

La construcción de ciudadanía desde la práctica performativa



Lila Insúa Lintridis

Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid

lilainsua@ucm.es

Fecha de recepción: 08/03/2017. Fecha de aceptación: 24/04/2017.

Resumen

Este artículo propone un recorrido por las prácticas escénicas, arquitectónicas y artísticas que han tomado la ciudad como un elemento que posibilita la intervención en la construcción de ciudadanía en el contexto de la posdemocracia y las nuevas institucionalidades.

A través de algunas prácticas artísticas que transmutan nuestra percepción del barrio, los cuerpos que son amplificados en el paseo por el entorno público, la ciudad aparece como otro agente interlocutor con el que dialogar. El artículo revisa algunos dispositivos de los que se valen los creadores, la ocupación de espacios públicos y otras formas capaces de alterar, desde la práctica preformativa, el modo en que habitamos.

Palabras clave

Espacio público;
prácticas performativas;
ciudadanía;
institucionalidad;
corporalidad

Abstract

This article proposes a tour through the performative, architectural and artistic practices that have taken the city as an enabler for intervention in the construction of citizenship within the context of post-democracy and new institutionalism.

Through artistic practices that transform our perception of the neighbourhood, the bodies are amplified in their walking on the public environment and the city appears in these projects as another participant agent that dialogues with us. The article reviews some devices that creators have made, such as the occupation of public spaces and other forms that are able to alter, from the performative practice, the way we are living.

Keywords

public space;
performative practices;
citizenship;
institutions;
corporality

Preámbulo

Abordar el estudio de una serie de experiencias quitando la experiencia puede resultar problemático y sin embargo así es como, en la mayoría de ocasiones, nos planteamos las actividades académicas e intelectuales. Escribir un artículo es,

fundamentalmente, una labor sedentaria. Compartir una serie de reflexiones con otros es una actividad que afecta principalmente al lenguaje, pero ¿dónde volvemos a dejar nuestros cuerpos?; ¿dónde queda aquello, como la ciudad, de lo que estamos hablando? Sería interesante cuestionarnos en algún momento¹ una práctica de escritura y lectura que implique de forma activa los cuerpos que somos y desde el movimiento proponga una práctica del pensamiento en acción.

1. En este sentido es interesante la performance de Aimar Pérez Gali "Sudando el discurso, una crítica encuerpada" <http://www.aimarperezgali.com/index.php/projects/sudando-el-discurso-sweating-the-discourse/>

Introducción y antecedentes temporales: de Guy Debord a Mark Dion

Nos interesa comenzar este análisis acudiendo a fuentes clásicas, como puede considerarse actualmente al situacionismo y, especialmente, el caso de Guy Debord (1956), que explicaba en qué consistía y los efectos que tenía una práctica como la deriva por la ciudad:

Una o varias personas dedicándose a la deriva renuncian, por un tiempo más o menos largo, a las razones de desplazarse o actuar que conocen, generalmente, en las relaciones, trabajos y entretenimientos que les son propios, para dejarse llevar por las solicitaciones del terreno y los reencuentros que a él corresponden. [1956: 57]

Guy Debord propone la deriva como una técnica que está ligada a un comportamiento lúdico y constructivo, una forma de mirar el mundo que no responde a una lógica pragmática en la que nos desplazamos porque tenemos que llegar a algún sitio, porque queremos conocer algo, estamos de turismo o tenemos algún tipo de necesidad. Debord propone un tiempo más bien largo, en el que dejarse llevar y que nos va a permitir dejar de frecuentar los caminos conocidos, los que repetimos a diario, para dejarnos sorprender por nuestro entorno más cotidiano.

Una de las peculiaridades del planteamiento de Debord va a ser cómo va a llamar nuestra atención sobre una serie de factores que han existido siempre, pero a los que nadie había prestado mucha atención cuando se estudiaban las ciudades como por ejemplo los recorridos urbanos. Citando a Chombart de Lauwe (1952:62) en un estudio que hace de París, se indica que "un barrio no está determinado solamente por los factores geográficos y económicos sino por la representación que sus habitantes y los de otros barrios tienen de él". Es decir, resalta el importante papel que juegan los sujetos en la construcción de las ciudades y en este sentido pone como ejemplo el trazado de todos los recorridos efectuados en un año por una estudiante del distrito XVI. Esos recorridos dibujaban un triángulo de dimensión reducida, sin escapes, en cuyos extremos estaban la Escuela de Ciencias Políticas, el domicilio de la joven y el de su profesor de piano. Pero también descripciones como las que ofrece Perec en *Especies de espacios* (1974 (1999: 101)

Me gusta andar por París. A veces toda una tarde, sin rumbo preciso, aunque tampoco al azar, ni a la aventura, pero tratando de dejarme llevar. A veces tomando el primer autobús que para (no se puede tomar el autobús al vuelo). O bien preparando cuidadosamente, sistemáticamente, un itinerario. Si tuviera tiempo, me gustaría concebir y resolver problemas análogos al de los puentes de Koenigsberg o, por ejemplo, encontrar un trayecto que, atravesando París de parte a parte, sólo tuviera en cuenta calles que comiencen por la letra C.

Si hacemos un trazado en el tiempo, es interesante observar cómo las prácticas y derivas por la ciudad han sufrido modificaciones de todo tipo. El artista americano Mark Dion presentaba en la exposición *Arqueológica*, que tuvo lugar en Matadero en 2010, una pieza llamada "Una arqueología de los objetos perdidos" y constaba de dos



Mark Dion, *Oficina de objetos perdidos*, 2013. Matadero, Madrid.

fases: la primera, de espiguelo, en la que pidió la colaboración de muchos voluntarios madrileños a los que invitó a recorrer un barrio de la ciudad de su elección para que hicieran allí de recolectores de objetos abandonados y tirados en la calle, basuras que ellos elegían y que debían datar y tomar nota del lugar de la muestra, como si hubieran localizado una prueba forense o arqueológica. La segunda fase era la expositiva, que se presentaba en tres muebles diseñados y fabricados específicamente para la exhibición de los materiales. Allí estaban guardados los objetos, en sus cajones, y, si el público los quería ver, tenía que adoptar la posición del investigador y las actitudes del mismo, ponerse guantes blancos para no dañar los materiales, abrir los cajones, estudiar las muestras. Dion nos proponía acercarnos también a nuestro presente, mirar nuestra propia cultura con nuevos ojos, una mirada en el tiempo que deconstruía la basura que generamos y el modo de vida que tenemos.

Desafío a la autoría: Cabanyal

Frente a la dialéctica del genio romántico, el artista excéntrico que podía llegar a cortarse una oreja, actualmente el rol artista ya no se diferencia de otros profesionales. De hecho, algunos de los grandes museos de todo el mundo se parecen más a estudios de arquitectura o productoras de cine, con diversos departamentos: comunicación, imagen, producción etc., que al atelier solitario donde el artista esperaba que llegase la inspiración. Otros artistas comienzan a establecer relaciones con otras comunidades. Esta labor requiere de múltiples saberes (formales, políticos, históricos, pedagógicos...) y es poco probable que un solo individuo los reúna todos. Para hacer frente a ese proceso de hibridación, el artista comienza a colaborar con otras personas, se convierte en organizador-cooperador de otros actores sociales y establece nuevas redes de cooperación y participación. En este sentido son significativas las experiencias surgidas a lo largo de los años noventa a partir del trabajo conjunto entre artistas-activistas y movimientos vecinales en ciudades como Valencia, Barcelona, Sevilla o Madrid.

Muchas veces, el motivo del encuentro fue el intento por hacer frente al imparable expansionismo urbanístico, sufrido como consecuencia de las alianzas entre políticas municipales, inmobiliarias y medios de comunicación que tenían por objeto expulsar a los antiguos vecinos, generalmente con menos renta y más edad, por poblaciones pudientes, lo que se conoce como proceso de *gentrificación*. El intento de estas comunidades consistió en la movilización y generación de acciones colectivas de choque y apoyo que ayudaran a hacer frente al poder establecido. Uno de los más extensos en



Cabanyal portes obertes, Valencia.
Imágenes de personas en las
propuestas para defender
el barrio del Cabanyal.

el tiempo y que mejores frutos cosechó fue el proyecto *Cabanyal Portes obertes*, surgido en diciembre de 1998, con el fin de hacer frente a la grave amenaza que suponían los planes urbanísticos del Ayuntamiento de Valencia para la supervivencia del barrio del Cabanyal de esta ciudad.

Para ello generaron una convocatoria cuyo escenario fundamental eran las calles del barrio y las casas particulares de los vecinos que abrían sus puertas al público durante las jornadas. Se trataba de un proyecto autogestionado, voluntario, espontáneo, financiado por los propios vecinos, los pequeños comerciantes del barrio y los artistas, en el que cada uno aportaba aquello de lo que disponía: sus casas, su tiempo, su trabajo, implicaba por tanto la participación activa de la comunidad a la que iba dirigido y transitaba en muchas ocasiones terrenos movedizos en lo que se ha venido a denominar arte participativo, comunitario o activista; *arte público* que interactúa con los movimientos sociales. Hablamos de un trabajo que es a un tiempo estético y político y lo es en tanto seamos capaces de hacer ver que no hay propuesta estética que no sea también una propuesta política. Tanto por las lógicas sociales que regulan estas prácticas, como por las posibilidades de organizar desde nuestra percepción hasta la ciudad.

Formalizar la experiencia y otras cuestiones del lenguaje

Esta aproximación y relaciones del artista con los movimientos sociales va a ir unido a la preocupación por encontrar unos modos efectivos de producir y distribuir su *obra* que no tienen que ver con el mercado del arte. Las prácticas colaborativas suelen priorizar el proceso mismo de participación y esto nos llevaría a una serie de preguntas: ¿supone este énfasis un descuido de lo que tradicionalmente se ha denominado la *obra* identificada como el *resultado* de ese proceso? Son muchos los artistas que han querido renunciar a tal estatuto, a la propia denominación de *obra*. Pero, ¿por qué llamarlo de otro modo? ¿Qué es lo que está en juego en esta disputa del lenguaje por no renunciar al vocabulario que se maneja y poder actualizarlo con nuevos modos de hacer? Esta batalla tiene que ver con el lenguaje y también hay una serie de autores, como Alejandro Meitin de Ala Plástica (Kester, 2009:40), que prefieren referirse a sus actividades de otro modo, ni obras ni *proyectos*. En sus propias palabras:

Proyectar presupone un conocimiento previo de cómo acabarán las cosas. Esto implica también un nivel de premeditación en nuestras relaciones y en los resul-



Alex Villar, *Temporary Occupations*, 2004.

tados de nuestras relaciones con los grupos sociales con los que interactuamos. Nosotros preferimos hablar de “iniciativas” y, dentro de éstas, de “ejercicios”, que se multiplican e implican a personas y grupos diversos con los que construimos un diálogo. Desarrollamos acciones sobre la base de esta reciprocidad.

También nos preguntamos ¿cómo trasladar experiencias y acciones al ámbito de la representación? Es evidente que existen ciertos lenguajes y medios a la hora de formalizar, como por ejemplo el fotográfico, el audiovisual, el de la edición en su sentido más amplio (desde fanzines a libros de artista) y, en general, todos los que pueden asociarse al ámbito de la documentación que se identifican como una formalización más *natural* de recoger este tipo de propuestas, de experiencias que analizaremos a continuación. En el caso de Alex Villar propone las ocupaciones temporales de lugares privados que limitan el espacio público en la ciudad de Nueva York; nos muestra en una serie de fotografías imágenes de sí mismo saltando vallas y colándose en las partes de atrás de zonas privadas que son adyacentes a paseos públicos, poniendo en cuestión las líneas de demarcación. Mediante esta serie de fotos, Villar intenta *recoger* o hacer perdurar en el tiempo la experiencia, de unas circunstancias particulares y de un hacer, que no sabemos hasta qué punto es fiel a la experiencia de la que parte y que a su vez quiere transmitir.

El espacio se vuelve pregunta: Marc Caellas y Playdramaturgia

He estructurado este artículo en torno a cuatro centros de interés en el que agrupar algunos estudios de casos y así acercarnos a la riqueza de matices que encontramos en la práctica artística. El primer caso que he seleccionado reúne de manera peculiar aspectos de la ficción y la realidad. Marc Caellas, director de propuestas escénicas, gestor de proyectos culturales y escritor, basándose en el libro de Robert Walser, *El Paseo*, realiza una propuesta que nos invita a preguntarnos delante de qué estamos ¿se trata de una representación escénica? ¿De una obra de teatro? La vida de Robert Walser es una de las más apasionantes tragedias de la literatura centroeuropea. Auto-didacta, errante y provisto de una mirada llena de ironía, empleó los pocos años en que pudo escribir, entre 1904 y 1925, en acercarnos a la vida cotidiana partiendo del arte, de la literatura.

En la puesta en escena de Caellas, un poeta sale a pasear y ante su mirada se alternan la belleza de la vida y el absurdo de las convenciones de la sociedad, el sonido de una voz que canta y el espectáculo del gran teatro del mundo. En un fragmento de la obra de Walser (2001:9) podemos leer:



Cartel de la obra *El paseo de Robert Walser*, Marc Caellas, 2012.

Declaro que una hermosa mañana, ya no sé exactamente a qué hora, como me vino en gana dar un paseo, me planté el sombrero en la cabeza, abandoné el cuarto de los escritos o de los espíritus, y bajé la escalera para salir a buen paso a la calle. Olvidé con rapidez que arriba en mi cuarto había estado hacía un momento incubando, sombrío, sobre una hoja de papel en blanco. Toda la tristeza, todo el dolor y todos los graves pensamientos se habían esfumado, aunque aún sentía vivamente delante y detrás de mí el eco de una cierta seriedad. Esperaba con alegre emoción todo lo que pudiera encontrarme o salirme al paso durante el paseo.

A partir de este texto original, interpretado por el actor Esteban Feune de Colombi, Caellas diseña un itinerario por diversos barrios, de Buenos Aires, Montevideo, Barcelona y en dos ocasiones Madrid, en Usera y Tetuán. Suerte de obra de teatro *site-specific*, el trayecto comienza en una esquina, en la que un reducido grupo de espectadores se encuentra con el actor que interpreta al paseante de Robert Walser y lo sigue durante una hora, en aparente anarquía, por el barrio en cuestión. En el camino se producen encuentros, azarosos o no, teatrales o no, improvisados o no, con un comerciante, una actriz retirada, un librero, una cantante y una empleada pública, de una biblioteca; también hay una parada con refrigerio en el domicilio particular de una amiga y mecenas, poco antes de que el atardecer nos conduzca al final de la obra.

Durante cuatro días, en su visita a Madrid del 2015, las calles de Barrio de Bellas Vistas, en Tetuán, se convirtieron en un escenario de teatro lleno de vida. Los espectadores que seguíamos al paseante Robert Walser, en un viaje siempre diferente, apreciábamos cómo las personas que circulaban por las calles se convertían, sin saberlo, en actores improvisados de la obra que estaba teniendo lugar, preguntándose quién era ese personaje anacrónico con sombrero y paraguas, incluso en un día soleado... se generaban muchas situaciones curiosas y surrealistas. Tanto los ciudadanos ajenos como los espectadores paseantes nos preguntábamos qué era ficción y qué era real en estas prácticas que transmutaban nuestra percepción del barrio, nuestra manera de estar y habitar la ciudad, devolviendo al espacio la posibilidad de sorpresa, de incertidumbre, más allá de las reglas establecidas (en la calle y en la escena).

La segunda parada en esta mezcla en la que se coreografía o escenifica la realidad tiene lugar con el colectivo Playdramaturgia, que presentaron en Centro Centro, *Spin off: los puntos ciegos* que es secuela del *Spin-off: positivo de nicho* expuesto el año 2014 en los Circuitos de arte joven de la Comunidad de Madrid que a su vez partía de una



Playdramaturgia, Spin Off:
los puntos ciegos, 2015.

obra que titularon *Liberté, Egalité, Beyoncé* y que tuvo lugar en el Teatro Pradillo en 2014. Lo que también nos da pistas sobre los procesos de trabajo seguidos por este colectivo, los tiempos de los mismos y cómo unas obras alimentan otras.

En esta ocasión, los asistentes fuimos convocados en el antiguo palacio de correos de Cibeles, donde en una pequeña sala vimos un vídeo, del cementerio de la Almudena, rodeado de carreteras, la M30 posiblemente y un pitido bastante molesto. Después de 20 minutos aproximadamente escuchamos la conversación, en tiempo real con el conductor de un autobús: era hora de movernos. Nos llevaron al Cementerio de La Almudena, una deriva, una excursión construida mediante vídeo, texto, sonido, un paseo, un vertedero y un mirador. Una experiencia que fue diseñada en esa ocasión por Javier Cruz, Jorge Anguita, Paulina Chamorro y Fernando Gandasegui en la que rescataron una imagen: la visión posible desde una montaña, ubicada en el Cementerio de La Almudena y levantada con los millones de montones de tierra que se han ido excavando para acoger los cuerpos desde su apertura en 1884. Desde lo alto de ese volumen se ve Madrid. En el camino nos reencontramos con el pitido: resultaba ser un medidor de la polución en Madrid... Ana Botella, alcaldesa del Partido Popular en Madrid en aquél momento, los trasladó de sus ubicaciones originales a espacios menos contaminados de la ciudad, en un intento por falsear la medición de la polución de nuestra ciudad. El aire que respiramos las que todavía estamos vivas.

El proyecto de Play Dramaturgia se mueve entre las artes vivas, las artes visuales y otras artes que les permitan trabajar en las condiciones de máxima libertad posible. Desde el teatro y la danza hasta la instalación y el diseño de situaciones, transitan todo tipo de formatos buscando la performatividad de los materiales. Intentan mezclar el pensamiento y la acción para disparar sus obsesiones hacia todas direcciones. La práctica artística como un modo de localizar fascinaciones, en sus propias palabras:

Nosotros trabajamos mucho en los formatos, entendiéndolos como gestos, antes de nada. Después las temáticas aparecen en dependencia del grupo de trabajo que hayamos convocado y pueden ser muy diversas. Los Play nunca trabajamos solos, siempre nos liamos con otras personas y procesos que nos interesan. De esa promiscuidad nacen los proyectos y eso afecta a las temáticas. Nos hemos relacionado con la juventud, el amor y la muerte, con el tiempo y con la propia práctica artística: los temas de siempre. (Archivo de creadores de Madrid: http://archivodecreadores.es/artist/play-dramaturgia/228?set_locale=es [Consultado el 29/4/2016])

El hecho escénico es el diseño de una situación; la construcción de una realidad que sucede en el encuentro. La atención por el encuentro, ¿qué suponía para los que allí



Sarah Anderson, Duncan Speakman, Emilie Grenier, *Circumstance*, 2015.

estábamos congregados pasear juntos por el cementerio? Acudir una fría mañana de febrero, cuando habíamos ido a un espacio cultural, con la idea de *ver algo* y al tiempo qué reflexiones sobre nuestras propias pérdidas, nuestros duelos, la reflexión sobre nuestras propias muertes podíamos hacer acompañados de aquellos *extraños* del público, esos otros junto a los que caminábamos. El material primordial, entonces, éramos las personas convocadas en tiempo presente y la convivencia con el espacio y los posibles elementos preparados para la colisión: objetos, textos, videos, sonidos, acciones o temperaturas. La ciudad, el entorno público, aparece en estos proyectos como otro agente interlocutor, con voz propia, con el que dialogar.

Cuerpos amplificados: *Circumstance*, 2015 y la media-mareatón, 2014

Si el material de estas prácticas pueden ser nuestras personas, parece lógico pensar que no podemos serlo sin nuestros cuerpos. Estos cuerpos amplificados son los siguientes en los que nos vamos a detener. Durante una de las sesiones de las *Picnic sessions*, en 2015, Sarah Anderson, Duncan Speakman y Emilie Grenier visitaron las calles de Móstoles bajo el nombre *Circumstance* presentaron la intervención *A folded path/Of sleeping birds*. Esta obra consistía en dos sinfonías peatonales para altavoces. Cada uno de los que pudimos asistir aquella tarde a la convocatoria portábamos un altavoz por las calles, emitiendo un sonido, que escuchábamos y compartíamos con los demás transeúntes con los que nos íbamos cruzando.

Éramos cuerpos amplificados en el paseo, una banda sonora urbana por las calles de Móstoles portada por el público, con treinta altavoces portátiles, sensibles a la geolocalización, cada uno de los cuales reproducía un elemento diferente de la música compuesta por *Circumstance*. El público, dividido en dos grupos, tomó rutas diferentes por la ciudad, convergiendo en el parque y algunos puntos estratégicos seleccionados por ellos, para crear momentos de armonía y resonancia entre sí. La posición GPS del altavoz hacía que se reprodujeran diferentes secciones de la composición; así, la estructura de la obra resonaba en los entornos que íbamos atravesando. Los altavoces eran altamente direccionales, de modo que el movimiento de los individuos dentro del grupo cambiaba la relación acústica entre ellos.

El público pasaba a ser la orquesta. Esta experiencia multisensorial, este cuestionamiento de los roles de los que uno formaba parte, esta sensación de participar en la representación y al tiempo ser receptor de la misma era fascinante. Los encuentros,

de nuevo por la ciudad, la percepción que podíamos tener de calles transitadas anteriormente, pero vueltas a ver a partir del sonido, eran una forma de investigar el impacto físico y social que tiene la cultura digital en nuestras vidas, por medio de su corporeidad. En esta pieza sonora confluye de nuevo algo que veíamos desde un principio: la colaboración entre técnicos, programadores, escritores, diseñadores y bailarines en las actuaciones finales. Otra vez, un trabajo abordado desde lo colectivo, que tomaba nuestros cuerpos como cajas de resonancia para relacionarnos con las calles, con nuestros vecinos, a partir de la práctica artística.

El siguiente proyecto que analizaré fue una experiencia colectiva de la que participé en el 2014 y que llamamos la media-mareatón. El origen parte como una reacción ante los sucesivos recortes en nuestros derechos: educación, sanidad, asuntos sociales, cultura... tras la corrupción y la privatización de bienes comunes, las mareas (blanca, verde, roja, morada...) y otros colectivos sociales comienzan a tomar las calles. De Neptuno a Sol. De Atocha a Cibeles. Del Hospital de la Princesa a Colón. De Bravo Murillo a Nuevos Ministerios y ahí nos unimos con la columna norte. Los mineros llegan a la Moncloa pasando por Ciudad Universitaria. Nuevas maneras de recorrer la ciudad, de verla, con un ritmo distinto. Con otra mirada.

Pero, ¿qué pasa cuando ponemos nuestros cuerpos, durante cinco años en las calles y en nuestras casas, qué pasa con nuestro cansancio, con la precariedad que sentimos en nuestros cuerpos, exhaustos por seguir luchando. Y, entonces, aparece una pregunta y una afirmación: ¿estamos exhaustos por tanta protesta? Precisamente porque estamos cansados nos proponemos elegir nuestro cansancio. Prepararnos para correr una media-mareatón. ¿En qué se diferencian estos 21,7 kilómetros del recorrido convencional? En que buscábamos la memoria de los espacios, de las calles, lo que dejó la ocupación de miles de personas tanto en las vías de Madrid como en nuestros cuerpos.

Un bibliotecario-atleta y una profesora-artista de la Facultad de Bellas Artes le proponen a un grupo motivado entrenar sus cuerpos para continuar la resistencia. Pensar la carrera no como un acto de ensimismamiento, sino como un espacio ideológico en el que volver nuestros pasos sobre los que dio la Multitud. De esta manera intentábamos desarrollar un pensamiento en la acción, proponer la carrera como una herramienta o parte de un repertorio de prácticas artísticas con las que ensayar modos creativos de protesta.

Durante catorce semanas fuimos entrenados por Antonio Morales, uno de los corredores. Pablo Santiago reflexionaba así en el fanzine (VVAA, 2014:12) que publicamos sobre la experiencia:

El proceso de entrenamiento es un proceso de adaptación: consiste en suplir la actividad que haríamos en un medio natural para procurarnos comida, seguridad y pareja. Cuando, en la sociedad moderna, entrenamos, ejercemos una “voluntad de adaptación”, en este caso orgánica. Para poder correr una media maratón es importante, pero, ¿y para correr una media-mareatón? La “e” añadida deviene en una exigencia voluntaria de un tipo de adaptación, que creo igualmente importante. La “e” se convierte en una adaptación a una idea de grupo, a una idea de ciudad, a una idea de esfuerzo, de voluntad. ¿Cómo me adapto a una idea? ¿Cómo entreno una idea? De forma procesual, claro: la intuyo, la intento, la busco, la rasco, la rechazo, la reconstruyo, la expongo, la amo, la odio, y la vuelvo a amar, si puedo. Así, el resultado, sea el que fuere, es activo, propio y verdadero. Y siento el orgullo de la “e” en el sudor de mi camiseta...

Entrenar los afectos, los defectos, el desasosiego, el dolor, porque esas sensaciones estaban en la mareatón. Entrenarlos no para domesticarlos, ni para anestesiarnos en



Maratón, 2014.

una repetición que nos permitía únicamente ejecutar lo aprendido. Correr nos permitió conocernos, constituírnos en comunidad dentro de un entorno, el universitario, que raramente se identifica con lo colectivo. Rehacer lo andado (literalmente) en las manifestaciones, pero desde la soledad de unos individuos que corrían en un cuerpo común. Pero también desde la asincronía respecto al tiempo original. Aritmética para artistas.

Caminábamos y entrenábamos con las palabras de Marina Garcés en mente, porque teníamos la certeza de que no nos salvaríamos solos:

El individuo es una categoría relacional, no existe sin sus relaciones, y sus relaciones no vienen después, son lo que nos compone. Es desde ahí desde donde yo digo: ya estamos implicados (...) Hoy vemos en muchos planos de la vida lo que yo llamo formas de politización que no son explícitamente reconocibles como movimientos o como luchas, que son las dos maneras como normalmente reconocemos lo político (...) sino que se reapropian de la dignidad de la vida. La pregunta es cómo se relacionan esos momentos de interrupción -las plazas del 15M, por ejemplo- con su continuidad, con sus maneras de infiltrarse en la vida cotidiana y transformarla. No tanto con la durabilidad del movimiento (...) Está el tiempo de la interrupción, de la novedad, de la emocionalidad, de lo colectivo... pero también están los momentos de lo invisible, de lo cotidiano, de lo continuo. Están los momentos de romper, los momentos de durar y de continuar, y también los momentos del antagonismo y de la frontalidad. Tenemos que aprender a manejar esta multiplicidad de lógicas, de momentos y de espacios (Garcés y Rubio, entr. 2014, 19 de marzo).

Esa búsqueda por los momentos de interrupción, pero trasladados a la vida cotidiana, es decir con otra durabilidad, resuenan todavía en las reflexiones que nos planteamos junto a otros colectivos como por ejemplo el Comité Invisible.

La fecha en la que corrimos fue el 27 de abril de 2014. Salimos de la universitaria a las 9 de la mañana y terminamos en Sol poco antes de las 12. Ese día también se celebraba la Maratón oficial, la del espectáculo, con la cual nos encontrábamos de vez en cuando, ya fuera en su misma dirección o en sentido contrario. Este diálogo potenció nuestro mensaje. En nuestra carrera particular, lo que más importaba era el proceso. Éramos un grupo vivo, que en ocasiones nos juntábamos, nos dispersábamos, entraban elementos esporádicos, se iban, nos equivocábamos, rectificábamos. Javier Pérez Iglesias (VVAA, 2014:56), director de la biblioteca de la Facultad, se preguntaba sobre esta experiencia:

¿Es arte? Lo es porque utiliza el pensamiento artístico. Se trata de “ser activo creativamente” como diría Beuys. Observamos, analizamos, pero también sentimos. Nuestra carrera es una performance. Creamos algo que se desvanece cuando cada uno se aleja por un lado de la plaza y se pierde en otras multitudes. Es arte efímero pero conservamos las cenizas de lo que hemos creado. Los rastros de haber estado ocupando la calle. Este fanzine es el hueco que hemos dejado en el asfalto con nuestras zapatillas.

La carrera se podía convertir en baile, en grito, en risa en abrazo, en una travesía buscando aliados hasta llegar a Grecia sin movernos de Madrid. La ciudad, por tanto, era tomada por algunas prácticas que estamos viendo y que continuaremos analizando, como un elemento más de la puesta en escena, de las experiencias y de la necesidad estratégica para la creación.

El espacio público: para qué sirve la calle

El espacio público es el escenario para preguntarnos para qué sirve la calle, qué implica tomarla y si esa noción tiene que ver con una nueva forma de entender la participación. Si actualmente la identificamos como el espacio tradicional del consumo, la respuesta rápida a la necesidad que nos acucia es para devolvernos a nosotros, los ciudadanos, el espacio robado, las calles pintadas con tiza en las que jugábamos a la rayuela, la reposera en la acera para tomar el fresco...

Apolonija Šušteršič en su obra *Suggestion for the day* es un ejemplo por su propuesta de cómo la ciudad, el entorno público, puede mutar, como decíamos antes, en otro agente interlocutor con el que dialogar o que dialoga con nosotros mientras la recorremos analizando el proceso de crecimiento urbanístico de las últimas décadas. La práctica de Apolonija Šušteršič combina procedimientos del arte y la arquitectura, así como del diseño aplicado, las ciencias sociales, el urbanismo y las teorías feministas. La colaboración entre artistas y arquitectos suele producir situaciones de ruptura y negociación que Šušteršič mezcla mediante un proceso de *investigación*. En su práctica, Šušteršič sostiene que el arte debe comprometerse con otras profesiones para revelarse como una actividad cotidiana, por eso practicar un enfoque transdisciplinar resulta indispensable cuando se trata de analizar los contextos institucionales y el desarrollo de las ciudades.

Su trabajo siempre tiene en cuenta el espacio, la localización específica, transdisciplinar, trabaja con la investigación y los procesos colaborativos como metodología fundamental, lo que implica que los mismos desborden tanto las relaciones entre arte, arquitectura y urbanismo como sus implicaciones sociales, culturales y políticas. En este sentido, está muy presente el cuestionamiento a la idea generalizada de qué es un autor y qué la obra, que veíamos anteriormente. El fin de estas disciplinas ya no se reduciría al diseño y la producción de objetos, sino a la ampliación de los procesos y relaciones que se generan en la producción del espacio.

En *Suggestion for the day* realizado en Estocolmo en el 2000 la propuesta consistía en un servicio de alquiler de bicicletas. Apolonija Šušteršič proponía a los usuarios realizar un recorrido por varios lugares de la ciudad que le parecían especialmente interesantes desde un punto de vista arquitectónico. El objetivo era suscitar un debate sobre el desarrollo urbanístico de la ciudad. Al término del proyecto, la artista decidió realizar un foro de debate en el que tomaron parte arquitectos, políticos, urbanistas y constructores de Estocolmo, “Debatimos sobre el proceso de desarrollo de la ciudad, tratando de ser honrados con nosotros mismos y nuestras opiniones. Participaron personas de izquierda y conservadores lo que produjo constantes fricciones y discusiones, pero creo que era necesario crear una plataforma libre”, explicó Šušteršič (2008:120.125)



Apolonija Sustersic, *Suggestion for a day*, 2003.

Otro ejemplo del intento de unir la investigación sobre planificación urbana y la implicación de Šušteršič fue el proyecto *Cinema/Studio* que se realizó en 2004 en un barrio cercano a Utrecht llamado Leidsche Rijn. En esta iniciativa tomaron parte sus alumnos de la Academia Real de Arquitectura de Estocolmo y otros artistas visuales de Utrecht. Leidsche Rijn es un barrio de la ciudad de Utrecht pero funciona de manera independiente, aunque a sus habitantes les gusta vivir allí carecen de algunos servicios básicos como guarderías o infraestructuras para los jóvenes.

Este proyecto es un ejemplo de la manera en la que trato de implicar a los alumnos en mi trabajo. Durante tres semanas viví con los alumnos en una rulote, en una situación híbrida que combinaba la vida con el trabajo. Como estábamos estudiando el cine de animación organizamos un cine público para los niños del barrio. De esta manera conseguimos que la gente se acercara a nosotros, explicó la artista. (Šušteršič, 2008: 125)

Debates, talleres, proyecciones y discusiones en las que participaban los habitantes del barrio formaron parte de la investigación.

Apolonija Šušteršič genera discusiones constructivas, que buscan soluciones a los problemas, a menudo con el apoyo de la arquitectura. Estas prácticas se aproximan a lo que actualmente se conoce como “nuevo institucionalismo”, e implican una reflexión desde la institución misma para crear centros más abiertos, participativos y responsables, que nada tienen que ver con el modelo del gran museo corporativo. Por eso ella en algunas ocasiones lo ha descrito como una “prestación de servicios”. En sus propias palabras:

Empleo diferentes tipos de colaboración en mi trabajo. Algunos comienzan a partir de una consulta, la consulta con un especialista sobre una cuestión determinada, que es más directa cuando alguien comparte una co-autoría conmigo. En el medio hay muchos niveles de colaboración. Por otro lado existe el mecanismo de

la participación de los públicos que se usa mucho en trabajos comprometidos socialmente. El momento participativo puede ser, de alguna manera, el que cuestiona la autoría y la penetrabilidad, es decir, cuánta gente puede decir o querer decir y en qué medida quieren pensar activamente sobre un tema específico, que, como artista presente en público. Somos muchos los artistas que estamos trabajando de esta manera y probablemente signifique algo. Creo que puede ser una respuesta hacia lo que experimentamos todos los días, en nuestra sociedad. El autor no quiere ser más importante que los demás ciudadanos, solo presenta el tema sobre el que discutir. (Šušteršič, 2008: 121)

El espacio socio-político: llaves para todas

Otro artefacto muy utilizado desde el arte han sido las representaciones espaciales: los mapas. Pretender un mapa es pretender definir los espacios y los mundos. Lo que son las cosas y lo que no lo son. Pretender un mapa es pretender domesticar la realidad a base de promover la sensación de tenerlo todo bien atado, ordenado y catalogado. Son numerosos los artistas que han usado el lenguaje de los mapas para cartografiar las emociones o territorios imaginarios. Artistas que se han preguntado cómo varían las dimensiones de los territorios: porque partimos de la base de que los mapas nunca fueron objetivos. Los usos y las acciones cobran peso y la carga subjetiva no se esconde. Varían en función de la información que se quiere conseguir y el uso que hacen de la misma. ¿Qué está arriba y qué está abajo? Poblaciones de los diversos países y sus tamaños. Cabeza abajo o cabeza arriba. La posición cambia por completo nuestra percepción de los mismos. Europa arriba de África, por ejemplo, implica un espacio de poder y jerarquía. Una percepción emocional. Los mapas, por tanto han sido siempre una herramienta de poder, incluso los mapas que pretenden *detectar* comunidades artísticas, espacios creativos... es por eso que en un momento dado en Madrid, el Colectivo CONTRAINDICACIONES reclama lo siguiente:

Podríamos hacer un buen mapa. Un buen mapa donde las cosas no están donde se las espera. Haced mapas de los lugares que transitan los banqueros, haced mapas de las moradas de los políticos y haced mapas de las comisarías y cárceles, haced mapas de los centros de retención de inmigrantes. Haced mapas de los hospitales privatizados y las escuelas privadas y haced mapas de las empresas que los gestionan. (en el blog *Contraindicaciones*: http://contraindicaciones.net/archivo_de_creadores_del_matad7/ [Consultado el 29/4/2016])

El situacionismo, como movimiento, dejó sentadas las bases de la relación entre cartografía, política y arte, el escenario para mapear como una actividad performativa en la que el cuerpo humano y la acción en espacios públicos, como parques, calles y plazas, juega un papel clave. Y eso es lo que pretenden diversos colectivos como *Precarias a la deriva* desbaratar los encasillamientos entre arte y política con un tipo de práctica cooperativa. Ellas acometen, a principios del 2000, tomando la idea de la deriva, la tarea de establecer una cartografía de las condiciones precarias del trabajo en femenino. Las trabajadoras domésticas, cuidadoras, autónomas, asistentes sociales, entre otras... ponen en marcha una propuesta de co-investigación que se materializa en la producción de relatos escritos y audiovisuales que surgen de talleres, recorridos por ámbitos laborales y otras herramientas de cooperación y producción compartida de experiencia y conocimiento.

En otros casos la visualización de datos ha venido de la mano de artistas como Ben Fry, que cartografía todas las autovías, calles y carreteras de los USA. Mostrándonos cómo se vinculan las poblaciones, ofreciendo los registros de sus infraestructuras, ayudándonos a visualizar la densidad de calles y vías. Para hacernos conscientes de

talleres_Precarias_a_la_deriva presenta:

Cuidados globalizados

(amas de casa, chachas, señoritas y cuidadoras en general)



Precarias a la deriva, 2002.

la escala del territorio mapea veintiséis millones de segmentos de calles y carreteras de Estados Unidos. Este proyecto empezó en 2006, cuando realizó un ejemplo para un estudiante y, posteriormente, lo amplió gracias a sus conocimientos en estética y computación en el MIT. Fry desarrolló el lenguaje de código abierto *Processing* que ha permitido después la visualización y trabajo con datos a otros colectivos. Cartografiar lugares (barrios, pequeños espacios) o comunidades es una necesidad que también se ha desarrollado desde otros lugares diferentes al arte. El proyecto *casas tristes* parece un caso de predicción del colapso y los efectos de la burbuja inmobiliaria. Mediante la utilización de datos de *open data* la plataforma *Casastristes.org* propone una reflexión sobre el problema del acceso a la vivienda, abriéndola a la participación de los ciudadanos. El proyecto tiene como punto de partida la detección y localización de inmuebles en desuso y nace con el objetivo de hacer una aportación (o “proponer soluciones”) a la problemática de la vivienda en España, tratando de proporcionar una visión amplia y general de la situación, con la pretensión de mostrar algunas de las causas y evaluar sus consecuencias. *Casastristes.org* ha desarrollado una serie de visualizaciones de datos en las que de una manera gráfica y accesible se aclaran diferentes aspectos económicos y sociales vinculados al problema del acceso a la vivienda en España. Esta fue una idea original de Derivart, que nació en noviembre de 2007, en el taller de producción *Visualizar* del Medialab-Prado de Madrid, y fue iniciada por Mar Canet, Jordi Puig y Gerald Kogler.

Por último, en relación a los mapas, otro proyecto que nace en el entorno universitario y que aúna arte y tecnología, es el *Trash Track* o rastreo de la basura que surge en el Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT), en 2009. Este trabajo nace de la pregunta sobre cómo estamos interactuando con nuestras ciudades y puede servir como contrapunto a la obra de Mark Dion que analizamos al comienzo. ¿De dónde viene la lata de atún que estamos comiendo?, ¿dónde van a parar los restos que dejamos en nuestros cubos? ¿Qué vida tienen estos objetos? Para ello diseñan unos chips que dejan en alguno de esos deshechos y con los cuáles van a obtener información sobre qué ocurre desde que tiramos la basura hasta el final. Aunque aparentemente cuando tiramos las cosas al contenedor damos por cerrado un ciclo, el proceso sigue gastando energía mucho tiempo después. El *Trash Pack* permite analizar los ciclos completos, ciclos invisibles de los que no se habla y que nos ayuda a tomar conciencia del impacto que tiene la basura en el medioambiente. Si estos conceptos de *mapeado*

MIT, *Trash Pack*, 2009.

los relacionamos con nuevas herramientas de geolocalización, que nos permiten asociar un recurso digital con una locación física, podemos también entender el mapeado y geolocalización en su expresión más participativa y social, en su relación con las ciudades, el espacio público y las posibilidades que esto representa. Y que nos recuerde una cita de Italo Calvino, en su maravilloso libro *Las ciudades invisibles* (1999:86):

...una vez desechadas las cosas nadie quiere tener que pensar más en ellas. Dónde llevan cada día su carga los basureros nadie se lo pregunta: fuera de la ciudad, claro; pero de año en año la ciudad se expande, y los basurales deben retroceder más lejos; la importancia de los desperdicios aumenta y las pilas se levantan, se estratifican, se despliegan en un perímetro cada vez más vasto.

El espacio socio-político encuentra una metáfora muy apropiada sobre la que nos llamaba la atención Aída Sánchez de Serdio (2009:55) y es la figura de la llave, “las llaves para todas”. Ella señala

(...) la diferencia que existe en algunos proyectos entre los miembros con llave, los responsables de espacios y actividades que tienen acceso más regular a los diversos espacios y los que no la tienen. La figura de la llave deviene una metáfora muy pragmática de la apertura (de la distribución y el acceso) y a la vez de la regulación (la limitación y literalmente el cierre) de los proyectos colectivos. El uso de la llave implica una toma de decisiones acerca de quién tiene derecho a ella y por qué, cuáles son sus responsabilidades y a quién debe rendir cuentas. Puede generar fricciones, dejación de responsabilidades, reclamaciones... Probablemente un seguimiento del uso de esas llaves nos ofrecería una perspectiva inusual y reveladora de la política de los proyectos colaborativos (de los que tengan puertas, claro).

Y también nos lleva a pensar en la obra *Talismán* de Paul Ramírez Jonás que nos proponía compartir las llaves de las instituciones dejando a cambio las de nuestra propia casa. La corresponsabilidad, la participación, el lugar en el que nos encontramos como ciudadanos, cinco años después del 15M, de la ocupación de las plazas, es una potencia cuyo alcance tenemos que terminar de explorar y definitivamente no está en las urnas, sino en las redes de solidaridad que somos capaces de construir, en el libro *A nuestros amigos* que el Comité Invisible (2014:250) describía así:

Nos habría gustado ser breves. Prescindir de genealogías, etimologías y citas. Que un poema o una canción bastaran. Nos habría gustado que bastara con escribir “revolución” en un muro para que la calle ardiera. Pero hacía falta desenredar la madeja del presente, y en algunas partes arreglar cuentas con algunas falseda-

des milenarias. Hacía falta hacer el intento de digerir siete años de convulsiones históricas. Y descifrar un mundo donde la confusión ha florecido sobre un tronco de desprecio. Nos hemos tomado el tiempo de escribir esperando que otros se tomarían el tiempo de leer.

De nuevo estamos hablando de proyectos que parten de lugares y contextos concretos, específicos. de procesos que implican un trabajo en red (identidad del grupo, procesos colectivos de creación de discurso, medios de comunicación) en los que se intenta crear métodos de trabajo efectivos para articular ciertas problemáticas que nos pueda empoderar como ciudadanos. El lugar es concebido aquí como un *locus* generativo de identidades, acciones e historias individuales y colectivas, y la subjetividad artística aguarda los descubrimientos específicos producidos por este acto singular de juntarse.

El tema que suscita las llaves es que unos las dan y otros las cogen. Vamos ahora a tratar procesos en los que lo que sucede *entre* es más importante que lo que sucede *dentro de*, es decir, que los espacios de colaboración entre heterogeneidades de todo tipo (saberes, agentes, voluntades) producen más capital colectivo que un supuesto desarrollo lineal en el que un experto reparte su conocimiento. Nos podríamos plantear entonces acceder a lo que ya tenemos y que no nos permitimos utilizar y que se valen de la utilización de gestos mínimos para abordar sus propuestas. Arte de obras, pero no de obras de arte. Arte en estado salvaje, que no sabe su nombre o no quiere decirlo, arte para recuperar el placer, para compartir sensaciones, sin pretensiones. El colectivo Comiendo Terreno estuvo en activo entre el 2009 y el 2011. Este proyecto artístico actúa en la reconstrucción del espacio público urbano. Ante el planteamiento de una ciudad-centro-comercial surge la idea de apropiarse de ciertos lugares para reafirmar su uso cotidiano y social. Instalarse por unas horas en la calle con el fin de disfrutar de una comida *como en casa*, compartiendo mesa y terreno con vecinos, amigos y todo aquel al que le apeteciera revitalizar la ciudad.

Este proyecto, colectivo y abierto basado en el interés por lo comunitario pretende crear una dinámica continua de acciones extensiva en el blog, donde explicaban de modo más preciso los lugares en los que quedaban, la información específica del lugar de encuentro que habían elegido y a posteriori la documentación de la jornada. A este respecto, la aparición y desarrollo de la red de redes, Internet, permitió que estos nuevos colectivos y grupos de trabajo iniciaran un proceso de radicalización de las formas democráticas a través del fortalecimiento de los mecanismos de participación ciudadana.

La calle Huertas fue el primer lugar de reunión, después, con este llamamiento vendría la convocatoria para cenar frente al Palacio Real: “Entre aquellos que deambulan bajo el ritmo extraño de las calurosas noches de un Agosto en Madrid seguro que hay muchos a los que les inquieta la necesidad de comer un poco de terreno en esta preciosa ciudad. Aquí va una nueva invitación para una velada inolvidable.”² En la crónica de esa jornada, podemos leer:

Llegamos a las 21:45, los primeros comensales, cargados con ricos alimentos y demás elementos para la instalación de nuestro comedor móvil. Por supuesto, nuestra mesa portátil con su significativo mantel a cuadros, y los platos y cubiertos de casa, “que esto no es un camping sino el jardín de nuestra casa...” A la de tres, cuando ya éramos unos cuantos, montamos en un abrir y cerrar de ojos el escenario que nos serviría para una maravillosa, sorprendente e inesperadamente larga velada. Creíamos que unos minutos serían suficientes para alertar a las fuerzas del orden, pero parece que nuestro orden era más fuerte que el suyo y nos alargamos en la sobremesa hasta las tres de la mañana.

2. En el blog de Comiendo Terreno también se pueden encontrar las crónicas de las diversas jornadas: http://comiendoterreno.blogspot.com.es/2009_08_01_archive.html (Consultado el 29/4/2016).



Comiendo terreno, 2009.

Además de cantidades ingentes de comida y bebida, hubo aportaciones especiales para la ocasión como unas velas y unas flores para el centro de mesa, y algunos trajeron su silla, con lo que todos tuvimos nuestro asiento. Realmente estábamos allí instalados, disfrutando de una cena en el jardín, en buena compañía y aliviados por el aire fresco. Nada que ver con los pisos de cocción lenta con vistas a patio interior.

A pesar de que, claramente, dábamos bastante envidia a la gente que pasaba por allí, no hubo ningún espontáneo que se uniese a la velada. Tan solo, a medida que aumentaba la nocturnidad caía algún comentario con ligero énfasis ebrio... Con esa mesa, no os hace falta palacio!

Lo más sorprendente de la noche, la redada policial, a eso de las doce, irrumpiendo con sus motos y coches centelleantes y levantando polvo. Desalojaron a aquellos que estaban haciendo botellón, parece ser que con multa de regalo, y eso que eran grupos pequeños y silenciosos. A nosotros no nos dijeron nada, pasaron a escasos cinco metros y ni siquiera se acercaron a preguntar qué demonios hacíamos allí con todo eso, lo cual nos planteó algunas cuestiones: ... será porque estamos sentados en sillas? ... será por la organización? ... será que quedamos muy lindos aquí puestos? ... será que les parece estupendo nuestro plan? ... será que no han conseguido procesar la imagen en su cabeza? ... será que a nosotros nos van a mandar a la guardia montada, que queda más acorde con la pinta que tenemos?pero los caballos nunca llegaron.

(Entrevista hecha por la propia autora al colectivo. Madrid, enero 2016)

Fueron un total de nueve las citas que Comiendo Terreno propuso en la ciudad, a las que incorporó, además de comida, una red de bádminton portátil para jugar por la ciudad. Con una estrategia bastante sencilla y replicable este grupo supo captar mediante la alegría y la celebración los modos en los que se podía vivir la ciudad, las políticas que estaban teniendo lugar, las que influyen en nuestra vida a diario. Un par de meses después de que se ocupara la Puerta del Sol, de la Acampada del 15M terminaba su proyecto tal vez porque en las plazas se estaba mimetizando.

7. Epílogo

Y de nuevo algunas preguntas para terminar el viaje. Si la lucha por el cambio en nuestras condiciones de vida es lo que está radicalmente en juego... ¿Cómo habitar juntas? ¿Cómo trasladar las lógicas y dialécticas de lo individual a lo colectivo? ¿Cómo

salir de aquello que se nos ha contado que pertenecía al ámbito de lo privado o como mucho de lo familiar? Después de lo vivido podemos afirmar que es la propia acción política la que crea la esfera pública y no al revés.

En algunos de los estudios de caso analizados, hemos visto el intento de terminar con el formalismo por medio de una serie de prácticas que nos lanzan a la vida y a la experiencia, nos preguntamos por los procesos artísticos que tienden a ser uno con los procesos de construcción de identidad y que plantean otras alternativas. ¿Cómo socializarlos? ¿Qué nos enseña o qué podemos aprender si pensamos por ejemplo que la depresión no es tan solo algo que le ocurre a una persona, sino que tiene que ver con el tipo de sociedad en la que vivimos? Ann Cvetkovich (2012:156) en su libro titulado *La Depresión como un sentimiento público* explica lo siguiente:

La depresión está ligada a lo doméstico, que es lo común, y lo común es otro concepto clave para mi proyecto *Sentimientos Públicos*. (...) Katie Stewart describe lo común como un lugar de intensidades, potencialidades, y escenarios que se salen de las grandes categorías teóricas. Requieren por tanto de nuevas formas de narración y etnografía.

Esta autora considera que

la vida diaria en su vulgaridad puede ser la base para construir nuevos mundos como respuesta a la desesperación espiritual y a la depresión política que vivimos. Entre otras prácticas rituales, propone hacer artesanías, tejido, y otros hobbies, como yoga, correr, y otras formas de ejercicio, que pertenecen a lo que Cvetkovich llama “utopías de los hábitos cotidianos. (Traducción de la autora)

Las connotaciones positivas y negativas del término hábito son importantes. La potencia del hábito supone un mecanismo para la creación de nuevas formas de estar en el mundo, que pertenecen al dominio de lo común.

Diversos colectivos y artistas han llamado nuestra atención sobre la necesidad de socializar los cuidados, de diversos colectivos (diversos funcionales, mayores...) estamos pensando, especialmente, en la crianza. Carolina del Olmo en su libro *Dónde está mi tribu* llama nuestra atención al respecto:

¿Qué marco de reflexión hay más allá del binomio madre-hijo? ¿Qué hay de la maternidad como hecho social y compartido?, ¿de qué otra manera se puede hablar hoy de la maternidad, ese lugar atravesado por la economía, la política y la moral y que al mismo tiempo constituye el centro de nuestra estructura social y da forma al sentido común y a la ética compartida? (Del Olmo, 2013:148)

Dice el proverbio africano que “Para criar a un hijo hace falta toda la tribu”; de ahí el título de su libro, pero en Occidente nos hemos quedado sin ella. Ha desaparecido ese clan que hasta no hace tanto tiempo apoyaba la crianza: las mujeres de la familia, los hermanos mayores, incluso las vecinas. ¿Cómo está sustituyendo la familia nuclear esa red de apoyo? ¿Cómo está afectando este fenómeno a las mujeres que, además de cuidar, tienen un trabajo remunerado y una vida social? Del Olmo repasa las distintas estrategias comúnmente adoptadas, de la ayuda pagada (pero precaria) a la colaboración de los abuelos, y se pregunta si otras formas de cooperación son posibles.

La Tribu en Arganzuela es un proyecto de Pandora Mirabilia dentro del programa de creación e investigación *Una ciudad muchos mundos*. La Tribu en Arganzuela nace a partir de la pregunta: ¿cómo se cría en el barrio de Arganzuela? ¿Cómo nos lo montamos para hacerlo? ¿Con qué recursos contamos? ¿Dónde nos juntamos a cuidar a

nuestras criaturas? ¿Es posible compartir la crianza más allá de los domicilios y las redes personales? ¿Qué necesitaríamos para ello? ¿Disponemos de espacios comunes y públicos para hacerlo?

La Tribu de Arganzuela puede tomar el testigo de Carolina del Olmo para plantearse qué lógicas se producen en el terreno intermedio. Los paseos, los encuentros, los cruces, la generación de dispositivos ¿qué respuestas ofrece? Se parte aquí de pequeños propósitos, como decía Ann Cvetokvich, por ejemplo cuando le piden a cada grupo de afinidad que describa cómo y cuál es su parque de proximidad, es decir el que usan con más frecuencia, porque está al lado de casa o de la escuela. Construir una maqueta, subir un vídeo con el móvil, audio, fotos, dibujos, hacer un programa de radio y escribir un informe con necesidades del barrio relacionadas con la crianza y la infancia. Hacer cosas conjuntamente es un reto pero también la mejor manera de ir construyendo comunidad y nuevas redes.

Los diferentes casos que hemos visto en esta deriva tienen que ver con la capacidad del arte para producir espacio social, nos han lanzado, efectivamente, a la vida y ahí reside su naturaleza disruptiva, que se entromete en la lógica ordinaria, reivindicando las calles como verdaderas arterias del espacio público y las vías para generar un emplazamiento ocasional, que modifica nuestra forma de estar en el mundo.

Pero también y tal vez, sobre todo, hay algo que señalan estas prácticas que nos interpela directamente y que en esta cita de Castoriadis (1997:5) está presente:

Todo el trabajo de la sociedad instituida es persuadir a la gente de que nada de lo que tiene que decir es importante, porque lo importante es lo que saben y dicen los expertos de la economía y la política. Tenemos que destruir los efectos de ese trabajo, invertir los signos de valor, difundir la idea evidente de que todos los discursos que rellenan cotidianamente los periódicos, la radio y la tele tienen una importancia casi nula y que las preocupaciones de la gente son el único asunto importante desde el punto de vista social.

La construcción de ciudadanía que proponen algunas prácticas performativas nos permiten repensar la democracia, el papel del espacio público, devolvernos nuestra identidad, reposar el yo desde la construcción de comunidades elegidas, de espacios semiautónomos de acción y reflexión. Es un proceso en el que hay mucho en juego y citando la acción de habla de Taco de raya: *Hay una pelea e importa que pase.*³

3. Paula, Javiera, Kendall Y Alberto Jonás Muriás y su acción de habla "Hay una pelea e importa que pase" en http://tacoderaya.tumblr.com/post/121269793283?is_related_post=1.

Bibliografía

- » Calvino, I (1999). *Las ciudades invisibles*. Barcelona: Unidad editorial.
- » Castoriadis, C. (1997). “El imaginario social instituyente”. Buenos Aires: Zona Erógena Nº35.
- » Chombart de Lauwe, P.H. (1952). *Paris et l’agglomération parisienne*, Tomo 1. *L’espace social dans une grande cité*. París: P.U.F.
- » Comité Invisible (2015). *A nuestros amigos*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- » Cvetkovich, A. (2012). *Depression: A Public Feeling*. Durham: Duke University Press.
- » Debord, G. (1956). Pre-is. Les Lèvres Nues. Num. 8. Extraído de Andreotti, L., Costa, X. (editores) (1996). *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: Museu d’art contemporani de Barcelona, ACTAR.
- » Del Olmo, C. (2013). *¿Dónde está mi tribu? Maternidad y crianza en una sociedad individualista*. Madrid: Clave Intelectual.
- » Garcés, M. e Irene G. Rubio (entr. 2014, 19 de marzo). “No nos salvaremos solos”. En *Periódico Diagonal* [en líneas]. Consultado el 23 de noviembre de 2016 en <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/22160-no-nos-salvaremos-solos.html>
- » Kester, G. (2009). “Re-pensando la autonomía: la práctica artística colaborativa y la política del desarrollo”. En Collado A. y J. Rodrigo (comps.), *Transductores. Pedagogías colectivas y políticas espaciales*, Centro José Guerrero, Granada.
- » Perec, G. (1999). *Especies de espacios* [1974]. Barcelona: Editorial Montesinos.
- » Sánchez De Serdio, A. (2009). “Políticas de lo concreto: producción cultural colaborativa y modos de organización”. En Collado A. y J. Rodrigo (comps.), *Transductores. Pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Centro José Guerrero, Granada.
- » Šušteršič, A. (2008). “Reprogramando el desastre”. *Revista Zehar* (Bilbao) 64.
- » VV.AA. (2014). *Ext.25 media-mareatón*. Madrid: Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense.
- » Walser, R. (2001). *El paseo*. Madrid: Siruela.