

# Modalidades dirigidas y críticas de participación en el campo de las artes



José Alberto Conderana Cerrillo

Facultad de Educación – Universidad Pontificia de Salamanca

[jaconderanace@upsa.es](mailto:jaconderanace@upsa.es)

Fecha de recepción: 07/03/2017. Fecha de aceptación: 20/05/2017.

## Resumen

El texto esboza una genealogía sintética de la participación apoyada en tres momentos: la apertura utópica de los años 60, el cierre directivo de finales de los años 70 y los años de resistencia posteriores a la crisis de 2007, tercer momento en que se han consolidado prácticas de solidaridad y de revisión crítica de la radicalidad utópica. En este archipiélago temporal las prácticas participativas se delimitan al contraponer a las modalidades críticas la participación dirigida, que se considera sobrevenida y que aún reconduce el trabajo de la participación en beneficio de la legitimidad de lo instituido. Mediante sucesivas perspectivas teóricas, el texto problematiza el lugar de lo instituido, afirma la desmesura de lo imaginario y ensaya en el campo de las artes una definición de las modalidades dirigidas y críticas de participación.

### Palabras clave

Participación;  
desterritorialización;  
ideología;  
utopía;  
relacionalidad

## Abstract

The text outlines a synthetic genealogy of participation supported in three moments: the utopian opening of the 60s, the directive closure of the late 70s and the years of resistance after the crisis of 2007, third moment in which practices of solidarity and critical revision of utopian radicalism have consolidated. In this temporal archipelago, participatory practices are delimited by opposing directed participation to critical modalities. A particular focus will be set on directed participation, which is considered to be overdue and to lead the work of participation in benefit of the legitimacy of what is instituted. By means of successive theoretical perspectives, the text problematizes the place of the instituted, underscores the excess of the imaginary and proposes a definition of the directed and critical modalities of participation in the field of arts.

### Keywords

Participation;  
deterritorialization;  
ideology;  
utopia;  
relationality

## Panoramas y modalidades

La participación es una constante de las artes de las últimas décadas y, con diferentes denominaciones<sup>1</sup>, continúa siendo materia de atención de un presente que en lo social, en lo político y en lo artístico sigue estando marcado por la “quiebra de la representación”<sup>2</sup>, las tentativas de apertura institucional y la redefinición de los significados y funciones de los diferentes públicos, *ficción práctica* en torno de la que gravitan las artes, muy especialmente las de disposición participativa. Borja-Villel (en Expósito, 2015: 107-108 y 174), persuadido de que en la esfera artística “no existe el público, sino una construcción permanente de la ciudadanía en la que nosotros queríamos participar”, proporcionando “herramientas críticas [...] [de] empoderamiento del espectador”, propone interpelar preferentemente a los sectores *pasivos*, excluidos de los circuitos de producción y de consumo, “a los que habitualmente no se les reconoce ningún poder en el campo cultural”, al ser misión de las instituciones, afirma, “dotarlos de ese poder de participación”. Aunque con las particularidades y las salvedades que más adelante se describirán, la participación ha venido operando desde la década del sesenta como una interfaz de las cuestiones sociales, políticas y culturales sujeta a fluctuaciones entre el polo *positivo* de la “participación dirigida” y el polo *negativo* de modalidades críticas como la “participación conflictiva” y la “participación creadora”<sup>3</sup>. La línea de demarcación de las modalidades críticas no siempre es estable por tratarse de posiciones que comparten motivos, objetivos y estrategias, concretamente en su resistencia y desafío de las seducciones de la “participación dirigida” y de la dominante y globalizada *creatividad de la economía*. Las modalidades críticas son una contraofensiva frente a la *creatividad* –no sólo destructora– de la *economía* desregulada, que hace y deshace gobiernos, flexibilizada para poder abarcar, además de la vertiente política, las cognitivas y afectivas, subjetivas y creativas, en pocos años implantadas y normalizadas en los usos económicos y sociales de optimización del rendimiento. La *creatividad de la economía* es el conjunto de las fantasías de definición trascendental de la vida por parte del capitalismo espectacular, y comporta producción industrial de las conciencias, mantenimiento de la indigencia política, desvalorización de las culturas locales, borrado del pasado, imperativo de vivencia positiva e implantación de la transparencia como transferencia y conversión de la indeterminación del *Self* en contenido *Quantified*. Tema de las páginas siguientes es la potencia de uno y otro polo.

Las modalidades críticas han impulsado la acción negociada y el trabajo de las artes mediante el abordaje de tareas de investigación, análisis e intervención en entornos locales, desfondados a causa de la “agresión neoliberal” generalizada, proponiendo alternativas a los extremos de la “dislocación” anómica y de la “desterritorialización psíquica, lingüística y cultural” (Berger, [2005] 2010: 120-121; Berardi, [2015] 2016: 61). Así mismo, han generado conciencia de comunidad, movilizado recursos latentes, reactivado a potenciales tomadores de decisiones en múltiples planos sociales y disciplinares y formado constelaciones de impulsos como los que han emergido durante las décadas de 1990 y de 2000 en el movimiento de “ciudades en transición” [[www.transitiontowns.org](http://www.transitiontowns.org)], de dinámica autogestionaria y base en la teoría del decrecimiento (Latouche, 1986). Las modalidades críticas, en los foros de las *ciudades en transición*, han sido medio de creación de monedas locales y bancos de tiempo y han contribuido a la recuperación del trueque y de redes de solidaridad, recursos que han supuesto una alternativa a las prácticas económicas dominantes y han brindado asistencia y cuidado a los grupos precarizados. La crisis económica mundial de 2007, la más profunda desde el *crack* de la Bolsa de Nueva York de octubre de 1929, además de arramblar con algunas de las expresiones nacientes de una soberanía urbana *en transición*, ha precavido todavía un poco más a las clases dominantes y las ha llevado a ahondar en la estrategia de la transparencia y del control, habilitada tras los sucesos de Génova de 2001, implantando con una mayor determinación y finalidades directivas la

1. La referencia ha sido explícita y la difusión de los conceptos definidores de las prácticas participativas muy amplia en las propuestas paradigmáticas de Bourriaud (“estética relacional”, 1997), Ardenne (“arte de contexto”, 2002), Lacy (“estética de la negociación”, 2007), Frank Raddatz (“estética de la presencia”, 2007), Bishop (“giro participativo”, 2012), Perniola (“arte expandido”, 2015), Guasch (“giro dialógico”, 2016), así como en algunas nociones precursoras de Shattuck (“intimidación de la forma”, 1955), Cage (“indeterminación”, 1956), Kaprow (arte/vida, 1958, “performances de participación”, 1977) y Eco (“obra abierta”, 1962).

2. Como ha mostrado Claramonte (2010: 37-38), el paradigma post-representacional supone que “no hay representación, sino *performatividad*”. El paradigma emergente desarrolla “una apuesta por una estructuración *relacional* de nuestra epistemología, nuestra política y, claro está, nuestra estética” y explora “posibilidades de coproducción, de construcción de la realidad, a las que llegamos de forma co-implicada los diferentes agentes y las materialidades con las que producimos y que nos producen”. Los mecanismos representacionales operan con supuestos ontológicos y con jerarquías que han obstruido las “dinámicas instituyentes”.

3. “Gracias al consumo, el sistema logra no solo explotar a la gente por la fuerza, sino hacerla participar en su supervivencia multiplicada [...] al nivel de los signos. Ahí es donde se articula en lo que tiene de original toda la estrategia del ‘neoliberalismo’: en una semiurgia y semiología operacional, que no son otra cosa que la forma desarrollada de la participación dirigida” (Baudrillard, [1972] 1987: 246). Mouffe (en Miessen, [2010] 2014: 112 y 141), en la que denomina “sociedad post-política”, de desafección hacia las instituciones, distingue dos modalidades contrapuestas de participación, “radical” y “pasiva”. Esta última supone instrumentalizar en favor de los poderes hegemónicos las concesiones limitadas y reintegradoras con las que se desactivan las reivindicaciones conflictivas. A las falacias de la “participación dirigida”, o “pasiva”, se opone el “trabajo del practicante independiente” (Miessen, [2010] 2014: 252), en ocasiones un “practicante” multitudinario, agente adecuado para “promover el conflicto [...] una forma de participación conflictiva”. Y se opone también la noción de “arte de participación creadora”, utilizada por Frank Popper ([1975] 1989: 16-22) en su descripción de la apertura operada en las artes de las décadas de 1960 y 1970 mediante prácticas artísticas basadas en la participación, incidiendo en la importancia del entorno y del espectador activo, movido por el mundo de caos y utopía que la obra multipolar formula.

práctica participativa en las lógicas de la economía, la política, la ciencia, la tecnología y la educación neoliberales, un panorama que justifica la atención prestada en este trabajo a las peculiaridades de la hegemónica *participación dirigida*.

## Modalidades críticas

La participación, instrumento de la proxémica, define en los campos artístico y político el significado espacial y social de las distancias y de los encuentros, de los intercambios y de los modos de organización intra- e intergrupales, en el ámbito de los micro y de los macro acontecimientos. El prestigio que adquiere en el ámbito de las artes y de la política radicales es una de las razones que explica la apropiación de la participación por parte de instancias de poder necesitadas de legitimidad. En el campo artístico, la participación ha sido pluralizada por grupos en busca de una plena autogestión y ha adoptado formas críticas diversas, *conflictivas, creadoras, radicales*, etc. Circunscrita a las expresiones de las artes de acción, en la década del sesenta la participación se consideraba una herramienta de configuración de las realidades en común, un provisional resultado de las luchas sociales y políticas iniciadas por las revoluciones del comienzo de la edad contemporánea. En las modalidades críticas que heredaban este legado, participar era liberarse de tradiciones restrictivas y de programas de sujeción alienantes, y era, también, empezar a religar dos imaginarios no siempre compatibles, por un lado la radicalidad política libertaria y por otro la ritualidad de raíz estética<sup>4</sup>, imaginarios a partir de los cuales cuestionar el *espacio-tiempo* y las interacciones impuestas por el modo de vida del capitalismo.

Los sesenta fueron años de eclosión en resonancia con algunas de las claves del pensamiento desarrollado por Tarde en *Las leyes sociales* ([1898] 2013: 134-137). Así, en los grupúsculos del arte de acción articulados mediante dinámicas participativas cristalizaba el principio de que “lo más pequeño siempre es la mayor entidad que existe”. Puesto que “lo más pequeño” y singular incluye “más diferencia y complejidad que sus agregados”, y permite que lo más grande se pueda comprender más claramente, es erróneo pensar “la sociedad [...] como un orden más alto, más complejo que la mónada individual”. Para Tarde, referirse a *la sociedad* supone acudir a una abstracción excesiva y frecuentemente vacía, frente a la cual lo que mantiene una verdadera plenitud es la práctica común del *asociar*, en todas sus posibles -y conflictivas- manifestaciones. De acuerdo con la perspectiva microsociedad tardiana, las primeras expresiones de las artes de acción se vivieron como comienzos que constituían unidades básicas y plenas -y por consiguiente, inampliables e inexpandibles- de una actividad práctica de composición de *lo social*, entendido en este marco como diversificación de las ocasiones de *asociar*. Había aún algo más, puesto que la participación era el punto de llegada provisional de luchas históricas de larga data, participar adquiría un valor demostrativo y significaba poner de manifiesto la lógica histórica, silenciada en los relatos oficiales, del poder contenido en la inteligencia y en el *asociar* colectivos, y situaba por ello los núcleos monádicos en un punto de incandescencia y se pretendía que de no retorno a partir del que podía empezar a reescribirse el devenir de las artes en clave de experiencia colectiva, y podía asimismo y en la misma clave empezar a elaborarse también el relato anticipador del porvenir, debido a que las eclosiones de autenticidad experimentadas en los eventos participativos de las artes de acción parecían contener, monádicamente, como se ha indicado, una muy fructífera metodología de composición de la multiplicidad de lo social, en un horizonte de indiferenciación de la vida social respecto de la realidad creadora de las artes. La participación se presentaba, en suma, como instrumento de apertura de un proceso colectivo multiforme que se sustraía a los sistemas de alienación y asentaba estructuras inclusivas caracterizadas por inaugurar la autenticidad de la experiencia y unos modos de organización horizontales, una proyección plausible cuando se consideraba que únicamente respondía a los

4. Adoptamos el significado que atribuye Cheng ([2006] 2016: 61) al término “ritualidad”, definido como “relación adecuada”, “distancia justa” y “sentido de la medida”, cualidades llevadas al gesto y a la actitud en los contextos de interacción.



[1] Arman, invitación a la inauguración de *Le plein* (1960).

Al saturar mediante desechos el espacio, del suelo al techo, Arman impidió el acceso del público a la galería. La invitación a la inauguración de *Le plein* era una lata de sardinas llena de basuras, entre las que yacía un texto programático. El caos produce en su seno un manual de instrucciones para *hacer uso del afuera* –caos, utopía, caos, etc.–.

intereses sectoriales de las clases dirigentes la serie de obstáculos que se interponía al despegue de una transición general del desempleo al ocio, bloqueo que impedía el ingreso en una economía racionalizada y robotizada llamada a liberar la fuerza de trabajo, la puesta en práctica de una democracia directa y el acceso al juego y a la creatividad de las comunidades sociales emancipadas.

Mediante las experiencias participativas de la década del sesenta se proclamaba adicionalmente que la creación no necesitaba un autor individual separado de la colectividad, asimismo, que las manifestaciones artísticas podían existir y acrecentar su eficacia sin tener que permanecer fijadas en un soporte material concreto y, por último, que los significados y las experiencias estéticas suscitados por las manifestaciones artísticas adquirirían su realidad más plena como actos realizados en vivo, creados espontánea y grupalmente a causa de la intensidad vital de unos encuentros misceláneos donde la “proximidad densa”<sup>5</sup> (Soja, [2000] 2008: 58-60) se consideraba generadora de una capacidad aumentada de respuesta creadora a los desafíos en los planos sociales y artísticos. Ciertamente, las acciones artísticas inmediatas no eran la totalidad de lo acontecido, algo que comprobamos cuando observamos los casos representativos de *Giant Balloon* de Kanayama (Osaka, 1957), *Le plein* de Arman (París, 1960) [1], o *Car Crash* de Dine (Nueva York, 1960), a menudo eran simplemente un buen pretexto para encontrarse y practicar con menores prevenciones valores como la libertad y la autenticidad, puesto que yendo más allá del relato del momento se perseguía un ensayo de liberación de los condicionamientos y alienaciones que confinaban a cada participante en una reducida esfera de acciones y, en el fondo, por esta vía se perseguía asimismo la celebración de lo que se entendía que era la universalidad de la *artisticidad*, una forma de soberanía compartida en la que no había necesidad de dominio. En el interior de la mónada prosperaba el pensamiento de la utopía. La eclosión de aquellos años reelaboraba y encapsulaba en benjaminianos proyectiles de acciones artísticas de significado transformador los legados del teatro de la crueldad y del teatro épico, las aportaciones de grupos como la Bauhaus Imaginista, la Internacional Letrista y la Internacional Situacionista, así como la disolución de códigos inducida por la sensibilidad del arte pop y de los nuevos realismos, dando lugar a un umbral de inminencia generalizado en el que constelaciones de posibilidades largamente postergadas tenderían a confluír y podrían llegar a generar en la multitud

5. La “proximidad densa”, o “sinecismo”, es causa de la multiplicación de las interacciones sociales y se presenta como una modalidad conflictiva de participación que en el plano social hace eficaces reivindicaciones y luchas colectivas, como muestra *La sal de la tierra* (1954), particularmente en el momento en que al llamado de la voz “desahucio en la casa de los Quintero”, transmitida de calle en calle, acude un número tan alto de trabajadores que la actuación policial queda deslegitimada y suspendida. En el plano de las artes, el arte de acción y el teatro radical eran definidos como “una fábrica de acción” que pretendía “sustituir” la realidad de lo instituido e inaugurar medios que permitieran empezar a “participar” en el devenir abierto de la vida. Pueden citarse el teatro callejero y el teatro de guerrilla (“llegar, representar, conmocionar y huir”), el teatro campesino, el *happening*, los *events*, San Francisco *Mime Troup*, *Bread and Puppet*, *Performance Group*, *Living Theatre*, Los Goliardos, Els Joglars, Tábano, La cuadra, etc. (Miralles, 1975: 79 ss.).

dispersa una cualidad sensible hasta entonces indefinida, algo así como una nueva capacidad perceptiva con la que dar evidencia y justeza a la disposición de la acción en el tiempo.

La lógica de la utopía de los años sesenta era de base monádica y articulaciones constructivas y, al colocar una porción más de deseo en lo alto del edificio, la utopía vislumbrada terminó en implosión. La “utopía es caos”, ha afirmado Tiravanija<sup>6</sup>. Tal vez sea cierto y *utopía* sea abolición de la lógica constructiva expansiva y clausura de la imagen de lo social como algo totalmente abarcable y sea, también, quiebre y resurgimiento de umbrales de inminencia de *lo más pequeño*, una caída estrepitosa de constelaciones que lleva el horizonte hiperreducido de la mónada asociativa a un estado de incandescencia. Al margen de la lógica constructiva, tal vez el momento de caos vivido en la década del sesenta, articulado en torno de la incandescencia de la participación, constituya un momento colectivo de reivindicación de la *utopía*, precisamente como caos y como frenesí creador, un momento de puesta en práctica de las ideas liberadoras elaboradas por el pensamiento crítico del proyecto moderno y un salto cualitativo irreversible en la definición y apropiación de lo social por parte de las artes.

Pese a que la complejidad y multiestratificación de los procesos históricos impide colgar del clavo de una sola fecha el cambio de signo de las modalidades de participación crítica, con Berardi acudiremos a 1977 -y también a sus alrededores- como momento de cancelación de las declinaciones caóticas de la utopía vividas durante la década del sesenta<sup>7</sup>.

### Tiempos de *participación dirigida*

En 1977, según propone Berardi ([2015] 2016: 139-144), se observa el despegue de una “mutación antropológica” cuyas consecuencias se hacen visibles en el fin de siglo y, aún más claramente, en las dos décadas siguientes. 1977 fue un año de revueltas proletarias comunistas y también el año de la creación de Apple y de la introducción en la vida social de los sistemas de tecnología digital; el año en que Alain Minc y Simon Nora publicaron *La informatización de la sociedad*, un análisis donde se argüía la disolución de los Estados-nación a causa de los efectos políticos de las nuevas tecnologías; el año en que Lyotard escribió *La condición posmoderna* y proclamó el agotamiento de los cuatro grandes relatos modernos, de signo teleológico, ilustrado (confianza en la capacidad emancipadora del saber), hegeliano (confianza en la dialéctica como vía de desvelamiento de la verdad), marxista (confianza en la acción del proletariado como sujeto histórico destinado a la realización de los ideales de igualdad y de justicia social) y capitalista (confianza en la eficacia del libre mercado para erradicar la miseria material); despega, contemporáneamente, la filosofía de autores como Baudrillard, Virilio, Guattari y Deleuze, con la descripción de los efectos del colapso del proyecto moderno; además, fue el año, agrega Berardi, en que “murió Charlie Chaplin y, con él, las últimas huellas de la bondad humana”; fue también el momento en que Bergman dirigió *El huevo de la serpiente*, donde se muestra la formación de la mentalidad totalitaria, año de aseguramiento del Plan Cóndor en los países del Cono Sur; 1977 es también espacio de actividad de una conciencia política convulsa que se expresa a través de movimientos colectivos como la *autonomía* en Italia, el *punk* en Londres o el movimiento musical y urbano *no wave* en Estados Unidos; emerge además la perspectiva de un futuro amenazado por el encarecimiento de los recursos físicos y energéticos, y como maniobra de implantación de la *participación dirigida*, se asiste al vaciado de la conciencia social, debido a la *omnipresente pantalla de televisión*, *la colonización del inconsciente* y *la competitiva perversión del deseo*. Se ponía fin de este modo a un paradigma antropológico y político enraizado en la utopía.

6. *Nothing: A Retrospective*. Acción desarrollada en Chiang Mai University Museum, Tailandia (2004).

7. La visión tardiana contribuye a recomponer las lógicas de lo local pero manifiesta algunas limitaciones cuando se abordan fuerzas de “dislocación” anómica y de “desterritorialización” de alcance planetario, no contempladas en *Las leyes sociales* (1898). Es en el esclarecedor prefacio de Bruno Latour donde se encuentra respuesta a los desafíos recientes.

En los entornos de desterritorialización producidos por el paradigma neoliberal, la participación mutará su signo, y si bien las modalidades *conflictiva* y *creadora* se mantienen, su radio de acción se reducirá y quedará limitada su capacidad de *asociar*. La modalidad *dirigida* se convierte en cambio en *propiedad del sistema* y conoce una expansión exponencial, resultado de la explotación de la creatividad en las esferas económica, política, científica, educativa y artística.

La *agresión neoliberal* y los entornos de desterritorialización y de mutación están en la base de *La corrosión del carácter*, un trabajo donde Sennett ([1998] 2005: 153 y ss.) analizaba las consecuencias en la esfera del yo de la precarización laboral y social. El *carácter* viene definido por ser la instancia que representa la vertiente relacional y social de la personalidad, una dimensión que denota *el valor ético que atribuimos a nuestros deseos y a nuestras relaciones con los demás*. En contraste con la lógica flexibilizadora del nuevo liberalismo, Sennett destaca que el carácter es el “aspecto duradero, ‘a largo plazo’ de nuestra experiencia emocional”, una capacidad de proyección que “se expresa por la lealtad y el compromiso mutuo, bien a través de la búsqueda de objetivos a largo plazo, bien por la práctica de postergar la gratificación en función de un objetivo futuro”. Las cualidades sociales del carácter son por ello la “conexión con el mundo” y el “ser [percibirse como] necesario para los demás”. La *corrosión* que lo debilita, agravia y desvirtúa proviene de la incompatibilidad de “lo que es de valor duradero en nosotros” y de lo que, por el contrario, es depreciado por una economía *impaciente y entregada al corto plazo*. La *lealtad* y el *compromiso* se resienten en un entorno económico y social “en continua desintegración o reorganización” y arrastran el *carácter* a la sima de la precarización y de la corrosión.

Mutación y corrosión sitúan las prácticas participativas en dos entornos extremos, enteramente antagónicos, de un lado, el control, y de otro, la supervivencia, alejados de la apertura de la década de 1960. Pueden diferenciarse varias vertientes surgidas de estos dos entornos: por una parte, manifestaciones hipertrofiadas de “participación dirigida”, *pasiva* (*Montajes potemkin*); por otra, en relación con las modalidades críticas, expresiones de *participación solidaria* (Troncos de papel) y de *participación radical* (Galería Urbana W).

## Montajes Potemkin

Los *montajes potemkin* son una modalidad de *participación dirigida -o pasiva-* llevada al límite, diseñada institucionalmente, con incidencia especialmente destacada en la arquitectura y en la construcción de escenarios de persuasión colectiva, donde entorno y comportamiento, proposiciones y respuestas, integran un paquete en el que todo se halla ligado de antemano. En los espacios de la *participación dirigida* se sitúa también la pulsión estética que responde al lema “Abrazar al espectador”, una forma de *participación pasiva paródica* analizada más adelante.

En primer lugar, conviene detenerse en el modo en que la *agresión neoliberal* fabrica y aísla la realidad del *pequeño cuerpo*, el cuerpo confinado en una forma de vida dirigida, apocopado por la necesidad de optimizar el rendimiento y por la perpetua *falta de tiempo*, encogido por las presiones flexibilizadoras del capital, deudo de todas las *participaciones pasivas*. En *El aroma del tiempo* ([2009] 2015: 9-22, 53-54 y 93-97), Han ha glosado desde una perspectiva psicosocial las tesis existencialistas sobre el ser y el tiempo. La modernidad deriva hacia la época del *se* y de la uniformidad y una falta de paradero hacedora de dispersión temporal se impone en los diversos ámbitos de la vida; los apoyos se pierden y lo dado por supuesto se hace confuso. Por una parte, los relatos fragmentarios, diseminados, no sostienen el peso de la conciencia, necesitada de continuidad, y, por otra, los proyectos colectivos han de vencer el repliegue

silencioso hacia una privacidad paradójica, de sostén panóptico. El ritmo ordenador del tiempo se ha debilitado y ha dejado espacio a un sentimiento de *falta de tiempo*, de pobreza del mundo y de vivencias fugaces. Según Han, se precisan lugares con *aroma* para poder combatir la falta de tiempo, la existencia impropia y su corolario, la experiencia del *pequeño cuerpo*, lugares que permitan construir relatos con los que poder transitar del *no tengo tiempo para nada* al *siempre tengo tiempo*, estrategia de la duración desde la que combatir las participaciones dirigidas. La psicologización de Han converge con las tesis de Sennett sobre el *carácter* y con las de Berardi acerca de la *desterritorialización*, tesis genéticamente relacionadas con la desregulación neoliberal.

Las condiciones impuestas por el *semicapitalismo*<sup>8</sup> en la era digital, según Berardi ([2015] 2016: 148), manifiestan que el capital acelera sus flujos cuando “el trabajador desaparece en cuanto persona y es reemplazado por fragmentos abstractos de tiempo”. El trabajo, parcelado, discontinuo, contenido en paquetes de tiempo, se produce “en ciertos puntos, sin que sea posible poner en marcha un esfuerzo concertado de resistencia”. Sin la proximidad espacial de los cuerpos y la continuidad del trabajo no puede surgir la solidaridad y tampoco puede formarse una comunidad. En este nuevo clima, se dispara la competencia y se hacen desmesurados los esfuerzos de atención y de invención individual. Surge por ello un entorno definido por los “efectos psicopatológicos de la explotación mental”, cuyas consecuencias extremas, bien conocidas en sociedades altamente competitivas, son los suicidios *materiales*, causados por una sobrecarga laboral letal, algo que se conoce como *karoshi* en Japón, o *psicológicos*, causados por un apartamiento total respecto de la vida social, pasividad e indiferencia ante todo tipo de actividad que obligue a abandonar el escenario personal que protege el *pequeño cuerpo*, fenómeno conocido en Japón como *hikikomori*—. Las condiciones laborales impuestas por el semicapitalismo son de una gran dureza y de una negatividad que tratan de edulcorar la “participación dirigida” y las estrategias de “poder blando”. La pregunta por el valor de la participación cobra ahora nuevo significado. Berardi señala que es “a través de la no participación” y de la capacidad de distanciarse como podría evitarse el “chantaje de la productividad”. Agrega, no obstante, que “la ética de la responsabilidad, el discurso hipócrita sobre la participación y la colaboración son dominantes” y reducen los márgenes para negarse a participar. Debido a la centralidad de los valores dictados por el mercado, “invertimos nuestras energías físicas y nuestras expectativas en el trabajo”, a menudo de modo excesivo, pero en un mundo afectivo empobrecido “nos sentimos deprimidos, ansiosos e inseguros. Estamos atrapados” (Berardi, [2015] 2016: 149 y ss.).

La participación sigue en ascenso en una sociedad polarizada, marcada por nuevas formas de explotación, exclusión y corrosión. Estamos atrapados y seguimos desmovilizados, a pesar de los indicadores que muestran que los derechos humanos han dejado de ser una prioridad del mundo desarrollado y que la libertad de expresión ha retrocedido globalmente en la última década. Al tiempo que se dan estas corrosiones profundas de la vida social, surgen formas paliativas de *participación pasiva*, como la construcción de columbarios -en fase de proyecto- en estadios de fútbol de grandes clubs para acoger los restos mortales de algunos hinchas, la reducción del mundo a parque de juego de la última versión de Pokémon, o la consolidación del premio anual a la *agitación cultural*, concedido por la prensa gráfica. Asimismo, especialmente, el *parcage* de los trabajadores asiáticos. Un grupo liberado de un taller con jornadas de trabajo de dieciséis horas diarias, sin día semanal de descanso, en condiciones que apenas difieren de la esclavitud, se ha manifestado ante la policía que vigila la entrada clausurada reivindicando poder volver a su actividad. La cultura del trabajo tiene límite únicamente en el derrumbe total de la mente y el cuerpo, que sobreviene al afectado de *guolaosi*, equivalente chino del *karoshi*. Una presión sistémica aumentada actúa implacablemente flexibilizando la fuerza de trabajo, llegando a doblegar por completo a los más dependientes. El único punto de apoyo del trabajador que reivindica volver al taller está en la presentida,

8. Como observara Baudrillard, el capitalismo industrial y el proceso general de acumulación asociado han sido sustituidos por la producción y el intercambio de signos abstractos, operación donde también Berardi ([2015] 2016: 148) sitúa los comienzos del “semicapitalismo”, cuyos rasgos definidores son “la explotación de la energía neuronal”, el asedio de la atención en el espacio de producción y en el de consumo, “la captura de actividad cognitiva, y la sujeción de la facultad de expresión del animal lingüístico a las dinámicas insomnes y agresivas del mercado laboral”.

aunque muy remota, posibilidad de promoción en la escala laboral. El explotado puede convertirse en explotador; la mujer joven puede pasar de la labor sin fin del taller a un sórdido salón de masaje: supone así poder aflojar un poco la soga propia, aunque su eficiencia y su grado de entrega han de ser ejemplares y deben llegar a ser percibidos por los “cabeza de serpiente”, situados en un peldaño superior (García y Verdú, 2016). En los entornos digitales los excesos son igualmente un hecho crónico. La gestión del tiempo digital, tiempo de *lo no-muerto*, se pliega a la necesidad constante de rendimiento y demanda un *pequeño cuerpo* sumiso y sin disturbios.

La época del *semicapitalismo* apuntala sus legitimidades desacreditadas instrumentalizando la participación. Miessen ([2010] 2014: 243-245) ha mostrado que la participación “sirve para la preservación del sistema”, y que “las verdaderas preguntas del poder ya no son negociadas”. Es demagógico ofrecer negociación, libertad y condiciones de vida impracticables, una forma de estimulación que responde a la lógica de la “participación dirigida” y a los principios de una *política disociativa*. La “toma de decisiones”, apunta Žižek ([2013] 2014: 20), es la clave de lo genuinamente político: “la política significa precisamente que todo es una cuestión de toma de decisiones, no que tengas esta deliberada decisión contingente”. Lo político en la actualidad consiste en la capacidad decisoria, pero también consiste, como subraya Said, en “decir la verdad al poder” (en Miessen, [2010] 2014: 199), algo que, en términos de participación, supone conformar posiciones colectivas desde las que enfrentar un sistema que abstrae y fagocita la vida y que sumerge la acción en flujos especulativos impacientes que disocian cuando agregan.

Las *participaciones pasivas* proceden mediante la creación de climas. Un clima es un entorno emocional pregnante que hace fluir tormentas de estímulos silentes, gratificantes y fuertemente significantes. Conjunción de idea guía y de sensación en proporción variable, los climas hacen circular de forma sensible los dictados de la ideología y tienden a eliminar los antagonismos, como sucede en la vivencia del *parcage* y en la de sus prefiguraciones (*aldeas potemkin*) y variantes (prados de Holquin). La fábula de Rem Koolhaas y Elia Zenghelis, *Exodus o los prisioneros voluntarios de la arquitectura* (1972), (en Heidingsfelder y Tesch ([2005] 2009), describe una ciudad dividida en dos partes. Los habitantes de la parte condenada salen en éxodo hacia la ciudad a salvo, y se encaminan así a una situación de invisibilidad tan extrema como la que afecta a la parte condenada que abandonan. A su vez, la ciudad a salvo parece tender de manera creciente hacia las compartimentaciones en abismo que ordenan un *parcage*. Se segrega internamente, produciendo bolsas de fracasados y de *inexistentes*, segmentos de ciudad deprimida, sustentada sobre *pequeños cuerpos* funcionales, de vida abstracta. *Exodus* lleva a las ilusiones deshabitadas creadas en los comienzos de la contemporaneidad mediante *montajes* *potemkin*, una precursora expresión de hiperrealidad a la que se ha referido Koolhaas y que en los planeamientos urbanísticos de choque se ha reproducido de manera masiva.

En el planeamiento a gran escala de Singapur, Koolhaas ([1995] 2010, 71-72 y 79) critica la imposibilidad de vitalizar el exterior, que “parece residual, sobrante”, saturado de “vertidos comerciales procedentes de unos interiores herméticos”, en una dualidad que supone “enormes crecimientos en lo material” y “un efecto general cada vez más irreal”. Sin exterior ni interior habitables, “Singapur está condenada a seguir siendo una metrópolis *potemkin* [sic]. Éste no es un problema local [...]. Matemáticamente, el tercer milenio será un experimento sobre esta forma de impersonalidad”. También los exteriores se convierten en una “naturaleza *potemkin*”, puesto que el afuera queda definido como una instalación *ad hoc* de la “tropicalidad”.

Figes, Zizek y Sorkin han definido la estructura urbana *potemkin* como nicho de participaciones pasivas. En referencia a San Petersburgo, Figes indica en su estudio de

la cultura rusa del siglo XIX el modo en que se aplicaban las directrices del mariscal Grigori Potiomkin en la construcción de aldeas ficticias en las orillas del Dniéper, unas estructuras de cartón piedra para ser vistas desde la lejanía por las autoridades, en cuya inspección descubrieran señales tranquilizadoras de estar visitando una región próspera. Las aldeas *Potemkin* eran una *producción escénica* menor, un escenario de quita y pon si se compara con las ambiciones que recaían sobre San Petersburgo, ciudad que nace en las décadas centrales del siglo XVIII como réplica de las ciudades monumentales del sur de Europa, aunque el urbanismo surge en la ciudad rusa como un código de permisiones y denegaciones, puesto que el planeamiento de las zonas de la capital era también una forma de ordenamiento social. Entre las cuestiones que las autoridades enseñaban a los notables, se encontraban las siguientes:

cómo vivir, cómo construir sus casas, cómo moverse por la ciudad, dónde ubicarse en la iglesia, cuántos sirvientes podían tener, cómo comer en los banquetes, cómo vestirse y cortarse el pelo, cómo comportarse en la corte, y cómo desenvolverse en la alta sociedad. No había nada, en aquella capital llena de obligaciones, que estuviera librado al azar. Aquellas reglas obsesivas dieron a San Petersburgo la imagen de un lugar hostil y opresivo. Ésas eran las raíces del mito decimonónico de la ‘ciudad irreal’ (Figes, [2002] 2012: 44-49).

Žižek ([2013] 2014: 54-55) recuerda las dificultades de visitar Corea del Norte. Ni siquiera está permitido durante la exhibición de danza y acrobacia en alabanza del líder de la nación, considerada la mayor performance colectiva del mundo. Es difícil obtener un permiso de entrada, pero se dan facilidades para poder mirar con total desahogo. En un paraje desmilitarizado, claramente visible a través de un gran ventanal destinado a los turistas que viajan a Corea del Sur, las autoridades norcoreanas han construido “un pueblo modelo completamente falso, con unas casas preciosas y unas tapias cuidadosamente pintadas, y la gente que aparece viste buenas ropas; por la noche, las luces de todas las casas se encienden al mismo tiempo -aunque nadie vive allí- y hacen que la gente salga a pasear”. Žižek en estos extremos ve paralelismos con Disneylandia, dando quizá por consabido el parentesco con las “aldeas *Potemkin*”.

La explotación del carbón y la industrialización intensiva han provocado una fuerte contaminación ambiental en los entornos de la ciudad china de Hologol. La situación es tan grave que los agricultores pierden sus cultivos y los rebaños no pueden seguir pastando. La administración ha dispuesto escenificar el mensaje que ha dirigido por otras vías a la población, y en consecuencia, se han instalado en diferentes puntos del Prado Horquin, en las afueras de Hologol, 120 esculturas de corte realista. Ovejas, vacas, caballos y camellos vuelven a verse como de costumbre en el Prado. Se pretende así tranquilizar a los habitantes y *mejorar la imagen* de la ciudad. Al tiempo que las inspecciones técnicas de los funcionarios de medio ambiente cerraban pequeñas empresas contaminantes, proliferaban las actuaciones furtivas, como la emisión de gases y la eliminación de basura contaminante durante la noche. Los hechos se datan en la segunda década del siglo XXI y han tenido difusión por medio de la fotografía documental de Lu Guang<sup>9</sup>.

Según Sorkin ([1992] 2004: 9-13), en los últimos años hemos asistido a la emergencia de una ciudad “sin un lugar asociado” a sus estructuras, ciudad “ageográfica” que se define por rasgos como la desterritorialización -la pérdida de todas las relaciones con la geografía local, física y cultural-, la obsesión por la seguridad y la vigilancia y, por último, por convertirse en “una ciudad de simulaciones”, un difuso “parque temático”, un entorno -definido también por Koolhaas- donde “el diseño urbano consiste casi exclusivamente en la [...] creación de disfraces urbanos”. La arquitectura, ahora “pura semiótica”, hace de la ciudad física juego con el “tráfico de significados”<sup>10</sup>.

9. <http://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2015/long-term-projects/lu-guang/30>

10. Sorkin ([1992] 2004: 13) define “parque temático” como “un lugar que lo incorpora todo, la ageografía, la vigilancia y el control, las simulaciones sin fin. Con sus formas artificiosamente embusteras, el parque temático ofrece una visión alegre y civilizada del placer que suplanta al reino de la democracia pública [...]”

Las “aldeas *Potemkin*” presentaban un montaje genuinamente ideológico<sup>11</sup>, y las autoridades y los viajeros inadvertidos que las divisaban en la distancia admitían el buen estado de la región y podían inhibir la acción política. No había tanto supresión de realidad como de *realizabilidad*: el horizonte creado por los *montajes* *potemkin* era de post-acontecimiento; excepto volver atrás la mirada, no había nada por hacer. Así funciona la *participación pasiva*, mediante espejismos (“sendas oníricas”) que seducen y que producen anestesia e indolencia. “Seducir” es “retirar algo del orden de lo visible”: la miseria de la región, la depresión de las poblaciones. “Producir” es la actividad que “lo erige todo en evidencia”: los decorados recién pintados, emisores de señales terminantes de vida idílica. Se configura, mediante los *montajes* *potemkin*, “la cultura del mostrador, de la demostración, de la monstruosidad productiva” (Baudrillard, [1979] 2000: 39). Las aldeas *Potemkin* elevaron el significado de la representación al punto cenital ocupado por la legitimidad del poder absolutista. El paisaje quedaba integrado en las máquinas de visión oficiales y, como parte de la parafernalia de los aparatos de Estado, actuaba como un medio más de transmisión de ideología.

Si el proyecto moderno se ordena en torno de la acción como mito, cuyo primer adalid es el Fausto goethiano (Cornago, 2015: 16-17), existe también un mito opuesto, más vasto si cabe y de efecto igualmente temible, un (anti)mito que ordena los tiempos de desmantelamiento del proyecto moderno, una alternativa total cuya fábrica es la *participación pasiva*, y su adalid, el ciudadano de camino al *parcage, montaje* *potemkin* en escenarios sin afuera. El fatalismo de la expresión común *es lo que hay* resume un imaginario ajeno al proyecto moderno y apunta a la *participación pasiva* como reclusión y como (anti)mito fundacional. El ciudadano que responde al *dictum es lo que hay* ha asumido como fatalidad la ideología gregaria y la impersonalidad del *se* y ha admitido que únicamente puede sobrevivir “tras las murallas que lo protegen contra la indeterminación del exterior” (Bégout, [2010] 2014: 33).

Alejada de los bastidores portátiles y permutables de los *montajes* *potemkin*, San Petersburgo no solo fue un borrador de ingeniería cultural. La ciudad de nueva planta surgió como modelo absoluto, como absolutización de un presente sobreconstruido destinado a la repetición, y dio lugar a la irrupción de una “existencia ya existida”, apoteosis de la *participación pasiva*. Declive, *ab initio*, de la “experiencia”, eclipsada por la “vivencia”. Si ésta es “puntual” y “pobre en temporalidad”, aquélla habitaba “la transición entre el pasado y el futuro”, se dilataba, entrecruzaba tiempos y lentamente adquiría visión perspectiva e “intensidad temporal” (Han, [2009] 2015: 19-20).

Eisenstein filma *El acorazado Potemkin* en 1925 para celebrar el vigésimo aniversario de la revolución de 1905 y recordar el 9 de enero en Odesa, el domingo sangriento en el cual la represión de la manifestación pacífica de los obreros que se dirigían al Palacio de Invierno causó centenares de muertos. Los hechos provocaron una oleada de levantamientos, también en el acorazado Príncipe Potiomkin. El detonante, en el film de Eisenstein, es la carne agusanada con la que se alimentaba a los marinos. Lucharon para liberarse de la tiranía, también de la proveniente de las *aldeas* del Dniéper, la invención opresiva del mariscal Grigori Potiomkin. La impersonalidad de los fusileros enviados por el zar a Odesa dará muerte a la multitud en una escalinata convertida en un espacio simbólico. Tras la matanza, por parte de las más altas autoridades se pretende que en esa misma escalinata se restaure el orden idílico de los poblados *potemkin*, una misión condenada al fracaso, porque las provisiones de carne agusanada no se consumieron en el acorazado y seguirán circulando como provocación por toda la ciudad, por todo el imperio. El film muestra el triunfo de la unidad popular y tiene un final feliz, una alusión a la Revolución de Octubre de 1917 (Caparrós, [1997] 2004: 206-208).

11. La ideología configura el mundo e instruye acerca de lo que existe y de lo que no existe, delimita la identidad individual y colectiva, dice quiénes somos, cómo son la sociedad y la naturaleza, cómo son los hombres y las mujeres, los dirigentes y los empleados; configura los deseos y define lo bueno o malo, justo o condenable, hermoso u horrendo; finalmente, define lo que es posible y lo que es imposible, modelando así esperanzas, temores y renunciaciones, como mostraba Ángel de Lucas, en la estela de Voloshinov (De Lucas, 1991: 66-67).



El trabajo de Miquel García muestra que después de retirar el caparazón —aquí, abrir las cubiertas—, todavía no hay nada asegurado, siendo preciso evitar la llegada de un Herodes que pueda arrancar todas las páginas.

[2, 3] Miquel García, *La revolución* (Publicación intervenida) (2012).

Si hubiera de trazarse una genealogía de las manifestaciones históricas de la participación, sería inevitable abordar en las épocas precursoras el género épico, las gestas mediante las cuales se llevaba a cabo la creación colectiva de un orden social con la más amplia legitimidad. La filmografía de Eisenstein y los sucesos históricos que ésta recrea son el proyecto moderno en acción, en un molde de épica revolucionaria. En este punto, es preciso preguntarse si el film mencionado de Eisenstein contiene y difunde el principio de la revolución liberadora -el “infinito ahora”, constante latencia del proyecto moderno- o el principio de invisibilización de un *montaje* potemkin. El acorazado insurrecto es imagen del proyecto moderno, habitado por el espíritu de una revolución creadora. La *aldea Potemkin* es opio que induce ilimitadamente una *participación pasiva*.

Sartori ([2015] 2016: 30-37) admite la existencia de una “cultura de la revolución”, cuya base es la idea de que “la violencia revolucionaria es en sí misma creatividad”. Las “revoluciones creativas” responden a dos condiciones. En primer lugar, para que violencia y destrucción puedan producir creación, arguye Sartori, ha de darse un supuesto concreto, “que la revolución rompa un caparazón que contiene a un *nasciturus* vivo y vital”, es decir, que libere a “una criatura a punto de nacer”. Si la violencia destruye “los obstáculos que bloquean el designio de una ciudad y una sociedad mejores”, si “elimina los impedimentos de esa creación” y “nada más”, se cumple entonces la primera condición. En segundo lugar, es preciso que el Estado reconstruido por la revolución “no sea un Estado que vuelva a bloquear”. Entonces, si en el umbral ha de haber “un niño apto para nacer”, las fuerzas que actúan como partera, una vez en el poder, no pueden instaurar “un Herodes que lo mate”, imposibilitando aquello que las luchas compartidas han llegado a alumbrar.

La Revolución rusa fue inicialmente una revolución “desde abajo”. Los episodios de la revolución de febrero de 1917 mantuvieron su impulso siete u ocho meses mediante una sucesión de revueltas campesinas. Sin embargo, decisiva en el siglo XX fue la Revolución de Octubre, que supone “una conquista militar de una noche -mientras el *demos* dormía- por parte de los guardias rojos y de los soldados revolucionarios: un golpe de mano”. Si bien de este modo se rompía un *caparazón* y se liberaban impulsos vitales y creativos, “entre el 24 y el 26 de octubre de 1917 la revolución desde abajo se transmutó en pocas horas en una revolución desde arriba”. El poder se concentraba nuevamente en un núcleo organizativo y decisorio muy reducido. Con el fin de evitar todo desvío y toda felonía, unas semanas después Lenin consiguió disolver por la fuerza la Asamblea Constituyente de enero de 1918, aunque los bolcheviques eran únicamente 175 de los 707 electos. El viraje lleva a Sartori a afirmar que la Revolución rusa ha de definirse como “revolución desde arriba”, y para el autor, “una revolución desde arriba no puede tener éxito”. La razón es la exclusión política de “la participación activa del *demos*” (Sartori, [2015] 2016: 37-38), siendo la presencia activa del *demos* aspecto crucial de todas las revoluciones que han logrado impedir la llegada de “un Herodes” [2, 3] y la imposición de la “participación dirigida”.

La *participación pasiva* o “dirigida” absorbe por completo, como la ideología, y frustra de este modo la condición genuina de la participación, el *carácter excéntrico*, en el sentido de lo que “está fuera del centro” o “tiene un centro diferente”, según señala la RAE, puesto que participar requiere, junto a una aceptación voluntaria, poder mantenerse en un estado de aproximación parcial, es decir, requiere *poder seguir estando fuera*, poder mantener “un centro diferente”, a la vez que uno acepta también *estar dentro* del curso de una acción, o de un proyecto, etc. La participación no ocupa todo el tiempo y el espacio ni reclama todas las energías del participante, siendo su limitación la razón de su poder de captación y también la razón de su encanto. En otros términos, la participación, de *carácter excéntrico*, es un intencional intercambio, con reciprocidad en la acción de *ceder lugar*. Es, por ello, un voluntario *tomar parte*, tener acceso a un lugar, a una posición diferencial, con consciencia de que, al tiempo, en contrapartida, sucede un *ceder parte* del lugar propio, y de la posición propia, un *entregarse* o *ponerse a disposición* de la *lógica multipolar* de la participación, en los supuestos de plena horizontalidad, o de la lógica de quienes tienen y mantienen la iniciativa a lo largo del proceso de intercambio, en los supuestos en que existen episodios de heterodirección. De acuerdo con esta perspectiva, las modalidades críticas de participación, de *carácter excéntrico* y *lógica multipolar*, forman parte de la “cultura de la revolución”, son base de sustentación de las “revoluciones creativas” y fuente de la que surge una legitimidad que es punto de partida de la práctica del “asociar”, legitimidad que para Sartori sostiene el momento de ruptura del caparazón, algo que exige acción compartida, participación “desde abajo”.

## Le park

La *participación pasiva* o “dirigida” produce las monstruosidades de *Le ParK*, la última ficción de Bégout. *Le ParK* es un conjunto de apuntes sueltos, en la intersección del ensayo filosófico, la divagación cínica, el borrador coral de una novela río, el apólogo provisto de admonición, el memorial ficticio. La ficción reúne en un *parcage* con aire de feria bufa un conjunto de atracciones extremas que lanzan el juego colectivo al abismo de las ideas totalitarias, atracciones que estimulan, pero también maltratan, ofenden y agreden fatalmente a los participantes. La anomalía es la norma y explica de principio a fin que sean desafortunadamente demandadas precisamente todas aquellas formas de pasatiempo que han perdido el respeto por los públicos asistentes, que se manifiestan como masas de públicos adictos, atrofiados por la adicción pasiva a la maquinaria desenchajada y devastadora de las *atracciones*. El relato híbrido y episódico de Bégout alegoriza el desfundamiento de la racionalidad y la detención del tiempo en el *des-tiempo* de un *parque* potemkin, escenario de disociación donde se abdica de las posibilidades personales, del *deseo infinito* que entona la condición humana, y donde, poco a poco, la política interna del *parcage* se va haciendo exterminadora de todo lo que difiere.

En *Le ParK* pueden distinguirse dos planos estructurales, en primer lugar, el gusto por la carne agusanada, es decir, la estetización de lo totalitario, una positivización imperativa de lo negativo que lleva a la estupidez y a la locura masivas, a la atrofia del mundo y al ingreso en el *pequeño cuerpo*, resortes de la dogmática del *parque* potemkin. Este primer plano está presente en las referencias explícitas a los campos de exterminio, la tortura, el terrorismo; sin embargo, de modo velado, es un plano que cimenta toda la pesadilla de la *participación pasiva* ilustrada por las atracciones de *Le ParK*. Algunas atracciones de *Le ParK* son “Teatro del Útero” (psicogeografía del cuerpo femenino), “Micromuseo” (una sala, una obra y un solo visitante por día), “Barrio de los Solitarios” (sujetos aislados, sin contacto mutuo, viviendo en una completa incomunicación), “GTO” (prisión para terroristas islamistas como área de recreo), “Cabaret de las Utopías Perdidas” (arquitectura utopista colonizada por imaginería publicitaria), “Conservatorio de Gritos” (repertorios grabados del sufrimiento humano) (Bégout, [2010] 2014: 46 ss.).

La justificación antropológica de los extremos de *Le ParK* radica en la seguridad del límite. La rutina y la masa des/totalizada -¿en multitud?- son el antídoto del pánico que producen los desvíos y lo indeterminado: “El hombre no crece ni prospera sino dentro de los límites que él mismo erige [...]. Encerrar a los hombres en parques como a animales es admitir la necesidad acuciante de la autodomesticación” (Bégout, [2010] 2014: 33-34). La espacialidad ideada responde a un principio de descompartmentación y, no obstante, de especialización, se propone “reunir en un solo espacio” todas las formas posibles de *parcage*, es decir, “una reserva animal y un parque de atracciones, un campo de concentración y una tecnópolis, una feria y un campamento de refugiados, un cementerio y un *kindergarten*, un parque zoológico y una residencia de ancianos, un arboreto y una cárcel”, nichos carentes de “autonomía” espacial y funcional, porque *Le ParK* los “combina por completo [...] mezcla los géneros, confunde sus edificios, fusiona las poblaciones, invierte los roles”. En cuanto a los grupos sociales, *Le ParK* mantiene un principio de confusión entre visitantes, figurantes que simulan ser visitantes, personal asistencial y “reclusos que cumplen condena”, individuos dispersos que no son voluntarios y que “encarnan realmente aquello que representan” (Bégout, [2010] 2014: 32).

El segundo plano estructural es el de la neuroarquitectura, una exploración biomédica de las configuraciones orgánicas profundas; es probablemente el lado luminoso del relato, pero de inmediato un lado torcido hacia el control obsceno de las funciones y de las temporalidades internas del cuerpo y de la conciencia, en una pulsión de sometimiento de las emociones, la memoria, la esperanza, las aperturas de la vida creadora. El principio general que activa la visión de Bégout “es incidir, a través de las construcciones, sobre las estructuras mentales del cerebro y, de ahí, extenderse a todas las redes fisiológicas”. La *Wunderkammer* es el *sanctasanctorum* que compendia las aspiraciones de la “neuroarquitectura”, un área que “mutará en función del metabolismo del visitante” (Bégout, [2010] 2014: 102-105). Las paredes son pantallas que leen y diagraman el estado de los sistemas endocrino, circulatorio, inmunitario, nervioso y linfático. En *Le ParK* la terapia se administra por medio de la configuración de los espacios y de los cuerpos. La mirada médica reúne y combina los designios de las miradas del urbanista y del político. El porvenir está reservado a los programas de positivización de la vida. Una vez lograda la “sanación global de los individuos”, las almas se modelarán mediante estancias prolongadas en espacios inteligentes, elaborados por una ingeniería “psicopolítica”<sup>12</sup>. El panorama abierto por las proyecciones de *Le ParK* trae a primer plano la disyuntiva en la que se encuentran actualmente las sociedades del siglo XXI, “o bien una nueva forma de neurototalitarismo final o una nueva forma de humanismo transhumano” (Berardi, [2015] 2016: 182).

*Le ParK* es una fabulación distópica de los modos en los que la economía política cataloga a los sujetos marcados y los compartimenta y explota programáticamente, una vez confinados en una *simulación* de lo abierto, de lo múltiple y de lo realmente siempre divertido, según exige el *parcage*. Es también un ensayo clínico sobre el futuro de la identidad neurótica causada por la “desterritorialización”, síndrome que supone la ruptura del vínculo entre el cuerpo y el entorno, el territorio y la subjetividad (Berardi, [2015] 2016: 192). Hay, asimismo, un nexo con la “psicopolítica”, control de la acción en un “nivel prerreflexivo” (Han [2014] 2014: 75). La “psicopolítica”, relevo de la biopolítica foucaultiana, no se limita a definir el tejido hiperrelacional. Surge para instrumentalizar la hiperrelacionalidad posibilitada por la aparición de los macrodatos. La “psicopolítica”, no satisfecha con controlar la algorítmica del *Quantified Self*, basada en trayectorias e históricos vitales, proactivamente puede producir experimentos, lugares donde poner a prueba los comportamientos que operan por el desvío y también los de fácil domesticación: en la ciencia de la distopía social, nace *Le Park*, corolario agresivo de los *montajes* potemkin.

12. El plano de la “neuroarquitectura” surge de una mixtura de la *folk architecture* (1947), de Kiesler, los escenarios de “Formulario para un nuevo urbanismo” (1953), de Guilles Ivain, incursiones antropológicas como las ejemplificadas por las “esculturas margivagantes”, de J. A. Ramírez (2008), *Viaje alucinante* (1966), de Richard Fleischer; también *Innerspace* (1987), de Joe Dante y *Los Juegos del hambre* (2008), de Collins.



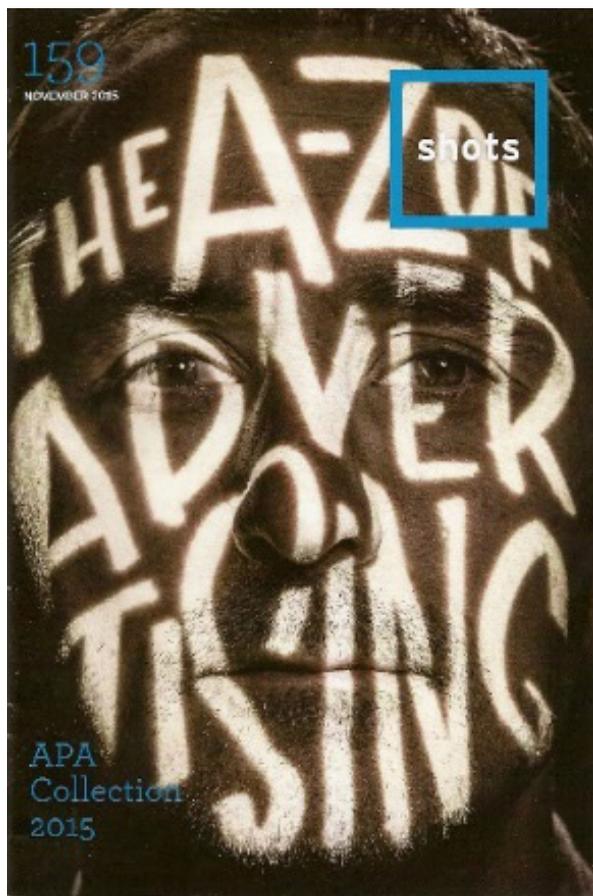
[4] Wall, *Overpass* (2001).

Wall documenta la desterritorialización. La “participación dirigida” extrae su material humano de los flujos de los desplazados y de los nichos de compartimentación de la “Ciudad Genérica”.

Antes de cerrar el espacio de *Le Park* insertaremos una referencia a otra modalidad inductora de *participación pasiva*, el manifiesto publicitario. Pese a estar basada en el *shock*, la publicidad es un dominio esencialmente sin acontecimientos, en cuyo campo de acción no ocurre nada, y cuya existencia podría justificarse por ayudar a mantener el pulso deprimido de los desterritorializados [4]. La publicidad ha sido llevada a la escena de la *participación pasiva* de manera precursora, entre otros, por Villiers de L'Isle-Adam (1883), con una propuesta de uso del espacio de la bóveda celeste como fondo del que colgar propaganda comercial y política; Tatlin, por otra parte, desde las terrazas del *Monumento a la III Internacional* (1919) pretendía proyectar consignas revolucionarias utilizando como pantalla las nubes bajas del cielo de Moscú; Felisberto Hernández (1947), poco después de la II Guerra Mundial, ha narrado sus pesadillas con una publicidad que se inyecta en vena fácilmente, incluso mientras se viaja en autobús, gracias a un servicio prestado por azafatas sonrientes -la sustancia inyectada, cuando surte efecto, deja oír y vuelve visible dentro de la bóveda craneal transmisiones comerciales que suplantán con su ruido la actividad de la mente-; Löwy (2000), sardónicamente, en escritos publífobos de años recientes, propone usar el rostro como soporte de los manifiestos publicitarios; en 2015, *Shots* ha ejecutado la sugerencia de Löwy al emplear el “espacio facial” en el lanzamiento de *A-Z of Advertising* [5].

Más cerca de Sartori que de Tarde, Duvignaud ([1986] 1990, 30 ss.) propone una lectura sintética de lo social, basada en la “dialéctica viviente de lo imaginario y lo instituido”. El proceder de lo instituido es el de la *legitimidad dura*, que administra ideología y fuerza para lograr respaldo y autopreservación. Lo instituido no puede ni cancelar ni encauzar lo imaginario, siendo la ideología una apropiación que reifica y traslada al plano de lo instituido sucedáneos de lo imaginario como espectáculo. Lo imaginario remonta todos los marcos de lo instituido y solo mantiene su condición de matriz creadora en la apertura, el descondicionamiento, la alteridad, la indeterminación.

En los entornos digitales de las décadas iniciales del siglo XXI, las formas duras de lo instituido resurgen con el aumento de las medidas de control y de censura, pero no bastan para silenciar el “deseo infinito” que anima lo imaginario de las actuaciones de los “personajes anómicos”, resultado de los cortes y de las exclusiones que efectúa lo instituido en la vida social, personajes incapacitados para la participación, pero animados por un “deseo infinito” -no se pierda de vista que “la subversión es el carácter manifiesto de la anomia” (Duvignaud, [1986] 1990: 33)-, en ocasiones un “deseo” suscitado inesperadamente por la imposibilidad de contribuir a la racionalidad de la acción correcta, sea el caso de la tunecina Rima, protagonista desterritorializada de *Chébika* (en Duvignaud, [1986] 1990), sin lugar en la aldea cerrada de la que procede y



[5] Shots (s.a.), *The A-Z of Advertising* (2015).

Los manifiestos publicitarios ilustran el modo extremo de la participación pasiva, alegorizada por el uso del rostro como soporte.

sin lugar en la ciudad abierta en la que desembarca, sea el de Antígona, fuera de una ley hecha para integrar, o el de Woycezk, atontado por los recetarios de reglas de la inteligencia práctica, o por la detección de la irracionalidad de la acción *correcta*, en el caso de Liddell, indistinguible de su performance continua, hablada o cantada por lo desmesurado de la herida. En el “deseo infinito” del imaginario anómico resuena el “infinito ahora” expresado por Berger ([1994] 2010: 17-18), con salidas de tono que no pueden contenerse en la partitura de lo instituido y que son testimonio de los modos en los cuales los incapacitados para la participación portan lo imaginario, un compuesto de utopía y caos.

En el prólogo de *Poésies* (1870), Lautréamont formulaba uno de los lemas de todas las vanguardias históricas, aunque propagado especialmente por el surrealismo: “*La poésie doit être faite par tous et non par un*”. Es la idea de una “participación creadora”, momento de invención generalizada y de puesta en práctica de la utopía del “infinito ahora”. De modo explícito, Lipovetsky y Serroy ([2013] 2015: 344-345) evocan la utopía lautréamoniana, traducida a un incoloro “Todos creativos”. Los autores despliegan una mira desde el lado de lo instituido por el “capitalismo artístico”. El lado pastoral del capitalismo permite generalizar la “actividad expresiva”, aseguran: en suma, reconciliación –ideológica– de lo instituido y de lo imaginario. Extinción de los “personajes anómicos”, y de sus vidas, hipertrofiadas, excesivamente pesadas, vidas incapacitadas para las fintas, los tuneados y los pulidos de los que se nutre el “capitalismo artístico”.

Situada originalmente en el plano de lo imaginario, de lo inacabado y del trabajo de la negatividad, la consigna de Lautréamont ha realizado un viaje vertiginoso

hasta ser instalada por Lipovettsky y Serroy en el marco del “capitalismo artístico”. Las medidas represivas y la censura no están desterradas del capitalismo creativo, dinamizado por la creatividad ideológica de la economía. Las nuevas tecnologías, el *big data*, el panóptico digital y el *drone world* son dispositivos altamente compatibles con las derivas cotidianas y con la lógica de un capitalismo creativo (contraparte de la “revolución creadora”), unos dispositivos que ayudan a mantener, o restituyen, las libertades como una buena forma de control (un control ahora efectuado *por todos*).

## Participar: “abrazar al espectador”

Dejándose envolver por la liviandad de las superficies de piezas como *Globo Perro* (*Balloon Dog*, 1994-2000), de Koons, B.-C. Han ha definido una “estética de lo pulido”, un horizonte de expresión en el cual “toda negatividad resulta eliminada”. La obra de Koons tiene como lema “abrazar al espectador”, algo que puede leerse como un nuevo intento de “eclipse de la distancia”, en esta ocasión en tono irónico. Los acabados relucientes de la pieza de Koons activan un impulso “táctil”, las superficies lisas contienen una llamada a “abrazar” que no solo toca el cuerpo, sino que también apelan, afirma Han, al “placer de lamerlas”. Sin embargo, sea táctil o gustativo, supone un acceso a un plano sin acontecimiento. Se consume de modo inesperado -ahora, cuando el juicio y la interpretación son innecesarios, cuando la negatividad y la imposibilidad que impone han desaparecido-, la consecución de un arte inmediato, realización irónica del “eclipse de la distancia” ensayado por las vanguardias históricas, un arte ahora “vaciado de todo sentido”, que despliega una dimensión física y semántica des-distanciada y empobrecida (Han, [2015] 2015: 11-13). El “abrazo” sin negatividad de *Globo Perro* flexibiliza a los públicos fríos y propaga la *calidad suave* de la *participación pasiva*.

La *calidad suave* representa una dimensión instrumental aplicada de manera estratégica por las maniobras de la ideología. El teórico político Joseph Nye ha señalado que el *soft power* o “poder suave” “se basa en la capacidad de dar forma a las preferencias de los demás”, una vía por la cual “un país puede obtener los resultados que quiere en la política mundial porque otros países, que admiran sus valores, emulan su ejemplo y aspiran a su nivel de prosperidad y apertura, les imitan” (Nye, 2004, 5)<sup>13</sup>. En este proceso es decisiva la sociedad civil, a la vez superficie de inscripción y correa de transmisión del *soft power*. Nye ha declarado expresamente<sup>14</sup> que la capacidad de influir del poder político discurre por tres cauces, activos tanto en el plano de la geo- como en el de la micropolítica: la imposición, vía del *hard power*, basada en el uso de la fuerza y de la violencia; el uso del dinero, vía de penetración en entornos venales; y por último, los recursos para lograr, mediante la persuasión, adhesión *voluntaria*, vía específica del *soft power*. Aunque la vía de influencia más deseable sea esta última, que en las artes puede ejemplificar el lema “abrazar al espectador”, Nye admite que *hard power* y *soft power* en la práctica no pueden deslindarse. La corrección política pide *calidades suaves*, pero la vía dura no se ha moderado en modo alguno.

El *soft power* es *ideología blanda* al servicio de la *legitimidad dura*. La *legitimidad dura* es núcleo y búnker de lo instituido. Además de tener a su servicio la ideología contemporizadora, blanda, del *soft power*, la *legitimidad dura* tiene en sus manos el monopolio de la fuerza y blinda su uso esgrimiendo la defensa de la superior razón de Estado y de los intereses generales. La *ideología blanda* explota y desvirtúa imágenes de lo imaginario mediante *montajes* potemkin. Lo instituido comprende desde gestos y rutinas cognitivas discretas a máquinas de visión institucionales, sistemas educativos, infraestructuras, planeamientos urbanísticos, etc. La “estética de lo pulido”, abrazada y vaciada por Koons, es sintomática de la irrelevancia de las artes para los

13. El original dice: “Soft power rests on the ability to shape the preferences of others. [...] A country may obtain the outcomes it wants in world politics because other countries admire its values, emulate its example, aspire to its level of prosperity and openness”. Y añade que la persuasión se antepone a la coerción -que ha de solaparse hasta donde sea posible-: “This soft power -getting others to want the outcomes that you want- coopts people rather than coerces them”. Seguimos la traducción de Ontiveros y Guillén (2012: 163).

14. “Joseph Nye. Las formas del poder”, entrevista televisiva del 20 de mayo de 2015, realizada por Moisés Naím: <http://efectonaim.net/joseph-nye-las-formas-del-poder/>

sectores que representan la *legitimidad dura* y que tienen la capacidad de ejercer sin moderación *hard power*.

La genealogía permite ver en el tema de *Globo Perro* una prolongación bastarda -e irónica- de la descodificación llevada a cabo por el *pop art*. Las conexiones pueden detectarse también en fuentes como las *poupées* y los autómatas que han retornado una y otra vez a los escenarios de la literatura fantástica y que han poblado los imaginarios del surrealismo (Domínguez, Bellmer, Bourgeois, etc.), un motivo convertido ahora en compendio de los gustos del “capitalismo artístico”. *Perro Globo*, figura oronda y suavemente sicalíptica, banal resultado de un ejercicio hábil de globoflexia, se eleva como estandarte de la ideología del fin de los conflictos y reluce como el fetiche no-muerto de todas las participaciones dirigidas.

La participación es un asunto de dosificación y de administración de distancias espaciales y sociales. En la “participación dirigida”, las distancias están prefijadas y responden al esquema que Barthes ponía de manifiesto en *Mitologías* ([1957] 1991: 107) al analizar la pasividad -construida- de la recepción de los contenidos de los medios: “Alguien ha reflexionado por nosotros, alguien ha juzgado por nosotros, alguien ha elegido por nosotros”. El emisor no ha dejado margen, salvo “un simple derecho de aceptación o de rechazo primario”. También Baudrillard incidía en este mismo aspecto y subrayaba la unilateralidad de un proceso definido por la “palabra sin respuesta” ([1972] 1987: 202-206). En la “estética de lo pulido”, la forma crea a su alrededor un escenario de puntos fijos, una exterioridad regulada fuera de la cual no hay experiencia posible. El inacabado, antítesis de “lo pulido”, reduce o suprime los puntos externos privilegiados, no fija distancias y lleva al público las lógicas productivas y la ebullición de lo abierto. Es en este sentido una herramienta pesada de legitimidad alternativa, empleada por los grupos que comparten la aspiración lauréatomiana de una poesía hecha por todos. El inacabado, tensor de cuanto en la obra y en la vida *n'est pas fini*, apunta a una legitimidad que se reconoce vulnerable, utópica y caótica y que se resume en la política del *todos unos*<sup>15</sup>.

Los dos primeros giros participativos caracterizados por Bishop (2012), situados en torno de la Revolución de 1917 y de las revueltas de 1968, comportaron un corte drástico respecto de las posiciones estéticas e ideológicas conservadoras. Bell y Lipovetsky tomaron partido en favor del orden político y de la contención estética de “lo pulido”. Lipovetsky ([1983] 1986: 96-97) definía la vanguardia histórica como una manifestación del arte caracterizada por la “ausencia de unidad”, el “sincretismo” y una propensión a consumir el “eclipse de la distancia”<sup>16</sup> entre obra y públicos; además, agregaba, en la obra contemporánea “ya no se contempla un objeto alejado”, sino que existe una proliferación de “espacios abiertos, [...] en los que está sumergido el espectador”, una anulación de distancias que consideraba inquietante por conducir a la participación y por poner en manos de actores colectivos campos de acción como los de las artes. El “eclipse de la distancia” disgustaba a Bell y a Lipovetsky debido a la promesa participativa y emancipadora que contenía. Koons -también desde posiciones conservadoras- flexibiliza la promesa, parodia el “eclipse” y consume en el plano fisiológico lo que el “eclipse” prometía en las dimensiones artísticas y políticas, públicos creadores.

Frank Popper ([1975] 1989, 16-18 y 31-33), mediante la noción de “arte de participación creadora”, ha descrito las consecuencias del “eclipse de la distancia” y de la apertura operada en las artes de la década de 1960 por prácticas artísticas basadas en la participación. Citaremos únicamente el análisis de las propuestas *povera*, donde advierte un trabajo sobre el entorno y una llamada a la creatividad social general, algo viable debido a la “simplicidad de los materiales utilizados” y a la precariedad de la vida cotidiana; subyace en las propuestas proclama del *povera* una idea de *happening* que

15. Alentadas por la posición que perfila lo común del “Contra Uno”, se perciben en el tratado de La Boétie ([1576] 1986) resonancias anticipadoras de la libertad reclamada por la democracia directa, implícitas en la dialéctica de absolutismo (*todos uno*) y republicanismismo (*todos unos*).

16. El concepto de “eclipse de la distancia”, acuñado por Daniel Bell ([1976] 1989, 117-127), indica la voluntad de la vanguardia de situar al espectador en el centro de las tensiones artísticas y sociales. Para Lipovetsky, la propuesta de la vanguardia tenía un solo “objeto y efecto”, “sumergir al espectador en un universo de sensaciones, de tensiones y de desorientación; de esta manera opera el eclipse de la distancia”, así aparece una cultura a base de dramatización, de emoción” (Lipovetsky, [1983] 1986, 97). La experiencia goffmaniana ([1959] 2001: 117 ss.) del “descenso de barreras” y su corolario, llegar a “compartir el secreto” que separa y enfrenta a los grupos en interacción con el fin de conformar núcleos de realización de la política del *todos unos*, contiene en germen un programa social orientado a una praxis participativa. La posibilidad de un “descenso de barreras” se ha transformado, en la mirada conservadora de Bell, en un “eclipse”, algo que engecece y que al parecer podría enturbiar el fulgor que rodea la corrección estética. Las dimensiones irracionales del “eclipse”, temibles, recaen, como subrayaba Lipovetsky, en la “dramatización” y en la “emoción”, dos conocidas y peligrosas desencadenantes de fuerzas sociales combativo-festivas.

“no se confinaría en un lugar y en un momento únicos”, sino que se expandiría en “dimensiones virtuales” e impulsaría “la imaginación y el intelecto” por el espacio social. Con la apertura al entorno y la integración del espectador, surge el dilema del protagonismo del experto y del no experto, siendo necesario precisar “si es el aficionado o el profesional el que debe crear la obra”. Teniendo presentes las Conversaciones de Yenán, de mayo de 1942, Popper señala que “son indispensables los profesionales” y su “papel mediador”. El artista tiene la misión de “poner su conocimiento práctico a disposición de todos para permitir la realización de una obra colectiva”.

Miralles (1975: 80 ss.) realizaba una crónica del teatro radical de las décadas de 1960 y 1970 con la participación como tema unificador de las experiencias de teatro callejero, teatro de guerrilla, teatro campesino, teatro independiente, *happening*, *events*, etc. La pregunta por la eficacia de la acción teatral y la conciencia de su carácter urgente exigían una reconsideración de la posición de los públicos. Específicamente, Miralles observaba el modo en que “obsesivas preocupaciones por dotar de poder creativo al espectador han convertido a éste en señor absoluto de la nómina teatral”. Miralles refiere acciones de “búsqueda del espectador por las calles, metros, parques, iglesias, plazas y bares”, por medio de una obra abierta a la improvisación y a la reconfiguración de asignaciones, de la que han de surgir los “espectoactuautores” (Miralles, 1975: 123), figura compuesta a la que encomienda la investigación de un proceso comunicativo en el que se prevé la desaparición de la separación espectacular. La inspiración revolucionaria subyacente en el teatro radical ponía en tela de juicio la función social del arte y la responsabilidad de los públicos e inquiría acerca de las vías de transformación social, en un ambiente de intensa politización donde se constituyeron, entre otras, las mónadas del *Living Theatre*, del *Bread and Puppet* y del Teatro Campesino.

## Troncos de papel

En el contexto de corrosión provocado a comienzos del siglo del siglo XXI por la “agresión neoliberal”, a contracorriente y contra pronóstico, resurgen experiencias de “carácter”, que implican, como indicaba Sennett ([1998] 2005: 153 ss.), “conexión con el mundo”, y también, percibirse como “necesario para los demás”. La *participación solidaria* supone una conformación de redes físicas de solidaridad que aseguran la nuda supervivencia en medio de situaciones de precarización de las condiciones de vida básicas, un deterioro que ha conducido a enteros sectores de población a la experiencia del *homo sacer* (en campamentos de refugiados, en los entornos donde actúan plataformas como PBI, VAN o PAH, en la línea de una unión del artivismo y de la acción política PAH: plataforma de afectados por la hipoteca ([www.afectadosporlahipototeca.com](http://www.afectadosporlahipototeca.com)); VAN: Voluntary Architects' Network, [<https://es-la.facebook.com/VoluntaryArchitectsNetwork/>]; PBI: Brigadas internacionales de Paz ([www.peacebrigades.org](http://www.peacebrigades.org)])). La *participación solidaria* es consecuencia de las transformaciones geopolíticas de la hegemonía en un “mundo G-Cero”, con varias potencias regionales en disputa por la supremacía, por un lado; por otro, en lo local puede considerarse efecto de los sucesivos impactos de las políticas neoliberales, en lo laboral, habitacional o educativo, impactos que han desestabilizado y desterritorializado los modos de vida (Ontiveros y Guillén, 2012: 173-175). En una situación de desfundamiento, la capacidad asociativa y autoorganizativa de la ciudadanía interviene resolutivamente mediante actuaciones en diferentes planos de la vida social y política.

Es solidaridad significativa la que vehiculan los colectivos de arquitectos que intervienen en situaciones de emergencia, suministrando vivienda temporal e infraestructura básica a poblaciones damnificadas por conflictos bélicos y por desastres naturales. Además de ZERI, HIDO y *Emergency Architects*, es destacable así mismo

VAN (Voluntary Architects' Network), impulsada por Shigeru Ban (<http://www.shigerubanarchitects.com/>), quien no se ha ensimismado en la esfera de la *starchitecture* y ha pasado a la acción con las *Paper Log Houses* o casas de troncos de papel (Kobe, Japón, 1995), en realidad, refugios de emergencia armados mediante sistemas de autoconstrucción basados en una técnica simplificada de montaje; en la aproximación realizada por Tato y Vallejo -Ecosistema Urbano-, se indica que VAN acude por dos razones al "concepto de participación" en sus intervenciones en situaciones de urgencia, por un lado, porque "es imprescindible poder contar con la mayor cantidad de mano de obra", y por otro, porque "el trabajo colectivo genera un sentimiento de comunidad" que permite recuperar los "vínculos sociales en el momento más necesario", cuando una "catástrofe" ha asolado los entornos de la vida colectiva. En el proceso de autoconstrucción por regla general intervienen, junto a los futuros usuarios del refugio, estudiantes de arquitectura, "desde la fase de diseño [...] hasta el montaje", actuando como guía unos documentos técnicos de fácil legibilidad y concepción flexible que permiten incorporar tanto en las fases preliminares como en las de desarrollo las adaptaciones requeridas por los damnificados o por los estudiantes. El marco participativo contribuye a crear un "vínculo afectivo", entre los constructores y en relación con la construcción misma. Pese a la dureza de las circunstancias, el intenso contexto emocional y los materiales corrientes (cartón en los alzados, cajas de cerveza colmatadas en los cimientos) hacen que el resultado del "esfuerzo" y la "inteligencia" colectivos sea "cálido" (Ban, en Tato y Vallejo, 2011, 12 y 29)<sup>17</sup>.

Las artes, en simbiosis con otras disciplinas, responden a las necesidades, preocupaciones y situaciones de emergencia social y política. Puesto que esta modalidad de participación no se sustrae a los intereses dominantes del neoliberalismo y queda al alcance de los tentáculos de la "participación dirigida", las relaciones de poder y las implicaciones políticas derivadas de la *participación solidaria* suelen ser observadas con reticencia desde los ámbitos de las modalidades radicales; sin embargo, son reticencias que en situaciones extremas necesariamente pasan a segundo término. Las intervenciones son acuciantes en estos casos y apelan, al tiempo que a los graves dilemas políticos, a la capacidad de "escucha empática" (Sennett, [2012] 2012: 39-41) y de respuesta solidaria. En mitad de la "obvia crisis de todo" (Steyerl, [2012] 2014: 65), en un momento en el cual nuestra conexión y nuestra creencia en el mundo han quedado arruinados, Mitchell (en Emmelhainz, 2016) entiende la relacionalidad participativa y el compromiso social radical como "una forma de *rescate*" del "otro sufriente", algo que puede suponer "salvar vecinos y comunidades" mediante las intervenciones de una *participación solidaria*.

Consideramos que la "escucha empática", además de tener en cuenta el "rescate", no desoye ni ignora las operaciones descritas a propósito del "capitalismo del desastre". Cuando la población de un país se encuentra en un estado de *shock* colectivo, por razones militares, como una invasión, o debido a alguna catástrofe natural, entonces es cuando se dan las condiciones para aplicar una "terapia de *shock* económica", algo que para Klein es más norma que excepción, por constituir este modo de proceder la "forma fundamentalista del capitalismo", que "siempre ha necesitado de catástrofes para avanzar" (Klein, [2007] 2007: 20). Consciente de la impaciencia de un mercado que une voracidad y atrocidad, la "escucha empática" apela a un "nuevo humanismo ético" en el que coexisten la "simpatía revolucionaria y política con la lástima y la indignación moral", un tipo de emoción política derivado del "discurso de simple actualidad y de urgencia" (Emmelhainz, 2016). Las intervenciones de VAN se inscriben por ello en un espacio donde se admite que el "otro sufriente" en primer lugar requiere el soporte de una actuación material, motivo que legitima la *participación solidaria* al tiempo que mantiene el debate acerca de cómo evitar que los tentáculos del "capitalismo del desastre" y sus terminales en forma de "participación dirigida" inclinen en su beneficio formas de intervención llevadas a efecto en condiciones extremas.

17. Ban mantiene el criterio participativo en zonas devastadas y campamentos de refugiados; ha coordinado el proyecto de viviendas de emergencia para la comunidad Tabarré, en Puerto Príncipe, en 2010; el de Tohoku, Japón, en la región afectada por el tsunami de 2011, y posteriormente, los proyectos de Khumjung, Nepal, en 2015, y de Camerino, Italia, en 2016. Así mismo, ha colaborado en los campamentos de refugiados en suelo turco; señala a propósito de sus plásticas y elegantes soluciones, presentes en los refugios: "como arquitecto quiero crear edificios bellos. Aspiro a emocionar a la gente y mejorar sus vidas. Sin esta intención no sería posible crear arquitectura con contenido y hacer un servicio a la sociedad al mismo tiempo" (en Tato y Vallejo, 2011: 9).

A propósito de las situaciones que atrapan al “otro sufriente”, Sennett ([2003] 2003: 10-14) ha propuesto como pregunta social genuina “¿Quién me necesita?”. La pregunta la emiten los agentes que responden a la noción de “respeto”<sup>18</sup>, el socialmente debido a la dignidad de los excluidos, en una actitud de combate frente a las “desigualdades arbitrarias” que genera y perpetúa la lógica del “desastre”. Responder a la pregunta “¿Quién me necesita?” supone sobreponerse a algunos vacíos, bloqueos e ilusiones ideológicas. Sennett afirma también, en *La corrosión del carácter* ([1998] 2005: 153), que “el sistema irradia indiferencia”, promueve a gran escala la “falta de confianza” y pone en práctica una frialdad estratégica en el seno de “instituciones en las que la gente se trata como prescindible”. En la perspectiva de Sennett, la sensación de ser “prescindible” y por tanto “no respetado” aumenta exponencialmente a medida que se desregulan los mercados de trabajo, desaparecen los servicios asistenciales básicos y se precarizan las condiciones de vida de amplios sectores. En este marco estructural de exclusión “‘Nosotros’ es [...] un pronombre peligroso”. Probablemente, el “nosotros” en Sennett tiene el significado que da Badiou ([2011] 2012: 79-80 y 92-94) al “acontecimiento”, entendido como “aquello que hace posible el levantamiento del inexistente”. La categoría de “inexistente” define al colectivo que “no decide absolutamente nada, no tiene, en el capítulo de las decisiones sobre su propio destino, más que una voz ficticia”. Las oligarquías, lejanas y omnipresentes, deciden en todos los sentidos. El “inexistente”, condición de quienes “piensan que no son nada”, en circunstancias de “cambio real”, produce “acontecimiento”, hecho político que “crea un lugar nuevo”, ámbito de respeto donde cada cual es imprescindible, por aumentar con su presencia la capacidad de “asociar”. Al respecto, en favor del “asociar” en el ámbito microsociedad, Sennett ([1998] 2005: 155) recuerda su aprendizaje familiar “duro y radical”, y agrega, “si se produce el cambio, se da sobre el terreno, entre personas que hablan por necesidad interior más que a través de levantamientos de masas. No sé cuáles son los programas políticos que surgen de esas necesidades internas, pero sí sé que un régimen que no proporciona a los seres humanos ninguna razón profunda para cuidarse entre sí no puede preservar por mucho tiempo su legitimidad”. Un régimen deslegitimado acude a la seducción de la ideología, y un paso más allá, a las estrategias del poder duro, definidas anteriormente.

18. En *el enjambre* ([2013] 2014: 13-19), en el capítulo titulado “Sin respeto”, Han muestra lo superfluo de esta actitud, en el dominio digital, y en la sociedad que lo aloja. Indica que “espectáculo”, del latín *spectare*, “es un alargar la vista a la manera de un mirón, actitud a la que le falta la consideración distanciada, el respeto (*respectare*). La distancia distingue el *respectare* del *spectare*. [...] Donde desaparece el respeto, decae lo público.” ([2013] 2014: 13). Ignoramos los usos de la proxémica, incluso cuál sea su significado primario, en contextos en los cuales los espacios de la vida privada desaparecen por efecto del panóptico digital, y los espacios de la vida pública, por causa de la desterritorialización, vivida como disociación profunda de subjetividad y territorio.

## Ambivalencias de la participación

En el momento actual se extiende la desconfianza crítica respecto de la participación, una vez se ha convertido en práctica “dirigida”, teñida de “pesadilla”, como han mostrado Miessen, Žižek, Berardi y Emmelhainz. Miessen ([2010] 2014: 17-18, 29-30) previene ante la “inocencia” aparente de la participación, a menudo connotada mediante “nociones románticas de negociación, inclusión y toma democrática de decisiones”, puesto que después del umbral de 1977, y más decisivamente, de 1989, se ha convertido en una “forma blanda de hacer política” y de satisfacer el “ansia de legitimación” de los intereses dominantes, en realidad indiferentes u hostiles a la potencia interna de la participación, reducida a combustible con el que se alimenta la “máquina del consenso”. Por ello, con el fin de mantener la “capacidad crítica”, se hace preciso esgrimir “una teoría de la participación conflictiva”, mouffiana, que además de “desarrollar un entendimiento común” permita también que “podamos empezar a estar en desacuerdo”. Žižek ([2013] 2014: 141 y 144) apuesta por un paso atrás, táctico y crítico: “Para mí el bien común es una suerte de lucha. El bien común es una *lucha común por la libertad*, [...] [que] se dirige a romper el control de los que están en el poder”; por ello, frente a la “interactividad” instituida, convertida en “interpasividad”, “el primer paso verdaderamente crítico es retirarse hacia la pasividad y negarse a participar”, un paso complejo que “despeja el terreno para la verdadera actividad”, que supone, como apuntaba Miessen, “empezar a estar en desacuerdo”. Berardi ([2015] 2016: 199-200) se pregunta: “¿Qué podemos hacer cuando no podemos



[6]. Manglano-Ovalle, *Le Baiser/The Kiss* (2000).

Íñigo Manglano-Ovalle muestra las paredes de cristal que impiden la participación. Su trabajo nos lleva a un espacio diáfano destinado a la segregación, donde se elabora de manera pausada la percepción de un contacto truncado.

hacer nada?». A nuestro alcance sigue estando la “ironía autónoma”, o “distópica”, afirma, un medio de detener o distanciar los “infoestímulos” con los que el “modelo de producción bioinfo” explota la temporalidad. Esta ironía negativa es “lo contrario de la participación, lo contrario de la responsabilidad, lo contrario de la fe”. Y en afinidad con el movimiento táctico previsto por Žižek, el recitativo de Berardi prosigue así: “Las revueltas contra el poder son necesarias incluso si no sabemos cómo ganar. No pertenezcas. Aparta tu destino del destino de los que desean pertenecer y participar y pagar sus deudas”. Emmelhainz (2016) abunda en las posiciones anteriores: “El problema es que las opciones disponibles para elegir no pueden impugnarse, por lo que la participación termina por forzar al sujeto a la sumisión y a servir a los fines del poder”. Las intervenciones que se inscriben en la *participación solidaria* se enfrentan a dilemas de este tipo, como se ha indicado ya, puesto que, mediante las políticas de integración y de cooperación, la democracia, por una parte, induce la participación, pero por otra mantiene la injusticia y la exclusión.

En suma, la participación -en su dimensión crítica- definida por la *excentricidad* y la *multipolaridad*, en el contexto neoliberal queda reducida a *colaboración*; la colaboración puede definirse por un ideario de adhesión y por una ideología guía, al servicio de la *legitimidad dura* de los intereses dominantes. La participación tiene el orden complejo de las interacciones libres y la *multipolaridad* fluctuante de los grupos que se reconfiguran tras cada interacción. La colaboración, en cambio, la delineación e integración formal y funcional de un equipo. Es impropio decir que en un equipo se participa, porque el recorrido del equipo impide toda *excentricidad*. No sorprende que un equipo se uniforme -en cuestiones de vestuario y también en lo ideológico-, pero sí sorprende cualquier uniforme en la escena de la participación, precisamente surgida para alentar la multiplicidad, una multiplicidad que se compone y se expande por medio de la *excentricidad*.

El deseo de no participación se explica por la conversión de la participación en colaboración. Sin embargo, el paso atrás táctico, la inhibición y la autoexclusión son opciones a menudo impracticables -se reducen los resquicios para abandonar el parque-, de manera que los incapacitados para la participación, las figuras anónimas, cada vez ocupan más claramente los recintos insignia de las prácticas de *parcage*, ocupando el corroído, el desempleado, el improductivo, el triste, el tóxico, el matarredes, el fracasado, el enfermo, el loco, el idiota, el *hikikomori*, en resumen, ocupando el “inexistente” el lado inconfortable y desabrido de *Le Baiser/The Kiss*, un lado que es un no-lugar, una envolvente a la vez excedentaria y esencial que atrapa en la unidimensionalidad, como los compartimentos de un *parcage*.

En la videoinstalación de Manglano-Ovalle *Le Baiser/The Kiss* (2000) descubrimos un espacio diáfano destinado a la segregación [6]. El propio Manglano-Ovalle es el limpiacristales que en la grabación lava la fachada acristalada de la *Casa Farnsworth* (1945-1951). A partir de la imagen de inicio de la casa de cierres transparentes de Mies

van der Rohe, la cámara avanza lentamente hasta detenerse en el plano del trabajador que frota con un rascador de caucho las paredes de cristal. En el interior de la casa, una joven con unos auriculares, concentrada en el acto de escucha, se muestra ajena a la presencia del trabajador, situado al otro lado de la barrera transparente, y se comporta como si no fuera visible y como si no existiera. La pieza, pausada, analiza la obsesión del Movimiento Moderno por la transparencia, a la vez celebrando la belleza de la casa y apuntando que los cierres luminosos son un elemento formal que no suprime las divisiones sociales. Los dos protagonistas quedan conectados por la cercanía espacial, por el control y la contención gestual, y también, por el vestuario, un mono de trabajo de cuerpo entero. El de la chica que habita la *Casa Farnsworth* es de color rojizo, el del limpiacristales es de color agrisado, rematado por una gorra rojiza. La estructura de la instalación, provista de pantallas de vídeo y de barras de aluminio pulido, evoca la estética del funcionalismo miesiano y sitúa al observador en una extensión compartimental de la *Casa de Le Baiser/The Kiss*, una compartimentación que aviva la percepción de un contacto truncado.

## Galería Urbana W

Consecuencia de las capacidades sociales de resistencia crítica y de cultivo de la utopía, la *participación radical* (Galería Urbana W) emerge como una variante de la “participación conflictiva” propuesta por Miessen. Las prácticas participativas se originan y prestigian en la vorágine de los dos primeros giros participativos y su optimismo y confianza en la creatividad de la “revolución” deriva de las experiencias constructivistas y situacionistas de “realización del arte”. Sin embargo, Galería Urbana W, descrita más adelante, emerge en un marco de desconfianza crítica, una vez la participación se ha convertido en práctica teñida de “pesadilla”, en acción separada y “dirigida”, como ilustra *Le Baiser/The Kiss*.

Los cambios recientes experimentados en el Barrio del Oeste (Salamanca), marco urbano de Galería Urbana W, ajenos a la especulación, gestados desde abajo, no permiten hablar de un proceso de gentrificación. No obstante, es preciso adoptar cautelas críticas partiendo de las posiciones de Steyerl, Borja-Villel, Perniola y Emmelhainz. Steyerl ([2012] 2014, 95-105) examina “el campo del arte en tanto lugar de trabajo” y considera que ha de inscribirse en las “políticas del *shock* utilizadas para reanimar la desaceleración económica”, un “campo” al servicio de una “lucha de clases dirigida desde arriba”. La perspectiva de Steyerl prolonga el enfoque del “capitalismo del desastre” de Naomi Klein. Para Steyerl, en un momento en que el “hipercapitalismo” manifiesta una acuciante necesidad de consenso, el arte deviene “un laboratorio para muchos de los nuevos pobres”, atraídos por algunos de los planos en que el capital convierte este “trabajo de choque” en una modalidad de “trabajo afectivo”, con aplicaciones paliativas propiciadoras de soluciones consensuales. Los modos de producción de una actividad como el arte, en cierto sentido dedicada a generar una visibilidad que problematiza lo instituido, tienden no obstante a mantenerse en la invisibilidad. Los “trabajadores de choque” del campo del arte tienen en el momento actual de precarización y corrosión el cometido de trabajar en las “fábricas culturales” “a velocidades demenciales” y sin perder tono “entusiasta, hiperactivo y profundamente comprometido”. La forma histórica precursora de esta autoexplotación asumida con rasgos de fanatismo estaría para Steyerl en las “brigadas estalinistas” que interiorizaron el objetivo de la “hiperproductividad”, y aunque ahora ha cambiado el objeto, porque lo que se produce son “sentimientos, percepción, distinción”, se mantiene el hecho de que es un producto mal o “no remunerado”. Más que “multitud o muchedumbre”, los trabajadores de lo afectivo se integran en los “*lumpenfreelancers* globales, desterritorializados e ideológicamente en caída libre”.

El retrato de grupo de las brigadas desterritorializadas lo ha elaborado Hrabal en *Una soledad demasiado ruidosa* ([1971] 2015), historia situada en Praga y narrada en primera persona de un prensador de maculatura que durante treinta y cinco años ha trabajado en una prensa mecánica y un cierto día recibe la noticia de la puesta en función de una prensa hidráulica en Bubny, de una gran potencia, manejada por brigadas o equipos de jóvenes, eficientes y uniformados: “llevaban guantes de color naranja y celeste, gorros americanos amarillos con visera, monos finos con tirantes cruzados en la espalda que hacían resaltar sus suéteres y jerséis de colores vivos; más que uniformes de trabajo parecían conjuntos de última moda”. Las “brigadas estalinistas” se uniforman como los empleados de una cadena de comida rápida norteamericana, en la visión de Hrabal. La siguiente cita, extensa, manifiesta un cambio de paradigma social y laboral. La nueva prensa admite grandes cargas de papel, sobre todo libros. En los pocos momentos de descanso, como en los períodos de trabajo, los comportamientos de los jóvenes parecen responder a los ítems de un programa. La sumisión, la continua actitud positiva y el espíritu de equipo de los nuevos trabajadores llevan a Hrabal a comprender que la desterritorialización ha unidimensionalizado a las brigadas y va a destruir un mundo como el suyo, hecho de desayunos acompañados de cerveza y de trabajo interrumpido por la lectura compulsiva.

Al pie de la cinta, los trabajadores abrían los paquetes, agarraban libros acabados de imprimir, arrancaban la cubierta y lanzaban sobre la cinta las páginas que se abrían al vuelo, trabajaban de prisa, sin detenerse a mirar nada porque no podían perder tiempo, [...] aquí en Bubny el trabajo era inhumano, [...] era el fin de nuestro modo de trabajar. [...] [S]e acabarían nuestras bibliotecas privadas y nuestras esperanzas de alcanzar algún día un cambio cualitativo; [...] durante el descanso, los jovencitos, plantados con las piernas separadas y con una mano en la cintura, ¡se pusieron a beber leche y zumo de fruta! Se lo tragaban ávidamente, a chorro, directamente de la botella; no, no cabía ninguna duda: los viejos tiempos en los que el obrero se dejaba manchar y emplastar los dedos y las palmas de tinta, luchando cuerpo a cuerpo con la faena, esos tiempos habían llegado definitivamente a su fin. [...] [C]ada viernes un autocar de la empresa los llevaba a la montaña, a una casa de campo, [...] se inscribían en la lista de participantes, se incitaban mutuamente para que nadie faltara; a partir de aquel momento ya nada me pareció extraño [...]. (Hrabal, [1971] 2015: 67-72).

Los paradigmas confrontados por Hrabal están presentes también en Steyerl ([2012] 2014: 105), quien, no obstante, tiene en cuenta las ambivalencias del campo del arte, la existencia de modalidades críticas y de modalidades dirigidas. Por un lado, una producción que supone “especulación, ingeniería financiera y manipulación masiva y fraudulenta”, aunque también, a distancia, trabajo de las artes para crear “comunidad, movimiento, energía y deseo”.

El Barrio del Oeste -o ZOES, Zona Oeste, Salamanca- es un barrio de clase media compuesto de obreros y de empleados del sector terciario<sup>19</sup>. El perfil sociodemográfico arroja escasa población joven, escasa población inmigrante, mayoritarios grupos de edad avanzada, incidencia notable del desempleo, presencia de comercios tradicionales, deficiencia de infraestructuras. La Asociación de Vecinos ZOES, nacida a finales de la década de 1970, se ha convertido con los años en una fábrica de sociabilidad indispensable. Sus competencias son las de un centro cívico polivalente que cuenta con asesoría legal para los vecinos, cursos continuos asistenciales y de formación y diferentes servicios que dinamizan la vida del barrio, contribuyen a su dignidad y le proporcionan una conciencia comunitaria “flotante”, que coyunturalmente puede instrumentalizarse al servicio de los intereses vecinales. Tal vez los aspectos más cuestionables sean los programas de arte público, con manifestaciones como Galería Urbana, denominación a la que añadimos una “W” como símbolo de ubicación

19. Ni la arquitectura ni el componente socioeconómico del barrio son uniformes. En los ramales de calles que suben en pendiente hacia Villamayor predomina la vivienda utilitaria y la clase media-baja; en las calles más espaciales en torno de la plaza del Oeste y en las contiguas a Avenida de Italia, la vivienda es más acomodada y predomina la clase media-media.



[7]. Trabajo en Galería Urbana W (2014).

Hrabal comprobaría con alivio que no desayunan todos solo con zumo y leche, que no visten uniforme y que, por practicar una imaginación digresiva, no parecen dispuestos a formar un equipo.

cardinal. Los motivos de Galería Urbana W, el proyecto mismo, no han surgido orgánicamente de las necesidades socioeconómicas y políticas del barrio. No han existido reuniones de convocatoria abierta que analizaran y debatieran proyectos, opciones, temas. La Asociación ha contactado con los artistas, aprobado el proyecto nuevo que va a sumarse a Galería Urbana W, actuado como enlace con el propietario -de la puerta cochera, la persiana metálica o el lienzo de fachada- y definido los términos de cesión del soporte donde se situará el motivo que el artista ha propuesto. La remuneración, exigua -en ocasiones limitada a las dietas-, existe únicamente para quienes vienen de fuera, y ha estado ausente en los casos de artistas locales y de estudiantes de la Facultad de Bellas Artes [7].

Respecto de Galería Urbana W, las opiniones y tomas de posición de los vecinos están divididas. Por un lado, sectores del vecindario viven las manifestaciones públicas de la Asociación, y concretamente Galería Urbana W, como si se tratase de la escena del Prado Horquin, cambiando toxicidad por empobrecimiento -de barriada descen-trada- y rebaños de corte realista por estampas exóticas, desplegadas en persianas metálicas y puertas cocheras. Un *montaje* potemkin, acoplado a un sitio específico. Otros sectores en cambio prestan apoyo abierto a la Asociación y a Galería Urbana W, como si se estuviera ante la cristalización de un momento descondicionado de imaginación colectiva.

Los sectores opuestos a Galería Urbana W argumentan que en esta barriada popular se ha instalado una alteridad heterogénea y anómala, y a pesar de las intenciones de la marca vecinal -y del programa municipal connivente- únicamente se ha iniciado un proceso desmovilizador basado en la “artificación”, generando consenso al menos en dos planos, por un lado dando visibilidad a la zona y sensaciones ilusorias de un principio de cambio, y por otro, actuando como han actuado las “políticas de promoción de prácticas marginales” que se aplicaron ampliamente en décadas pasadas al *artificar* lo excluido -el *hip hop*, los *graffiti*- y tratar de solventar de este modo un problema político: “¿qué hacer con los jóvenes desempleados de las periferias urbanas y las zonas degradadas? Construyamos estructuras institucionales que les hagan creerse ‘artistas’ esperando así que no se amotinen ni caigan en la delincuencia o el vandalismo”. Una política “loable”, pero “sólo un paliativo” (Perniola, [2015] 2016: 49-50). Borja-Villel ha señalado al respecto que las “intervenciones urbanas” han sido frecuentes y numerosas a partir de la década de 1990, algo que “significaba museificar el espacio público”, tratado como “una galería de arte”, siendo particularmente “el diseño y el arte” piezas de la “ingeniería del consenso” (en Expósito, 2015: 66). Un programa institucional a menudo supone asimilar el trabajo de los artistas a una marca

externa e impuesta, de finalidad consensual. En la etapa actual de manifestaciones expandidas no hay ya radicalidad de los gestos y de las intervenciones artísticas en el espacio urbano, los no-lugares, la “Ciudad Genérica” (Koolhaas [1997] 2008) y los espacios de desterritorialidad no pueden transformarse con operaciones epidérmicas; en este sentido, prosigue el argumentario de los detractores, en ZOES no se pretende dar comienzo a una campaña de concienciación política, por ejemplo destinada a un relevo del gobierno municipal, o más allá, con pretensiones de comunalizar o colectivizar fuerzas y modos de producción, más bien el propósito es sumarse al negocio del sector servicios que irriga zonas limítrofes de la ciudad, y en este sentido, en efecto, el barrio empieza a ser reconocido por la industria turística y favorecido por la especulación inmobiliaria, dando réditos privados que no obstante son bienvenidos en la zona. La artificación ya ni siquiera tendría la “función de anestesiarse” la lucha (Borja-Villel, en Expósito, 2015: 67). La lucha se concentra en reunir fuerzas y medios para resistir la precarización.

Los argumentos aportados por los defensores de Galería Urbana W tienen origen en los vecinos y en grupos cercanos a las artes. La idea del arte como momento de descondicionamiento puede ser confrontada en este entorno específico. Galería Urbana W instala de manera duradera en una zona de la ciudad que se considera anodina una llamada procedente del arte. El “*giro fringe*” (Perniola [2015] 2016: 41-52), consumación de la descodificación operada por el arte pop y por los nuevos realismos, circulación politizada del arte de signo radical y marginal, manifiesta que la del arte es una noción común y que la capacidad del arte de construir y de crear presencia -psicológica, social y política- es algo socialmente aceptado e interiorizado. Por consiguiente, Galería Urbana W no remite a una lejanía o a un ensueño abstruso, sino a una potencia íntima y común, que requiere únicamente condiciones y soportes asequibles y comunes, así como una política territorial que no bloquee las prácticas tendentes a *asociar*. Galería Urbana W se inserta sin estridencia en un barrio ajeno al campo del arte institucional, y es aquí donde el *giro fringe* pone de manifiesto el declive del gusto ejercido como mecanismo de selección social. En ZOES, el gusto *correcto* estropea un poco su aire “pulido”, pierde elevación, y sobre todo ironiza, y así, sin más elementos, puede ser que dé comienzo un jalón de la utopía, situado en un sitio determinado, una zona de descodificación que resintoniza los planos dislocados de la subjetividad y del entorno y que reactiva la solidaridad social y la imaginación. Distribuida en numerosas calles corredor, Galería Urbana W es en términos específicos un descodificador que inicia, en el plano material, una transformación de las calles abstractas del barrio -series de recorridos sin valor intrínseco, meramente trazados para unir puntos urbanos distantes mediante un desplazamiento motorizado rápido- en “calles casi corredor”. La proclama “la calle ha muerto” tiene una respuesta en el jalón de utopía abierto por la “calle casi corredor” (Koolhaas, [1997] 2008: 24), la calle donde se deambula y donde se practican formas efímeras de “asociar”.

Lo exótico de casi todas las temáticas de Galería Urbana W, en algún punto de la intersección de lo surreal y lo neo-pop, es en este sitio específico una audacia y una muestra de cómo una imaginación digresiva, con su presencia policromática y su capacidad de entonación del espacio de la calle, no es algo que desanime la formación de conciencia local divergente. Supone por ello, aquí, una pequeña revolución monádica, el acceso a un poder común -de ruptura de caparazón- y la apelación a un “*nasciturus*” -aún en proyecto- que los vecinos aún no han configurado, más allá de atisbos intermitentes.

La idea del poder como “organización, diseño y configuración del mundo”, con formas “arquitectónicas e impersonales”, un poder que actualmente estaría “escondido en la infraestructura” y que se manifestaría mediante modificaciones y arreglos espaciales -Comité Invisible, en Emmelhainz (2016)- no es solo una marca del poder en el

capitalismo. Por otra parte, como han señalado Lefebvre, de Certeau y Balandier, el uso impuesto, una parte de la ideología, no impide la práctica del desvío crítico. Frente a las infraestructuras que legitiman y ejercen el poder, el desvío es un medio radical de propiciar las condiciones en las que “asociar” y generar espacio alternativo. Desviar en una de sus posibles expresiones supone evitar la fabricación social de estupidez, que acontece cotidianamente de diversos modos, por ejemplo, como señala Mendes da Rocha ([2000] 2011: 18-19), llevando a diario a los jóvenes uniformados al cole, en coche, por calles corredor y barrios dysneificados mediante disfraces urbanos que constriñen como camisas de fuerza:

En los barrios de gente rica se lleva a los niños en coche hasta la escuela. La mayor virtud de la escuela no está en un encerado o en una profesora, está en el hecho de ir a la escuela andando o en el metro, para que se establezca la iniciación en la vida pública de ese joven, que sale de su casa para descubrir su pequeña geografía y su historia. Esos niños que van a la escuela en coche [...] no experimentarán la diversidad de la ciudad. No descubrirán que los amigos se escogen por la ternura (Mendes da Rocha, [2000] 2011: 19).

En un barrio decolorado políticamente, sin tradición reivindicativa ni militancia conflictiva, con tendencias conservadoras que se manifiestan en el cierre ideológico sobre las supuestas excelencias del casticismo y de la patria chica, Galería Urbana W muestra que la construcción de conciencia de comunidad no tiene fundamento necesario en las pautas de identidad y también puede proceder por medio de pautas de estilo. Berardi ([2015] 2016: 110) define *estilo* en contraposición a “identidad”, y es preciso enfatizar la libertad vital y la posibilidad de realización abierta que se desprenden del primer término. El filósofo entiende la identidad como “la capa más dura del mapa de orientación interno”, como “limitación (realizada de forma inconsciente) sobre la posibilidad de comprensión e interacción”; el estilo en cambio comporta “singularidad y conciencia de la singularidad, un mapa de orientación flexible y adaptable, y que cambia de forma retroactiva”. El estilo no es “normativo, ni tampoco implica interdicción ni castigo”, no impone pertenencia, ni suposición de primordialidad. En el estilo las autenticidades no radican en un momento de origen o en una pertenencia esencial, sino en una proyección que tiene los caracteres de la *excentricidad* y de la *multipolaridad*.

## Final. Participación e ideales sociales

Muntadas convierte a los públicos en creadores de significado. *Media Sites/Media Monuments: Buenos Aires* (2007) y secciones de *On Translation* han sido, de junio a agosto de 2007, motivo de exposición en tres sedes de Buenos Aires, periodo en el cual se podía leer, reproducido en diferentes puntos de la ciudad, el lema “Atención: la percepción requiere participación” [8]. En las declaraciones que entonces realizara, Muntadas insistirá en la idea de “dar a la gente la oportunidad de entrar en el trabajo” (en Farriol, 2008), al margen de cualquier lectura previa, más o menos lineal. El lema “La percepción requiere participación” pone en cuestión las bases de la inteligibilidad de la vida social. No hay percepción, es decir, no hay pensamiento, ni toma de posición, ni puesta en circulación de significado, ni creación de un área relacional, en ausencia de participación, o de compartición, traducción y constitución de una cierta forma de comunidad. La percepción es pensamiento en común incorporado en la sustancia cambiante del mundo. La participación es apertura de las partes, que ceden su lugar y que así recuperan, o crean, por medio del lugar de las otras partes, al que acceden participativamente, una experiencia de comunidad y de sociabilidad, un lugar intermedio sin el cual declina la inteligibilidad de la vida social.



[8]. Muntadas, *Atención: La percepción requiere participación* (2007).

Por este motivo, en la participación resuenan los ideales sociales contemporáneos de las artes (*“La poésie doit être faite par tous”*, Lautréamont, 1870), la arquitectura y el urbanismo (*“la ciudad es de todos”*, Mendes da Rocha, 2000), la educación (*“zona de desarrollo próximo”*, Vigotsky, 1934<sup>20</sup>), la política (emergencia republicana del *todos unos*; *“desincorporación del poder”*: el lugar del poder es un *“lugar vacío”*, del que nadie puede apropiarse definitivamente, Lefort, 2004: 22; Sirczuk, 2014: 14), la vida social (de la *“escucha empática”* a la experiencia de *“enantiodromia”*, una inscripción de la alteridad en el yo, Jung [1921] 1989: 223-224, y de la *“enantiodromia”* al *“descenso de barreras”* delineado por Goffman, 1959), la tecnología y la civilización del ocio (*“conquista de la ubicuidad”*, Valéry [1929] 1999). Y como sucede con los ideales, sean artísticos, educativos, políticos, sociales o tecnológicos, *“se inventan no para ser realizados en su plenitud, sino para alimentar justamente la tensión ideal que debe sostener la democracia”* (Sartori, [2015] 2016: 14). El ideal parece hoy más lejano que en los momentos de incandescencia de la década de 1960. Hoy, el derecho a la participación es un indicador que refrenda su deterioro.

El trabajo de Muntadas emerge en momentos críticos de desconfianza en la participación, cuando se cuestiona su función como recurso con el que poder asociar desde abajo.

20. Vigotsky ([1934] 1978: 86) acuñó la expresión *“zona de desarrollo próximo”* para indicar *“la distancia entre el nivel evolutivo real, determinado por la resolución independiente de problemas, y el nivel potencial de desarrollo, determinado mediante la resolución de problemas bajo la orientación adulta en colaboración con compañeros más capaces”*. Aplicada a las prácticas horizontales de aprendizaje, la perspectiva de Vigotsky supone que los estudiantes llegan al grupo con distintos antecedentes, pero con suficiente *“solapamiento”* para constituir una base común de comunicación. La proximidad permite aprender a cada uno, de otros estudiantes, los conceptos que están inmediatamente más allá de su nivel actual de desarrollo. Los que hacen de mentores se benefician de formular y explicar sus ideas a otros, de quienes aprenden sin falta, formal o informalmente.

## Bibliografía

[Entre corchetes se ha insertado el año de la primera edición en lengua original]

- » Badiou, A. ([2011] 2012). *El despertar de la historia*. Madrid: Clave intelectual.
- » Barthes, R. ([1957] 2008). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Baudrillard, J. ([1972] 1987). *Crítica de la economía política del signo*. México D.F.: Siglo XXI.
- » Baudrillard, J. ([1979] 2000). *De la seducción*. Madrid: Cátedra.
- » Bégot, B. ([2010] 2014). *Le Park*. Barcelona: Siberia.
- » Bell, D. ([1976] 2004). *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza.
- » Berardi (Bifo), F. ([2015] 2016). *Héroes. Asesinato masivo y suicidio*. Madrid: Akal.
- » Berger, J. ([2007] 2010). *Con la esperanza entre los dientes*. Madrid: Alfaguara.
- » Bishop, C. (2012). *Artificial Hells*. London and Brooklyn (NY): Verso.
- » Caparrós, J. M. ([1997] 2004). *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid: Alianza.
- » Cheng, F. ([2006] 2016). *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Madrid: Siruela.
- » Claramonte, J. (2010). *Arte de contexto*. Donostia/San Sebastián: Nerea.
- » Cornago, Ó. (2015). *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada.
- » De La Boétie, E. ([1576] 1986). *Discurso de la servidumbre voluntaria o el Contra uno*. Madrid: Tecnos.
- » De L'Isle-Adam, V. ([1883] 2011). "La cartelera celeste". En *Cuentos crueles*, pp. 126-131. Madrid: Cátedra.
- » De Lucas, Á. (1991). "Fantasmática de la publicidad". En Botana, A. (dir), *Publicidad: semiótica e ideología*, pp. 65-76. Madrid: Cuadernos Contrapunto.
- » Duvignaud, J. ([1986] 1990). *Herejía y subversión*. Barcelona: Icaria.
- » Expósito, M. (2015). *Conversación con Manuel Borja-Villel*. Madrid: Turpial.
- » Figes, O. ([2002] 2010). *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*. Barcelona: Edhasa.
- » Goffman, E. ([1959] 2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- » Han, B.-C. ([2009] 2015). *El aroma del tiempo*. Barcelona: Herder.
- » Han, B.-C. ([2013] 2014). *En el enjambre*. Barcelona: Herder.
- » Han, B.-C. ([2014] 2014). *Psicopolítica*. Barcelona: Herder.
- » Han, B.-C. ([2015] 2015). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder.
- » Hrabal, B. ([1971] 2015). *Una soledad demasiado ruidosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- » Hernández, F. ([1947] 1990). “Muebles ‘El Canario’”, en *Narraciones incompletas*, pp. 208-210. Madrid: Siruela.
- » Jung, C. G. ([1921] 1985). *Tipos psicológicos*, vol. II. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- » Klein, N. ([2007] 2008). *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Buenos Aires: Paidós.
- » Koolhaas, R. ([1995] 2010). *Sendas oníricas de Singapur. Retrato de una metrópolis potemkin... o treinta años de tabla rasa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- » Koolhaas, R. ([1997] 2008). *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- » Latouche, S. (1986). *Faut-il refuser le développement? Essai sur l’anti-économique du Tiers-Monde*. París: Presses Universitaires de France.
- » Lipovetsky, G. ([1983] 2003). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- » Lipovetsky, G. y Serroy, J. ([2013] 2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- » Mendes da Rocha, P. ([2000] 2011). *La ciudad es de todos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- » Miessen, M. ([2010] 2014). *La pesadilla de la participación*. Barcelona: dpr.
- » Miralles, A. (1975). *Nuevos rumbos del teatro*. Barcelona: Salvat.
- » Nye, J. (2004). *Soft Power. The Means to Success in World Politics*. Massachusetts: Perseus Book Group.
- » Ontiveros, E. y Guillén, M. (2012). *Una nueva época. Los grandes retos del siglo XXI*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- » Perniola, M. ([2015] 2016). *El arte expandido*. Madrid: Casimiro.
- » Popper, F. ([1975] 1989). *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Madrid: Akal.
- » Sartori, G. ([2015] 2016). *La carrera hacia ningún lugar. Diez lecciones sobre nuestra sociedad en peligro*. Madrid: Taurus.
- » Sennett, R. ([1998] 2005). *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.
- » Sennett, R., ([2003] 2003). *El respeto. Sobre la dignidad del hombre en un mundo de desigualdad*. Barcelona: Anagrama.
- » Soja, E. W. ([2000] 2008). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- » Sorkin, M. ([1992] 2004). “Introducción. Variaciones sobre un parque temático”. En Sorkin, M. (ed.). *Variaciones sobre un parque temático* (pp. 9-14). Barcelona: Gustavo Gili.
- » Steyerl, H. ([2012] 2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- » Tarde, G. ([1898] 2013). *Las leyes sociales*. Barcelona: Gedisa.
- » Valéry, P. ([1929] 1999). “La conquista de la ubicuidad”. En *Piezas sobre arte*, pp. 126-135. Madrid: La balsa de la Medusa.
- » Vigotsky, L. ([1934] 1978). *Pensamiento y lenguaje*. Madrid: Paidós.
- » Žižek, S. ([2013] 2014). *Pedir lo imposible*. Madrid: Akal.

## Linkografía

- » “A movement of communities coming together to reimagine and rebuild our world”. Consultado el 8 de marzo de 2016 en [www.transitiontowns.org](http://www.transitiontowns.org)
- » “Development and Pollution”. Consultado el 12 de octubre de 2016 en <http://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2015/long-term-projects/lu-guang/30>
- » “Galería Urbana Salamanca”. Consultado el 12 de octubre de 2016 en <http://galeriaurbanasalamanca.es/>
- » Emmelhainz, I. (2016). “Geopolítica y arte contemporáneo: de la representación de la ruina al rescate de lo real [1]”. Campoderelampagos.org. Consultado el 19 de septiembre de 2016 en <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/10/9/2016>
- » Farriol, C. (2008). Tecnologías literarias. El autor y su concepción de arte. Consultado el 12 de febrero de 2015 en <https://tecnologiasliterarias.wordpress.com/tag/c-farriol/>
- » Lautréamont -Isidore Ducasse- (1870). *Poésies*. Consultado el 5 de septiembre de 2016 en [http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Isidore\\_Ducasse\\_dit\\_le\\_comte\\_de\\_Lautr%C3%A9amont/129042](http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Isidore_Ducasse_dit_le_comte_de_Lautr%C3%A9amont/129042)
- » Lefort, C. ([1995] 2004). *L'invention démocratique*. Consultado el 23 de marzo de 2016 en <http://web.archive.org/web/20091001042750/http://crpra.ehess.fr/document.php?id=31>
- » Löwy, M. (2000). *Elogio de la publifobia*. Consultado el 6 de septiembre de 2016 en <http://www.fundanin.org/lowy6.htm>
- » PAH (Plataforma de Afectados por la Hipoteca): [www.afectadosporlahipoteca.com](http://www.afectadosporlahipoteca.com) Consultado el 16 de octubre de 2016.
- » PBI (Brigadas internacionales de Paz): [www.peacebrigades.org](http://www.peacebrigades.org) Consultado el 22 de octubre de 2016.
- » Sirczuk, M. (2014). “La invención democrática. Una lectura de Lefort”. *Las Torres de Lucca* 5, 7-23. Consultado el 21 de marzo de 2016 en <http://www.lastorresdelucca.org/index.php/ojs/article/view/1/1>
- » Tiravanija, R. (2004). *Nothing: A Retrospective*. Culturebase.net. Consultado el 3 de septiembre de 2016 en <http://www.culturebase.net/artist.php?905>
- » VAN (Voluntary Architects' Network): <https://es-la.facebook.com/VoluntaryArchitectsNetwork/> Consultado el 22 de octubre de 2016.

## Artículos en periódicos

- » García, J. y Verdú, D. (2016). “De esclavas del textil al salón de masaje”, *El País*. 3-11-2016. Consultado el 5 de noviembre de 2016 en [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2016/10/31/catalunya/1477933658\\_519203.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2016/10/31/catalunya/1477933658_519203.html)

## Videos

- » Biberman, H. J. ([1954] 2008). *La sal de la tierra*. Madrid: Círculo Media Direct.
- » Naím, M. (2015). “Joseph Nye. Las formas del poder”, entrevista televisiva del 20 de mayo de 2015. <http://efectonaim.net/joseph-nye-las-formas-del-poder/>

- » Tato, B. y Vallejo, J. L. ([2000] 2011). *Shigeru Ban. Arquitectura de emergencia*. Arquia. Documental 19. Dirigido por Michel Quinejure. Texto de los arquitectos B. Tato y J. L. Vallejo. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- » Heidingsfelder, M. y Tesch, M. ([2005] 2009). *Rem Koolhaas. Más que un arquitecto*. Arquia. Documental 8. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- » Christopher Grimes Gallery. Iñigo Manglano-Ovalle, *Le Baiser / The Kiss* (2000). Consultado el 20 de octubre de 2015 en <https://vimeo.com/45767217>

## Ilustraciones

- » Arman, invitación a la inauguración de *Le plein*: <http://punkvanguard.com/art-weekly-2-arman-le-plein/>
- » Miquel García, *La revolución* (Publicación intervenida): <http://www.miquelgarcia.net/La-revolucion-The-revolution>
- » Iñigo Manglano-Ovalle, *Le Baiser/The Kiss*: <http://www.art21.org/images/i%C3%Baigo-manglano-ovalle/le-baiserthe-kiss-video-still-2000>
- » Jeff Wall, *Overpass*, 2001: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/room-guide/jeff-wall-room-11>
- » Shots! Noviembre 2015: <http://shotsawards.com>
- » Trabajo en Galería Urbana W: <https://zoes.es/arte-urbano-de-barrio>
- » Antoni Muntadas, *La percepción requiere participación*: <http://www.laregenta.org/educacion-accion-cultural/la-percepcion-requiere-participacion-antoni-muntadas>