

El traje mediador del emperador: la desnudez del conflicto en las prácticas artísticas participativas



Judit Vidiella Pagès

Escuela Universitaria ERAM, centro adscrito UdG

judit.vidiella@eram.cat

Fecha de recepción: 22/07/2016. Fecha de aceptación: 29/08/2016.

Resumen

Este texto plantea la compleja cuestión de las prácticas artísticas participativas. Los cambios en los modos de transmisión, participación cultural y relaciones sociales, así como la irrupción de las tecnologías 2.0, con la creación de nuevas redes y esferas de intercambio entre diferentes actores, han puesto en crisis la tradicional línea divisoria entre productores y consumidores. Las crisis económicas y sociales han dado un giro político y educativo a muchos proyectos artísticos y culturales, en diálogo con políticas culturales como la Agenda 21, las Ciudades Educadoras o estrategias más neoliberales de las industrias creativas, que sitúan la dimensión artística y cultural en el centro del desarrollo social, económico, ambiental, implicando la ciudadanía, el trabajo social, la educación, la mediación y otras esferas. La necesidad de muchos centros de arte, museos, salas de teatro y equipamientos, de justificar sus programaciones y fidelizar y atraer nuevos públicos, pero también la irrupción de proyectos excéntricos que desbordan las instituciones artísticas y educativas, señalan la necesidad de visibilizar los dilemas y procesos participativos y colaborativos como dispositivos de conflicto y emergencia de diversidades y diferencias.

Palabras clave

participación
mediación
performatividad

Abstract

This text brings up the complex question of participative artistic practices. Changes in modes of transmission, cultural participation and social relations, as well as the emergence of 2.0 technologies, with the creation of new spheres and nets of exchange among different actors, have questioned the traditional dividing chain between producers and consumers. Economical and social crises have given a political and educational turn to many artistic and cultural projects, in dialogue with cultural politics such as Agenda 21, Educational Cities or more neoliberal strategies of cultural industries, that place cultural and artistic dimension into the centre of social, economical, environmental development, involving citizenship, social work, education, mediation and other spheres. The necessity of many art centres, museums, theatres and other equipment, to justify their programs, foster loyalty and attract new publics, but also

Key words

participation
mediation
performativity

the irruption of eccentric projects that radiate artistic and educational institutions, highlight the necessity of visibilizing the dilemmas and participatory and collaborative processes as devices of conflict and emergence of differences and diversities.

Esta tela sin par que traemos en primicia no puede ser disfrutada por gente estúpida. Vos la apreciareis. Seguro también que lo hará vuestra excelsa Corte. Pero es posible que algunas personas, desprovistas de la inteligencia suficiente, no vean siquiera la propia tela, como si fuera invisible. [...] Las ropas que vestía demostraban sin lugar a dudas lo lejos que se encontraba de esos seres cuya existencia tiene el único fin de servir para alimento. Pero ¿y si algunos súbditos, ciegos como son ante la esencia del teatro que se ejecutaba desde hacía siglos, no vieran la tela? ¡Va! ¡Y a quién importa! ¿Sufría acaso al ordenar una cena compuesta por cien gallos y cincuenta corderos? [...]

[...] Los sastres se acercaron hasta una distancia prudencial. Se inclinaron como el primer día y señalaron ambos hacia la misma dirección. Las líneas imaginarias que construían sus brazos extendidos terminaban en un maniquí vacío que ocupaba el centro del espacio. ¡No había nada en él! “¡Dios mío! ¡Soy una bestia salvaje! ¡No veo el traje que con tanta precisión han descrito mis consejeros! ¿Puede que sea yo el único estúpido de mi reino? ¡Ah! ¡Qué desdicha! He esperado semanas para descubrir lo que me hubiera gustado no saber nunca. Casi he vaciado las arcas de mi palacio para que dos extranjeros escupan en mi regia cara la sentencia de idiota. ¿Qué hacer?” [...] Los sastres ayudaron al rey a vestirse. En cada movimiento, exclamaban maravillados por la destreza del soberano a la hora de ocupar el interior de aquella obra de arte. “Meted la mano por aquí, Majestad... así es. ¡Oh! ¡Cuánta soltura tenéis al introducirlos en un traje tan etéreo y delicado como el que ya vestís! ¡Oh! ¡El resultado en vuestra excelsa silueta es mucho mejor del que imaginamos al diseñarlo!” Y así continuaron durante largo rato, hasta que el rey, tan desnudo como uno de los pollos antes de ser posado sobre la mesa del almuerzo, abandonó la sala camino de sus aposentos. Tan rápido el rey abandonó la sala, los sastres montaron en su carruaje y partieron [...]

[...] El síndrome del consejero campeaba por la multitud. Nadie quería confesar públicamente su estupidez. Nadie. O tal vez sí. Una niña en primera fila dio un chillido gracioso. Se reía al tiempo que se tapaba a boca. No pudo evitar un grito sonoro “¡El Rey está desnudo!”. Un murmullo recorrió la calle. “¿Es posible que también el pueblo sea estúpido? Si lo es el pueblo y también la realeza, ¿quién queda?” El principal del reino miró a sus consejeros. Todos evitaban la mirada. Algo no cuadraba. “¡Sí! ¡El rey está desnudo!” O tal vez cuadraba todo. Pasaron por su memoria los rostros de los sastres, las expresiones de la Corte, las palabras de su hijo y las de aquella niña. Aquella niña... “En efecto, no he visto la tela porque soy estúpido. Esa niña es... Esa niña es lo que yo hubiera deseado ser. Libre. Valiente. ¡Dios mío! ¡Déjame salir de esta moneda!

(Fragmentos del cuento *El traje del emperador* de Hans Christian Andersen, en Cruz, Ibáñez y Moreno, 2012:13-19).

Introducción: cegados por dispositivos invisibles...

El título e idea de este artículo nace de una conversación y contagio de ideas con el comisario e historiador del arte Oriol Fontdevila. En una charla virtual sobre la mediación como detonador de procesos de emergencia críticos y disruptivos, abordamos nuestro interés por los relatos que circulan en las prácticas artísticas que tienen una voluntad de superar la autonomía del arte y ganar eficacia y compromiso en el mundo material y la vida cotidiana. Oriol se preguntaba sobre la mediación performativa, que

surge en un momento en que ni arte ni educación-mediación se pueden considerar como autoridades soberanas y donde las posibilidades de transformación disruptivas o de reinscripción de los dispositivos normativos son relativas, pues se activan mediante cruces, desbordes, conflictos.

De aquí surgió la idea de pensar que la fábula del traje del emperador nos podía permitir hablar de los dispositivos y patrones invisibles de regulación como un modo de *desnudar el poder*, pero también de los actos de habla como actos subversivos y de resistencia, así como de las posiciones móviles y complejas que desmontan las relaciones jerárquicas tradicionales en el contexto artístico, por ejemplo, entre emperadores (instituciones artísticas y culturales, teatros, comisarios, artistas, pero podrían serlo también ateneos, asociaciones, vecinos, públicos), sastres (artistas, actores-actrices y también educadores/as, mediadores/as) y súbditos (públicos, visitantes, vecinos, alumnado, profesorado, pero también artistas, comisarios). El emperador post-butleriano ya no es un soberano total, puesto que la agencia es relativa. Se trata más bien de un campo de fuerzas oscilante.

La fábula publicada en 1837 por Hans Christian Andersen abre una multiplicidad de moralejas: no tiene por qué ser verdad lo que todo el mundo piensa que es verdad; una situación en la que una amplia mayoría de observadores –usualmente sin poder– decide de común acuerdo compartir una ignorancia colectiva de un hecho obvio, aun cuando individualmente reconozcan lo absurdo de la situación; las verdades son pronunciadas por gente ingenua para entender que hay grupos de presión que dicen lo contrario a lo obvio; tener miedo a admitir que se es incapaz de ver el traje; el deseo de todo el mundo de comprobar cuán estúpido es su vecino. Pero también podríamos hacer un *reenactment* de la fábula para hablar del agenciamiento y los dispositivos (in)visibles de mediación, de la compleja disposición de los papeles y roles en el contexto artístico y cultural, con el fin de ver el traje invisible como un *dispositivo de reflexión*, no tanto desde una mirada de los actos colectivos fruto del miedo, la ignorancia y la estupidez colectiva, sino también como una ocasión para la mofa, la disrupción y el descrédito del emperador. Un acto de desnudar al poder, un pacto entre sastres y súbditos para que la respuesta final del emperador no sea efectiva y haga como si no pasara nada diciendo: –“hay que aguantar hasta el fin (irguiéndose con más arrogancia que antes)”.

Los cambios en los modos de transmisión, participación cultural y relaciones sociales, así como la irrupción de las tecnologías 2.0, con la creación de nuevas redes y esferas de intercambio entre diferentes actores, han puesto en crisis la tradicional línea divisoria entre productores y consumidores. Las crisis económicas y sociales han dado un giro político y educativo a muchos proyectos artísticos y culturales, en diálogo con políticas culturales como la Agenda 21, las Ciudades Educadoras o estrategias más neoliberales de las industrias creativas, que sitúan la dimensión artística y cultural en el centro del desarrollo social, económico, ambiental, implicando la ciudadanía, el trabajo social, la educación, la mediación y otras esferas. La necesidad de muchos centros de arte, museos, salas de teatro y equipamientos de justificar sus programaciones y fidelizar y atraer nuevos públicos, pero también la irrupción de proyectos excéntricos, que desbordan las instituciones artísticas y educativas, señalan la necesidad de visibilizar los dilemas y procesos participativos y colaborativos como dispositivos de conflicto y emergencia de diversidades y diferencias.

Un dispositivo permite explicar cómo las formaciones discursivas y los regímenes de visibilidad y enunciación se articulan. Por tant, estos regímenes distribuyen lo visible y lo invisible, lo enunciable y lo no enunciable. Permite también indagar en la dimensión macropolítica (autoridades institucionalmente establecidas que se presentan como las únicas legalmente validadas) y la micropolítica, desde la que

se instituyen autoridades menos burocratizadas, informales y dispersas. Deleuze (en Dallorso, 2012) lo define como una máquina para hacer ver y hablar. Por ejemplo, la cárcel sería la máquina-óptica que permite ver sin ser visto. Nos podríamos preguntar aquí si una exposición, un espectáculo escénico o una práctica activista serían también dispositivos y qué clase de regímenes de enunciación y participación se activan, qué gramáticas de visibilidad y representación se articulan y qué posiciones de subjetivación, como lo ha analizado Aurelio Castro en el caso de los movimientos sociales con el proyecto *Proyecciones urbanas. El 15-M y el trabajo de la ficción*. El proyecto se propone desarrollar una investigación social participativa en relación a los usos que el movimiento 15-M ha hecho de las imágenes, su función simbólica y el deseo que atraviesa su producción y recepción, así como el vínculo que se produce entre una visibilidad de la política y una política de la visibilidad. El proyecto organizó talleres vinculados a la Asamblea del Poble Sec (Barcelona) y, actualmente, sigue activo con el Taller de Ficción para debatir colectivamente algunas de las cuestiones relacionadas con la producción de visualidad desde este movimiento social¹, así como todo un trabajo sobre la memoria del barrio de Poble Sec con los vecinos/as.

Siguiendo con Deleuze (ibíd: 52), me interesa recuperar las cuatro líneas que traza en la composición de un dispositivo:

- » Líneas de visibilidad: la principal función de los dispositivos es *hacer ver*. Describe una arquitectura de la realidad haciendo visibles ciertas partes y dejando otras en la penumbra. Hacer ver el cuerpo desnudo del soberano, la estupidez del rey y de la corte, la desnudez de los dispositivos de poder/saber. ¿Qué políticas de visibilidad y representación se articulan?
- » Líneas de enunciación: la función de las cuales es hacer hablar a través de la producción de un régimen de enunciación concreto. Estas líneas determinan el espacio de lo enunciable, aquello que puede ser dicho en el campo de un dispositivo dado. El traje invisible, por primera vez en el reino, deviene un acto de enunciación no constatatativo, sino performativo; un acto a contrapelo para ver la desnudez del conflicto entre soberanos y trabajadores, entre saberes y prácticas. ¿Qué prácticas de enunciación se dan? ¿Quién y cómo se auto-denomina?
- » Líneas de fuerza: se refiere a la dimensión de poder. Constituyen los efectos inmediatos de las desigualdades y desequilibrios que se producen y, recíprocamente, son las condiciones internas de tales diferenciaciones. Nos recuerda lo importante de atender tanto las formas de poder formalizadas y centradas en el estado como también las formas de poder informales y descentradas. ¿Qué procesos de autonomía y auto-organización se constituyen? ¿Qué tensiones de fuerza entre las prácticas instituidas y las instituyentes?
- » Líneas de subjetivación: se refiere a la producción de subjetividad en un dispositivo, a la existencia de procesos de subjetivación a través de los cuales el individuo se convierte en sujeto. ¿Se puede hablar de subjetividades menos *sujetadas* a los dispositivos normativos de poder? ¿Qué diversidades emergen?

¿Podríamos decir, pues, que el traje invisible actúa como un dispositivo que permite un acto de enunciación desde el agenciamiento? ¿Es una línea de fuga revolucionaria o un acto de pillaje de los sastres al que se suman los súbditos bajo el *síndrome del consejero*? ¿Se trata de un acto de complacencia y miedo al castigo por ser más listo que el soberano o un acto de resistencia empoderante al reírse de la vanidad del emperador? ¿Es una broma o se trata de una nueva institucionalidad del poder de los públicos? ¿Hay un acto de complicidad de los súbditos hacia los sastres? ¿O es que nadie quiere reconocer *la incapacidad* de ver el vestido o la farsa, por lo que dirán los demás, como cuando miramos una pieza artística o una obra de teatro y no entendemos *ni vemos nada*?

1. En <http://saladartjove.cat/ca/i/educació/proyecciones-urbanas-el-15-m-y-el-trabajo-de-la-ficcion> y <http://taller-deficcion.barripoblesec.org>

Si el dispositivo es un mecanismo dispuesto a obtener un resultado y/o producir una acción prevista, podemos leerlo como una forma de visibilizar la estupidez del poder y/o su vulnerabilidad; de la capacidad de empoderamiento de los súbditos y/o la sumisión de los mismos; de reforzar la soberanía y el impulso creador de los espectadores; del deseo de tomar el pelo y/o de complacer; del afán de ser como los demás y de ver lo que el poder ve y los demás ven. Líneas en tensión que se mezclan entre lo corporal (el cuerpo social, el político, el soberano, el vasallo, el siervo, el caballero, los sastres), lo material, que aseguran la relación con los cuerpos (las armas, las agujas, la tela, las herramientas) y los agenciamientos discursivos (los juramentos, las desobediencias, las lealtades, las demostraciones, las promesas, la constatación).

¿Es el traje del emperador un dispositivo (invisible) de crítica institucional? ¿Qué es lo que realmente es invisible y qué es visible? Si por un momento desplazamos el foco de atención del traje a la acción en sí de *mostrar*, es decir de un acto de visibilidad a uno de *decibilidad* (lo que puede ser dicho), emerge la fuerza del performativo, que no necesita de pruebas. sino de enunciaciones. Por otra parte, Fanlo (2011:6) comenta que hemos pasado de una *sociedad disciplinaria* basada en el sistema panóptico mediante *sujetos productores*, a una *sociedad de control* que necesitará para su reproducción de *sujetos consumidores* en un sistema de dispositivos *sinópticos*, es decir, que permiten a muchos ver a unos pocos, principalmente por el auge de las redes sociales y los dispositivos tecnológicos y de comunicación como Smartphones, que enfatizan el exceso de datos, información y prácticas de *egología* (Prada 2015) y narcisismo, al tiempo que, como vaticinó Lyotard (1987:38), la condición posmoderna se rige por un sistema performativo de eficacia que se valida y auto-legitima mediante el crecimiento de procedimientos de optimización de actuaciones y accesibilidad e incremento de informaciones.

Una cuestión importante que se abre aquí respecto al tema que nos ocupa sobre repensar qué implican los dispositivos de participación, las lógicas colaborativas y relacionales y la deconstrucción de las prácticas de recepción y espectadoriedad, es la cuestión misma de la visibilidad/invisibilidad. Si el sistema sinóptico nos lleva a una hipervisibilidad de unos pocos proyectos y prácticas que una mayoría comparte y ve, cabe preguntarse si son los dispositivos de visibilidad, enunciación y marketing los que los hacen soberanos; qué formas de enunciarse y visibilizarse despliegan para tener el poder y la consideración de prácticas eficaces; si es la vagancia de súbditos y emperadores por no querer mirar más allá y fiarse solo de lo que ven a primera vista; si esta exposición constante no acaba por desgastarlos y hacerlos invisibles, *muriendo de éxito* o arrasando el ecosistema al no dejar que convivan otras prácticas diversas; si mostrar no es lo mismo que ver y comprender, lo que lleva a muchos proyectos a caer sin pretenderlo a las lógicas de las modas culturales, volviéndolos visibles a veces e invisibles otras veces; si devenir minoritario es fruto de un voluntad de invisibilidad activa o del emperador que no quiere ver otras realidades.

Actualmente parece que si no te haces visible y los demás no te ven es que no existes. De una lógica *voyeur* hemos pasado a una lógica obscena de la espectadoriedad. De la mirada impúdica no consciente del emperador a las miradas pasivas y/o cómplices entre sastres y súbditos en un espectáculo social de la estupidez. Precisamos no solo de otras prácticas del espectáculo, sino también de miradas y espectadoriedades activas que no sitúen a los espectadores como estúpidos e ignorantes. En este giro de la sociedad del espectáculo a la sociedad del evento, donde parece que lo importante es estar más que hacer, palabras como *participar* o *colaborar* se descosen.

Un vistazo interesante respecto a la cuestión de la visibilidad es el que aporta la teórica de la performance Peggy Phelan (1996), que habla de *invisibilidades activas*, alertando

de la excesiva confianza que las políticas identitarias han depositado en la visibilidad, pues también hay poder en permanecer invisible. Phelan cuestiona la ideología de lo visible y las limitaciones de la representación visual basada en un discurso y una mirada controladora, así como en una dialéctica visibilidad/invisibilidad a partir de poner en duda afirmaciones como:

1. Que la relación con lo visible se produce de una manera representacional que es lineal y mimética respecto a la *realidad*.
2. Que si no hay presencia o representación no hay alusión (en inglés *address*).
3. Y, sobre todo, que a mayor visibilidad, mayor poder.

Phelan enfatiza las posibilidades liberadoras de permanecer no marcado (*unmarked*), no mencionado (*unspoken*) y no mirado (*unseen*). No obstante, a pesar de esta mirada compleja sobre el *darse a ver* y la ceguera que demarca esta cuestión, su discusión no acaba de tener en cuenta que permanecer invisible no es necesariamente lo mismo que estar *unmarked*. Marcar, mostrar e interpelar el ojo a ver la marca ciega, a darse cuenta que lo que se da a ver falla en ser mostrado, no esgrime que es posible ser invisible. Además, llevar la marca de esta borradura al mismo tiempo que se da una hipervisibilidad de la diferencia es la precondition para los modos en los que uno es visto o *mal visto* (Chen, 2005).

El traje mediador: descoser lo medi(a)do

Volviendo a la conversación con Oriol, el traje invisible funciona como un dispositivo mediador que nos permite hablar de las políticas culturales y el giro participativo y educativo en las prácticas artísticas, así como de las visiones que circulan sobre las identidades de artista, comisario, educador, público. Si llevamos la fábula al terreno de la producción artística y cultural, podríamos hablar del traje como un dispositivo mediador de autorización, pues en la actualidad la participación desplegada mediante estrategias de mediación cultural se ha convertido en un término paraguas para referirse a una extensa variedad de prácticas.

La palabra mediación proviene del término latín *mediatio* que significa *en el medio*. Tradicionalmente, la mediación ha sido una práctica extendida en contextos de intervención, conciliación e intermediación, en el que un tercer agente -que se supone imparcial- ayuda a negociar los conflictos en contextos empresariales, jurídicos, sociales, familiares, etc. Actualmente, se habla también de mediadores en contextos de producción cultural y simbólica. La pregunta que se abre aquí es ¿cuáles son los conflictos y cuestiones que se consideran a *resolver* en el campo artístico y cultural? Si tienen que ver con cuestiones de retorno social o de una mayor inserción de las prácticas culturales en la sociedad, que apelen a la participación y producción colectivas frente a las narrativas pasivas y de consumo sobre el prestigio y la distinción de la institución. O si tienen que ver con conflictos estructurales y relaciones de poder, de violencia simbólica en las representaciones, en las relaciones entre los diferentes agentes culturales (directores, actores-actrices, artistas, comisarios/as, educadores/as) o con las condiciones de precariedad laboral y desigualdad de oportunidades², como revelan las recientes movilizaciones y huelgas debido a la externalización de servicios que museos y centros culturales llevan años implementando al personal, a los que llaman *gestión de visitantes* (vigilantes de sala, taquillas, roperos, educadoras y mediadoras de museos).

2. Véase <http://www.elcultural.com/blogs/y-tu-que-lo-veas/2015/03/obra-y-servicio-el-empleo-cultural/> y <http://www.elcultural.com/blogs/y-tu-que-lo-veas/2016/07/calidad-laboral/>

Las formas históricas de mediación conectan con las narrativas patriarcales y coloniales, que se construyen desde la neutralidad, la universalidad y la instrumentalización

como sistema individualista de resolución. Una visión pastoral de *salvación*, ajena a la complejidad comunitaria, donde se trata de docilizar, infantilizar, pacificar y paternalizar las *otras partes* (conceptualizadas en términos de deficiencia/ineficiencia), con el fin de llegar a un consenso o conciliación a través de estrategias intervencionistas de persuasión. De hecho, la mediación es un mecanismo que surge en un momento en el que el Estado apela a la actuación social pacificadora de las controversias, porque no se puede hacer cargo del control de todas las esferas de relación y gestión de las diversas dimensiones sociales. Es lo que se conoce como gobernabilidad y descentralización del control y la gestión, que promueve la auto-resolución asistida y negociada de los conflictos (conflictos sociales que acaban convertidos en *conflictos culturales*, desactivados en estéticas y simbolizaciones, proyectos artísticos). La mediación, pues, lleva implícita una idea de imparcialidad y distanciamiento de la relación respecto al resto de partes, que obvia los intereses y las dinámicas de poder y más en contextos de producción cultural y simbólica. Por el contrario, una práctica democrática radical comprende la necesidad continua del conflicto como un mecanismo posibilitador de aprendizaje y negociación, lejos de las narrativas de resolución con final feliz y consenso.

Y, ¿cómo se ha dado este giro en el terreno cultural? ¿Qué implica mediar en contextos artísticos, educativos y culturales? Si, como algunos autores enuncian (Yúdice 2003), la cultura se ha convertido en un recurso, la producción de significados, discursos y representaciones deviene, pues, espacio de conflicto y de disputa. En las sociedades postfordistas contemporáneas predominan los procesos de trabajo inmaterial, dando valor a recursos como la información, la cultura y los procesos de comunicación, que afectan también la desmaterialización del arte hacia otras formas simbólicas de intercambio, de generar acontecimientos y situaciones eficaces en términos de repetición, producción y proliferación de información, lenguaje, conocimiento, comunicación y representaciones simbólicas; por tanto, la relación entre mediación e información en contextos culturales nos lleva a hacernos preguntas sobre qué sujetos están autorizados a producir y enunciarse en contextos de producción cultural y cuáles no (¿educadores? ¿artistas? ¿públicos? ¿comisarios?); sobre la autoridad de los discursos, lenguajes y formas de hablar y comunicar que se consideran legítimos y cuáles no (¿discurso patriarcal? ¿discurso feminista? ¿discurso académico? ¿discurso informal? ¿discurso experiencial?); sobre qué saberes y conocimientos se autorizan y cuáles no (¿intelectuales? ¿relacionales y afectivos?); sobre cuáles son las prácticas de traducción de los discursos o de los procesos educativos y colaborativos (¿una traducción-simplificación para los públicos? ¿una traducción de las *voces* de los/las participantes a un lenguaje teórico-expositivo?); cuáles son los dilemas que emergen en los momentos de visibilidad de las experiencias como formas de *dar cuentas*, y el peligro de simplificación representativa, etc. Por no mencionar el olvido de la dimensión material, corporal, afectiva.

Bajo el nombre de giro colaborativo, giro social, práctica dialógica, estética relacional (Ribalta 2010), giro educativo en la práctica del comisariado (Nollert y otros 2006; O'Neill y Wilson 2009, Rogoff 2008), proliferan una serie de prácticas y procesos colaborativos, laboratorios ciudadanos y/o de mediación, donde se difuminan las prácticas comisariales, artísticas, educativas, comunicativas y comunitarias. Con la llegada de las pedagogías críticas se difuminan e hibridan los proyectos en/entre arte, educación y movimientos sociales y los grupos ya no son identificados como meros públicos, sino como redes organizadas, comunidades prácticas, modos de hacer situados en el territorio y prácticas experimentales y procesos complejos de producción cultural.

Por educación-mediación se entiende tanto las políticas de programas, proyectos o iniciativas que una institución genera, como las subjetividades y relaciones culturales que cruzan el museo y generan ideas y valores sobre la cultura, así como los dispositivos, artefactos, espacios y lugares que generan mediaciones o interacciones sociales

con los grupos visitantes o con el territorio. Además la mediación del museo incluye entender el mismo museo como dispositivo pedagógico, en cuanto que proyecta una idea de institución, un modelo de gestión de cultural y una idea o proyección de equipamiento situado en un territorio, que determina las dinámicas de un lugar (la vida de un barrio o la regeneración de un área urbana) (Pedagogías y redes instituyentes, en línea).

El uso relativamente nuevo del concepto de mediación en la esfera cultural apareció en Francia en los años 60, pero no será hasta los 80 cuando estará presente en los museos y centros de arte (en las artes escénicas todavía es más reciente). En estos contextos, tradicionalmente preocupados por la transmisión de conocimiento y aprendizaje, la mediación se concibió primero desde una perspectiva clásica de diseminación del arte, saber y patrimonio, de la democratización de la cultura y accesibilidad a las obras de arte al mayor número posible de personas, pero gradualmente ha ido girando hacia intervenciones más centradas en la democracia cultural, con un giro participativo, conscientes que las estrategias de desarrollo de las audiencias no eran suficientes, alejadas de muchas realidades sociodemográficas y valorando más los diferentes entornos culturales. También, desde entonces, muchos artistas que trabajan en contextos comunitarios y con proyectos participativos, así como comisarios y agentes culturales diversos, han empezado a hablar de pedagogía, aunque a veces lo hacen usando otros conceptos como *autoeducación* (Ribalta 2004), *contrapúblicos* (Warner 2005), *inteligencia colectiva*, *espectadores emancipados* y *maestros ignorantes* (Rancièrre 2010, 2002). A la par, municipalidades y consejos de las artes locales en sus políticas culturales han movilizado y apoyado la participación ciudadana durante años sin denominar estas acciones *mediación cultural*. Instituciones gubernamentales, tanto locales como globales, están instituyendo programas de mediación y participación también como estrategias de revitalización regional, gentrificación³ y cohesión social.

Esto conlleva a que lo que para un campo de práctica y conocimiento es *nuevo y una revelación*, para otro (en este caso la educación artística) lleva ya años cuestionándose las relaciones jerárquicas del conocimiento, el currículum oculto y la deconstrucción de los campos de conocimiento, la encarnación del saber y el aprendizaje afectivo (Trend 1992, Hernández 2000, Freedman 2003, Aguirre 2005, Springgay 2008). El rechazo de referentes del campo de la educación y el uso, en su mayoría, de fuentes filosóficas para hablar de pedagogía radical, como Marina Garcés, Jacques Rancièrre o Giorgio Agamben, borran una genealogía muy potente de referentes de la pedagogía crítica (Ellsworth, 1989 y 2005, McLaren, 1994, Giroux y Shannon, 1997, Denzin, 2003, Giroux, 2005). Esto acaba por expulsar otras comunidades y debates de individuos y colectivos que no se sienten interpelados por diversas razones: por un discurso excesivamente teórico desde lo radical y lo político que no aterriza en la práctica y el contexto; por interpelar solo a colectivos altamente intelectualizados y politizados o por un elitismo estético que devalúa otras propuestas, prácticas y saberes situados. Como consecuencia se da una cierta desvalorización de la pedagogía y las instituciones educativas, que son vistas como retrógradas, reproductivas y normativas y, por otra parte, su reclamación como posibilidad transformadora, aunque *fuera* de la escuela, lo que acaba por invisibilizar el trabajo de muchos docentes que están poniendo en marcha iniciativas disruptivas que desbordan la educación y el currículum, como cartografían iniciativas como Transductores y Poliedrica⁴.

Las tendencias participativas como el teatro comunitario, las acciones *site-specific*, las instalaciones escenográficas, las artes urbanas, la dramaturgia relacional, etc. conciben los espacios sociales y la concepción de agencia y participación de maneras muy diversas, inclusive a veces contradictorias entre sí. Algunos lo hacen para explorar las posibilidades y efectos de las expresiones artísticas fuera de las cajas negras y

3. Como en el caso de la Ciudad del Teatro en el barrio de Poble Sec de Barcelona, que aglutina diversos equipamientos como el Mercat de les Flors, el Institut del Teatre, el Teatre Lliure, el Teatre Grec, y que se une con la zona del Paral·lel donde se aglutinan teatros como el Arnau, Apolo, Tivoli, el Molino. Los vecinos se han movilizado por la especulación turística y gentrificación inmobiliaria de la zona, que pretende convertir el barrio en una especie de Broadway para los turistas de cruce-ro que desembarcan en el puerto, o en más equipamientos como un parking y pisos para las estancias y residencias de los actores. Consultado 7 julio del 2016 en <https://assemblea-poblesec.wordpress.com/2013/01/31/el-paral-lel-de-les-persones/>

4. Véase <http://transductores.net> y <http://www.poliedrica.cat>

los cubos blancos del teatro y el museo respectivamente. Otros buscan intercambios diferentes con las nuevas audiencias o para explorar los potenciales democráticos de las artes como una zona relativamente autónoma de reflexión en la esfera pública. Hay quien concibe las prácticas artísticas y culturales como fuerzas de transformación política y social y como formas de explorar la capacidad para cambiar los marcos normativos legales; o quien genera espacios de enunciación colectiva desde prácticas situadas en contexto.

Trajes a medida: algunos casos

Nos encontramos actuando en un panorama complejo e híbrido de formas, prácticas, metodologías y herramientas artísticas que no pueden reducirse a la institucionalidad omnipresente, y que superan el viejo dualismo entre *instituciones* y *movimientos*, *artistas* y *públicos*, *agentes activos* y *agentes receptores*, *dentro* y *fuera de las instituciones*. Estas prácticas ponen sobre la mesa otras formas de conocimiento, de subjetividad política, de prácticas y de institucionalidad (autogobierno, otras relaciones de servicio, de gobernanza y de lo público), de pensar cuestiones como agencia, participación, empoderamiento. La tensión clave es ver de qué manera en este marco de nueva política entran las prácticas que vienen desde la base y si corren de nuevo el peligro de ser cooptadas, como ya sucedió en los años 60 y 70. También ver de qué manera se ponen en cuestionamiento desde la crítica institucional verdadera y no como imposición que neutraliza toda crítica que provenga *de otro lugar de enunciación*. Esto nos lleva a preguntarnos si las instituciones son capaces de aprender y desaprender y de qué manera generan transferencia de saber y lo incorporan para transformarse; estar también atentos sobre qué relatos deja que circulen y si da espacio para contra-relatos que evidencian los conflictos de representación; o si cuando entran en diálogo iniciativas horizontales y participativas con prácticas institucionalizadas se las reconoce; o a preguntarnos qué sucede con la tradición de activismo y educación popular cuando entra en terrenos culturales y artísticos.

Sin pretensión de considerarlos ejemplos paradigmáticos, he querido poner sobre la mesa diversos casos para intentar dar sentido a los retales conceptuales que he desarrollado más arriba y ver de qué manera se ponen en tensión en cada uno. Para analizarlos será útil la categorización que Carmen Mörsch (2010) hace de los cuatro tipos de discursos sobre mediación que conviven actualmente:

1. Autoritario: basado en la transmisión y recepción del patrimonio y la figura del especialista para comunicar los contenidos de una forma didáctica y repetitiva.
2. Reproductivo: centrado en formar al público como consumidor de cultura. Se reproducen los discursos emitidos por la institución y el discurso comisarial y las actividades y acciones educativas suelen ser lúdicas, basadas en la experiencia y lo expresivo.
3. Deconstructivo: fomenta la deconstrucción crítica y la concienciación de la institución y la educación, entendidos como dispositivos de inclusión/exclusión, de creación de narrativas y representaciones. Se basa en crear situaciones reflexivas que pongan de manifiesto los discursos dominantes, las políticas culturales y las voces invisibles, que pueden ponerse en conflicto con los imaginarios dominantes sobre arte, educación, artista, institución cultural, público. La concepción de los grupos es mucho más diversa y compleja, partiendo de sus saberes situados y posiciones activas, lejos de una idea uniforme, abstracta e universal de espectadores como número de butacas o visitantes de una exposición, por ejemplo.

4. Transformativo: parte de una idea política de transformación del papel de la institución y el arte a partir de expandir y desbordarla mediante el contacto con otras redes, entidades, colectivos e instituciones, y la generación de prácticas colaborativas sin establecer distinciones jerárquicas entre comisarios, artistas, educadoras, vecinos. Estas prácticas exploran los límites y posibilidades del trabajo en red poniendo en juego las políticas sociales, culturales, artísticas, de identidad, contexto y territorio.

Además, la mediación cultural se da en el cruce entre dos ejes:

- » vertical: relacionado con la transmisión del arte y las prácticas producidas en la esfera cultural institucional legitimada. Aquí los profesionales pretenden *acercarse* a la población menos familiarizada en contextos artísticos, compartir saber y despertar la capacidad de apreciación de las audiencias y espectadores. Normalmente, se activa mediante conversaciones con el público antes y después de una representación; haciendo performances en las escuelas o abriendo los ensayos al público o las visitas al *backstage* de las compañías. Este eje se corresponde con la esfera de la legitimidad cultural y la calidad de las obras de arte, así como la dimensión conectada al significado y el conocimiento, a la autonomía del arte.
- » horizontal: relacionado con la expresión y participación cultural ciudadana en colaboración con diferentes agentes. Se generan estrategias de inmersión y dispositivos para activar la participación. Estas acciones están más destinadas a producir inclusión social y cultural. Se activa mediante *workshops* en diversos centros (escuelas, bibliotecas, teatros), proyectos de arte comunitario (con creaciones compartidas), colaboraciones con grupos amateurs o semi-profesionales, residencias o talleres en escuelas, comunidades u otras localizaciones no convencionales. Este eje implica el trabajo relacional entre diversas personas, redes y colaboraciones con otras esferas socioeconómicas, dimensión que contextualiza el arte y la cultura en la sociedad. En una escala gradual de menos a más participación, nos moveríamos de una lógica de dependencia, acceso y transmisión a una lógica de participación y apropiación cultural: transmisión, guía, interpretación, apropiación, creación, visitantes como actores culturales.

Siguiendo estos dos ejes, voy a enumerar una serie de casos que he dividido en dos apartados retomando algunas de las cuestiones que la fábula permitía desplegar:

- a) en qué medida la tarea del mediador/a es (in)visible y qué estrategias se despliegan para poner en escena los procesos participativos;
- b) en qué medida el traje funciona como dispositivo de negociación, es decir, como una oportunidad para el diálogo y la negociación de roles y relaciones de poder o como un pacto tácito de obediencia a un modelo soberano;
- c) en qué medida el rey consulta a los súbditos y les pide opinión sobre el traje o lo hace sólo para reafirmarse en su *modelito* aunque los demás no lo vean así;
- d) en qué medida el rey o los sastres descentran su soberanía para empoderar otros agentes y permitir múltiples actos de autorización soberana, etc.

A. Actividades para fomentar las audiencias y la transmisión cultural

Dentro de este marco se encuentran las políticas y programas de *educación de públicos* o el 'Área de públicos', como la creada por el Departamento de Cultura de la

Generalitat de Cataluña en el 2013 que tiene por objetivos: 1) crear un sistema integrado que permita a los usuarios acceder a la cultura y conocer el consumo cultural; 2) diseñar estrategias integrales que pongan en relación la oferta con la demanda; 3) fidelizar públicos y captar nuevos públicos para la cultura; 4) entender el comportamiento cultural (dieta cultural)⁵. Estas líneas de fuerza se traducen en una serie de iniciativas que resuenan a lógicas *de digestión* para incentivar el consumo cultural (pasivo) mediante gestos de participación simulados. Enumero aquí tres ejemplos de modelos franquicia importados sobre fórmulas de mediación y participación de públicos: los embajadores culturales; el programa del ICUB Creadores en residencia y la Escuela de espectadores.

5. En http://cultura.gencat.cat/ca/departament/estructura_i_adreces/organismes/icec/ambits_d_actuacio/publics

Embajadores culturales: La figura del embajador cultural viene a ser algo así como un propagador o nexo mediador que a través de sus redes sociales ejerce un campo de influencia para generar masa crítica y atraer personas interesadas, por ejemplo, en asistir a la programación de un teatro, como en el caso del Mercat de les Flors de Barcelona, que cuida a sus embajadores ofreciéndoles ventajas como acceso exclusivo a los ensayos, invitaciones y regalos, participación en sorteos. Si partimos de los ejes de análisis situados anteriormente, podríamos decir que se sitúa en un paradigma autoritario y reproductivo de mediación, aunque disfrazado con un traje democratizador y horizontal de participación de la ciudadanía, puesto que son personas civiles, no necesariamente *connoisseurs* o artistas los que comparten sus experiencias y conocimientos sobre espectáculos. Con todo, sigue basándose en un modelo de transmisión y recepción del patrimonio y el consumo cultural. Aunque las líneas de visibilidad y de enunciación se hacen más plurales al incorporar las webs y blogs de los embajadores, las líneas de fuerza quedan intactas al no cuestionarse el modelo colonial de la figura del embajador, tratado casi como un *emperador*, o la línea de subjetividad que perpetua, de captación y diplomacia que se une a la idea de *influencers* en redes sociales que aportan su popularidad para crear tendencia, propaganda diferida y atracción. Capital simbólico, cultural e inmaterial gratis para captar nuevos públicos.

Creadores En Residencia en los Institutos de Barcelona forma parte del Programa del Instituto de Cultura de Barcelona (ICUB) y el Consorcio de Educación de Barcelona, ideado y realizado en cooperación con la Asociación *A Bao A Qu*. Es un modelo parecido al inglés *Artist in Residence*, asumido por el *Arts Council*, aunque menos arriesgado que el iniciado en 1972 por el *British Council Service*, que instó a las agencias gubernamentales a implicar a artistas en sus actividades de planificación para desarrollar proyectos de arte comunitario. En el caso de *Creadores en Residencia*, se propone a los creadores que conciban proyectos inéditos y específicamente pensados para ser desarrollados con alumnado de la ESO. Aunque es una iniciativa interesante en el sentido que ayuda a *desmitificar el mito de genialidad y distancia social de los artistas*, lo cierto es que intervienen en las escuelas e institutos desde una posición autoral, es decir, desarrollando su obra propia, lo que coloca muchas veces al alumnado en un rol de *asistentes del artista* y al profesorado en agentes invisibles y en un rol de gestión de aula, sin oportunidad de crear conjuntamente los contenidos y la metodología, y ser parte activa del proceso. Si partimos de los ejes de análisis situados anteriormente, podríamos decir que se sitúa en un paradigma de mediación basado en la transmisión de los valores del arte y la figura del artista como especialista. Aunque la intención es moverse desde un eje horizontal de participación, y de hecho contribuye a *desmitificar* el aura del artista al convivir durante un tiempo en la cotidianidad escolar, lo cierto es que se sigue perpetuando la autoría y firma única del artista como producción individual, y se pierde una oportunidad valiosa para repensar las líneas que Deleuze apuntaba: a) las líneas de visibilidad, cuando la mayoría de veces terminan por hacer una exposición o obra de teatro final (en un museo o equipamiento cultural, pocas veces en las escuelas), sin visibilizar el proceso y los conflictos, cayendo en lógicas de lo vistoso; b) las líneas de enunciación, en las que mayoritariamente solo aparece la

voz del artista; la web oficial del proyecto apenas recoge documentación del proceso, y las escuelas participantes solo citan a modo de inventario de proyectos la información básica de cada residencia; c) las líneas de fuerza como los espacios de decisión y negociación que se podrían dar, las relaciones de colaboración y colectividad que se podrían construir y que no se dan; d) las líneas de subjetivación como oportunidades para poner en duda las identidades tradicionales de artistas, educadores, expertos y aprendices que permanecen intactas.

Escuela de espectadores es una iniciativa fundada en 2001 en Buenos Aires por el conocido crítico e historiador teatral Jorge Dubatti. Desde entonces el modelo se ha importado a México (2004), Montevideo (2006), Santiago de Chile (2008) y, recientemente, en Barcelona (2013), desde el Área de Públicos del Instituto Catalán de Empresas Culturales de la Generalitat junto con el Servicio de Desarrollo Empresarial que apuestan por este modelo como el ideal a seguir. Un modelo que se ancla también en el paradigma autoritario y reproductivo desde un eje vertical de transmisión de saber en la esfera cultural, con el fin de acercarse a un público que es concebido desde la *falta*. Aún siendo una escuela de éxito, pues goza de un estatus y de años de implementación, además de las escuelas franquicia por las que han apostado instituciones culturales de diversos países, las líneas de visibilidad son opacas. Apenas hay información en las redes sociales y webs más allá de la propaganda de los cursos; respecto a las líneas de enunciación no tenemos constancia de la voz de las personas participantes de estos cursos y las líneas de fuerza y subjetividad se sitúan hacia una *dependencia* del espectador pues, cito, “el público recibirá apuntes con pautas de análisis y lo más importante, podrá contrastar con los invitados sus lecturas en torno a las creaciones”⁶.

6. Véase <http://escueladeespectadoresdeteatro.blogspot.com.es> (revisado 11 de julio del 2016).

B. Proyectos que se sitúan desde lo que se llamaría teatro relacional, teatro social, teatro en contextos comunitarios, o arte participativo auto-gestionado

Muchos de estos proyectos conciben a la ciudadanía como productora, creadora y practicante, lo que los acerca a un eje más horizontal, desde paradigmas deconstructivos y transformativos que cuestionan el eje vertical que legitima una línea de fuerza desigual respecto al peso que tienen los diversos agentes que participan. Diríamos que, en teoría, todos y nadie a la vez son el emperador, que el traje es invisible hasta que no se negocia qué prenda es la más apropiada de hacer. Muchas de estas iniciativas se preocupan por repensar de forma reflexiva y crítica las formas de visibilidad, enunciación, negociación de las fuerzas de poder y proliferación de las diversas subjetividades que los dispositivos de trabajo median y redistribución de recursos. Aunque son muchas y diversas las iniciativas existentes y no pretendo hacer una cartografía, sino más bien ver de qué manera diversas iniciativas ponen en juego algunas de las cuestiones anteriormente desplegadas, enumero aquí algunas:

Cooperativas de consumo como *Teatro del Barrio*⁷ en el barrio de Lavapiés, que nació a raíz de las movilizaciones del 15-M en Madrid. Las cooperativas de consumo cultural no son algo nuevo; en Barcelona, por ejemplo, nacieron bastantes a finales del s. XIX, como el caso de la *Lealtad*, que acabó siendo uno de los principales centros teatrales con el *Teatre Lliure*. Fundadas por los obreros para compartir las dificultades económicas y defenderse de los abusos comerciales, ahorran dinero al prescindir de intermediarios, lo que les permitía dedicarlo a obra social e incluir actividades culturales. *Teatro del Barrio* sigue actualmente este legado, acogiendo diversas iniciativas como la Universidad de Barrio, enfocada a compartir conocimientos para la transformación política en actividades como los *Martes Ciudadanos*, con debates y mesas redondas; la programación teatral con espectáculos sobre temas actuales como banca,

7. Véase <http://teatrodelbarrio.com>

mass media, política y sindicatos, para denunciar los abusos de poder e intereses privados así como alternativas que se están construyendo; talleres y formación autogestionados. En alianza con la cooperativa energética *Som energía* y la *Plataforma de Afectados por la Hipoteca*, incentivan proyectos para el consumo responsable para dejar de ser meros consumidores a merced de los departamentos de marketing de las grandes corporaciones, como la voraz campaña de marketing que hacen los sastres en la fábula, que son capaces de convencer a todos aún sin saber *nada*. Propuestas que permiten decidir entre sus socios y las personas que participan en los procesos de consulta abiertos que fomentan, qué proyectos, bienes y servicios quieren que funcionen y en sentido contrario, qué productos y organizaciones no deben contar con el apoyo económico porque afectan las condiciones de trabajo, el medio ambiente, la salud y los derechos.

*Indigestión*⁸, una organización profesional y no-lucrativa creada el 1995 que trabaja desde Barcelona para promover la cultura musical desde la perspectiva del ciudadano, para profundizar en las relaciones entre sociedad y artistas. Su actividad consiste, entre otras cosas, en la programación de conciertos, publicaciones como la revista *Nativa* y espacios de reflexión como *Forum Indigestió* sobre temas como arte y compromiso político, gestión cultural comunitaria, decrecimiento y cultura, educación. No obstante, una cuestión que surge aquí y que atraviesa de nuevo la precariedad, es qué sucede cuando muchas de estas iniciativas, aun explorando formas de auto-gestión, sobreviven muchas veces gracias a financiación pública soberana (en el sentido que las administraciones no dan explicaciones una vez deciden no apoyar más estas iniciativas) que, una vez desaparece, solo cuentan con la capacidad económica de sus socios, lo que dificulta la entrada de capital de personas que, por sus condiciones de vida y trabajo, no pueden participar materialmente o con el trueque de tiempos y energías.

*Madremanya*⁹ nace como proyecto impulsado por las alumnas Beatriz Santiago y Fuensanta Morales para la asignatura Prácticas de Escenificación III de 4º curso de Dirección Escénica de la RESAD durante el curso 2014/2015. Poco a poco va tejiendo redes y se define como una práctica escénica colaborativa. Es parte de un amplio proyecto que trata sobre la cadena de los cuidados y que ya ha trascendido el propio proyecto al dar lugar a diferentes formas asociativas, cuya finalidad es la intervención social. Parte de las historias de vida de las mujeres migrantes trabajadoras del hogar, generando otras líneas de subjetivación poniendo en juego un nuevo simbólico sobre las mujeres migradas y sus trabajos del cuidado. Un proyecto transdisciplinar de investigación artística y procesos colaborativos sobre las mujeres cuidadoras, sus prácticas y realidades con el objetivo de trasladar su contexto a una representación de carácter escénico, performático y transmedia. Las líneas de visibilidad y enunciación exploran formas de trasladar la experiencia vital de los cuidados a través de lenguajes artísticos y creativos como potenciales de transformación, cruzando ámbitos como el cotidiano, laboral, personal, académico, escénico, performático, político, poético, audiovisual, que no buscan un objetivo o resultado final, sino un proceso colectivo desde las prácticas de la experiencia, la relación y el placer. Muchas de las acciones que han realizado, como prácticas de auto-concienciación colectiva desde la toma de la palabra, explorando estrategias performáticas para ver cómo nos afectan las estructuras de poder en la división del trabajo/reproducción, se mueven en líneas de visibilidad intrínseca; es decir, desde una invisibilidad activa que es visible solo para el colectivo de participantes; otras veces sí realizan acciones públicas aunque lejos de lógicas vistosas o espectaculares. Con una voluntad de generar un proceso deconstructivo y transformativo que desborde las instituciones, se ha ido sumando la colaboración de diversas instituciones y grupos: Academia Española en Roma, Universidad de Gernersheim (Alemania), Universidad de Barcelona (grupo de investigación DUODA), Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison,

8. Véase <http://www.indigestio.com/about/>

9. Véase <http://teatrorelacional.es/pedagogia-2/> y <https://www.facebook.com/Madremanya-proyecto-1520348874898191/>

Dinamia Producciones y Espacio de Igualdad Hermanas Mirabal, Centro de Creación l'Animal a l'Esquena, Sindillar/Sindihogar, que es el primer sindicato independiente de mujeres trabajadoras del hogar y el cuidado en el Estado español, etc. Una iniciativa colectiva y diversa, atravesada por líneas de subjetivación complejas desde la enunciación colectiva feminista, que cuestiona la figura patriarcal del emperador soberano y visibiliza los trajes invisibles de vulnerabilidad que atraviesan las prácticas del cuidado y la precariedad del trabajo doméstico.

*Agost Produccions*¹⁰: una asociación cultural que se constituye en 2009 con la voluntad de llevar a cabo actividades culturales que favorezcan el diálogo entre creación, territorio y sociedad. Sus acciones se centran especialmente en el campo de las artes escénicas y el contexto urbano. Entre sus actividades destaca el *Taller de creación para espectadores* que organizaron para el Festival Grec 2016 acompañado por Marta Galán, que partía del material biográfico y las experiencias como espectadores que aportaban los participantes sobre la condición de ser espectador. Su trabajo de mediación con los públicos intenta alejarse de modelos como la Escuela de espectadores, y digo intenta, pues como entidad que muchas veces es contratada por equipamientos culturales de artes escénicas, tiene que negociar entre el modelo deconstructivo y transformador por el cual apuestan, y el imaginario de *traducción cultural* que las instituciones públicas esperan para atraer y consolidar nuevos públicos. Talleres y seminarios como “¿Y si aquello espectacular fueras tu?”, “Estar o no estar, esta es la cuestión”, “El consumidor emancipado. Curso de cooperativismo cultural”, “¿Qué tienen que ver los públicos, los zombies y los toros?” Y el citado Taller de creación para espectadores, ponen el acento en las líneas de fuerza que giran alrededor de los dispositivos de producción de subjetividades, especialmente en la interpelación al espectador como agente activo. Volviendo a Phelan (1996) y Chen (2005), el espectador como invisible y no marcado (*unmarked*) es puesto en escena no para ser mostrado, sino para, conjuntamente, repensar los dispositivos ciegos y preconcepciones desde las cuales son vistos, o mejor dicho, *mal vistos*.

10. Véase <http://www.agostproduccions.com>

Cohabitar entre- Se plantea como un dispositivo que pretende activar Fabra y Coats Centro de Arte Contemporáneo de Barcelona como catalizador de interacciones entre prácticas artísticas y espacios sociales, y dar respuesta a la emergencia de nuevas formas de hacer y de repensar las instituciones, los equipamientos culturales, y las políticas culturales. Una propuesta que supone habitar de forma colectiva un espacio y que entiende las prácticas artísticas y los procesos colectivos como instrumentos esenciales con los que activar estrategias transformadoras que incidan tanto en el ecosistema cultural como en el contexto social sobre el que actúan. La programación quiere interpelar críticamente desde unas formas de hacer que combinan los procesos de investigación con la producción, el archivo, la mediación, la participación o el debate y, a la vez, propone amplificarlas mediante la activación de redes y la socialización de contenidos y experiencias, para prototipar colectivamente un modelo de trabajo que redefine los parámetros que determinan el concepto de *servicio público* en relación con un centro de arte¹¹. Quizás este sea el ejemplo que de forma más explícita se sitúa desde un paradigma deconstructivo y transformativo para repensar desde dispositivos de subjetivación colectivos y experimentales, un modo de generar políticas para repensar las líneas de fuerza tradicionales respecto a las desigualdades de poder en participar en y desde la cultura. Un eje horizontal que pretende repensar el papel de las instituciones en el ecosistema cultural, de la distribución de recursos desigual que se produce, de reivindicar la cultura como bien común y de desbordar la cultura como una práctica colectiva de enunciación. Pero los dispositivos que experimenta y prototipifica no están exentos de dilemas: por una parte, prácticas y procesos que están vivos, la mayoría de los cuales suceden en contextos excéntricos, se aglutinan ahora en un centro de arte como archivos de consulta en un reino central que los inviste de cierta autoridad. No obstante, al ser un proyecto vivo desde el cual

11. Véase <http://ajuntament.barcelona.cat/centredart/es/content/cohabitar-entre>

se generan otras prácticas y actividades en red con otras entidades, habrá otros centros y focos en simultáneo. Aunque el proyecto es muy cuidadoso en generar relatos plurales, en conflicto, que dan cuenta del proceso y lo abre a prácticas vivas como debates, seminarios y talleres, es inevitable no caer en una especie de secuestro estético, cuando proyectos que tienen una capacidad transformadora en su contexto excéntrico son llevados a un espacio cultural central. Esto puede llevar a una especie de *artificialización*, pues la mayoría de los visitantes irán a este espacio en vez de visitar los barrios donde suceden estos procesos, lo que realmente sería una práctica de cohabitar. También está sufriendo numerosas críticas del sector más *tradicional* del arte, que no ve con buenos ojos este tipo de prácticas, pues las considera sociales y no artísticas, con una calidad estética dudosa al poner el acento en prácticas prosuales colaborativas, aunque ya hemos hablado de esto más arriba.

Este cuento (no) se acaba...

Para finalizar, termino embastando algunas dimensiones que sintetizan lo dicho anteriormente y otras, que abren nuevos dilemas:

- » La preconcepción de una separación radical entre prácticas artísticas institucionalizadas y no institucionalizadas, entre un *dentro* y un *afuera*. La radicalidad de la participación se concibe efectiva cuando se *sale* de esos lugares y dispositivos como la escuela, el museo, el teatro y se va a la *calle*, pero nada garantiza que eso implique una desjerarquización.
- » Repensar el tipo de relaciones sociales que se establecen entre prácticas culturales (redes, interacciones, espacios de convivencia); el tipo de interacción entre organizaciones culturales (finalidades, actividades, estructura) y sector cultural, ciudadanía; el tipo de intercambio económico, bienes, servicios, tiempos, saberes y experiencias que se ponen en juego.
- » Las condiciones de la práctica (educación, movilidad, ganancias, experiencias, negociaciones)
- » El análisis de las políticas culturales (evaluación, continuidad, *feedbacks*, aprendizajes, transformaciones de las instituciones y grupos).
- » El peligro de instrumentalización que pueden enmascarar los conflictos si se parte de la cultura, la participación y la diversidad como recurso (Yúdice, 2003:24-27), haciendo del conflicto social una neutralización y pacificación estética.
- » Una participación que acaba por producir sujetos dóciles sin abrir el proceso al conflicto, las negociaciones, tensiones, contradicciones y problemas que puedan surgir.
- » La excesiva celebración y confianza en la participación, colaboración, mediación como fuerza de cambio, exaltando muchas veces solo los elementos triunfales y positivos de los proyectos o valores moralizantes como paz, democracia, convivencia, felicidad, diversidad (Bishop, 2006, Marchart, 1998), cayendo a veces en un *evangelismo estético* (Kester 1995).
- » Choque de interpretaciones y significados culturales, relatos generados ¿por quién? (audiencias, colectivos que han participado, trabajadores culturales, artistas) ¿para quién?
- » Polarización entre las escuelas, teatros, museos, centros de arte vistos como espacios que fomentan las relaciones jerárquicas y los artistas educadores como agentes de cambio (Sánchez de Serdio, 2009). También entre aquellos que poseen y administran el conocimiento y los que lo reciben -vistos como consumidores pasivos (alumnos, públicos).
- » La mirada del artista como agente de cambio deja poco espacio para la auto-crítica de los intereses, valores, saberes situados y paradigmas a partir de los cuales se trabaja y que se proyectan en las comunidades (Trend, 1997: 253-254).

- » La tensión entre participar y colaborar. La participación supone formar parte en una estructura ya dada y colaborar implica trabajar conjuntamente o con el otro. Esta *labore*¹² conjunta remite a los capitales depositados por parte de todos los agentes sociales involucrados. Quizás pensar en términos de auto-otorgarse autonomía y hacerla instituyente pueda ser una forma de salvar la problemática de las ya desgastadas palabras *participación* y *colaboración* frente a prácticas que generan dependencia.

Cuestiones, todas ellas, que se refieren a 1) formas de descentralizar el poder y repartir el juego; 2) condiciones concretas de participación y producción; 3) exploración de nuevas disposiciones; 4) formas de enunciación, autoría, circulación y visibilidad del conocimiento; 5) trabajo realizado y diseño de los mecanismos para este trabajo conjunto colaborativo o participativo; 6) la ecología del proyecto, en cuanto a su relación sostenible con el medio; 7) la distribución de recursos y que se apueste desde las administraciones y políticas culturales por otras prácticas; 8) que no sea la precariedad lo que lleva a la necesidad de una colaboración.

Una vez más y para terminar este texto, la mirada se repliega de nuevo hacia lo invisible, hacia los dispositivos que configuran nuestras subjetividades y prácticas cotidianas, nuestros modos de hacer y construir discursos, relatos, significados, imaginarios, interpretaciones.

12. Yúdice comenta como a menudo son las comunidades desfavorecidas las que, al *colaborar* en proyectos comunitarios y programas culturales, reciben la menor parte compensatoria justificada en discursos de empoderamiento, capital experiencial, participativo y espiritual. Y dice: "dado que el capital cultural se traduce en términos de valor estético, social, político y hasta comercial, existe pues un *retorno* de la inversión de capital y trabajo. Pero ¿cuál es el *retorno* para la población local?" (2003:340-341).

Bibliografía

- » Aguirre, I. (2005). *Teorías y prácticas de la educación artística*. Barcelona: Octaedro.
- » Beltrán, L. (2004). *Educación como mediación en centros de arte contemporáneo*. Universidad de Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de la Cultura.
- » Bishop, C. (2006). "Participation". *Documents of Contemporary Art Series*. London: Whitechapel Gallery and MIT Press.
- » Chen, T. (2005). "Impersonation and Other Disappearing Acts", en *Double Agency: Acts of Impersonation in Asian American Literature and Culture*. California: Stanford University Press.
- » Cruz, C.; Ibañez, C.; Moreno, S. (coords.) (2012). *El traje del emperador, 13 propuestas para desnudar el poder*. Sevilla: Atrapasueños Editorial.
- » Dallorso, N. (2012). "Notas sobre el uso del concepto de dispositivo para el análisis de programas sociales", en *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*, nº 54, vol. XIX, mayo-agosto, pp.43-74.
- » Denzin, N. (2003). *Performance Ethnography: Critical Pedagogy and the Politics of Culture*. London: Sage.
- » Ellsworth, E. (2005). Posiciones en la enseñanza. Diferencia, pedagogía y el poder de la direccionalidad. Ed. Akal. Madrid.
- » Ellsworth, E. (1989). "Why doesn't this feel empowering? Working through the repressive myths of critical pedagogy". *Harvard Educational Review*, nº59 (3), pp. 297-324.
- » Fanlo, L. (2011). "¿Qué es un dispositivo? Foucault, Deleuze, Agamben", en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, nº 74, marzo, en línea [consultado 20 junio 2016] <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>
- » Foucault, M. (2008). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- » Foucault, M (1994). *Dits et écrits 1954-1988*. París: Gallimard.
- » Freedman Kerry (2003). *Teaching Visual Culture: Curriculum, Eesthetics and the Social Life of Art*. New York: Teachers College Press.
- » Giroux Henry A. (2005). *Border Crossings: Cultural Workers and the Politics of Education*. London and New York: Routledge.
- » Giroux Henry A. y Shannon Patrick (Ed.) (1997). *Education and Cultural Studies: Toward a Performative Practice*. London and New York: Routledge.
- » Hernández, F. (2000). *Educación y cultura visual*. Barcelona: Octaedro.
- » Kester, G. (2011). *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham y London: Duke University Press.
- » Kester, G (1995). "Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art", en *Afterimage*, vol. 22, nº 6, enero. En línea [consultado 11 julio 2016] https://slought.org/media/files/grantkester_aestheticangelists.pdf
- » Lyotard, J. (1987). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- » Marchart, O. (1998). "Art, Space and the Public Sphere(s). Some basic Observations on the Difficult Relation of Public Art, Urbanism and Political Theory",

- en *European institute for proffressive Cultural Policies (eipcp)*. En línea [consultado 11 julio 2016] <http://eipcp.net/transversal/0102/marchart/en>
- » McKenzie, J. (2001). *Perform or Else. From Discipline to Performance*. London and New York: Routledge.
 - » Mc Laren, P. (1994). *Pedagogía Crítica y Cultura depredadora*. Buenos Aires: Ed. Aique.
 - » Miessen, M. (Ed.) (2014). *La pesadilla de la participación*. Barcelona: dpr-barcelona.
 - » Mörsch, C. (2010). "At a Crossroads of Four Discourses: documenta 12 Gallery Education in Between Affirmation, Reproduction, Deconstruction and Transformation", en Mörsch et al. (Ed.), *Documenta 12 education#2: Between Critical Practice and Visitor Service*. Diaphanes. Berlin and Zürich.
 - » Nollert, A. y otros (Eds.) (2006). *A.C.A.D.E.M.Y.* Hamburg: Kunstverein.
 - » O'Neill, P. y Wilson, M. (Eds.) (2009). *Curating and the Educational Turn*. Amsterdam: London, De Appel/Open Editions.
 - » Pedagogías y redes instituyentes, Plataforma de investigación en prácticas culturales. En línea [Consultado el 29 de junio de 2016] <https://redesinstituyentes.wordpress.com/glosario-y-referentes/mediacion-y-educacion-en-museos-centros-de-arte/>
 - » Phelan, P. (1996). *Unmarked. The Politics of Performance*. London and New York: Routledge.
 - » Prada, J. (2015). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal.
 - » Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones.
 - » Rancière, J (2002). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre emancipación intelectual*. Barcelona: Alertes.
 - » Ribalta, J. (2010). "Experimentos para una nueva institucionalidad", en Borja-Villel, M.; Cabañas, K.; Ribalta, J. (Eds.) *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007*. Barcelona:
 - » Ribalta, J (2004). "Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos", en *Republicart*. En línea [Consultado 11 julio 2016] http://www.republicart.net/disc/institution/ribalta01_es.pdf
 - » Rodrigo, J. (2012). *Redes emergentes y nueva institucionalidad. De las prácticas artísticas a la innovación social. Retos y oportunidades*. Barcelona Oficina de Support a la Iniciativa Cultural (OSIC): Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
 - » Rodrigo, J. (2011). "Políticas de colaboración y prácticas culturales: redimensionar el trabajo del arte colaborativo y las pedagogías", en *Inmersiones 2010*. Proyecto Amarila y Diputación Floral de Álava Vitoria-Gasteiz, pp. 230-249. En línea [Consultado el 5 de julio de 2016] <http://www.inmersiones10.net/>
 - » Rogoff, I. (2008). "Turning", en *e-flux Journal* nº 0. En línea [Consultado el 5 de julio de 2016] <http://www.e-flux.com/journal/turning/>
 - » Sánchez de Serdio, A. (2009). "Arte y educación: diálogos y antagonismos", en *Revista Iberoamericana de Educación*, Nº 52 septiembre-diciembre. En línea [Consultado el 5 de julio de 2016] <http://rieoei.org/rie52.htm>
 - » Springgay, S. (2008). *Body Knowledge and Curriculum. Pedagogies of Touch in Youth and Visual Culture*. New York: Peter Lang.

- » Trend, D. “The Fine Art of Teaching”, en Giroux, H. y Shannon, P. (Eds.) (1997). *Education and Cultural Studies. Toward a Performative Practice*. New York & London: Routledge.
- » ——— (1992). *Cultural Pedagogy. Art / Education / Politics*. Nueva York: Bergin & Garvey.
- » VV.AA (2008). *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueños.
- » Warner, M. (2005). *Publics and Counterpublics*. Cambridge: MIT University Press.
- » Yúdice, G. (2003). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.