lugares. ¿Sería tan amable de deletrear la palabra "Transnacional" para este estudio?

Por ejemplo, si yo te preguntara a ti cómo deletrearías la palabra «Transnacional» ¿qué dirías? Así lo primero que te venga a la cabeza.

Por ejemplo «T» de...

Por aquí «R» de...

¿Quién se anima con la «A», «A» de...

Figura 4.13. Momento de la presentación performativa *Transnacional*, 2012.



La «N», «N» de...

La «S», «S» de... / La «C», «C» de... / La «l» de... / La «O» de... / La «L» de...

(Aquí Mikel iría grabando las palabras que van diciendo las personas yo sigo hablando para darle un poco de margen de tiempo para manipular los audios)

Paisaje

¡Claro! Pero que no es lo mismo decir «**Roma**» (*normal*), que «**Roma**» (*con acento italiano*), que suena «al dente». O decir Pamplona con la boca vacía o decir mientras comes un polvorón «**Pamplona**», que sabe a navidad, que sabe a «Vuelve a casa por navidad».

También hay nombres cuya sonoridad nos levanta una sonrisa: **Amoroto**, **Chiribiquete** (Colombia), **Towomba** (Australia).

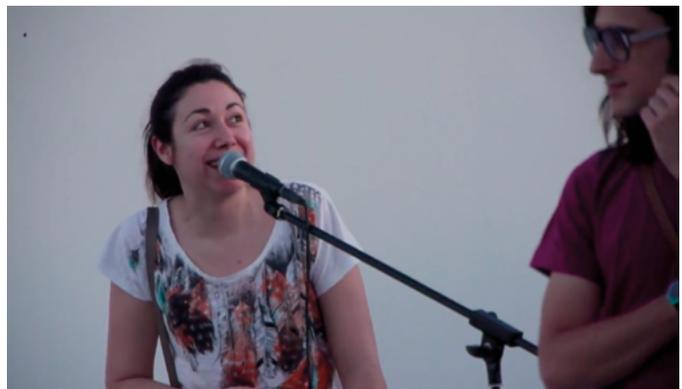
Nombres maravillosos como:

Pernambuco (Brasil) ¿a ti a qué te suena Pernambuco? (A mí me suena a trabuco, a osobuco, esto cuando me sale la vena a «Coleta la poeta» de Gloria Fuertes)

Finisterre, que suena a precipicio. Eso ya no es una frontera, es el final. ¿alguien ha estado en finisterre y ha comprobado que se acaba la tierra?

Sebastopol... ¿a ti qué te viene a la cabeza cuando oyes Sebastopol? (A mí por ejemplo digo Sebastopol y se te llena la cabeza de historias de espías (Interpol), también se me llega de agua de swimmingpool, de pistinas y piscinas, de peces).

Figura 4.14. Deletreos durante la presentación performativa *Transnacional*, 2012.



¿A alguien tiene en la punta de la lengua algún **otro nombre maravilloso**, de esos que los pronuncias y se te llena la boca de flores? (Aconcagua - Argentina)

(Mikel graba eso que les sugiere a las personas para mezclarlo con otros sonidos)

Y nombres de los que a veces dudamos si realmente existen o son inventados: como La **Conchinchina** (Vietnam) (¿alguien sabe en qué dirección queda la Conchinchina? Si Bilbao hemos dicho que está por ahí, pues por allí), **Divinópolis** (Brasil) ¿quién sabe dónde está Divinópolis? (arriba en el paraíso con los ángeles o abajo en la lujuria), **El país de nunca jamás** (que está girando en la segunda estrella a la derecha, volando hasta el amanecer, lo digo por si a alguien se le alarga la noche).

En definitiva, la idea de todo esto es la de crear un paisaje sonoro entre todas las palabras superponiéndolo a este paisaje celeste y urbano que tiene ya de por sí esta terraza.

A ver Mikel cómo suenan algunas de estas palabras lanzadas al paisaje para que nos hagamos un poco de idea.

(Lanzar las palabras y sugerencias que han sido dichas con algún tipo de efecto)

Unas que suenen lejanas como expandidas, unas que sean reincidentes (repetidas insistentemente), otras que sean como un susurro, otras que suenen gordas y pesadas.

Presentación avituallamiento

Como habéis visto y algunas ya habéis probado, hay letras comestibles encima de las mesas y unos brebajes en los bidones...

En realidad, esta idea no es una idea innata mía, si es que existe alguien tiene una idea innata, me la dio una amiga mía que se llama **Alicia** y que vive en uno de estos países maravillosos... Un País Maravilloso en el que hay conejos blancos con chisteras, orugas fumadoras (ahora que es tan trasgresor), sombrereros locos.... Las más osadas que ya habéis probado alguna galleta no habéis sufrido aún ninguna mutación, ¿verdad?



Figura 4.15. Deletreos durante la presentación performativa *Transnacional*, 2012.



Figura 4.16. Momento de la presentación performativa *Transnacional*, 2012.

Galletas

En cada mesa, en cada punto, superultra geolocalizado, hay galletas elaboradas con distintos condimentos como: vainilla de México, té matcha de Uji (izq), vinagre de Módena (arriba), Cacao de Costa de Marfil (drcha.), paprika de la India (izq), jengibre de China (centro), Sésamo negro de Vietnam (izq), azafrán de La Mancha (drch), wasabi de Japón (izq), curry de Pakistán (izq), canela de Sri Lanka (centro), de miel de.... de dónde es la miel, miel transfloral, (que las abejas también saben mucho de transfloralidad y de transportar néctares de un sitio a otro).

A ver qué pasa cuando las probéis, qué lugares o qué ideas os vienen a la cabeza.

Aguas internacionales

En los bidones en los que leemos la palabra «Transnacional». No pone bebeme, pero están para eso, se trata de sujetar el envase y abrir el grifo, qué sencillo, ¿eh? Están para que si queréis las probéis, e introduzcáis esas aguas en el interior de vuestros cuerpos. Y es que el interior, aunque lo tenemos muy cerca es un país extraño, y está bien que lo regamos con aguas diferentes. Estas



Figura 4.17. Momento de la presentación performativa *Transnacional*, 2012.

son aguas internacionales. En altamar las aguas son más comunitarias, más procomunes. En general, las aguas, los mares, los ríos, son muy trans, entienden poco de límites humanos, aunque cada vez les estamos haciendo que entiendan más.

Generalmente pensamos que los ríos los que pasan por los territorios, si lo pensamos de otra manera, desde altamar, quizás nos descubramos que son los territorios los que se ubican a los márgenes de ríos, mares y lagos: lugares como Entrambasaguas, Entre ríos, Río Grande, Arroyomolinos, Agua de Dios (Brasil), Aguaviva (Teruel), Muro de Aguas (la Rioja)

Estas son aguas que en su fluir les han caído hierbas, frutos, especias y tienen sabor a Hierba Luisa, Cedrón, Emoliente, Roibós con naranja Kalahari, piña colada, rosas, malva, bayas del bosque, cherry, piña colada...

También os invito a beber de estas aguas, a ver qué os sugieren e ir generando material que Mikel irá remezclando en una especie de fluido sonoro transnacional.

Final

Bueno, pues aquí hay distribuidos micros, galletas, aguas, por si queréis seguir improvisando y que vayamos construyendo entre todas un paisaje sonoro, recorriendo lugares que vengan a vuestras cabezas.

Cuando baje el sol y se oculte bajo la línea del horizonte y salga el rayo verde, proyectaremos una animación sonora de unos 10 min que recoge ese proceso de llamadas telefónicas que os comentaba antes, conectando paisajes físicos, corporales y sonoros.

TRANSARTE

Figura 4.18. Fragmento de la proyección de la animación *Transnacional*, 2012.



Y antes de dejar los micros abiertos y que podáis ir probando una última prueba. Os propongo que todas digamos a la vez el primer lugar que nos viene a la cabeza cuando pensamos en la idea de transnacional, a ver a qué suena la mezcla ¿Probamos? ¿Sí, de verdad? Pero luego no me dejéis sola que en realidad soy muy tímida, eh?

¿Mikel estás preparado?

1,2 y 3....

(grabar audio conjunto de todos a la vez)

Comienza el paisaje sonoro con improvisación de quien quiera decir algo en los micros.

Antes de proyectar la animación hacer unos destellos de luz verde.

(Proyección de la animación)

4.3. Eromecánica (diálogos)

Diálogos de las performances *Eromecánica. La erótica de la maquinaria social* realizadas con el colectivo EPLC en las Antiguas Escuelas de Lutzana, el Ateneo Libertario Izarbelz, la iglesia de Museo San Telmo de San Sebastián y on-line a través de Google hang out. Publicados en:

Olmo, Saioa. *Eromecánica. La erótica de la maquinaria social*. Bilbao: Ideatomics, 2016.

EROMECÁNICA. LA ERÓTICA DE LA MAQUINARIA SOCIAL



Figura 4.19. Símbolos correspondientes a cada una de las escenas de los diálogos encadenados en *Eromecánica*.

Figura 4.20. Símbolo correspondiente a la escena del sistema penal en *Eromecánica*.



A: Siempre nos quedará la cárcel.

B: Oh sí, la jaula, los barrotes, rectos, duros, severos... me generan la sensación de estar dentro, segura, protegida. La prisión, la presión de tener todo el peso de la ley encima, me produce calma, me para, me somete, y me provoca una tensión contenida, preparada para salir a chorro en cualquier momento, imparable. Más, dime más, ¿cómo contener este estallido de fuerza que me posee?

A: Yo la controlo, tengo la llave de la celda.

B: Sabía que podía confiar en ti. He percibido el bulto en tu pantalón desde el principio. La guardas en tu bolsillo, caliente contra tu piel. Sé que la estás sobando con tu mano en este mismo momento, sacándole lustre, disfrutando de cada milímetro del poder que te transmite. Pero cuéntame, ¿qué vas a hacer con ella?

A: Voy a meterla en la cerradura.

B: No, aún no, espera, déjame verla antes. Dime, esa llave, tu llave, ¿qué poderes te otorga?

A: Abre las puertas de los colegios, de los hospitales, de las iglesias, de los bancos, de los juzgados, del parlamento.

B: Mmmm... el parlamento, el senado, las cortes... la política y sus políticos, con sus camisas blancas, de puños tiesos almidonados, que asoman levemente por las mangas de la chaqueta. Puños que rozan suavemente papeles que han de ser firmados. Puños, a modo de golas, para

manos firmes, que sellan acuerdos. ¿Vas a sujetar tu llave con un puño así?

A: No, no voy a satisfacer tu deseo. Me voy a quitar la camisa para hacerlo. Me quedará en camiseta interior de tirantes, blanca y manchada de sudor.

B: Eres un guarro, lo sabes ¿no?

A: Sí, tú también lo sabes, y te gusta.

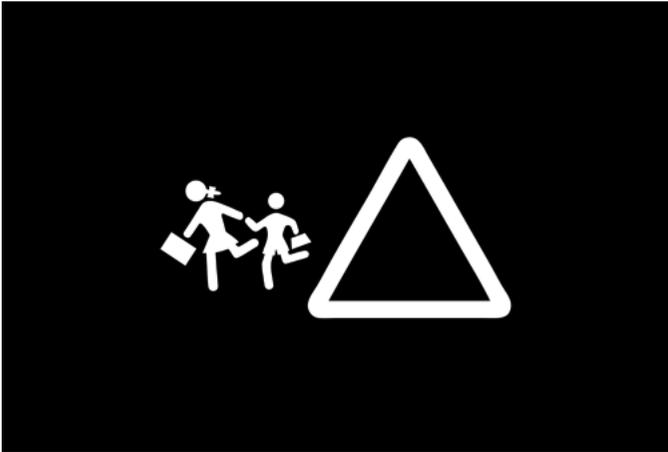


Figura 4.21. Símbolo correspondiente a la escena del sistema educacional en *Eromecánica*.

B: Permíteme que te desprecie.

C: Si eso te produce más placer, hazlo.

B: No te confundas. No te estaba pidiendo permiso. Ahora mando yo.

C: ¿Y qué pasa si no acato tus órdenes?

B: Te enviaré al despacho del director.

C: Y éste, ¿qué me hará?

B: Te dirá que has sido una chica mala y que necesitas una reprimenda. Te dará tas-tas en el culete y tú sollozarás intentando contener las lágrimas.

C: ¿Sólo eso?

B: A continuación, te consolará, te pedirá que te acerques a su mesa y que te sientes en sus rodillas.

C: Entiendo.

B: Te susurrará al oído que en realidad tú eres su preferida, que lo que pase entre vosotros debe ser un secreto entre los dos. Que él, no se lo contará a nadie, y que tú, debes hacer lo mismo.

C: ¿Y si no le hago caso?

B: Se lo harás, porque piensas que tú tienes la culpa.

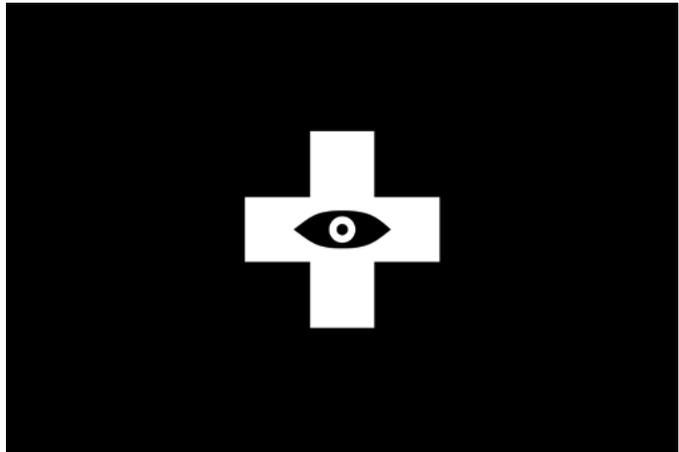
C: ¿La culpa de qué?

B: De que el sistema de la rueda y la cadena esté perfectamente engrasado.

C: ¡Pero yo no lo he engrasado!

B: No importa, formas parte del engranaje desde que naciste.

Figura 4.22. Símbolo correspondiente a la escena del sistema sanitario en *Eromecánica*.



C: Renuncio a formar parte de esto.

D: No puedes.

C: Claro que puedo. Quién eres tú para decirme a mí lo que puedo y lo que no puedo hacer. Yo soy la dueña de mí misma.

D: Siento decirte que dentro de estas paredes esto no es así. Aquí existen unas leyes y unas normas que todos los pacientes han de cumplir: respetar los horarios, tomar la medicación, hacer caso de las indicaciones del personal,

sumarse a las medidas terapéuticas, no armar follón, vestir adecuadamente...

C: Esto es una maquinaria maquiavélica que pretende encorsetarme y anularme. No soy un piñón, ni una biela, ni un cojinete. Y mucho menos pretendo ser cadena de transmisión. En todo caso una palanca, que desplace toda esta fuerza que tengo a otro lado.

D: Tranquila, voy a darte lo que necesitas. Tienes la libido demasiado alta.

C: Yo no necesito nada de eso, tú necesitas que yo me lo tome, vosotros lo necesitáis.

D: Estás demasiado excitada, debes equilibrarte.

C: No quiero equilibrarme. Quiero estar excitada todo el rato. El placer de que las ruedas dentadas no encajen, de que las zapatas chirrien, de que los ejes se descentren, de que los muelles salten por los aires...



Figura 4.23. Símbolo correspondiente a la escena del sistema laboral en *Eromecánica*.

D: Tanto placer inhibe el trabajo.

E: Pues a mi trabajar me pone. Regodearme con mis propias capacidades, obtener satisfacción con mis pequeños logros, masturbarme con mis aspiraciones.

D: Tu onanismo nos es muy conveniente.

E: Sé que disfrutar trabajando se sale de lo normal, pero ese ir a contracorriente me pone todavía más.

D: No inhibas tu deseo. Estás haciendo lo correcto. Es más, tenemos un lugar reservado para ti en el sistema de propulsión. Vitorearemos tus esfuerzos, aplaudiremos tus hazañas y te colmaremos de incentivos.

E: ¿Qué más podría pedir? Ciertamente, me gusta autoexplotarme. Me da la seguridad de estar tendiendo al límite. Tensar la cuerda hasta notar cierto grado de dolor es lo que me dice que lo estoy haciendo bien. Me apacigua, me reafirma y me libera de la responsabilidad de tener que continuar.

D: Ten por seguro que eres fuente de inspiración para todos.

E: Sí, pero quizás podría ir un poco más allá.

D: Puedo tensar la cuerda un poco más si quieres.

E: Sí por favor. Dale a la manivela, que gire la polea.

D: Es peligroso.

E: Me gusta que me suba el nivel de adrenalina.

D: ¿Así?

E: Más.

D: ¿Así?

E: Más.

D: ¿Así?

E: Ahhh.

D: Basta, que apriete pero que no ahogue. Nos eres muy conveniente.

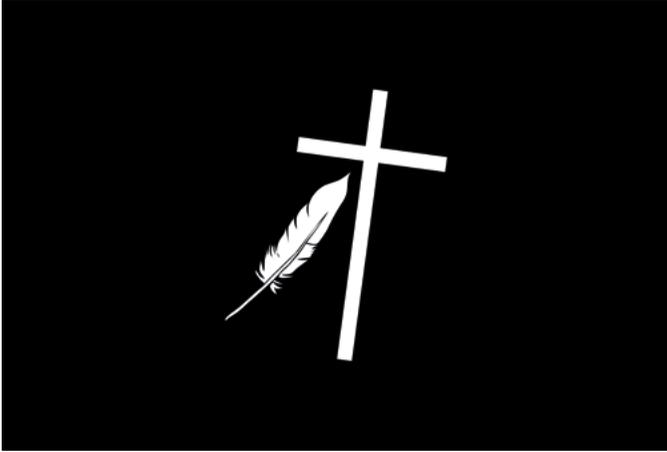


Figura 4.24. Símbolo correspondiente a la escena de la religión en *Eromecánica*.

E: Estoy en la gloria.

F: El sistema está optimizado, la maquinaria a punto.

E: Me siento en éxtasis.

F: Gozo que llena de júbilo a quien se derrama en el prójimo en actitud prosocial.

E: La inercia me lleva, el flujo es constante, el rozamiento mínimo, no hay desgaste. Pareciera que podríamos estarnos así eternamente, intercambiando energías en movimiento tántrico perpetuo.

F: Sí, en comunión con todos los hermanos y hermanas, amando al padre y a la madre, y siendo todos los seres sobre la faz de la tierra, amados por ellos por igual.

E: Permitamos que el amor fluya entre nosotras.

F: Dejemos que la oxitocina inunde nuestras venas vigorizando así nuestro vínculo espiritual.

E: Confesemos nuestros pecados y despojémonos de nuestras vestiduras, en esta orgía fraternal de pistones y cilindros, de empujes, expansiones y retrocesos.

F: Sí, amémonos las unas a las otras, miembros de una misma comunidad, de un mismo sentir.

E: Que la pasión riegue nuestras almas.

F: Alabada sea esta unión.

E: Abro las puertas de mi corazón. Confío y tengo fe. Doy sin esperar nada a cambio.

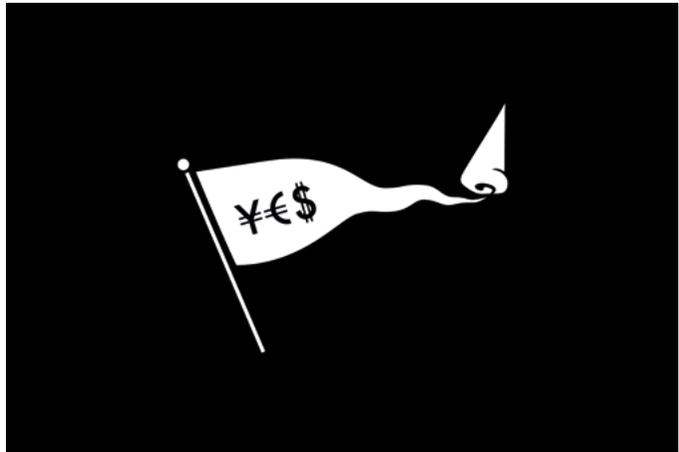
F: Me desprendo de toda materialidad.

E: La comunidad me obliga y me sustenta. Nada he de temer.

F: Todos nuestros deseos se harán realidad en el sistema del más allá, donde no existen fallos, la fuerza es infinita, no hay combustión y la suspensión es ingrávida.

E: Estoy preparada para dejarme llevar.

Figura 4.25. Símbolo correspondiente a la escena del sistema político en *Eromecánica*.



F: Sí, deja que te lleve.

G: Muchos me han pedido esto y luego me han abandonado la búsqueda de mi goce y bienestar.

F: No seré yo uno de ellos.

G: ¿Me lo juras?

F: Puedo prometer y prometo que te llevaré a lo más alto. Deja que te represente y sacaré el máximo de tus facultades. Conseguiré hacerte gritar de placer.

G: De acuerdo, depositaré mis anhelos más lascivos en ti.

F: No te arrepentirás.

G: Las lisonjas que me susurras regalan mis oídos. Pero dime, ¿de qué medios dispones?

F: Tengo bujías de encendido, rodamientos deslizantes, contactos rueda-carril, y sobre todo, árboles de transmisión.

G: Confío que tu liderazgo nos llevará a buen puerto. A tu lado me siento poderosa, aréngame más y condúceme hasta el orgasmo.

F: Aunaremos energías pivotantes, torsionaremos emociones y disiparemos resistencias. Afinaremos circuitos, ampliaremos desarrollos y optimizaremos recursos. Una vez alcanzado el alto voltaje, la potencia subirá a todas las cámaras de expansión. Todas las potencia mundiales nos rendirán pleitesía y cuando estén a punto de claudicar ante nuestras fuerzas centrípetas les permitiremos orbitar a nuestro alrededor, contribuyendo a ensanchar nuestro ego.

G: Coge el volante y no pares de inyectar carburante. Tiene un sonido tan reconfortante esta máquina de guerra.

F: Será necesario buscar alianzas que a su vez obtengan su propia plusvalía de disfrute.

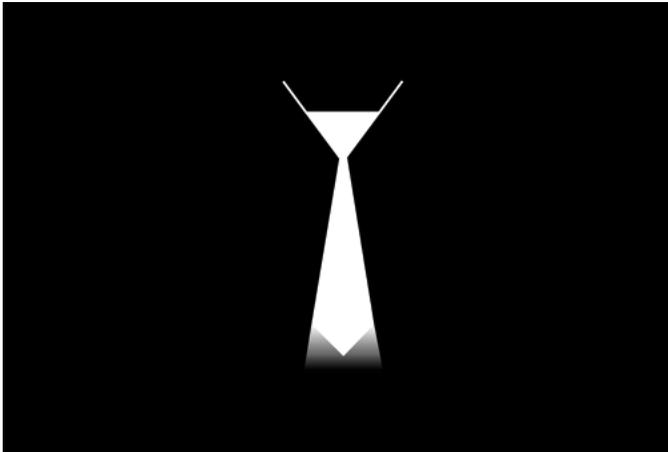


Figura 4.26. Símbolo correspondiente a la escena del sistema económico en *Eromecánica*.

G: Sin duda estamos en la misma frecuencia, somos viejas amigas.

H: Nuestra relación siempre ha sido inquietante y lujuriosa.

G: Es lo que la mantiene viva.

H: Quiero proponerte un nuevo juego.

G: Sabes lo que me gusta.

H: Y tú lo que yo quiero. La ley de la oferta y la demanda funciona a la perfección.

G: Será por esto por lo que nos entendemos tan bien.

H: Pero a veces me abandonas.

G: Sabes que me debo a mis obligaciones conyugales.

H: Nunca optarás por mí, ¿verdad?

G: ... Pero podemos pasarlo muy bien juntas.

H: El juego es el siguiente: tú te mantienes en el panel de mando del mecanismo, yo tomo los controles liberándote de carga de trabajo, y parte de la energía generada como excedente de mi buena gestión, la reconduzco hasta tu subsistema personal para que dispongas de ella con el buen criterio que te caracteriza.

G: Sin duda es un plan muy ventajoso.

H: Es bueno para todos. La confianza de los mercados es imprescindible para el funcionamiento del ecosistema.

G: Sí, pero me inquieta que expongas a la máquina a un esfuerzo que las piezas del engranaje no aguanten.

H: No te preocupes. Sé lo que me hago. Tú mantente tan seductora como siempre y yo haré el resto.

G: Es por el placer público.

H: No tengas la menor duda de ello.

G: Te amo.

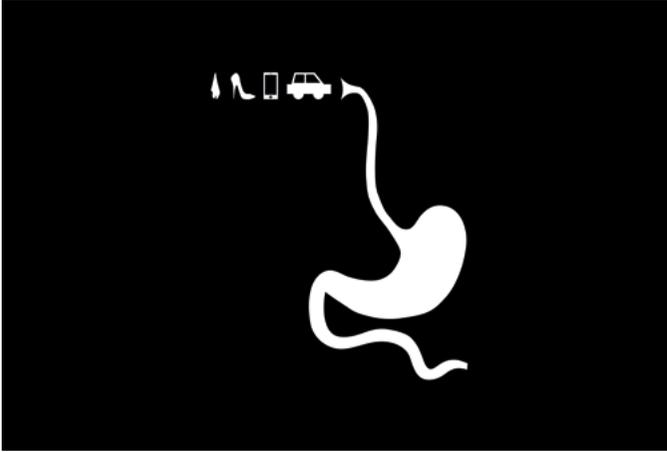


Figura 4.27. Símbolo correspondiente a la escena del sistema de consumo en *Eromecánica*.

H: Te deseo.

I: ¿Qué quieres de mí?

H: Quiero comerte, devorarte, saborear tu cuello, morder tu brazo, lamer tu hombro, comer tu oreja.

I: ¿Saciarás así tu ansia?

H: No, esto será sólo el primer plato. Luego meteré la lengua en tu ombligo, agarraré tu miembro y también me lo comeré.

I: ¿Y de postre?

H: Degustaré tu rodilla, me deleitaré con tu gemelo, te roeré los pies.

I: ¿Por qué todo esto?

H: Quiero incorporarte a mi persona.

I: ¿Y piensas que así lo conseguirás?

H: Esta es la única manera segura.

I: ¿Y qué harás cuando me hayas comido?

H: Te defecaré. Haré una creación perfecta de la que me sentiré orgullosa.

I: ¿Eso te hará disfrutar?

H: Enormemente, pero sólo momentáneamente.

I: ¿Por qué?

H: Porque al segundo siguiente querré saciar mi hambre infinita de nuevo, devorar otro objeto de mi deseo que bien podría ser un coche, un móvil, un zapato de tacón o una toalla usada.

I: ¿Por qué este hambre insaciable?

H: Soy insuficiente, necesito completarme.

I: Acabarás con todo.

H: Sí, si me dejáis, sí.

I: Busca tu propio límite.

H: Ya es tarde, se debería haber construido antes en mí. No puedo, no quiero.

I: Te colocaré una válvula.

H: Te escupiré con ella a la cara.

Figura 4.28. Símbolo correspondiente a la escena del sistema policial en *Eromecánica*.



I: Eso me excitará extraordinariamente. Te tendré que pegar por ello.

J: No lo hagas.

I: Sacaré mi porra y te aporrearé.

J: Por favor, no.

I: No me lo pidas a mí, pídeselo a ellos. Yo sólo cumplo órdenes, eso sí, con sumo placer y diligencia. Acércate aquí.

J: No.

I: Ya verás cómo te gusta.

J: Para por favor, para.

I: Ahórrate tus quejas. Te lo mereces, me estás provocando.

J: Esto es terrorismo de estado.

I: Ni mucho menos. Nuestro aparato crea la verdad, y la verdad es que esto es velar por la seguridad de la mayoría.

J: ¿Y qué es la mentira entonces?

I: La mentira es lo que va al sector de gestión de residuos. Todo lo que no es la verdad, nuestra verdad, acaba ahí, generando graves problemas de basuras.

J: Conozco esa sección. Ahí una serie de émbolos, palancas de cambio, embragues y compresores de lo más inquisitoriales, normativizan, regularizan y paquetizan, para apartar como desperdicios aquello de lo que se sospecha que puede suponer un peligro para la estabilidad y buen transcurso de ésta, nuestra comunidad.

I: Sin lugar a dudas, es por el bien común.



Figura 4.29. Símbolo correspondiente a la escena del sistema judicial en *Eromecánica*.

J: Se hacen muchas barbaridades en nombre del bien común.

K: Se denomina bárbaro a aquel que balbucea, quien está en un estadio de evolución inferior, el que pertenece a la civilización de los otros.

J: Ese es un enunciado taxativo y excluyente.

K: Bárbaro, salvaje, bestia, bruto..., son todas categorías lícitamente recogidas dentro del código maquina.

J: Pero condicionan nuestras maneras de pensar y nuestras relaciones.

K: Efectivamente. Necesitamos fórmulas que de manera automática e infalible rijan nuestros juicios y conductas con precisión alemana.

J: Si el mecanismo crea unas máximas así de rígidas, el sistema en sí debe ser defectuoso.

K: Es probable, pero funciona perfectamente en su imperfección. Cada pieza del dispositivo tiene su lugar, función y destino, lo cual le hace perfectamente controlable, que es un fin en sí mismo. Es seguro y previsible.

J: Vayamos al origen de esta locura.

K: Todo parte del chasis, de las normas que nos hemos dado para que la máquina funcione.

J: ¿Y si cambiamos las normas?

K: Volverá a pasar lo mismo. Las leyes tienen una base material y una base ideal. Quien las custodia, ha de mantenerse casta, higiénica y esterilizada, intentando no desequilibrar la balanza ni a un lado ni a otro, independientemente de la norma.

J: Eso no es posible. No existe ningún punto equidistante a todas las partes del dispositivo.

K: Correcto es un espejismo que debe de existir al menos idealmente por el bien del conjunto.

J: Eso ya lo he escuchado antes.

K: El buen funcionamiento y el mal funcionamiento respecto a las normas es una realidad axiomática, evidente.

J: ¿Y qué pasará si no se respetan?

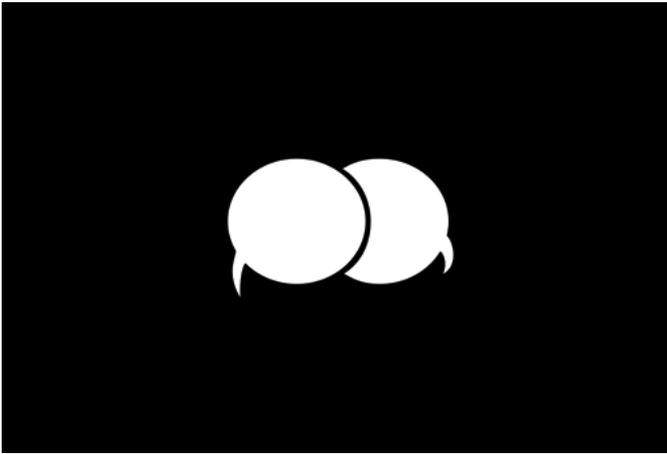


Figura 4.30. Símbolo correspondiente a la escena del sistema de comunicación en *Eromecánica*.

K: Haremos que se vuelvan a leer, una y otra vez.

L: ¿Ah, sí? Eso suena sucio y pornográfico.

K: Lo es. Oír nuestras misivas cantadas repetidamente por una masa de voces será absolutamente delicioso.

L: Altamente excitante. Levantará una oleada de pasiones en continua retroalimentación.

K: Voces enfervorizadas listas para ser llevadas al clímax cuando queramos.

L: Me derrito de placer sólo de pensarlo.

K: Toda la artillería está preparada: las frecuencias moduladas, los receptores transistorizados, las ondas hertzianas sintonizadas, los bits codificados, las rotativas entintadas, los registros previstos... incluso el proceso autogenerativo está a punto para que se reproduzca indefinidamente.

L: ¿Y los mensajes? ¿Están las palabras elegidas, las frases entrelazadas, los párrafos maquetados, los circunloquios situados y los silogismos ponderados?

K: Sí, está todo escrito en connivencia con las fracciones económica y política y bajo una conveniente supuesta independencia y libertad de expresión.

L: Espléndido, perfecto. Tu respuesta no podía deleitarnos más. Sin embargo, no debemos olvidarnos de que estamos en un momento antiautoritario. Nadie hará nada que no decida hacer por sí misma.

K: Está todo pensado. Es precisamente por esto que deben ser ellas mismas quienes decidan hacer lo que nosotros queremos que hagan.

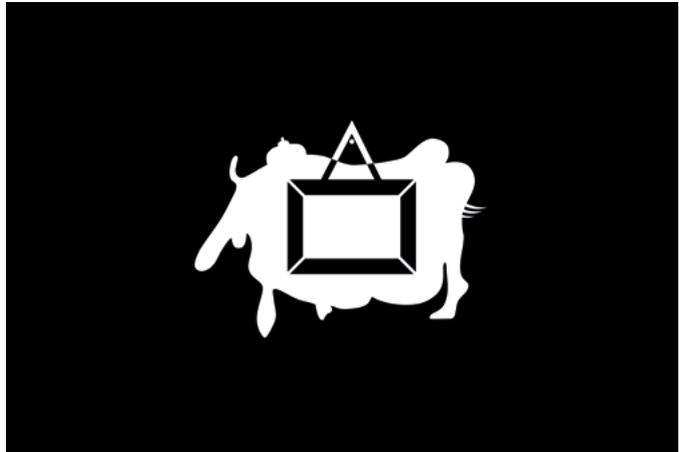
L: Excelente. No parece tarea fácil, pero evidentemente conoces el dispositivo.

K: No se trata más que de estudiar detenidamente a la presa y penetrar en ella cuando tiene todas las barreras bajadas, en su punto justo de disfrute.

L: Qué audacia. Finalmente, me gustaría conocer alguno de esos enunciados. Ardo en deseos de oírlos.

K: “Ya sabéis lo suficiente. Yo también. No es la información lo que nos falta. Lo que falta es el coraje de comprender lo que sabemos y de sacar de ello las consecuencias”. Hagámoslo ya.

Figura 4.31. Símbolo correspondiente a la escena del sistema artístico en *Eromecánica*.



L: Lo haremos con mucho arte.

M: Qué buena idea, me encanta el arte. Podría hacer unos bocetos.

L: Sí, pero para esta ocasión no es posible. Necesitaremos un arte sumamente virtuoso, que requiera de un conocimiento especializado y gran destreza técnica.

M: Podría llamar a una amiga cómica, especialista de lo bufonesco y lo circense.

L: Sí, pero para esta ocasión no procede. Necesitaremos el peso y rigor que otorga la seriedad.

M: Podría proponer un proceso de colaboración con ciudadanas capacitadas e implicadas.

L: Sí, pero para esta ocasión no se ajusta. Necesitaremos de lo sublime y lo aurático.

M: Podría contactar con un dios.

L: Sí, pero en esta ocasión no conviene. Necesitaremos un resultado que podamos controlar.

M: Podría conseguir un androide.

L: Sí, pero para esta ocasión no vale. Necesitaremos que sea algo afectivo y emocional.

M: Podría contar con un artista.

L: Sí, un artista podría encajar, es la pieza adecuada para el engranaje que tenemos. Afinará la máquina a nuestros intereses.

M: Ya lo he conseguido, ¿me quieres ahora?

L: Sí claro, pero que cante la máquina.



Figura 4.32. Símbolo correspondiente a la escena de las redes sociales en *Eromecánica*.

M: De acuerdo, pero solo me sale hacerlo con voz aguda.

N: Hazlo como quieras: con tono agudo, a gritos o con un susurro; bocarriba o boca abajo; en moderato o allegro; en tailandés, esperanto o en binario.

M: No, en binario no.

N: ¿En binario no?

M: Odio las relaciones de a dos. Tengo demasiado amor para dar.

N: Eso será porque nunca has amado de verdad.

M: Te equivocas, ahora mismo me siento completamente enamorada.

N: ¿De quién?

M: De ti, de mi perro, de la portera de mi casa, de mis padres, de Natxo, de Joana y de Peru, de mis seguidores de Facebook y Twitter, de los tertulianos de la radio...

N: ¿Cómo puedes tener amor para todos?

M: Porque todo lo que doy me vuelve multiplicado por tres.

N: ¿Acaso eres una esponja de amor, una fábrica de afectos o una profesional del placer?

M: Dame al "me gusta" y luciré una sonrisa. Coméntame y estimulada te corresponderé. Si me compartes, contaminaré al mundo de insubordinación sexual.

N: Con todas y con ninguna.

M: Conectadas con todas en red, sexo distribuido, placer ilimitado.

N: Le faltará intensidad.

M: No, simplemente es intensidad de otro tipo: tensiones eléctricas convertidas en trenes de impulsos, con una alta frecuencia de muestreo y que afortunadamente no deriva necesariamente en una mayor fidelidad.

N: ¡Qué gran pérdida carnal!

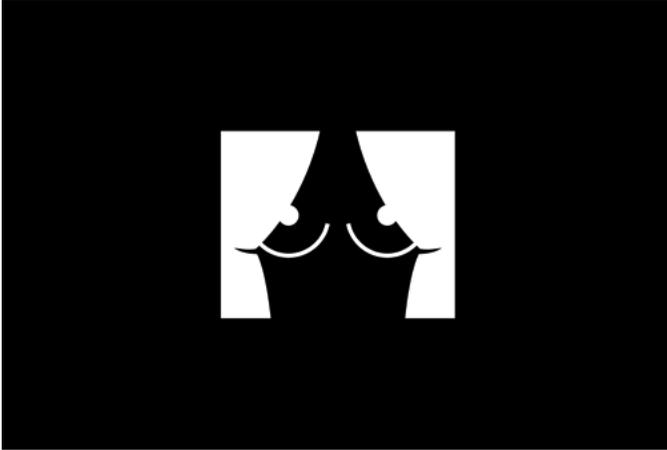


Figura 4.33. Símbolo correspondiente a la escena del sistema representacional en *Eromecánica*.

M: Ninguna, siempre y cuando uses el códec adecuado.

N: Ayúdame tú a descodificar esto.

O: ¿El qué?

N: Esta máquina y los mecanismos que en ella se dan.

O: No necesitas más que mirarla de frente, sin entornar los ojos, queriendo ver.

N: Me gusta mirar.

O: Y a mí exhibirme. Pero debes observarme de otro modo, como con una mezcla de pavor y curiosidad, para que realmente me excite.

N: Ya lo hago, ¿sientes mi mirada ahora?

O: Progresas adecuadamente. Fíjate bien en la disposición de los asientos y su suave terciopelo, en el rictus solemne del pasillo central, en el striptease de los telones al abrirse, en lo misterioso de la oscuridad total, en la reconfortante forma de guarida, en lo fascinador de los focos al encenderse... Y más que nada, mírame de abajo a arriba para que me de sensación de dominio y quedes así más fácilmente subyugada por mi presencia... Mírame ahora.

N: No pierdo detalle.

O: ¿Notas el poder sublimador de la máquina?

N: Sí.

O: ¿Y cómo te sientes?

N: Poderosa.

O: ¿Poderosa tú? ¡No! Soy yo quien tiene el poder. A ti te toca caer rendida a mis pies. La perspectiva cónica converge afilada hacia mi persona, detento toda la atención con mi sola presencia, el dispositivo entero me favorece, estoy simple y naturalmente espléndido.

N: Sí, me produces mucho placer.

O: ¿Entonces?

N: Qué inocentemente encantador eres. No pierdas esta frescura nunca.

Figura 4.34. Símbolo correspondiente a la escena de la cibernética en *Eromecánica*.



O: ¿Inocente yo?

A: Sí, idealista.

O: Querrás decir visionario.

A: Sí, claro, depende de cómo se mire, pero principalmente desde dónde y lo que se quiera ver. Lo digo porque la mayoría de las personas son capaces de percibir su contexto cercano, pero desconocen realmente el funcionamiento del sistema, y por tanto, no pueden posicionarse claramente ante él.

O: ¿Acaso tú sí?

A: No llego a ver el panorama completo, pero sí lo suficiente como para sospechar que atiende a un orden per- verso, conspiratorio, macabro... y aspiro a conocerlo más.

O: ¿Cómo lo harás?

A: Me he hecho con un mapa y tengo un plan, algo de lo que antes carecía.

O: ¿Y crees que servirá de algo?

A: Cuando menos disfrutaré mucho ejecutándolo.

O: Quiero consumarlo contigo.

A: De acuerdo, gozaremos de la aventura juntos. Lo ha- remos en las oscuridades del túnel de secado, en medio de la bancada, dentro de la cámara de combustión, en el convertidor catalítico.

O: Pueden pillarnos en medio de la faena.

A: Es parte del juego.

O: Es peligroso...

A: Entraña cierto riesgo. Se trata de un sistema dinámi- co. A medida que lo recorramos se retroalimentará con nuestros propios movimientos, evolucionará con nues- tros comportamientos.

O: ¿No tienes miedo?

A: Solo la cantidad justa como para llegar al clímax.

O: Y después de todo, ¿qué pasa si desde ningún punto conseguimos la visión completa, el entendimiento abso- luto?

(El final se volvería a enlazar con el inicio como en un bucle encadenado)

(En cada una de las performances el inicio y el final cambiaba. En «Eromecánica: La Iglesia» por ejemplo, modificamos la canción de Oi Pello Pello de Mikel Laboa, para adecuarla a nuestros intereses).

Versión original en euskera

Oi! Pello Pello logale nauk eta
jinen niza ohera?
Irun ezan eta gero gero gero
irun ezan eta gero gero bai.

Oi! Pello Pello irun diat eta
jinen niza ohera?
Astalka zan eta gero gero gero
Astalka zan eta gero gero bai.

Oi! Pello Pello astalkatu diat eta
jinen niza ohera?
Harilka zan eta gero gero gero
Harilka zan eta gero gero bai.

Oi! Pello Pello harilkatu diat eta
jinen niza ohera?
Jos ezan eta gero gero gero
jos ezan eta gero gero bai.

Oi! Pello Pello josi diat eta
jinen nizan ohera?
Argia dun eta, bihar bihar bihar
Argia dun eta, jinen iz bihar.

Traducción a castellano

Oh! Pello Pello tengo sueño
¿cuándo podré ir a dormir?
Hila y enseguida, enseguida
hila y enseguida, enseguida sí.

Oh! Pello Pello ya he hilado
¿cuándo podré ir a dormir?
Haz madejas y enseguida,
haz madejas y enseguida sí.

Oh! Pello Pello ya he hecho madejas
¿cuándo podré ir a dormir?
Ovilla y enseguida, enseguida
ovilla y enseguida, enseguida sí.

Oh! Pello Pello ya he ovillado
 ¿cuándo podré ir a dormir?
 Cose y enseguida, enseguida
 cose y enseguida, enseguida sí.

Oh! Pello Pello, ya he cosido
 ¿cuándo podré ir a dormir?
 Ya es de día y mañana,

ya es de día y mañana irás.

Traducción modificada utilizada

Oh! Maquinaria tengo sueño
 ¿cuándo podré ir a dormir?
 Torsiona y enseguida, enseguida
 baja la cabeza y enseguida, sí.

Oh! Deseo ya me he sometido
 ¿cuándo podré ir a dormir?
 Formaliza y enseguida, enseguida
 consuma y enseguida, enseguida sí.

Oh! Resultado ya te he conseguido
 ¿cuándo podré ir a dormir?

Comunica y enseguida, enseguida
 seduce y enseguida, enseguida sí.

Oh! Público, ya he te cautivado
 ¿cuándo podré ir a dormir?
 Mercantiliza y enseguida, enseguida
 economiza y enseguida, enseguida sí.

Oh! Mercado, ya he generado
 ¿cuándo podré ir a dormir?
 Ya es de día y mañana,
 ya es de día y mañana irás.

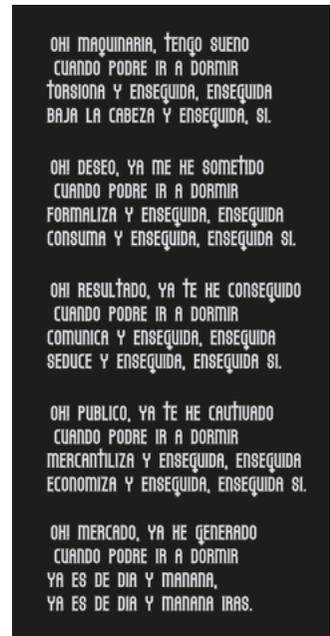


Figura 4.35. Letras de la canción proyectadas en la Iglesia del Museo San Telmo de San Sebastián y cantadas al final de la performance, *Eromecánica: La Iglesia*, 2014.

TRANSARTE

Figura 4.36. Parte final de la performance *Eromecánica: La Iglesia*, San Sebastián, 2014.



4.4. Presentación performativa en el Foro MAV15

Olmo, Saioa. Texto de la presentación performativa en el Foro MAV15. Museo Reina Sofía, Madrid, 29 de mayo 2015.

Buenos días,

Antes que nada, agradecer a la organización de MAV por invitarnos a este Pecha Kucha

Él es Peru, de profesión viajero y yo soy Saioa, artista.

Peru es un amigo que a veces me acompaña en mis quehaceres artísticos.

Figura 4.37. Presentación performativa en el Foro MAV15, Museo Reina Sofía, Madrid, 2015.



En esta ocasión le he pedido que venga conmigo a este encuentro de MAV, sobretodo por cuestiones de paridad, para que el foro sea más equitativo. Para que el género muñeco esté también presente en la sala.

Él ha estado dudando hasta el último momento si venir o no, por esto de que su participación pudiera ser utilizada de manera interesada para decir que si no hay más muñecos en este foro es porque no quieren. Y no, esto no es así. Nosotras sabemos perfectamente que existen un montón de razones de discriminación positiva estructural, por las que muñecos como él están mínimamente presentes en escenarios como este.

Él se enfada mucho con este tema, y me explica, que una vez que te pones las gafas de ver más allá, ya nada lo percibes como antes, que eres más sensible a todas estas cosas, que te amargas un poco.

En fin, que llevamos ya un rato hablando de Peru y todavía no os he contado quién soy yo y qué hago. Peru ya me había prevenido sobre esto. Me había avisado que si él estaba, toda la atención se iba a centrar sobre él. Estuvo pensando en no venir, para no robarme protagonismo, por dejarme mi espacio.

Pero yo ya le he dicho, que mira, que eso será problema de los demás (aunque la es verdad, es que es una frase hecha, porque el problema acaba siendo mío). Es que la gente es muy creativa en esto de las relaciones. Algunos se hacen la idea de que si soy su novia, otros de que si trabajo para él, otros de que soy su madre... vamos, que no hay manera de ser si no es en función de él.

Ahora, no te digo yo tampoco, que no esté inconscientemente utilizándole a Peru para ocultarme un poco y que mis carencias (que las noto ahí presentes) se noten menos. Pero mira, eso se lo dejamos para los psicólogos, que yo simplemente soy artista.

El caso es que me han pedido que hable de los proyectos artísticos que he ido realizando en relación a género y feminismo como miembro de los distintos colectivos que he formado: Foyu, Pripublikarrak, Wiki-historias, Plataforma A... y todo esto en 6 min 40 sg., de los cuales ya me he gastado 1/3.

He decidido que voy a pasar las 20 imágenes así rápido, para que queden enseñadas, sobretodo para que como Peru viene con el viaje pagado y como a mí no me lo paga-

do nadie, penséis que, por despecho, paso de compartir con vosotras mi trabajo. No es esto para nada. Las enseñanzas también, para que tampoco penséis que fuera de Madrid y Barcelona no hay arte ni feminismo, que sé perfectamente que lo sabéis de sobra aunque a veces el efecto burbuja nos atrapa a todas.

Bueno, y ahora que ya está la tarea hecha, y para no seguir utilizado al pobre Peru para escaquearme de presentarme formalmente: me llamo Saioa Olmo mi práctica artística es en relación a la idea de arte comportamental: propuestas artísticas que indagan sobre aspectos relacionales, actitudinales y de comportamiento. Intentan explicitar, revolver sobre los comportamientos y actitudes aprendidas. Tanto a nivel micro (relaciones interpersonales, dentro de grupos o procesos colaborativos) como a nivel macro (analizando las relaciones entre las distintas estructuras sociales).

¿Qué si tiene esto que ver con el feminismo? Pues todo, aunque no sólo esté circunscrito a asuntos de género. Para mí, el feminismo es la actitud de poner en cuestión todo lo que se presenta como dado, como establecido y naturalizado, además de trabajar puntualmente sobre temas en relación a aspectos de género.

Para ello invento acciones grupales performativas, dispositivos de interacción (tipo Peru), dinámicas exploratorias (tipo taller) y recursos de presentación (tipo exposiciones, libros, vídeos).

Para más información en: <http://www.ideatomic.com>

4.5. Tecnologías Blandas. La manipulación en la dinámica grupal

LoRelacional. «Tecnologías Blandas. La manipulación en la dinámica grupal». Texto de la presentación performativa en el *V Encuentro de la Red esCTS (Estudios Sociales de la ciencia y la tecnología)*, en el Centro Medialab-Prado. Madrid, 3 de julio 2015 y en *Wikitoki*. Bilbao, 9 de enero de 2016.

TECNOLOGÍAS BLANDAS

LA MANIPULACIÓN EN LA DINÁMICA GRUPAL

GUIÓN (1h 45 min)

Texto normal: monólogo presentado

Texto en cursiva: aclaraciones

Espacio: Aprovechar la disposición de los elementos que hay en la sala. Colocarnos las cuatro sobre la tarima y una, la narradora en un lateral, en perpendicular al público. Sobre la tarima hay cinco sillas vacías alineadas frente al público a la mitad de la anchura de la tarima. El público está ya sentado, la narradora en su sitio, entre pantalla y público y las cuatro performers no están en la tarima sino aún al fondo de la sala.

Luces: Saioa tiene un flexo en su mesa. El escenario tiene dos focos que se iluminan durante el tiempo de performatividad y se apagan al pasar al vídeo.

Hola, buenas tardes.

En primer lugar, agradecer a la organización de la Red_ esCTS por invitarnos a estas jornadas para poder compartir con vosotras esta sesión titulada: «Tecnologías blandas. La Manipulación en la dinámica grupal».

Poner diapositiva con título de la intervención, con el nombre de #LoRelacional

Las personas a cargo esta presentación nos llamamos el grupo de #LoRelacional, e investigamos de manera informal aspectos relacionales en las dinámicas colaborativas. Surgimos a partir de Meetcommons, una serie de encuentros enfocados a explorar los procesos colectivos y la cultura libre, en los cuales participamos hará cosa de 2 años.

Somos un grupo hablando de, viviendo por, sufriendo en, emocionandonos con... procesos grupales. Somos objeto y sujeto de nuestra investigación: investigadoras y cobayas... o mejor aún coinvestigayyas, un cyborg de múltiples cabezas, brazos, órganos, pulsiones e ideas; un cuerpo colectivo mutante, compuesto por células, bits parpadeantes, redes comunicacionales y flujos energéticos.

Os preguntaráis qué pinta tiene un engendro así, de modo que vamos a poner nuestro cuerpo ahí, ante vosotras, para que podáis percibir bien desde dónde hacemos esta investigación.

Las cuatro performers más Peru entran del fondo hacia el escenario. Marta, Txelu, Eider, M'angel + Peru se colocan de pie en línea delante del público encima de la tarima.

(decir lo siguiente)

Somos: Marta Villota, Txelu Balboa, Eider Ayerdi, M'Angel Manovell (/manofvel/), Peru NoviaSalcedo (nuestro amigo viajero), Saioa Olmo y la gran pantalla informativa.

Marta, Txelu, Eider, Mangel y Peru se sientan y se da paso a la película.

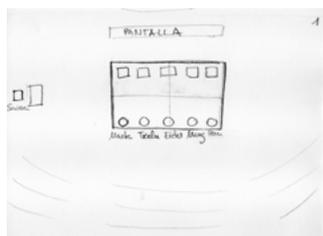


Figura 4.38. Esquema de posiciones de la presentación performativa *Tecnologías Blandas. La manipulación en la dinámica grupal*, 2015.



Figura 4.39. Ibíd.



Fragmento «El señor de las moscas». 11:20min-13:07... (1 min 47sg)

<https://www.youtube.com/watch?v=br31uZloBgs>

Trozo en el que se presentan con el nombre, se insulta a Piggy y se intenta decidir quién es el jefe. Desde «Ahora debemos decidir qué vamos a hacer»... hasta «De acuerdo, votemos».

Por si este clip de la película *El Señor de las Moscas*, no os hubiera aclarado suficiente, hemos venido a hablar de las «Tecnologías blandas» esas tecnologías que tienen que ver con la organización de personas, la administración de tareas, la logística de bienes, la persuasión, la educación en valores, la transmisión de comportamientos... Tecnologías, en cuanto a que son procedimientos basados en conocimientos complejos, que junto a determinadas técnicas y herramientas, nos facilitan nuestra adaptación al medio ambiente y satisfacen algunas de nuestras necesidades. Blandas, porque utilizan herramientas que no son máquinas mecánicas ni digitales sino dispositivos más intangibles, como normas, protocolos, instrucciones, códigos, aprendizajes, estrategias y actitudes.

En el fragmento de *El Señor de las Moscas* dirigida por Peter Brook en 1963, vemos a unos niños cuyo avión se ha estrellado en una isla desierta y que intentan encontrar un modo de auto-organizarse: a través de la asunción de roles, del recuento de personas, de la votación... y de juegos verbales que otorgan poder a unos y colocan en

Figura 4.40. Momento de la presentación performativa *Tecnologías Blandas. La manipulación en la dinámica grupal*, en Wikitoki, Bilbao, 2016.

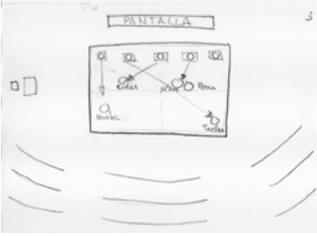


Figura 4.41. Esquema de posiciones de la presentación performativa *Tecnologías Blandas. La manipulación en la dinámica grupal*, 2015.

situación de vulnerabilidad a otros. Juegos en que participamos consciente e inconscientemente.

Hemos venido para hablar también de manipulación. Como todo conocimiento técnico, las tecnologías blandas pueden ser utilizadas de maneras y con intenciones diversas. Nos inquietan las maniobras manipulativas que reportan a unas personas del grupo poder y ventaja comparativa sobre las demás. Consideramos que el hecho de que el poder esté repartido de manera desigual no es de por sí perjudicial para el grupo, pero que detentarlo y ejercerlo implica indiscutiblemente responsabilidad. Nos preguntamos sobre las cuestiones éticas vinculadas a la manipulación y lanzamos la siguiente pregunta so pena de ser políticamente incorrectas: ¿Puede la manipulación ser ejercida de manera beneficiosa para el grupo y ser entendida como ética, a pesar de la carga negativa que de por sí tiene?

Figura 4.42. Momento de la presentación performativa *Tecnologías Blandas. La manipulación en la dinámica grupal*, en las V Jornadas de la RED_esCTS, Medialab-Prado, Madrid, 2015.

(siguiente)



2ª Posición

Marta se levanta y con el dedo indica a Txelu, Eider, Mangel y Peru que se pongan en una posición determinada, en medio círculo mirando hacia el público (organizar personas). Txelu, va a donde Mangel, le coge a Peru y entre todas se van lanzando a Peru de unas a otras durante un tiempo (logística de bienes). En una de estas Peru se cae en el medio, las demás se abalanzan sobre él y se le manipula entre todas: estirándole de los miembros, retorciéndole las partes, haciéndole una bola. Después de un rato de manipulación fuerte, se acaba masajeándole... (manipulación). Las 4 performers se quedan en la tarima alrededor de Peru. Permanecen sentados en la tarima alrededor de Peru el tiempo que se proyecta «El Ángel Exterminador» y que se explica el clip.

«El ángel exterminador» 1h 04min 05sg - 1h 7min 47 sg...
(2min 18 sg)

Escena en la que, a raíz de un altercado, se ve que las personas han dejado de controlar la situación y se insiste sobre la figura de chivo expiatorio, la persona del grupo sobre la que se concentran todas las culpas y lo negativo. Aparece el elemento surrealista del oso y los corderos, poniendo la atención fuera del grupo y finalmente abalanzándose todo el grupo sobre los corderos, símbolos de inocencia.

(desde que el tocón abre los ojos para besarle a una señora... hasta que el oso deja de emitir sonidos)

Estamos aquí para hablar de la dinámica grupal. Acabamos de ver una escena de *El Ángel Exterminador* de Luis Buñuel, 1962. Se trata de una película en la que un grupo de burgueses de la sociedad mexicana de mediados del s.XX se encuentran atrapados en una mansión, sin que haya barreras físicas ni razón aparente para que se sientan imposibilitados a salir del salón en el que se recluyen. El alimento y la bebida escasean, los personajes enferman, la basura se acumula y las trifulcas se suceden. En cada una de ellas, vamos descubriendo los distintos roles que los personajes van adoptando a raíz de los acontecimientos: el chivo expiatorio (sobre el que inexplicablemente recaen las culpas de lo que le está sucediendo al grupo), el líder democrático (rol ejercido por el médico, poseedor de un conocimiento técnico respetado), el boicoteador (que es la fuerza de oposición), los outsiders (una pareja de enamorados que se abstraen de la situación permaneciendo en su propia burbuja emocional), los personajes orales (que reclaman un líder salvador), la persona de condición mágica (sobre la que desde el



Figura 4.43. Esquema de posiciones de la presentación performativa *Tecnologías Blandas. La manipulación en la dinámica grupal* (2015).

principio se nos advierte de su condición especial y que finalmente, es quien encuentra la escena de salida).

En este caso, al eliminar conscientemente un argumento racional que justifique este encierro, toda la dinámica grupal se pone mucho más de relieve. Un recinto delimitado de reclusión es el que hace de catalizador de situaciones relacionales. La disposición de los elementos, el espacio físico, es uno de los factores esenciales que condicionan nuestras actitudes y comportamientos.

(siguiente)

Los performers se levanta de la tarima y cada uno coge su silla, la colocará en una situación determinada y se sentará en ella.

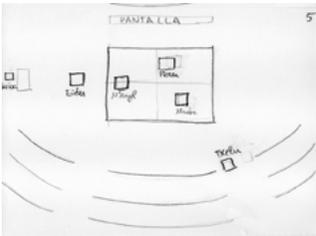


Figura 4.44. Esquema de posiciones de la presentación performativa *Tecnologías Blandas*. La manipulación en la dinámica grupal, 2015.

5ª posición

Marta, Txelu, Eider, M'Angel y Peru cogen las sillas y se disponen de manera similar al modo de la escena de «La autoridad de Peggy».

Roles: Peru haciendo de Peggy, M'Angel de Lu (el del despacho), Marta del hombre joven y Eider de Ted (el jefe, fuera del espacio). Txelu de espectador-fantasma.

Disposición de las sillas: (ninguna silla da la espalda al público, sino que se colocan en perpendicular a él. La silla de M'Angel en el lado izquierdo de la tarima dándole la espalda a Saioa-narradora que estará a la izquierda de la tarima. Detrás de M'Angel entre ella y Saioa Eider, con su silla a media distancia entre ambas posiciones. La silla de Peru cercana a la Pantalla frente a M'Angel. La silla de Marta frente a M'Angel, pero más cercana al público

Figura 4.45. Frame del fragmento de la serie *Mad Men* proyectada durante la presentación performativa *Tecnologías Blandas*. La manipulación en la dinámica grupal, 2015.



Txelu coloca su silla en la primera fila del público en el hueco del pasillo.

Se proyecta «La autoridad de Peggy».

<https://www.youtube.com/watch?v=hutXhFKtVSw>

Después de que se ha terminado la proyección hay una sucesión de distintas posiciones. Cada una dura 30 sg. El comienzo y final de cada una lo marca Saioa indicando a la persona de las luces que encienda o apague las luces. Entre posición y posición hay 10 sg de oscuridad.

(siguiente)

6ª posición

Se hace un círculo cerrado de sillas entre las personas que están en la tarima. Txelu que está fuera va hacia el círculo, le saca a Peru poniéndole en su lugar de espectador y él se pone en su lugar de Peru.

(siguiente)

7ªA posición

Se hace un círculo más cercano (acercan sillas)

(siguiente)

7ªB posición

Acercan cabezas

(siguiente)

8ª posición

Los performers se levantan del círculo y se alinean frente al público en una línea curva, abajo de la tarima (sin sobrepasar el vacío que nos separa del público), en el orden lógico derivado de la posición anterior: M'Angel, Eider, Marta, Peru y Txelu.

(siguiente)

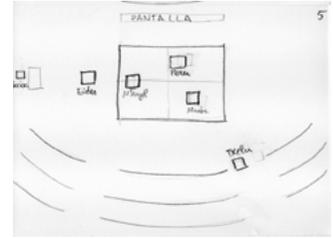


Figura 4.46. Esquema de posiciones de la presentación performativa *Tecnologías Blandas. La manipulación en la dinámica grupal*, 2015.

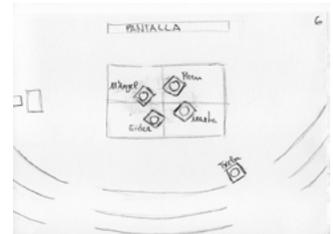


Figura 4.47. *Ibíd.*

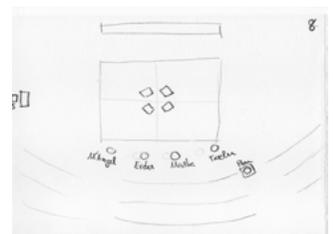
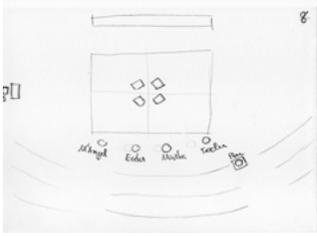


Figura 4.48. *Ibíd.*



9ª posición

Cada una presiona corporal y visualmente y con la vista a una sola persona de primera fila. Esto se mantiene durante 15 sg.

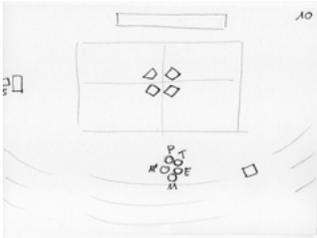
(siguiente)

Figura 4.49. Esquema de posiciones de la presentación performativa *Tecnologías Blandas. La manipulación en la dinámica grupal*, 2015.

10.1ª posición

Todas juntas (Peru incluido, que le lleva Txelu) se presiona a una sola persona, a la que estaba presionando Marta, que es la más en el medio según el croquis.

(siguiente)



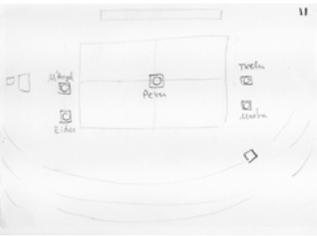
10.2ª posición

El grupo de performers se da media vuelta de estar todos mirando a un espectador y se ponen a mirar todos a Peru. (15 sg)

(siguiente)

Figura 4.50. Ibíd.

11.1ª posición



Txelu le sienta a Peru en una silla en el medio del escenario. Una vez que Peru está situado, se retiran el resto de sillas, dos a dos, a los lados de la tarima. M'Angel y Eider cogen dos sillas y las llevan al lateral izquierdo para sentarse quedando la pantalla a su izquierda. Marta coge la silla de Peru y la acerca al lateral derecho, Txelu coge la silla que sobra sobre la tarima y también la traslada al lateral derecho, quedándole a Txelu y a Marta la pantalla a su derecha. Los cuatro se quedan mirando a Peru durante el film y posteriormente mientras la narradora habla.

Figura 4.51. Ibíd.

Se proyecta el fragmento de «El pueblo de los malditos»

Escena bulling (fragmento de la presión mental psicológica)

En *El pueblo de los malditos* de Wolf Rilla (1960), una aldea sufre un extraño suceso, tras el cual, todas las mujeres y niñas en edad de tener hijos quedan embarazadas simultáneamente, dando a luz a una serie de niños de tez extremadamente pálida, pelo rubio albino y que apenas muestran afectos ni emociones. Conectados entre ellos telepáticamente, obligan a otras personas a hacer actos en contra de su voluntad, con consecuencias nefastas para ellas. En esta parte de la película, el supuesto pa-



Figura 4.52. Frame del fragmento de la película *El pueblo de los malditos* proyectado durante la presentación performativa *Tecnologías Blandas. La manipulación en la dinámica grupal*, 2015.

dre de uno de ellos les ha llevado a un edificio separado con intención de enseñarles y aprender de ellos. En la escena vemos cómo el progenitor-profesor es violentado psicológicamente por los niños, que pretenden superar la barrera que éste ha puesto en su mente para impedir que los niños accedan a una información que les quiere ocultar. Este fragmento del film logra poner en imágenes un tipo de manipulación, la presión psicológica, que, por intangible, pasa frecuentemente desapercibida (no así sus efectos) y que, en este caso, gracias al semblante desfigurado del profesor, constatamos visualmente.

Así mismo vemos cómo se trata de una manipulación ejercida grupalmente, y que estos angelicales niños rubios, son verdaderamente amenazantes gracias a la máxima de «la unión hace la fuerza». Podemos relacionar esta situación con otras coacciones difusas que recibimos diariamente provenientes de individuos e instituciones dispersas espacialmente, pero con intenciones coincidentes y que ejercen su efecto sobre nosotras a través de la reiteración: normas estipuladas, patrones de vida esperables, comportamientos reiterados...

Finalmente es también mencionable el juego de miradas: el contacto visual directo mantenido en el tiempo produce angustia. Sabemos que la mirada (si es firme y estable, si es esquiva, si es desafiante o si es baja...) indica la naturaleza de la relación interpersonal que vivimos (seguridad y confianza, rechazo o mentira, osadía, sumisión). Difícilmente puede ser moldeada por control voluntario, por lo que al recibirla supuestamente sin artificio y de manera subliminal, la procesamos de manera casi automática. Se trata de una herramienta muy poderosa y que, si se utiliza de manera manipulativa, nos coge con las barreras bajadas. Entremos en el campo de la comunicación no verbal.

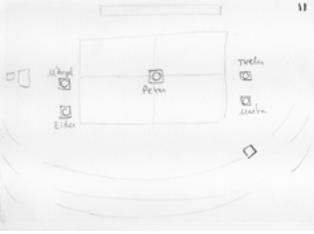


Figura 4.53. Esquema de posiciones de la presentación performativa *Tecnologías Blandas. La manipulación en la dinámica grupal*, 2015.

(siguiente)

11.2ª *Las performers giran su mirada y su cabeza hacia la pantalla.*

«Ocho apellidos vascos» (presión del gesto) 30 min 26 sg - 32 min 36 sg

(desde ¿Y este va a tardar mucho, o qué? hasta que se van para la mesa)

(siguiente)

11. 3ª *Se mueven de vuelta a su posición frontal mirando a Peru*

No siempre la manipulación la realizamos de manera consciente. En ocasiones es un comportamiento tan aprendido que ni siquiera nos damos cuenta de que lo estamos llevando a cabo. En este caso, la expresiva caída de ojos de Karra Elejalde en *Ocho Apellidos Vascos* de Emilio López Lázaro (2014) muestra una enfatizada y resignada decepción, una obra maestra del gesto. En ella se condensan no solo todas las veces que no hemos cubierto las expectativas de algún ser querido, sino también todas las veces que hemos condicionado nuestra conducta para evitar recibir ese o un gesto parecido e incluso todas las veces que, a modo de autocensura, hemos descartado pensar o desear algo. Este desplome de la mirada recoge al mismo tiempo su reverso: todas las veces que un comportamiento adecuado ha sido objeto de recompensa afectiva, incentivo y celebración.

(siguiente)

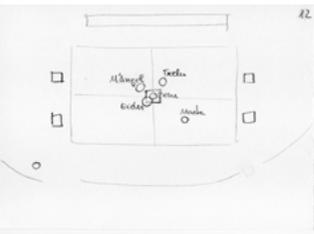


Figura 4.54. *Ibíd.*

12.1ª *Txelu se levanta y le da una colleja a Peru que le saca de la silla. Txelu vuelve a su silla*

M'Angel se levanta le pone en su sitio con gesto de «cuidar» (una de cal y otra de arena). Vuelve a su silla.

Eider se levanta y le agarra a Peru de la cara con una mano zarandeándole desde un lateral (como gesto de decir «qué majete»). Vuelve a su silla.

Marta se levanta y le zarandea de pie (como diciendo, ¿no te das cuenta?). Vuelve a su sitio.

«Jane Austen en Manhattan»

Fragmento en el que el novio le saca a la protagonista de la sala.

(de la peli subtitulada en italiano desde (39min 31 sg - 40min33 sg - 43min 32 sg)

Desde que en la canción dice "estate a mi lado y luego llama por teléfono para pedir dinero.... hasta que suben arriba y se oyen los cánticos de los de la secta)

En la película *Jane Austen en Manhattan* de James Ivory (1980), la manipulación es uno de los temas centrales del metraje. Una joven actriz se incorpora a una compañía teatral en la que el director está ejerciendo una fuerte presión psicológica sobre el grupo, para que actúen y vivan de acuerdo a sus intereses, presionándoles para que consigan fondos para la representación en sus trabajos externos y funcionando de este modo casi como una secta. En esta secuencia, vemos cómo el reciente marido de la protagonista, un joven actor de éxito ajeno al grupo saca a la chica con fuerza de uno de los locales de ensayo, ya que impotente, ve cómo su ser querido le está siendo apartado de su lado sin que él pueda hacer mucho por remediarlo, a pesar de poner todos los medios a su alcance para ello.

Al ver la escena nos llama la atención la violencia física y sexual que el joven ejerce sobre la protagonista en su intento por despertar a la chica del estado de enajenación que le supone. Es en vano, dada la expresión y actitud que vemos en el semblante de ella.

Se trata de un clip que nos permite unir visualmente la idea de manipulación con la idea de violencia. Una violencia que cada agente ejercerá a su manera. Violencia como manipulación psicológica por parte del director, que se intenta contrarrestar con otra violencia en este caso física motivada por amor por parte del joven marido y una sutil violencia instrumental por parte de la protagonista, que aprovecha este amor para conseguir el dinero que necesita de su ser querido. El fragmento nos permite cuestionarnos sobre si la manipulación bien intencionada es más aceptable que otros tipos de manipulaciones e incluso si actitudes pasivas (la chica hacia el chico) pueden ser tan manipulativas como las superficialmente más proactivas y consensuadamente más deleznable.

(siguiente)

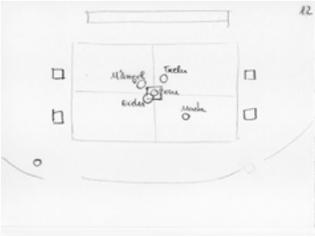


Figura 4.55. Esquema de posiciones de la presentación performativa *Tecnologías Blandas*. *La manipulación en la dinámica grupal*, 2015.

Repetición de la escena anterior (pero quedándose en escena)

12º Txelu se levanta y le da una colleja a Peru que le saca de la silla. Se queda detrás de Peru apoyado con una mano en el respaldo de su silla.

M'Angel se levanta le pone en su sitio con gesto de «cuidar». Se queda en su lateral izquierdo, poniendo sus manos sobre sus hombros como de apoyo.



Figura 4.56. Momento de la presentación performativa *Tecnologías Blandas*. *La manipulación en la dinámica grupal*, en Wikitoki, Bilbao, 2016.

Eider se levanta y le agarra a Peru de la cara con una mano zarandeándole (como diciendo qué majete). Esta vez se sienta en su regazo para hacerlo.

Marta se levanta, e intenta sacar a Peru de la silla (Txelu, M'Angel y Eider, se resisten un poco) y le zarandea de pie (como diciendo, ¿no te das cuenta?). Se lo lleva de escena alejándolo del resto mirándoles de reojo.

(siguiente)

Txelu, M'Angel y Eider se retiran. Eider en su salida coge la silla y la retira al lateral derecho. Se sientan las tres juntas en ese lateral en círculo.

Marta y Peru se sientan en el borde de la parte frontal de la tarima.

«Her» (fragmento conversación ruptura)

A ninguna nos gusta sentirnos manipuladas, aunque sea por nuestro bien. Queremos pensar que somos libres de tomar nuestras propias decisiones por la satisfacción que

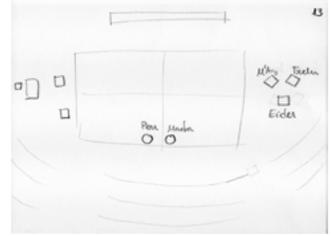


Figura 4.57. Esquema de posiciones de la presentación performativa *Tecnologías Blandas. La manipulación en la dinámica grupal*, 2015.

Figura 4.58. Momento de la presentación performativa *Tecnologías Blandas. La manipulación en la dinámica grupal* durante las V Jornadas de la RED es_CTS, Medialab-Prado, Madrid, 2015.



la sensación de autodeterminación nos aporta. En *Her* de Spike Jonze (2013), Theodore mantiene una relación sentimental con un sistema operativo, Samantha, una voz femenina sensible y divertida, con la que conversa y comparten momentos de complicidad, estableciéndose finalmente una relación de amor entre ambos, a pesar de la falta de contacto físico, que intentan suplir de distintas maneras. El vínculo emocional se establece fundamentalmente a través de la comunicación verbal (además de la compañía que se confieren uno al otro cuando cada cual lo necesitan y de vivir experiencias satisfactorias juntos). Esta comunicación verbal, como vemos en el clip, es aderezada con matices, respiraciones, tonos que logran facilitar un contacto empático entre ellos, a pesar de lo artificioso de todo ello. Sin embargo, en un momento determinado, lo que se daba por sentado se cuestiona y se interpreta de un modo más racional, crítico y con distancia, dada la tensión del momento, generando unos comportamientos de agresión mutua en cadena, (cuestionar a uno donde más le duele, ejercer de víctima afectada, privar al otro de la presencia de uno como castigo pasivo...)

Si además del lado más micro de la relación entre Theodor y Samantha, nos detenemos a pensar en la película de un modo más macro (Theodor no es el único enganchado a este tipo de chute sentimental (sino que ya solamente Samantha, habla simultáneamente con otras 8.316 personas con 641 de las cuales mantiene también una relación amorosa), nos percatamos de la increíble arma de control emocional que puede significar para cualquiera al mando de estos sistemas operativos.

(siguiente)

Se vuelve a la posición inicial con las performers sentadas en las sillas en línea frente al público, pero esta vez un poco más adelantados

«The Time Machine» (1:14:09 - 1:16:42)

Desde que aparece la efigie que con el sonido de sirena hasta que se cierra la puerta.

Personas teniendo relación con máquinas, máquinas que parecen personas y personas que parecen máquinas. Somos puras máquinas emocionales, de intrincados mecanismos de los que conocemos ciertas ecuaciones, pero cuyo algoritmo complejo no llegamos del todo a descubrir. Aún así más previsibles de lo que pensamos,

más manipulables de lo que nos gustaría admitir. En *La Máquina del Tiempo* de George Pal (1960) vemos a individuos que responden hipnóticos en masa a la llamada de una sirena. Lo que en un primer momento parece ser un impulso irracional e inconsciente, después descubrimos que no lo es tanto. La misteriosa llamada se trata de un reclamo controlado por otros humanos, que, habiendo evolucionado de manera diferente bajo tierra, usan a sus congéneres para su manutención. Les permiten a los de la superficie llevar una existencia ociosa y sin preocupaciones a cambio de que se entreguen en vida llegado el momento, auspiciados por la ignorancia y el no querer saber. Un acto manipulativo para el que se han creado las condiciones gracias a las cuales todas las partes implicadas forman parte de un ecosistema en equilibrio. A cada grupo le reporta un beneficio y le supone un coste, aunque de manera desigual y es la llegada de una persona ajena la que rompe el macabro statu quo.

(siguiente)

Al comienzo de la presentación nos preguntábamos sobre si la manipulación puede ser ejercida de manera beneficiosa para el grupo en relación a cumplir su tarea y por tanto si podríamos considerar la manipulación más allá de la carga negativa que de por sí tiene.

En el fragmento de *El Señor de las Moscas* hemos visto a un aspirante a líder ridiculizando a una persona del grupo como demostración de poder, a modo de aviso para el resto. En *El Ángel Exterminador* una misteriosa fuerza (¿quizás la propia pertenencia al grupo?) es la que condicionaba a las personas a permanecer recluidas. Difícil por tanto asignar a alguien responsabilidad sobre ella y voluntad sobre el efecto.

Sobre el clip de *Mad Men*, sería ridículo pensar que el planteamiento machista y manipulador por el que se pretende que Peggy no sea la que haga la presentación delante del cliente, vaya a llevar a mejores resultados y por tanto vaya a ser mejor para la empresa.

En *El Pueblo de los malditos* lo que parece ser bueno para los endiablados niños es perjudicial para los habitantes.

La escena de *Ocho Apellidos Vascos* es un ejemplo de manipulación inconsciente y bien intencionada por parte del emisor (valorar la idoneidad de la pareja de tu hija) pero no deja de ser la preocupación del propio emisor y no de quien supuestamente es objeto de su cuidado.

En *Jane Austen* el bien profesional del grupo no parece estar conectado con el bienestar personal de sus integrantes.

En *Her* vemos manipulación en un río de emociones difícil de manejar ni con buena ni con mala voluntad y difícil de valorar en términos de beneficio.

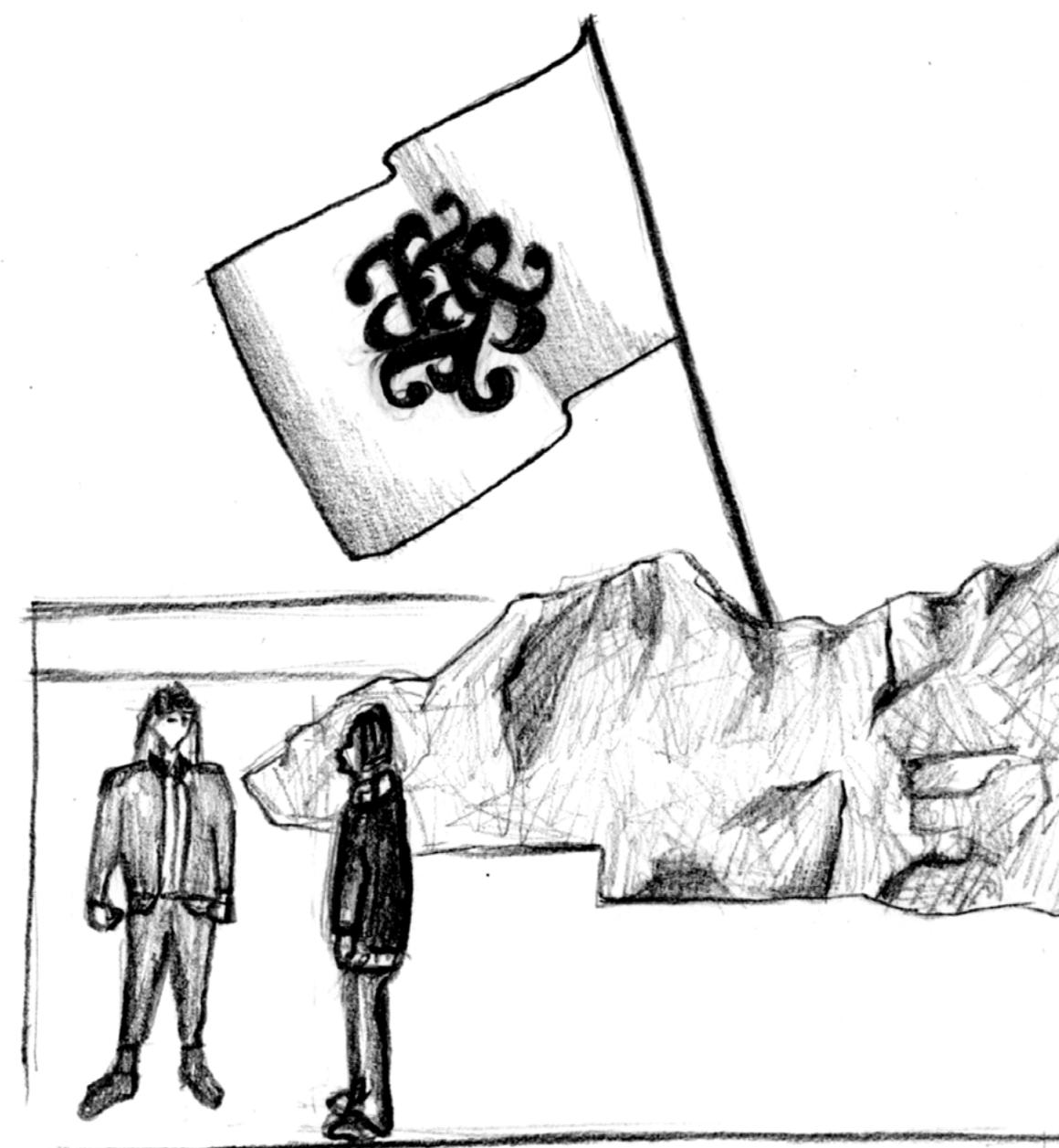
Y en *La máquina del Tiempo*, manipular en bien del grupo propio puede suponer un perjuicio para un grupo ajeno.

Parece difícil encontrar ejemplos que nos permitan dar una respuesta sencilla a nuestra pregunta inicial, pero en el camino hemos podido detectar aspectos que entran en juego en esto de la manipulación grupal: cuestiones espaciales, comunicaciones no-verbales, actitudes abiertamente beligerantes o pasivas agresivas, influencias inconscientes, efectos en masa...

Y hasta aquí podemos leer. Si tenéis cualquier pregunta, duda o comentario, nos la podéis hacer a cualquiera de nosotras, Peru incluido.

Podemos responder a través del Peru. Utilizar este recurso cuando le preguntan directamente a él o en otras ocasiones que lo consideremos pertinente.

5. GUIONES DE DINÁMICAS



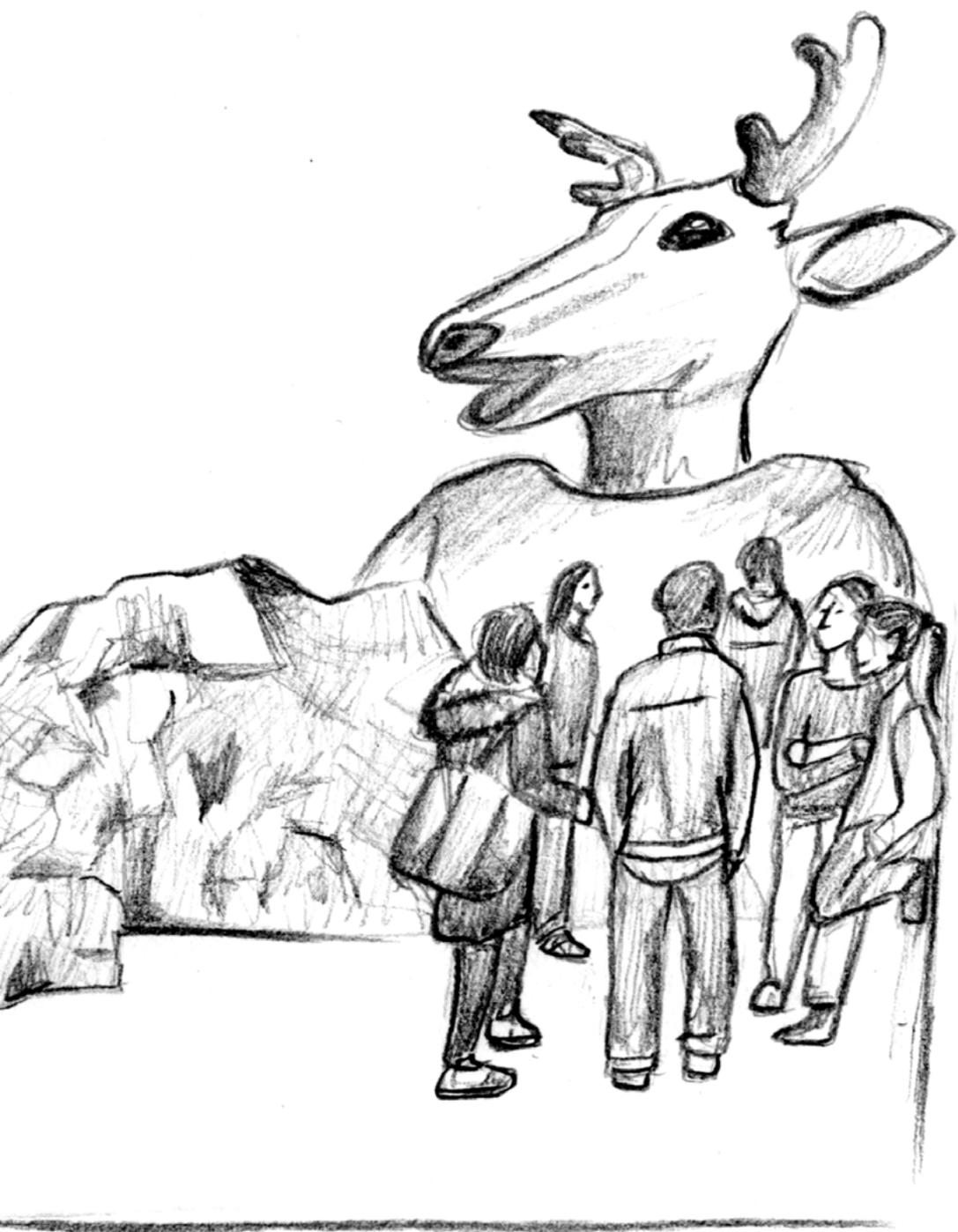
ABRAZANTA



**MAESTRA DE
CEREMONIAS**



REGISTRADORA



RELOJ



ALTAVOZ



EQUALIZADOR ...



5.1. La montaña Stono

LA MONTAÑA STONO

Piedras Irún + Saioa Olmo

Píldora creativa dentro del programa BIDASOALAB organizado por Conexiones Improbables y Bidasoa Activa

Colaboración entre Piedras Irún y Saioa Olmo para trabajar sobre el modelo organizativo de esta empresa dedicada al trabajo de la piedra para fines arquitectónicos, decorativos y artísticos.

Fase 1 (19 de abril 2012): el surgimiento de la montaña

Diagnóstico

A partir de mi primera visita conversando con el equipo, elaboro un primer diagnóstico de la situación que sirva como punto de partida para plantear dinámicas y acciones que les sirvan para compartir sus expectativas personales y grupales hacia la empresa, reflexionar sobre su modelo organizativo y tantear cómo se podrían mover determinados hábitos e inercias.

Abordaje

Para abordar esta situación: genero un juego, una dinámica, que nos ayude a ver de una manera más clara y tangible (mediante un símbolo, una metáfora) y que nos incite a poner en marcha determinadas acciones.

- Identificar y nominalizar tareas (es importante objetualizar y visualizar las tareas).
- Asignar más claramente las responsabilidades.
- Detectar cuáles son las tareas que siempre salen perjudicadas.
- Espejo. Cada uno tendemos situarnos más en unas tareas o en otras. Ver qué cosas harían los demás en los ámbitos en los que más nos movemos nosotros.
- Utilizar elementos tangibles (las piedras) para anclar en nuestra mente cuestiones más intangibles.
- Proyectar la visión de futuro.

DINÁMICA:

Se trata de una dinámica colaborativa. Entre todas tenemos que lograr un objetivo: construir la montaña Stono. Hacer emerger la montaña stono, a partir de piedras y mármoles Irún.

Se trata de una montaña simbólica, que va creciendo o disminuyendo en función de los elementos que le vamos agregando. Para poder agregarle elementos, tenemos que haber hecho ciertas tareas.

Las tareas concretas las vamos a enunciar entre todas, en relación a las siguientes áreas:

Áreas

- Comunicación y labores comerciales (clientes, web, otros medios de comunicación)
- Planificación (plan de negocio, organización de tareas y visión de futuro)
- Afectos y cuidados (orden y limpieza, relaciones personales y administración)
- Técnica (resolución técnica de pedidos, mantenimiento a punto de las máquinas)

* Especificar lo más posible estas tareas. Por ej: poner a punto la máquina tal, poner en marcha tal parte de la web, ordenar tal parte del taller...

Una vez establecidas las tareas, semanalmente designaremos un responsable de área para tales tareas.

Ejecución de la montaña

Podéis elegir un lugar muy visible o poco visible para construir esta montaña.

En cuanto completas una actividad puedes aportar una piedra a la montaña.

En función de cómo consideras que ha sido el aporte que has hecho (si significativo, un detalle, algo importante, algo ornamental...), eliges el elemento a incluir (una piedra más grande o más pequeña).

No hace falta que sean grandes tareas, pueden ser también pequeñas.

.....

Hola bidasoalabers!

Como comenta Davinia, el jueves pasado, Piedras Irún y yo iniciamos esta aventura que hemos dado por llamar La montaña Stono.

Davinia, Manolo y Verónica querían trabajar sobre su modelo organizativo, otear qué les podía aportar conocer otros procesos creativos, repensar los valores asociados a su negocio, inventar nuevos mecanismos de relación con el entorno... ¡Un plan ambicioso e ilusionante! El día de presentación nos sirvió para conocernos, enseñarnos un poco qué llevábamos cada cual en la mochila y percibir más concretamente qué proyectaba cada cual hacia esta colaboración.

Y sobre este terreno es donde empieza a maquinarse La montaña Stono. Se trata de un juego colaborativo, un experimento artístico, un reto empresarial... un mucho de todo esto y un poco de nada de esto a la vez, que es lo excitante de estas píldoras creativas.

.....

La montaña Stono se trata de una montaña simbólica. Una montaña que está surgiendo a partir de piedras y mármoles Irún. La montaña Stono va creciendo en función de los elementos que le vamos agregando. Para poder agregarle elementos, tenemos antes que haber hecho ciertas tareas... esas tareas pendientes que todxs conocemos y que van quedando arrinconadas por el día a día y que consideramos importantes activar.

En esta primera sesión detectamos cuatro áreas de trabajo dentro de la empresa: el área de planificación, el área de comunicación y labores comerciales, el área de afectos y cuidados y el área técnica.

A cada área le asignamos una serie de tareas. Cada persona sabe por qué área se mueve más o menos, pero se trata de ir rotando de roles. Cada semana tomaremos la responsabilidad de una de estas áreas para ir resolviendo alguna de esas tareas.

Figura 5.1. Trabajo de recopilación de tareas y asignación de roles.



Participar en Bidasoalab y llevar acabo esta primera reunión el jueves pasado ya fue poner la primera piedra en La montaña Stono de Piedras Irún. Así que eso hicimos.

Manolo eligió una piedra que tenía especial significado para él ya que había sido una piedra que Davinia había intervenido pintándola, tiempo atrás, un acercamiento alternativo a lo que podemos esperar, a través de la pintura y no de la talla.

Figura 5.2. Aportando elementos a La Montaña Stono, 2012.





Figura 5.3. Aportando elementos a La Montaña Stono, 2012.

Yo quería escoger una piedra que pudiéramos transportar entre los tres desde el sitio en el que estaba hasta el lugar escogido para levantar la montaña (ni muy ligera, ni muy pesada).

Davinia lo tuvo claro desde el comienzo, y eligió una piedra rectangular con un número 3 vaciado en su interior.

Como os podéis imaginar quedan muchas piedras en las instalaciones de Piedras Irún. Y la montaña acabará siendo de la forma, tamaño y características que ellxs decidan que sea.

¡A ver cómo evoluciona la montaña!



Figura 5.4. Aportando elementos a La Montaña Stono, 2012.



Figura 5.5. Aportando elementos a La Montaña Stono, 2012.



Figura 5.6. Aportando elementos a La Montaña Stono, 2012.

Figura 5.7. Aportando elementos a La Montaña Stono, 2012.



Fase 2 (23 de mayo de 2012): interactuar con la montaña

Ronda inicial:

- cómo nos encontramos hoy.
- Qué tal han ido las tareas.

INTERACCIÓN CON LA MONTAÑA STONO (1:30 h)

Objetivos de la dinámica

- Explicitar nuestra relación con el proyecto Stono desde lo más primario.
- Hacer aflorar latentes.
- Caldear.

Acciones

1- Contemplarla

Tomarnos 5 minutos para rodearla andando, mirarla en todo su contorno, mirarla desde arriba, desde abajo, mirarla con una mirada lejana, al detalle, fijándonos en los huecos que quedan entre una piedra y otra. Qué queda dentro de la montaña, qué queda fuera. Qué sensación os transmite

Qué sensación nos provoca la montaña (la sensación que la dinámica y Stono les provoca)

Hemos estado un mes realizando tareas que van construyendo el proyecto Stono. La montaña es una especie de representación de nuestro proyecto Stono. Recordamos los distintos momentos que hemos vivido con la montaña. ¿Cómo nos sentimos respecto a ella? Y se lo decimos a ella:

«Me provocas curiosidad», «Quiero destriparte», «Estoy orgullosa de ti», «Me provocas pesadez», «Me provocas ilusión»...

Qué nos dice la montaña (Qué desea la montaña, qué necesita el proyecto)

A todos en general: «Quiero ser...»

- «Quiero tener todas mis partes bien cohesionadas», «Quiero ser bella», «Quiero ser una montaña atípica», «Quiero deconstruirme y volverme a construir»...
- A cada uno en particular.
«Dame lo que tú sabes»

Qué le decimos a la montaña

«Sé que tienes fuerza», «Me transmites buenas vibraciones», «Sé como quieras ser, yo estoy aquí para ayudarte», «No tengas miedo a las arenas movedizas», «Todo va a salir bien».

2- Situarnos respecto de la montaña

- Ir posicionándonos uno a uno.
- Hacer un sculping. Cómo estáis respecto del proyecto primero individualmente y luego entre los tres. Que alguno lo pueda ver desde fuera. *Comentamos el sculping.*
- Hacer espejo (sustituir una persona por otra)

3- ¿Qué necesita esta montaña? Manipular la montaña, a través de materiales.

Nosotros mismos sabemos, mejor que nadie que necesitan nuestros proyectos, pero nos lo ocultamos porque hay resistencia dentro de nosotros. Vamos a visualizar qué necesita la montaña.

¿Cuidarla? (¿Recubrirla?), ¿Hacerla desaparecer? (¿Tapar la montaña?), ¿Realzarla?, ¿Agrandarla?

* Llevar materiales (tela dinero, bocadillos cartón, estrellas, post-its, cordón, palos, cinta adhesiva, plástico de burbujas, mesa plegable, corbata, cincel, linternas)

LAS HISTORIA DE LAS PIEDRAS (1h. 30 min)

Objetivos de la dinámica

- Ahondar en la misión común de una manera metafórica.
- Explicitar lo avanzado.
- Darle importancia a los intangibles.
- Crear imágenes de futuro.

*Mencionar la historia de la isla del dinero de piedra, la isla de Uap, en la Micronesia.

«El dinero es simplemente una historia, una relación imaginada entre una idea sobre algo y el valor que tiene para mí y para aquellos alrededor de mí en este momento. Cuenta una buena historia y estarás cambiando el valor de tu dinero».

El otro día me contasteis una buena historia, la historia de la piedra de vuestro amigo el del restaurante. Habéis incluido distintas piedras que simbolizan las tareas que habéis ido haciendo durante la semana.

Story telling / valores tangibles-intangibles /

Acciones

1- Explicar algunas de las piedras en función de las tareas (de manera individual) (30 min)

Sacar una imagen de cada piedra contada

Encontrar piedras para las tareas no resueltas (30 min)

Colocarles un post-it. Elegir la piedra.

Incorporar esas piedras a la montaña

¿Mover las piedras a la montaña? Instalar la imagen positiva

2- Hacer el relato de la montaña Stono (de manera colectiva, entre los tres) (30 min)

- Cómo surge esta montaña- el mito originario.
- Intentar evocar la misión del proyecto.
- Proyectar hacia el futuro.
- Inventar en dónde y con qué herramientas vais a contar esta historia.

ESCENA: EL MEJOR ESCENARIO POSIBLE (1h.)

Objetivo: explicitar los miedos que nos frenan ante el cambio.

Sacar la escena a partir del relato de la montaña Stono.

Nos imaginamos en el mejor de los escenarios respecto al proyecto Stono. Cómo nos imaginamos un día normal.

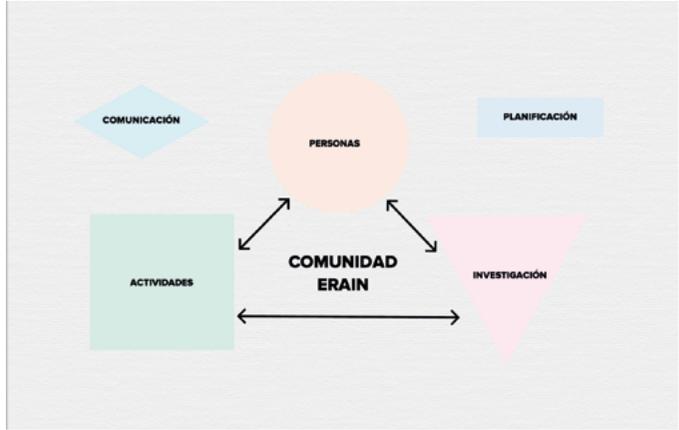
Cargar el espacio, el tiempo, las personas.

CIERRE (15 min)

Una palabra sobre qué os lleváis de esta sesión y de la dinámica en general.

TRANSARTE

Figura 5.9. Esquema de cómo aproximar el reto.

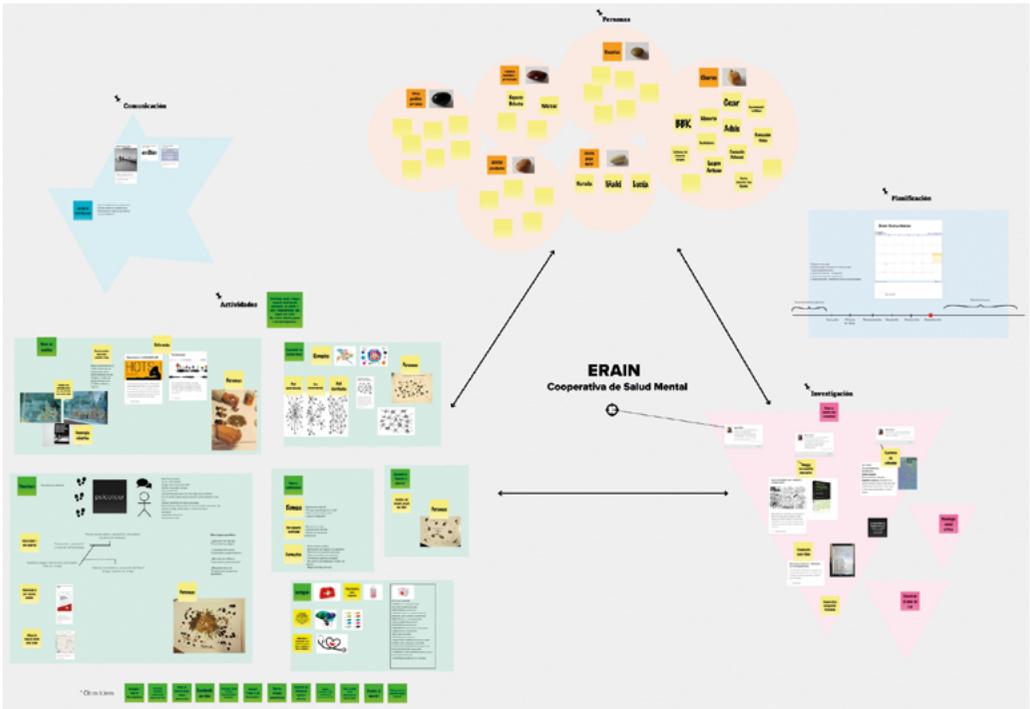


- Lluvia de ideas (papel que rota)
- Viaje inducido.
- Describir cada una de las ideas como si ya hubiera sucedido.

MAPA DE NAVEGACIÓN

- Idea estructuradora
- Planificación

Figura 5.10. Esquema desarrollado de cómo aproximar el reto.



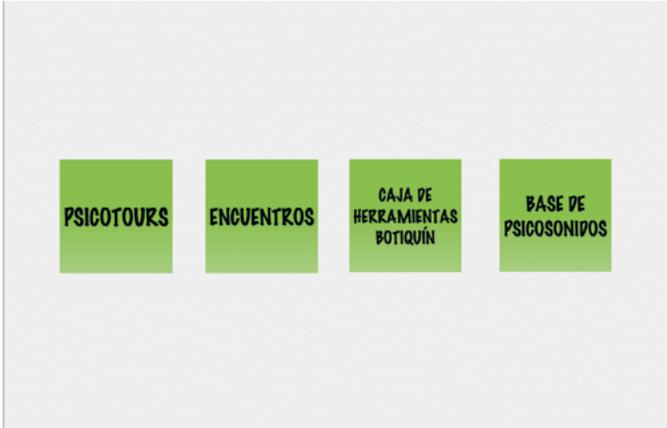


Figura 5.11. Actividades planteadas.

IDEAS DESARROLLADAS

Psicotours

- Visita piloto con usuarias de Erain.
 - Escaleras de Unamuno: «Puntos de encuentro y percepción comunitaria»
 - Plaza Nueva: «Intercambio y educación».
 - Plaza del Arriaga: «Anfiteatro griego y democracia participativa».
 - Antigua estación de la Naja: «Valores comunitarios y proyección de futuro».
- Visita por organizaciones de Bilbao del ámbito de la psicología social.
- Mapa de los sitios donde interviene Erain.



Figura 5.12. Actividad de visitas guiadas resaltando factores psicosociales de los enclaves a visitar.



Figura 5.13. Ejemplos de lugares a visitar en estos *Psicotours*.

Figura 5.14. *Psicotour* piloto realizado con los integrantes de Erain, a modo de yinkana colaborativa.





Figura 5.15. Propuesta de actividad «Encuentros Osagune».

Encuentros Osagune

- Adolescencia y prevención. Conductas de riesgo: bolas de nieve.
- Duelo migratorio.
- Género.
- Clase media, depresión y pauperización
- Desahucios y suicidio.
- Nuevas masculinidades.
- Prevención ansiedad.
- Autocuidados mentales: Botiquín.
- Trabajo en red.
- Psicopatología de la pobreza.
- Intervención con alumnado con dificultades de regulación del comportamiento.
- Lo colaborativo en la intervención social
- Teatro
- Actividades de Salud Integral.



Figura 5.16. Propuesta de metáfora comunicativa de Erain como un «Botiquín» /caja de herramientas con distintos recursos.

Elemento comunicativo

Metáfora del *Botiquín Erain*

- Vendas, pomada: psicoterapia
- Auscultador y termómetro: supervisiones.

Metáfora de Catálogo de semillas, aprovechando el significado del nombre de Erain= sembrar (en euskera).

- Aéreas.
- Con carne alrededor.
- Que crecen en estructura rizomática.
- Que crecen de un bulbo.

Me sueñan las tripas

Recopilación de sonidos aportados por personas de la comunidad Erain relacionados con el momento vital que están viviendo. A qué sueñan los interiores de las personas de manera metafórica, compartirlo en la web, hacer talleres remezclándolos...

Figura 5.17. Propuesta de metáfora comunicativa de Erain utilizando los distintos tipos de semillas para identificar diversos integrantes de esa comunidad que se quiere propiciar.

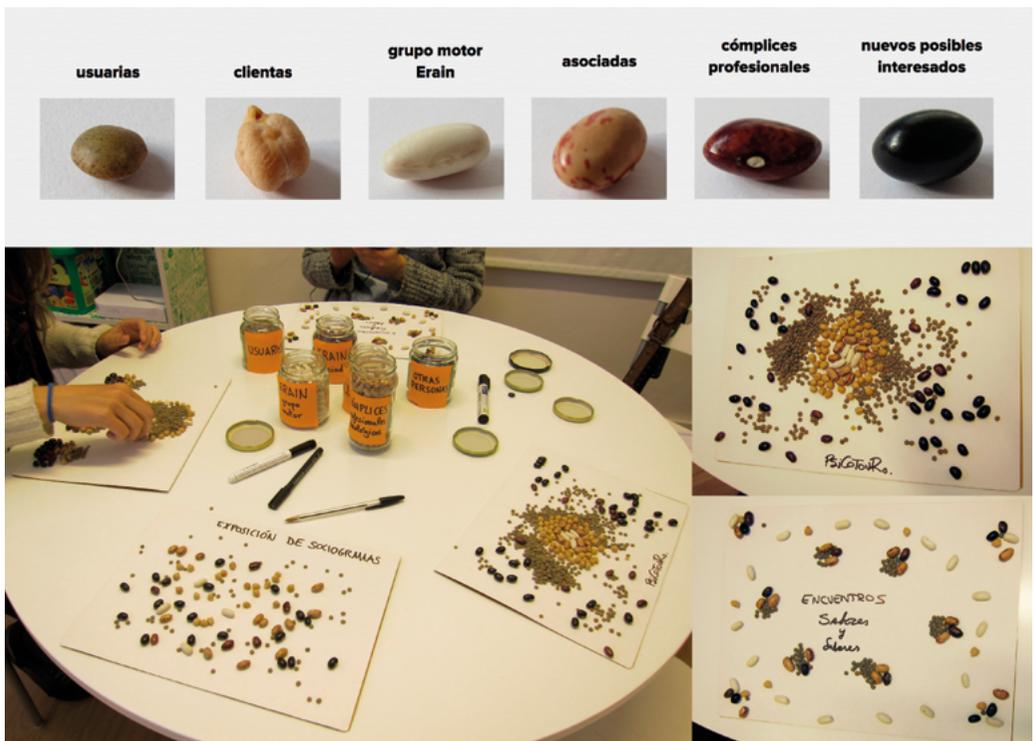




Figura 5.18. Actividad *Me suean las tripas* sobre testimonios personales compartidos.

METODOLOGÍAS DE TRABAJO

- Visualización a través de cartas.
- Visualización de personas de la comunidad y cómo las distintas ideas llegarían a unas u otras personas.

5.3. La raya

Olmo, Saioa. «La Raya». Guión de dinámica grupal. Pensada inicialmente para la exposición Mugaz Beste (Contra la frontera) en la cripta de la Iglesia de Santa Eugenia de Biarritz, y finalmente realizada en distintas ocasiones y foros como dentro del programa Corners of Europe de DSS2016, en el Centro Creación Azala, Lasierra, 13 de octubre 2013; en el Participatory Arts Lab en la Universidad Goldsmiths, Londres, 2014 y en la residencia Group Matters, del program Unidee de Cittadellarte, Biella, Italia, 2015.

LA RAYA LÍMITE, FRONTERA Y PENSAMIENTO DUAL

:::::: TRANSCRIPCIÓN::::::

Caldeamiento (30 min):

Eres tú misma: (*nombres de las personas*). Pero en vez de estar en la cripta de Santa Eugenia estás en un **espacio indefinido**. Sin paredes, como si fuera una sala interminable. No hay límites. Y te vas moviendo por este espacio infinito.

Primero tratas de **visualizar** este espacio ilimitado. ¿Es un espacio blanco en el que el fondo es una nebulosa? ¿Me lo imagino como un desierto con un horizonte inalcanzable? ¿Acaso es una tarima infinita? ¿o es un espacio en el que ni siquiera hay suelo?

Vas sintiendo **qué sensación provoca este espacio** en ti. ¿Te sientes a gusto? ¿Te da sensación de libertad? ¿Te provoca inquietud? ¿Acaso te hace sentir muy pequeña? ¿Quizás te parece inabarcable? ¿te deja indefensa? ¿te sientes poderosa en la inmensidad?

En este espacio sin límites **¿cómo te mueves?** ¿estás deambulando?.....

¿que pasaría si te marcaras metas en este deambular? De aquí a ahí, de allá a acá, de aquí para allá. ¿te haría sentirte más segura? ¿más decidida? ¿menos perdida? ¿o acaso simplemente entretenida?

Ahora percibes con atención que hay **otros cuerpos** en este espacio, moviéndose a la vez que tú. ¿Qué son estos cuerpos para ti? ¿Son otros seres iguales a ti?..... ¿son el límite donde acaba el vacío? ¿son el límite donde acabas tú?..... ¿son nuevas planetas que explorar? ¿nuevas inmensidades?

Te detienes **delante de uno de estos cuerpos**.....

Tú eres y el cuerpo que tienes delante también es. Dentro de esta inmensidad sois muy parecidos y también muy diferentes. Tratas de imaginar qué te hace a ti ser tú y qué le hace a ella ser ella.....

También tratas de imaginar tu inmensidad y su inmensidad como una sola inmensidad coincidente.....

Finalmente os despedís de la persona con un gesto. No es un adiós definitivo, es un hasta luego, os volveréis a encontrar. Y sigues tu camino.

Escena (duración variable, max. 1 h.):

Seguimos en este espacio infinito, como nosotras mismas: como (*nombres de las personas participantes*). Pero ahora nos encontramos con que en este espacio infinito han aparecido ciertos elementos. Una de estas cosas es justo la tuya. Sabes perfectamente cuál es. La reconoces y la coges. Ahora tómate tu tiempo para leer que conlleva que esta cosa sea la tuya. Léelo bien y no permitas que otra persona lea las indicaciones de tu cosa.

Figura 5.19. Objetos utilizados en La Raya, dentro del programa Corners of Europe, Azala, Lasierra, 2013.



Cuerda
Luz de colores
Cámara de vídeo
Plástico rojo
Gorro y gafas de piscina azules
Mando a distancia
Palo con banda
Trenza con lazo verde

Roles:

Guardiana de las fronteras invisibles

Estás en un territorio fronterizo y tú eres la guardiana de las fronteras invisibles.

Tu misión dentro de este territorio es la de hacer respetar los límites, espaciales, temporales, culturales y relacionales. Ficticios y reales.

Dentro de este territorio hay personas a las que no les gusta respetar los límites. Sé firme con ellas. Es por su bien.

Algunas de tus tareas

Tú eres quien ordena el territorio.

Tú también eres quien lleva el tiempo en este territorio. Y el tiempo en este territorio tiene 3 partes. Tú marcas cuándo comienza el tiempo 1, el tiempo 2 y el tiempo 3.

Al comienzo del tiempo 1 dirás: “El tiempo en este territorio comienza ahora”. El comienzo del tiempo 2 y del tiempo 3 decidirás tú cómo y cuándo marcarlo pero ha de ser de una manera clara.

Para finalizar dirás o harás algo conclusivo que todos han de respetar. Si todos los demás no lo asumen, tu tarea no habrá concluido. Busca la manera de cumplir tu cometido.

¡Ah!

Te gusta el color azul y tu punto débil son las cosquillas.

Contrabandista de afectos

Estás en un territorio fronterizo y tú eres la contrabandista de afectos.

Tu pasión es ir traspasando e intercambiar información, mercancías y sentimientos entre unas personas y otras. Te produce placer saltarte las normas. Sin límites que saltarte, la vida perdería parte de su sabor.

Tus acciones

Traficas con las informaciones, maneras de moverse, objetos y sentimientos personales reales de unos y otros.

¡Ah!

Hay una persona que tiene algo muy valioso. Intenta cambiarlo por algo muy valioso que tengas tú y quédatelo.

Cronista del reino

Estás en un territorio fronterizo y tú eres la cronista de este reino.

Tu visión es subjetiva porque eres un ojo grabador conectado a un cerebro, el tuyo.

Tienes como cometido registrar lo que está pasando en este territorio. A veces te fijas en lo que está más a la vista de un modo hiperrealista pero otras tratas de descubrir lo latente, leer entre líneas, descubrir lo menos obvio. Te gusta mirar desde ángulos, alturas y perspectivas diferentes.

Tu agenda marca distintos cometidos. Uno de ellos es intentar recopilar de cada persona quién es, qué hace, cómo se mueve... grabando, escribiendo, recordando.

Tienes sobre ti el peso de ser quien va a hacer Historia, pero a veces prefieres olvidarte un poco de esto y recopilar a tu manera.

Ten en cuenta que tu observación puede modificar lo que observas. Juega con esto.

¡Ah!

Te llama la atención el color azul.

Persona sin pautas:

Estás en un territorio fronterizo y tú eres tú, sin ninguna pauta aparte, por lo tanto, puedes hacer lo que quieras.

Si en algún momento te cansas de la libertad absoluta, puedes intentar robarle las pautas a otra persona o intentar intercambiar tu rol a otra persona, pero entonces perderás la valiosa libertad absoluta que posees.

¡Ah!

Tienes dinero, así que también disfrutas de la libertad que te da eso.

Aquitana roja

Estás en un territorio fronterizo y tú eres una aquitana roja.

Tu cultura es la roja. Hablas fuerte, desenfadada. Te mueves y bailas con desparpajo. Devoras información y experiencias. Te interesan otras culturas, otras vidas, los intercambios, viajar... pero no tienes los papeles en regla y te vendría bien tenerlos. Has trabajado en actividades muy diversas.

¡Ah!

No te llevas muy bien con el guardián de las fronteras invisibles, pero sabes que tiene un punto débil que tratas de descubrir.

Aquitana azul

Estás en un territorio fronterizo y tú eres una aquitana azul.

Tu cultura es la azul. Cuando hablas con la vocal «u». Cuando bailas o te mueves lo haces con movimientos sofisticados. Puedes tener cierto interés por conocer otras culturas, pero tampoco excesivo, en general no. Trabajas de lo tuyo y eres muy especialista en eso. Te gusta sumergirte en el mar y en la piscina.

¡Ah!

Hay un tipo de persona que te saca de quicio y es la aquitana roja.

Aquitana verde

Estás en un territorio fronterizo y tú eres una aquitana verde.

Tu cultura es la verde. Te gusta ir a la montaña, respirar aire fresco, eres ecologista. Te mueves y bailas en sintonía con la naturaleza, mimetizándote con ella. A veces de una manera fluida como el río y el viento, y a veces brusco, como un precipicio. Buscas disfrutar de la naturaleza sin trabas. Eres consciente de los ciclos naturales.

¡Ah!

No simpatizas con la aquitana azul ni con la aquitana amarilla, pero sí te gusta disfrutar de sus territorios.

Aquitana amarilla

Estás en un territorio fronterizo y tú eres una aquitana amarilla.

Tu cultura es la amarilla. Te gusta que la gente esté unida. Haces fiestas para que las personas se lo pasen bien y acaben todas juntas, revolviéndose y sintiéndose parte del mismo grupo, pero siguiendo tus reglas. Te gusta el Sol, las formas y los movimientos circulares. Tienes dinero, pero no tanto como te gustaría, y buscas juntarte con otras personas que también lo tengan, sin que se note demasiado.

¡Ah!

Hay una persona que puede intentar intercambiar contigo algo valioso. Ten cuidado con el trato que quiera hacer.



Figura 5.19. Momento de la dinámica grupal *La Raya*, dentro del programa *Corners of Europe*, Azala, Lasierra, 2013.

5.4. Roles relacionales fundamentales en grupos de trabajo colaborativo (y protocolo de uso)

LoRelacional. «Roles relacionales fundamentales en grupos de trabajo colaborativo (y protocolo de uso)». Guía elaborada durante las sesiones de #Meetcommons y posteriormente en las reuniones periódicas de LoRelacional en Wikitoki, 2013-2014. Protocolo implementado en distintos grupos de trabajo. Accesible en: <https://sobrelorelacional.wordpress.com/2014/06/24/roles-relacionales-fundamentales-en-la-colaboracion/>

ROLES RELACIONALES FUNDAMENTALES EN GRUPOS DE TRABAJO COLABORATIVO (Y PROTOCOLO DE USO)

Desde enero del 2014, el grupo de meetcommons #LoRelacional nos juntamos mensualmente en Wikitoki para encontrar un enfoque pleno sobre el binomio productivo y reproductivo en equidad, e intentar a responder a:

¿Cómo cruzar las tareas productivas y reproductivas para que en cada proyecto se tenga presente lo relacional como parte intrínseca de todos y cada uno de los proyectos y para que sea ejercida conscientemente por todas las que participamos del mismo y no nos fijemos únicamente en los resultados?

Figura 5.20. Ilustración de los roles relaciones en grupos de trabajo colaborativo y protocolo de reparto, LoRelacional, 2014.



DE ROLES Y PROTOCOLOS

Lo Relacional es ese espacio intangible y necesario para que lo reproductivo («no-productivo») y lo productivo puedan tener sentido en una organización equilibrada de los tiempos. La conciliación de ambas esferas que nos permita entendernos como seres enteros y plenos.

Después de cinco encuentros, comenzamos a compartir el documento consensuado de Roles Relacionales Fundamentales de Aplicación en Grupos de Colaboración. Este listado de tareas debe leerse a modo de propuesta de buenas prácticas relacionales en los procesos colaborativos. Son tareas que hay que cubrir de manera dinámica y en un modo rotativo. Tal vez no sepas cómo hacerlo. Si es así pide ayuda o déjate aconsejar. Lo importante es tener una actitud pro-activa, generosa y de agradecimiento activo.

También te puede ocurrir que te tomes los cargos muy a pecho, ¡no te asustes! A nosotras también nos ha pasado. Pronto te darás cuenta de que es la plena concienciación de cómo somos y cómo actuamos que es parte de cualquier proceso de interacción.

Como todo, cuanto más pongamos en práctica lo que alternativamente nos vaya tocando y cuanto más sinceras seamos con nosotras mismas, mejor iremos sedimentando colaboraciones plenas, respetuosas y equitativas que se traducirán en una vida de mayor calidad.

Seguro que te surgirán varias preguntas, así que este documento también incluye una sección de F.A.Q.-s. Preguntas y respuestas que funcionan como un protocolo

sobre cómo implementar los roles en grupos de distintos tamaños.

LISTADO DE ROLES RELACIONALES

Aquí detallamos los roles/funciones fundamentales que se dan en los grupos de trabajo colaborativo. Creemos importante resaltar que estos roles son rotativos; no se corresponden a capacidades personalidades ni a personalidades individuales; y todas las integrantes del grupo deben aprender a llevarlos a cabo para poder ejecutarlos cuando les toque o cuando el grupo lo necesite.

Estos son los roles ordenados por orden alfabético:

Abrazanta/e

Recibe, presenta y traduce los códigos propios del contexto a las personas nuevas.

Altavoz

Observa y capta los emergentes del grupo (fricciones, malestares, momentos energéticos, bloqueos, pérdidas de atención...) para hacer una devolución sobre ellos.

Caleidoscopio/a

Vela por que las formas diferentes de ser, de hacer y de expresarse sean tenidas en cuenta y encuentren su espacio dentro de la situación.

Cazafantasmas

Favorece que se expliciten miedos.

Cigüeña

Toma la responsabilidad de que el espacio y el clima común sea confortable. Ej.: se encarga también de las cuestiones técnicas (sonido, conexión...)

Ecuilizador/a

Vela por que se distribuyan de manera equilibrada las cargas de trabajo.

Energizer

Se encarga de aportar energía al grupo mediante su actitud, juegos y humor. Atiende a la medida justa entre las pasiones alegres y pasiones tristes en cada ocasión.

Genia/o de la lámpara

Posibilita que los deseos puedan canalizarse.

(H)amorante

Se ocupa de que haya un espacio-tiempo específico para los afectos y cuidados.

Liguera/o

Capta las resistencias y media en los conflictos.

Maestra/o de ceremonias

Presenta la situación, el contexto o evento.

Se encarga de abrir y de cerrar sesiones, procesos, etc.

Pajarilla/o

Quién se encarga de twittear.

Parabólica

Atender chat de Youtube: activar-dinamizar conversación y trasladarla a hangout (preguntas, comentarios, reflexiones...)

Registrador/a

Quien toma registro de la sesión de trabajo de distintas maneras: acta, fotos, audio, texto, vídeo...

Reloj

Se encarga de llevar los tiempos y ritmos del grupo atendiendo a los objetivos y las necesidades de las personas. Hace que se respeten los momentos de descanso.

F.A.Q.-s. CÓMO IMPLEMENTAR ESTOS CARGOS EN SITUACIONES CONCRETAS

En este momento te estarás preguntando un montón de cosas. Esperamos que estas preguntas te sirvan como guía/protocolo de uso y activación de estos roles.

1. ¿Qué hacemos con todos estos roles si sólo somos menos de 15 personas en esta sesión de trabajo?

Asignad los siguientes roles (por orden de aparición) hasta completar el número de personas que seáis. Cada una deberéis asumir más de un rol. Pensando en “un paquete básico de roles para grupos pequeños”, sería este:

- Maestra/o de Ceremonias (+ Cigüeña + Reloj + Liguero)
- Abrazante/a (+ Energizer + Hamorante)
- Registrador/a
- Ecuallizador/a (+Genia/o de la lámpara + Cazafantasmas)
- Altavoz (+ Caleidoscopio/a)

2. ¿Qué pasas si somos un grupo de entre 15 y 25 personas?

Trata de distribuir todos los roles fundamentales incluidos en este documento.

3. ¿Qué pasas si somos un grupo de entre 25 y 80 personas?

Trabaja por equipos y en cada uno, distribuir las tareas según la primera pregunta (grupos pequeños). Los roles se reproducen rizomáticamente.

4. ¿Qué hacemos si lo que vamos a hacer es una reunión no presencial a través de internet*?

Elige preferentemente los siguientes roles:

- Maestro/a de ceremonias
- La Abrazanta
- Reloj
- Registrador/a
- (H)amorante

Además, si es una reunión pública, plantéate añadir los siguientes roles:

- Sonotone: técnica de sala (se encarga de las cuestiones técnicas, sería una adecuación tecnológica de la cigüeña)
- Pajarillo: twitter (se encarga de la comunicación vía twitter: transmitir en la red los debates, y traer al debate voces que se escuchen en la red)

* En #MEETCOMMONS se ha hecho un trabajo específico para adecuar estas pautas y protocolos al contexto de las reuniones on-line periódicas (que realiza a través de Hangout, la herramienta de chat y streaming de Google). Descárgalo y aplícalo: http://meetcommons.org/wp-content/uploads/sites/7/2014/07/MEETCOMMONS_protocoloROLESenHANGOUT_def.pdf.

5.5. ¡Asalta!

Plataforma A. «¡Asalta!». Esquemas organizativos para llevar a cabo dicha acción grupal performativa en distintos espacios públicos, Bilbao, 18 de mayo de 2013.

¡ASALTA!

El sábado 18 de mayo de 2013, aprovechando la celebración del día internacional de los museos Plataforma A lleva a cabo una acción artivista para reivindicar el cumplimiento de las leyes de igualdad por parte de los museos.

La acción se fraguó en torno a la idea de asalto y conquista de determinados espacios de poder del arte, parodiando el modo de «asaltos», «asedios» y «abordajes» de los conquistadores. Se «coreografió» el movimiento colectivo para que fuera lo más rotundo, significativo y visible posible en el espacio urbano. También se pensaron una serie de «gritos de guerra», que nos ayudaron tanto para difundir nuestra reivindicación de un modo lúdico además de para meternos en situación. Una base sobre la que luego improvisamos algo así como las jugadas en un partido de baloncesto, que todas tenemos en la cabeza y que tras el anuncio activamos.

MODOS DE ASALTO + GRITOS DE GUERRA

1- AL ABORDAJE

Nos juntamos en un punto alejado de nuestro lugar-objetivo, y al grito de «¡Al abordaje!» corremos todas juntas hacia el punto de destino gritando «¡Aaaaaaaaaaaaaah! Plataforma A!» Cuando llegamos saltamos en el sitio ondeando las banderas.

(Esta acción hecha en la antigua entrada del Museo de Bellas Artes, el Puppy y el Don Diego)

2- UNA PARA TODAS Y TODAS PARA UNA

Nos disponemos en círculo alrededor del punto que queremos asaltar. Al grito de «Una para todas y todas para

Figura 5.21. Esquemas de las acciones concretas de *¡Asalta!* de Plataforma A.

una» corremos hacia el centro. En el centro hay un cubo con tapa en el que una de nosotras clavará una bandera grande (llevo yo cubo y bandera). Una vez allí, la que lleva esa bandera la ondea por encima de las cabezas de las demás.

(Esta acción hecha en la antigua entrada del Museo de Bellas Artes y el Puppy).

3- ÁBRETE SÉSAMO

Nos colocamos en línea frente a una entrada y a cada 3 pasos que damos a la vez decimos «Ábrete Sésamo». A medida que vamos avanzando vamos gritando más fuerte «¡Ábrete Sésamo!» hasta estar bien pegadas a la puerta.

(Esta acción hecha en la antigua entrada del Museo de Bellas Artes y la entrada del Guggenheim).

4- ASEDIO

Correr desde distintos puntos más o menos alejados hasta una escultura acordada y rodearla andando en círculo.

ASEDIO a Zuloaga: «Zuloaga comparte la peana».

ASEDIO a Serra: «Serra, tu adquisición es colonización».

ASEDIO a Moraza: «Moraza, eres listo, únete al feminismo» / «Dónde están los pitosporos matarilerilerile, dónde están los pitosporos matarilerileró»

ASEDIO a Chillida: «El vacío, se nos hace a nosotras».

ASEDIO al Puppy: «¡Puppy sal de paseo!» / «Puppy no es un perro es una perra».

ASEDIO a Don Diego: «¡Don Diego usurpador, baja del peanón!»

* Otros slóganes:

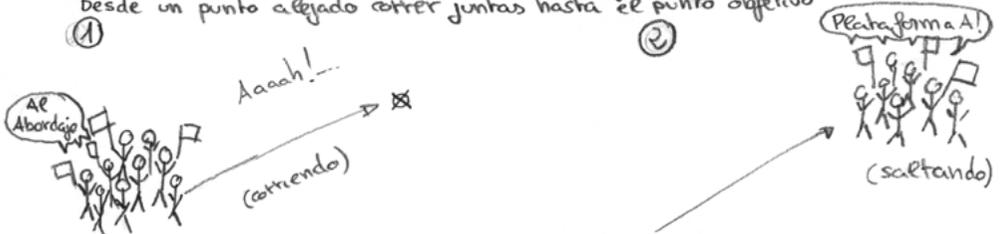
«Nuestros museos, no cumplen, las leyes de igualdad»

«Museoak, gureak»

ASALTA!

MODOS DE ASALTO + GRITOS DE GUERRA

1) - AL ABORDAJE - grito: ¡Al abordaje!...- Aaaaah Plataforma A!



2) UNA PARA TODAS Y TODAS PARA UNA - Aaaaah Plataforma A!
Distribuidas alrededor de un objetivo correr al centro y ondear banderas



3) ÁBRETE SÉSAMO

En línea frente a una entrada avanzan diciendo "Ábrete Sésamo" en cada paso



4) ASEDIO al Puppy

Correr hasta él y andar alrededor de él en círculo diciendo -



ASEDIO .. a Don Diego

Correr hasta él y andar alrededor de él en círculo diciendo...





Figura 5.21. Acción ¡Asalta! de Plataforma A. Fotografía: Diana Terceño.

5.6. Tú no

Plataforma A. «Tú no». Guión para llevar acabo dicha acción grupal performativa en la entrada de la facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, 18 de febrero de 2015.

TÚ NO

Sobre los mecanismos de inclusión y exclusión de género.

Utilizar el acceso a un edificio dejando pasar o no pasar al interior en función de un criterio de discriminación velado (en este caso de género), por tanto, sin revelar en ningún momento este criterio, pero utilizándolo. En caso de que alguien se queje que es por este motivo, negarlo. Intentar evidenciar así los mecanismos subliminales de discriminación de género.

Fecha y lugar: miércoles 18 de febrero 2015, a las 8:30, 9:15 y 10:00, en la entrada del edificio 1 de la Facultad de Bellas Artes, Leioa.



Figura 5.22. Puerta de acceso a la facultad de Bellas Artes de la UPV. Lugar elegido para hacer la acción *Tú no* y posteriormente ofrecer una charla informativa sobre Plataforma A, 2015.

CONTEXTO

Se supone que vivimos en una situación de igualdad de género. A nivel de discurso, parece existir el consenso (al menos en los países occidentales) de que mujeres y hombres deberíamos tener igualdad derechos. Sin embargo, cuando miramos a nuestro alrededor y prestamos atención a las estadísticas, nos damos cuenta de que en la práctica, la situación dista de ser igualitaria y que hasta el momento, hay maneras tácitas, incluso inconscientes de discriminación en función del género y que como consecuencia, las mujeres tienen más dificultades para llegar a situaciones de poder, tienen menores salarios y ostentan más responsabilidades en la esfera reproductiva (la cual tiene menos valor social que la esfera productiva) y en general sufren modos subliminales de exclusión y de discriminación negativa debido al sistema heteropatriarcal imperante en la gran mayoría de culturas.

«Perdona, pero tú... no puedes / no eres suficiente / no estás legitimada / no tienes credibilidad / no estás preparada para esto / no estás empoderada / no eres convincente / no te lo crees lo suficiente / no eres la persona adecuada / no sabes de esto / no eres de los nuestros / en lo que eres experta no tiene valor aquí / no eres competitiva... en definitiva, tú no».

El contexto concreto de la Facultad de BBAA

En la facultad de Bellas Artes de la UPV, la proporción de personas que cursan estudios suelen ser 2/3 mujeres y 1/3 de hombres. Sin embargo, la proporción de hombres y mujeres en los espacios profesionales de arte de mayor legitimación (exposiciones reputadas, concursos, convocatorias, exposiciones individuales en museos, compras de obra...) tiende a invertirse la proporción 2/3 de hombres y 1/3 de mujeres.

Habría que plantearse muchos porqués ante los cuáles seguramente no tengamos una única respuesta:

- ¿Por qué llegan más mujeres que hombres a los estudios de BBAA? ¿Es porque es menos deseable para ellos los estudios de arte? ¿Es porque los hombres tienen más dificultades para someterse al sistema educativo? ¿son las aspiraciones de ellos y ellas diferentes?
- ¿Por qué acaba habiendo menos mujeres artistas en los espacios más legitimados? ¿Cambian las aspiraciones con el avance de los años en la carrera profesional? ¿Surgen incompatibilidades de dedicaciones al ámbito

- productivo y reproductivo? ¿Realmente las mujeres son menos competitivas y ambiciosas? ¿Tienen los hombres más inculcado el «tú debes optar a algo mejor»?
- ¿Por qué acuden a la cabeza principalmente hombres a la hora de pensar ponentes de conferencias o artistas participantes en exposiciones? ¿Funcionan las redes de reconocimiento mutuo entre iguales en cuanto a gusto, temas, maneras de trabajo y estéticas?
 - ...

Existe una incómoda construcción de género tanto para hombres como para mujeres, ya que conduce tanto a unas como a otros a ciertos patrones comportamentales y aspiracionales. Sin embargo, haciendo balance, pareciera que, en este reparto, las mujeres tuvieran más las de perder.

DESARROLLO DE LA ACCIÓN

Se trata de una acción camuflada, no anunciada ya que queremos mantener el factor de sorpresa y de desconcierto que da el que algo no esté anunciado como acción artística. Lo que se anunciará será la sesión informativa.

Las guardianas

Dos personas se colocan a ambos lados de la puerta de entrada. Estas personas cuando alguien pasa le dejan pasar o no. Por ejemplo, si es mujer se le deja pasar y si es hombre no, pero de vez en cuando hacen alguna excepción que confirma la regla (dejan pasar arbitrariamente a algún chico y no dejan pasar arbitrariamente a alguna chica). Cuando se les pregunta porqué no pueden pasar, responden una serie de frases altamente estereotipadas y protocolarizadas tipo: perdona no puedes entrar, el acceso está restringido, perdona pero no se te permite la entrada... no estás suficientemente preparado para entrar, lo siento pero no cumples los requisitos de entrada, un momento por favor no entras dentro de los parámetros para poder tener acceso a este edificio... (*ver más abajo el apartado: tipos de frases). Las personas de la entrada sería preferible que fueran un hombre y una mujer, ya que serán quienes ejerzan de «brazo ejecutor de la discriminación» y ésta es ejercida tanto por hombres como mujeres (no queremos que la lectura «mujeres contra hombres» sea una de las lecturas posibles).

Las entretenedoras

Como apoyo previendo que la mayoría de las personas no aceptarán simplemente no poder pasar, habrá otras 3 personas para «retener», «entretener», «liar»... a las personas diciéndoles argumentos con los que hacerles perder el tiempo. Cuando se acaban los argumentos de la primera «entretenedora» se les remite de nuevo a otra persona, para que empiece la retahíla de explicaciones otra vez (como cuando en las instituciones te dicen que vayas con un papelito de un sitio a otro hasta que te canses). Si vemos que la cosa se pone fea o si ya llevamos bastante tiempo reteniendo a una persona, le remitimos a la puerta secundaria (la que está frente a la entrada del parking nuevo).

Las comentaristas

Las personas de Plataforma A que no sean ni guardianas ni entretenedoras pueden hacer el papel de «comentaristas» en la parte de interior del hall, al lado de los carteles de la entrada. Se trata de estar tranquilamente charlando entre nosotras, con un tono un poco más alto de lo normal y elucubrando sobre lo que está pasando en la entrada, haciendo distintas lecturas sobre los que podría estar sucediendo (de esta manera las personas que logran entrar pero han detectado que pasa algo pueden acoplarse a parte de la conversación y las «comentaristas» pueden conducir las reflexiones sobre los que está sucediendo en torno a posibles interpretaciones en relación a cuestiones de género.

Seguridad y conflictos graves

Debemos tener en cuenta de que al no dejar pasar no haremos distinción entre si es estudiante, profesor o trabajador de administración. Posiblemente las personas trabajadoras y el profesorado sean quienes puedan mostrar una oposición más fuerte a seguir nuestras indicaciones por sentirse más autorizadas. Si hay una tensión «normal» actuaremos como hemos planeado pero si alguna situación se vuelve muy tensa, aplicamos directamente un «código 0» (=acceso por la puerta lateral) o dejar pasar normal para evitar conflictos graves (que no ayudan a nuestra acción). Si la situación se complica mucho o alguien del centro nos viene pidiendo marcharnos de ahí la persona de referencia será Saioa para tratar el asunto con quien sea necesario. Si el administrador del centro nos pide suspender la acción por alguna queja recibida, la suspenderemos automáticamente.

Ropa

En cuanto a ropa, sería bueno elegir de entre nuestro vestuario aquel que te otorga más seriedad, rigor, formalidad.

Documentación

Sobre la manera de documentar las dos personas llevarán una grabadora con micro de corbata que se vea lo menos posible. Las otras tres si tenemos la posibilidad también. Posteriormente se haría un audio que podríamos editar con las reacciones y frases más significativas.

Habría una sexta persona con una cámara «discreta» que sacará fotos de vez en cuando (tanto en el escenario principal, en el acceso secundario o dentro si vemos que algunas personas reaccionan dentro).

Resumen del reparto de tareas:

2 personas en la puerta principal: guardiana1 y guardian2

3 personas como «cadena burocrática» (fuera, en los alrededores de la puerta principal): entretenedora1, entretenedora2, entretenedora3.

1 persona en la puerta secundaria: guardiana3

1 persona que hace fotos de extranjis: fotógrafa

x personas que comentan en alto: comentaristas

Tiempos:

Se harían 3 tandas de la acción: 08:30 (no dejar pasar chicas), 09:15 (no dejar pasar chicos) y 10:00 (no dejar pasar a mujeres mayores de 35). La duración de la acción sería de 25 min cada vez y 20 min entre turno y turno para comentar y descongestionar un poco la entrada si llegara a pasar.

POSIBLES MANERAS DE ENTENDER LA ACCIÓN

La acción que vamos a proponer a continuación más que lanzar un enunciado o mensaje unívoco pretende plantear preguntas y formas de interpretación abiertas, ya que no habría una única manera de leerla:

- ¿Se trata de una ilustración de cómo los hombres acceden con más dificultad a los estudios universitarios y en particular a los de Bellas Artes?
- ¿Se trata de una revancha frente a cómo las mujeres acabamos accediendo con más dificultad a determinados escalafones profesionales y sociales?
- ¿Es una sátira a la manera protocolizada de poder blando que se ejerce sobre las personas a través de fórmulas verbales que bajo una apariencia de rigor y fundamento esconden claros juegos de poder?
- ¿Es una representación de un juego de exclusión e inclusión en el que todos perdemos?
- ¿Qué diferencia supone entrar por la puerta principal o entrar por un acceso secundario?
- ¿Las personas a las que se les permite entrar están en una situación más privilegiada que quienes están fuera? ¿Se puede positivizar el quedarse fuera? ¿Nos convencemos de que es mejor quedarse fuera?
- ...
- ... y sobretodo en las acciones en las que la gente participa ¿qué acabaremos aprendiendo de los comportamientos imprevisibles que se deriven de la acción?

TIPO DE FRASES QUE SE PUEDEN UTILIZAR

Primer bloqueo:

- Perdona no puedes entrar.
- El acceso está restringido
- Perdona, pero no se te permite la entrada.
- No estás suficientemente preparado para entrar.
- Lo siento, pero no cumples los requisitos de acceso.
- Un momento por favor no entras dentro de los parámetros para poder tener acceso a este edificio.
- No estás autorizado a acceder a estas instalaciones.
- Lamentablemente el acceso es restringido.
- Puedes intentar volver a entrar más tarde.
- Lo siento, pero no cumples con los requisitos de entrada.

Razonamientos:

- Los requisitos de entrada señalan una serie de aspectos presenciales que tú no cumples.
- No puedes entrar porque no entras dentro de los parámetros marcados desde las instancias rectoras.
- No puedes acceder porque te hacen falta determinadas prerrogativas de las que no dispones.
- La entrada esta limitada a quienes cumplen con las disposiciones de la ordenación.

- No entras dentro de los cánones de bellas artes marcados por la normativa.
- Después de un chequeo somero constatamos que no entras dentro del marco establecido.
- Si te dejamos entrar concurriríamos en un problema de inconsistencia formal.
- ...

PALABRAS-RECURSO

- Acceso / entrada / paso
- aptitudes, capacitaciones, competencias
- Actitudinal / capacitacional / competencial / aspiracional
- Restringido / limitado
- Autoridades competentes / organismos específicos / instancias máximas
- Medidas oportunas / criterio de selección
- Prerrogativas / disposiciones / requisitos
- Fuera de ordenación académica / fuera de mandato
- Mandato /orden /precepto
- Vacío asistencial
- En vigor
- ...

DIÁLOGOS TIPO QUE PODRÍAN SUCECER

(No se trata de aprendérselos de memoria sino de unos ejemplos para entender cómo podría suceder la acción).

Ejemplo1: (nivel de resistencia bajo por parte de la persona que entra):

- Perdona, pero no puedes entrar.
- ¿Por qué no puedes entrar?
- No estás suficientemente preparado para acceder a este espacio.
- ¿Quién dice eso?
- Lo digo yo que estoy a cargo de esta puerta de entrada. Mi labor aquí es dejar pasar o no a las personas en función de si cumplen los criterios de acceso.
- ¿Y cuáles son los criterios de acceso?
- Los criterios estipulados por los organismos competentes.
- ¿Y cuáles son esos?
- Criterios que atienden a una serie de parámetros generales y específicos relacionados con las aptitudes, capacitaciones y baremos competenciales.
- ¿Me estás diciendo que no estoy suficientemente preparado?



Figura 5.24. Momento de bloqueo de la entrada durante la acción *Tú no*, Plataforma A, 2015.

— No, simplemente que no puedes pasar.

(la persona se queda esperando contrariada. La entrenadora¹ le aparta a un lateral para que no obstaculice la entrada)

— ¿Algún problema?

— Sí, que no me dejan entrar.

— Por favor acércate a aquí.

— ¿Qué ha sucedido?

— Eso, que he intentado entrar y no me dejan pasar.

— ¿Y por qué?

— No sé, dicen no sé qué de aptitudes y capacitaciones.

— ¿Cómo te llamas?

— Mikel.

— ¿Y los apellidos?

— Alonso García.

— ¿Y el DNI?

— 14.578.002-D

— No sé a qué se deberá, pero seguramente mi compañera te podrá dar alguna explicación.

(la persona es derivada a la entrenadora 2)

— Hola

— Hola, bueno, ¿qué pasa aquí?

— Entiendo que no estás pudiendo acceder.

— No.

— ¿A qué se debe el problema?

— No sé dímelo tú.

— ¿Cómo te llamas?

— Mikel.

— ¿Y tus apellidos?

— Alonso García.

— ¿DNI?

— Pero bueno, esto ya me lo habéis preguntado antes.

— ¿DNI, por favor?

— 14.578.002-D

— Mira muy probablemente se deba a un error, pero también podría ser que no estuvieras dentro de las directrices marcadas por la normativa vigente y que tuvieras que hacer algún tipo de desempeño personal para poder validar tu entrada. Mi consejo es que tengas un poco de paciencia y a ver si entre todas conseguimos clarificar esta anomalía. Esta situación es incómoda tanto para ti como para nosotras. Mi consejo es que hables con mi compañera que ella te va a poder dar una solución temporal, hasta que logres clarificar tu situación.

(la persona es derivada a la entrenadora 3)

- Hola, ¿a quién tengo el placer de dirigirme?
- Me llamo Mikel Alonso García y mi DNI es el 14.578,002-D.
- Entiendo que si has venido hasta mi es que hay alguno de los criterios de entrada que no cumples.
- Pues no sé, algo así.
- ¿Te ha pasado esto anteriormente?
- No, ¿me estás tomando el pelo?
- ¿Estás seguro?
- Sí.
- ¿Seguro que no se te ha impedido la entrada a ningún espacio anteriormente?
- Seguro.
- Entonces será una que se establecido un criterio compensatorio a la hora de no dejarte entrar.
- No sé de qué me hablas.
- No importa. Como contamos con medidas de discriminación positiva, vamos a dar una solución temporal transitoria a esta situación dejándote acceder por la puerta situada en el otro lateral del edificio, por donde accederás a todos los servicios con total normalidad.
- Gracias, muy amable.

Ejemplo2 (nivel de resistencia alto físico):

- Lo siento, pero no puedes entrar.
- Sí, porque tú lo digas (la persona empuja con fuerza).
- Detente por favor (al oír esto la entrenadora1 puede acudir a la ayuda, si con dos personas se ve que no es suficiente).
- ¿Qué pasa aquí?
- Dejadme pasar.
- Lo siento, pero no puedes.
- ¿Pero por qué? Ay va la leche... Qué tengo prisa.
- Por favor habla con mi compañera (entrenadora 3)
- (forcejea para entrar)
- Insisto que si tienes cualquier problema hablas con mi compañera

(la persona es derivada a la entrenadora 3)

- Como te han indicado las compañeras de la entrada no puedes entrar por este acceso, no obstante, dirígete a la puerta lateral y di que eres un código 0.

Figura 5.23. Momento de bloqueo de la entrada durante la acción *Tú no*, Plataforma A (2015).



Ejemplo2 (nivel de resistencia alto verbal):

- Perdona, pero tu acceso no está permitido.
- Lo siento, pero no te entiendo
- Qué no puedes entrar.
- ¿Por qué?
- Porque no entrar dentro de los parámetros de admisión en vigor.
- ¿Qué me estás contando?
- ¿Quién os ha dado permiso para hacer esto?
- Nuestra presencia aquí está avalada por los órganos de dirección instituidos.
- ¿Pero quién os ha dado permiso?
- Los órganos de dirección vigentes.
- No me tomes el pelo y déjame pasar que tengo que entrar a trabajar.
- Lo siento, pero no.
- Esto se está pasando de la raya.
- Vamos a ir a hablar ahora mismo con el conserje.
- Por favor, habla con mi compañera (entretenedora 3)

(la persona es derivada a la entretenedora 3)

- ¿Algún problema?
- Espero que tengáis permiso para hacer esto porque estáis infringiendo la normativa del centro.
- La Decana del centro avala nuestro cometido (enseñar el papel). Por favor, puedes acceder al edificio por la puerta lateral donde te espera una compañera. Dile que eres un código 0.

En definitiva, evitar en todo momento aceptar que es una acción artística.

5.7. Berrea

LoRelacional. «Berrea». Materiales de trabajo

BERREA

SESIÓN 1

Hacer una serie de ejercicios en la primera sesión. Para la segunda elegir uno y desarrollarlo más.

TEMAS A TRATAR

- El investigador como sujeto que investiga y el sujeto investigado.
- Las relaciones entre los ciervos
- La intimidad
- Las relaciones con los otros visitantes
- Las relaciones entre los dos grupos de nosotros (conocidos y desconocidos)

Instrucciones para Laura (cámara)

1ª parte. Cámara encendida desde antes de entrar en el plató. Grabar las instrucciones que se dan.

Importante es expresar la sensación que estás teniendo en ese momento.

Saber si su cámara graba en la oscuridad (si no que grabe audio en la oscuridad).

Estas dentro y fuera a la vez.

Pondré un cartel en la puerta (que no aparezca en la grabación).

Aunque parezca que no pasa nada, o que no se entiende nada, tú sigue grabando.

1ª parte cámara subjetiva

2ª parte fijarse en las expresiones de la gente, gestualidad los movimientos.

3ª cómo se construye la imagen final y una imagen fija final.

Instrucciones al resto

- Ropa de colores no vivos.
- Llevar una mochila con cosas que necesitemos para esta exploración del comportamiento humano y cérvido.

Escena 1: Penetrar en la oscuridad – El observador observado

0) Colocar un cartel en la puerta de por favor no abrir la puerta hasta las dos.

1) Yo dejo en marcha el sonido (sonido número 38). Dejo a Peru con una máscara de ciervo y una cámara grabando en la oscuridad.

2) Laura graba desde que dejamos la mesa cuadrada.

3) Dar instrucciones:

«Vamos a entrar en el espacio del «como sí». Es un espacio de ficción, a la vez que un espacio de realidad. Son las 6:00 de la mañana, aún no ha amanecido, y nos dispomos a entrar en un paraje para ir a escuchar la berrea. Nuestro objetivo es aprender sobre el comportamiento humano en grupo y la observación de este comportamiento. Vamos a ir caminando por un camino estrecho, en la oscuridad, en un grupo compacto, de dos en dos, hasta un lugar donde se escucha y ve la berrea. Marta conoce el camino y las demás la vamos a seguir. La berrea se verá al amanecer. Sólo la persona que va adelante va a llevar la luz. No hay más reglas.»

4) Yo voy con el grupo y al de un rato me pongo la máscara

(Indicar) Vamos a entrar por un camino pequeño, Marta lleva la dirección.

5) Objetos dejados: Prismáticos, cantimplora, grabadora, cuaderno de notas, comida.



Figura 5.25. Momento de la experimentación grupal performativa Berrea, LoRelacional, 2016.

Escena2: Pasar de no vernos a vernos - comportarnos como cérvidos

Encender las luces.

Poner el sonido de la berrea.

Grabar las expresiones de las personas, sus partes corporales. Llevar una grabadora encima.

Ya ha amanecido y estamos en una zona llana de una ladera del monte Gorbea.

En la oscuridad estábamos muy pendientes de lo que pasaba a nuestro alrededor. Ahora, con las luces somos más conscientes de nuestros cuerpos y de los de los demás.

Vamos percatándonos de cómo nos sentimos y si tenemos algún tipo de tensión en alguna parte de nuestro cuerpo.

Cabeza, cara, cuello, orejas,

Hombros, soltamos los brazos, nos percatamos incluso de las puntas de los dedos.

Desperzamos el torso, la cintura, la pelvis

Bajamos por las piernas

....

Respiramos hondo, más hondo... que inunde todo nuestro cuerpo.

Figura 5.26. Momento de la experimentación grupal performativa *Berrea*, LoRelacional, 2016.



Resulta que en este respirar hondo, no nos hemos dado cuenta pero el ambiente está lleno de feromonas.

Intentamos visualizar cómo estas feromonas están entrando en nuestro cuerpo (por la nariz, por la piel).

Poco a poco percibimos que estas feromonas van teniendo un efecto en nuestro cuerpo:

- De repente los **pies** se nos han convertido en pezuñas ¿cómo nos movemos con estas **pezuñas**.
- Sentimos que nos ha salido una pequeña **cola**. ¿Qué nos hace sentir de repente tener cola? ¿Cómo afecta al resto de nuestro cuerpo el tener cola?
- Todo el cuerpo se nos ha cubierto de pelo.
- A algunas nos han salido cuernos. ¿Cómo movemos con esos cuernos en la cabeza? y calculando no chocarnos con los demás.

Somos ciervos y estamos en la berrea.

Intentamos movernos y comportarnos en función de este ser ciervos.

Escena3: Encuentro

Algunos de vuestra manada son investigadores y os han estado observando lo que habéis estado haciendo. Intentáis generar un sculping con ellos de cómo sería la mejor manera de estar todos juntos.

.....

EXTRACTOS DE TEXTOS:

Fuente: Ardèvol, Elisenda. *La búsqueda de una mirada*. Barcelona: Editorial UOC, 2006.

«¿Modifica la presencia de la cámara el comportamiento de las personas filmadas? Aparte del hecho de que no hay forma de responder a esta pregunta, excepto quizás filosóficamente, los etnógrafos tienden a realizarse esta pregunta cuando toman una cámara y no cuando toman un lápiz y un cuaderno de notas. Además, la pregunta se fundamenta en el presupuesto erróneo de que es posible registrar algo llamado comportamiento inmodificado, esto es que la cámara puede registrar acontecimientos de una forma no mediatizada (Ruby, 1975: pp. 105-106)».

«El cine satisface nuestro apetito de ilusión por la reproducción mecánica en el acto de filmar, no en el resultado alcanzado. Esta producción de imágenes por medios automáticos ha afectado nuestra forma de ver las imágenes cinematográficas y les da una aurea de credibilidad por encima de otro tipo de representaciones (Bazin, 1967: p.13)».

«La cámara no sólo modifica el comportamiento de los sujetos, también el del propio investigador. La cámara es un instrumento neutro en el sentido de que puede utilizarse con distintos objetivos, pero nunca será neutral para las personas representadas ni para el proceso y el resultado de la investigación».

OTROS MATERIALES

- Ramas
- Peru con máscara y cámara
- Fotos de la berrea

.....

SESIÓN 2

TEMAS A TRATAR

- El investigador como sujeto que investiga y el sujeto investigado.
- El trabajo de análisis y observación y la intimidad
- Las relaciones entre los ciervos y las relaciones entre humanos.
- La mezcla de especies.

Que esta segunda sesión sea más pensada de cara a la cámara: diseñar escenas (sobre organización-relaciones grupales) posicionando nuestros cuerpos unos respecto de los otros y respecto de los asientos-ciervos y personajes ciervos. Que montemos estas escenas-posiciones



Figura 5.27. Momento de la experimentación grupal performativa *Berrea*, LoRelacional, 2016.

en el espacio y luego las juguemos un poco. Que pensemos también qué planos podrían estar bien utilizar para representar cada escena en el vídeo. Que cada escena pueda ser introducida por un pequeño título de la escena escrito a la cámara (y que luego nos ayude a montarlas una detrás de otra). **Que cada una de nosotras pueda traer alguna pensada de casa. In situ también se nos pueden ocurrir otras.**

Ejemplo 1:

Título: «Quién observa a quién»

Escena: Las sillas-ciervos como el otro día. También Peru con la careta y una cámara como el otro día. Nosotras enfrente agrupadas.

Cámara: Plano-contraplano de los ciervos y de nosotras. Primero como grupo, luego de varias caras (de ciervos y de personas) y luego mirada contra mirada individual.

Acción: (no cerrada de antemano, buscar posiciones alternativas).

Ejemplo 2:

Título: «Observadas-abrumadas»

Escena: Nosotras juntas-apretadas en un círculo, sentadas en el suelo, con varias cámaras (a modo de atrezzo



solamente) rodeándonos, encima de nuestras cabezas observándonos. Un círculo de sillas-ciervos también rodeando este círculo.

Figura 5.28. Momento de la experimentación grupal performativa *Berrea, LoRelacional*, 2016.

Cámara: rodear con la cámara todo el círculo, desde un punto de vista un poco alto.

Acción: (no prevista, según la reacción que nos sugiera).

Ejemplo 3:

Título: «Móntatelo conmigo»

Escena: Cada una coge a una pareja (ciervo-silla, Peru-cérvido, humano-careta) y hace un sculping con esa persona representando una posible pareja transespecie.

Cámara: Planos individuales de cada pareja (como si fuera un retrato de a dos).

Acción: Pasar de la situación de parejas a manada con un macho dominante y alguno no dominante.

Ejemplo 4:

Título: «Me gusta mirar»

Escena: Todas nosotras a un lado de la sala y Peru desnudo al fondo con careta de ciervo.

TRANSARTE

Figura 5.29. Momento de la experimentación grupal performativa *Berrea*, LoRelacional, 2016.



Cámara: Planos de los utensilios utilizados para mirar: prismáticos, catalejo, grabadora, bloc de notas, cámara de vídeo...

Acción: Imprevista (Que una de nosotras cambie el sitio por el de Peru...).

Ejemplo 5:

Título: «Y entre nosotras ¿qué?»

Escena: Buscar una posición relativa entre nosotras que exprese nuestra estructura relacional grupal.

Cámara: Ir grabando desde la posición de la mirada de cada persona cómo se ve al resto del grupo.

Acción: Buscar una posición relativa alternativa.

Posible secuencia de los títulos a cámara:

«Me gusta mirar», «Observadas-abrumadas», «Quién observa a quién», «Móntatelo conmigo», «Y entre nosotras ¿qué?»



Propuesta de estructura del vídeo-resultado de este mini-proceso:

- Inicio de imágenes encadenadas mediante fundido a negro (1 min aprox) de las tomas de la primera sesión.
- Escenas de las distintas proposiciones de organizar nuestros cuerpos en el espacio respecto a ciervos y cámaras.
- Final aún por determinar (quizás podría ser con las imágenes de las manos).

Figura 5.30. Momento de la experimentación grupal performativa *Berrea*, LoRelacional, 2016.

5.8. Acciones urbanas invisibles

770OFF

770OFF. «Coreografías urbanas invisibles de 770OFF». Esquemas-guión de las acciones invisibles realizadas y por el colectivo 770OFF en las calles San Francisco y Cortes, Bilbao, 27 de noviembre, 2016.

ACCIONES URBANAS INVISIBLES DE 770OFF

En la calle de San Francisco de Bilbao La Vieja, las aceras son estrechas y hay muchas personas apostadas en la acera ocupando la misma, simplemente estando, mirando o relacionándose entre ellos. A veces es difícil pasar por la calle. Son prácticamente todos hombres de diversas culturas. A veces te dicen cosas. Nosotras decidimos probar a ser nosotras quienes nos apostamos en la calle esta vez y pactamos una serie de movimientos que activamos en determinados momentos.

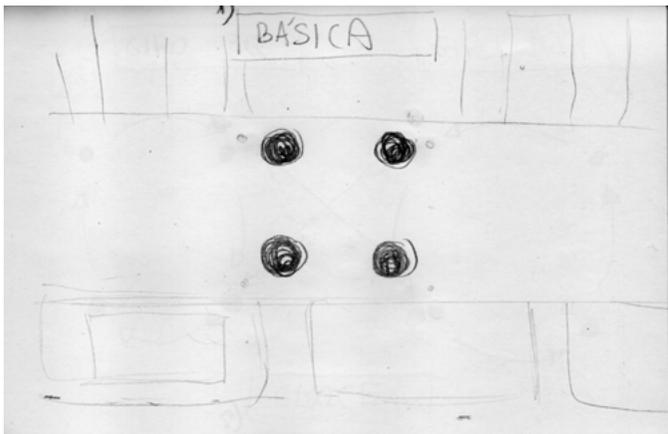


Figura 5.31. Posición 1-Básica, cuatro personas formando un cuadrado ocupando el ancho de la acera, 770OFF, 2016.

TRANSARTE

Figura 5.32. Posición 2-Cruce, cuatro personas formando un cuadrado intercambian sus posiciones cruzándose dos a dos, 7700FF, 2016.

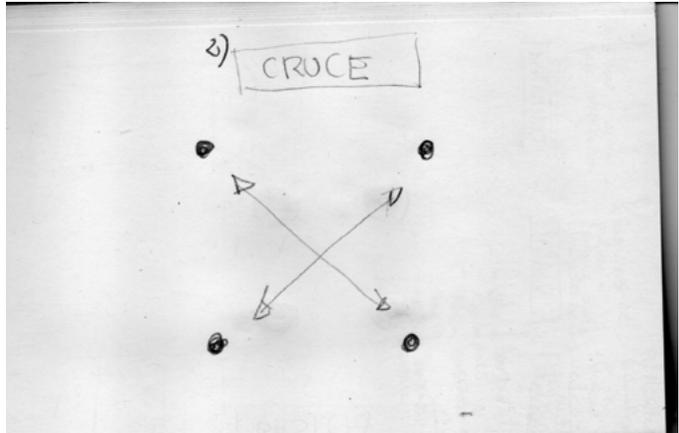


Figura 5.33. Posición 3-Giro izquierda y Posición 4-Giro derecha, cuatro personas formando un cuadrado intercambian sus posiciones girando hacia uno u otro lado, 7700FF, 2016.

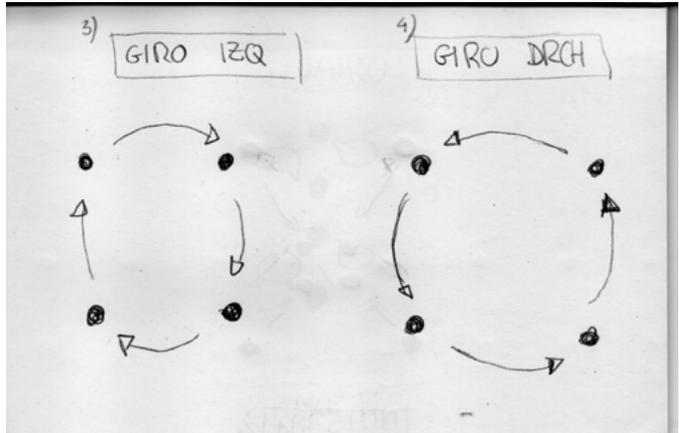


Figura 5.34. Posición 5-Presión, cuatro personas formando un cuadrado se juntan hacia el medio de la acera, estrechando el espacio de paso que queda en la acera, 7700FF, 2016.

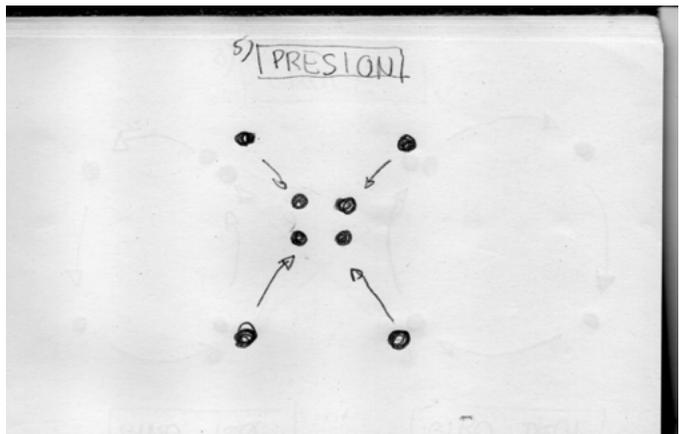




Figura 5.35. Posición 5-Presión, cuatro personas formando un cuadrado se juntan hacia el medio de la acera, estrechando el espacio de paso que queda en la acera, 770OFF, 2016.

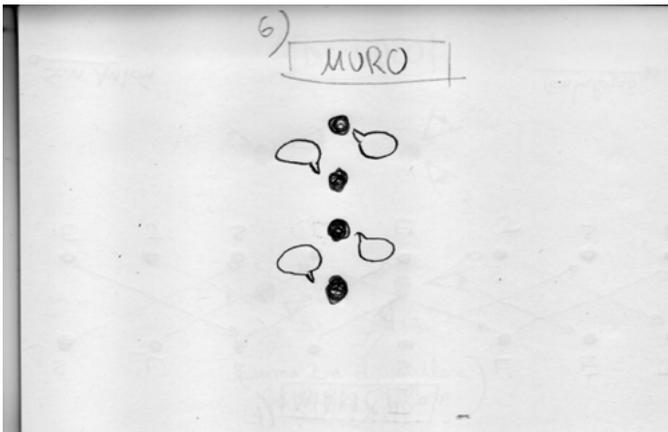


Figura 5.36. Posición 6-Muro, cuatro personas forman una línea a lo ancho de la acera dificultando el paso, 770OFF, 2016.

TRANSARTE

Figura 5.37. Posición 7-Avance, cuatro personas van intercambiando posiciones haciendo una coreografía a modo de trenza en una dirección de la calle, 770OFF, 2016.

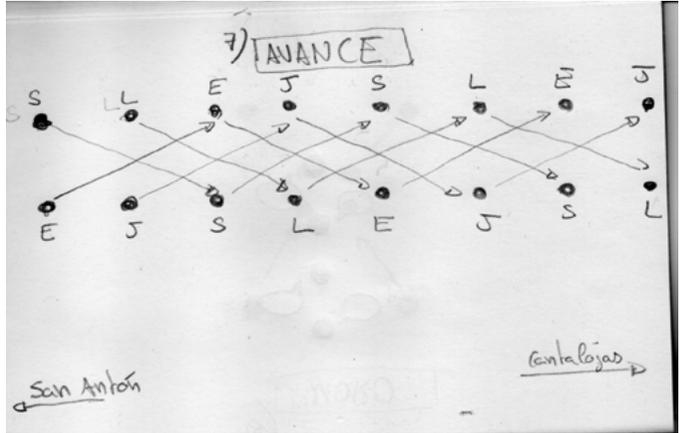


Figura 5.38. Posición 8-Disimulo, mirar con disimulo a los lados y silbar, 770OFF, 2016.

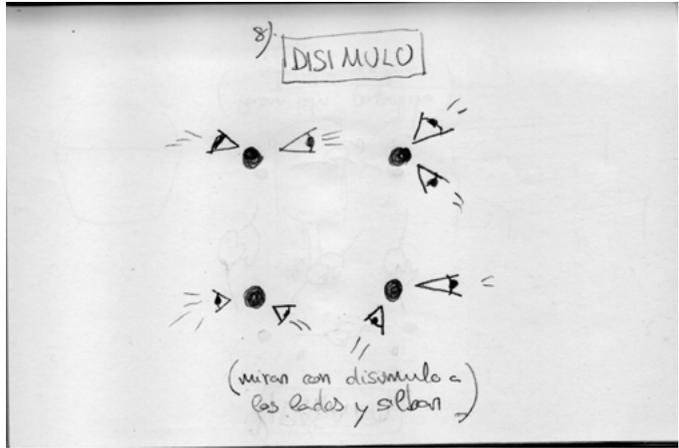


Figura 5.39. Posición 8-Disimulo, mirar con disimulo a los lados y silbar, 770OFF, 2016.



5. GUIONES DE DINÁMICAS



Figura 5.40. Posición 9-Pásalo, pasar un papel/pequeño objeto de una persona a otra con disimulo, 770OFF, 2016.

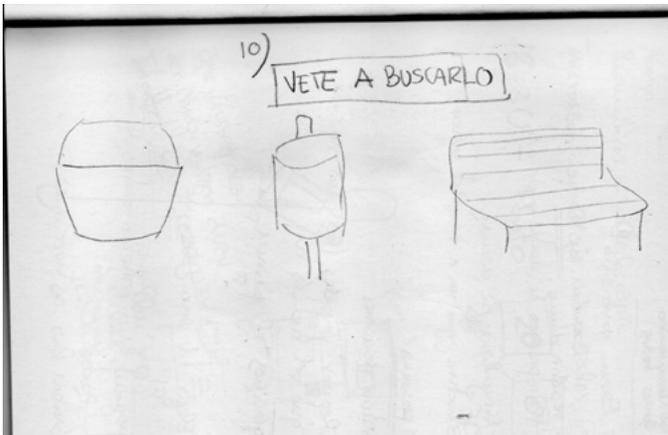


Figura 5.41. Posición 10-Vete a buscarlo, decirle a otra compañera que vaya a buscar algo (sin especificar el que) a un contenedor, una papelera, un banco o similar, 770OFF, 2016.





