04 2004

Mediación y construcción de públicos

Jorge Ribalta

Empezaré con una afirmación obvia, incluso banal: como todos los museos e instituciones culturales hoy, el MACBA se encuentra en una encrucijada de intereses políticos y económicos que actualmente determina la transformación de las ciudades occidentales hacia el tercer sector, en el cual el turismo es el principal objetivo económico. Las nuevas economías urbanas en el capitalismo postfordista dan un nuevo protagonismo a la cultura. Varios teóricos han descrito el proceso, desde Fredric Jameson en los primeros ochenta hasta David Harvey o Negri y Hardt más recientemente, solo por mencionar algunos. Llamamos “capitalismo cognitivo” al hecho de que el postfordismo (basado en formas de trabajo inmaterial, comunicativo y afectivo) pone la subjetividad a trabajar, tal como Paolo Virno ha analizado de manera paradigmática[1]. En este contexto, la idea de la esfera cultural como un espacio autónomo de resistencia o crítica (es decir, conservando una relativa autonomía respecto a la política o la economía) ya no es defendible simplemente como tal. No podemos mantener una concepción de la esfera cultural basada en la crítica a la razón instrumental puesto que hoy la subjetividad misma está inmersa en los procesos del capitalismo. Necesitamos otros discursos para defender la especificidad del arte y la cultura más allá del paradigma moderno clásico contra la razón instrumental. ¿Qué

discursos? Por supuesto los estudios culturales posmodernos pueden ofrecer una alternativa. Pero puede ser muy insuficiente, incluso problemática, como podemos ver en sus efectos perversos en museos como el Guggenheim Bilbao o el Palais de Tokio en París. En estos museos el paradigma multicultural produce un contra-efecto reaccionario: una falsa e indiscriminada tolerancia y una falsa participación, que deja a cada cual donde estaba. Tal paradigma es políticamente problemático en la medida en que un respeto romántico a las diferencias pasa por alto la densidad política de la construcción de las identidades culturales y previene de cualquier cambio social real. Por tanto, el núcleo de la cuestión consiste precisamente en encontrar métodos y discursos alternativos que sean verdaderamente significativos y emancipatorios. No voy a dar una solución o un modelo a ese problema. Solo hablaré de nuestras experiencias en Barcelona. Lo que parece claro es que la situación presente nos obliga a repensar y reformular los modelos históricos de arte político o de un arte producido políticamente, en su mayoría anclados en un ideal de virtud republicana que hoy es insuficiente para fundamentar un pensamiento y una acción transformadoras en la esfera pública. Para trabajar en esa dirección debemos trabajar localmente de modo que podamos encontrar métodos significativos y relevantes en los que la autonomía artística pueda ser redefinida. Pensamos que lo necesario es mantener una tensión entre la especificidad de lo artístico y las condiciones y límites de cada situación. La autonomía no es entonces algo dado, a modo de esencia de lo artístico, sino una construcción, un espacio de negociación que se sitúa justamente en las fronteras o los márgenes de lo artístico. Esta negociación es por supuesto entre la autonomía artística misma y su contrario, la instrumentalización. Ambos extremos, autonomía e instrumentalización, están siempre en juego y ambos son relativos en ellos mismos. De nuevo, lo que parece claro es que la aspiración moderna a la autonomía en un

contexto en el que tal autonomía no es autónoma (sino que es de hecho un discurso de falsa despolitización y por tanto de instrumentalización encubierta) es totalmente insuficiente, por no decir regresivo. Es necesario buscar otros métodos.

El museo en Barcelona está situado en el Raval, un barrio complejo en el centro histórico de la ciudad que es hoy el escenario de una lucha entre dos fuerzas opuestas. Primero, la fuerza hacia la elitización. Desde mediados de los ochenta, el poder municipal ha promovido la transformación social del barrio, constituido históricamente por población de clase trabajadora y sub-proletaria. En este contexto, las instituciones artísticas y culturales (como universidades, teatros, centros de arte, el MACBA mismo) han jugado un papel crucial a favor de esa transformación. En los últimos años está claro que algunas partes del centro histórico del Raval han sido conquistadas por las nuevas clases medias urbanas, como se constata de la reciente apertura de un número creciente de tiendas de moda, librerías, restaurantes, bares y clubs. El incremento del precio de la vivienda en la zona, que hasta hace poco era la más barata de la ciudad, está favoreciendo la llegada de nuevo capital. Pero la lucha continúa en la medida en que el barrio es el más complejo culturalmente de la ciudad y la llegada de nuevos inmigrantes se ha incrementado enormemente en los últimos años. Esta es la segunda fuerza en esta lucha. El Raval tiene una gran comunidad pakistaní y una importante comunidad norte-africana (sobre todo marroquí) y algunas comunidades no-occidentales relativamente grandes (filipina, de Europa del este, de Latinoamérica). Estas comunidades están mayormente constituidas por gente pobre e ilegal y están demostrando una capacidad realmente notable para crecer y reconquistar áreas del barrio mediante economías informales. Las estrategias urbanas promovidas por el poder municipal en el Raval están claramente

diseñadas para reforzar la seguridad y limpieza de la zona para las nuevas clases medias y el turismo. No está claro cuál de estas dos fuerzas ganará la lucha y condicionará la evolución futura, aunque lo más previsible es que el capital y la ingeniería urbana se impongan. A menos que el modelo económico de Barcelona, orientado al turismo, se vuelva ineficaz.

¿Qué hace el MACBA en este contexto? La complejidad del Raval hace que no haya maneras evidentes o fáciles de aproximarse al barrio. Lo que puede hacer el museo es reflejar críticamente las condiciones del arte y la cultura hoy y dejar abierto un espacio de debate. Eso es lo que hacemos. Algunos de nuestros programas públicos y debates se basan precisamente en una comprensión crítica de la confluencia actual de capital financiero, actividad inmobiliaria y cultura. También desarrollamos proyectos con comunidades específicas en el barrio. Por ejemplo con grupos que trabajan con prostitutas de la calle para conseguir reconocimiento legal (es importante tener en cuenta la larga historia del Raval como barrio de prostitución, el Barrio Chino), o con ONGs que trabajan con niños y adolescentes de la calle. En cualquier caso, siempre es cuestión de proyectos específicos con grupos específicos de cara a objetivos específicos. No todos estos proyectos son fácilmente visibles o traducibles (luego me referiré a la cuestión de la visibilidad y sus posibles efectos sobre ciertos procesos). Toda esta actividad no se limita al barrio sino que es parte de un contexto más amplio de pensar y practicar modos en que el museo pueda contribuir a la reconstrucción de una esfera pública radicalmente democrática y por tanto pueda jugar un papel central en la vida de la ciudad. Lo que es importante es entender que trabajamos localmente de cara a afrontar problemas y condiciones globales.

Creemos que nuestra contribución a una esfera pública radicalmente democrática es, de manera simple, ser auto-críticos y

abiertos a debates. La actividad discursiva juega un papel central en el MACBA. Intentamos contrarrestar la hegemonía del dispositivo de la exposición (y, por tanto, del régimen de máxima visibilidad) como el principal método o espacio discursivo público del museo. Pensamos que los públicos son diferentes y tienen intereses diferentes y que debemos permitir usos diferentes y no jerarquizados del museo para esos diferentes públicos. Esos usos no se limitan al espacio expositivo ni deben estar sobre-determinados por el imperativo de la visibilidad. También intentamos investigar métodos de circulación de discursos a través de la página web y otras formas de publicaciones y publicidad. La cuestión es entender los procesos de construcción de públicos y los procesos de circulación de discurso en la esfera pública.

El público y lo público son conceptos en los que conviven varios sentidos simultáneamente y que se definen de manera auto-reflexiva. Lo público tiene que ver con lo común, con lo estatal, con el interés compartido, con lo accesible. Hay una movilidad histórica en la oposición público-privado justamente a partir de la propia movilidad de los públicos y sus formas de auto-organización. La oposición público-privado es un espacio de conflicto en tanto que coartada para situaciones de desigualdad, como hemos aprendido del feminismo. El público tiene un doble sentido de totalidad social y a la vez de audiencias concretas. Michael Warner ha descrito con precisión esta ambigüedad y multiplicidad de significados de la noción de publico en su artículo “Públicos y contrapúblicos”[2]. La idea central es que los públicos son formas elusivas de agrupación social que se articulan reflexivamente en torno a discursos específicos. Público es uno de los términos más recurrentes en el debate cultural, pero no por ello es un término simple y de significado evidente. Parece fuera de discusión que el arte es una actividad pública, orientada al debate y a la

confrontación con los otros. No obstante, así como la especifidad de lo artístico ha sido largamente debatida y redefinida en las últimas décadas, no parece que haya ocurrido lo mismo con el público. Parece necesaria una permanente redefinición de lo que queremos decir por público.

Por ejemplo, hoy vemos que las instituciones y políticas culturales han ido sustituyendo de manera progresiva los discursos de acceso universal a la cultura, entendida como un bien accesible en si mismo y como generador de efectos beneficiosos a través de la mera exhibición, por un nuevo discurso basado en la asimilación de la experiencia cultural a los procesos del consumo. En contra de la concepción homogeneizadora y abstracta del espectador propia del arte moderno y sus instituciones, el nuevo discurso de la industria cultural, que identifica público y consumo, tiende a reconocer las diferencias, aunque lo hace según los criterios del marketing y da lugar a políticas culturales de signo populista. Desde este punto de vista trabajar para el público significa darle lo que el público espera, dando por supuesta una preexistencia de tales públicos, supuestamente comprensibles, mesurables y controlables a través de procesos estadísticos. Esta política cultural sigue el patrón del consumo televisivo y tiene por tanto sus mismas consecuencias: una progresiva banalización y empobrecimiento de la experiencia, en la cual la dimensión crítica y emancipadora de la experiencia cultural es eliminada a favor de una falsa participación. Un ejemplo es el Forum Universal de las Culturas 2004, que estos días está abierto en Barcelona. Se trata de un evento populista que usa la cultura como legitimación de una intervención urbanística de gran escala. Parece que Barcelona tiene experiencia en este tipo de discursos y acciones. El célebre “Modelo Barcelona” es en buena medida el resultado de tal experiencia. Es obvio decir y entender que los movimientos sociales de la ciudad están en contra de tal evento en

la medida que fetichiza y cosifica las luchas políticas y los conflictos reales de la ciudad bajo una retórica de fraternidad universal que no engaña a nadie.

Este discurso consensual tiene consecuencias desmovilizadoras en la sociedad civil y frente a esto proponemos otro planteamiento: el público no existe como una entidad predefinida a la cual hay que atraer y manipular sino que el público se constituye de formas abiertas e imprevisibles en el propio proceso de la construcción de los discursos, a través de sus diversos modos de circulación. Por tanto, el público no es alguien a quien llegar, que está ahí esperando pasivamente las mercancías culturales sino que se constituye sobre el propio proceso discursivo y en el acto de ser convocado. El público está en un proceso de movilidad permanente. Las consecuencias de esta perspectiva en términos de políticas y prácticas culturales van en la dirección de poner en cuestión las concepciones dominantes respecto a la producción y el consumo culturales, según las cuales esos roles son inamovibles como procesos cerrados, y por tanto meramente reproductivos de lo existente y abre un abanico de posibilidades de acción nuevas, en las que el público adquiere un papel activo de productor y que puede permitir por tanto la aparición de articulaciones nuevas, de nuevas formas de sociabilidad. De este modo, el público aparece como un proyecto, como el potencial de construir algo que todavía no existe y que pueda superar limitaciones actuales. Es justamente esta no preexistencia del público (lo que podemos llamar su dimensión fantasmática) lo que permite pensar en la posibilidad de reconstrucción de una esfera pública cultural crítica. Y es precisamente esa apertura lo que garantiza la existencia de una esfera pública democrática, un espacio que no debe ser unitario (esto es consensual) para ser democrático, como Chantal Mouffe ha teorizado[3].

La multiplicidad de públicos es preferible a una única esfera pública. Nancy Fraser habla de la necesidad de explorar formas híbridas de esferas públicas y la articulación de públicos débiles y públicos fuertes, en los que la opinión y la decisión puedan encontrar formas de negociar y recombinar sus relaciones. Fraser introduce el concepto de "contrapúblicos subalternos" para referirse a los "espacios discursivos paralelos donde los miembros de los grupos sociales subordinados inventan y hacen circular contra-discursos, lo que a su vez les permite formular interpretaciones opuestas de sus identidades, intereses y necesidades" y añade: "en las sociedades estratificadas, los contrapúblicos subalternos tiene un doble carácter. Por un lado, funcionan como espacios de retiro y reagrupamiento; por el otro funcionan también como bases y campos de entrenamiento para actividades de agitación dirigidas a públicos más amplios. Es precisamente en la dialéctica entre estas dos funciones donde reside su potencial emancipatorio"[4].

En última instancia, tal exploración sobre los contrapúblicos conduce a una esfera pública post-burguesa, que no debe identificarse necesariamente con el Estado. Hoy podemos reconocer síntomas de la aparición de esferas públicas no estatales surgidas de iniciativas de la sociedad civil, a las cuales el Colectivo Situaciones de Buenos Aires han llamado "nuevo protagonismo social", refiriéndose a los acontecimientos de Argentina del 19 y 20 de diciembre de 2001[5].

De tal rechazo a una concepción consensual de los públicos aparece un modelo pedagógico en relación a la cultura orientado hacia la experimentación de formas de auto-organización y auto-aprendizaje. El objetivo de tal método es producir nuevas estructuras que puedan dar lugar a formas inéditas (en red, desjeraquizadas, descentralizadas, deslocalizadas...) de articulación de procesos artísticos y procesos sociales. Se trata de dar "agencia" a

los públicos, de favorecer su capacidad de acción y superar las limitaciones de las divisiones tradicionales de actor y espectador, de productor y consumidor.

En el MACBA intentamos repensar las concepciones dominantes del público y experimentar con otros métodos de trabajo cultural basado en otras posibles formas de mediación. Esto implica repensar y redefinir el público desde las aportaciones del feminismo, la teoría *queer* y las experiencias de los nuevos movimientos sociales. Y de entender los públicos como transformadores y no reproductores, superando así las limitaciones actuales de la representación política tradicional, basado en una concepción burguesa de la esfera pública. En este proceso la actividad de los nuevos movimientos sociales es una referencia importante.

Las experiencias del MACBA que describo a continuación pertenecen a los últimos tres o cuatro años. La cuestión central que se plantea en ellas es como construir nuevas formas de mediación, esto es investigar en las periferias de lo artístico y recuperar la noción de valor de uso frente a una comprensión objetual de la producción de objetos artísticos según un paradigma de pura visualidad.

El taller *La acción directa como una de las bellas artes*, en otoño de 2000, fue nuestro primer intento de poner a trabajar juntos a colectivos de artistas y movimientos sociales. Es importante entender la centralidad de los movimientos sociales en Barcelona. Hay una larga historia local en Barcelona relativa a la manera como la sociedad civil ha sido singularmente activa, posiblemente debido al hecho de que la ciudad sea una capital sin Estado. En este sentido, por ejemplo es remarcable la influencia política de la Federación de Asociaciones de Vecinos (FAVB), cuyo papel desde

la Transición hasta hoy ha sido influyente en el urbanismo barcelonés. Esto no significa que Barcelona sea un paraíso socialdemócrata. Intento simplemente describir algunas condiciones locales.

El taller se organizaba en torno a cinco temas:

- Las nuevas formas de subempleo y trabajo precario. Aquí contamos con la participación de grupos como Ne Pas Plier de París, que trabajaron junto con los grupos locales por la Renta Básica de cara a iniciar una nueva publicación.

- Fronteras y migraciones, para el cual tuvimos a miembros de la red Kein Mensch ist Illegal (Nadie es ilegal), promovida por Florian Schneider, trabajando juntos con ONGs activas en los derechos de los inmigrantes ilegales. Este debate fue el origen de varios Border Camps que tuvieron lugar el verano siguiente en el sur de España.

- Especulación urbanística y gentrificación (elitización), con la participación del grupo Fiambrera Obrera, de Madrid y Sevilla, que eran también los coordinadores del taller. Trabajaron junto a Reclaim the Streets, célebres por sus estrategias imaginativas de protestas e intervenciones en espacios públicos.

- Los medios de comunicación fueron un tema transversal en el taller. La idea central era la de cómo contribuir a generar nuevas redes alternativas. Este debate en el taller fue el origen del la red Indymedia en Barcelona. En este contexto contamos con la intervención del grupo RTMark, que aportaron sus experiencias de apropiación táctica de estrategias corporativas, que fueron una gran influencia en campañas locales posteriores, como luego veremos.

- Y finalmente, y también de modo transversal, estaba la cuestión relativa a las políticas de acción directa. La discusión sobre la acción

directa y su relación con ciertas tradiciones artísticas enraizadas en prácticas políticas estaba evidentemente en el centro del proyecto. Como ha plantado Ernesto Laclau, las formas políticas de auto-organización y acción directa son una reacción posmoderna a las limitaciones del as formas tradicionales burguesas de representación política y son un síntoma de la dislocación estructural del capitalismo. Laclau habla de una "espacialización" de acontecimientos como alternativa al paradigma de la temporalidad. La dislocación abre un potencial para la democracia radical[6].

El objetivo del taller era iniciar ciertos procesos de articulación de las luchas políticas locales con métodos artísticos de cara a mantener una continuidad. Por ejemplo, el taller fue el origen de la red Indymedia tanto en Barcelona como, a partir de ahí, en otras ciudades del Estado español. El taller consiguió articular un amplio espectro de movimientos sociales en Barcelona en un momento muy singular dentro de las dinámicas políticas, en el sentido que emergían algunas nuevas organizaciones después de un largo periodo de relativo estancamiento, como el MRG (Movimiento de Resistencia Global) que fue muy activo entre 2001 y 2002 y hoy desintegrado.

El taller *La acción directa…* fue el arranque de un proyecto más ambicioso que se desarrolló inmediatamente a continuación como su consecuencia lógica, Las Agencias, un proyecto que tuvo lugar en la primera mitad de 2001.

Hemos estado manejando el concepto de agencia en el museo de manera recurrente en estos últimos años. Entendemos el concepto de agencia en dos sentidos. Uno tiene que ver con la idea de otorgar poder y autonomía a los públicos, de acuerdo con una idea de pluralidad de formas productivas de apropiación del museo por parte de tales públicos. El otro sentido es el de micro-institución,

un organismo de mediación entre el museo y los públicos. La estructura de agencias intenta articular una organización molecular del museo orientada a la multiplicación de espacios públicos y de procesos de auto-formación por parte de los diferentes colectivos que participan de las agencias.

En ese momento definimos el proyecto Las Agencias como "un elemento de intermediación entre una narrativa y unas prácticas y sujetos públicos, esto es, entre el museo y la ciudad" y como "un proyecto activista que utiliza como métodos: a) la acción o la actividad, vinculada a ciertos movimientos sociales, que puede formalizarse en acontecimientos como la fiesta, la programación de actividades o la acción directa, con el objetivo de generar espacio público democrático, de recuperar la esfera pública; b) los talleres y el debate como medios de producir formas de resistencia cultural y c) la dimensión de producción frente a la de consumo."

Para entender el impacto de Las Agencias es importante tener en cuenta el contexto de Barcelona en los meses previos a la cumbre del Banco Mundial, programada para junio de 2001 pero que fue finalmente cancelada por el temor de los organizadores de la posible violencia que se podía generar en la ciudad. Era el momento después de Praga y Estocolmo, cuando las protestas anti-globalización estaban alcanzando su momento de máxima visibilidad e influencia, cuyo punto álgido (y también de declive) fue Génova, también en junio 2001. Génova supuso un momento de inflexión en el ciclo de protestas iniciado en Seattle en 1999. Aunque en ese momento no lo sabíamos. Entre otras consecuencias, el 11 de septiembre de 2001 tuvo un impacto en la presión política sobre el movimiento, mediante una creciente criminalización policial y mediática, que ha la larga ha afectado su dinámica. Ese momento de 2001 ha sido posiblemente el de mayor dinamismo del movimiento en Barcelona. A pesar de la suspensión

de la cumbre de Barcelona, la contracumbre organizada por los movimientos siguió adelante y Las Agencias jugaron un papel central en el proceso, en particular en lo relativo a estrategias de visibilidad, que transformaron los métodos tradicionales de los movimientos anti-capitalistas. La situación hoy en 2004 es en muchos sentidos diferente de aquel momento, pero eso es otra historia.

Las Agencias fue un taller permanente, por así decir, un experimento en auto-educación y también una propuesta de un método pedagógico basado en la asunción de que el aprendizaje se deriva de las necesidades inmediatas y se produce en un contexto de confrontación directa con los problemas y luchas reales. El aprendizaje es el resultado de la necesidad empírica de soluciones efectivas a los problemas con que nos enfrentamos.

Había cinco agencias:

- Una agencia gráfica, que producía carteles y material impreso para la contra-cumbre, como *Dinero Gratis* y otros carteles contra el Banco Mundial, mediante el uso de apropiaciones paródicas de las campañas municipales oficiales.

- Una agencia fotográfica producía imágenes y un archivo para las diferentes campañas, y una agencia de medios fué crucial en el desarrollo de Indymedia Barcelona, así como del a revista *Està Tot Fatal*, que fue en intrumento de comunicación y opinión de la contracumbre.

- Otra agencia diseñaba y producía instrumentos para intervenciones en espacios públicos en situaciones de protesta. Desarrollaron proyectos como *Prêt a revolter*, una línea de moda para proporcionar visibilidad y seguridad a los manifestantes en la

calle. O *Art Mani*, una especie de escudos fotográficos para protección contra las cargas policiales pensado para tener un efecto de fotomontaje en las páginas ilustradas de los periódicos al ser fotografiado en la calle por los reporteros. Y también el Show Bus, un autobús adaptado para usos derivados de las situaciones de protesta en espacios públicos y equipado con un sistema de sonido y pantallas de proyección de video, que podía ser usado como espacio móvil para exposiciones y que permitía una pluralidad de utilizaciones en acciones públicas. Todos estos proyectos fueron visibles y jugaron su papel durante los acontecimientos de junio de 2001 en las calles de Barcelona.

- Finalmente, otra agencia se encargó de gestionar el bar del museo, que se convirtió en un espacio relacional, un lugar para comida y bebida, pero también un espacio social para actos con diferentes grupos y colectivos, con un programa de video y acceso gratis a Internet.

Además de estos proyectos, en el contexto de Las Agencias tuvimos varios talleres con artistas invitados como Marc Pataut, de Ne Pas Plier, Krzysztof Wodiczko y Allna Sekula. Los talleres se articularon con las necesidades de los grupos implicados en producción de imágenes e instrumentos.

Las Agencias ocurrió en el museo a la vez que dos exposiciones, *Antagonismos. Casos de estudio* y *Procesos Documentales. Imagen testimonial, subalternidad y esfera pública*. *Antagonismos* fue una gran exposición de museo, que presentaba una serie de casos de estudio de momentos en los cuales ha habido una confluencia de prácticas artísticas y actividad política en la segunda mitad del siglo XX. Por ejemplo, partes de la exposición incluía una relectura política del minimalismo según la perspectiva materialista radical de Carl Andre, o una selección de la multiplicidad de trabajo gráfico

producido en el contexto de las protestas en torno al Sida en los ochenta; o el trabajo más reciente de Andrea Fraser, *Services*, que plantea la transformación del estatuto productivo de los artistas en el contexto de la "bienalización" de la esfera artística, solo por mencionar algunos ejemplos.

El tercer elemento de esta constelación era la exposición de grupo de menor escala *Procesos Documentales*. Fue un intento de organizar una exposición como forma de acción directa y por tanto como un instrumento para la contracumbre y las necesidades de los grupos anti-capitalistas, en el sentido de proporcionar imágenes para articular una crítica a las políticas neoliberales y para contribuir a un imaginario crítico frente a las imágenes consensuales promovidas institucionalmente y cuyo efecto es la invisibilización o neutralización de conflictos. La exposición era una reflexión sobre el documental como género artístico que se ha construido históricamente como un género político, generador de opinión y debate (y por tanto con un potencial para el cambio político real), centrado en la representación de las clases subalternas y la denuncia de la precariedad de sus condiciones de vida. A la vez intentaba situar este debate histórico en el contexto contemporáneo del estatuto de la representación fotográfica y audiovisual en la era digital. La hipótesis de la exposición era que para mantener un efecto político real, el documental tenía que hacer más complejos sus procesos de mediación y que para ello el método y la teorización sobre el testimonio podía ser fundamental. La exposición proporcionaba imágenes que representaban los efectos de las políticas de privatización y el declive de los servicios públicos en el capitalismo neoliberal a través de los trabajos de Allan Sekula, Ursula Biemann, Harun Farocki, Marcelo Expósito, Patrick Faigenbaum - Joan Roca, Marc Pataut, Frederic Wiseman, Roy Arden y Andrea Robbins - Max Becher.

¿Cuales fueron los efectos de estos proyectos?

Evidentemente, generaron una cierta percepción del museo como espacio de debate y crítica. El museo se convirtió en un espacio relativamente reconocible como antagonista para los grupos anti-capitalistas. En este sentido, es significativo que al año siguiente los movimientos organizaron un circo contra el capital en la plaza frente al museo, en el contexto de la campaña contra la cumbre de la Comunidad Europea, en marzo de 2002, sin que el museo tuviera nada que ver con esa campaña.

También hubo otros efectos a otros niveles. Indymedia Barcelona se convirtió en una estructura permanente que contribuyó a una transformación de los discursos y métodos comunicativos de los movimientos sociales. También hubo un antes y un después de 2001 en las campañas gráficas de los movimientos sociales en la ciudad. Desde entonces han aparecido otras formas de comunicación y diseño gráfico en las redes de los movimientos, que continúan su desarrollo.

Pero el trabajo no se limita a estos proyectos y este momento. Hay además otros proyectos significativos con los que hemos intentado contribuir a una transformación de los usos del espacio expositivo. En 2001 presentamos una exposición sobre el trabajo del cineasta Pere Portabella, que consistió en la articulación de varios elementos y espacios discursivos diferentes en una suerte de espacio híbrido que combinaba un cine, un archivo, un salón y un espacio para el debate público. La exposición incluía varios programas y una serie de charlas, a las que eran invitados varios expertos para ofrecer contra-narrativas a la exposición de cara a relativizar y plantear un cierto grado de transparencia en la estructura epistemológica y organizativa de la exposición y los métodos de trabajo museístico. Este proyecto intentaba reinscribir conceptos de relacionalidad y

valor de uso, tal como han sido desarrollados por las prácticas de crítica institucional, en el espacio expositivo. Pero no se trataba de musealizar esos métodos sino de continuarlos y profundizarlos.

Esta experiencia nos ha llevado aun programa de lo que llamamos espacios relacionales. En varios programas audiovisuales de los últimos años hemos presentado los contenidos en dos formatos, como proyecciones públicas y como servicio de video a la carta de acceso libre. Estos espacios de libre acceso combinan el entretenimiento, la información y la sociabilidad. El primero de estos programas fue *Buen Rollo. Políticas de resistencia y culturas musicales*, en 2002, que estaba precisamente construido como un análisis de las subculturas musicales entendidas como generadoras de esferas públicas subalternas. Las subculturas musicales eran entendidas como casos de estudio sobre el potencial (y a la vez las ambigüedades y contradicciones) de las industrias culturales en lo referente a su doble valor de resistencia y de interés comercial. La idea de las redes musicales como modelos de esferas públicas alternativas (o plebeyas) y de las formas de organización y circulación de los discursos y productos culturales fue también el punto de partida del programa *Tan diferentes, tan atractivos. Vida urbana y cultura popular en el capitalismo de la abundancia*, al año siguiente. Aquí había también un vínculo con la exposición retrospectiva de Richard Hamilton, que se presentaba en ese momento en el museo. Estos proyectos eran una respuesta a la necesidad de rescatar la relacionalidad del monopolio de la retórica y los simulacros participativos del Palais de Tokio y exposiciones como *Utopia Station,* en la Bienal de Venecia de 2003, que representan una falsa politización y un simulacro de una verdadera articulación de procesos artísticos y sociales. Entendemos que, históricamente, las experiencias a favor de una tal articulación se han originado en intentos de construir formas alternativas de

sociabilidad, enraizadas en las experiencias de transformación política radical. Es por ello por lo que nuestros modelos son de la revolución rusa o los sesenta. Relacionalidad implica una reconsideración de la relación jerárquica entre alta y baja cultura, pero no a costa de la museificación de la cultura popular sino como una recomposición de las desigualdades implícitas en el antagonismo entre ambas.

En este momento continuamos nuestra investigación a través de diferentes proyectos.

Por ejemplo, estamos trabajando en el proyecto *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, un proyecto en red (en colaboración con Arteleku y UNIA Arte y Pensamiento) que intenta construir una contra-narrativa y un marco contra-institucional del arte contemporáneo en el Estado español que contrarreste el marco dominante, establecido sobre una hegemonía de las estructuras del mercado artístico a partir de los años 80 y cuyo paradigma es ARCO. Intentamos demostrar que en la España de después de Franco hubo una falsa transición que operó en lo cultural como sustitución de una verdadera transformación política del Estado, que nunca se produjo. El proyecto implica una investigación, una serie de actos públicos y una exposición programada para febrero de 2005.

Estamos también trabajando en la ciudad con grupos locales en un proceso que empezó formalmente a principios de 2003 con una serie de debates titulada *De las Glorias al Besòs. Cambio urbano y espacio público en la metrópolis de Barcelona*, organizada en el contexto de la exposición de Antonio Muntadas *On Translation*. La serie de debates y taller fue un intento de presentar un estado de la cuestión y un debate público sobre la situación en Barcelona inmediatamente antes del Forum 2004. Este gran evento supone

un cambio de escala de la ciudad y es la transformación urbana más importante desde los Juegos Olímpicos de 1992.

Ese programa fue el inicio formal visible de proceso de colaboración con grupos locales y movimientos vecinales de la zona Poblenou-Besòs, particularmente el Forum Ribera Besòs, que es un espacio de convergencia de múltiples movimientos sociales de la zona. Este proyecto se desarrolla actualmente bajo el título *¿Cómo queremos ser gobernados?,* con la participación del comisario Roger Buergel. El proyecto consiste en una exposición entre septiembre y noviembre de este año en la zona Poblenou-Besòs que intenta ser un modelo alternativo de museo y a la vez de recomposición de historias locales olvidadas o aplastadas por los relatos hegemónicos sobre la historia de la ciudad. En este sentido estamos trabajando con los colectivos locales del Forum Ribera Besòs a modo de "patronato desde abajo", es decir reproduciendo la estructura organizativa propia del museo pero redirigiéndola hacia la participación de los sectores de la sociedad civil que son activos políticamente pero sin constituir la elite político-económica que suele formar los patronatos de los museos (y que hace de ellos instrumentos para los grandes intereses político-financieros de los poderes que rigen en la ciudad). El proceso de trabajo implica reuniones y discusiones con el comisario y los colectivos locales de cara a la configuración de la exposición y en particular aquellos proyectos que plantean anclajes locales y por tanto relecturas críticas sobre los relatos y los imaginarios urbanos dominantes. Estos proyectos que "anclan" la exposición intentan dar visibilidad a luchas históricas, como las de la memoria industrial y el patrimonio urbanístico, los servicios y equipamientos públicos, el trabajo precario, y la reconstrucción de utopías políticas locales modernas vinculadas a la actividad política de los diversos movimientos sociales y sindicales históricos, entre otras. Esta recuperación de la memoria no visible de la ciudad parece necesaria

frente al potencial impacto homogenizador del Forum 2004 y sus consecuencias en términos urbanísticos y de cambio de escala metropolitana. Parte del proceso de este proyecto ya fue visible el pasado noviembre con el seminario *La construcción del público. Actividad artística y nuevo protagonismo social*.

Estamos también continuando la investigación sobre el concepto de agencia, al que me he referido antes y que es central en nuestra reconsideración del trabajo de mediación en el museo. En este momento en el museo se han consolidado varias agencias que surgen del trabajo de los últimos años a través de los diferentes programas. La actividad de estas agencias marca la actividad del museo en su continuidad a lo largo de varias líneas discursivas principales.

La agencia crítica surge de las sucesivas ediciones del taller de escritura y estudios críticos y contribuye a la producción de discursos y su circulación. La *sexagencia* constituye un espacio de experimentación sobre la representación de las minorías de género. Otra de las agencias investiga la intersección de procesos artísticos y procesos terapéuticos. Otras se orientan a la reflexión sobre la ciudad, sobre las nuevas formas de acción política, sobre los nuevos paradigmas epistemológicos de la cultura visual y sobre la búsqueda de una renovación de los discursos de pedagogía artística crítica.

Estas varias agencias están en transformación permanente y ponen en práctica un concepto de "múltiples minorías" frente a una idea abstracta y universal del público, propia de los museos de arte moderno. Producen una multiplicidad discursiva heterogénea pero a la vez interconectada.

Este es un breve informe de lo que intentamos hacer en el MACBA en estos últimos años. En la mayoría de estos proyectos

hay una gran complejidad en la manera de comunicarlos, representarlos o hacerlos visibles precisamente porque están concebidos para cuestionar los marcos dominantes de visibilidad pública y representación y sus posibles efectos paralizantes. Creemos que justamente ciertos procesos necesitan invisibilidad para ser efectivos y permanecer como procesos y no como su cosificación y posible neutralización. El arte como institución pública está sobre determinado por un régimen de visibilidad que puede tener efectos negativos de cara a la apropiación subjetiva de métodos creativos y experimentos artísticos. La visibilidad puede debilitar la vitalidad y puede forzar la institucionalización, fosilizando de manera narcisista el potencial de la creatividad. Más allá del régimen de visibilidad, cuyo paradigma es la exposición, creemos que es posible restaurar formas de apropiación subjetiva de métodos artísticos en procesos en los márgenes y fuera del museo. Esta es una investigación que se sitúa y se desarrolla en la periferia de lo artístico y se mantiene en una tensión permanente entre aquello que tradicionalmente entendemos como autonomía artística y aquello que forma parte de las diversas prácticas sociales o de la vida cotidiana.

Lo que se puede ver aquí es un proyecto y un proceso. Nuestro propósito es forzar los límites y contradicciones del marco institucional. Un museo no es más que lo que se hace con él, las formas en que la gente se apropia de él. Esta es nuestra contribución a una redefinición radicalmente política de la relacionalidad artística.

---

[1] Ver sus libros *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto* y *Gramática de la multitud*, ambos publicados por Traficantes de sueños, Madrid, 2003.

[2] Publicado en su libro *Publics and Counterpublics*, Zone Books, Nueva York, 2002.

[3] Ver por ejemplo su "Introducción" a *El retorno de lo político*, Paidós, Barcelona, 1999.

[4] Nancy Fraser, *Iustitia interrupta. Reflexiones críticas desde la posición postsocialista*, Facultad de Derecho de la Universidad de los Andes y Siglo del Hombre Editores, Santafé de Bogotá, 1997, pp. 115-117.

[5] Colectivo Situaciones, *Argentina. Apuntes para el nuevo protagonismo social*, Virus, Barcelona, 2003.

[6] Ernesto Laclau, *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*, Nueva Visión, Buenos aires, 19993.