03 2009

El «club activista» o sobre los conceptos de casa de cultura, centro social y museo

Dmitry Vilensky

Traducción de Marcelo Expósito

El tema de mi charla de hoy será el valor de uso del arte y la búsqueda de nuevas formas y lugares en los que el arte podría conseguir un papel emancipador en la sociedad. También me gustaría dirigir vuestra atención hacia nuestro más reciente proyecto colectivo, que hemos titulado *Activist Club*. Su genealogía está obviamente enraizada en el proceso de desarrollo de las llamadas Casas de Cultura Obreras de la Unión Soviética, y querría hacer de esta obra reciente una especie de caso de estudio que espero nos ayude a abordar diferentes aspectos de la problemática que plantea este seminario. También quiero informaros de que mi charla se basa en el trabajo editorial que hace poco he llevado a cabo para el último número de nuestro periódico *Chto Delat?* [¿Qué hacer?], que hemos titulado *What's the Use of Art?*[1]

Así pues, me gustaría comenzar con una especie de «pregunta irreverente» que a menudo plantea al arte o al pensamiento crítico algo muy sencillo: «¿De qué sirve lo que haces?»

Esta pregunta, por supuesto, puede provocar una reacción negativa: podría entenderse como fuera de lugar, como una ingenuidad o como algo carente de sentido. Pero si la consideramos con más detenimiento, veremos que se trata de una cuestión tan legítima como esencial.

Está claro que cuando analizamos lo que esta pregunta plantea, llegamos al viejo problema de la diferencia entre los valores de cambio y de uso que caracterizan a todo producto de la actividad humana. Hoy día resulta difícil tomarse en serio la idea de que la importancia del arte está relacionada con el carácter antifuncional que puede adquirir cuando intenta escapar a ser instrumentalizado por parte de la industria cultural o de la acción política directa. La idea de que el arte se puede disolver en la vida, de que debería ser abolido por completo en favor de las funciones más básicas de la vida cotidiana, tampoco puede tomarse en serio.

¿Cómo podemos encontrar una manera de proseguir no solo el proyecto de la *Bildung* —el proceso de desarrollo individual por medio de la educación estética (a pesar de toda la aversión que este proyecto despierta)—, sino también encontrar una nueva continuidad para el proyecto del arte y del pensamiento entendidos en cuanto herramientas para la transformación radical de las conciencias?

Desde los tiempos de Schiller, la finalidad del arte como educación estética ha sido lograr el desarrollo armónico del individuo, la formación integral de un hombre con capacidades creativas. Ahora bien, esta concepción estaba orientada hacia el individuo burgués: en última instancia, se trataba de lograr la formación de un individuo egoísta. Es evidente que hoy resultaría reaccionario volver a dicha concepción, como lamentablemente se encargó de demostrar la última edición de la Documenta [12, en 2007].

Al mismo tiempo, creo que existe un consenso generalizado sobre el hecho de que la batalla decisiva se libra actualmente alrededor de la producción de subjetividad. Esta afirmación nos lleva a un importante punto de partida de este seminario: el análisis del productivismo soviético, el cual planteó de la manera más descarnada la cuestión de cómo elaborar un programa de «construcción de la vida». Como declaró Borís Arvatov en su libro *Arte y producción*, «la fórmula de existencia del arte proletario debe ser: el arte como instrumento de utilización sistemática, directa y consciente en la edificación de la vida».[2]

¿Podemos compartir hoy esa forma de sentir? ¿Y dónde podemos encontrar una manera de continuar el proyecto de un arte proletario? Por una parte, vivimos en la prolongada transición al posfordismo y al capitalismo cognitivo. El adiós a la cadena de montaje nos deja las manos libres. Pero entonces, ¿dónde se encuentra actualmente la fábrica con la que soñaban los productivistas? Lo que en tiempos constituyó una fuente de esperanza para el progreso y la emancipación acabó por convertirse históricamente en un fenómeno reaccionario que había que superar. La formación de «nuevos sujetos políticos», de cuyo análisis se encargó el obrerismo italiano en los años sesenta, es la antítesis de lo que deseaban los productivistas. El éxodo natural de los trabajadores de la fábrica comenzó entonces, y con él empezó a derrumbarse el modelo colectivista de formación del sujeto basado en la cadena de montaje.[3]

¿Dónde podemos encontrar hoy esa fábrica, o esos medios de producción, cuya apropiación nos dotaría de un impulso emancipatorio lo más preciso posible? Hoy día, esta fábrica no existe y está en todas partes. El desarrollo del capitalismo nos permite observar cómo se produce una falsa subjetividad en el conjunto de las prácticas del capital, que en la actualidad se llevan a

cabo en todos los ámbitos: en el corazón de la vida cotidiana, en las instituciones de la cultura, en las propias redes de interacción social. Necesitamos entender esto como precondición para abrir nuevos espacios de lucha, no simplemente para producir un trabajo y un saber no alienados, sino también para romper nuestras ataduras con el trabajo y la producción.

En esta nueva situación, y aunque estoy convencido de que muchos activistas no estarían de acuerdo conmigo, creo que lo que necesitamos es un nuevo tipo de saber y de arte como nunca antes hemos conocido. Lo necesitamos como el aire que respiramos: lo necesitamos para producir «oxígeno» en una atmósfera totalmente contaminada con los subproductos de las «industrias creativas». Aunque ¿qué aspecto ha de tener este nuevo arte/ saber? ¿En qué lugar puede ser útil y significativo?

Pero antes de nada echemos un vistazo a la situación actual, en la que están desarrollándose nuevas prácticas artísticas que funden lo estético, el arte y el activismo.

En los últimos años, cierto número de artistas y ensayistas han logrado idear las bases teóricas y realizar una serie de trabajos que nos permiten hablar de una nueva situación en el arte. Estos proyectos han logrado hallar puntos de conexión entre el arte, las nuevas tecnologías y el movimiento global contra el capitalismo neoliberal. El linaje de este nuevo interés en el arte político se remonta a la Documenta X (1997) y coincide con la emergencia del «movimiento de movimientos» que irrumpió en el horizonte político en Seattle en 1999. Esta situación se ha puesto de manifiesto posteriormente con una serie de proyectos culturales caracterizados por una mirada crítica hacia los procesos de globalización capitalista y por hacer hincapié en principios de autoorganización y autoedición inspirados por una nueva

comprensión de la autonomía, entendida como la realización de tareas políticas al margen del sistema de poder parlamentario. Todos estos factores han permitido evocar la idea de un retorno de «lo político» en el arte. ySi se piensa que todos estos procesos son meramente «políticos » y no artísticos, se subestima gravemente la situación en la que nos encontramos. Es evidente que estamos hablando de algo que puede ser interpretado como la emergencia de un movimiento artístico: quienes participan en él están comprometidos con el desarrollo de una terminología común basada en una comprensión política de la estética, y la autonomía de su praxis se fundamenta en la confrontación con la industria cultural. Dicho movimiento ha ido materializándose consistentemente en un marco internacional de realización de proyectos vehiculados a través de redes de colectivos autoorganizados que trabajan en interacción con grupos de activistas, instituciones progresivas, publicaciones varias, herramientas *online*, etc.[4]

Sabemos por la historia que tales rasgos fueron en su día característicos de una vanguardia. No obstante, es mucha la gente que considera que la vanguardia quedó desprestigiada por la experiencia soviética, en la que la «dictadura del proletariado » degeneró rápidamente en una «dictadura sobre el proletariado »: una situación totalitaria que la mayoría de los actuales activistas y artistas rechazan de manera explícita. Aun así, pese a que el «movimiento de movimientos» se funda en principios antivanguardistas, creo que algunas de las características esenciales de las vanguardias siguen resultando cruciales a la hora de desarrollar una nueva comprensión del arte contemporáneo. Como Jacques Rancière dijo una vez (y estoy totalmente de acuerdo con él): «Si el concepto de vanguardia tiene un sentido en el régimen estético de las artes [no es] en el aspecto de los destacamentos

avanzados de la novedad artística, sino en el aspecto de la invención de las formas sensibles y de los cuadros materiales de una vida futura.»[5]

Y sin embargo, al mismo tiempo, cualquier tipo de pensamiento y de estética revolucionarios se encuentran hoy con grandes problemas, por las limitadas posibilidades que se tienen de verificar en la práctica esas formas y cuadros materiales de una vida futura.

Resulta vital que, frente a toda dificultad y en cualquier ocasión, «no cedamos terreno»: he ahí el «coraje» especial del que habla Badiou. Pero, al mismo tiempo, debemos tratar de evitar caer en la locura y en la total marginalización, algo que ha sucedido con frecuencia entre las sectas izquierdistas revolucionarias.

Nuestro colectivo Chto Delat? tiene su propia postura al respecto: apropiarnos de los medios de producción existentes no resulta hoy una estrategia eficaz. Pensamos que es mejor establecer nuestros propios medios de producción para demostrar cuán diversamente podemos hacerlos funcionar; y así, desde esa posición, poner en práctica negociaciones políticas con el sistema. Lo que necesitamos, por lo tanto, es establecer nuestra propia estructura, y Chto Delat? se concibe a sí mismo como un nuevo tipo de institución basada en el principio de cristalización. ¿Y qué significa eso? Significa que lo que intentamos no es disolver nuestro trabajo en la vida, sino todo lo contrario: lo que buscamos es hacer cristalizar algunas prácticas artísticas en una diversidad de situaciones, dentro y fuera del marco de las instituciones culturales. Si nos sentimos cercanos a estas ideas es porque en Rusia, desde un principio, tuvimos que distanciarnos del territorio artístico, para mantenernos así activos en otro campo, realizando y presentando nuestro trabajo principalmente en el mismo marco que lo hacían otros grupos

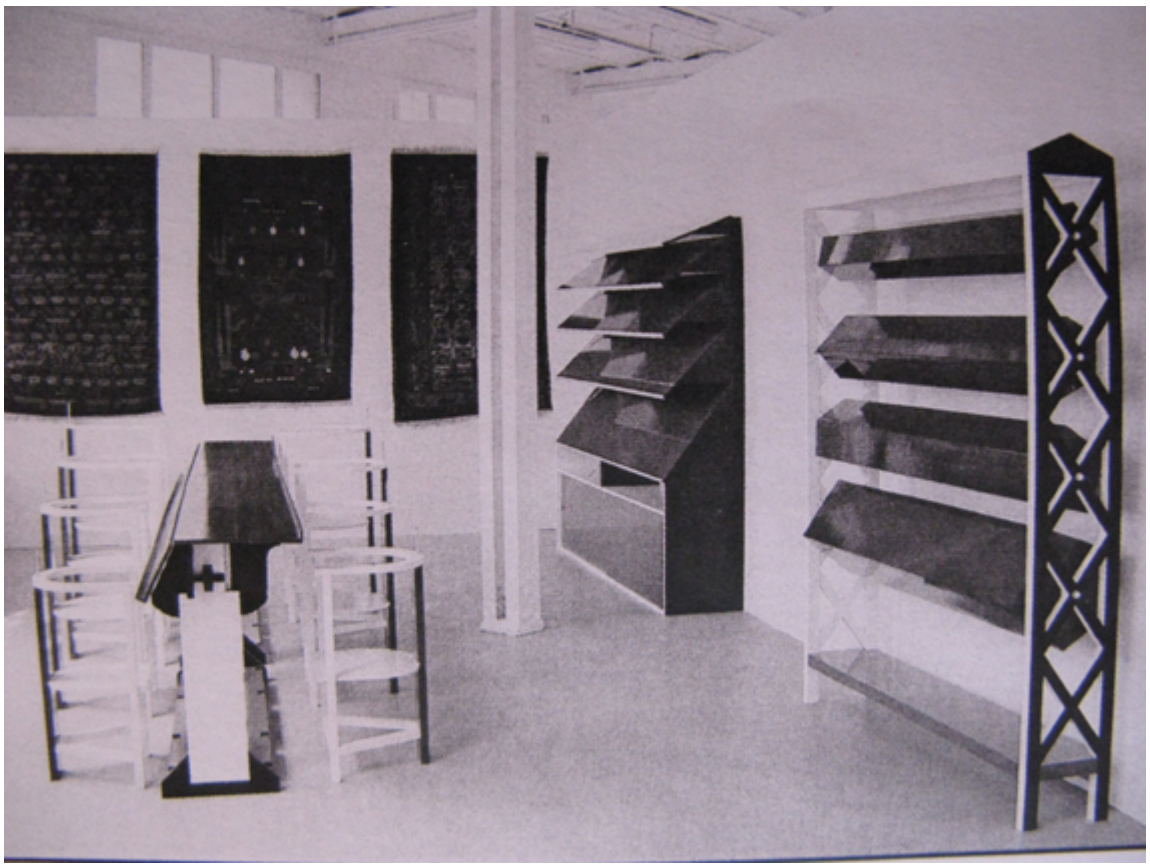
activistas, organizaciones no gubernamentales y foros sociales, así como en Internet.

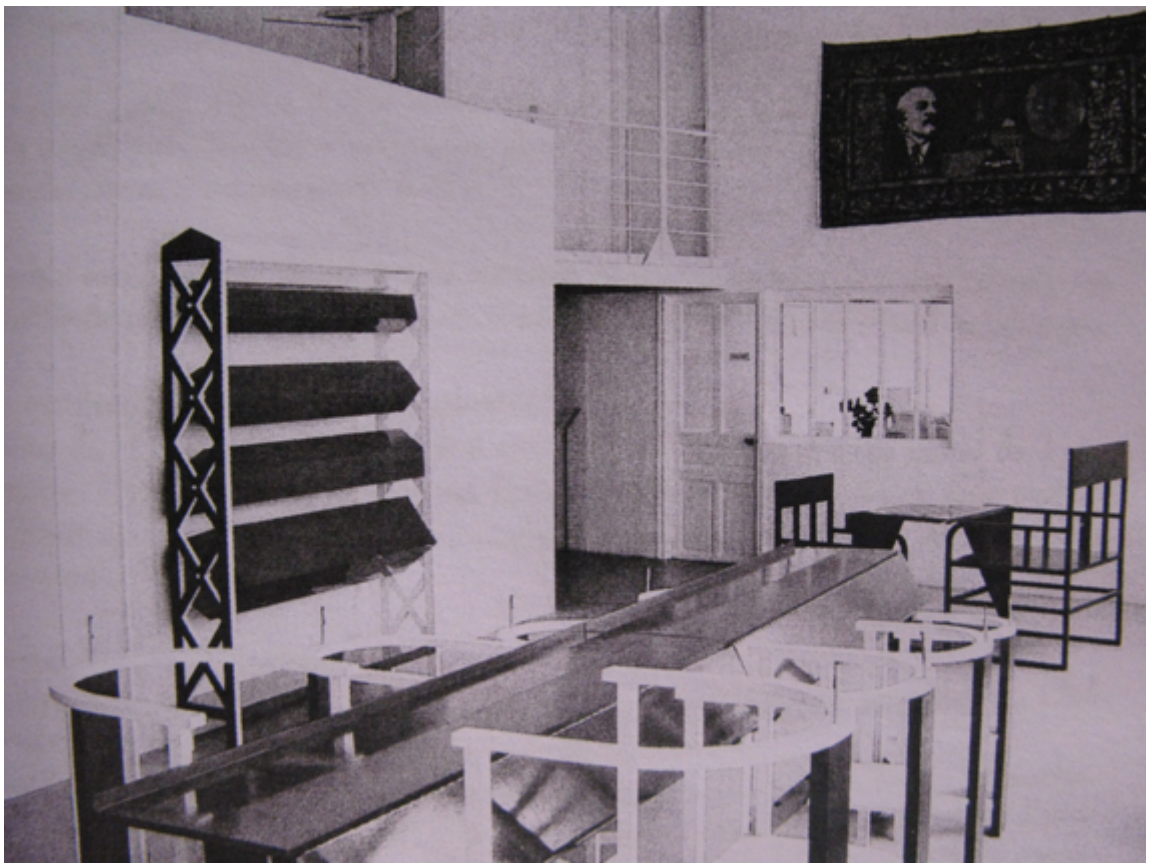
Hay que tener presente la problemática general que representan asuntos tan complejos como estos, porque es la que subyace a nuestra manera de acometer la realización del *Activist Club*.

El proyecto surgió hace unos pocos años de mi taller con jóvenes estudiantes de arte y activistas italianos, que fue organizado en el marco del proyecto *Common House* (2006), comisariado por Marco Scotini en la Fondazione Teseco per l'Arte, con sede en Pisa.

Evidentemente, la idea de nuestro proyecto tenía su origen en el concepto de Club Obrero, introducido en la Unión Soviética a mediados de los años veinte, concepto que fue ampliamente difundido por la famosa pieza realizada por Aleksandr Ródchenko. Creado en 1925 para la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas de París, el *Rabochii Klub* [Club Obrero] de Ródchenko nunca llegó a ser producido en la vida real, de manera que se quedó en una especie de modelo de cómo ese tipo de lugares debían organizarse. La pieza sirvió para presentar al público burgués occidental un método completamente diferente de poner en escena actividades culturales: el aplicado en la Unión Soviética en el tiempo libre de los trabajadores (con dispositivos tales como la llamada «esquina Lenin», que consistía en un espacio para reuniones y seminarios o para la realización de «prensa en vivo»).[6]









Alexander Rodchenko, *Workers' Club* (1925)

El objetivo de un club obrero consistía en orientar a los trabajadores en temas relacionados con la lucha política, introduciéndolos en un tipo diferente de experiencia estética e invitándolos a practicar el arte en forma de seminarios, conferencias y talleres. La idea socavaba la figura obsoleta de un consumidor ocioso, el cual, mediante la experiencia estética que se deriva de la contemplación del objeto artístico en el museo, puede supuestamente obtener placer y «emanciparse» de su miserable experiencia cotidiana. El club obrero, frente a eso, trataba de construir un espacio basado en una metodología educativa, en la creatividad y en la participación.

Existe en la actualidad un interés creciente en esta idea, e incluso ha habido intentos de reconstrucción exacta del *Club Obrero*.

Christiane Post intentó algo parecido en la 6ª Bienal de Werkleitz; [7] también hubo una instalación de Susan Kelly;[8] se hizo una reconstrucción para la exposición *Forms of Resistance* en el Van Abbemuseum de Eindhoven;[9] y finalmente está el proyecto de Chto Delat?

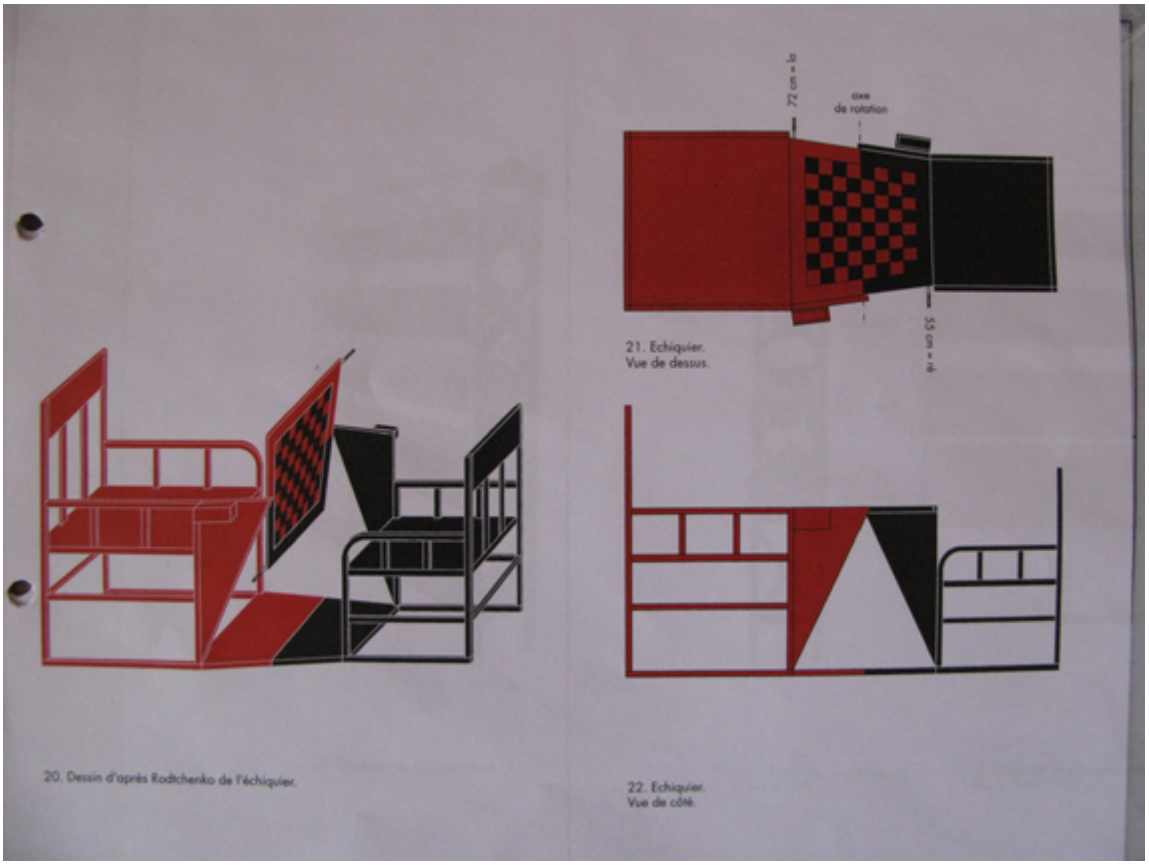


Alexander Rodchenko, *Workers' Club*, reconstruction (Van Abbe Museum, Eindhoven, NL)

Cuando preparábamos nuestra primera aproximación al concepto de «club activista» en Pisa me encontré una publicación en bookstorming.com y en Galerie Decimus Magnus Art Editeurs, [10] realizada por el artista francés Michel Aubry, que documentaba meticulosamente la reconstrucción del *Club Obrero* de Ródchenko. Resultó muy inspirador ver una de las más famosas obras de la

vanguardia rusa en una reconstrucción tan asombrosamente detallada. Además, también arrojó luz sobre muchos detalles de la composición que no eran visibles en la documentación fotográfica histórica del proyecto.

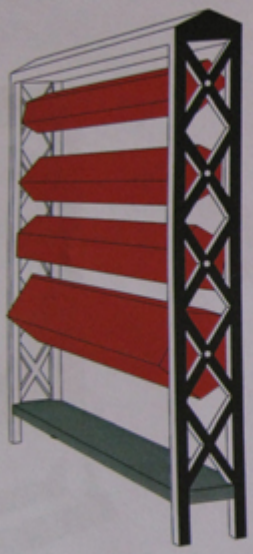




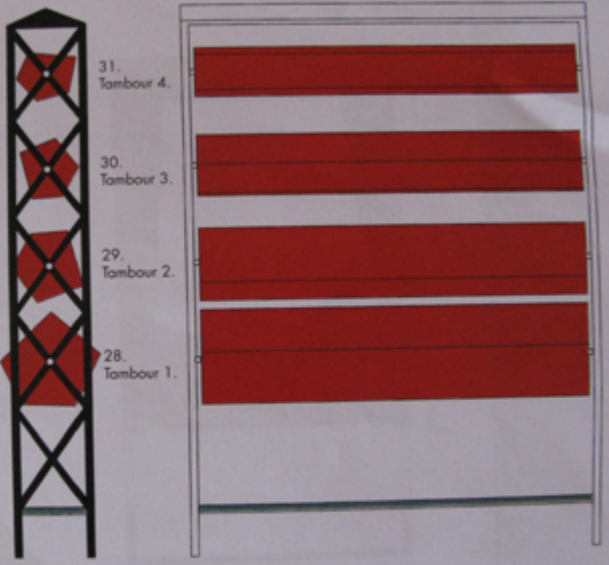
21. Echiquier.
Vue de dessus.

20. Dessin d'après Rodtchenko de l'échiquier.

22. Echiquier.
Vue de côté.

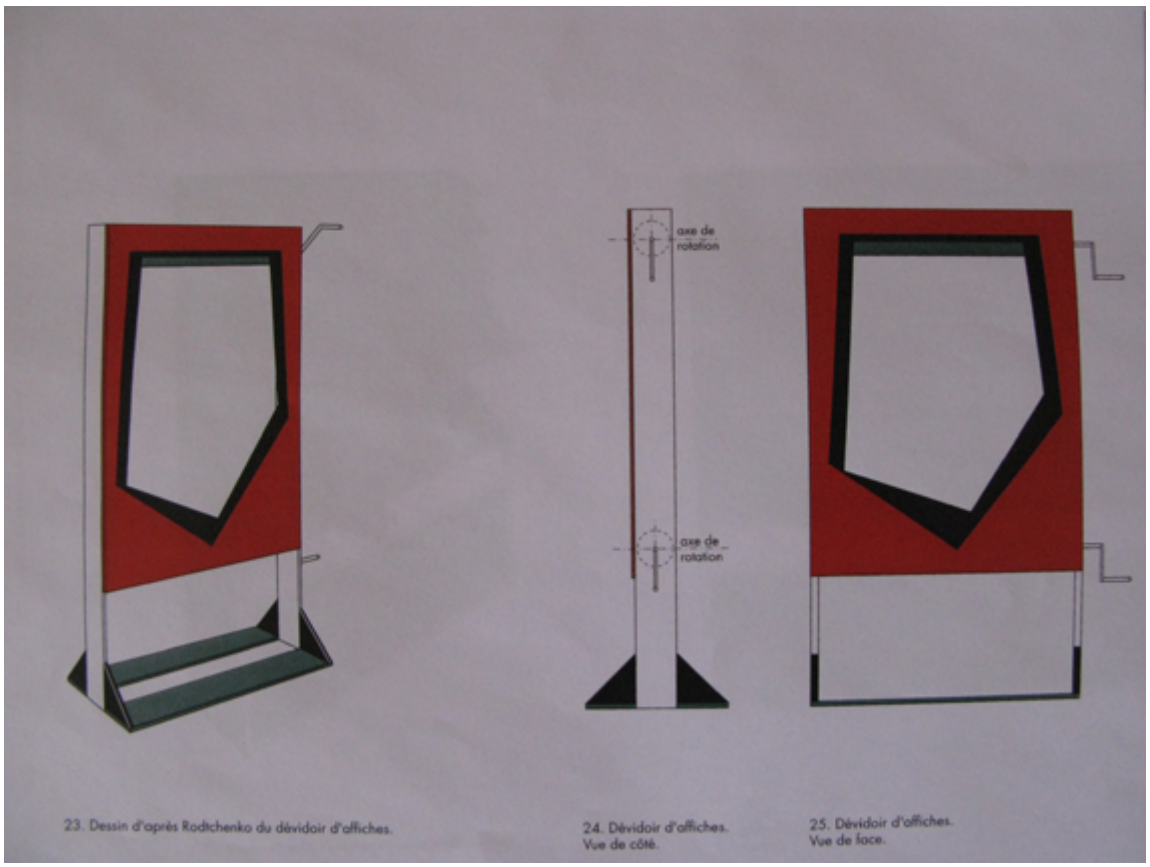


26. Présentoir de photographies.



27. Présentoir de photographies.
Vue de côté.

32. Présentoir de photographies.
Vue de face.



Alexander Rodchenko, *Workers' Club*, reconstruction by Michel Aubry

Pero lo que nos interesaba no era reconstruir, sino iniciar un proceso que yo llamaría de «actualización» del concepto genérico; una actualización en el sentido que le daba Walter Benjamin, como el proceso de reclamar potencialidades perdidas. Para el materialismo histórico, decía Benjamin, la historia no consiste en una cadena de acontecimientos: revoluciones o momentos de movilización popular cada uno de los cuales sería la culminación de una lucha revolucionaria por la emancipación. Es bastante más importante extraer la conclusión de que la formación de una nueva subjetividad no se modela exclusivamente en relación con la situación política actual: también se forma en sus relaciones con el pasado. ¿Por qué volver atrás? Porque la posibilidad de «devenir» se halla no solo en las potencialidades del presente, sino que también

hunde sus raíces en todas las oportunidades perdidas en el pasado, que necesitan ser actualizadas.

Así pues, hemos tomado la decisión de concentrarnos en trabajar en el concepto de un club activista. Y pensamos que aún tiene sentido intentar realizarlo bajo la forma de un proyecto artístico.

¿Por qué tiene que ser artístico? ¿Por qué no intentar realizarlo en el seno de lo que se denomina la multitud? ¿Por qué no en algún lugar en medio de la vida social real? ¿Por qué nos resulta necesario volver a refugiarnos dentro del mundo del arte para hacer tales cosas? He ahí algunas preguntas importantes que nos preocupan, y que tienen que ver con la necesidad que sentimos de poner a prueba la importancia del arte: primero queremos comprobar si el proyecto resiste la presión de ese marco institucional; después veremos si se puede reclamar su inserción en la vida real...

Hay otros aspectos de carácter más práctico. En este momento resulta difícil, en Rusia o en cualquier otro lugar, llevar a cabo este tipo de ideas fuera del mundo del arte. Y en este punto entramos de lleno en las viejas discusiones sobre la relación entre la creación espontánea de las masas —que supuestamente no necesitan arquitectos o artistas para realizar su actividad— y aquellos profesionales que buscan materializar un punto de vista diferente, que no se deje influir por una lógica utilitarista ni por un populismo coyuntural, sino que más bien atienda a la historia de las rupturas que se oponen a las convenciones de la producción artística, e impulse el desarrollo de un laboratorio vivo y emancipatorio donde se experimenten las formas de una vida futura, de algo que aún no existe.

Nos gusta mucho esta provocadora frase del joven Marx: «No le decimos al mundo: "¡Cesad vuestras luchas, son un desatino!

¡Nosotros os daremos los lemas correctos para luchar!" Nos limitamos más bien a mostrar al mundo por qué lucha en realidad, y esa conciencia es algo que se tiene que adquirir aunque no se quiera» (carta a Arnold Ruge, septiembre de 1843). Siempre es el momento de hacer esa afirmación. Esta cita constituye para mí el punto de partida de toda idea revolucionaria que sea capaz de actualizar las múltiples tradiciones de la vanguardia.

Volviendo a la idea del club activista, es necesario explicar también que se trata de un reto que nos exigimos a nosotros mismos, comparable hasta cierto punto con el que en su momento el gobierno soviético planteó a Ródchenko: mostrar al público burgués otros medios de producir el espacio en el que pueda darse la confluencia del arte con el aprendizaje y la subjetivación política. Existe evidentemente una diferencia crucial entre una tarea autoimpuesta llevada a cabo con el apoyo de instituciones occidentales de arte contemporáneo, y aquella otra realizada con el apoyo concreto del Estado soviético. Sin duda, se trata de una diferencia sobre la que nos conviene reflexionar. Aun así, si observamos con detalle el núcleo de ambas tareas, nos daremos cuenta de que se trata esencialmente de lo mismo: de cómo el artista puede afirmar cuál es el verdadero valor del arte.

Me ha inspirado también la discusión que actualmente está teniendo lugar en torno al concepto y la función de los centros sociales. Es importante señalar que en los últimos años algunos museos de perfil progresista han asumido cambios que se derivan de la decisión de replantearse su función en su calidad de instituciones públicas. Ese fue uno de los temas de discusión en un seminario reciente que tuvo lugar aquí mismo en el MACBA, con el título *Museo molecular*,[11] que trataba, entre otras cuestiones, de la relación entre los museos y los centros sociales. Creo que el concepto de centro social resulta muy importante para todos

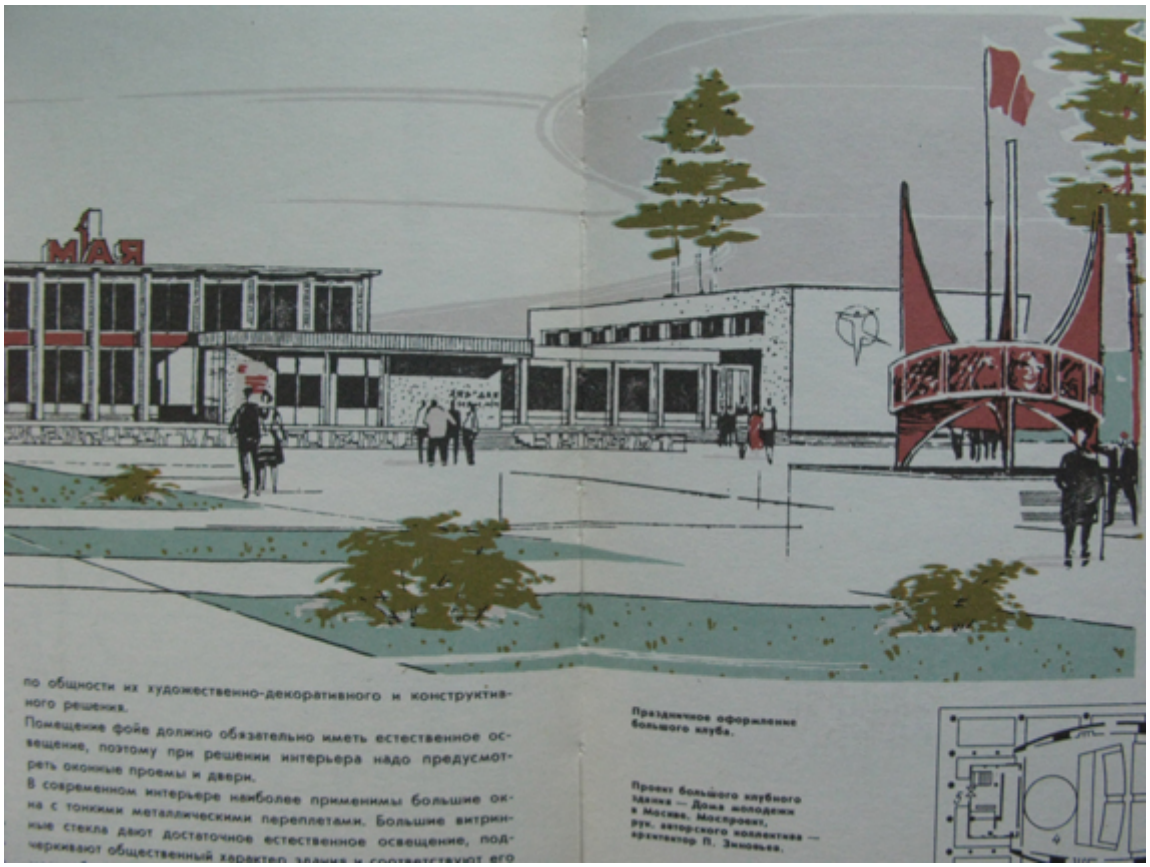
nosotros, si lo entendemos además como un lugar en el que el arte puede revelar su verdadero valor de uso, dejando al margen su valor de cambio. Los nuevos centros sociales luchan por implicar en ellos a un amplio espectro de sujetos oprimidos, dándoles la oportunidad de combinar la práctica cultural con la lucha por sus derechos y por ser reconocidos. La discusión sobre el futuro de los centros sociales se puede relacionar con el concepto de club obrero desarrollado en la Unión Soviética porque ambos hacen hincapié en el valor de uso del arte, sobre el cómo la gente puede participar en producirlo.

Pero volvamos a mirar con atención el concepto de club obrero, observando cómo se implementó tardíamente en la vida cotidiana de la Unión Soviética bajo la forma de centros de cultura —o casas de cultura— obreros. Veamos en qué consistían.

Desgraciadamente, se investigó muy poco al respecto en el periodo de la Unión Soviética, y tampoco después de que el sistema se hundiera. Pero es muy importante tener en cuenta la dimensión que adquirió el desarrollo de tales proyectos. En 1988 existían más de 137.000 clubes en toda la Unión Soviética. Y creo que toda mi generación ha extraído de estos lugares una experiencia rica y positiva.

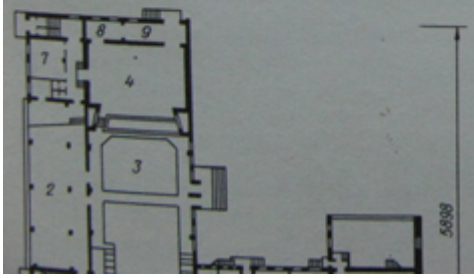
Las Casas de Cultura (*dom kultury*) se establecieron para albergar todo tipo de actividades recreativas y lúdicas: deportes, coleccionismo, artes. Los Palacios de Cultura se diseñaron para dar cobijo a una variedad de edificios destinados a actividades culturales. Un Palacio típico contenía uno o más cines, auditorios, emisoras de radio amateur, bibliotecas públicas. Su uso fue gratuito hasta hace muy poco. Se trataba de edificios construidos habitualmente por organizaciones sindicales de alguna fábrica; casi siempre lo eran por iniciativa de las autoridades locales que buscaban ponerlos al servicio del interés general, o bien de intereses

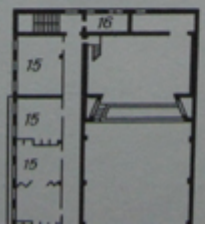
concretos como podía ser el apoyo a la educación infantil fuera del horario escolar. Se trataba por tanto de una estructura que abarcaba todo el espectro de lo que se llamaría el desarrollo armónico de la persona. En comparación con esto, la sala de Ródchenko consistía en una propuesta bastante más modesta, pues se trataba de diseñar un solo módulo espacial. Aun así, su club se convirtió años después en un reto de la máxima importancia para muchos arquitectos famosos que recibieron el encargo de construir edificios gigantescos con la misma finalidad.





Праздничное оформление среднего клуба.





Экспериментальный проект среднего клубного здания — Дома культуры с залом на 500—590 мест [ЭК—500И,], КиевЗНИИЭП. Авторы: архитекторы Г. Зенькович, Е. Самотугов, Л. Юрченко].
План 1 и 2 этажей:

1 — вестибюль; 2 — фойе; 3 — зрительный зал; 4 — сцена; 5 — буфет; 6 — гардероб; 7 — артистические; 8, 9 — декорации; 10 — касса; 11 — кабинет директора; 12 — спортзал; 13 — библиотека; 14 — комната отдыха; 15 — кружковые; 16 — костюмерная.



Projects of cultural houses in the USSR

Resulta evidente que el concepto de centro social se encuentra muy próximo a la idea de casa de cultura popular; y pienso que la semejanza que existe entre estas experiencias debería estudiarse con más detalle.

Pero volvamos a nuestro proyecto. ¿Por qué *activista*?

Creo que justo ahora, en un momento en el que existen muy pocas oportunidades para el desarrollo de una cultura de los oprimidos, tenemos que pensar de nuevo en la vieja pregunta planteada por Paulo Freire: «[S]i la práctica de esta educación [liberadora] implica el poder político y si los oprimidos no lo tienen, ¿cómo realizar, entonces, la pedagogía del oprimido antes de la revolución? Esta es, sin duda, una indagación altamente importante. [...] [U]n primer aspecto de esta indagación radica en la distinción que debe hacerse

entre la *educación sistemática*, que solo puede transformarse con el poder, y los *trabajos educativos* que deben ser realizados con los oprimidos, en el proceso de su organización.»[12]

¿Por qué menciono esta cita? Porque plantea de manera muy precisa la cuestión de los procesos de organización. «Su» organización: se trata obviamente de organizar a todos aquellos que, en virtud de su posición de clase, experimentan de forma aguda la injusticia del mundo, pero que al mismo tiempo no poseen el conocimiento suficiente para ser conscientes de cuáles son las tareas estratégicas necesarias a fin de emanciparse a sí mismos. Es decir: de acuerdo con el viejo principio universalmente aceptado, existen ciertos agentes externos privilegiados capacitados para ayudar a desarrollar esas prácticas de emancipación. Por eso las discusiones en torno al papel que habría de desempeñar la figura del educador fueron tan importantes en la Unión Soviética y en América Latina. Antiguamente, se trataba de personas relacionadas con Dios y la Iglesia; más tarde vinieron los partidos revolucionarios y los psicoanalistas. Tras el evidente fracaso de todos esos tipos de mediadores, la pregunta no obstante permanece: ¿es posible que tenga lugar la educación sin un maestro? Lo que está hoy seriamente en duda es la figura del maestro/ pedagogo que, bajo el signo de la educación, representa en realidad la represión.

Pero puede tener sentido reconsiderar esta figura de una manera dialéctica, entendiéndola como alguien que opera dentro de un proceso de intercambio de saberes, alguien que sabe algo pero siempre está a punto para participar en un proceso de aprendizaje y que devuelve este conocimiento una vez transformado.

Así pues, por volver a nuestro tema de hoy, yo diría que la idea del club obrero carece actualmente de utilidad en el plano de la formación de la subjetividad. Me parece importante tener en cuenta

el desplazamiento que se ha producido del obrero al activista. Históricamente, la identidad obrera se ha caracterizado por una posición política determinada, pero dudo que eso se mantenga hoy. En el momento actual, la subjetividad política se modela dentro y fuera de las relaciones laborales, y la posición del sujeto político se determina más bien por el papel que se asume como activista.

Se ha publicado recientemente en Rusia un ensayo elaborado por Carina Clément, socióloga francesa que dirige el Instituto de Acción Colectiva (IKD) de Moscú,[13] con los resultados de su investigación sobre los nuevos movimientos sociales en Rusia. Resulta interesante que, a la hora de analizar los procesos mediante los cuales se forman estos nuevos movimientos, Clément utilice un esquema bipolar de formación de la subjetividad en el que existen dos posiciones: por un lado, el «ignorante» (el ciudadano apolítico y pasivo); por otro, el activista. Clément cita el testimonio de sus interlocutores-activistas, quienes describen su experiencia de desplazamiento hacia posiciones activistas. Hablan de cómo comenzaron a ver sus vidas desde una nueva perspectiva, la de sentirse conectados a la totalidad social: la transformación del sujeto hace que este vea el mundo desde la perspectiva universal de la totalidad. Afirman haber logrado un sentimiento de autoestima, de confianza y de solidaridad colectiva, sentirse dotados de un sentimiento de fuerza y arrojo.

Así que era importante para nosotros dirigirnos a toda esas personas, pero sin pensarlos aisladamente como ejemplos puros del comportamiento correcto en oposición al comportamiento equivocado; más bien se trataba de afirmar que todo el mundo puede ser activista, que esa experiencia está al alcance de cualquiera.

Siguen surgiendo experiencias inspiradoras de ese tipo en los diferentes centros sociales de toda Europa, en los cuales los

activistas construyen sus propios entornos donde realizar actividades autopedagógicas. Pero me decepciona con frecuencia el tipo de imaginación bastante pobre que se aplica a la producción espacial de los centros sociales, de los espacios okupados, de los campamentos de protesta. Por supuesto que me encuentro bien en ellos, y me resultan de lejos preferibles a los clubes de moda que adora la nueva «clase creativa», con su repugnante intimismo hedonista. Lo que sucede es que, en mi opinión, tales espacios autónomos deberían organizarse de manera diferente. En una ocasión, nuestros amigos de la Universidad Nómada escribieron: «Desde hace tiempo, circula en las discusiones de la Universidad Nómada una palabra-valija que quiere resumir cuál consideramos que habría de ser uno de los resultados del esfuerzo crítico por parte de los movimientos y otros actores políticos postsocialistas. Hablamos de crear *nuevos prototipos mentales* de la acción política.»[14] Yo sugeriría que se aplicara este enfoque a la producción espacial de esos mismos movimientos y actores políticos. En este proyecto en particular, la instalación del *Club activista* realizada para una institución artística, lo que intentábamos demostrar también era cómo se podrían realizar y qué aspecto podrían tener esos «prototipos espaciales». Y mi esperanza es que esta sea una de las posibles maneras en las que el arte se pueda desarrollar hoy.

Los marcos institucionales en los que se insertan mis construcciones sirven como módulos de contextualización que facilitan a los espectadores experimentar en un entorno adecuado el tipo de obras de arte que produce nuestro colectivo. Se trata de espacios en los que proyectamos nuestros trabajos de cine y vídeo, donde se distribuyen periódicos y otros materiales impresos, y en los cuales es posible dar cobijo a actividades seminariales y discursivas, o llevar a cabo investigaciones que comprometen al público. Se trata de espacios en los que contactar con el público y

recibir su respuesta, espacios cuya estructura se organiza para servir a tales necesidades. Yo los denominaría también «espacios para llevar», porque animamos a que los utilice cualquier colectivo que necesite un lugar para reunirse o proyectar algo. El momento participativo es muy importante.

Nuestras construcciones constituyen de esta forma espacios en los que el espectador puede enfrentarse a la obra de arte en un escenario adecuado, que entendemos como un escenario educativo. No creo que sea necesario para ello partir de un «concepto » universal; por el contrario, lo que intentamos es más bien desarrollar un método, una manera de afrontar la producción del espacio que pueda tener como resultado una dimensión universal. Me parece que la afirmación de universalidad se malinterpreta a veces como un punto de vista totalizador o excluyente de cualquier diferencia, pero no hace falta ser filósofo para caer en la cuenta de que no necesariamente es así. La verdadera universalidad se construye basándose en las experiencias singulares, locales, diferenciadas, exactamente tal y como Marx y Engels lo expresaron en el Manifiesto Comunista: «De las numerosas literaturas nacionales y locales se forma una literatura universal.»

Este texto ha sido publicado previamente en: Los nuevos productivismos*, Marcelo Expósito (ed.), Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), 2010.*

[1] En el sitio web del colectivo Chto Delat? (http://www.chtodelat.org), radicado en Petersburgo, y del que forma parte Dmitry Vilensky, se puede encontrar información sobre las

versiones del proyecto *Activist Club* realizadas desde 2006 en varias ciudades europeas, así como el monográfico *What's the Use of Art?* (http://www.chtodelat.org/images/pdfs/magazine/use%20value_full.pdf), distribuido en el seminario *Los nuevos productivismos* del MACBA y producido para la presentación del *Activist Club* en el Stedelijk Van Abbemuseum de Eindhoven (http://vanabbemuseum.nl/fileadmin/files/Pers/PDFs/PlugIn/Factsheet_Plug_In_51_EN.pdf). [N. del T.]

[2] Borís Arvatov: *Arte y producción. El programa del productivismo* [1926]. Traducción de José Fernández Sánchez. Madrid: Comunicación, Alberto Corazón Editor, 1973, p. 91. [N. del T.]

[3] De entre las genealogías clásicas sobre la evolución del proletariado como sujeto social, político e histórico elaboradas en el amplio ámbito del *obrerismo* italiano en los años sesenta y setenta, a las que alude el autor, se encuentran las de Mario Tronti: *Obreros y capital* [1966]. Madrid: Akal, Cuestiones de Antagonismo, 2001; y las tesis de Antonio Negri sobre el tránsito del *obrero masa* al *obrero social* (véase *Del obrero masa al obrero social*. Barcelona: Anagrama, 1980; y *Los libros de la autonomía obrera*. Madrid: Akal, Cuestiones de Antagonismo, 2004). [N. del T.]

[4] Vilensky participó en la organización de una exposición que sostenía esta tesis de un nuevo movimiento transnacional de religamiento del arte, la política y el activismo: *Self-Education*, National Center for Contemporary Art, Moscú, 2006 (http://www.chtodelat.org/index. php?option=com_content&task=view&id=535), cuestión sobre la que el autor ha reflexionado en un texto relacionado con este: *¿Cómo podemos politizar la práctica de la exposición?*, en *transform: correspondence*, noviembre de 2007 (http://transform.eipcp.net/correspondence/1192394 800?lid=1192394999). [N. del T.]

[5] Jacques Rancière: *La división de lo sensible. Estética y política*. Traducción de Antonio Fernández Lera. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2000, p. 48. [N. del T.]

[6] Se puede encontrar una imagen de la «Esquina Lenin» diseñada por Ródchenko para su *Club Obrero* en las páginas *online* de la retrospectiva que el MoMA dedicó al artista en 1998 (http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/Ródchenko/text/workers_club_jpg.html). [N. del T.]

[7] Véase http://www.werkleitz.de/events/biennale2004/download/ausstellung.pdf. [N. del T.]

[8] Se refiere a *What Is to Be Done? Questions for the 21st Century*, un proyecto de largo alcance de Susan Kelly. Abarca la construcción de un archivo en proceso desde 2003 que periódicamente se exhibe en formatos de instalación inspirados en el mobiliario diseñado por Ródchenko para su *Club Obrero*. [N. del T.]

[9] *Forms of Resistance. Artists and the Desire for Social Change from 1871 to the Present* (2007) (http://www.vanabbemuseum.nl/chroot/htdocs/archief/2007/vormen-van-verzet_e.htm). [N. del T.]

[10] Véase http://www.michelaubry.fr/livres.html y http://www.michelaubry.fr/mobilier.html.

[11] *Museo molecular. Hacia una nueva forma de institucionalidad* (2008) (http://translate.eipcp.net/Actions/practices/molecularmuseum). [N. del T.]

[12] Paulo Freire: *Pedagogía del oprimido* [1970]. Traducción de Jorge Mellado. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002, p. 54. [N. del T.]

[13] Véase http://www.ikd.ru. [N. del T.]

[14] Universidad Nómada: «Prototipos mentales e instituciones monstruo. Algunas notas a modo de introducción», en *transversal: instituciones monstruo*, mayo de 2008 (http://transform.eipcp.net/transversal/0508/universidadnomada/es). [N. del T.]