

CONSTRUYENDO DEMOCRACIA



CONSTRUYENDO DEMOCRACIA

FUNDACIÓN CHIRIVELLA SORIANO

Presidente
Manuel Chirivella Bonet

Vicepresidenta
Alicia Soriano Lleó

Secretario
Eugenio Chirivella Soriano

Vocales
Ayuntamiento de Valencia
Representado por Glòria Tello
Concejala Delegada de Cultura

Generalitat Valenciana
Representada por Albert Girona
Secretario Autonómico de Cultura y Deporte

Diputación de Valencia
Representada por Francesc Xavier Rius

Miguel Chirivella Bonet
Manuel Chirivella Soriano
Margarita Soriano Lleó
Rafael Tejedor Chapín
José Luis Giner Borrull

La Fundación Chirivella Soriano recibió la Medalla de las Bellas Artes 2007, que le concedió la Real Academia de BB AA de San Carlos, por la labor que desarrolla en favor de los artistas valencianos.

La Medalla de Plata del Consell Valencià de Cultura 2007 -que se otorgó por primera vez- como “Benefactora del Patrimonio” por estimular la realización de actividades dirigidas a poner en valor dicho patrimonio desde la iniciativa privada.

Y la Medalla de San Carlos 2013 entregada por la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València por su labor como dinamizadora de la escena cultural de nuestra ciudad y por su destacada actividad pública.

EXPOSICIÓN:

Organización
Fundación Chirivella Soriano

Comisario
José Luis Giner Borrull

Coordinación
Rafael Tejedor
José Luis Giner Borrull

Asistencia a la coordinación
Amanda Moreno

Didáctica de la exposición
Bienvenido Simón Robles

Montaje
Equipo de la Fundación
Chirivella Soriano

Seguros
AXAart

CATÁLOGO:

Textos:
Manuel Chirivella
José Luis Giner Borrull
Johanna Caplliure
Manuel Delgado
Álvaro de los Ángeles

Diseño Gráfico y Maquetación
Rafael Tejedor

Impresión:
La Imprenta CG

ISBN: 978-84-944070-2-4
D. L.: V-2447-2015

© de los textos: los autores
© de las imágenes: los autores y propietarios
© de la presente edición:
Fundación Chirivella Soriano

CONSTRUYENDO DEMOCRACIA

Xavier Arenós / Colectivo Cambalache
/ Santiago Cirugeda / DEMOCRACIA /
Domènec / Alicia Framis / Laia Solé

Un proyecto de exposición de José
Luis Giner Borrull

Fundación Chirivella Soriano de la CV,
Valencia

del 2 de octubre de 2015
al 10 de enero de 2016

AGRADECIMIENTOS:

Agradecemos la colaboración de los artistas y teóricos que han hecho posible esta exposición, a las galerías Juana de Aizpuru (Madrid) y Galería ADN (Barcelona); la Plataforma No Somos Delito, José Luis Iniesta, así como también a GANDIABLASCO.

COLABORA:



Portada: *Chromakeying*,
Laia Solé, 2014.
Foto: Jordina Sangrà

- 05
- Manuel Chirivella Bonet
“Arte eres tú”
- 13
- José Luis Giner Borrull
“Democratizar la democracia”

OBRAS:

- 22
- Xavier Arenós
- 28
- Colectivo Cambalache
- 34
- Santiago Cirugeda
- 40
- DEMOCRACIA
- 46
- Domènec
- 52
- Alicia Framis
- 58
- Laia Solé

TEXTOS:

- 65
- Johanna Caplliure
“En las afueras de la democracia”
- 71
- Manuel Derlgado
“Bajar a la calle”
- 77
- Álvaro de losÁngeles
“Poderes simbólicos”



ART, ERES TU.

“L’espectador fa el quadre”.
Marcel Duchamp.

INTRODUCCIÓ.

És característica destacable en el panorama artístic contemporani la creixent implicació del públic –l’espectador- en el procés de creació artística. Este públic ha passat de mero receptor passiu d’una obra concloa i tancada a intervindre activament en ella, bé interpretant-la, manipulant-la o fins i tot formant part físicament dels seus components.

El gaudi de l’obra es planteja com a una interpretació i una execució, i en eixe gaudi l’obra reviu en una perspectiva original. L’obra d’art es converteix així en un missatge amb una “pluralitat de significats que conviuen en un sols significant”¹.

Ara l’espectador és convidat a donar una resposta total a l’obra d’art, intel·lectual i física al mateix temps. Invitació per a què prenga l’art (la situació artística en la que es troba) amb la mateixa intensitat que l’artista.

Eixa intensitat requereix, doncs, un espectador més compromés i implicat culturalment en la seua recepció, fins al punt de que ambdós papers, el d’artista i el d’espectador, puguen arribar a intercanviar-se, articulant sistemes alternatius de creació artística que puguen indicar la pauta de noves propostes.

Eixe intercanvi ja va ser assenyalat per Sartre com a remei per a salvar el obstacle excloent que representa l’artista productiu front a l’espectador receptiu: “Crear i desvelar alhora, desvelar creant i crear desvelant”².

Este exercici de cooperació o “pacte de generositat”, com ho va qualificar el mateix Sastre, desemboca en una concepció de l’art que prioritza el seu caràcter ins-

1 ECO, Umberto: *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1985.

2 SARTRE, Jean Paul: *Escritos sobre literatura*, Alianza, Madrid, 1985.

ARTE, ERES TÚ.

“El espectador hace el cuadro”.
Marcel Duchamp.

INTRODUCCIÓN.

Es característica destacable en el panorama artístico contemporáneo la creciente implicación del público -el espectador- en el proceso de creación artística. Este público ha pasado de mero receptor pasivo de una obra concluida y cerrada a intervenir activamente en ella, bien interpretándola, manipulándola o incluso formando parte físicamente de sus componentes.

El disfrute de la obra se plantea como una interpretación y una ejecución, y en ese disfrute la obra revive en una perspectiva original. La obra de arte se convierte así en un mensaje con una “pluralidad de significados que conviven en un solo significante”¹.

Ahora el espectador es invitado a dar una respuesta total a la obra de arte, intelectual y física a la vez. Invitación para que tome el arte (la situación artística en la que se encuentra) con la misma intensidad que el artista.

Esa intensidad requiere, pues, un espectador más comprometido e implicado culturalmente en su recepción, hasta el punto de que ambos papeles, el de artista y el de espectador, puedan llegar a intercambiarse, articulando sistemas alternativos de creación artística que pueden indicar la pauta de nuevas propuestas.

Ese intercambio ya fue señalado por Sartre como remedio para salvar el obstáculo excluyente que representan el artista productivo frente al espectador receptivo: “Crear y desvelar a la vez, desvelar creando y crear desvelando”².

1 ECO, Umberto: *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1985.

2 SARTRE, Jean Paul: *Escritos sobre literatura*, Alianza, Madrid, 1985.

trumental, utilitari i directament emanat de contextos identificables per l'espectador. Un art que tendeix a eixir-se dels seus límits, si alguna vegada els va tindre, en busca de una reunificació amb la vida.

ESTÈTICA RELACIONAL.

Fusió entre artista i espectador i confluència entre art i vida són elements determinants en la base conceptual del llibre *Estética relacional*³ que el crític Nicolas Bourriaud va publicar a França en 1998 i que ha segut un dels treballs teòrics més difosos i discutits en les últimes dècades.

Per a este autor la presència del factor relacional en la pràctica artística respon a la imperiosa necessitat d'impulsar la recuperació i reconstrucció dels lligams socials, a través de l'art, en el si de la nostra actual societat, una societat de subjectes escindits, aïllats i reduïts a la condició de meros consumidors passius.

L'art es converteix així en un "estat de trobada", una forma d'ordenar "la presència compartida d'objectes, imatges i gent"⁴.

Ordenació que implica que qualsevol figura referencial present en l'esfera de les relacions humanes s'ha convertit en forma artística plena: així, els meetings, les manifestacions, els diferents tipus de col·laboració entre persones representen hui objectes estètics susceptibles de ser estudiats com a tals. Quan una obra d'art, més enllà de la seua simple presència espacial, aconsegueix l'apertura del diàleg o discussió origina una nova forma de negociació humana que Duchamp va qualificar com "el coeficient de l'art".

Un coeficient que serà major en funció de la seua capacitat de provocar noves possibilitats d'intercanvi distintes de les vigents.

L'obra d'art, així considerada, representa un "interstici social" (noció que Bourriaud pren de Marx), generador d'experiències inter-humanes que intenten alliberar-se de las normes que imposen la ideologia de la comunicació de masses; en certa manera llocs on s'elaboren formes de sociabilitat alternatives, models crítics, "mo-

ments construïts de convivència"⁵.

A través d'eixe "interstici", d'eixa menuda escletxa, l'art ha d'exterioritzar-se abandonant la insistència en prioritzar les relacions internes del món de l'art en el si d'una cultura modernista que privilegiava allò "nou" i que cridava a la subversió a través del llenguatge. Hui l'accent ha de posar-se en les relacions externes, en el marc d'una cultura eclèctica on l'obra d'art puga resistir els intents aplanadores de la "societat de l'espectacle". Per a Bourriaud, les utopies socials i l'esperança revolucionària han deixat el seu lloc a micro-utopies del quotidià. L'art té un micro-poder d'expressió que el posa fora de perill d'eixa visió messiànica i moderna que menyspreava allò menut i contingent.

Eixa "utopia de la proximitat" permet a l'obra artística burlar la imperant cosificació del món enaltint nous vincles socials.

Nous lligams que s'erigeixen en claus de alliberament de les formes de dominació i control de l'individu que exerceixen els règims totalitaris.

ESTÈTICA DEL DISENS. ANTAGONISME.

Eixe caràcter crític i polític de "l'estètica relacional", que el mateix Bourriaud va afirmar amb insistència, no va ser compartit per tots els lectors de la seua obra.

Curiosament ell mateix es va avançar a les objeccions que anava a rebre el seu text a l'explicar que els qui atacaven les "obres relacionals" les menyspreaven perquè sols representaven "una forma suavitzada de crítica social, una modelització il·lusòria i elitista de les formes del social"⁶. Amb això es va anticipar a la principal acusació que anys després Jacques Rancière va dirigir cap a la seua teoria: la seua intranscendència crítica i la seua ineficàcia política.

Per a Rancière "l'ordre consensual" és el culpable que la política haja quedat reduïda a una activitat de mera negociació en la que cada acord oculta l'existència d'individus exclosos del diàleg i que no han pogut expressar les seues demandes en el moment del pacte.

Enfront a esta pràctica del consens, la verdadera política defén com a escenari originari i propi el del disens, el de la confrontació d'arguments amb la irrupció d'aquells components que no estaven representats en ell i que exigeixen ser escoltats.

5 Ídem.

6 Ídem.

3 BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006.

4 Ídem.

Este ejercicio de cooperación o "pacto de generosidad", como lo calificó el propio Sastre, desemboca en una concepción del arte que prioriza su carácter instrumental, utilitario y directamente emanado de contextos identificables por el espectador.

Un arte que tiende a salirse de sus límites, si alguna vez los tuvo, en busca de una reunificación con la vida.

ESTÉTICA RELACIONAL.

Fusión entre artista y espectador y confluencia entre arte y vida son elementos determinantes en la base conceptual del libro *Estética relacional*³ que el crítico Nicolás Bourriaud publicó en Francia en 1998 y que ha sido uno de los trabajos teóricos más difundidos y discutidos en las últimas décadas.

Para este autor la presencia del factor relacional en la práctica artística responde a la imperiosa necesidad de impulsar la recuperación y reconstrucción de los lazos sociales, a través del arte, en el seno de nuestra actual sociedad, una sociedad de sujetos escindidos, aislados y reducidos a la condición de meros consumidores pasivos.

El arte se convierte así en un "estado de encuentro", una forma de ordenar "la presencia compartida de objetos, imágenes y gente"⁴.

Ordenación que implica que cualquier figura referencial presente en la esfera de las relaciones humanas se ha convertido en forma artística plena: así, los meetings, las manifestaciones, los diferentes tipos de colaboración entre personas representan hoy objetos estéticos susceptibles de ser estudiados como tales. Cuando una obra de arte, más allá de su simple presencia espacial, logra la apertura del diálogo o discusión origina una nueva forma de negociación humana que Duchamp calificó como "el coeficiente del arte".

Un coeficiente que será mayor en función de su capacidad de provocar nuevas posibilidades de intercambio distintas de las vigentes.

La obra de arte, así considerada, representa un "intersticio social" (noción que Bourriaud toma de Marx), generador de experiencias inter-humanas que intenten liberarse de las normas que impone

3 BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006.

4 Ídem.



Nicolás Bourriaud

la ideología de la comunicación de masas; en cierto modo lugares en donde se elaboran formas de sociabilidad alternativas, modelos críticos, "momentos contruidos de convivencia"⁵.

A través de ese "intersticio", de esa pequeña rendija, el arte debe exteriorizarse abandonando la insistencia en priorizar las relaciones internas del mundo del arte en el seno de una cultura modernista que privilegiaba lo "nuevo" y que llamaba a la subversión a través del lenguaje. Hoy el acento debe ponerse en las relaciones externas, en el marco de una cultura ecléctica donde la obra de arte pueda resistir los intentos aplanadores de la "sociedad del espectáculo". Para Bourriaud, las utopías sociales y la esperanza revolucionaria han dejado su lugar a micro-utopías de lo cotidiano. El arte tiene un micro-poder de expresión que le pone a salvo de esa visión mesiánica y moderna que despreciaba lo pequeño y contingente. Esa "utopía de la proximidad" permite a la obra artística burlar la imperante cosificación del mundo enaltecendo nuevos vínculos sociales.

Nuevos lazos que se erigen en claves de liberación de las formas de dominación y control del individuo que ejercen los regímenes totalitarios.

ESTÉTICA DEL DISENSO. ANTAGONISMO.

Ese carácter crítico y político de la "estética relacional", que el propio Bourriaud afirmó con insistencia, no fue compartido por todos los lectores de su obra. Curiosamente él mismo se adelantó a las objeciones que iba a recibir su texto al explicar que quienes ata-

5 Ídem.

Des d’esta perspectiva el paper que li correspon a l’art és equiparable al de la política, doncs ambdós suposa una “reconfiguració de l’ordre establert, un qüestionament del sensible”⁷.

Eixa tasca de reordenació social que ha de complir l’art, es ignorada en l’obra de Bourriaud que arranca d’una concepció essencialment harmoniosa de les relacions que generen les obres d’art en els individus.

En línia amb Rancière, Claire Bishop⁸ entén que, la construcció teòrica de Bourriaud pressuposa “a l’altre” en termes massa “inclusius”, situació que tristament no es dona en la vida real.

Allunyament de la realitat que determina que “l’art relacional” queda al servei de l’ordre consensual, impeditint l’anhelada emancipació de l’espectador que li permetria enfrontar-se amb certes garanties als dispositius de control que imposa la “societat de l’espectacle”.

Sent cert que tota relació que facilita diàlegs no jerarquitza es pot assumir com a democràtica, ètica i estèticament valuosa és igualment indiscutible, segons Bishop, que esta qualificació requereix com afegit imprescindible el component de l’antagonisme.

Ernesto Laclau i Chantal Mouffe⁹ sostenen que una societat democràtica en ple funcionament no és aquella en que ha desaparegut l’antagonisme, sinó aquella en que les noves fronteres polítiques es tracen i es debaten permanentment. En altres paraules, en una societat democràtica han de mantindre’s, en lloc de esborrar-se, les relacions de conflicte. Sense antagonisme sols existeix el consens imposat per l’ordre autoritari, una supressió total del debat i la discussió, nociva per a la democràcia.

En eixa línia, l’obra d’art ha de produir inquietud i incomoditat abans que pertinença, mantenint una tensió entre els espectadors, els participants i el context. Una part integral d’esta tensió resulta de la participació de col·laboradors que provenen de diferents estrats econòmics, el que al mateix temps ajuda a qüestionar eixa percepció que l’art contemporani té de si mateix, com a domini que abasta altres estructures socials i polítiques.

EPÍLEG. EL TERCER ESPAI DE L’ART.

Eixa participació múltiple comporta una audiència essencialment activa que reinterpreta la cultura conformant una espècie de “guerrilla cultural” que resisteix a les pràctiques simbòliques del poder constituït i que es nega a sucumbir davant allò consensual. Des d’estes resignificacions i alteracions sorgeix la possibilitat del que es pot anomenar un “tercer espai de l’art”. Un espai extraterritorial, un escenari on es construeixen noves xarxes simbòliques que fracturen les lògiques codificades i permeten noves lectures del sensible.

En la mesura que les pràctiques artístiques contribueixen a crear eixe espai, en permanent reconstrucció per la intervenció de qualsevol persona, seran legítimes i mereixeran reconeixement.

El domini artístic aspira, com la política, a desequilibrar identitats, posicions i tasques.

Eixa naturalesa essencialment activa de l’acte artístic/polític comporta, per tant, un procés de subjetivació, un manera d’ingrés a l’experiència artística de cada individu.

Ingrés entés com a experiència de desidentificació en tant suposa una ruptura amb “l’habitus”.

La possibilitat de fer fallir cert tipus de “disposicions destinades a durar i a ser transferides”, com afirma Pierre Bourdieu¹⁰ té una matís decididament polític doncs suposa trencar amb l’errònia idea que es naix per a cert tipus de treballs o amb cert tipus de gustos.

Ruptura d’hàbits i diferents maneres d’accés a eixe “tercer espai” en constant reconfiguració amb noves formes d’apropiació i ús d’allò simbòlic, darrere de les quals hi ha també una actitud subversiva. Per a Nick Stevenson¹¹: “llegir una revista, escoltar un àlbum punk, posar-se un distintiu de l’equip de futbol favorit, pegar una foto de Bruce Springsteen es descobrir un mode d’utilitzar la cultura comú que no és estrictament prescrit pels qui ho fan”.

No es tracta d’actituds heroïques o excessivament sorolloses, sinó d’una generació de ritmes no completament assimilats per aquells altres que governen i orquestran la societat contemporània. Per a Michel de Certeau¹² la

caban las “obras relacionales” les reprochaban que sólo representaban “una forma suavizada de crítica social, una modelización ilusoria y elitista de las formas de lo social”⁶. Con ello se anticipó a la principal acusación que años después Jacques Rancière dirigió hacia su teoría: su irrelevancia crítica y su ineficacia política.

Para Rancière el “orden consensual” es el culpable de que la política haya quedado reducida a una actividad de mera negociación en la que cada acuerdo oculta la existencia de individuos excluidos del diálogo y que no han podido expresar sus demandas en el momento del pacto.

Frente a esta práctica del consenso, la verdadera política defiende como escenario originario y propio el del disenso, el de la confrontación de argumentos con la irrupción de aquellos componentes que no estaban representados en él y que exigen ser escuchados.

Desde esta perspectiva el papel que le corresponde al arte es equiparable al de la política, pues ambos supone una “reconfiguración del orden establecido, un cuestionamiento de lo sensible”⁷.

Esa tarea de reordenación social que debe cumplir el arte, es ignorada en la obra de Bourriaud que arranca de una concepción esencialmente armoniosa de las relaciones que generan las obras de arte en los individuos.

En línea con Rancière, Claire Bishop⁸ entiende que, la construcción teórica de Bourriaud presupone “al otro” en términos demasiado “inclusivos”, situación que tristemente no se da en la vida real.

Alejamiento de la realidad que determina que el “arte relacional” queda al servicio del orden consensual, impidiendo la anhelada emancipación del espectador que le permitiría enfrentarse con ciertas garantías a los dispositivos de control que impone la “sociedad del espectáculo”.

Siendo cierto que toda relación que facilita diálogos no jerarquizados se puede asumir como democrática, ética y estéticamente valiosa es igualmente indiscutible, según Bishop, que dicha calificación requiere como añadido imprescindible el componente del antagonismo.



Jacques Rancière

Ernesto Laclau y Chantal Mouffe⁹ sostienen que una sociedad democrática en pleno funcionamiento no es aquella en que ha desaparecido el antagonismo, sino aquella en que las nuevas fronteras políticas se trazan y se debaten permanentemente. En otras palabras, en una sociedad democrática deben mantenerse, en lugar de borrarse, las relaciones de conflicto. Sin antagonismo sólo existe el consenso impuesto por el orden autoritario, una supresión total del debate y la discusión, nociva para la democracia. En esa línea, la obra de arte debe producir inquietud e incomodidad antes que pertenencia, manteniendo una tensión entre los espectadores, los participantes y el contexto. Una parte integral de esta tensión resulta de la participación de colaboradores que provienen de diferentes estratos económicos, lo que a su vez ayuda a cuestionar esa percepción que el arte contemporáneo tiene de sí mismo, como dominio que abarca otras estructuras sociales y políticas.

EPÍLOGO. EL TERCER ESPACIO DEL ARTE.

Esa participación múltiple conlleva una audiencia esencialmente activa que reinterpreta la cultura conformando una especie de “guerrilla cultural” que resiste a las prácticas simbólicas del poder constituido y que se niega a sucumbir ante lo consensual. Desde estas resignificaciones y alteraciones surge la posibilidad de lo que se puede llamar un “tercer espacio del arte”. Un espacio extraterritorial, un escenario donde se construyen nuevas redes simbólicas que fracturan las lógicas codificadas y permiten nuevas lecturas de lo sensible.

7 RANCIÈRE, Jacques: *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2010.

8 BISHOP, Claire: “Antagonismo y estética relacional”, *October*, n.º 110 (2004).

9 LACLAU, Ernesto y MOUFFE, Mouffe: *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*, Siglo XXI, México, 1987.

10 BOURDIEU, Pierre: *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1988.

11 STEVENSON, Nick: *Culturas mediáticas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1998.

12 DE CERTEAU, Michel: *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México, 1999.

subversió quotidiana marca un temps distint operant de forma discreta mitjançant ritmes que difereixen dels dominants per la seua baixa intensitat, però també per la seua obstinació.

El quotidià és el lloc on ens reconeixem a nosaltres mateixos ordinàriament, açò és, en l'experiència de l'anonimat. Conseqüentment, allò quotidià conté una capacitat destructiva, subversiva: la capacitat que ens permet ocultar-nos, viure sense l'autoritat externa i per consegüent dissociar l'experiència del món de les representacions impostes.

El poder subversiu de l'art resideix en la seua capacitat per a articular-se com "alteritat" interposant una "distància" que ens possibilita contemplar el món des de l'òptica de l'estranyament. Eixa altre visió que cadascun de nosaltres elabora, a través del crisol de l'art, i que mai és definitiva, que mai més arriba a configurar-se plenament doncs com va afirmar Walter Benjamín l'aura de l'art és "la manifestació irreplicable d'una llunyania".

L'art existeix perquè vivim en la tensió del que desitgem i ens falta, el que voldríem anomenar i és contradit per la societat.

La nostra participació és, doncs, necessària per a aconseguir anhels i assoliments impossibles.

Art en cada acte, art en tot moment, perquè art eres tu.

Manuel Chirivella Bonet.
President de la Fundació Chirivella Soriano C.V.

En la medida en que las prácticas artísticas contribuyan a crear ese espacio, en permanente reconstrucción por la intervención de cualquier persona, serán legítimas y merecerán reconocimiento.

El dominio artístico aspira, como la política, a desequilibrar identidades, posiciones y tareas.

Esa naturaleza esencialmente activa del acto artístico/político conlleva, por tanto, un proceso de subjetivación, un modo de ingreso a la experiencia artística de cada individuo.

Ingreso entendido como experiencia de desidentificación en tanto supone una ruptura con el "habitus". La posibilidad de quebrar cierto tipo de "disposiciones destinadas a durar y a ser transferidas", como afirma Pierre Bourdieu¹⁰ tiene una matiz decididamente político pues supone romper con la errónea idea de que se nace para cierto tipo de trabajos o con cierto tipo de gustos.

Ruptura de hábitos y diferentes modos de acceso a ese "tercer espacio" en constante reconfiguración con nuevas formas de apropiación y uso de lo simbólico, detrás de las cuales hay también una actitud subversiva. Para Nick Stevenson¹¹: "leer una revista, escuchar un álbum punk, ponerse un distintivo del equipo de fútbol favorito, pegar una foto de Bruce Springsteen es descubrir un modo de utilizar la cultura común que no es estrictamente prescrito por sus hacedores".

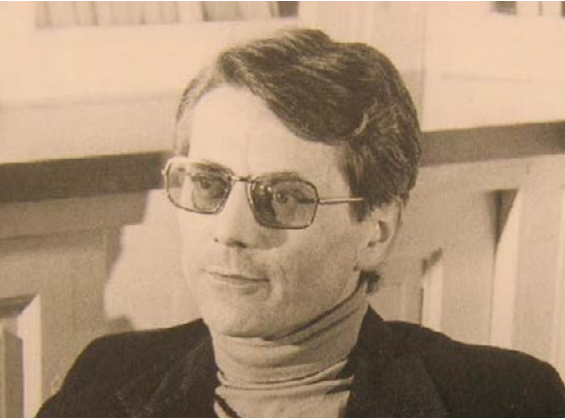
No se trata de actitudes heroicas o excesivamente ruidosas, sino de una generación de ritmos no completamente asimilados por aquellos otros que gobiernan y orquestan la sociedad contemporánea. Para Michel de Certeau¹² la subversión cotidiana marca un tiempo distinto operando de forma discreta mediante ritmos que difieren de los dominantes por su baja intensidad, pero también por su obstinación.

Lo cotidiano es el lugar donde nos reconocemos a nosotros mismos ordinariamente, esto es, en la experiencia del anonimato. Consecuentemente, lo cotidiano contiene una capacidad destructiva, subversiva: la capacidad que nos permite ocultarnos, vivir sin la autoridad externa y por consiguiente disociar

10 BOURDIEU, Pierre: *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1988.

11 STEVENSON, Nick: *Culturas mediáticas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1998.

12 DE CERTEAU, Michel: *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México, 1999.



Michel de Certeau

la experiencia del mundo de las representaciones impuestas.

El poder subversivo del arte reside en su capacidad para articularse como "otredad" interponiendo una "distancia" que nos possibilita contemplar el mundo desde la óptica del extrañamiento. Esa otra visión que cada uno de nosotros elabora, a través del crisol del arte, y que nunca es definitiva, que jamás llega a configurarse plenamente pues como afirmó Walter Benjamín el aura del arte es "la manifestación irreplicable de una lejanía".

El arte existe porque vivimos en la tensión de lo que deseamos y nos falta, lo que quisiéramos nombrar y es contradicho por la sociedad.

Nuestra participación es, pues, necesaria para alcanzar anhelos y logros imposibles.

Arte en cada acto, arte en todo momento, porque arte eres tú.

Manuel Chirivella Bonet.
Presidente de la Fundación Chirivella Soriano C.V.



Imagen cedida por la plataforma No Somos Delito

DEMOCRATITZAR LA DEMOCRÀCIA

José Luis Giner Borrull

[Fer callar la multitud]

El passat 10 d’abril de 2015 la façana del Congrés dels Diputats en Madrid va acollir una marxa virtual en la qual es va projectar una immensa quantitat d’hologrames de manifestants. Esta concentració no tindria la major importància si no fóra perquè es va convocar per la plataforma No Som Delicte per a mostrar el seu rebuig a la controvertida llei de Seguretat Ciutadana. La *Llei mordassa* –nom amb la qual també es coneix– va entrar en vigor l’1 de juliol de 2015 i prohibeix, entre altres coses, l’ocupació de l’espai públic per a protestar de forma pacífica. La llei fou immediatament criticada pel retrocés democràtic en l’esfera pública enfront del dret d’expressió dels ciutadans¹. En este sentit, caldria preguntar-se si este intent de domesticació dels escenaris de la vida

1 És interessant destacar l’informe emès per Amnistia Internacional, el qual denuncia la restricció del gaudi dels drets humans en Espanya, principalment el dret a la llibertat de reunió pacífica, d’associació i d’expressió, contradictòria tant a les normes internacionals dels drets humans com a les responsabilitats contretes per l’Estat gràcies al dret internacional. Vegeu: *Espanya: el derecho a protestar amenazado*, Amnistia Internacional, Londres, 2014.

pública mitjançant el silenci de les mobilitzacions ciutadanes no es troba més pròxim al dels estats constituïts per condicions no democràtiques. Uns estats obsessionats per mantindre espais modèlics desproveïts de conflictes.

En el carrer no sols té lloc la vida i l’esdevenir social, sinó també una singular *epokhé* caracteritzada per la irrupció de la *força de l’anonimat*². Eixe nosaltres emergeix amb tota la seua força per a desencadenar reaccions i dur a terme iniciatives i voluntats col·lectives. L’espai urbà, com bé defineix Manuel Delgado, és “patrimoni no de qui el posseeix, sinó de qui l’ocupa per a usar-lo i sol en tant ho usa, ja que allí la propietat és –o hauria de ser– inconcebible i sols es dona com a una dinàmica infinita de colonitzacions transitòries”³. D’esta forma, el nosaltres al

2 LÓPEZ PETIT, Santiago: “Los espacios del anonimato: una apuesta por el querer vivir”, en VV. AA.: *La fuerza del anonimato*, Espai en blanc y Edicions Bellaterra, Barcelona, 2009, p. 31.

3 Ací no tant ens referiríem als moviments socials, sinó més bé a aquelles multituds sorgides en el carrer com a protesta. Des de

DEMOCRATIZAR LA DEMOCRACIA

José Luis Giner Borrull

[Acallar la multitud]

El pasado 10 de abril de 2015 la fachada del Congreso de los Diputados en Madrid acogió una marcha virtual en la que se proyectó una inmensa cantidad de hologramas de manifestantes. Dicha concentración no tendría la mayor importancia si no fuera porque se convocó por la plataforma No Somos Delito para mostrar su rechazo a la controvertida ley de Seguridad Ciudadana. La *Ley mordaza* –nombre con la que también se conoce– entró en vigor el 1 de julio de 2015 y prohíbe, entre otras cosas, la ocupación del espacio público para protestar de forma pacífica. La ley fue inmediatamente criticada por el retroceso democrático en la esfera pública frente al derecho de expresión de los ciudadanos¹. En este sentido, habría que preguntarse si este intento de

1 Es interesante destacar el informe emitido por Amnistía Internacional, el cual denuncia la restricción del disfrute de los derechos humanos en España, principalmente el derecho a la libertad de reunión pacífica, de asociación y de expresión, contradictorio tanto a las normas internacionales de los derechos humanos como a las responsabilidades alcanzadas por el Estado gracias al derecho internacional. Véase: *Espanya: el derecho a protestar amenazado*, Amnistía Internacional, Londres, 2014.

domesticación de los escenarios de la vida pública mediante el silenciamiento de las movilizaciones ciudadanas no se halla más cercano al de los estados constituidos por condiciones no democráticas. Unos estados obsesionados por mantener espacios modélicos desprovistos de conflictos.

En la calle no sólo tiene lugar la vida y el acontecer social, sino también una singular *epojé* caracterizada por la irrupción de la *fuerza del anonimato*². Ese nosotros emerge con toda su fuerza para desencadenar reacciones y llevar a cabo iniciativas y voluntades colectivas. El espacio urbano, como bien define Manuel Delgado, es “patrimonio no de quien lo posee, sino de quien lo ocupa para usarlo y sólo en tanto lo usa, puesto que allí la propiedad es –o debería ser– inconcebible y sólo se da como una dinámica infinita de colonizaciones transitorias”³. De

2 LÓPEZ PETIT, Santiago: “Los espacios del anonimato: una apuesta por el querer vivir”, en VV. AA.: *La fuerza del anonimato*, Espai en blanc y Edicions Bellaterra, Barcelona, 2009, p. 31.

3 Aquí no tanto nos referiríamos a los movimientos sociales, sino

qual al·ludim, “no és un àmbit social, és una experiència que transforma el social. És el procés de subjectivació i de politització que implica inscriure’s en el món des de la co-implicació”⁴. I és que la participació del subjecte polític no sols es redueix a l’elecció de representants, ni tampoc a la seua vinculació o conciliació amb les regles del consens democràtic, sinó més bé a deliberar les relacions de resistència que emergeix en dins de la seua comunitat. Al respecte, el filòsof francès Jacques Rancière apunta: “La vertadera participació és la invenció d’eixe subjecte imprevisible que hui ocupa el carrer, eixe moviment que no naix d’altra cosa que de la democràcia mateixa”⁵.

La construcció de l’experiència de resistència des d’un *nosaltres* possibilita redefinir la política, donant lloc a relacions socials més directes i afectives, generant possibles espais d’intercanvi en els quals la dimensió comú permet expressar noves formes de diàleg, enteniment i implicació col·lectiva. En definitiva, una revitalització de la ciutadania.

[El ciutadà emancipat]

Al llarg dels últims anys els esdeveniments socioeconòmics han acabat per afonar l’estructura que sostenia l’anomenat estat de benestar. Esta situació ha fet evident la necessitat de canviar el rumb del nostre sistema polític al destacar el paper fonamental i la importància de la participació social en la construcció d’un estat democràtic. En este sentit, és important ressaltar que el concepte de ciutadania⁶ està inseparablement vinculat al de democràcia. Esta relació defineix i alimenta un dels pilars bàsics de la democràcia, ja que dóna permís al fet que les pròpies persones plantegen les seues propostes i intenten promoure-les mitjançant diferents vies. Així mateix, este tipus de dinàmiques ajuda a replantejar els seus llaços socials al reclamar un compromís amb la cosa

pública, circumstància que implica una identificació de l’individu amb la seua comunitat, estant i actuant amb i per a la mateixa.

La implicació del ciutadà com a subjecte polític permet construir i reclamar un canvi de model, tant des del punt de vista social com econòmic, que possibilita repensar la política i les formes de govern. Amb això es pretén anar més enllà del marc de la democràcia representativa i atorgar així als membres de la comunitat, amb la seua participació, la legitimitat de poder negociar les seues propostes. Sorgeix així la voluntat d’incitar una nova politització de la societat civil mitjançant la configuració de sociabilitats alternatives. Dins del procés de socialització també és indispensable pensar l’emancipació des dels paràmetres de la cultura i l’educació com a una peça fonamental: “La tendència és desmantellar este menut lloc de llibertat, avui assetiat, i dominar de nou el terreny de l’educació”⁷. És a dir, convertir este lloc en un espai viu i transformador que forme subjectes preparats per a comprendre el món, que les seues accions enfortisquen l’esfera pública i serviquen de mecanismes per a articular i desenvolupar els seus interessos, convertint-se en un motor per al canvi i la millora social.

Per açò, la ciutadania ha de conciliar-se amb la ciutat, facilitant la construcció de l’espai públic com a lloc de trobada i debat en el qual s’establisquen els drets pertanyents als ciutadans: oportunitat de reunió, dret de dialogar, proposar, discrepar o col·laborar. En altres paraules, és prioritari restablir la participació relacional ciutadana que comporte l’experiència d’un nosaltres, ja que al cap i ala fi, “participar és compartir, és a dir, comunicar-se i relacionar-se”⁸; ser capaços de forjar vincles socials que porten a una transformació social que promoga valors inclusius, emancipatoris, de cooperació, igualtat i solidaritat.

esta forma, el *nosotros* al que aludimos, “no es un ámbito de lo social, es una experiencia que transforma lo social. Es el proceso de subjetivación y de politización que implica inscribirse en el mundo desde la co-implicación”⁴. Y es que la participación del sujeto político no sólo se reduce a la elección de representantes, ni tampoco a su vinculación o conciliación con las reglas del consenso democrático, sino más bien a deliberar las relaciones de resistencia que emergen dentro de su comunidad. Al respecto, el filósofo francés Jacques Rancière apunta: “La verdadera participación es la invención de ese sujeto imprevisible que hoy ocupa la calle, ese movimiento que no nace de otra cosa que de la democracia misma”⁵.

La construcción de la experiencia de resistencia desde un *nosotros* posibilita redefinir la política, dando lugar a relaciones sociales más directas y afectivas, generando posibles espacios de intercambio en los que la dimensión común permite expresar nuevas formas de diálogo, entendimiento e involucramiento colectivo. En definitiva, una revitalización de la ciudadanía.

[El ciudadano emancipado]

A lo largo de los últimos años los acontecimientos socioeconómicos han acabado por derrumbar la estructura que sostenía el llamado estado de bienestar. Esta situación ha hecho evidente la necesidad de cambiar el rumbo de nuestro sistema político, destacando el papel fundamental y la importancia de la participación social en la construcción de un estado democrático. En este sentido, es importante resaltar que el concepto de ciudadanía⁶ está inseparablemente vinculado al de democracia. Dicha relación define y alimenta uno de los pilares básicos de la democracia, ya que da permiso a que las pro-

pias personas planteen sus propuestas e intenten promoverlas mediante diferentes vías. Asimismo, este tipo de dinámicas ayuda a replantear sus lazos sociales al reclamar un compromiso con la cosa *pública*, circunstancia que implica una identificación del individuo con su comunidad, estando y actuando con y para la misma.

La implicación del ciudadano como sujeto político permite construir y reclamar un cambio de modelo, tanto desde el punto de vista social como económico, que posibilite repensar la política y las formas de gobierno. Con ello se pretende ir más allá del marco de la democracia representativa y otorgar así a los miembros de la comunidad, con su participación, la legitimidad de poder negociar sus propuestas. Surge así la voluntad de incitar una nueva politización de la sociedad civil mediante la configuración de sociabilidades alternativas. Dentro del proceso de socialización también es indispensable pensar la emancipación desde los parámetros de la cultura y la educación como una pieza fundamental: “La tendencia es desmantelar este pequeño lugar de libertad, hoy sitiado y asediado, y dominar de nuevo el terreno de la educación”⁷. Es decir, convertir este lugar en un espacio vivo y transformador que forme sujetos preparados para comprender el mundo, cuyas acciones fortalezcan la esfera pública y sirvan de mecanismos para articular y desarrollar sus intereses, convirtiéndose en un motor para el cambio y la mejora social.

Por ello, la ciudadanía debe conciliarse con la ciudad, facilitando la construcción del espacio público como lugar de encuentro y debate en el que se establezcan los derechos pertenecientes a los ciudadanos: oportunidad de reunión, derecho de dialogar, proponer, discrepar o colaborar. En otras palabras, es prioritario restablecer la participación relacional ciutadana que conlleve la experiencia de un *nosotros*, puesto que al fin y al cabo, “participar es compartir, es decir, comunicarse y relacionarse”⁸; ser capaces de forjar vínculos sociales que lleven a

la vaga general del 10 d’abril de 2003 o el moviment *nunca más*, fins a les manifestacions contra la guerra, el moviment 15M o les marees ciutadanes.

4 GARCÉS, Marina: “Entre nosotros”, en VV. AA.: *Vida y política. Materiales para la subversión de la vida*, Espai en blanc i Edicions Bellaterra, Barcelona, 2006, p. 158.

5 RANCIÈRE, Jacques: “Los usos de la democracia”, en *En los bordes de lo político*, Ediciones La Cebra, Buenos Aires, 2007, p. 85.

6 Aproximant-nos al concepte de ciutadania com alguna cosa inclusiva i plural.

7 FERNÁNDEZ MARTORELL, Concha: “La colonización del espacio educativo”, en VV. AA.: *El combate del pensamiento*, Espai en blanc i Edicions Bellaterra, Barcelona, 2010, p. 23.

8 ALGUACIL GÓMEZ, Julio: “Los desafíos del nuevo poder local: la participación como estrategia relacional en el gobierno local”, en ALGUACIL GÓMEZ, Julio (ed.): *Poder local y participación democrática*, El viejo topo, Mataró, p. 25.

más bien a aquellas multitudes surgidas en la calle como protesta. Desde la huelga general del 10 de abril de 2003 o el movimiento *nunca más*, hasta las manifestaciones contra la guerra, el movimiento 15M o las mareas ciudadanas.

4 GARCÉS, Marina: “Entre nosotros”, en VV. AA.: *Vida y política. Materiales para la subversión de la vida*, Espai en blanc i Edicions Bellaterra, Barcelona, 2006, p. 158.

5 RANCIÈRE, Jacques: “Los usos de la democracia”, en *En los bordes de lo político*, Ediciones La Cebra, Buenos Aires, 2007, p. 85.

6 Aproximándonos al concepto de ciudadanía como algo inclusivo y plural.

7 FERNÁNDEZ MARTORELL, Concha: “La colonización del espacio educativo”, en VV. AA.: *El combate del pensamiento*, Espai en blanc i Edicions Bellaterra, Barcelona, 2010, p. 23.

8 ALGUACIL GÓMEZ, Julio: “Los desafíos del nuevo poder local: la participación como estrategia relacional en el gobierno local”, en ALGUACIL GÓMEZ, Julio (ed.): *Poder local y participación democrática*, El viejo topo, Mataró, p. 25.

[Construint democràcia]

Baix el títol *Construint democràcia*, es reuneixen set propostes artístiques que comparteixen un mateix símptoma: la necessitat de generar una reflexió al voltant de com articular l'esfera pública, el paper que té el ciutadà en la construcció de la mateixa i la relació de l'art amb els processos democràtics. La intenció de la mostra és investigar a partir d'estos projectes aspectes com la recomposició el teixit social i de la comunitat, així com els paràmetres en els que l'esfera democràtica es construeix sense oblidar la funció exercida per la ciutadania. La major part de les obres seleccionades transiten per l'espai urbà, però no sols han segut plantejades per al carrer, ja que altres d'elles han segut també concebudes per a l'espai museístic. Així doncs, les peces responen a un interès per l'experiència útil i immediata, plantejant alternatives o qüestionant els actuals espais públics de la ciutat.

Alguns dels treballs presents busquen una interacció més directa amb la ciutadania, proposant alternatives i implicant-la en el procés mitjançant la seua participació activa. Un primer cas el trobem amb el replantejament de l'urbanisme proposat per Santiago Cirugeda amb les seues anomenades receptes urbanes⁹. La projecció de *Guerrilla Architec* ens serveix com a punt de partida per a parlar dels diversos aspectes que promouen les seues intervencions —com AulaABIERTA de Granada (2008) o la Aula Abierta de “La Carpa” de Sevilla (2007)—, les quals es caracteritzen per estar dotades d'una àmplia temàtica, des de la participació col·laborativa i la visió més democràtica a la hora de realitzar els projectes, fins a la creació del propi espai públic. L'arquitectura es converteix en un lloc de trobada i en un espai per a l'esdeveniment. En este sentit, Santiago Cirugeda impulsa l'arquitectura com a “una forma de dialèctica negativa enfront del fet urbà, sobre el qual exerceix

una violència singular”¹⁰, a través d'atorgar als espais alienats un caràcter més humà i de convivència.

Per la seua part, l'artista Laia Solé presenta el seu projecte *Chromakeying*, el qual consisteix en la recuperació de l'espai públic a través de la desaparició temporal dels dispositius urbans que el regulen mitjançant l'ús de la tècnica del ChromaKey. En *Desaparición de un muro* (2012), realitzada en São Paulo, borra de l'esfera pública murs, cabines telefòniques i altres elements que trobem als carrers. En canvi, en la seua obra *Obrint espais* (2014), a diferència de l'anterior, planteja efectuar un *croma col·lectiu* amb els veïns del barri d'Esquerra de l'Eixample de Barcelona. Els ciutadans participaren activament, rodejant els murs del solar Germanetes per a reclamar la seua autogestió.

Dins d'esta línia participativa, també trobem el *museo de la calle* (1998) del Colectivo Cambalache. Es tracta d'un museu mòbil en constant renovació que es vincula directament amb el carrer a través del reciclatge de materials i d'objectes. Estos objectes s'intercanvien i es converteixen en una ferrament de relació que aspira a establir xarxes i connexions socials i a crear espais de relació y comunicació entre els participants. Tal i com apunta Martí Peran: “Els museus portàtils ja no exporten las formes de la imaginació enfront de les quals ens hauríem de reconèixer sinó que, por contra, operen com a dispositius d'escolta i d'acció perquè l'heterogeneïtat de l'esfera pública canalitzi els seus imaginaris, autogestioni la seva representació, formalitzi les seves emergències i articuli les seues pròpies solucions”¹¹.

El col·lectiu DEMOCRACIA realitza el projecte *Ne vous laissez pas consoler* (No vos deixeu consolar) (2009) en col·laboració amb els Ultramarines, associació d'ultres de l'equip de futbol Girondins de Bordeus. El treball va consistir en introduir determinades frases de caràcter polític i crear amb elles tota una sèrie d'objectes de merchandising del club francès (bufandes, banderes, camisetes i adhesius), les quals foren exhibides durant un partit de dit equip.

10 DE LA NUEZ, Iván: “Humanitzar la intempèrie”, *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n.º 245 (abril 2005), p. 74.

11 PERAN, Martí: “Això no és un museu. Artefactes portàtils i espai social”, *Roulotte*, n.º 9 (desembre 2011), Associació per a la Cultura i l'Art Contemporani, Mataró, pp. 59-60.

una transformació social que promueva valores inclusivos, emancipatorios, de cooperación, igualdad y solidaridad.

[Construyendo democracia]

Bajo el título *Construyendo democracia*, se reúnen siete propuestas artísticas que comparten un mismo síntoma: la necesidad de generar una reflexión en torno a cómo articular la esfera pública, al papel que tiene el ciudadano en la construcción de la misma y a la relación del arte con los procesos democráticos. La intención de la muestra es investigar a partir de estos proyectos aspectos como la recomposición el tejido social y de la comunidad, así como los parámetros en los que la esfera democrática se construye sin olvidar la función desempeñada por la ciudadanía. La mayor parte de las obras seleccionadas transitan por el espacio urbano, pero no sólo han sido planteadas para la calle, ya que otras de ellas han sido también concebidas para el espacio museístico. Así pues, las piezas responden a un interés por la experiencia útil e inmediata, planteando alternativas o cuestionando los actuales espacios públicos de la ciudad.

Algunos de los trabajos presentes buscan una interacción más directa con la ciudadanía, proponiendo alternativas e implicándola en el proceso mediante su participación activa. Un primer caso lo encontramos con el replanteamiento del urbanismo propuesto por Santiago Cirugeda con sus llamadas recetas urbanas⁹. La proyección de *Guerrilla Architec* nos sirve como punto de partida para hablar de los diversos aspectos que promueven sus intervenciones —como AulaABIERTA de Granada (2008) o la Aula Abierta de “La Carpa” de Sevilla (2007)—, las cuales se caracterizan por estar dotadas de una amplia temática, desde la participación colaborativa y la visión más democrática a la hora de realizarlos proyectos,

hasta la creación del propio espacio público. La arquitectura se convierte en un lugar de encuentro y en un espacio para el acontecimiento. En este sentido, Santiago Cirugeda impulsa la arquitectura como “una forma de dialéctica negativa enfrente del hecho urbano, sobre el cual ejerce una violencia singular”¹⁰, a través de otorgar a los espacios alienados un carácter más humano y de convivencia.

Por su parte, la artista Laia Solé presenta su proyecto *Chromakeying*, el cual consiste en la recuperación del espacio público a través de la desaparición temporal de los dispositivos urbanos que lo regulan mediante el uso de la técnica del Chroma Key. En *Desaparición de un muro* (2012), realizada en São Paulo, borra de la esfera pública muros, cabinas telefónicas y otros elementos que encontramos en las calles. En cambio, en su obra *Obrint espais* (2014), a diferencia de la anterior, plantea efectuar un *croma colectivo* con los vecinos del barrio de Esquerra de l'Eixample de Barcelona. Los ciudadanos participaron activamente, rodeando los muros del solar Germanetes para reclamar su autogestión.

Dentro de esta línea participativa, también encontramos el *museo de la calle* (1998) del Colectivo Cambalache. Se trata de un museo móvil en constante renovación que se vincula directamente con la calle a través del reciclaje de materiales y de objetos. Dichos objetos se intercambian y se convierten en una herramienta de relación que aspira a establecer redes y conexiones sociales y a crear espacios de relación y comunicación entre los participantes. Tal y como apunta Martí Peran: “Los museos portátiles ya no exportan las formas de imaginación frente a las cuales deberíamos reconocernos sino que, por el contrario, operan como dispositivos de escucha y de acción para que la heterogeneidad de la esfera pública canalice sus imaginarios, autogestione su representación, formalice sus emergencias y articule sus propias soluciones”¹¹.

El colectivo DEMOCRACIA realiza el proyecto *Ne vous laissez pas consoler* (No os dejéis consolar) (2009) en colaboración con los Ultramarines,

10 DE LA NUEZ, Iván: “Humanitzar la intempèrie”, *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n.º 245 (abril 2005), p. 74.

11 PERAN, Martí: “Esto no es un museo. Artefactos portátiles y espacio social”, *Roulotte*, n.º 9 (diciembre 2011), Associació per a la Cultura i l'Art Contemporani, Mataró, p. 19.

A més de qüestionar amb la seua introducció la lògica de l'espectacle, la intenció fou vincular el show futbolístic amb les consideracions sobre *l'espectador emancipat* desenvolupat pel filòsof Jacques Rancière. Este tipus d'espectador deixa de tindre un caràcter merament passiu i contemplatiu –com apunten les teories debordianes– per a reprendre la seua participació activa, ja que reivindica una identitat compartida i genera comunitat, evidenciant així una postura més pròxima a la del subjecte polític i allunyada de la concepció del futbol com a negoci.

Altres de les obres seleccionades en *Construint democràcia* es serveixen d'estratègies pròpies de l'arquitectura, prestant una especial atenció als valors d'interés comunitari o a la llibertat de moviment d'ocupació. L'artista Domènec ens apropa amb la seua instal·lació *Existenzminimum* (2002) a una reinterpretació del mausoleu dedicat a Rosa de Luxemburg i Karl Liebknecht dissenyat per Mies van der Rohe. No obstant, esta vegada funciona com a una casa mòbil, basant-se en el concepte d'*existència mínima* desenvolupat durant el congrés d'arquitectura CIAM de Frankfurt en 1929, amb l'objectiu de constituir uns models universals pera facilitar un habitatge digne per a tot el món. Es així com Domènec ha portat a terme, “a partir de la (des)monumentalització de l'obra de Mies van der Rohe, un ajust simbòlic i a menuda escala d'unes restes utòpiques amb el propòsit de reintroduir-les en un paisatge social en el que la gran majoria es troba a la intempèrie”¹².

La proposta de Xavier Arenós reivindica espais comuns a partir de la relectura de les seues funcions. *Casa Modular MA2* (2004) planteja una alternativa a determinats espais públics de la ciutat, construccions que busquen oferir serveis bàsics al ciutadà i servir com a plataformes per a què la gent compartisca i pose en comú les seues experiències. Per a això, Arenós projecta una hipotètica i simbòlica remodelació de la Plaça de Catalunya, recurrent a la tipologia del pavelló al tractar-se d'una arquitectura “flexible, porosa a la naturalesa mutant de les situacions; una arquitectura polivalent, multifuncional, quasi portàtil, adequada a l'ocasional i transito-

rietat de la vida exterior”¹³. En definitiva, un tipus d'arquitectura relacional que es troba destinada a ser experimentada i practicada.

Per últim, el treball d'Alicia Framis s'ha centrat especialment en projectes que han tractat les problemàtiques socials com teló de fons per a reflexionar sobre la funció que exerceixen les ciutats hui en dia i les conseqüències negatives de la societat capitalista. D'esta forma, la seua obra ha abordat temes relatius a l'arquitectura, l'hàbitat o els llocs habitats. En les peces que ens ocupen trobem, per una part, tres dibuixos de la seua sèrie *Departures/Salidas* (2013), els quals mostren pantalles de vol dels aeroports indicant el destí cap a varies ciutats utòpiques. Per altra, una maqueta d'un edifici imaginari dins de la seua sèrie *Habitaciones prohibidas* (2013), entronca amb les investigacions realitzades sobre les possibles noves formes de viure i, el que és més important, amb l'acte de socialitzar, el que Michel de Certeau denomina pràctiques de l'espai¹⁴. De fet, les seues produccions sempre estan vinculades a pràctiques o costums desenvolupades en l'espai, així com a les relacions sorgides entre este i la pròpia gent.

asociación de ultras del equipo de fútbol Girondins de Burdeos. El trabajo consistió en introducir determinadas frases de carácter político y crear con ellas toda una serie de objetos de merchandising del club francés (bufandas, banderas, camisetas y pegatinas), las cuales fueron exhibidas durante un partido de dicho equipo. Además de cuestionar con su introducción la lógica del espectáculo, la intención fue vincular el show futbolístico con las consideraciones sobre el *espectador emancipado* desarrolladas por el filósofo Jacques Rancière. Este tipo de espectador deja de tener un carácter meramente pasivo y contemplativo –como apuntan las teorías debordianas– para retormar su participación activa, ya que reivindica una identidad compartida y genera comunidad, evidenciando así una postura más cercana a la del sujeto político y alejada de la concepción del fútbol como negocio.

Otras de las obras seleccionadas en *Construyendo democracia* se sirven de estrategias propias de la arquitectura, prestando una especial atención a los valores de interés comunitario o a la libertad de movimiento de ocupación. El artista Domènec nos acerca con su instalación *Existenzminimum* (2002) a una reinterpretación del mausoleo dedicado a Rosa de Luxemburg y Karl Liebknecht diseñado por Mies van der Rohe. No obstante, esta vez funciona como una casa móvil, basándose en el concepto de *existencia mínima* desarrollado durante el congreso de arquitectura CIAM de Frankfurt en 1929, con el fin de constituir unos modelos universales para facilitar una vivienda digna para todo el mundo. Es así como Domènec ha llevado a cabo, “a partir de la (des)monumentalización de la obra de Mies van der Rohe, un ajuste simbólico y a pequeña escala de unos restos utópicos con el propósito de reintroducirlos en un paisaje social en el que la gran mayoría se encuentra en la intemperie”¹².

La propuesta de Xavier Arenós reivindica espacios comunes a partir de la relectura de sus funciones. *Casa Modular MA2* (2004) plantea una alternativa a determinados espacios públicos de la ciudad, construcciones que buscan ofrecer servicios básicos al ciudadano y servir como plataformas para que la

gente comparta y ponga en común sus experiencias. Para ello, Arenós proyecta una hipotética y simbólica remodelación de la Plaza de Catalunya, recurriendo a la tipología del pabellón al tratarse de “una arquitectura flexible, porosa a la naturaleza mutante de las situaciones; una arquitectura polivalente, multifuncional, casi portátil, adecuada a la ocasionalidad y transitoriedad de la vida exterior”¹³. En definitiva, un tipo de arquitectura relacional que se encuentra destinada a ser experimentada y practicada.

Por último, el trabajo de Alicia Framis se ha centrado especialmente en proyectos que han tratado las problemáticas sociales como telón de fondo para reflexionar acerca de la función que desempeñan las ciudades hoy en día y las consecuencias negativas de la sociedad capitalista. De esta forma, su obra ha abordado temas relativos a la arquitectura, el hábitat o los lugares habitados. En las piezas que nos ocupan encontramos, por una parte, tres dibujos de su serie *Departures/Salidas*(2013), que muestran pantallas de vuelo de los aeropuertos indicando el destino hacia varias ciudades utópicas. Por otra, una maqueta de un edificio imaginario dentro su serie *Habitaciones prohibidas* (2013), entronca con las investigaciones realizadas sobre las posibles nuevas formas de vivir y, lo que es más importante, con el acto de socializar, lo que Michel de Certeau denomina prácticas del espacio¹⁴. De hecho, sus producciones siempre están vinculadas a prácticas o costumbres desarrolladas en el espacio, así como a las relaciones surgidas entre éste y la propia gente.

12 FONT I AGULLÓ, Jordi: “Huellas del futuro, ruinas del pasado”, en AA. VV.: *Existenzminimum*, Fundació Espais d'Art Contemporani, Girona, 2002.

13 PERAN, Martí: “Madrigueras bajo tierra y pabellones al sol”, en VV. AA.: *Xavier Arenós*, Ajuntament de Vila-real, ACM, Vila-real, 2007, p. 5.

14 DE CERTEAU, Michel: *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, 2002.

12 FONT I AGULLÓ, Jordi: “Huellas del futuro, ruinas del pasado”, en AA. VV.: *Existenzminimum*, Fundació Espais d'Art Contemporani, Girona, 2002.

13 PERAN, Martí: “Madrigueras bajo tierra y pabellones al sol”, en VV. AA.: *Xavier Arenós*, Ajuntament de Vila-real, ACM, Vila-real, 2007, p. 5.

14 DE CERTEAU, Michel: *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, 2002.

CONSTRUYENDO DEMOCRACIA

Xavier Arenós / Colectivo Cambalache /
/ Santiago Cirugeda / DEMOCRACIA /
/ Domènec / Alicia Framis / Laia Solé

Xavier Arenós

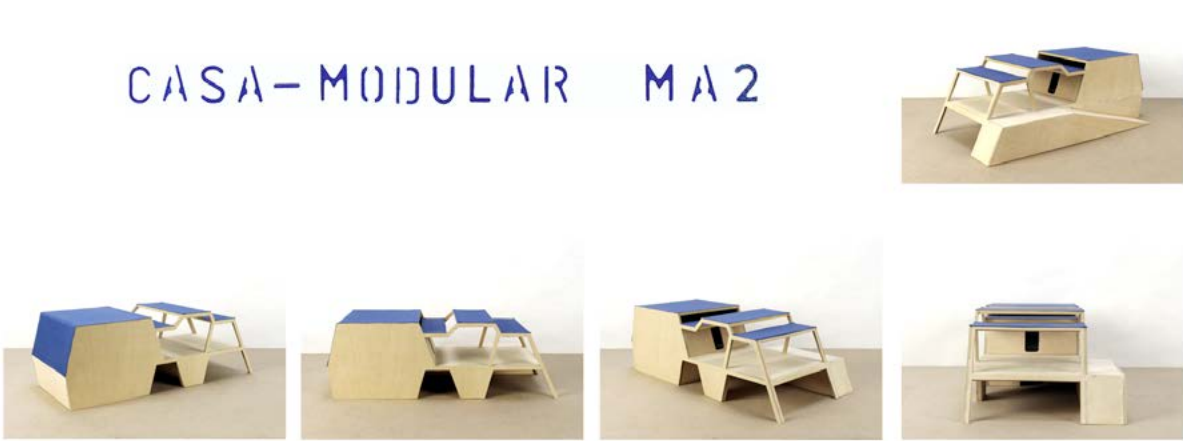
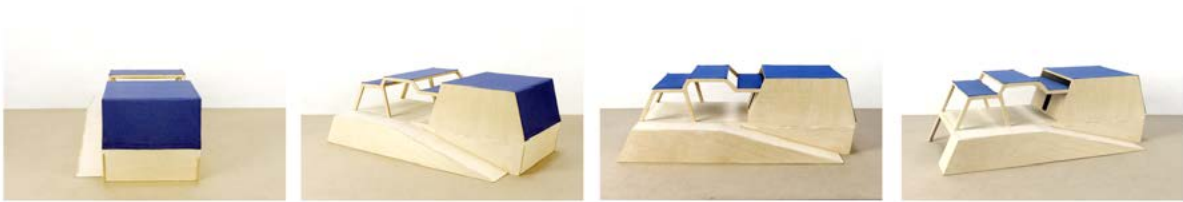
Casa Modular MA2 (2004)

Xavier Arenós (Vila-real, 1968). El seu treball intenta per una banda analitzar la vinculació entre l'espai, la ideologia i el poder i per altra, explorar la idea d'utopia com a alternativa al relat hegemònic preestablert. Per això, realitza a partir de processos documentals i d'arxiu, construccions arquitectòniques, vídeos, fotografies i dibuixos que tenen com a referents a l'arquitectura moderna, el constructivisme rus o la pràctica del bricolatge.

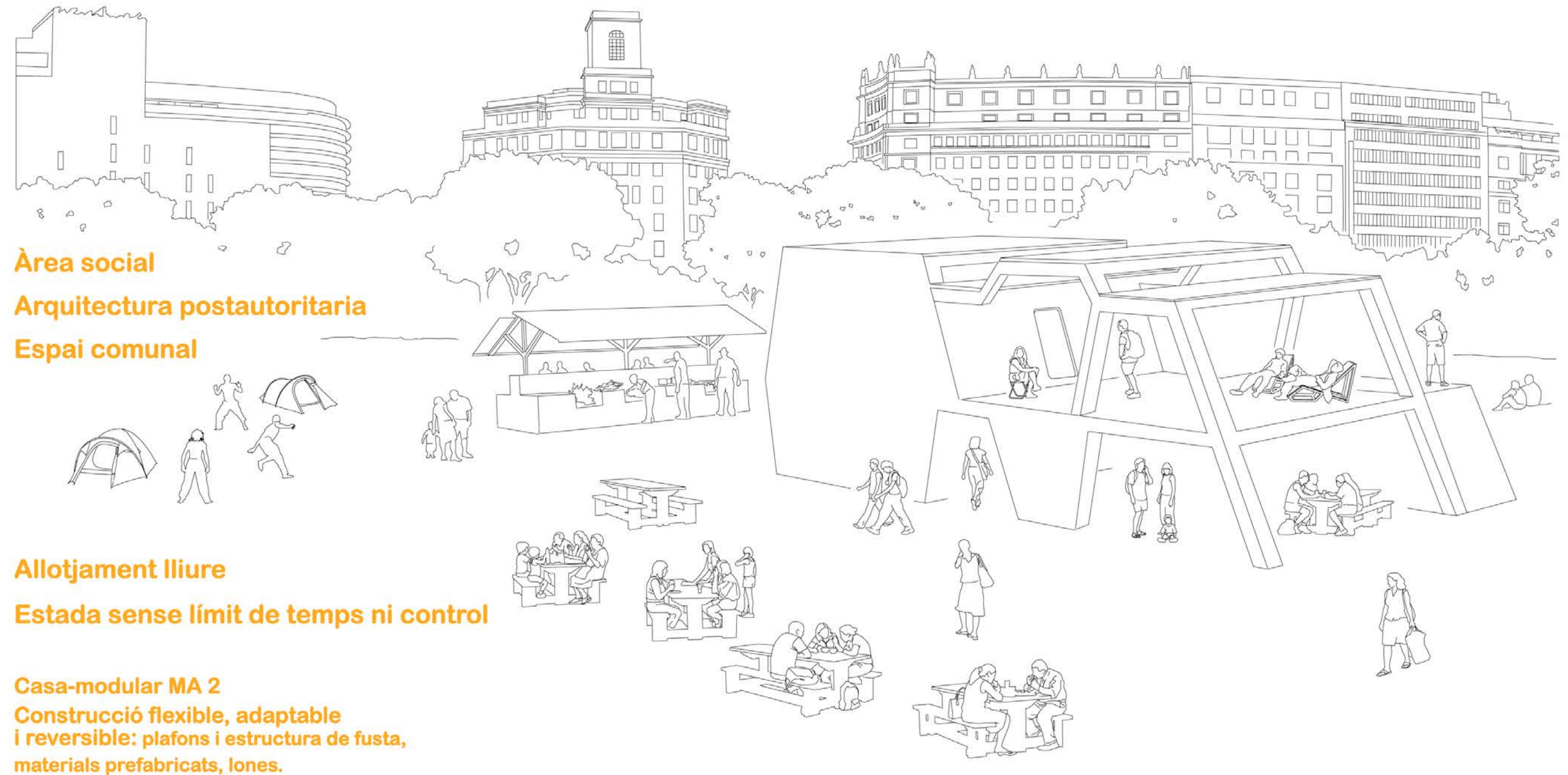
Ha disfrutat de la beca Col·lecció CAM Arts Plàstiques, Alacant (2008-2009). Entre les seues exposicions individuals recents resenyem: *Awaiting*, Galeria Valle Ortí, Valencia; *Archivo Espartaco-Los Colectivizadores*, Rodalies 2, Espai d'Arts; Roca Umbert-Fàbrica de les Arts, Granollers (Barcelona), en 2008. Les últimes exposicions col·lectives que han presentat obra seua són: *After architecture*, Ars Santa Mònica, Barcelona; *Post-it City. Tri Postal*, Lille (França)/ Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile/ Centro Cultural, Sao Paulo (Brasil); *L'esthétique des frontières*, Bonlieu Scène National, Annecy; ARCO madrid amb Galeria Valle Ortí; *Port City Safari*, Amazelab, Milán; *No Place-Like Home: Perspectives on Migration in Europe*, Argos, Bruselas; *Post-it City. Ciutats ocasionals*, CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona), Barcelona, 2008.

Xavier Arenós (Vila-real, 1968). Su trabajo intenta por un lado analizar la vinculación entre el espacio, la ideología y el poder y por otro, explorar la idea de utopía como alternativa al relato hegemónico preestablecido. Para ello, realiza a partir de procesos documentales y de archivo, construcciones arquitectónicas, vídeos, fotografías y dibujos que tienen como referentes a la arquitectura moderna, el constructivismo ruso o la práctica del bricolaje.

Ha disfrutado de la beca Colección CAM Artes Plásticas, Alicante (2008-2009). Entre sus exposiciones individuales recientes reseñamos: *Awaiting*, Galería Valle Ortí, Valencia; *Archivo Espartaco-Los Colectivizadores*, Rodalies 2, Espai d'Arts; Roca Umbert-Fàbrica de les Arts, Granollers (Barcelona), en 2008. Las últimas exposiciones colectivas que han presentado obra suya son: *After architecture*, Ars Santa Mònica, Barcelona; *Post-it City. Tri Postal*, Lille (Francia)/ Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile/ Centro Cultural, Sao Paulo (Brasil); *L'esthétique des frontières*, Bonlieu Scène National, Annecy; ARCO madrid con Galería Valle Ortí; *Port City Safari*, Amazelab, Milán; *No Place-Like Home: Perspectives on Migration in Europe*, Argos, Bruselas; *Post-it City. Ciutats ocasionals*, CCCB (Centro de Cultura Contemporània de Barcelona), Barcelona, 2008.



REMODELACIÓ: PLAÇA de CATALUNYA-ZONA PICNIC





Colectivo Cambalache

museo de la calle (Bogotá 1998-2000)

CAMBALACHE ÉS UN COL-LECTIU SENSE MEMBRES d'artistas espanyols i colombians, Carolina Caycedo (Londres, 1978), Adriana del Pilar García Galán (Neiva, 1977), Alonso Gil (Badajoz, 1966) y Federico Guzmán (Sevilla, 1964). Treballem junts des de 1997, quan ens vam conèixer en la universitat a Bogotá i va ser amor a primera vista. Amb un desig exprés de fer art a través de l'intercanvi amb altres persones, hem emprés una búsqueda de moments íntims en l'espai públic i de fets poètics que significaren les relacions humanes i socials.

Després d'algunes accions de "joc en l'espai públic" per a pensar en els usos del carrer, *A toda mecha* va ser nostra primera activitat organitzada; un saló de bellesa per als habitants del Carrer del Cartutx, un dels sectors més arruïnats de Bogotá. El col·lectiu va treballar en el centre de salut del barri oferint serveis de perruqueria i estilisme a tot el que s'atrevera a passar per les nostres mans. Durant diverses setmanes es van donar intenses trobades amb gent desconeguda que per una estona compartien les seues històries de vida en un ambient tranquil.

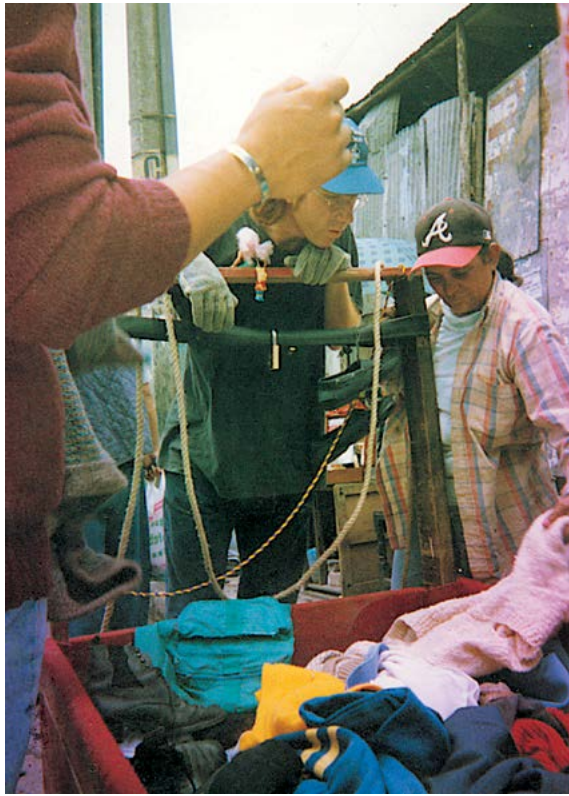
L'experiència de submergir-nos en un món del revés ens ha portat a qüestionar molt del que ens han ensenyat sobre la institució de l'art i els artistes i el seu paper en el món real; sobre el mercat, les rutines i el prestigi. Amb moltes preguntes i desitjos hem començat a reunir-nos amb el *museo de la calle* a Bogotá, un projecte de "cambalache" i redistribució informal que ha promogut el reciclatge cultural i l'intercanvi no monetari de béns i serveis. El nostre museu rodant s'allotja en un carro de "balineras" que transporta una col·lecció permanentment intercanviable. Aquest vehicle ens ha permès travessar diagonalment realitats fortament estratificades usant el joc i el regal com a tàctiques de desterritorialització. Des de 1998 el museu ha rodat pels carrers de Bogotá, Ljubljana, Sevilla, Barcelona, Sant Joan de Puerto Rico, París, Berna, Alcorcón, Estambul i Coslada.

CAMBALACHE ES UN COLECTIVO SIN MIEMBROS de artistas españoles y colombianos, Carolina Caycedo (Londres, 1978), Adriana del Pilar García Galán (Neiva, 1977), Alonso Gil (Badajoz, 1966) y Federico Guzmán (Sevilla, 1964). Trabajamos juntos desde 1997, cuando nos conocimos en la universidad en Bogotá y fue amor a primera vista. Con un deseo expreso de hacer arte a través del intercambio con otras personas, hemos emprendido una búsqueda de momentos íntimos en el espacio público y de hechos poéticos que significaran las relaciones humanas y sociales.

Después de algunas acciones de "juego en el espacio público" para pensar en los usos de la calle, *A toda mecha* fue nuestra primera actividad organizada; un salón de belleza para los habitantes de la Calle del Cartucho, uno de los sectores más arruinados de Bogotá. El colectivo trabajó en el centro de salud del barrio ofreciendo servicios de peluquería y estilismo a todo el que se atreviera a pasar por nuestras manos. Durante varias semanas se dieron intensos encuentros con gente desconocida que por un rato compartían sus historias de vida en un ambiente tranquilo.

La experiencia de sumergirnos en un mundo del revés nos ha llevado a cuestionar mucho de lo que nos han enseñado sobre la institución del arte y los artistas y su papel en el mundo real; sobre el mercado, las rutinas y el prestigio. Con muchas preguntas y deseos hemos empezado a reunirnos con el *museo de la calle* en Bogotá, un proyecto de cambalache y redistribución informal que ha promovido el reciclaje cultural y el intercambio no monetario de bienes y servicios. Nuestro museo rodante se aloja en un carro de balineras que transporta una colección permanentemente intercambiable. Este vehículo nos ha permitido atravesar diagonalmente realidades fuertemente estratificadas usando el juego y el regalo como tácticas de desterritorialización. Desde 1998 el museo ha rodado por las calles de Bogotá, Ljubljana, Sevilla, Barcelona, San Juan de Puerto Rico, París, Berna, Alcorcón, Estambul y Coslada.







Santiago Cirugeda

Santiago Cirugeda (Sevilla, 1971) és un arquitecte atípic que des de l'inici de la seua carrera ha posat en pràctica les seues idees directament sobre el terreny. Al llarg dels últims quinze anys, ha desenvolupat un mètode basat en l'observació i l'anàlisi de la ciutat, a l'objecte d'afrontar mancances urbanístiques que en ella detecta. Entenent l'arquitectura com a una disciplina que ha de velar per a la millora de les condicions socials, planteja un model de ciutat auto-gestionada en la que els ciutadans puguen decidir sobre el seu entorn immediat.

Va començar la seua carrera professional en solitari en l'àmbit de la realitat urbana, abans de titular-se, abordant temes com l'arquitectura efímera, el reciclatge, la reutilització de materials, les estratègies d'ocupació, la incorporació de pròtesis a edificis construïts o la participació ciutadana en els processos de presa de decisió sobre assumptes urbanístics. Va crear l'estudi de Recetas Urbanas (2003) i va presentar el llibre *Situaciones Urbanas* (Ed. Tenov 2007), que mostra estratègies legals i demandes socials, a través de projectes arquitectònics. Junt amb Guillermo Cruz, va dirigir el documental *Spanish Dr€am* (2008) el qual desvela les causes i efectes de la bombolla immobiliària a Espanya. El llibre *Arquitecturas colectivas* (2010) retrata la seua iniciativa consistint en mobilitzar a dotzenes de col·lectius per a reciclar contenidors provinents d'un assentament temporal desmantellat, convertint-los en multitud d'espais auto-construïts i auto-gestionats distribuïts per tot el territori espanyol donant lloc a la xarxa epònima. Entre nombrosos projectes destaquen Kuvás S. C. (1997 Sevilla), Casa Rompecabezas (2002 Sevilla), Pròtesis Institucional ESPAI (2005 Castelló), Aula Abierta (2006 Granada), el Niu (2008 Girona), Proyectalab (2010 Benicàssim), La Carpa – Espacio Artístico (2012 Sevilla) i el pavelló House of Words per a la Biennal Internacional d'Arte Contemporani de Gotemburgo (2015).

Va rebre els premis Ojo Crítico i Iniciararte (2007), Naider Sociedad y Territorio (2008), així com l'International Fellowship de la RIBA, la medalla FAD i el Global Award for Sustainable Architecture (2015).

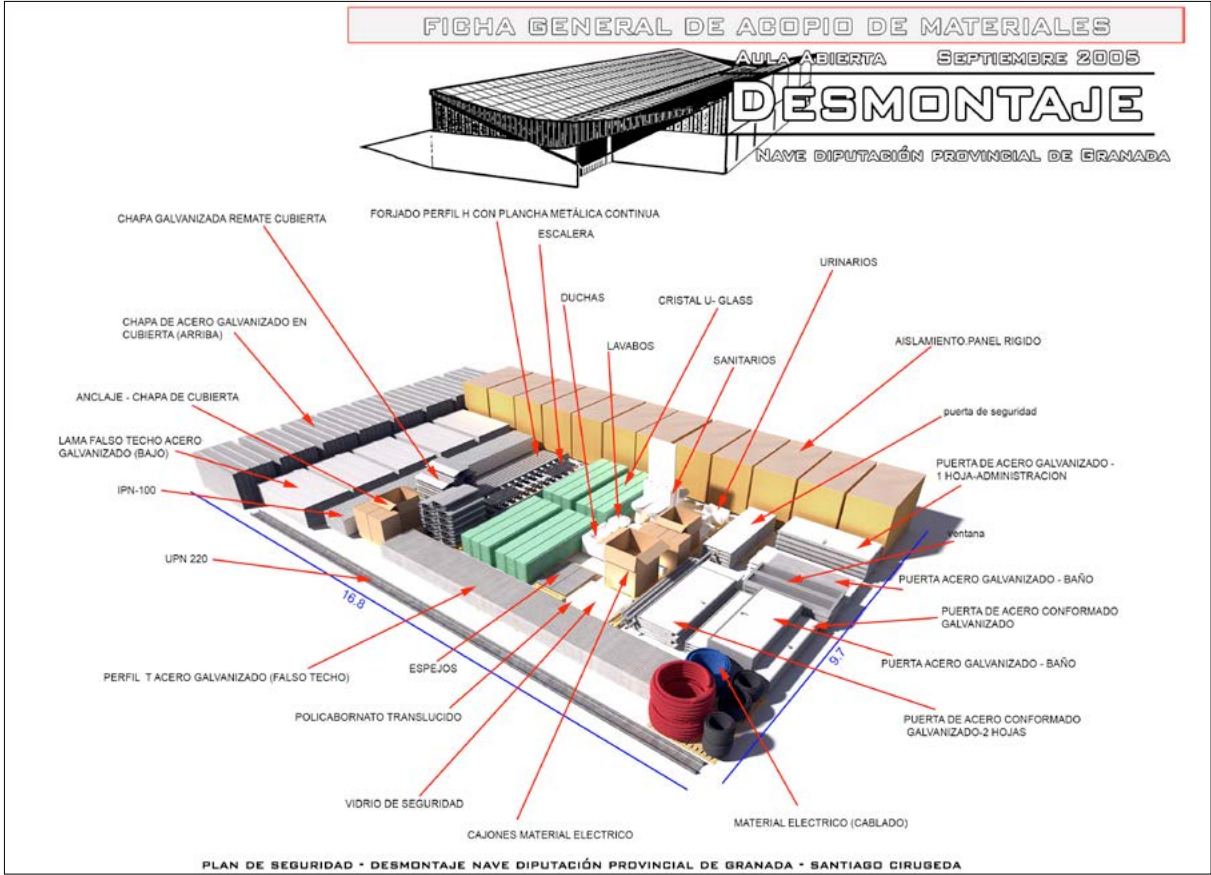
Santiago Cirugeda (Sevilla, 1971) es un arquitecto atípico que desde el inicio de su carrera ha puesto en práctica sus ideas directamente sobre el terreno. A lo largo de los últimos quince años, ha desarrollado un método basado en la observación y el análisis de la ciudad, al objeto de afrontar carencias urbanísticas que en ella detecta. Entendiendo la arquitectura como una disciplina que debe velar para la mejora de las condiciones sociales, plantea un modelo de ciudad auto-gestionada donde los ciudadanos puedan decidir sobre su entorno inmediato.

Empezó su carrera profesional en solitario en el ámbito de la realidad urbana, antes de titularse, abordando temas como la arquitectura efímera, el reciclaje, la reutilización de materiales, las estrategias de ocupación, la incorporación de prótesis a edificios construidos o la participación ciudadana en los procesos de toma de decisión sobre asuntos urbanísticos. Creó el estudio de Recetas Urbanas (2003) y presentó el libro *Situaciones Urbanas* (Ed. Tenov 2007), que muestra estrategias legales y demandas sociales, a través de proyectos arquitectónicos. Junto con Guillermo Cruz, dirigió el documental *Spanish Dr€am* (2008) el cual desvela las causas y efectos de la burbuja inmobiliaria en España. El libro *Arquitecturas colectivas* (2010) retrata su iniciativa consistiendo en movilizar a docenas de colectivos para reciclar contenedores provenientes de un asentamiento temporal desmantelado, convirtiéndolos en multitud de espacios auto-construidos y auto-gestionados distribuidos por todo el territorio español dando lugar a la red epónima. Entre numerosos proyectos destacan Kuvás S. C. (1997 Sevilla), Casa Rompecabezas (2002 Sevilla), Pròtesis Institucional ESPAI (2005 Castelló), Aula Abierta (2006 Granada), el Niu (2008 Girona), Proyectalab (2010 Benicàssim), La Carpa – Espacio Artístico (2012 Sevilla) y el pabellón House of Words para la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Gotemburgo (2015).

Recibió los premios Ojo Crítico e Iniciararte (2007), Naider Sociedad y Territorio (2008), así como el International Fellowship de la RIBA, la medalla FAD y el Global Award for Sustainable Architecture (2015).



House of Words Gotemburgo (2015)



Desmontaje de edificio (Nave diputación provincial de Granada) 2005



Aula Abierta de “La Carpa” de Sevilla (2007)

Aaabierta montaje

Preparación de encofrado de la base para hormigonar

Ficha nº 1a

Personas	Herramientas	Protecciones
2		

Operaciones

1. Cortar las chapas perimetrales en cada metro y fijarlas provisionalmente

2. Cortar las chapas en el borde inferior

3. Encajar las chapas y perforarlas en cada metro y fijarlas provisionalmente

4. Cortar y doblar el mallazo de acero

Aula abierta Granada Santiago Cirugeda www.recetasurbanas.net

Aaabierta montaje

Hormigonar los encofrados

Ficha nº 5

Personas	Herramientas	Protecciones
8		

Operaciones

1. Cargar el carro con hormigón

Hormigonera: 12m³ de hormigón (2000kg) 225 euros

Carro: 55 litros, 130kg capacidad

2. Rellenar los encofrados

Has hecho agujeros para no hacer daño?

¿Hay mucho hormigón para que no se caiga?

¿Hay mucho hormigón para que no se caiga?

3. Vibrar el hormigón

¿Hay mucho hormigón para que no se caiga?

¿Hay mucho hormigón para que no se caiga?

Aula abierta Granada Santiago Cirugeda www.recetasurbanas.net

Aula Abierta de Granada (2008)

DEMOCRACIA

Democracia és un equip de treball constituït a Madrid en 2006. L'interés principal de Democracia és l'ús de l'esfera pública en les seues més diverses configuracions, entenent l'art com a un acte comunicatiu.

La pràctica de Democracia s'inicia a partir de la discussió i l'enfrontament d'idees i formes d'acció. El mateix fet de treballar en grup fixa un interés d'intervenció en l'àmbit d'allò social i allò polític. Democracia funciona com a un node d'interessos agrupats de manera temporal baix un mateix objectiu, el qual s'aborda necessàriament des de distintes perspectives: les de cadascú dels participants en el projecte en qüestió, sent estos tant els diferents agents i productors que conformen Democracia (permanents i ocasionals) com comunitats específiques amb las quals s'estableix una col·laboració.

Una de les estratègies habituals del col·lectiu és diluir las propostes en àmbits diferents a l'artístic. Si bé es parteix des de el (o es torna al) sistema-art com a una esfera pública molt definida es busca una forma de penetració en altres esferes i altres audiències.

Democracia també treballa en l'àmbit de l'edició (foren directores de la revista Nolens Volens (2006-2012) i el comissariat (Madrid Abierto 2008, No Future, Creador de Dueños). Junt a Aitor Méndez administren el blog www.contraindicaciones.net

El treball de Democracia ha segut exposat de forma individual en el Frankfurter Kunstverein, el Hirshhorn Museum de Washington, el Station Museum de Houston, BF 15, Lyon, St James Cavalier Centre, La Valleta o la fundació Pilar i Joan Miró a Palma. Ha participat en biennals com la d'Estambul, Taipei, La Habana, Poznan i Gotteborg. Recentment ha participat en exposicions col·lectives com Turning Points, National Gallery, Budapest, Espejos: Los trabajadores de la luna / Moonworkers, MAC (Museo de Arte Contemporáneo), Santiago de Chile, Baadlands: An Atlas of Experimental Cartography, Tin Sheds Gallery, Sidney, Politics: I do not like it, but it likes me. Laznia Centre for Contemporary Art, Gdansk, La elipsis arquitectónica. Centro Cultural Universitario Tlatelolco, Mexico DF. Ha col·laborat amb la Plataforma d'Artistes Antifascistes amb els projectes "Jornadas contra Franco" y "Monte de Estepar".

Democracia es un equipo de trabajo constituido en Madrid en 2006. El interés principal de Democracia es el uso de la esfera pública en sus más diversas configuraciones, entendiendo el arte como un acto comunicativo.

La práctica de Democracia se inicia a partir de la discusión y el enfrentamiento de ideas y formas de acción. El mismo hecho de trabajar en grupo fija un interés de intervención en el ámbito de lo social y lo político. Democracia funciona como un nodo de intereses agrupados de manera temporal bajo un mismo objetivo, el cual se aborda necesariamente desde distintas perspectivas: las de cada uno de los participantes en el proyecto en cuestión, siendo estos tanto los diferentes agentes y productores que conforman Democracia (permanentes y ocasionales) como comunidades específicas con las que se establece una colaboración.

Una de las estrategias habituales del colectivo es diluir las propuestas en ámbitos diferentes al artístico. Si bien se parte desde el (o se vuelve al) sistema-arte como una esfera pública muy definida se busca una forma de penetración en otras esferas y otras audiencias.

Democracia también trabaja en el ámbito de la edición (fueron directores de la revista Nolens Volens (2006-2012) y el comisariado (Madrid Abierto 2008, No Future, Creador de Dueños). Junto a Aitor Méndez administran el blog www.contraindicaciones.net

El trabajo de Democracia ha sido expuesto de forma individual en el Frankfurter Kunstverein, el Hirshhorn Museum de Washington, el Station Museum de Houston, BF 15, Lyon, St James Cavalier Centre, La Valleta o la fundación Pilar y Joan Miró a Palma. Ha participado en bienales como la de Estambul, Taipei, La Habana, Poznan y Gotteborg. Recientemente ha participado en exposiciones colectivas como Turning Points, National Gallery, Budapest, Espejos: Los trabajadores de la luna / Moonworkers, MAC (Museo de Arte Contemporáneo), Santiago de Chile, Baadlands: An Atlas of Experimental Cartography, Tin Sheds Gallery, Sidney, Politics: I do not like it, but it likes me. Laznia Centre for Contemporary Art, Gdansk, La elipsis arquitectónica. Centro Cultural Universitario Tlatelolco, Mexico DF. Ha colaborado con la Plataforma de Artistas Antifascistas en los proyectos "Jornadas contra Franco" y "Monte de Estepar".

Fotografias: Cortesía de ADN Galería



Les idoles n'existent pas (Los ídolos no existen) 2009



Nous n'avons rien sauf notre temps (No tenemos nada salvo nuestro tiempo) 2009





La vérité est toujours révolutionnaire (La verdad es siempre revolucionaria) 2009



Domènec

Existenzminimum (2002)

Domènec (Mataró, 1962) és un artista visual. Ha creat una obra fotogràfica, videogràfica, instal·lacions i intervencions en l'espai públic que prenen el projecte arquitectònic com a una de les construccions imaginàries més productives i complexes d'allò modern tradició.

Ha realitzat nombroses exposicions i projectes *in situ* a diferents llocs com Irlanda, Mèxic, Bèlgica, França, Itàlia, Estats Units, Brasil, Israel, Palestina, Brasil, Eslovènia, Finlàndia o Argentina.

El seu treball ha estat exposats, entre d'altres llocs, al MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona, al Museu d'Art Modern de Varsovia, al Museu Nacional da República de Brasília, Laboratorio Arte Alameda de Ciutat de Mèxic, a la Kaapelin Galleria de Helsinki, al Musée d'art contemporain de Montréal o a la P74 Gallery de Ljubljana.

Ha mostrat els seus vídeos, entre d'altres llocs, al New Museum of Contemporary Art de Nova York, al Hammer Museum de Los Angeles, Storefront for Art and Architecture de Nova York, al Rotterdam Architecture Film Festival i al Vladivostok Film Festival.

És coeditor de la publicació d'art *Roulotte*.

Domènec (Mataró, 1962) es un artista visual. Ha creado una obra fotográfica, videográfica, instalaciones e intervenciones en el espacio público que toman el proyecto arquitectónico como una de las construcciones imaginarias más productivas y complejas de lo moderno tradición.

Ha realizado numerosas exposiciones y proyectos *in situ* en diferentes lugares como Irlanda, México, Bélgica, Francia, Italia, Estados Unidos, Brasil, Israel, Palestina, Brasil, Eslovenia, Finlandia o Argentina.

Su Trabajo ha sido expuesto, entre otros lugares, en el MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona, el Museo de Arte Moderno de Varsovia, el Museo Nacional da República de Brasilia, Laboratorio Arte Alameda de Ciudad de México, en la Kaapelin Galleria de Helsinki, el Musée d'art contemporain de Montréal o en la P74 Gallery de Ljubljana.

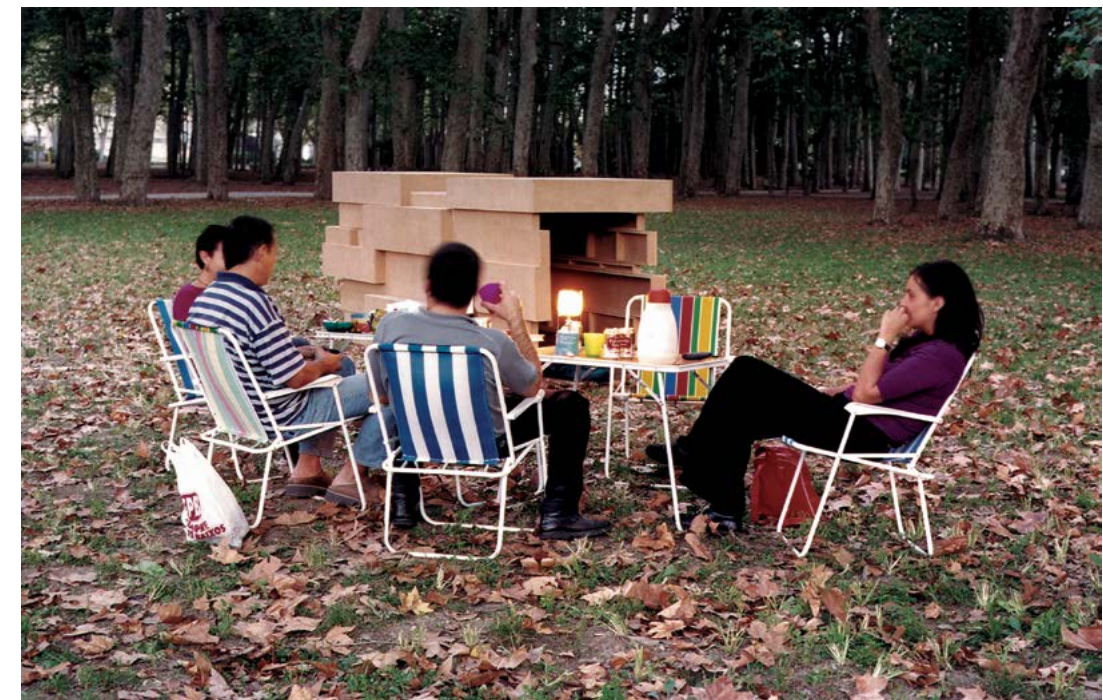
Ha mostrado sus vídeos, entre otros lugares, en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York, el Hammer Museum de Los Ángeles, Storefront for Art and Architecture de Nueva York, el Rotterdam Architecture Film Festival y el Vladivostok Film Festival.

Es coeditor de la publicación de arte *Roulotte*.



Monumento a Rosa Luxemburg
y Karl Liebknecht
Mies van der Rohe. 1926





ROSA LUXEMBURG
(POLÒNIA, 5 DE MARÇ DE 1871 - 15 DE GENER DE 1919)
POLÍTICA REVOLUCIONÀRIA ALEMANYA. NASCUTA A POLÒNIA SOTA OCUPACIÓ RUSSA. AMB L'INICI DE LA GUERRA, COMBATÉ FORTAMENT LA POSICIÓ SOCIAL-ADVINSTA DEL PARTIT SOCIALDEMOCRATA D'ALEMANYA, QUE SUPÒSAVA EL SUPORT DE L'AGRESSIÓ ALEMANYA I DE LES ANNEXIONS D'ALTRES NACIONS. CONJUNTAMENT AMB KARL LIEBKNECHT, LUXEMBURG ABANDONÀ EL PARTIT SOCIALDEMOCRATA, I PARTICIPÀ EN LA FORMACIÓ DE LA LLIGA ESPARTAQUISTA.

KARL LIEBKNECHT
(LEIPZIG, 13 D'AUGOST DE 1871 - 15 DE GENER DE 1919)
POLÍTIC REVOLUCIONARI ALEMANY. COFUNDADOR DE LA LLIGA ESPARTAQUISTA I DEL PARTIT COMUNISTA ALEMANY.



LA LLIGA ESPARTAQUISTA (SPARTAKUSBUND)
VA SER UN MOVIMENT REVOLUCIONARI MARXISTA ORIGINAT A ALEMANYA DURANT ELS ÚLTIMS ANYS DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL, VA SER FUNDAT PER KARL LIEBKNECHT I ROSA LUXEMBURG AL COSTAT D'ALTRES TALS COM CLARA ZETKIN. EL SEU PERÍODE MÉS GRAN D'ACTIVITAT FOU DURANT LA REVOLUCIÓ ALEMANYA DE 1918. VAN NOMENAR A LA LLIGA AMB EL NOM D'ESPARTAC, L'ÍDEU DE LA REBEL·LIÓ D'ESCLAUS MÉS GRAN DE LA HISTÒRIA DE ROMA.



1 DE GENER DE 1919

LA LLIGA ESPARTAQUISTA NO VA PORTAR A TERME UNA REVOLUCIÓ COMUNISTA DE BREU DURADA A BERLÍN. LA REVOLUCIÓ (DESPRÉS CONEGUDA COM A ADJECAMENT ESPARTAQUISTA) VA SER DERROTADA PER LES FORCES COMBINADES DEL PARTIT SOCIALDEMOCRATA D'ALEMANYA, L'EXERCIT ALEMANY I DELS GRUPS PARAMILITARS D'EXTREMA DRETA CONEGUTS COM A FRIEDRICHSHÜTZER. CENTENARS D'ESPARTAQUISTES VAN SER EXECUTATS EN LES SETMANES QUE VAN SEGUIR A LA REVOLTA.

15 DE GENER DEL 1919

EN PLENA REVOLTA ESPARTAQUISTA, ROSA LUXEMBURG I KARL LIEBKNECHT, FOREN ARRESTATS I OÜTS PER A ÉSSER INTERROGATS A L'HOTEL ADLON DE BERLÍN. ELS MATAREN A TRET, I ELS LLENÇAREN AL RIU. HOM AFIRMA QUE L'ORDRE LA DONA EL SOCIALDEMOCRATA GUSTAV NOSKE, ENCARREGAT DE REPRIMIR LA REBEL·LIÓ.



EDUARD FUCHS
(31 DE GENER DE 1870, CÖPPINGEN - 25 DE GENER DE 1940, PARÍS) HISTORIADOR, ESCRITOR, COL·LECCIONISTA D'ART I ACTIVISTA POLÍTIC, MEMBRE DEL PARTIT COMUNISTA ALEMANY.



13 DE JUNY DE 1926

INAUGURACIÓ DEL MONUMENT A ROSA LUXEMBURG I KARL LIEBKNECHT, CEMENTIRI DE FRIEDRICHFELDE, BERLÍN



DEMOLICIÓ DEL MONUMENT A ROSA LUXEMBURG

EL GENER DE 1933 ELS NAZIS DESTRUÏREN EL MONUMENT, L'ESTRELLA AMB LA FALC I EL MARTELL ÉS EXPOSADA EN UNA MOSTRA D'INSIGNES I ESTENDARDS COMUNISTES INCAUTATS PELS NAZIS AL "MUSEU DE LA REVOLUCIÓ", BERLÍN



15 DE GENER DE 1946

DES DEL 1946 EL RÉGIM COMUNISTA HONENATÀ ROSA LUXEMBURG I KARL LIEBKNECHT EN L'ANNIVERSARI DEL SEU ASSASSINAT. CEMENTIRI DE FRIEDRICHFELDE, BERLÍN, REPÚBLICA DEMOCRÀTICA D'ALEMANYA.



15 DE GENER DE 1989

ÚLTIM HONENATIU OFICIALISTA A ROSA LUXEMBURG I KARL LIEBKNECHT EN EL 70 ANIVERSARI DEL SEU ASSASSINAT. BERLÍN, ODR, REPÚBLICA DEMOCRÀTICA D'ALEMANYA.

10 DE NOVEMBRE DE 1989

EL MUR DE BERLÍN VA CAURE LA NIT DE DUBOIS A DIVENDRES DEL 10 DE NOVEMBRE DE 1989.



15 DE GENER DE 1999

HONENATIU POPULAR A ROSA LUXEMBURG I KARL LIEBKNECHT EN EL 80 ANIVERSARI DEL SEU ASSASSINAT. BERLÍN, REPÚBLICA REUNIFICADA D'ALEMANYA.



1911



LUDWIG MIES VAN DER ROHE
(AQUISGRÀ, 1886 - CHICAGO, 1969) ARQUITECTE ALEMANY, CONSIDERAT COM UN DELS MÉS DESTACATS DEL SEGLE XX.

CASA HUGO PERLS
LA CASA PERLS ES UNA DE LES PRIMERES CONSTRUCCIONS DE MIES VAN DER ROHE.

HUGO PERLS, KARL LIEBKNECHT I MIES VAN DER ROHE

POC ABANS DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL, KARL LIEBKNECHT VA COMENTAR A HUGO PERLS: "EL TEU ARQUITECTE" (MIES VAN DER ROHE) "SEMBLA UN HOME MOLT CAPACITAT, QUAN ELS SOCIALISTES INDEPENDENTS ARRIBEM AL PODER EL MANTINDREM MOLT OCUPAT".

1912

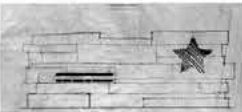


PROJECTE MONUMENT A BISMARCK
MIES VAN DER ROHE. 1910 - 1912. ALÇAT I FOTOMUNTATGES

1918

1919

1926



MONUMENT A ROSA LUXEMBURG I KARL LIEBKNECHT

MIES VAN DER ROHE. 1926.
MIES ES VA ASSABENTAR DE QUE LA CASA PERLS HAVIA ESTAT COMPRADA PER EDUARD FUCHS, HISTORIADOR, COL·LECCIONISTA I DESTACAT MIEMBRE DEL PARTIT COMUNISTA ALEMANY. MIES DE SEU ARA CONEIXER FUCHS I REBRE L'ENCÀRREG DE CONSTRUIR-LI UNA NOVA CASA. FUCHS CONVIDÀ A MIES A SOPAR I A CONVERSAR. DURANT EL SOPAR FUCHS ENSENYA A MIES ELS ESBOSSOS PER A UN MONUMENT A ROSA LUXEMBURG I KARL LIEBKNECHT DESTRECHA NEOCLASSICA AMB COLUMNES D'ORDRE. "EM VAIG POSAR A RIURE" EXPLICA POSTERIDORMENT MIES, "LI VAIG DIR A FUCHS QUE SERIA UN GRAN MONUMENT PER A UN BANQUER". FUCHS L'ENDEMANÀ QUE FÉS UNA NOVA PROPOSTA.

MIES TINGUÉ MOLTES DIFÍCULTATS PER CONSTRUIR L'ESTRELLA DE DOS METRES DE DIÀMETRE DISENYADA EN ACER INOXIDABLE. LA SIDERÚRGIA KRUPP REBUTJÀ FABRICAR UN SÍMBOL TAN REVOLUCIONARI. FINALMENT MIES ENCARREGÀ CINC PECES ROMBODALS DE KRUPP SUBMINISTRÀ I QUE FOREN POSTERIDORMENT UNIDES EN FORMA D'ESTRELLA COMUNISTA.

EL GENER DE 1926 MIES S'ADHEREIX A LA SOCIETAT D'AMICS DE LA NOVA RUSSIA.

1933



1930-1933, BAUHAUS

MIES VAN DER ROHE VA DIRIGIR L'ESCOLA BAUHAUS, UN DELS CENTRES PRINCIPALS PER L'EVOLUCIÓ DEL MOVIMENT MODERN, ENTRE 1930 I 1933, ANY EN QUE FOU CLAUSURADA PEL PARTIT NAZI.

1933

MIES VAN DER ROHE PARTICIPA EN LA PRIMERA EXPOSICIÓ NACIONAL SOCIALISTA "POBLE ALEMANY, TREBALL ALEMANY".

1935, PAVELLÓ DE BRUSSEL·LES

MIES VAN DER ROHE PARTICIPA EN EL CONCURS PER DISSENYAR EL PAVELLÓ DE L'ALEMANYA NACIONAL SOCIALISTA A LA FIRA DE BRUSSEL·LES.

1937



1937, EXILI

EL 1937 MIES EMIGRÀ ALS ESTATS UNITS, ON EXERCÍ EL CÀRREC DE DIRECTOR DE L'ESCOLA D'ARQUITECTURA DEL ILLINOIS INSTITUTE OF TECHNOLOGY. EL 1947 EL MUSEU DE NOVA YORK LI DEDICÀ UNA RETROSPECTIVA COMISSARIADA PER PHILIP JOHNSON.

PHILIP JOHNSON

(CLEVELAND, 7 D'AUGOST DE 1906 - 25 DE FEBRER DE 2005) ARQUITECTE NORD-AMERICÀ. UNA VEGADA ACABATS ELS ESTUDIS JOHNSON VA ACCEPTAR EL CÀRREC DE DIRECTOR DEL DEPARTAMENT D'ARQUITECTURA DEL MUSEU D'ART MODERN DE NOVA YORK, QUE S'ACABAVA DE CREAR. EL 1928 JOHNSON VA CONÈIXER A MIES VAN DER ROHE. LA TROBADA FOU UNA REVELACIÓ PER JOHNSON I FOU L'ORIGEN D'UNA LLARGA I COMPLEXA RELACIÓ. DURANT ELS ANYS 30, AL MATEIX TEMPS QUE A TRAVÉS D'UNA GRAN EXPOSICIÓ AL MIDA, JOHNSON "REVEGUA" L'ESTIL INTERNACIONAL, EN ELS SEUS FREQUENTS VIATGES A ALEMANYA, SE SENTÍ TOTALMENT FASCINAT PEL NAZISME.

1954



EDIFICI SEAGRAM

MIES VAN DER ROHE I PHILIP JOHNSON. 1954-1958. PARK AVENUE, NOVA YORK. AMB L'EDIFICI SEAGRAM, MIES CONSTRUÏX EL PARADIGMA DEL GRATACEL MODERN I POSA LES BASES DEL QUE ESDEVINDRÀ L'ARQUITECTURA DE LES GRANS CORPORACIONS.

Alicia Framis

Alicia Framis (Barcelona, 1967) és una artista multidisciplinària i en la seua pràctica es mescla l'arquitectura, el disseny, la moda i la performance. El seu treball està basat en projectes i es centra en diferents aspectes de l'existència humana dins de la societat urbana contemporània. Framis a sovint comença a partir de dilemes socials reals per a desenvolupar noves propostes i solucions. Porta a cap plataformes d'interacció social creativa, normalment a través de la col·laboració interdisciplinària amb altres artistes i especialistes a través de diversos camps.

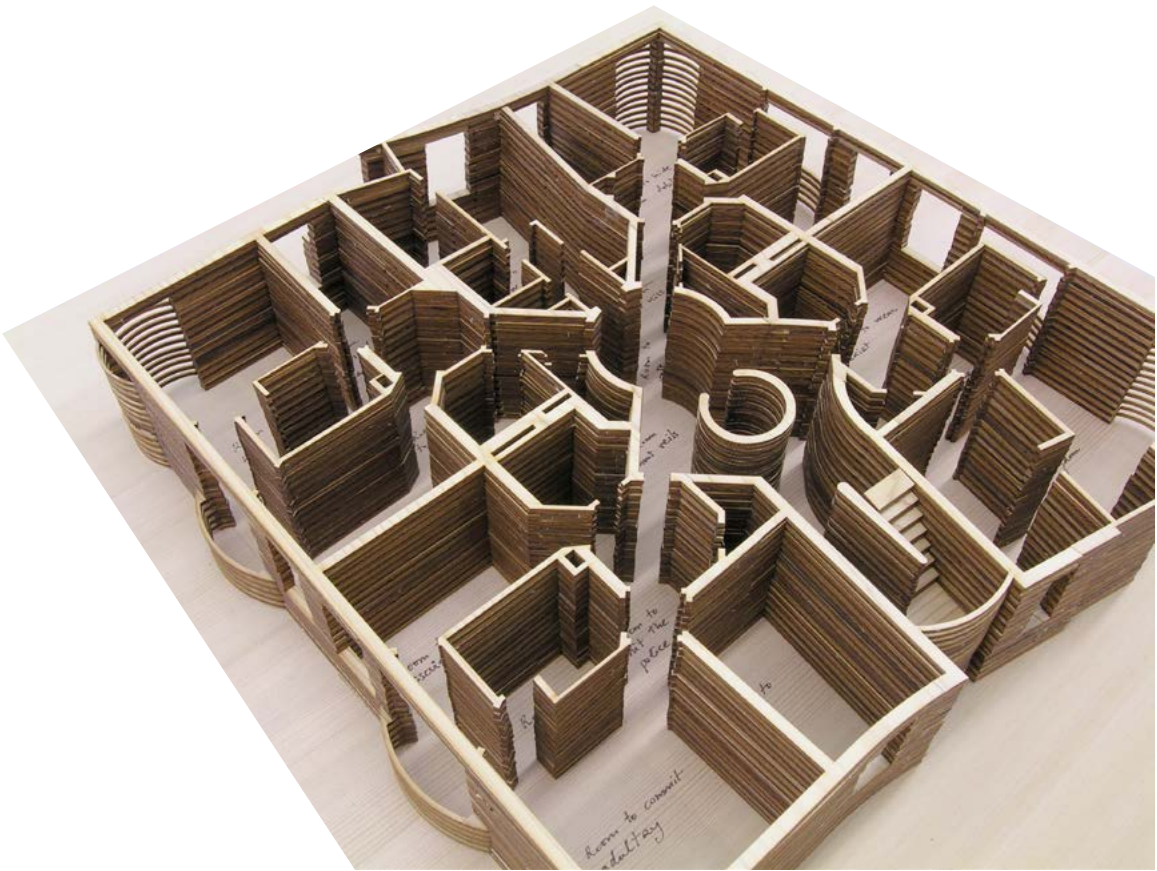
Ha guanyat diferents premis, entre els quals podem destacar el Premi de Lleida Art Contemporani (2000) i el Premi de Roma (1997). Ha realitzat nombroses exposicions individuals que inclouen el MUSAC, Castilla i Lleó (2014), Museum voor Moderne Kunst Arnhem (2013), La Frac Haute-Normandie, Rouen (2012), Ullens Center for Contemporary Art, Beijing (2010), Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona (2008), el Palais de Tokio, París (2002), entre altres.

Destaca la seua representació dels Països Baixos en el pavelló holandès en la 50^a Biennial de Venècia (2003) i la seua participació en la segona Biennial de Berlín (2001), Performa 09 de Nova York (2009), i Manifesta 2 Luxemburg (1998). El seu treball forma part de nombroses col·leccions permanents, com la Col·lecció FRAC Lorraine (França), Migros Museum für Gegenwartskunst (Suïssa), Museo Boijmans van Beuningen (Holanda), el MUSAC de Castilla i Lleó (Espanya), Rabo Col·lecció d'Art (Països Baixos) o Stedelijk Museum Collection (Països Baixos).

Alicia Framis (Barcelona, 1967) es una artista multidisciplinaria en cuya práctica se mezcla la arquitectura, el diseño, la moda y la performance. Su trabajo está basado en proyectos y se centra en diferentes aspectos de la existencia humana dentro de la sociedad urbana contemporánea. Framis a menudo comienza a partir de dilemas sociales reales para desarrollar nuevas propuestas y soluciones. Desarrolla plataformas de interacción social creativa, normalmente a través de la colaboración interdisciplinaria con otros artistas y especialistas a través de diversos campos.

Ha ganado diferentes premios, entre los cuales podemos destacar el Premio de Lleida Arte Contemporáneo (2000) y el Premio de Roma (1997). Ha realizado numerosas exposiciones individuales que incluyen el MUSAC, Castilla y León (2014), Museum voor Moderne Kunst Arnhem (2013), La Frac Haute-Normandie, Rouen (2012), Ullens Center for Contemporary Art, Beijing (2010), Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona (2008), el Palais de Tokio, París (2002), entre otras.

Destaca su representación de los Países Bajos en el pabellón holandés en la 50^a Bienal de Venecia (2003) y su participación en la segunda Bienal de Berlín (2001), Performa 09 de Nueva York (2009), y Manifesta 2 Luxemburg (1998). Su trabajo forma parte de numerosas colecciones permanentes, como la Colección FRAC Lorraine (Francia), Migros Museum für Gegenwartskunst (Suiza), Museo Boijmans van Beuningen (Holanda), el MUSAC de Castilla y León (España), Rabo Colección de Arte (Países Bajos) o Stedelijk Museum Collection (Países Bajos).



Planta de Habitaciones prohibidas (2013)
Cortesía de la artista y Galería Juana de Aizpuru

BAS
SHANGRI-LA
LIBRIA
DINAS AFFARON
METROPOLIS
MU
MOSCOW METRO 2
CITY OF DOMES

EMBARQUE
EMBARQUE
EMBARQUE
U. LLAMADA
EMBARQUE
EMBARQUE

SALIDAS	PREVISTO
TETRAHEDRAL CITY	U. LLAMADA
AIRHAVEN	EMBARQUE
GOTHAM CITY	RETRASADO
BASIN CITY	CANCELADO
SHANGRI-LA	EMBARQUE
LIBRIA	EMBARQUE
DINAS AFFARON	EMBARQUE
METROPOLIS	EMBARQUE
MU	U. LLAMADA
MOSCOW METRO 2	EMBARQUE
CITY OF DOMES	EMBARQUE
RURITANIA	EMBARQUE
FLATLAND	EN RUTA
CLOUD CITY	EMBARQUE
UTOPIA	EMBARQUE

Departures/Salidas (TETRAHEDRAL CITY) (2013)
Cortesía de la artista y Galería Juana de Aizpuru

SALIDAS	PREVISTO
UTOPIA	U. LLAMADA
LEMURIA	EMBARQUE
TRITON	RETRASADO
NEVERLAND	CANCELADO
THEMISCIRA	EMBARQUE
STRATUS CITY	EMBARQUE
SKYPIEA	EMBARQUE
SKYHOLM	EMBARQUE
DISTOPIA	U. LLAMADA
NEW BABYLON	EMBARQUE
GALACT	EMBARQUE
WONDERLAND	EMBARQUE
THE ILLINOIS	EMBARQUE
CAMELOT	EMBARQUE
PLANET X	EMBARQUE

Departures/Salidas (UTOPIA) (2013)
Cortesía de la artista y Galería Juana de Aizpuru

SALIDAS	PREVISTO
DESPINA	EMBARQUE
EDELMA	EMBARQUE
NIBIRU	U. LLAMADA
NYSA	EMBARQUE
QUIVIRA	EMBARQUE
DISTOPIA	U. LLAMADA
PRIVATOPIA	EMBARQUE
TIRANOPOLIS	EMBARQUE
METAPOLIS	EMBARQUE
MATRIX	CANCELADO
CITAA NUOVA	EMBARQUE
KIBBUTZ	EMBARQUE
BRASILIA	EN RUTA
PLUG-IN CITY	RETRASADO
SOGO	EMBARQUE

Departures/Salidas (DESPINA) (2013)
Cortesía de la artista y Galería Juana de Aizpuru

Laia Solé

Laia Solé (Vic, 1976). Artista visual, li interessen les pràctiques quotidianes que es desenvolupen en l'espai urbà. La majoria dels seus treballs són *site-specific*, portats a terme a través de varies accions i mitjans, com vídeo, performance o obra gràfica, i fan visible o transformen temporalment les dinàmiques de l'espai. A sovint estes obres són desenvolupades en col·laboració amb comunitats locals, arquitectes, antropòlegs i altres artistes.

A sovint estos treballs són desenvolupats en col·laboració amb comunitats locals, artistes i professionals d'altres àmbits. El treball que forma part d'esta exposició es va desenvolupar en una primera versió a Sao Paulo (Brasil) en el marc de la beca Can Xalant per a residència en LABMIS (Museu da Imagem e do Som). Una segona versió es va desenvolupar a Barcelona, en el marc de *Dispositius-Post* de Idensitat en col·laboració amb el col·lectiu ciutadà Recreant Cruïlles.

Formada en Belles Arts per la Universitat de Barcelona, ha treballat en diferents institucions educatives; és professora en la Universitat de Vic i ha participat en projectes col·lectius d'investigació com *ID Barrio Mex / Tultitlán* amb Idensitat (Mèxic, 2013). Així mateix, ha co-curat l'exposició *Apamar: Cartografies, mètriques i polítiques de l'espai* (ACVic, 2011) i co-dirigit el fòrum de la QUAM *Wikipolis: Cartografies i creació col·lectiva de l'espai social* (ACVic, 2011).

Ha segut artista en residència en LABMIS en Museu da Imagem e do Som (Sao Paulo, 2012) i el seu treball ha format part d'exposicions col·lectives en diferents centres culturals, com el MAC (Santiago de Chile, 2009), Arts Santa Mònica (Barcelona, 2011), o The Drawing Center (Nova York, 2015).

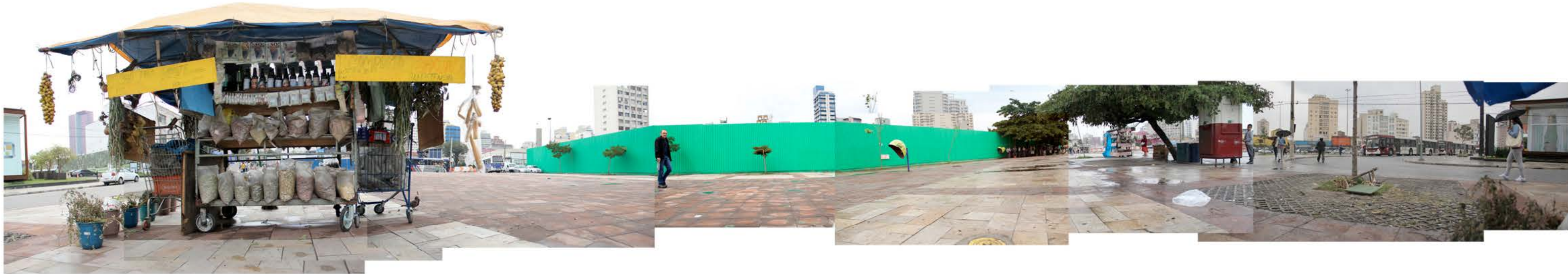
Laia Solé (Vic, 1976). Artista visual, le interesan las prácticas cotidianas que se desarrollan en el espacio urbano. La mayoría de sus trabajos son *site-specific*, desarrollados a través de varias acciones y medios, como vídeo, performance o obra gráfica, y visibilizan o transforman temporalmente las dinámicas del espacio. A menudo estas obras son desarrolladas en colaboración con comunidades locales, arquitectos, antropólogos y otros artistas.

A menudo estos trabajos son desarrollados en colaboración con comunidades locales, artistas y profesionales de otros ámbitos. El trabajo que forma parte de esta exposición se desarrolló en una primera versión en Sao Paulo (Brasil) en el marco de la beca Can Xalant para residencia en LABMIS (Museo da Imagem e do Som). Una segunda versión se desarrolló en Barcelona, en el marco de *Dispositius-Post* de Idensitat en colaboración con el colectivo ciudadano Recreant Cruïlles.

Formada en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona, ha trabajado en diferentes instituciones educativas; es profesora en la Universitat de Vic y ha participado en proyectos colectivos de investigación como *ID Barrio Mex / Tultitlán* con Idensitat (México, 2013). Así mismo, ha co-curado la exposición *Apamar: Cartografías, métricas y políticas del espacio* (ACVic, 2011) y co-dirigió el fórum de la QUAM *Wikipolis: Cartografías y creación colectiva del espacio social* (ACVic, 2011).

Ha sido artista en residencia en LABMIS en Museu da Imagem e do Som (Sao Paulo, 2012) y su trabajo ha formado parte de exposiciones colectivas en varios centros culturales, como el MAC (Santiago de Chile, 2009), Arts Santa Mònica (Barcelona, 2011), o The Drawing Center (Nueva York, 2015).





Chromaketying. Desaparición de un muro (2012)





Chromakeying. Obrint espais (2014)

La revolución no será democrática

Boing Txul Ipan

EDITORIAL BAGA

EL PRESSENTIMENT

N.46

www.elpresentiment.net
23.04.2015

EN LAS AFUERAS DE LA DEMOCRACIA

Johanna Caplliure

Vivimos en una cultura posrevolucionaria e hipercapitalista- asegura Gilles Lipovetsky junto a Jean Serroy¹. Si nos ponemos en disposición de reflexionar sobre esta afirmación debemos plantearnos qué sentido se nos ofrece bajo esta definición. Entenderíamos que la noción “cultura posrevolucionaria” es un vivir en una sociedad del “después de la revolución”. Pareciera, entonces, que no habría más revolución jamás². Y, sin embargo, en la madriguera descansa el viejo personaje de la “fábula” marxiana, aquel que encarna la revolución. El viejo topo nos advierte que por mucho que la revolución permanezca dormida, cubierta por el desdén, la opresión o el miedo, resurgirá del búnker para señalarnos que esta reside en los diferentes estratos del mundo. Aunque, a veces, creamos que ya no existirá, solo hace falta un leve zumbido para que el despertar se dé en el siglo. En la Ilustración este se llamó Revolución. La *Noche del Siglo*³ nos precipita en la pérdida total. Hoy la revolución lleva el nombre de un enjambre que despierta en la primavera.

Por otro lado, una “cultura hipercapitalista” o también conocida como desbordamiento del capital define el fin de la dicotomía interioridad-exterioridad de este. Puesto que el sistema se instala en la vida como tecnología biopolítica de la existencia. La crisis del capital volteó la relación de dominación en términos de producción, explotación y opresión. La fábrica cesó de ser el espacio de subordinación y el trabajador el único cuerpo oprimido. En el momento en que el capital opera desde el interior de la propia vida, el mundo se transforma en hiperfábrica y cada uno de nosotros en la marca de venta. “Estamos orgullosos de encarnar la crisis del sistema que nos machaca”⁴. Y eso nos hace víctimas del propio sistema: “Por

1 LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean: *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, Anagrama, Barcelona, 2010, p. 14.

2 Huelga decir que esta idea, la muerte de la revolución, es la que se revela a lo largo del texto de los autores de *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*.

3 Nos perdemos en la Noche del Siglo bajo dos sentidos según el pensador catalán Santiago López Petit: “perdidos porque hemos perdido y perdidos porque no hallamos el camino de salida”. LÓPEZ PETIT, Santiago: *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*, Traficantes de sueños, Madrid, 2009, p. 57.

4 VV. AA.: “Alphabet of the Crisis”, *La constitución política del presente*, 11 to 21, CAAC. Issue 1, (Marzo-Junio 2011), p. 24. Original en “Abécédaire de la crise”, *Revista Multitudes*, Issue 37-38 (2009), Paris. (<http://multitudes.samizdat.net/>)

favor, explótennos más y trabajaremos más duro y someteremos así todos los aspectos de nuestra vida al capital”⁵. La vida es inmediatamente la mayor forma de dominio cuando identificamos la realidad y el capital. Conspicuamente podemos declarar que la lógica capitalista aplasta nuestras vidas, que la vida deja de tener sentido como tal y queda subsumida a la biopolítica del sistema. Pero también, que somos la crisis del capital. ¡Enorgulécete de tu insurrección!

Hasta aquí hemos tratado de imaginar un mundo posrevolucionario e hipercapitalista. No obstante, no cesa de invadirnos la sensación de que todavía queda algo por decir en términos políticos. La cultura del capital convive con un régimen político que bascula las tensiones entre el poder impuesto y el *impoder*⁶ de la multitud; nos referimos a la democracia. La cultura democrática inaugurada por la modernidad condujo a una fase histórica sin precedentes en el que la cultura y el mundo se unieron en la fuerza del estado-mundo. El advenimiento de las democracias modernas portaron los valores de progreso de la Ilustración donde la autonomía venció sobre cualquier sistema anterior. Los valores de igualdad, libertad y laicidad transformaron el mundo-estado hacia una democracia que a través del liberalismo, el imperialismo y el capitalismo impulsó el cambio hacia una homogeneidad dudosa y perturbadora. Si bien la democracia nació como soberanía del pueblo, como sistema de politización de los derechos y libertades individuales y trans-individuales, como puesta en relación entre el ciudadano y el estado, el “yo” y la colectividad, desafortunadamente el devenir de esta ha sido atropellado por el desapego a las divisas revolucionarias; tal como el consabido “Liberté, égalité et fraternité”.

Cuando nos centramos en la contemporaneidad, podemos observar cómo algunas de las graves amenazas que han hecho peligrar la democracia pertenecen a las acciones que prosperaron bajo los regímenes autoritarios del siglo XX. Los totalitarismos a los que hizo frente Hanna Arendt preñaron Europa de un malestar y una movilización jamás equiparable con cualquier realidad histórica anterior. No obstante, la buena fe imperante en la naturaleza de la democracia proporcionó nuevos organismos para la participación ciudadana, más allá del voto, desarrollando su actividad hacia los derechos fundamentales de los miembros de su estado-nación.

5 Ídem, p. 24.

6 El *impoder* es definido por Antonin Artaud como la imposibilidad de un poder.

EN ELS AFORES DE LA DEMOCRÀCIA

Johanna Caplliure

Vivim en una cultura post-revolucionària i híper-capitalista- assegura Gilles Lipovetsky junt a Jean Serroy¹. Si ens posem a disposició de reflexionar sobre esta afirmació hem de plantejar-nos quin sentit se’ns ofereix baix esta definició. Entendríem que la noció “cultura post-revolucionària” és un viure en una societat del “després de la revolució”. Semblaria, aleshores, que no hi hauria més revolució mai més². I, tanmateix, en el cau descansa el vell personatge de la “faula” marxiana, aquell que encarna la revolució. El vell talp ens adverteix que per molt que la revolució romanga dormida, coberta pel desdeny, l’opressió o la por, ressorgirà del búnker per a assenyalar-nos que esta resideix en els diferents estrats del món. Malgrat que, de vegades, creguem que ja no existirà, sols fa falta un lleu brunzit per a què el despertar es done en el segle. En la Il·lustració este es va anomenar Revolució. La *Nit del Segle*³ ens precipita en la pèrdua total. Hui la revolució porta el nom d’un eixam que desperta en la primavera.

Per altra banda, una “cultura híper-capitalista” o també coneguda com a desbordament del capital defineix la fi de la dicotomia interioritat-exterioritat d’este. Ja que el sistema s’instal·la en la vida com a tecnologia bio-política de la existència. La crisi del capital va voltejar la relació de dominació en termes de producció, explotació i opressió. La fàbrica va cessar de ser l’espai de subordinació i el treballador l’únic cos oprimit. En el moment en que el capital opera des de l’interior de la pròpia vida, el món es transforma en híper-fàbrica i cadascú de nosaltres en la marca de venda. “Estem orgullosos d’encarnar la crisi del sistema que ens masega”⁴. I això ens fa víctimes del propi sistema: “Per favor, exploten-nos més i treballarem més dur i sotmetrem així tots

els aspectes de la nostra vida al capital”⁵. La vida és immediatament la major forma de domini quan identifiquem la realitat i el capital. Conspícuament podem declarar que la lògica capitalista esclafa les nostres vides, que la vida deixa de tindre sentit com a tal i queda subsumida a la bio-política del sistema. Però també, que som la crisi del capital. ¡Enorgullix-te de la teua insurrecció!

Fins ací hem tractat d’imaginar un món post-revolucionari i híper-capitalista. No obstant, no cessa d’envair-nos la sensació de que encara queda alguna cosa per dir en termes polítics. La cultura del capital conviu amb un règim polític que bascula les tensions entre el poder imposat i l’*impoder*⁶ de la multitud; ens referim a la democràcia. La cultura democràtica inaugurada per la modernitat va conduir a una fase històrica sense precedents en el que la cultura i el món s’uniren en la força de l’estat-món. L’adveniment de les democràcies modernes portaren els valors de progrés de la Il·lustració on l’autonomia va vèncer sobre qualsevol sistema anterior. Els valors d’igualtat, llibertat i laïcitat transformaren el món-estat cap a una democràcia que a través del liberalisme, l’imperialisme i el capitalisme va impulsar el canvi cap a una homogeneïtat dubtosa i pertorbadora. Si bé la democràcia va nèixer com a sobirania del poble, com a sistema de politització dels drets y llibertats individuals i trans-individuals, com a posada en relació entre el ciutadà i l’estat, el “jo” y la col·lectivitat, desafortunadament l’esdevenir d’esta ha segut atropellat per la indiferència a les divises revolucionàries; tal com el conegut “Liberté, égalité et fraternité”.

Quan ens centrem en la contemporaneïtat, podem observar com algunes de les greus amenaces que han fet perillar la democràcia pertanyen a les accions que prosperaren baix els règims autoritaris del segle XX. Els totalitarismes als quals va fer front Hanna Arendt prenyaren Europa d’un malestar i una mobilització mai equiparable amb qualsevol realitat històrica anterior. No obstant, la bona fe imperant en la naturalesa de la democràcia va proporcionar nous organismes per a la participació ciutadana, més enllà del vot, desenvolupant la seua activitat cap als drets fonamentals dels membres del seu estat-nació.

Altre dels perills en els quals ha caigut la democràcia en època del desbocament del capital, com advertíem més dalt, és la homogeneïtzació de la societat. La

Otro de los peligros en los que ha caído la democracia en época del desbocamiento del capital, como advertíamos más arriba, es la homogenización de la sociedad. La globalización ha confundido la igualdad con la supresión de las diferencias. Por eso, autores como Hardt y Negri abandonan las explicaciones sobre la democracia, imponiendo la lógica del capital como *Imperio* y la diferencia del pueblo como monstruosa *Multitud*. El descontento por una democracia de partidos que no representan a la heterogénea sociedad incrementa la visión peyorativa sobre esta. De hecho, debemos aclarar que la negación no es tanto hacia la democracia como a la práctica democrática transformada en acción estatal que generó un sentimiento de pérdida de los derechos públicos. Por eso, es fundamental rescatar la noción de revolución en el interior de la era del capital. No es novedoso que la evolución de las democracias se haya visto interpelada por la revolución. Pero hoy la revolución es resistencia. Una resistencia a permanecer inmóvil como se adelantó a sentenciar Stéphane Hessel: *Indignez-vous!* “El motivo de la resistencia es la indignación”⁷.

Actualmente la dictadura de los mercados nos pone en alerta sobre la salvaguarda de la integridad de la democracia y la paz de los estados. “¡INDIGNAOS! Luchad para salvar los logros democráticos basados en valores éticos, de justicia y libertad prometidos tras la dolorosa lección de la segunda guerra mundial”⁸. Cuando uno se indigna ante una situación, entonces deviene militante, fuerte y comprometido, nos dice Hessel y Sampedro. Parece que la indignación ha servido como motor de propulsión para que la unión entre ciudadanos convierta su lucha particular en un compromiso social.

La emergencia de la realidad está produciendo que la democracia sea desplazada hacia senderos marginales que promueven una “democracia real” (movimiento 15-M), una “democracia radical” (como ha teorizado Adela Cortina desde una óptica habermasiana) o un poder para la ciudadanía. Un ejemplo tocante a nuestro estado español es el corrimiento hacia una política de la democracia en las calles con el movimiento de los indignados en 2011 a través de las tomas de las plazas en todas las ciudades del país. Un movimiento frente al Estado democrático que también tuvo su correlato y representación en otras ciudades a nivel internacional. Y que, a su vez,

se hermanó a “motines” populares como la toma de la bolsa de Wall Street (*Occupy Wall Street*), las plazas del norte de África en la primavera (2010) o los levantamientos universitarios en Quebec (*Le printemps érable*). Todas estas sacudidas a la democracia han producido un nuevo sentido de lo social y lo colectivo, además de cuestionarse la representación política. Lo social ha adquirido un aventajado lugar en el entramado de decisiones hacia la autonomía. La nueva actividad democrática, basada en la indignación y la insurrección (herederas de la revolución), nos ofrece un nuevo sentido para la palabra Democracia: NOSOTROS. Para Santiago López Petit la noción de *nos-otros*⁹ tiene un eco sonoro en el otro, en el otro que es nuestro, en un nosotros que es otro. O, acertadamente, bajo la pregunta ¿qué es ser en común?

En las afueras de la cultura de la democracia crecen dispositivos de agenciamiento. Cuando pensamos en la palabra “común” nos asociamos a Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy y Santiago López Petit y la definimos no como una recogida de las singularidades que nos unen, sino de las potencias en común inconfesables, desobradas o anónimas. Se trataría de una colectividad cuya fuerza de unión es la crisis y su fuerza reside en su desautorización (*communauté désavouée*¹⁰). El *nos-otros* ansía el desplazamiento tembloroso de un mundo aparte, hacia un mundo del ahora. Hablamos de un *común sensible*¹¹, puesto que su unión ya no depende de ideales o de normas, sino de vivencias, de experiencias y deseos que atraviesan la Noche del Siglo.

Por eso, nos demandamos si es posible democratizar las decisiones de un enjambre. ¿Cómo se puede generar un espacio de intercambio entre las intervenciones estatales y las nuevas democracias radicales? Acaso, ¿podemos democratizar la democracia? Hay algo que ya ha cambiado. Y si “crear es resistir. Resistir es crear”¹². Entonces creemos una nueva democracia.

1 LIPOVETSKY, Gilles i SERROY, Jean: *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, Anagrama, Barcelona, 2010, p. 14.

2 No cal dir que esta idea, la mort de la revolució, és la que es revela al llarg del text dels autors de *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*.

3 Ens perdem en la Nit del Segle sota dos sentits segons el pensador català Santiago López Petit: “perduts perquè hem perdut i perduts perquè no hi trobem el camí d’eixida”. LÓPEZ PETIT, Santiago: *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*, Traficantes de sueños, Madrid, 2009, p. 57.

4 VV. AA.: “Alphabet of the Crisis”, *La constitución política del presente*, 11 to 21, CAAC. Issue 1 (Marzo-Junio 2011), p. 24. Original en “Abécédaire de la crise”, *Revista Multitudes*, Issue 37-38 (2009), París. (<http://multitudes.samizdat.net/>)

5 Ídem, p. 24.

6 L’*impoder* és definit per Antonin Artaud com a l’impossibilitat d’un poder.

7 “*Le motif de la résistance, c’est l’indignation*”, en HESSEL, Stéphane: *Indignez-vous!*, Indigène, París, 2010.

8 SAMPEDRO, José Luis: Prólogo a la edición española de *Indignez-vous!*, HESSEL, Stéphane: *¡Indignaos!*, Destino, Madrid, 2011, p. 4.

9 LÓPEZ PETIT, Santiago: *El infinito y la nada: el querer vivir como desafío*, Bellaterra, Barcelona, 2003.

10 NANCY, Jena-Luc: *La communauté désavouée*, Galilée, París, 2014.

11 BORDELEAU, Erik: *Comment sauver le commun du communisme?*, Le Quartanier, Quebec, 2014.

12 *Indignez-vous!* HESSEL, Stéphane: *¡Indignaos!*, Destino, Madrid, 2011, p. 4.

globalització ha confós la igualtat com la supressió de les diferències. Per això, autors com Hardt i Negri abandonen les explicacions sobre la democràcia, imposant la lògica del capital com a *Imperi* i la diferència del poble com a monstruosa *Multitud*. El descontent per una democràcia de partits que no representen a la heterogènia societat incrementa la visió pejorativa sobre esta. De fet, hem d'aclarir que la negació no és tant cap a la democràcia com a la pràctica democràtica transformada en acció estatal que va generar un sentiment de pèrdua dels drets públics. Per això, és fonamental rescatar la noció de revolució en l'interior de l'era del capital. No és nou que l'evolució de les democràcies s'haja vist interpellada per la revolució. Però hui la revolució és resistència. Una resistència a romandre immòbil com es va avançar a sentenciar Stéphane Hessel: *Indignez-vous!* "El motiu de la resistència és la indignació".

Actualment la dictadura dels mercats ens posen en alerta sobre la salvaguarda de la integritat de la democràcia i la pau dels estats. “¡INDIGNEU-VOS! Lluiteu per a salvar els èxits democràtics basats en valors ètics, de justícia i llibertat promesos després de la dolorosa lliçó de la segona guerra mundial”⁸. Quan un s’indigna davant una situació, aleshores esdevé militant, fort i compromès, ens diu Hessel i Sampedro. Sembla que la indignació ha servit com a motor de propulsió per a què la unió entre ciutadans convertisca la seua lluita particular en un compromís social.

L'emergència de la realitat està produint que la democràcia siga desplaçada cap a sendes marginals que promouen una "democràcia real" (moviment 15-M), una "democràcia radical" (como ha teoritzat Adela Cortina des d'una òptica habermasiana) o un poder per a la ciutadania. Un exemple tocant al nostre estat espanyol és el corrent cap a una política de la democràcia en els carrers amb el moviment dels indignats en 2011 a través de les preses de les places en totes les ciutats del país. Un moviment front a l'Estat democràtic que també va tindre el seu correlat i representació en altres ciutats a nivell internacional. I que, al seu torn, es va agermanar a "motins" populars com la presa de la borsa de Wall Street (*Occupy Wall Street*), les places del nord d'Àfrica en la primavera (2010) o els alçaments universitaris en Quebec (*Le printemps érable*).

7 "Le motif de la résistance, c'est l'indignation", en HESSEL, Stéphane: *Indignez-vous!*, Indigène, Paris, 2010.

8 SAMPEDRO, José Luis: Pròleg a l'edició espanyola de *Indignez-vous!*, HESSEL, Stéphane, *¡Indignaos!*, Destino, Madrid, 2011, p. 4.

Totes estes sacscades a la democràcia han produït un nou sentit d'allò social y allò col·lectiu, a més de qüestionar-se la representació política. Allò social ha adquirit un avantatjat lloc en l'entramat de decisions cap a l'autonomia. La nova activitat democràtica, basada en la indignació i la insurrecció (hereves de la revolució), ens ofereix un nou sentit per a la paraula Democràcia: NOSALTRES. Per a Santiago López Petit la noció de *nos-altres*⁹ té un ressò sonor en l'altre, en l'altre que és nostre, en un nosaltres que és altre. O, encertadament, baix la pregunta ¿què és ser en comú?

En els afores de la cultura de la democràcia creixen dispositius de agenciament. Quan pensem en la paraula “comú” ens associem a Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy i Santiago López Petit i la definim no com una recollida de les singularitats que ens uneixen, sinó de les potències en comú inconcessibles, desobrades o anònimes. Es tractaria d’una col·lectivitat la força d’unió és la crisi i la seua força resideix en la seua desautorització (*communauté désavouée*¹⁰). El *nos-altres* anhela el desplaçament tremolós de un món apart, cap a un món de l’ara. Parlem d’un *comú sensible*¹¹, ja que la seua unió ja no depén d’ideals o de normes, sinó de vivències, d’experiències i desitjos que travessen la Nit del Segle.

Per això, ens demanem si és possible democratitzar les decisions d'un eixam. ¿Com es pot generar un espai d'intercanvi entre les intervencions estatals i les noves democràcies radicals? A cas, ¿podem democratitzar la democràcia? Hi ha alguna cosa que ja ha canviat. I si "crear és resistir. Resistir és crear"¹². Aleshores creem una nova democràcia.

9 LÓPEZ PETIT, Santiago: *El infinito y la nada: el querer vivir como desafío*, Bellaterra, Barcelona, 2003.

10 NANCY, Jean-Luc: *La communauté désavouée*, Galilée, Paris, 2014.

11 BORDELEAU, Erik: *Comment sauver le commun du communisme?*, Le Quartanier, Quebec, 2014.

12 *Indignez-vous!*, HESSEL, Stéphane: *¡Indignaos!*, Destino, Madrid, 2011, p. 4.

La revolució no serà democràtica

Boing Txul Ipan

EDITORIAL BAGA

EL PRESSENTIMENT

N.46

www.elpressentiment.net
23.04.2015

COPIA I DISTRIBUEIX

LA VEU DE LES PLACES

L'acció col·lectiva com a forma radical de participació ciutadana

Manuel Delgado

Hauríem de preguntar-nos per a què serveix realment un carrer. En principi, un carrer —al que quan és circular anomenem plaça— és un passadís o obertura que s'obri entre volums per a què per allí circulen vehicles i persones les quals es mouen entre punts d'una determinada trama urbana. Per a què complisca eixa funció, les administracions procuren garantir la fluïdesa de les anades i tornades, evitant obturacions o presències anòmales que puguin interrompre el que es suposa que és el bon funcionament d'un ordre circulatori regular i previsible. En eixe sentit, tant per a les administracions com per als planificadors de ciutats, el carrer és y ha de ser un espai sols per a circular i s'espera que els seus usuaris naturals siguin vianants que porten a terme desplaçaments instrumentalment justificats, com els que, per exemple, els permeten anar i vindre de treballar, repartir productes, eixir de compres o passejar pacíficament. Si s'observa, eixa lògica és la que permet reconèixer una retícula espai urbà com a recorreguda en totes direccions per individus que van d'ací cap a allà, cada qual “a la seua”, traçant línies que sol eventualment es creuen, però quasi amí coincideixen ni romanen.

Esta naturalesa diversa i dispersa de l'activitat en els espais públics urbans es transforma quan, en certes circumstàncies, es generen alguna cosa pareguda a coàguls humans que fan que certs carrers i places passen a servir per a una sola cosa, en el sentit que la coalició de vianants que s'ha format es comporta de manera homogènia, caminant de manera compacta en una mateixa direcció o romanent soldada en un mateix lloc, fent i dient coses paregudes en un mateix to. En estos casos, determinades parcel·les de la trama urbana poden convertir-se en escenari actiu d'una apropiació col·lectiva de signe expressiu, a disposició de sectors socials que decideixen existir no com a suposat estadístic, sinó com a cosa real, massa físicament perceptible que actua i s'expressa emprant el carrer com al seu suport fonamental. Estes expressions col·lectives poden ser tolerades o ser considerades pertorbadores i, en conseqüència, reprimides de manera fins i tot violenta.

A estes formes d'acció col·lectiva que converteixen l'espai públic en el seu marc natural les anomenem *manifestacions* i impliquen el reconeixement de que el que anomenem moviments socials són mobilitzacions en un sentit liberal, és a dir pràctiques ambulatoris en les quals conglomerats humans es desplacen per la retícula urbana amb fins expressius. Es tracta de rituals polítics associats als principis de civilitat i ciutadania i estan destinats a crear solidaritats basades en el consens circumstancial,

LA VOZ DE LAS PLAZAS

La acción colectiva como forma radical de participación ciudadana

Manuel Delgado

Deberíamos preguntarnos para qué sirve realmente una calle. En principio, una calle —a la que cuando es circular llamamos plaza— es un pasadizo u obertura que se abre entre volúmenes para que por allí circulen vehículos y personas que se mueven entre puntos de una determinada trama urbana. Para que cumpla esa función, las administraciones procuran garantizar la fluidez de las idas y venidas, evitando obturaciones o presencias anómalas que puedan interrumpir lo que se supone que es el buen funcionamiento de un orden circulatorio regular y previsible. En ese sentido, tanto para las administraciones como para los planificadores de ciudades, la calle es y debe ser un espacio solo para circular y se espera que sus usuarios naturales sean viandantes que llevan a cabo desplazamientos instrumentalmente justificados, como los que, por ejemplo, les permiten ir y venir de trabajar, repartir productos, salir de compras o pasear pacíficamente. Si se observa, esa lógica es la que permite reconocer una retícula espacio urbano como recorrida en todas direcciones por individuos que van de aquí para allá, cada cual “a la suya”, trazando líneas que solo eventualmente se cruzan, pero casi nunca coinciden ni permanecen.

Esta naturaleza diversa y dispersa de la actividad en los espacios públicos urbanos se transforma cuando, en ciertas circunstancias, se generan algo parecido a coágulos humanos que hacen que ciertas calles y plazas pasen a servir para una sola cosa, en el sentido de que la coalición de viandantes que se ha formado se comporta de manera homogénea, caminando de manera compacta en una misma dirección o permaneciendo soldada en un mismo lugar, haciendo y diciendo cosas parecidas en un mismo tono. En estos casos, determinadas parcelas de la trama urbana pueden convertirse en escenario activo de una apropiación colectiva de signo expresivo, a disposición de sectores sociales que deciden existir no como supuesto estadístico, sino como cosa real, masa físicamente perceptible que actúa y se expresa empleando la calle como su soporte fundamental. Estas expresiones colectivas pueden ser toleradas o ser consideradas perturbadoras y, en consecuencia, reprimidas de manera incluso violenta.

A estas formas de acción colectiva que convierten el espacio público en su marco natural las llamamos manifestaciones e implican el reconocimiento de que lo que denominamos movimientos sociales son movilizaciones en un sentido liberal, es decir prácticas ambulatorios en las que conglomerados humanos se desplazan por la retícula urbana con fines expresivos. Se trata de rituales políticos asociados a los principios de civilidad y ciudadanía y están destinados a crear

fundar legitimitats i canalitzar la percepció pública dels esdeveniments..., sempre combinant una intensificació interna del grup congregat amb una funcionalitat com a vehicles d’informació dirigida al públic en general.

Des del punt de vista de la teoria política, la manifestació de carrer concreta el dret democràtic a expressar-se lliurement, un dret personal exercit col·lectivament. A través seu, les persones poden oposar-se als poders administratius o a qualsevol altra instància mitjançant d’una associació transitòria que se fa present en un lloc de pas públic. Este espai es converteix així en molt més que un passadís: esdevé en efecte *públic*, en el sentit il·lustrat del terme, és a dir en espai de i per a la publicitat. Recorde’s que la publicitat és eixe ideal filosòfic —originat en Kant i un dels fonaments del projecte cultural de la modernitat— del qual emana el més ampli dels principis del consens democràtic. Eixe axioma està associat a la idea d’una societat formada per persones privades iguals i lliures que es concerten a l’hora de fer ús públic de la seua raó. Els participants en eixe usdefruit intensiu del carrer que implica la mobilització no perden en cap moment que són éssers humans diferenciats i diferenciables, les diferències dels quals han quedat superades —però no negades, sinó preservades— pel fi comunicacional comú que els reunits han assumit com a propi. En este sentit, la concentració o la marxa d’un grup humà en el carrer implica una fusió no orgànica, ja que no és idèntica a una comunitat, sinó a un pacte entre persones individuals que prescindeixen o posen entre parèntesi el que els separa, a l’haver trobat una unitat moral que es pressuposa provisional.

Per a la ciència política, la manifestació implica per ventura la forma més entusiasta i activa de participació política, el nivell mitjà del qual trobem —com menys en un sistema democràtic— en l’acte elemental d’anar a votar. La demostració civil és, sens dubte, la modalitat més vehement de control social sobre els poders públics. Participar en manifestacions, *baixar* o *eixir* al carrer per a expressar corament opinions o estats d’ànim relatius a assumptes públics suposa la forma més radical de

participació política, aquella que implica el màxim grau d’involucrar-se personal dels membres d’una societat en els assumptes col·lectius.

Però, és més, l’encarnació en el carrer de grups amb identitats, interessos i objectius específics no deixa d’impugnar solapadament, o com menys matissar, la pròpia presumpta naturalesa representativa de l’ordre polític nominalment democràtic. De fet, l’acció col·lectiva en llocs públics constitueix una forma de democràcia directa i radical, a través de la qual són els propis afectats o concernits per determinat assumpte els quals es consideren legitimats per a parlar per sí mateixos i sense el concurs de mediadors orgànics institucionalitzats a través del vot, ni usant les «conductes reglamentàries» que prevé la burocràcia administrativa. Es tracta, en definitiva, d’una denúncia del que Pierre Bourdieu havia anomenat “fetixisme de la delegació”, el efecte òptic que algú pot encarnar físicament i portar la paraula —ser portaveu— d’una col·lectivitat vindicativa. També constitueix una manera d’advertir-nos que la lluita democràtica és una lluita pel dret a parlar i a ser escoltat i que la manifestació funciona com a una autèntica conquesta de la paraula, per evocar el llibre que Michel de Certeau va escriure sobre la revolució de Maig del 68 a França. Els ciutadans es representen a sí mateixos, reclamen exercir el seu dret a existir no com una entelèquia abstracta —“el poble”, “la ciutadania”...—, sinó amb cos i amb rostre, com a realitat que es fa present en eixos proscenis per a la vida pública que són la plaça i el carrer.

Però l’acció col·lectiva converteix el lloc que escull per a desplegar-se —certs carrers, certes places, i no altres— no com un mer escenari. Al subratllar amb la seua presència el seu valor simbòlic, el col·lectiu reunit converteix eixe marc en protagonista actiu del propi esdeveniment suscitat. Això ha quedat explicitat en moviments recents com el 15M espanyol; Occupy Wall Street en Estats Units i altres anàlegs com els de Tel Aviv en juny de 2011 o Estambul en juliol de 2013, o la Revolució dels Paraigües en Hong-Kong en la tardor de 2014. En estos casos no es va tractar de simples apropiacions civils de centres urbans per a fer d’ells un teló de fons sobre el que

solidaridades basadas en el consenso circunstancial, fundar legitimidades y canalizar la percepción pública de los acontecimientos..., siempre combinando una intensificación interna del grupo congregado con una funcionalidad como vehículos de información dirigida al público en general.

Desde el punto de vista de la teoría política, la manifestación de calle concreta el derecho democrático a expresarse libremente, un derecho personal ejercido colectivamente. A través suyo, las personas pueden oponerse a los poderes administrativos o a cualquier otra instancia por medio de una asociación transitoria que se hace presente en un sitio de paso público. Este espacio se convierte así en mucho más que un pasillo: deviene en efecto público, en el sentido ilustrado del término, es decir en espacio de y para la publicidad. Recuérdese que la publicidad es ese ideal filosófico —originado en Kant y uno de los fundamentos del proyecto cultural de la modernidad— del que emana el más amplio de los principios del consenso democrático. Ese axioma está asociado a la idea de una sociedad formada por personas privadas iguales y libres que se conciertan a la hora de hacer uso público de su razón. Los participantes en ese usufructo intensivo de la calle que implica la movilización no pierden en ningún momento que son seres humanos diferenciados y diferenciables, cuyas diferencias han quedado superadas —pero no negadas, sino preservadas— por el fin comunicacional común que los reunidos han asumido como propio. En este sentido, la concentración o la marcha de un grupo humano en la calle implica una fusión no orgánica, puesto que no es idéntica a una comunidad, sino a un pacto entre personas individuales que prescinden o ponen entre paréntesis lo que les separa, al haber encontrado una unidad moral que se presupone provisional.

Para la ciencia política, la manifestación implica acaso la forma más entusiasta y activa de participación política, el nivel medio del cual encontramos —cuanto menos en un sistema democrático— en el acto elemental de ir a votar. La demostración civil es, sin duda, la modalidad más vehemente de control social sobre los poderes públicos. Participar en

manifestaciones, bajar o salir a la calle para expresar coralmente opiniones o estados de ánimo relativos a asuntos públicos supone la forma más radical de participación política, aquella que implica el máximo grado de involucramiento personal de los miembros de una sociedad en los asuntos colectivos.

Pero, es más, la encarnación en la calle de grupos con identidades, intereses y objetivos específicos no deja de impugnar solapadamente, o cuando menos matizar, la propia presunta naturaleza representativa del orden político nominalmente democrático. De hecho, la acción colectiva en lugares públicos constituye una forma de democracia directa y radical, a través de la cual son los propios afectados o concernidos por determinado asunto quienes se consideran legitimados para hablar por sí mismos y sin el concurso de mediadores orgánicos institucionalizados a través del voto, ni usando los «conductos reglamentarios» que prevé la burocracia administrativa. Se trata, en definitiva, de una denuncia de lo que Pierre Bourdieu había llamado “fetichismo de la delegación”, el efecto óptico de que alguien puede encarnar físicamente y llevar la palabra —ser portavoz— de una colectividad vindicativa. También constituye una manera de advertirnos que la lucha democrática es una lucha por el derecho a hablar y a ser oído y que la manifestación funciona como una auténtica conquista de la palabra, por evocar el libro que Michel de Certeau escribió sobre la revolución de Mayo del 68 en Francia. Los ciudadanos se representan a sí mismos, reclaman ejercer su derecho a existir no como una entelequia abstracta —“el pueblo”, “la ciudadanía”...—, sino con cuerpo y con rostro, como realidad que se hace presente en esos proscenios para la vida pública que son la plaza y la calle.

Pero la acción colectiva convierte el lugar que escoge para desplegarse —ciertas calles, ciertas plazas, y no otras— no como un mero escenario. Al subrayar con su presencia su valor simbólico, el colectivo reunido convierte ese marco en protagonista activo del propio acontecimiento suscitado. Ello ha quedado explicitado en movimientos recientes como el 15M español; Occupy Wall Street en Estados Unidos y

exercir la llibertat d'expressió, obtenint ressò polític, ciutadà i mediàtic. Els espais en què es produïren els assentaments de protesta no foren instruments al servici d'una instància convocant, sinó que va ser el propi esdeveniment i l'espai en què —literalment— *tenia lloc* els que reclamaven i obtenien l'estatut de subjectes polítics. En aquells casos les acampades se van atribuir el paper d'autèntiques entitats polítiques independents, amb vocació fins i tot constituent, que podien desenvolupar funcions interlocutores a través del sistema assembleari que es dotaven. En el cas del 15M, per exemple, no era que els congregats empraren les places per a expressar-se, sinó que podia desitjar que era les places mateixes les que empraven a els qui les ocupaven per a expressar-se, en tant que símbols vivents d'un parèixer i un sentiment col·lectius.

He ací la clau que explica el paper central concebut a l'espai públic en les mobilitzacions socials de nova generació. En tant ha de complir la seua missió de sòl d'una societat civil rejuenida, l'espai públic ha d'objectivar-se ara en eixe marc sensible que fins aleshores havia segut simplement el carrer o la plaça, per a fer d'ella escenari programàtic de i per a l'autèntica civilitat; no la corrupta i adulterada actual, sinó, per fi, en tant que vertader marc autogestionat per a la discussió i l'acció. En funció d'eixa premissa, les places ocupades eren reclamades per a realitzar els principis democràtics radicals, per als que la plaça —esdevinguda àgora, és a dir espai públic— és no sols lloc per al lliure debat, sinó síntesi encarnada de la pròpia comunitat de ciutadans, de les seues veritats i impaciències, forma física que adopta la seua exigència de que el projecte modern d'equitat i justícia es convertira en alguna cosa més que un horitzó perpètuament llunyà.

otros análogos como los de Tel Aviv en junio de 2011 o Estambul en julio de 2013, o la Revolución de los Paraguas en Hong-Kong en el otoño de 2014. En estos casos no se trató de simples apropiaciones civiles de centros urbanos para hacer de ellos un telón de fondo sobre el que ejercer la libertad de expresión, obteniendo eco político, ciudadano y mediático. Los espacios en que se produjeron los asentamientos de protesta no fueron instrumentos al servicio de una instancia convocante, sino que fue el propio evento y el espacio en que —literalmente— tenía lugar los que reclamaban y obtenían el estatuto de sujetos políticos. En aquellos casos las acampadas se arrogaron el papel de auténticas entidades políticas independientes, con vocación incluso constituyente, que podían desarrollar funciones interlocutoras a través del sistema assembleario de que se dotaban. En el caso del 15M, por ejemplo, no era que los congregados emplearan las plazas para expresarse, sino que podía antojarse que era las plazas mismas las que empleaban a quienes las ocupaban para expresarse, en tanto que símbolos vivientes de un parecer y un sentimiento colectivos.

He ahí la clave que explica el papel central concedido al espacio público en las movilizaciones sociales de nueva generación. En tanto debe cumplir su misión de suelo de una sociedad civil rejuenecida, el espacio público debe objetivarse ahora en ese marco sensible que hasta entonces había sido simplemente la calle o la plaza, para hacer de ella escenario programático de y para la auténtica civilidad; no la corrupta y adulterada actual, sino, por fin, en tanto que verdadero marco autogestionado para la discusión y la acción. En función de esa premisa, las plazas ocupadas eran reclamadas para realizar los principios democráticos radicales, para los que la plaza —devenida ágora, es decir espacio público— es no sólo lugar para el libre debate, sino síntesis encarnada de la propia comunidad de ciudadanos, de sus verdades e impaciencias, forma física que adopta su exigencia de que el proyecto moderno de equidad y justicia se convirtiera en algo más que un horizonte perpetuamente lejano.

PODERS SIMBÒLICS

Álvaro de los Ángeles

L'art connotat social o políticament s'enfronta a una dualitat intrínseca als seus plantejaments transformadors: com encarar el complex equilibri entre la representació i la participació; entre la voluntat dels seus plantejaments (incloent la mediatització dels dispositius formals) i la posada en pràctica de les seues intencions de canvi. Qualsevol projecte la intenció principal del qual siga aconseguir un efecte notori en la societat, ha de produir tanta realitat com qüestiona, i açò no ha d'entendre's com un joc de conceptes. L'aportació més determinant de certs projectes és precisament la de qüestionar a través dels conceptes, les bases sobre les quals s'assenta, de manera que el projecte puga ensenyar el que subjau o s'oculta després de qualsevol enunciat. No obstant açò, i açò és important conèixer-ho, serà en si mateix també un enunciat, la porta d'accés tal vegada a un plantejament major, encara que en ocasions no puga avançar més enllà del llindar cap a una transformació ulterior o ho faça en termes, de nou, de mera representació o denúncia.

En un altre sentit, és necessari preguntar-se el que esperem de l'art polític o millor fins i tot què pot aconseguir, per molt radicals que siguin els seus plantejaments, molt receptiu el públic a qui vaja destinat i molt necessari el seu ús en les societats contemporànies, contradictòries referent a l'accés a la informació i al poder de decisió real sobre ella. Li demanem a l'art el que la política clàssica no ha sabut concretar amb fets, o esta reflexió parteix d'un error

clàssic i l'art l'única cosa que pot és materialitzar l'abstracció de les seues fórmules, amb el risc afegit de sucumbir al final com una subtil, o no tan subtil, propaganda? Prové tal vegada l'error d'intentar una separació que no existeix entre art i política –ni pot donar-se– mentre que ambdues són pràctiques que es disputen la generació d'opinió referent a la nostra manera d'entendre la societat i comportar-nos en ella? No sembla molt arriscat ni confús apuntar que en este tipus de pràctiques artístiques no existeix una separació molt definida entre art-vida-societat-política, encara que existeixen matisos clars que decanten la fórmula cap a un punt o un altre; per emprar símils lineals, en un extrem estaria la visió més simbòlica, i en l'altre la més militant. La demanda de l'art polític, molt per sobre de la finalitat estètica o el triomf últim (el segur atzar) del seu acomodament dins del mercat, és que s'identifique la seua presència amb una construcció de realitat, més enllà que així mateix siga una font històrica de creació de poder simbòlic. Per este motiu ara ja no (només) responga a una etiqueta o a una manera de plantejar la pràctica artística i la vinculació entre productor i receptor/consumidor, sinó també a la possibilitat de generar veritat, en els termes que proposen les ciències socials i la filosofia.

L'art polític es regeix per uns paràmetres físics que no deixen de mutar sense evitar per açò deixar de ser formalista, doncs tot art l'és, fins i tot quan intenta escapar mostrant-se com a intervenció temporal

PODERES SIMBÓLICOS

Álvaro de los Ángeles

El arte connotado social o políticamente se enfrenta a una dualidad intrínseca a sus planteamientos transformadores: cómo encarar el complejo equilibrio entre la representación y la participación; entre la voluntad de sus planteamientos (incluyendo la mediatización de los dispositivos formales) y la puesta en práctica de sus intenciones de cambio. Cualquier proyecto cuya intención principal sea conseguir un efecto notorio en la sociedad, tiene que producir tanta realidad como cuestiona, y esto no debe entenderse como un juego de conceptos. La aportación más determinante de ciertos proyectos es precisamente la de cuestionar a través de los conceptos, las bases sobre las que se asienta, de modo que el proyecto pueda enseñar lo que subyace o se oculta tras cualquier enunciado. Sin embargo, y esto es importante conocerlo, será en sí mismo también un enunciado, la puerta de acceso tal vez a un planteamiento mayor, aunque en ocasiones no pueda avanzar más allá del umbral hacia una transformación ulterior o lo haga en términos, de nuevo, de mera representación o denuncia.

En otro sentido, es necesario preguntarse lo que esperamos del arte político o mejor incluso qué puede conseguir, por muy radicales que sean sus planteamientos, muy receptivo el público a quien vaya destinado y muy necesario su uso en las sociedades contemporáneas, contradictorias al respecto del acceso a la información y al poder de decisión real sobre ella. ¿Le pedimos al arte lo que

la política clásica no ha sabido concretar con hechos, o esta reflexión parte de un error clásico y el arte lo único que puede es materializar la abstracción de sus fórmulas, con el riesgo añadido de sucumbir al final como una sutil, o no tan sutil, propaganda? ¿Proviene tal vez el error de intentar una separación que no existe entre arte y política –ni puede darse– en tanto que ambas son prácticas que se disputan la generación de opinión al respecto de nuestra manera de entender la sociedad y comportarnos en ella? No parece muy arriesgado ni confuso apuntar que en este tipo de prácticas artísticas no existe una separación muy definida entre arte-vida-sociedad-política, aunque existen matices claros que decantan la fórmula hacia un punto u otro; por emplear símils lineales, en un extremo estaría la visión más simbòlica, y en el otro la más militante. La demanda del arte político, muy por encima de la finalidad estètica o el triunfo último (el seguro azar) de su acomodo dentro del mercado, es que se identifique su presencia con una construcción de realidad, más allá de que asimismo sea una fuente històrica de creación de poder simbòlico. De ahí que ahora ya no (sólo) responda a una etiqueta o a un modo de plantear la práctica artística y la vinculación entre productor y receptor/consumidor, sino también a la posibilidad de generar *verdad*, en los términos que proponen las ciencias sociales y la filosofía.

El arte político se rige por unos parámetros físicos que no dejan de mutar sin evitar por ello dejar de

o acció efímera, per exemple, on la documentació resultant, el seu registre, acabarà cotitzant com a obra artística o produint-se ja en origen com a tal. Les seues mutacions troben maneres successives de semblar una altra cosa perseguint finalitats molt similars o idèntics, en una trajectòria temporal i històrica continuada plena de ruptures. Tampoc sembla que la societat tinga major capacitat de transformació. I no obstant açò, en la utopia d'unes pràctiques artístiques que necessiten la seua reinvenió constant per a seguir avant, les formes són decisives, igual que succeeix amb la política.

L'historiador Eric Hobsbawm, en la seua conferència-assaig *A la zaga*, parla d'un doble fracàs de les avantguardes. El primer, diu ell, és “de la ‘modernitat’, un terme que va començar a usar-se cap a mitjan segle XIX i que sostenia en el seu programa que l'art contemporani havia de ser, com Proudhon havia dit del de Courbet, ‘una expressió dels temps’. (...) El segon fracàs va ser molt més greu en les arts visuals que en qualssevol unes altres: la limitació tècnica, cada vegada més evident, del principal mitjà de pintar des del Renaixement —el quadre de cavallet— per a ‘expressar els temps’ o, en qualsevol cas, per a competir amb noves formes de realitzar moltes de les seues funcions tradicionals. La història de les avantguardes visuals del segle XX és la lluita contra l'obsolescència tecnològica”¹.

Este anàlisi bé pot aplicar-se a l'actualitat i, sens dubte, també és extensible a l'àmbit de la societat, és també “una expressió dels temps”. Les tecnologies han col·locat les nostres expectatives de vida, la nostra manera de relacionar-nos, la nostra capacitat de treball, la manera en què ens transportem d'un lloc a un altre, el nostre arxiu exponencial de dades, la relació entre autor/a-obra-espectador/a, ... en la primera línia del debat. L'obsolescència humana, mentre que éssers amb final conegut, ha transmutat, per clonació, a tots els àmbits de la vida a través d'una tecnologia mai plenament actualitzada. La dependència del moment immediat quasi a la desesperada, no solament genera més dependència, també ens allunya d'una mirada en perspectiva sobre el present. En definitiva, ens allunyen del

que Agamben (a partir de les *Consideracions intempestivas* de Nietzsche i l'actualització posterior de Barthes) defineix com a contemporaneïtat: “una relació singular amb el propi temps, que s'adhereix a este i, alhora, pren la seua distància; més exactament, és aqueixa relació amb el temps que s'adhereix a este a través d'un desfasament i un anacronisme”².

Al marge de les seues (im)possibilitats, el projecte artístic-polític que aconsegueix majoritàriament les seues finalitats és el que aprofundeix en la recerca, li aporta una mirada personal i ho mostra amb contundència, rigor i afecte, una combinació d'actituds sofisticada i inusual, enfront de l'explicació ràpida i sense anàlisi d'altres casos que cerquen en la immediatesa la resposta a totes les qüestions. Al mateix temps, també necessita d'una contextualització en el present que, amb independència del moment històric o el camp d'estudi que tracte, empre les eines i es servisca del llenguatge propi de la seua actualitat. Un parany conegut de la pròpia obsolescència, però al mateix temps l'eina més eficaç per a convertir el poder simbòlic de l'art en la construcció de debò que la política demanda.

ser formalista, pues todo arte lo es, incluso cuando intenta escapar mostrándose como intervención temporal o acción efímera, por ejemplo, donde la documentación resultante, su registro, acabará cotizando como obra artística o produciéndose ya en origen como tal. Sus mutaciones encuentran maneras sucesivas de parecer otra cosa persiguiendo fines muy similares o idénticos, en una trayectoria temporal e histórica continuada llena de rupturas. Tampoco parece que la sociedad tenga mayor capacidad de transformación. Y sin embargo, en la utopía de unas prácticas artísticas que necesitan su reinvenición constante para seguir adelante, las formas son decisivas, al igual que sucede con la política.

El historiador Eric Hobsbawm, en su conferencia-ensayo *A la zaga*, habla de un doble fracaso de las vanguardias. El primero, dice él, es “de la ‘modernidad’, un término que empezó a usarse hacia mediados del siglo XIX y que sostenía en su programa que el arte contemporáneo debía ser, como Proudhon había dicho del de Courbet, ‘una expresión de los tiempos’. (...) El segundo fracaso fue mucho más grave en las artes visuales que en cualesquiera otras: la limitación técnica, cada vez más evidente, del principal medio de pintar desde el Renacimiento —el cuadro de caballete— para ‘expresar los tiempos’ o, en cualquier caso, para competir con nuevas formas de realizar muchas de sus funciones tradicionales. La historia de las vanguardias visuales del siglo XX es la lucha contra la obsolescencia tecnológica.”¹

Este análisis bien puede aplicarse a la actualidad y, sin duda, también es extensible al ámbito de la sociedad, es también “una expresión de los tiempos”. Las tecnologías han colocado nuestras expectativas de vida, nuestra manera de relacionarnos, nuestra capacidad de trabajo, el modo en que nos transportamos de un lugar a otro, nuestro archivo exponencial de datos, la relación entre autor/a-obra-espectador/a, ... en la primera línea del debate. La obsolescencia humana, en tanto que seres con final conocido, ha transmutado, por clonación, a todos los ámbitos de la vida a través de una tecnología nunca plenamente actualizada. La dependencia

del momento inmediato casi a la desesperada, no solo genera más dependencia, también nos aleja de una mirada en perspectiva sobre el presente. En definitiva, nos alejan de lo que Agamben (a partir de las *Consideraciones intempestivas* de Nietzsche y la actualización posterior de Barthes) define como contemporaneidad: “una relación singular con el propio tiempo, que se adhiere a éste y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es esa relación con el tiempo que se adhiere a éste a través de un desfase y un anacronismo.”²

Al margen de sus (im)posibilidades, el proyecto artístico-político que alcanza mayoritariamente sus fines es el que profundiza en la investigación, le aporta una mirada personal y lo muestra con contundencia, rigor y afecto, una combinación de actitudes sofisticada e inusual, frente a la explicación rápida y sin análisis de otros casos que buscan en la inmediatez la respuesta a todas las cuestiones. Al mismo tiempo, también necesita de una contextualización en el presente que, con independencia del momento histórico o el campo de estudio que trate, emplee las herramientas y se sirva del lenguaje propio de su actualidad. Una trampa conocida de la propia obsolescencia, pero al mismo tiempo la herramienta más eficaz para convertir el poder simbólico del arte en la construcción de *verdad* que la política demanda.

1 HOBSBAWM, Eric: *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX.*, Ed. Crítica, Barcelona, 1999, pp. 10-14.

2 AGAMBEN, Giorgio: *Desnudez*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2011, p.18.

1 HOBSBAWM, Eric: *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX.*, Ed. Crítica, Barcelona, 1999, pp. 10-14.

2 AGAMBEN, Giorgio: *Desnudez*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2011, p.18.



Fundación
Chirivella
Soriano



GENERALITAT
VALENCIANA



AJUNTAMENT
DE VALÈNCIA

DIPUTACIÓ DE
VALENCIA
Àrea de Cultura

