



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



Artes Visuales & Multimedia  
Máster Oficial- UPV

MÁSTER EN ARTES VISUALES Y MULTIMEDIA  
DEPARTAMENTOS DE ESCULTURA Y PINTURA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES SAN CARLOS DE VALENCIA

**PROYECTO FINAL DE MÁSTER**

# **UNA EXPERIENCIA COLECTIVA**

**COLECTIVOS ARTÍSTICOS CON Y SIN ESPACIO**

**DOS EJES GEOGRÁFICOS:**

**BILBAO-PAMPLONA-LOGROÑO Y VALENCIA**

Realizado por:  
Izaskun Echevarria Madinabeitia  
Dirigido por:  
Maribel Doménech Ibáñez

Valencia, septiembre de 2013.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	3
1 HACIA UNA CRÍTICA INSTITUCIONAL: MODELOS DE GESTIÓN Y AUTOORGANIZACIÓN EN EL ÁMBITO ARTÍSTICO NACIONAL....	7
1.1 Reflexiones en torno a dos conceptos: comunidad y colectivo	8
1.2 Antecedentes críticos sobre el tema de estudio en el ámbito artístico	11
1.3 Una aproximación a la lógica del poder: de Foucault a Sloterdijk	17
1.4 El papel de las prácticas artísticas	20
2 LOS ESPACIOS ALTERNATIVOS: COLECTIVOS ARTÍSTICOS AUTOGESTIONADOS CON O SIN ESPACIO .....	25
2.1 Cinco casos de estudio en Valencia. Características generales de la ciudad. La elección de la zona de estudio. Contextualización	28
2.1.1 COMBOI A LA FRESCA, SOLAR CORONA, LA CALDERERÍA	33
2.1.2 DESAYUNO CON VIANDANTES, Valencia-València	37
2.1.3 PLUTÓN, Valencia-València	40
2.1.4 LA MUTANTE, Valencia-València	42
2.1.5 CASA TALLER LAENVIDIA, Valencia-València	44
2.2 Cuatro casos de estudio en Bilbao, Pamplona y Logroño. Características de la zona. Contextualización	47
2.2.1 MURAC, Logroño	51
2.2.2 TRUCA REC, Bilbao-Bilbo	53
2.2.3 NIVEL F, Pamplona-Iruñea	56
2.2.4 ESPACIO ABISAL, Bilbao-Bilbo	58
3 TRABAJO PRÁCTICO: UNA EXPERIENCIA COLECTIVA. DOS EJES GEOGRÁFICOS: BILBAO-PAMPLONA-LOGROÑO Y VALENCIA .....	61
3.1 Qué entendemos por documental. Cuestiones sobre objetividad, subjetividad e imagen fílmica	61
3.1.1 Las raíces filosóficas en la cuestión de la conciencia	62
3.1.2 El cine documental	65
3.2 La entrevista en el documental	66
3.3 Cómo se hizo	68
3.4 Antecedentes propios	73
3.4.1 Discursos en Clave	74
3.4.2 MundoUrbano. Laboratorio de Hiperrealidad	75
CONCLUSIONES .....	76
BIBLIOGRAFÍA .....	80
ANEXOS .....	85

## **Introducción**

De las opciones ofrecidas por el Máster en Artes Visuales y Multimedia, el proyecto que aquí se presenta se inscribe dentro de la línea de investigación: *Lenguajes audiovisuales y cultura social*, y más concretamente en la sublínea *Redes sociales, resistencia y nuevos medios*. Como proyecto aplicado, la propuesta se materializa en un video documental, cuyo principal interés es mostrar el recorrido y la actividad de 9 colectivos artísticos autogestionados existentes en la geografía española, centrandó la atención en dos puntos geográficos específicos y vinculados a mi experiencia vital: Bilbao, Pamplona, Logroño y Valencia donde cursé el Master durante el curso 2010/11 y donde resido actualmente.

### **-Estado de la cuestión**

Esta Tesis de Máster pone de relevancia la oportunidad de plantear un tema de interés actual: la necesidad de construir modelos nuevos para el arte y la sociedad. En este trabajo no sólo se demuestra la enorme cantidad de colectivos autogestionados que han existido a lo largo de la historia, tanto en épocas de crisis económica como en otras épocas, sino que tanto el desarraigo de los individuos que pueblan muchas de las ciudades actuales como la falta de cohesión social han sido motor para generar estos grupos. Se considera, además, que las épocas de crisis económica (intrínsecas al modelo capitalista) son una oportunidad para repensar las estructuras socioeconómicas existentes y analizar su funcionamiento para combatirlo construyendo alternativas.

Los testimonios de los entrevistados así como la cantidad de espacios abiertos, las webs citadas como espacio de reflexión sobre el tema, los sociólogos Manuel Delgado y Pierre Bordieu, e historiadores críticos como Jesús Carrillo, nos recuerdan la necesidad de trabajar en

Arte desde espacios no reglados y hegemónicos como el Mercado del Arte que parece ocupar la centralidad del espacio artístico.

Mi **motivación personal** viene por estar involucrada actualmente en uno de los espacios valencianos que aquí se analiza y haber estado en el pasado involucrada también en otro aquí analizado de Bilbao. La decisión de hacer un documental no sólo radica en redescubrir y comprender en profundidad los diferentes modelos artísticos de autogestión de las dos áreas geográficas donde habitualmente vivo sino tender redes entre ellas. Estos dos ejes representan una periferia del contexto nacional, y por ello los considero especialmente interesantes a la hora de estudiar este fenómeno.

Por un lado, elegimos la entrevista por ser una herramienta periodística eficaz, ya testada. Consideramos que es una manera directa de obtener información de primera mano. Es un procedimiento muy empleado en las investigaciones en ciencias sociales y una forma rápida de conseguir un relato de las personas entrevistadas. Por otro lado, hemos querido dotar al documental de aspectos narrativos y sonoros más creativos que representen un momento subjetivo. En ellos se plantean dos lecturas: una representación acelerada del tiempo, que es el sentido de viaje más literal. Es decir, lo que ha supuesto el proceso de producción para conocer y entrevistar a los distintos colectivos. Y, otro vinculado a una experiencia personal, como el retrato de mi no-lugar habitado durante mucho tiempo y más allá como metáfora del viaje que ha supuesto la propia investigación.

Hemos considerado necesario cumplir los siguientes **objetivos** para llevar a cabo este trabajo:

- Recopilar información de aquellos colectivos con o sin espacio más significativos en las áreas de estudio programadas.
- Realizar una serie de entrevistas a los principales agentes involucrados en cada uno de los espacios o colectivos escogidos.

- Elaborar un guión que tenga un discurso globalizado sobre la problemática abordada.
- Transcribir las entrevistas para consultar toda la información de manera ágil.
- Editar un documental con las entrevistas realizadas seleccionando las intervenciones más relevantes a cerca del tema de estudio
- Analizar la gestión cultural y artística realizada en cada uno de los colectivos.
- Describir las actividades, objetivos y programación cultural de los distintos agentes.
- Comparar las semejanzas o afinidades que existen entre ellos.
- Analizar la situación del arte actual fuera del Mercado del Arte.
- Analizar el género documental.

### **-Metodología.**

Dadas las características de nuestra investigación hemos utilizado una metodología cualitativa, muy utilizada en las ciencias sociales, que explora la interacción social que se propicia por estos colectivos y describe la realidad tal y como la experimentan sus protagonistas. Esta investigación no pretende hacer un estudio cuantitativo, por ello nos hemos centrado en un grupo reducido y próximo a mi experiencia vital.

### **-Hipótesis**

Nos planteamos explorar en qué medida la influencia de la cultura local propia determina la forma de gestionarse de un colectivo artístico, su metodología de trabajo interno como estructura, sus motivaciones y expectativas sobre su propio colectivo, su vinculación con el lugar y su relación con las personas de su entorno urbano. Nos planteamos especialmente, cuál sería su idea de espacio, ya sea público o privado y su relación con él y si su entorno influye en su concepción sobre él. Finalmente, nos preguntamos si existen diferencias significativas entre las diferentes ciudades a cerca de la idea de tener o no tradición asociativa.

## **-Desarrollo**

Si bien existen muchas otras asociaciones y colectivos de artistas a los entrevistados, en este acercamiento al tema de estudio no se han incluido como material para el documental. En unos casos porque su perfil trasciende la tipología que hemos tratado de definir y en otros porque habían dejado de existir de forma activa. Sin embargo, se ha visto obligado citarlos por su adecuación al tema de estudio, recorrido, calidad e influencia.

Por ello la investigación se ha dividido en dos tipologías: colectivos con o sin espacio y áreas geográficas. Se ha analizado cada área geográfica primeramente, contextualizando sus características más relevantes para el ámbito artístico. Se han citado otros modelos o colectivos relevantes -no incluidos en el documental- aunque relevantes en relación al tema de interés (autonomía, organización horizontal, duración e influencia).

El trabajo queda dividido en tres grandes bloques. En primer lugar, un análisis para plantear una crítica institucional desde modelos de gestión y autoorganización en el ámbito artístico nacional, recontextualizando previamente el caso norteamericano. En segundo lugar, los espacios alternativos, colectivos con o sin espacio, donde se desarrollan las características concretas de cada caso y el contexto del que emergen. Y, en tercer lugar, el trabajo práctico: *Una experiencia colectiva. Dos ejes geográficos: Bilbao-Pamplona-Logroño y Valencia.*

# 1 Hacia una crítica institucional: modelos de gestión y autoorganización en el ámbito artístico nacional

En este trabajo, hemos seleccionado un tipo de colectivos que coinciden en mantener intacto el carácter original de la estructura que se ha definido en el origen de la palabra *ekklesia*<sup>1</sup> como tipo de organización asamblearia de raíz democrática y, en algunos casos, también comunitaria en su forma ritual de reunión en torno a la comida.

Si bien es cierto que en la práctica, las asambleas funcionan de una forma no tan horizontal como deseáramos -ya que entran en juego todos los prejuicios que cada individuo conllevamos-, también es cierto que se da la oportunidad a todas las personas de la comunidad a expresarse, ser escuchadas y, en consecuencia, tenidas en cuenta.

Esta estructura nos resulta especialmente interesante ya que se trata de una forma asociativa inversa a las estructuras de los poderes institucionales; en nuestra sociedad, éstos se articulan con una jerarquía piramidal, que en ocasiones tienden a tildar estas formas organizativas de “poco eficaces” o “poco funcionales”.

Desde los parámetros de productividad que rigen el mundo capitalista y la lógica del mercado, éste ha sido un argumento general expuesto en contra de las agrupaciones asamblearias horizontales. Hay que decir aquí, que los objetivos o fines en unas estructuras y otras son radicalmente distintos, lo que determina imposible realizar juicios de valor objetivos de unas hacia las otras, y viceversa. Conviene destacar la falta de cultura asamblearia. El propio sistema educativo proporciona muy pocos conocimientos en este sentido, además de la escasez de modelos.

---

<sup>1</sup> A partir de este campo semántico cabe citar el término *ekklesia* que denominaba a la principal asamblea de la democracia en la era dorada de la antigua Grecia. Fue la asamblea popular abierta por Solon a todo varón que tuviera cumplidos al menos 2 años de prestación militar en el 594 AC,

Evidentemente, dichas formas organizativas humanas tienen, un carácter muy político: suponen trazar un nosotros frente a una exterioridad pero intentando no reproducir las mismas estructuras, ya que esto nos llevaría al modelo económico y social capitalista contra el que trabajan la mayoría de los ejemplos analizados.

Parece que hablar de un “nosotros” implica siempre que en algún momento ha existido una construcción identitaria de base dentro del grupo: un constituirse del *nosotros* frente al *otros*. Sin embargo, es en el término “nos-otros” donde la pluralidad viene no de la oposición a “yo” sino de la alteridad, o presencia de esos “otros” (Carriazo, 2013).

### **1.1 Reflexiones en torno a dos conceptos: comunidad y colectivo**

Comenzaré hablando de las connotaciones que cada uno de estos términos tiene bajo un enfoque antropológico y etimológico, según José Ramón Carriazo, profesor del departamento de lengua española y lingüística general de la UNED y antropólogo en conversación personal mantenida en Julio de 2013 en La Rioja.

El término “comunidad” tiene que ver con “unidad” y la preposición “con” lo que viene a ser una unidad compartida. En las comunidades cristianas la reunión para comer -eucaristía, o sea “buen sacrificio”- es uno de los sacramentos más propiamente comunitario, pues los demás son casi individuales. La reunión por excelencia de la comunidad es la eucaristía, pero no es la que define la comunidad, ni tiene nada que ver con la etimología de comer. De la misma familia de comunidad es universo y universidad (todo lo vuelto hacia el uno=dios; y todos los que miran al uno), donde también se definen colectivos por su relación con lo uno, lo común y lo compartido (Carriazo, 2013).

La palabra *simposio* del griego significa banquete y resume más correctamente la idea que nos interesa perfilar. En griego *Syn* es “con” y *posion* “beber”, con lo que *Syn-posion* significa “los que beben juntos”. El



uso de la palabra en español ha cambiado hasta el punto de significar exclusivamente “Conferencia o reunión en que se examina y discute un determinado tema”.<sup>2</sup>

En virtud de las prácticas desarrolladas a lo largo de la historia, el pertenecer a una determinada comunidad implica compartir una comida. De hecho, "comer" viene de "cum-edere", *comer con*, y es en el verbo comer donde hay un sentido colectivo o de comunidad. El hecho de que los ritos cambien de unas comunidades a otras da lugar a que surjan nuevas comunidades en el seno de la comunidad originaria a lo largo de la historia (Carriazo, 2013).

Según su acepción antropológica la palabra “colectivo” implica compartir un texto, tener un texto en común o reunirse para leer o generar un texto común propio. Es el caso de los manifiestos. A lo largo de la historia del arte del siglo XX encontramos numerosos ejemplos. Futuristas, dadaístas, surrealistas, suprematistas, fauvistas, y un largo etc. realizaron manifiestos donde expresaban una ideología y una manera concreta de desarrollar su práctica artística. Y, de la misma etimología es la palabra “colegio” que nos remite directamente a la idea de pertenencia a una misma escuela de pensamiento.

En las prácticas artísticas actuales el manifiesto no constituye el elemento fundamental, aunque podemos reconocer estas prácticas como vinculadas al término original de la palabra colectivo. Es el caso del debate en torno a una práctica artística que supone un ejercicio de desarrollo del pensamiento colectivo. Aunque no se elabore un texto original al uso, esta práctica es, en muchos casos, registrada por medio de imágenes y textos.

En cualquier caso el valor de las prácticas colectivas va más allá de ser un ejercicio testimonial, ya que radican en la experiencia

---

<sup>2</sup> "simposio - Real Academia Española. Diccionario Usual." 2012. [10 Sep. 2013] <<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=simposio>>

compartida misma (Delgado, 2011). Si pensamos en ellas como un fenómeno en el que la obra queda virtualizada, podemos incluso hablar de Endoestética, concepto ideado por Claudia Giannetti refiriéndose a los entornos virtuales u obras interactivas.

“Desde el punto de vista de la Endoestética, las obras interactivas o virtuales sólo “existen” como tal (sólo adquieren sentido) en la medida en que se da la interrelación activa entre el interactor y el sistema (la obra). El sistema interactivo, por consiguiente, es siempre potencial y no existe activamente de forma autónoma, puesto que está subordinado a la aportación del observador o del entorno, sea visual, sonora, táctil, gestual o motora, sea energética o corporal.”<sup>3</sup>

En los colectivos actuales, como en cualquier relación humana surgen conflictos relativos a la gestión interna, lo que provoca el debate y la argumentación o exposición de ideas, que es precisamente lo que posibilita el desarrollo del pensamiento y conforma la identidad de ese determinado grupo. Manuel Delgado (2011, 2), nos recuerda que “lo que une a las personas y las convierte en poderosamente solidarias no es que piensen lo mismo, sino que experimentan y se transmiten lo mismo. (...) La comunidad se funda en la comunión; la colectividad, en cambio, se organiza a partir de la comunicación. En apariencia, la comunidad y la colectividad implican una parecida reducción a la unidad. La diferencia, con todo, es importante y consiste en que si la comunidad exige coherencia, lo que necesita y produce toda colectividad es cohesión.”<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> GIANNETTI, C. “El espectador como interactor. Mitos y perspectivas de la interacción”. *Artemetamedia.net*. Santiago de Compostela: CEGAC, 2007. [30 Jul. 2013] <[http://www.artmetamedia.net/pdf/4Giannetti\\_InteractorES.pdf](http://www.artmetamedia.net/pdf/4Giannetti_InteractorES.pdf)>

<sup>4</sup> DELGADO, M. “Lo común y lo colectivo. El espacio público como espacio de y para la comunicación”. *Medialab Prado*. Madrid, 2008. [24 Agos. 2013] <<http://medialab-prado.es/mmedia/0/688/688.pdf>>

## **1.2 Antecedentes críticos sobre el tema de estudio en el ámbito artístico**

En esta sección analizaremos, desde varios autores, las diversas motivaciones y posibles causas que subyacen a estas prácticas desarrolladas al margen de los circuitos oficiales y los estamentos de poder.

La tesis doctoral de Blanca Fernández Quesada, *Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965-1995*, resume los antecedentes del tema de estudio en el contexto estadounidense desde mediados de los años sesenta hasta mediados de los noventa.

“En el barrio del Soho de Nueva York rápidamente surgieron todo tipo de galerías, clubes baratos, tiendas como la de "Stefan Eins" con baratos objetos de arte múltiple o la tienda de Keith Haring con sus siluetas reproducidas serigráficamente sobre todo tipo de prendas, carteles y objetos; o centros de arte como "Fashion/Moda" de colaboración entre artistas y artesanos del vecindario. Estos espacios alternativos permitieron crear nuevas fórmulas con las que abrir los horizontes al gran público, otra cultura - que incluyera lo perverso y marginal- y otro arte, que expresase inquietudes sociales para así poder alterar y transformar el mundo a gran escala.

El amplio número de "accesibles" organizaciones experimentales gestionadas y dirigidas por artistas durante los años setenta y ochenta permitieron la creación de una red "paralela" de individuos, organizaciones y trabajos recientes, que concebían la propia galería como una obra de arte, tales como "Fun Gallery" o "Nature Morte", y una ebullición de iniciativas independientes que, por su riesgo y falta de "rentabilidad", no encontraban salida en la red mercantilista de las galerías.

Estas iniciativas paralelas, en principio extremadamente tácticas, se hicieron con el tiempo prácticamente convencionales, a medida que se fueron repitiendo las formas antiestéticas y se institucionalizaron los espacios alternativos. Estos básicamente asumieron la función de acreditación de los artistas, la misma función contra la cual se habían creado. Todos buscaban una marginalidad imposible de mantenerse. El situarse en lugares que nunca pudieran ser institucionalizados ha sido siempre un desafío utópico al mundo del arte. Con la conocida habilidad estadounidense de capitalizar todo aquello que tiene repercusión pública, e integrarlo en la política cultural institucional en los años siguientes, muchos de estos espacios alternativos se transformarían en instituciones subvencionadas estatalmente por el National Endowment for the Arts. Baste citar casos como: el "Institute for Art and Urban Resources", que se inició como un proyecto sin espacio definido, y que posteriormente alquiló una torre de Manhattan, "Clocktower", (1972); de allí pasó a una antigua escuela de Long Island City (1976) y hoy dicho espacio está constituido como museo bajo el nombre de "P.S.1.". Trayectorias semejantes en Nueva York han seguido el "New Museum", el "Alternative Museum", "Artists' Space", "Art in General", "White Columns" o el "Museo del Barrio". Junto con otros espacios alternativos como la "Association of Artist-run Galleries" en el Soho, "Kitchen for Video & Music" o las cooperativas de artistas -tales como la de veteranos o de mujeres-. Hasta principios de los años ochenta, el propio Manhattan fue calificado de enorme espacio alternativo."<sup>5</sup>

Las prácticas artísticas colaborativas en España desde los 90 hasta hoy constituyen una presencia vital para comprender el panorama artístico nacional de los últimos 25 años. Durante este periodo, artistas y productores culturales se han visto inmersos en una relación ambivalente

---

<sup>5</sup> FERNÁNDEZ QUESADA, B. *Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965-1995*. Tesis Doctoral. Universitat de Barcelona, 2004. [21 Jul. 2013]  
<[http://www.ub.edu/escult/epolis/bfdez/blanca\\_fdez00.pdf](http://www.ub.edu/escult/epolis/bfdez/blanca_fdez00.pdf)>

con las instituciones públicas y el sistema del arte, en muchas ocasiones, poco satisfactoria.

Colectivos de muy diverso tipo han cuestionado las bases de la producción artística misma: sus canales, sus mecanismos de distribución, su forma y en definitiva, su función y su propia práctica.

Existen numerosos proyectos que han analizado los aspectos políticos y de carácter activista de las prácticas artísticas en el ámbito estatal. El caso más conocido de investigación museística llevada a cabo por el MACBA fue la exposición *Antagonismos. Casos de estudio* realizada en 2001 en Barcelona, que analizaba estas prácticas desde los años sesenta hasta la actualidad.

“Partiendo de un extenso repertorio de obras y documentos, se cuestionaba la naturaleza del artefacto estético a favor de una utilización del arte como herramienta de observación social y práctica crítica. En una época en la que el museo ha perdido gran parte de la credibilidad que socialmente se le había atribuido como espacio aglutinador y legitimador del poder transformador del arte, *Antagonismos* revisaba conceptos tales como la ocupación de la calle como teatro para acoger actividades espontáneas; el arte como servicio; la relación entre la ficción y la construcción de la memoria histórica; el objeto posfuncional; el activismo y el trabajo colaborativo; el cuestionamiento del concepto de autoría; los modelos alternativos de exposición; y la función del arte en el terreno ideológico.”<sup>6</sup>

Para desentrañar los motivos de estas prácticas artísticas nos interesa comprender, en primer lugar, su vinculación a lo local como reacción a los procesos de globalización o mundialización de la cultura y la sociedad.

---

<sup>6</sup> "Antagonismos. Casos de estudio - Macba." 2012. [6 Agos. 2013]  
<<http://www.macba.cat/es/expo-antagonismos>>

Lucy Lippard, “apunta a la crisis ecológica como una de las grandes causas de la preocupación por el lugar y el contexto, y a la nostalgia provocada por la pérdida de raíces”<sup>7</sup>. La raíz griega de la palabra ecología significa hogar como ella misma continúa diciendo. Sin embargo, “la noción de lo local, del escenario, de la situación y de la localidad (el *lugar*) no ha prendido en la corriente dominante del arte, ya que, en el actual sistema de distribución, el lugar del arte debe ser relativamente generalista y ajeno a la política y al sufrimiento si quiere atraer a un número suficiente de compradores”<sup>8</sup>.

Entendemos que esta vinculación del Arte en mayúsculas con los mercados internacionales a través de la lógica de una economía financiera es algo muy cuestionable desde el plano ético en estos tiempos de crisis.

Lippard considera responsable de esta preocupación por la ecología que el propio planeta se haya convertido en un hábitat imposible para la gente que ya no vive en su hogar. Sin un vínculo próximo hacia la tierra como algo propio se pierde el sentido de comunidad a un nivel microcósmico y esto nos incapacita para proteger un hogar macrocósmico global.

Según Nicolas Bourriaud, “el proceso de urbanización que se confirma después de la II Guerra Mundial ha permitido un crecimiento extraordinario de los intercambios sociales, así como una movilidad creciente de los individuos (por medio del desarrollo de las redes, comunicaciones y telecomunicaciones, a la par que iban desapareciendo los lugares aislados y con ellos las mentalidades que les correspondían).”<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> LIPPARD, L. “Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar”. En: VVAA. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001:52

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>9</sup> BOURRIAUD, N. “Estética relacional”. En: VVAA. *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001:430

“En función de la estrechez de los espacios habitables en este universo urbano, se asiste paralelamente a una reducción de escala de los muebles y los objetos, (...): si la obra de arte ha servido durante mucho tiempo de referente de lujo señorial en ese mismo contexto urbano (...), la evolución de la función de las obras y de su modo de presentación testimonia una urbanización creciente de la experiencia artística. Lo que está desapareciendo ante nuestros ojos no es otra cosa que esa concepción falsamente aristocrática de la disposición de las obras de arte, ligada al sentimiento de adquirir un territorio. En otros términos, ya no se puede considerar la obra contemporánea como un espacio a recorrer. La obra se presenta ahora más bien como una "duración" que debe ser vivida, como una apertura a la discusión ilimitada.”<sup>10</sup>

Más allá de las propias viviendas, cabría analizar la motivación de quienes diseñan zonas urbanas y sus consecuencias en la construcción de la subjetividad, ya que generan espacios por definición hostiles a las dinámicas de relación social y, por ende, a lo humano. En ciudades con un urbanismo no diseñado a la medida de la escala humana y el respeto por la naturaleza, las personas pierden el sentido de pertenencia a una comunidad y el principio de hogar. En gran medida por una mera cuestión de proporción, la escala de los edificios produce hacinamiento y dificulta las relaciones sociales a corto plazo. Además, la falta de contacto con nuestro hábitat natural primitivo produce seres alienados. La consecuencia directa es que la comunidad tarda mucho más tiempo en nacer. Muchas de estas grandes urbes muestran aparentemente una sociedad individualizada, atomizada en pequeñas subjetividades aisladas que perciben su propio entorno a través de los medios de comunicación y las tecnologías interactivas.

Sin embargo, la gente todavía vive en lugares. Pero, debido a que la función y el poder en nuestra sociedad están organizados en espacios de flujos, la dominación estructural de su lógica altera esencialmente el

---

<sup>10</sup> BOURRIAUD, N., op.cit., 2001:430

significado y la dinámica de los lugares. La experiencia, al estar relacionada con los lugares, se torna abstraída del poder, y el significado es alejado crecientemente del conocimiento. Definida por una esquizofrenia estructural entre dos lógicas espaciales que amenazan romper los canales de comunicación en nuestra sociedad, la tendencia dominante es hacia un horizonte de espacios de flujos sin historia, interconectados, apuntando a imponer su lógica sobre los dispersos lugares segmentados, cada vez más disociados entre ellos, y menos capaces de compartir códigos culturales (Castells, 1995).

Manuel Delgado analiza el espacio público como aquel en que se materializa la utopía de la democracia, puesto que los organismos políticos no representan hoy día la participación ciudadana directa, que esencialmente, el espacio público debería acoger.

“La esfera pública es, entonces, en el lenguaje político, un constructo en el que cada ser humano se ve reconocido como tal en relación y como la relación con otros, con los que se vincula a partir de pactos reflexivos permanentemente reactualizados. Ese espacio es la base institucional misma sobre la que se asienta la posibilidad de una racionalización democrática de la política.”<sup>11</sup>

Sin embargo, este desarrollo argumentativo parte de la base del pensamiento de Habermas, originado en Kant, y es fundamental matizar que para este proyecto ciudadanista, habría que partir de una sociedad culta compuesta por personas privadas y libres, siguiendo el modelo burgués librepensador, lo que en la práctica nos muestra el porqué de la utopía (Delgado, 2011).

Desde la arquitectura el proyecto Urbano Humano plantea que la población urbana es heterogénea y fragmentada, así como que los

---

<sup>11</sup> DELGADO, M. "Lo común y lo colectivo. El espacio público como espacio de y para la comunicación". *Medialab Prado*. Madrid, 2008. [24 Agos. 2013] <<http://medialab-prado.es/mmedia/0/688/688.pdf>>



administradores de lo público (los políticos) tienden a uniformizar los espacios públicos y a restringirlos actuando con distancia y desde el miedo. Considera que el espacio público ha sufrido un proceso de vaciamiento y plantea una vuelta a la idea de comunidad como solución. Frente a la suma de colectividades en la que dice haberse convertido la población urbana, propone devolver a los espacios públicos su función de experimentación colectiva propia y transmitir información local de manera transparente. La manera en la que pretende lograrlo es a través del uso de la tecnología, potenciando una hibridación entre lo físico y lo digital en los espacios públicos.

Consideramos que la tecnología no genera comunidad por sí misma sino colectivos, ya que proporciona un intercambio de información, por lo que se hallaría lejos de conformar una comunidad, entendiendo ésta como la *Gemeinschaft* de la que habla Tönnies (Delgado, 2011). En los lazos propios de la *Gemeinschaft* se alude a un estadio natural-animal que difícilmente perduraría basándose en relaciones personales a través de una interfaz.

A no ser que la tecnología interactiva fuera un medio habitual entre todos los individuos que habitan ese territorio, cosa poco probable hablando en términos absolutos hoy día. Pensamos que los seres humanos que conforman comunidad requieren de un contacto físico más o menos asiduo.

### **1.3 Una aproximación a la lógica del poder: de Foucault a Sloterdijk**

El pensamiento de Foucault, supone un cambio en el enfoque del problema social, ya que lo plantea como aquella realidad construida a partir de los mecanismos de control: la vigilancia y el castigo (Vásquez Roca, 2012). “Saca al sujeto de la centralidad que lo había mantenido Descartes, para ponerlo dentro de la estructura social, (...) para

adentrarse en el estudio de las estructuras y discursividades de la población.”<sup>12</sup>

A partir de ahí, distingue dos formas de control sobre la vida desde una perspectiva política: por un lado, las que se dirigen al dominio del cuerpo a través de la disciplina del saber oficial, y por el otro, la noción de biopoder, como forma de tecnología complementaria que ejerce dominio sobre grandes cuerpos poblacionales (Vásquez Roca, 2012).

“Una de las prácticas que desarrolla Foucault en esta línea es el neoliberalismo. Pero se hace necesario ir más allá del concepto de ideología, ubicándolo como una práctica, como una técnica gubernamental, (...) el neoliberalismo más que reprimir produce realidad. (...) Ya en Deleuze, cuando se plantea el paso de las sociedades disciplinarias a las sociedades de control, se muestra cómo el modelo de la fábrica es sustituido por la forma empresa, siendo esta última “un alma” que instituye en los individuos una rivalidad interminable a modo de sana competencia, por lo que contrapone unos individuos a otros y atraviesa a cada uno de ellos, dividiéndolos interiormente. El principio modulador es aquel en el que los salarios deben corresponderse con los méritos. El hombre ya no está encerrado sino endeudado, busca desesperado la formación permanente, se moviliza, se desplaza todo el tiempo, se flexibiliza, ante la proliferación de la forma empresa a nivel social y molecular.”<sup>13</sup>

El pensamiento del filósofo alemán Peter Sloterdijk supone una vuelta de tuerca al pensamiento actual dando respuesta de manera original a las cuestiones de la antropología. Sloterdijk plantea la *antropotécnica* que “puede ser interpretada bajo la lógica de los

---

<sup>12</sup> VÁSQUEZ ROCCA, L. (2012). “Foucault: Microfísica del poder y constitución de la subjetividad; discurso-acontecimiento y poder-producción”. *Revista Observaciones filosóficas*. [4 Agos. 2013] <http://www.observacionesfilosoficas.net/foucault-microfisicadelpoder.htm>

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. [4 Agos. 2013]

conceptos foucaultianos de biopolítica, es decir, tecnologías de gobierno sobre las poblaciones y como tecnologías del yo”.<sup>14</sup>

Según su pensamiento, encontramos que “las técnicas representan aquellas acciones fundadas en el raciocinio que posibilitan en el hombre la producción de un medio ambiente artificial, no propio. A este medio artificial Sloterdijk lo llama *esferas* (...), espacios de coexistencia, que se pasan por alto o se consideran comúnmente como dados, encubriendo así la información crucial para desarrollar una comprensión de cómo somos los seres humanos. La exploración de las esferas comienza con la diferencia básica que existe entre los mamíferos y otros animales; la comodidad biológica y utópica que los seres humanos intentan reconstruir mediante la ciencia, la ideología y la religión. De estas microesferas (relaciones ontológicas del tipo feto-placenta) a las macroesferas (los macro-úteros, estructuras políticas que adoptan la forma de naciones o de Estados), Sloterdijk analiza así las esferas donde los seres humanos intentan sin éxito morar y se refiere a una conexión entre la crisis vital (como la separación narcisista) y las crisis que se generan cuando una esfera estalla”<sup>15</sup>

Finalmente, si observamos el sistema capitalista en este contexto actual de crisis, vemos que se han puesto de manifiesto las patologías sociales que se mantenían en la base (Cabo de la Vega, 2012).

En su análisis crítico acerca del constitucionalismo social, Antonio de Cabo de la Vega establece cinco limitaciones fundamentales que presentan patologías sistémicas: la democrática, la social, la económica, la geográfica y la cultural.

En el ámbito de lo social distingue, a su vez, siete patologías: el trabajismo (u obrerismo), el patriarcalismo, la estigmatización, el *ugly*

---

<sup>14</sup> VÁSQUEZ ROCCA, L, *op. cit.* [4 Agos. 2013]

<sup>15</sup> VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, (2007) *Peter Sloterdijk; Esferas, helada cósmica y políticas de climatización*, Colección Novatores, N° 28, Editorial de la Institución Alfons el Magnànim (IAM), Valencia, España en Vázquez Roca, Lilitana. *op. cit.*, p.23

*sister competition*, la trampa de la pobreza, el clientelismo, la autoprogramación, la ineficacia del gasto y el estatismo.

“(…) Los derechos sociales contribuyeron al ensalzamiento del trabajo formal (obrero) a costa de la desvalorización de otras formas de trabajo (reproductivo, de cuidado, de la economía informal) con la consiguiente degradación de los grupos de individuos que los ejercían. Sólo el trabajo a tiempo completo en el mercado formal, ejercido de forma continuada se consideraba digno de aprecio. (...) El mercado de trabajo de la posguerra se construyó con un patrón netamente patriarcal en el que las mujeres son desplazadas de sus puestos en la economía de guerra hacia los márgenes o el exterior del sistema. (...) Conforme la situación económica se deteriora (...) el grupo de trabajadores sanos con trabajo tiende a conceptualizar a los receptores como parásitos del sistema (...). Frente a la categoría de ciudadano con derecho a una vida libre de necesidades, se difunde la categoría del individuo no productivo como carga o coste (...), con lo que ello implica para sectores enteros de la población (...)”<sup>16</sup>

#### **1.4 El papel de las prácticas artísticas**

En *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* de Susan Lacy se describen las características de los cambios que sufre el papel del artista en este proceso de colectivización de la práctica artística.

En primer lugar, el papel multidisciplinar del artista, cuya labor estaba físicamente orientada a fomentar la comunicación y el compromiso activo con las comunidades o colectivos con los que trabajaba. En segundo lugar, el desafío al *stablishment* en función del carácter inclusivo de su práctica, de su implicación con un público activo, participante y coautor de la obra, y de la naturaleza temporal o transitoria de la misma,

---

<sup>16</sup> CABO DE LA VEGA, A. “El fracaso del constitucionalismo social y la necesidad de un nuevo constitucionalismo”. *Por una asamblea constituyente*. Seminario crítico de Ciencias Sociales. Fac. de Derecho, UPV, Valencia, 2012. [15 Jul. 2013:38-39.]  
<[http://www.uv.es/jogarsa4/DeCabo\\_CrisisEstadoSocial.pdf](http://www.uv.es/jogarsa4/DeCabo_CrisisEstadoSocial.pdf)>

es decir, de su rechazo al *status* de mercancía del arte y el desarrollo de estrategias para prevenir su colonización por el omnipresente mercado del arte. Y, en tercer lugar, la habilidad para comprometer al público en una práctica colaborativa capaz de establecer redes de trabajo, de instaurar vínculos y complicidades y de explorar nuevas formas operativas de incorporación de comunidades, colectivos o grupos reales como parte integrante del proceso artístico. Según esto, el artista se convierte en una especie de catalizador de fuerzas, un organizador-cooperador de múltiples actores sociales (Blanco, 2005).

“En los últimos años las consideraciones en torno al arte colaborativo han derivado su comprensión y análisis como una variante de arte político (reinventado, participativo, comunitario o activista) a su encuadre más explícito dentro del territorio del arte público y su interacción con los nuevos movimientos sociales.”<sup>17</sup>

Existen numerosos proyectos que encajan en esta descripción, aunque el debate en torno a repensar el término “arte político” está plenamente abierto y se busca la especificidad de un campo y el otro, precisamente en un momento en el que la política parece haber perdido completamente su esencia. Actualmente, existe una convocatoria lanzada por Brumaria en el MediaLab Prado de Madrid para conformar el “Grupo de trabajo sobre arte y política”<sup>18</sup>.

La Red Transibérica, es otro claro ejemplo: “una plataforma de cooperación cuya misión es favorecer el desarrollo y fortalecimiento de los espacios culturales independientes de España y estrechar su colaboración con los espacios de Portugal.”<sup>19</sup>

Al igual que el libro “El sistema del Arte” de Juan Antonio Ramírez

---

<sup>17</sup> BLANCO, P. "Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa." *Desacuerdos* 2, 2009: 191 <[http://marceloexposito.net/pdf/1969\\_palomablancopracticascollaborativas.pdf](http://marceloexposito.net/pdf/1969_palomablancopracticascollaborativas.pdf)>

<sup>18</sup> "Grupo de trabajo sobre arte y política - Medialab-Prado Madrid." [2013. 4 Sep. 2013] <[http://medialab-prado.es/article/grupo\\_arte\\_politica](http://medialab-prado.es/article/grupo_arte_politica)>

<sup>19</sup> "Red Transibérica | Red Transibérica." 2013. [4 Sep. 2013] <<http://www.transiberica.org/red>>

(ED.) publicado en 2010, donde se abría la reflexión a partir de “El arte no es el capital. Arte y Economía”, analizaba “el modo en que los artistas han manipulado el dinero para criticar, atentar, alterar, burlar, fantasear... en definitiva, poner en cuestión toda la actividad económica del mundo contemporáneo e invitar a reflexionar sobre dónde reside el verdadero valor del arte.”<sup>20</sup>

“Instantáneas del sistema del arte en el estado español”, fue un encuentro durante el 2012 en el MACBA que “se planteó recuperar algunos de los elementos clave del primer estadio de gestación de un sistema del arte estatal, proporcionando una instantánea de los debates, las figuras, las instituciones y las políticas culturales que lo conformaron.”<sup>21</sup>

“Horizontes del Arte en España” es otro trabajo de investigación impulsado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la Fundación Banco Santander e IGBART. Una plataforma para la reflexión y el debate con el objetivo de diagnosticar críticamente la escena artística española. El encuentro se realizó por primera vez en Noviembre de 2012 en forma de Mesas Debate que abordaron diferentes temas: desde una cartografía del sistema del arte español, un estudio de las narrativas de Museos y Colecciones públicas, cuestiones sobre educación (investigación, divulgación y formación), proyección de los artistas en el exterior, hasta un panel de asociaciones. En este caso, asociaciones de grandes corporaciones como, directores de arte contemporáneo, galerías, artistas visuales, coleccionistas y críticos: los que han sido los grandes actores del sistema del arte.

A partir de aquí y partiendo del conocimiento de los patrocinadores de este proyecto se nos plantean serias dudas a la hora de conferir credibilidad a este análisis. Sospechamos que a raíz de una crisis

---

<sup>20</sup> GONZÁLEZ ROMÁN, C. "Juan Antonio Ramírez (ed.), El sistema del arte en España. Madrid, Cátedra, 2010" 2011. [6 Sep. 2013] <<http://asri.eumed.net/0/cgr.html>>

<sup>21</sup> "Instantáneas del sistema del arte en el Estado español, 1982-2012 - Macba." 2012. [4 Sep. 2013] <<http://www.macba.cat/es/conferencia-arte-estado-espanol>>

provocada por la crisis financiera que llevamos sufriendo los últimos años esta investigación esconde intereses económicos que no garantizan la neutralidad del estudio ni tienen legitimidad para acometer un tema tan delicado.

Luis Carrillo, dentro también del Reina Sofía, plantea claramente el problema que hemos pretendido abordar en la hipótesis de este trabajo de investigación: porqué surgen tantas dinámicas culturales al margen de las instituciones y cómo deberían afrontarse. Su proyecto actual “Pedagogías colectivas y prácticas instituyentes” es una plataforma de investigación en prácticas culturales que “pretende activar un pequeño inventario/repositorio de grupos y colectivos experimentales en temas de educación popular, pedagogías colectivas y políticas sobre lo común, al tiempo que plantear las tradiciones y marcos actuales en que las pedagogías construyen nuevos escenarios para la ciudadanía y transforman/desbordan las instituciones”.<sup>22</sup>

Se deduce que su intención es la de aprender de estos modelos pedagógicos aplicados en los colectivos de calle para convertirlos en procesos instituyentes, es decir, que sean los colectivos no institucionales los que conformen la institución cultural. No hay mejor manera de transformar la institución que estar dentro. De la misma forma que no hay mejor manera de comprender los motivos e intereses de los colectivos que estar o ser ellos.

Sin embargo, pensamos que la institución no podrá ser capaz de asumir el impulso social mientras no se produzca una transformación fundamental en su estructura tanto humana como económica, sino cualquier acción podría incluso ser peligrosa, ya que la institución fagocitaría el trabajo de los colectivos sin darles cabida real. Aunque aquí, apreciamos un valor nuevo fundamental al afrontar estas herramientas pedagógicas desde una perspectiva feminista. No ya desde el reducto al

---

<sup>22</sup> "Pedagogías y redes instituyentes | Plataforma de investigación en Prácticas culturales" 2012. [6 Sep. 2013] <<http://redesinstituyentes.wordpress.com/>>

que se ha confinado a las mujeres desde algunos círculos, -cuando se refiriere a ellas como colectivo- sino desde el feminismo como forma de pensamiento global, como herramienta transformadora. No podrá producirse un cambio significativo hasta que no se comprenda la necesidad del cambio institucional desde esta perspectiva.

“Las pedagogías feministas –y parte de la educación popular de movimientos sociales-, ayudan a pensar los límites de la institución y la gestión de lo público (ya sea la escuela, o la misma institución cultural). Plantean visiones descolonizadoras, paradójicas de la producción del conocimiento como algo incontrolable, impredecible, más allá de una conversación afirmativa con un círculo social de iguales.”<sup>23</sup>

Para concluir creemos importante llamar la atención sobre los riesgos del arte comprometido. Como nos recuerda Miguel Molina, “siempre se ha movido entre la necesidad y la desconfianza. Necesidad en tanto que permite la posibilidad de traspasar el arte, su carácter puramente perceptivo, a su proyección social y realización práctica última. Desconfianza, en cuanto a la dificultad del diálogo con los agentes sociales con los que se compromete (...) y además, se añade la duda de la propia capacidad resolutoria del arte frente a los problemas sociales que se plantea. A esto hay que añadir que el arte siempre ha sido susceptible a su asimilación, ya sea institucional a través del museo (...) o del mercado del arte (...).”<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> *Opt., cit.* [6 Sep. 2013] <<http://redesinstituyentes.wordpress.com/>>

<sup>24</sup> MOLINA, M. "Arte público comprometido y movimientos vecinales en Valencia." UPV, Valencia, 2007. [6 Sep. 2013] <[http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup\\_investigacio/textos/docs/miguel\\_molina\\_arte\\_publico\\_comprometido.PDF](http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/miguel_molina_arte_publico_comprometido.PDF)>



## **2 Los espacios alternativos: colectivos artísticos autogestionados con o sin espacio**

En esta sección analizaremos cuál es la motivación inicial para elegir este grupo de colectivos, las características de la zona geográfica a la pertenecen y su clasificación atendiendo a dos tipologías: la de tener o no tener espacio y la territorial.

Esta condición nos lleva a pensar en una lógica de lo global y otra de lo local, consistentes en pensar lo propio del colectivo -que queda definido por el lugar y la identidad conferida- y lo universal o compartido por todos ellos, como integrantes de la comunidad artística y en lo referente, sin duda, a la condición humana.

Como acabamos de mencionar, existe una diferencia sustancial, cualitativa entre unos colectivos y otros, que es el hecho de tener o no espacio. Hay colectivos que se ubican físicamente en un lugar, comparten el espacio, y además hacen o no proyectos colectivos, y hay otros colectivos que no tienen espacio, quedando el concepto de espacio como algo mucho más abierto. Algo que va más allá de un local físico, autogestionado.

Es un planteamiento diametralmente opuesto, y además tiene una motivación ideológica diferente en cada caso. En estas dos tipologías se establecen diferencias conceptuales no sólo en relación al término espacio sino a los de lugar, habitar o ciudad.

Así pues, habría dos tipos de colectivos. Los colectivos que destinan sus esfuerzos a llenar una programación, a mantener un espacio concreto, que puede además ser taller o no. Y, los colectivos que se reúnen, en cualquier lugar, para comer, dialogar y poner en común cuestiones o temas a través de textos o pensamientos, generando una serie de productos o acciones.

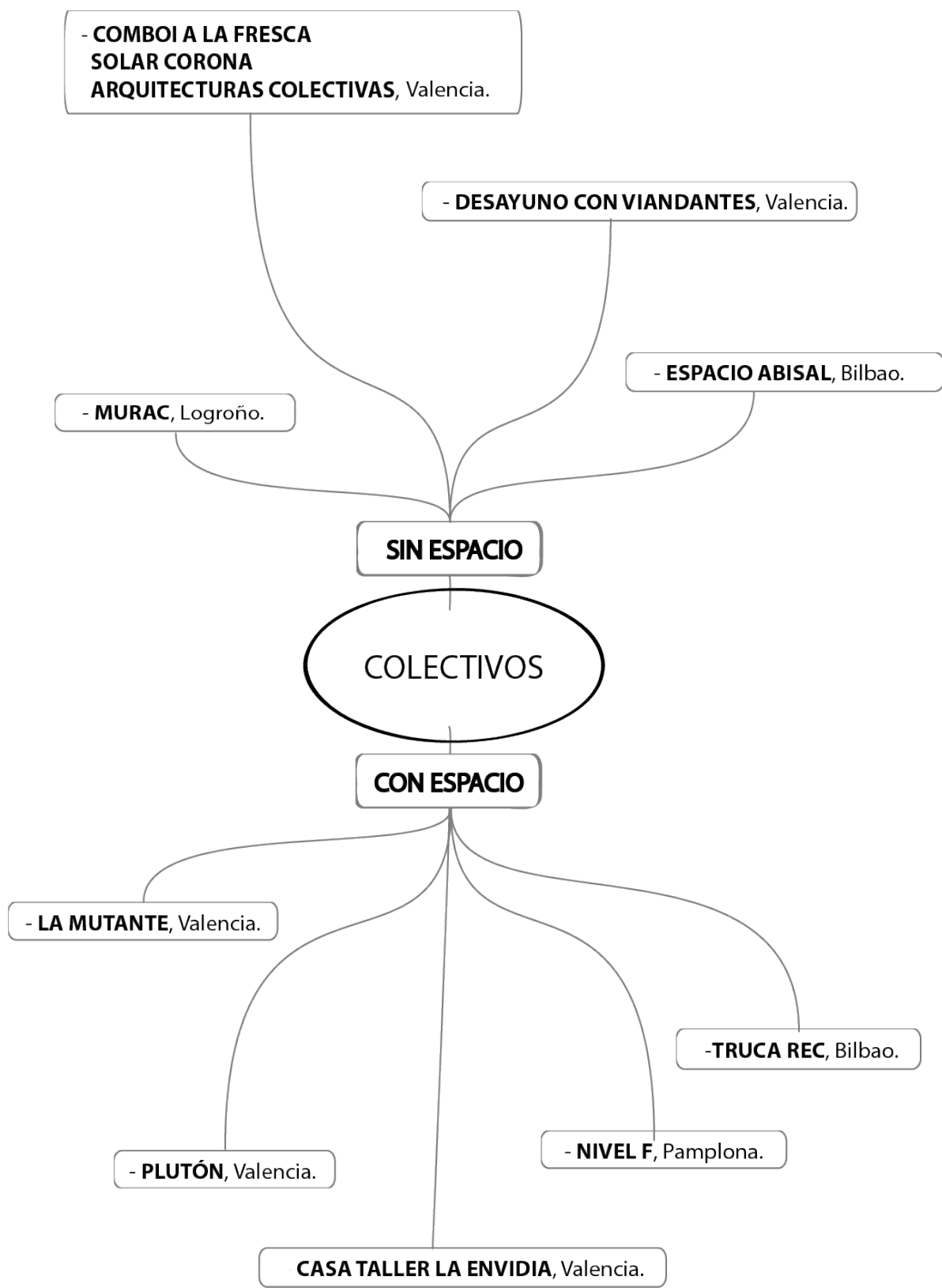
Estos dos modelos, el colectivo sin espacio y el colectivo con espacio coinciden, sin embargo, en ser un conjunto de personas, bajo una identidad común, que en función de su ideología mantienen un tipo concreto de relación con el espacio público, las instituciones y otros agentes sociales.

Lo que sucede con los colectivos que no comparten espacio es que se centran directamente en cuestiones muy prácticas y las llevan a cabo. Estas acciones se realizan algunas veces en el espacio público, otras en el institucional, público o privado. Esto viene siendo una práctica muy extendida: se dedican a llenar de contenidos otros espacios y a generar sentido en un ámbito muy amplio de la acción.

Mientras que los colectivos que comparten un espacio, comparten también las cuestiones domésticas de mantenimiento y convivencia propias de un taller, e incluso una vivienda, generan a su vez unas actividades públicas u orientadas a reunir a un público concreto que conforma una nueva comunidad.

Por un lado, analizaremos las prácticas artísticas o colectivas desde el esquema planteado por Antoni Muntadas en su exposición "Projecte/Proyecto/Project" a modo de metodología de trabajo para concretar las respuestas de los grupos entrevistados. Por otro, estas mismas respuestas aparecerán agrupadas bajo bloques temáticos en el trabajo audiovisual, tal como se describe en el capítulo 3.

Por último, conviene señalar aquí, que se hablará de los colectivos siempre tomando como referencia su aportación al proyecto personal *Casa Taller LaEnvidia*, como caso práctico de nuestra propia experiencia.



## **2.1 Cinco casos de estudio en Valencia. Características generales de la ciudad. La elección de la zona de estudio.**

### **Contextualización**

Hemos elegido Ciutat Vella y alrededores en Valencia por ser la zona más cercana a Casa Taller LaEnvidia. Tiene, además, un urbanismo diseñado a pequeña escala, radicalmente distinto de las zonas construidas a lo largo del XX en las sucesivas expansiones urbanísticas de la ciudad. Ciutat Vella es el nombre que recibe el distrito número 1 de la ciudad de Valencia. Su población censada en Junio 2013 es de 26.373 habitantes según el Ayuntamiento de Valencia. Este distrito es característico por tener un urbanismo diferente al resto de la ciudad. Ocupa el núcleo de un mapa cuyo crecimiento concéntrico -en sucesivas fases a lo largo de la historia- ha mantenido muy visible este lugar como origen.

El caso de Valencia es un ejemplo más de entre otras muchas grandes urbes españolas, donde el rápido crecimiento urbanístico ha producido una escala sobredimensionada con grandes avenidas y edificios. Esto ha supuesto que en muchas de sus zonas urbanas, la gestión de los recursos vecinales sea difícil, de ahí nuestro interés por Ciutat Vella como estructura urbana en contraposición con las zonas de crecimiento urbanístico rápido y masificado. En muchas de esas zonas las funciones de supervisión o decisión de los espacios públicos, son delegadas en la figura del político o gestor. Los sujetos pierden el sentido de responsabilidad hacia lo común, y la noción de espacio público queda deslindada de su connotación de lo propio compartido para muchos de ellos.

Sin embargo, existen numerosos ejemplos que contradicen esta dinámica. Como prueba de la capacidad de reunión y asociación propias de esta sociedad en franca tensión con los mecanismos de poder establecidos encontramos lo que fue el paradigmático caso del Jardín del

Turia<sup>25</sup>, disfrutado hoy día por miles de personas anualmente. En 1999, Miguel Molina ya analizaba los movimientos vecinales como “un fenómeno que surgió para hacer frente al expansionismo urbanístico, (...) sustentado sobre criterios especulativos de la economía privada (...) y avalado por una política municipal de intereses creados (...). Este expansionismo (...) no implica solamente la destrucción de un patrimonio, sino la construcción de una ciudad sin espacios colectivos de socialización (plazas públicas, centros culturales, espacios verdes) y además sin una identidad diferenciadora (...)”.<sup>26</sup>

“A lo largo de los años 2000, el panorama de recesión institucional y las fuertes restricciones presupuestarias han supuesto el cierre de muchos espacios expositivos públicos y privados, la reducción de eventos y una auténtica diáspora de las generaciones de artistas más jóvenes, en busca de oportunidades en otros contextos más propicios. A pesar de toda esta situación se produce un efecto rebote de supervivencia, que provoca la apertura de gran cantidad de espacios y otras formas de organización cultural. (...) Hasta mediados de la década, gran parte de la actividad cultural más efervescente de la ciudad de Valencia es generada por colectivos y espacios alternativos que se habían creado en la década anterior.

Entre los espacios más significativos destacar *El Purgatori* (que cerró el mismo año 2001), la *Esfera Azul* (con sus varios cambios de ubicación y formatos) y la *sala Naranja* (...). Otro espacio que se ha mantenido (...) fue el espacio polivalente del *Sporting Club Russafa*, aunque con una programación irregular. (...) Entre los colectivos activos en esos años destacamos algunos de larga trayectoria como: *Laboratorio de Luz*, *Laboratorio de Creaciones Intermedias*, *Salvem el Cabanyal*,

---

<sup>25</sup> "Jardín del Turia - Wikipedia, la enciclopedia libre." 2008. [23 Jul. 2013]  
<[http://es.wikipedia.org/wiki/Jard%C3%ADn\\_del\\_Turia](http://es.wikipedia.org/wiki/Jard%C3%ADn_del_Turia)>

<sup>26</sup> MOLINA, M. "Arte público comprometido y movimientos vecinales en Valencia." UPV, Valencia, 2007. [6 Sep. 2013]  
[http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup\\_investigacio/textos/docs/miguel\\_molina\\_arte\\_publico\\_comprometido.PDF](http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/miguel_molina_arte_publico_comprometido.PDF)

*united Artist from the museum, Lalalab, Laboratorio de investigación-acción participativa (...).*"<sup>27</sup>

La plataforma *Salvem el Cabanyal*<sup>28</sup> se encuentra en la cumbre mediática de la resistencia ciudadana. Tras una larguísima lucha judicial y social de más de diez años ha conseguido paralizar el plan de derribo y destrucción de la unidad de este barrio pesquero tradicional valenciano anexionado a la ciudad a finales del s.XIX. Así, ha combatido el desprestigio -por parte de las autoridades valencianas- al que se ha sometido esta zona, en una defensa clara en contra de los intereses económicos subyacentes a las tensiones políticas por la ocupación de este territorio marítimo de la ciudad.

Existen casos de viviendas de construcción parecida a las del conjunto histórico del Cabanyal que aparecen en los extensísimos Distritos de Alirós y Camins al Grau -donde se ubicaba *La Calderería*-, que han ido siendo aisladas, abandonadas, reocupadas por clases sociales desfavorecidas y finalmente desalojadas y derruidas, abandonando la ciudad a una plaga de solares donde crece la maleza. Estos lugares acaban convirtiéndose con el tiempo en pequeños vertederos que las autoridades ignoran. Esto también sucede en este territorio con antiguas fábricas abandonadas cuyos solares vallados son devorados por la basura.

Hay que recalcar que muchas de las asociaciones vecinales insertas en las estructuras urbanísticas anteriormente descritas no llegan a acordar reglas básicas de convivencia de *motu proprio*, sino que una figura ajena legitimada por el poder es quien asume algunas de estas funciones, o en muchos casos, simplemente, se produce un vacío de

---

<sup>27</sup> MARÍN GARCÍA, T.; MARTÍN ANDRÉS, J.J; VILLAR PÉREZ, R. "Emergencias colectivas. Mapa de vínculos de actividades (Autogestionadas) en la Comunidad Valenciana, 2001-11. Revista academia. 2011: 504-524. 2012. [6 Sep. 2013] [http://lacolectivalab.files.wordpress.com/2012/05/emergencias-colectivas\\_2001-11-revista-academia2011pag-504-524.pdf](http://lacolectivalab.files.wordpress.com/2012/05/emergencias-colectivas_2001-11-revista-academia2011pag-504-524.pdf)

<sup>28</sup> "Cabanyal. Plataforma Salvem el Cabanyal Canyamelar - Cabañal ..." 2002. <<http://www.cabanyal.com/>>

poder. La comunidad no llega o tarda mucho en conformarse y el espacio público es invadido por la dejadez y la apatía.

Esta falta de conciencia social común puede venir producida por procesos de especialización que tratan de cuantificar la labor de estas macro sociedades cuya tendencia es considerar el rendimiento económico como sinónimo de rendimiento monetario, exclusivamente. Esto produce una acuciante fractura social, dividida en dos tipos de seres: los productivos y los improductivos (Cabo de la Vega, 2012).

Estableciendo una analogía con las teorías sobre desarrollo cognitivo, los grupos sociales que habitan estos lugares, estarían en un segundo o tercer estadio de desarrollo moral según la escala de Kohlberg: un estadio propio de la falta de conciencia y compromiso. Esto podría deberse a una educación deficitaria. Aunque pocos años atrás, entre finales del siglo pasado y principios de éste surgieron *Coordinadoras* y *Plataformas* (los *Salvem*) claramente apartidistas que demandaban soluciones políticas y ofrecían un repertorio de acción creativo basado en dinámicas de acción/vinculación y acción/participación (Molina, 1999).

Afortunadamente, los procesos de empoderamiento de la ciudadanía -relanzados gracias al movimiento 15M en 2011- van haciendo mella sobre las oxidadas dinámicas que conforman comunidad, favoreciendo, poco a poco, el crecimiento de comunidades nuevas y su toma de conciencia como parte activa en la gestión de los recursos territoriales, aunque en los casos de los inmensos Distritos de Camins al Grau y Algirós quedó todo recogido en una sola asamblea. Lo cual es significativo.

En este panorama es fundamental mencionar la iniciativa Perifèries de Rafael Tormo i Cuenca, en especial la llevada a cabo en 2011/12 *Fer d'una pràctica col·lectiva una experiència comuna*<sup>29</sup>, que se desarrolló en

---

<sup>29</sup> "PERIFÈRIES11-12: Perifèries 11-12 implementa una convocatòria ..." 2012. 6 Sep. 2013 <<http://periferies11-12.blogspot.com.es/2012/03/periferies-11-12-implementa-una.html>>

el Centre Cultural La Nau. Así como el recién trasladado a Méjico *Otroespacio. Sin espacio*<sup>30</sup> de Juan José Martín con quien se realizaron, además, las primeras entrevistas de manera informal, y que nunca pudieron llegar a formalizarse debido al dilatado tiempo desde el que esta investigación da comienzo. El paradigmático caso de *La Clínica Mundana*<sup>31</sup> con la que se mantuvo un contacto asiduo durante su última época antes del cierre en septiembre de 2012. Es importante mencionar también, que actualmente existe *La Llimera* como un caso a analizar y *Makea tu vida*.

Este es el contexto en el que surgen, concretamente, los proyectos valencianos sin espacio que analizamos a continuación. Por un lado, *Comboi a la Fresca*, *Solar Corona* y *La Calderería* que agrupamos ya que en ellos coinciden las mismas personas entrevistadas. Por otro, *Desayuno con Viandantes*.

---

<sup>30</sup> "Otro Espacio / Sin Espacio." 2009. 6 Sep. 2013 <<http://www.otroespacio.org/>>

<sup>31</sup> "La Clínica Mundana." 2010. 7 Sep. 2013 <<http://laclinicamundana.blogspot.com.es/>>



### 2.1.1 COMBOI A LA FRESCA, SOLAR CORONA, LA CALDERERÍA

<http://comboialafresca.arquitecturascolectivas.net/?cat=3>

<http://solarcorona.wordpress.com/>

<http://www.lacaldereria.org/>



Los tres proyectos se ubicaron en diferentes zonas urbanas. Fueron proyectos diferentes no sólo en cuanto a ubicación, sino a dimensión, duración, gestión y objetivos. Sin embargo, los hemos reunido en un solo apartado debido a que unos son herederos de los otros y fueron cofundados por las mismas personas, al hilo del concepto “personas nodo” acuñado por Teresa Marín en *Emergencias colectivas. Mapa de vínculos de actividades artísticas (autogestionadas) en la Comunidad Valenciana, 2001-2011*.

#### -Qué

*Comboi a la Fresca* fue una plataforma de colectivos donde colaboraron muchos grupos diferentes que, sin embargo, no constituían específicamente uno diferenciado. Su objetivo primordial fue analizar diferentes fórmulas de transformación social de los entornos urbanos a través de la participación ciudadana. De esta manera, el encuentro pretendía tejer redes y hacer ciudad. Este objetivo fue alcanzado gracias

a las conexiones establecidas entre ellos/as y la red *Arquitecturas Colectivas*, así como a través de los proyectos desarrollados en barrios de la ciudad, colaborando con las distintas asociaciones y entidades presentes.

El *Solar Corona* es un antiguo solar en desuso en la calle Corona con una parte privada, 472 m<sup>2</sup>, y una parte pública de 162 m<sup>2</sup> que junto al estrecho solar al otro lado de la calle tiene previsto conformar una futura plaza. El espacio fue rehabilitado durante el verano de 2011 y fue una de las ubicaciones principales del Barrio del Carmen en la que tuvo lugar el encuentro de colectivos.

*La Calderería* es un proyecto posterior, ubicado en una zona completamente distinta, que analizamos en la introducción del capítulo, al referirnos a zonas de desarrollo rápido y masificado. Su acceso se situaba en el lateral de la entrada a la parada de metro Marítim-Serrería, en el barrio de Ayora. El edificio fue construido a mediados del siglo pasado y estaba dedicado en origen a la fabricación de calderas, silos y demás tipos de contenedores metálicos. La edificación se compone de una nave, diáfana en planta baja y con altillo, cuya superficie total es de cerca de 1.000 m<sup>2</sup>.

#### **-Quién**

*Comboi a la Fresca* fue un grupo interdisciplinar de colectivos y profesionales de arquitectura, ecología, sociología y género de toda España reunidos bajo el encuentro *Arquitecturas Colectivas 2011*. En *Solar Corona* los colectivos que participaron fueron *Crearqció*, *Espai MGR*, *LAminúscula*, *Zuloark*, *Mazetas*, *Todo por la Praxis*, *Makea Tu Vida*. En *La Calderería* el impulsor de la iniciativa fue *LaCIV*, *La Coordinadora de Iniciativas Vecinales en Valencia*.

#### **-Para quién**

En el encuentro, participaron unos 60 colectivos en este proceso de reflexión, acción, recuperación y gestión participativa del hábitat,

implicando igualmente a instituciones y empresas locales que colaboraron cediendo sus espacios, financiando los materiales de difusión o contribuyendo con materiales de construcción necesarios. Los barrios implicados directamente en la convocatoria (Patraix, Velluters, El Carmen, Russafa, Natzaret y Cabanyal) lo hicieron fundamentalmente a través de sus asociaciones de vecinos. Dichas asociaciones se interesaron en poder colaborar con grupos ajenos a su problemática y que aportaran un punto de vista o conocimientos prácticos que les permitieran abordar los conflictos desde enfoques diversos, o bien contribuir a su visibilización en el ámbito ciudadano echando mano de otras herramientas.

### **-Cuándo**

El desarrollo de *Comboi a la Fresca* se produce en 2010, pero el encuentro durante el verano de 2011. *La Calderería* se inaugura en otoño de 2011. *Solar Corona* continúa su actividad bajo la acción de actores locales.

### **-Dónde**

En total, veintitrés emplazamientos ubicados en distintos barrios de Valencia, tanto espacios públicos como privados del centro y la periferia (solares, medianeras, explanadas, azoteas y locales), fueron los escenarios que se utilizaron para desarrollar el programa de actividades divididas en convocatorias de acción participativa por la mañana (*Comboi*) y sesiones de reflexión conjunta por la tarde (*A la fresca*).

### **-Cómo**

Todos los proyectos desarrollados entre colectivos de dentro y de fuera de la ciudad se organizaron en torno a tres ejes: Participación (taller jurídico, taller de metodologías participativas y taller de masovería urbana) e *Itinerarios Sensibles* por distintos barrios de la ciudad y *Creación de Espacios* (*Solar Corona*, *Solar Princesa*, *Azoteas Colectivas*, etc.).

### **-Por qué**

La intención de los talleres de *Comboi a la fresca* era socializar y seguir desarrollando conocimientos que permitieran afrontar de forma creativa los retos a los que se estaban enfrentando de forma aún más acusada desde el inicio de la crisis. Por ello, tanto el taller jurídico, centrado en la gestión y protocolo de espacios en desuso, como el de masovería urbana, en torno a las estrategias alternativas de acceso a la vivienda, se centraron en vías legales de transformación del territorio, aportando los conocimientos técnicos y los instrumentos jurídicos legales que requiere ampliar las posibilidades de acción en el planeamiento urbanístico tanto en el espacio como en el tiempo. En paralelo a estos ejes principales se realizaron diferentes acciones (visibles e invisibles) de traducción e interpretación de los encuentros, al igual que se celebraron conciertos en la calle, comidas y cenas festivas y diálogos sobre otros temas relacionados como las diferentes formas de entender la educación a partir de la igualdad de los saberes y de las inteligencias.

El caso de *La Calderería*, como proyecto de activación, buscaba facilitar la consolidación de un innovador clúster de proyectos sociales y colectivos, basados en la cultura de la creatividad y la solidaridad, que posibilitase el establecimiento de nuevas conexiones entre agentes locales múltiples capaces de generar sinergias y oportunidades de colaboración que contribuyesen al fortalecimiento del tejido social y cultural de la ciudad.

#### **-Cuánto cuesta**

Todos son proyectos autogestionados

## 2.1.2 **DESAYUNO CON VIANDANTES, Valencia-València** <http://www.desayunoconviandantes.org>



*Desayuno con Viandantes* es uno de esos colectivos que no mantiene un espacio físico común sino que su práctica se orienta conscientemente a considerar el espacio público de la ciudad como un lugar a descubrir, a usar. Sus conceptos ciudad, espacio público, habitar y creación de comunidad aportan una visión nueva en su aplicación práctica.

### **-Qué**

La propuesta consiste en organizar desayunos en espacios públicos para utilizar lugares que están pero que la gente desconoce. Así, utilizan estos lugares con el único propósito de estar allí, de hacerlos visibles.

Desde la teoría, observan cinco miradas en torno al desayuno. La mirada afectiva, la empatía como motor del mundo. La mirada sobre la propia comida como objeto en sí mismo, ya que preparar una comida para otro significa pensar en ese otro. La mirada política y la mirada artística, ya que muchas veces se organizan acompañamientos musicales, performance, danza, etc. El desayuno en sí ya como performance o happening situacionista. Y, finalmente la mirada sobre el espacio público

como aquel uso positivo y propositivo. El uso efímero de un lugar desvela la oportunidad de ese lugar, que acompañado de las otras miradas deja de ser algo disciplinar y se convierte en una vivencia, una experiencia.

#### **-Quién**

El colectivo está compuesto por personas que vienen del mundo de la arquitectura, las bellas artes y la cocina pero no es un colectivo disciplinar ni multidisciplinar, es más bien un club de amigos y nace por amistad. No es una cuestión profesional aunque sus propias disciplinas les llevan a pensar en lo que hacen desde su profesión. Actualmente, el colectivo está formado por siete personas y es abierto. Hay personas que se han desplazado a otro país y siguen vinculadas a *Desayunos* aunque ya no sean activas de cerca.

#### **-Para quién**

Al desayuno invitan a que la gente traiga para compartir, de esa manera la participación se convierte en una implicación y son activos desde el primer momento. No hay pancartas ni un nombre detrás. Cualquier persona puede acercarse a un desayuno o puede hacer un desayuno por su cuenta. No existe ningún perfil ni una ideología.

#### **-Cuándo**

Llevar organizando su actividad desde el año 2008, cumplen cinco años en noviembre. Básicamente, lo que hacen es convocar desayunos, una vez al mes, habitualmente, el tercer sábado de cada mes.

#### **-Dónde**

En un espacio público de la ciudad de Valencia, acompañan a la gente a que conozca su propia casa, para que conozcan otros ámbitos interesantes de la ciudad. Según sus organizadores es una ocupación temporal, efímera.

### **-Cómo**

En lugar de pasar, están, que es precisamente lo que conlleva que las personas vean de distinta forma un lugar. El desayuno, durante unas horas, se convierte en algo que hace que la gente tenga otra mirada. Personas que pasan muchas veces por ese lugar, lo conocen de una forma diferente a través de esta actividad. De esta manera, lo transforman para el futuro.

### **-Por qué**

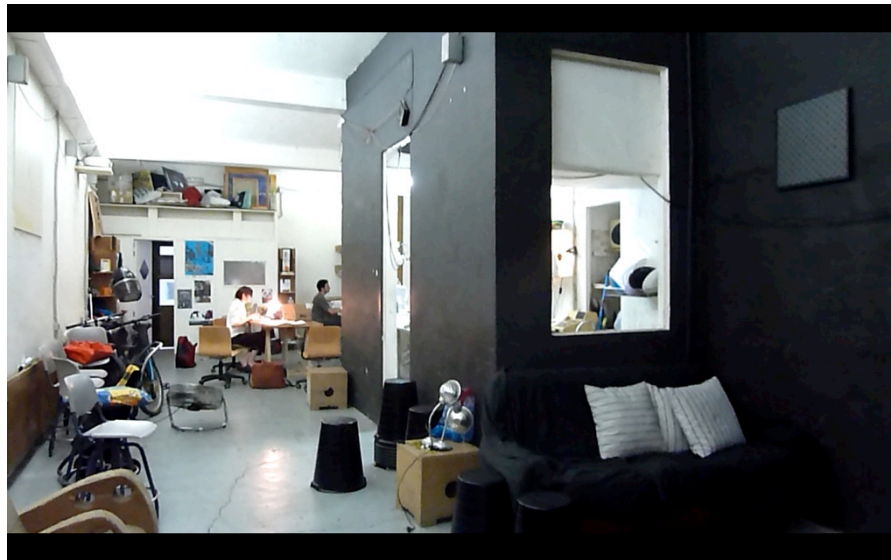
Su intención es desvelar sus posibilidades de uso a través de una actividad cotidiana, desvelar la oportunidad de estar. Piensan más que en espacio público, en espacio común. “Transitamos por el espacio público pero nunca nos quedamos. No nos quedamos quietos en un lugar, un tiempo, una mañana, un lugar por el que la gente pasará allí todos los días, quedarte quieto allí, observar...”.

### **-Cuánto cuesta**

Esta actividad es totalmente autogestionada. A veces se autofinancian con algo de *merchandising* pero la organización cuenta con unos mínimos recursos para organizar la actividad y son los propios participantes los que aportan lo necesario en cada ocasión.

### 2.1.3 **PLUTÓN, Valencia-València**

<http://www.pluton.cc/category/proximamente/>



#### **-Qué**

*Plutón* es una asociación cultural donde podemos encontrar Arte, cultura y conocimiento contemporáneo, mediateca, lectura crítica, iniciativas *open source*, *wi-fi area*, investigación artística y desarrollo creativo, taller abierto de producción artística, coloquios, charlas y debates, muestras y presentaciones, colaboraciones con otras asociaciones y centros afines, etc.

#### **-Quién**

Hay dos tipos de personas en *Plutón*. Los seis socios fundadores cuya participación ha ido variando en función de circunstancias personales. Y los socios que pagan una cuota anual como apoyo al espacio.

#### **-Para quién**

Los asistentes son un público especializado. Su idea fue que el lugar se diera a conocer de boca a boca y que se asistiera en función de la actividad programada. Es decir, que el público estuviera realmente interesado en la actividad propuesta como para desplazarse hasta allí.



### **-Cuándo**

Se constituyó en noviembre de 2009 aunque no comenzó a hacer actividades hasta bien entrado el 2010. Este tiempo lo dedicaron a acondicionar el lugar, fundamentalmente a labores de insonorización.

### **-Dónde**

La asociación se ubica muy cerca de las Torres de Quart en el Barrio de Velluters -incluido por su situación en lo que se conoce como el Carmen ampliado- dentro del Distrito de Ciutat Vella de Valencia.

### **-Cómo**

La programación que desarrolla está vinculada al arte sonoro, la música electrónica y otros proyectos más experimentales, aunque también se ha programado algo de *rap* y de *jazz*. Además se hacen talleres -principalmente de programación *open source* o electrónica- y presentaciones de libros o propuestas próximas a la cultura del ordenador y del cómic. Se han hecho algunas muestras de duración puntual, como presentaciones de instalaciones interactivas con las que la gente puede interactuar. Otro objetivo importante es la degustación artística. Siempre que hay alguna actividad organizan una pequeña cena antes. Consideran que esto facilita la relación con el lugar y genera un ambiente de intercambio más relajado y agradable.

### **-Por qué**

El espacio emerge como contrapartida al marco universitario a través de un grupo vinculado al *Laboratorio de Luz*. Tenían claro que querían plantear un tipo de propuesta al margen de la burocracia.

### **-Cuánto cuesta**

Es un proyecto sostenible que nutren sus propios socios fundadores además de contar con el apoyo de los socios que pagan una cuota anual, y otras fuentes como la barra y las entradas a conciertos.

#### 2.1.4 **LA MUTANTE, Valencia-València** <http://seralamutante.wordpress.com>



##### **-Qué**

*La Mutante* es una asociación de cultura emergente. Enfocan su actividad a la búsqueda, estudio y divulgación de propuestas culturales innovadoras. Uno de los principales objetivos es la creación de una plataforma donde se trata de favorecer el intercambio internacional de proyectos y artistas. Pretende, además, ser un lugar de encuentro, trabajo y creación para todos sus socios.

##### **-Quién**

Involucra a artistas de casi todas las disciplinas artísticas. Se reunieron un total de doce personas que se dedicaban a la performance, el teatro, la costura, la pintura, las instalaciones audiovisuales, el dibujo, el diseño y el comisariado de exposiciones.

##### **-Para quién**

El público es muy variado: todo tipo de personas interesadas por el arte emergente.

### **-Cuándo**

El espacio se abrió en 2011 y ha estado programando actividades asiduamente durante dos años y medio. En una primera etapa asumiendo la gestión de un espacio de 200 m<sup>2</sup> diáfanos, mientras que en la segunda etapa aproximadamente con la mitad. Ese espacio antes se llamaba *Magatzems* era un espacio cultural que llevaba más de cuatro años haciendo eventos culturales de manera independiente y un referente en la ciudad de la escena independiente.

### **-Dónde**

*La Mutante* se ubica en la calle Turia cerca de las Torres de Quart fuera ya del Distrito de Ciutat Vella, en el Distrito *Extramurs*, cerca del Jardín Botánico.

### **-Cómo**

Se convocó a cada artista de cada disciplina con la intención de que se conocieran entre sí para tener una invasión de propuestas de todas las disciplinas posibles y no dar opción para una sola línea y conseguir así, la idea de espacio cultural en arte emergente.

### **-Por qué**

*La Mutante* surgió a partir del impulso por recoger el testigo del espacio cultural *Magatzems*. Sus socios creían que Valencia necesitaba propuestas como éstas en aquel momento en concreto y su cierre les parecía una pérdida terrible.

### **-Cuánto cuesta**

Es un proyecto sostenible que no disfruta de ningún tipo de ayudas o subvenciones. Se autogestiona a partir de los beneficios de la barra.

### 2.1.5 **CASA TALLER LAENVIDIA, Valencia-València** <https://www.facebook.com/laenvidiacasataller>



#### **-Qué**

*Casa Taller LaEnvidia* es un espacio de creación artística y cultural multidisciplinar. Un laboratorio de arte en el que se gestan y desarrollan proyectos de pintura, ilustración, fotografía, cine y multimedia, entre otras áreas. Como su propio nombre indica, tiene una voluntad doméstica: la voluntad de crear hogar en un local compartido. Hay una pretensión de generar ideas compartidas y que unos proyectos y otros acaben gestándose mutuamente.

#### **-Quién**

Actualmente somos 7 personas que nos dedicamos a la pintura, la ilustración, el cómic, el grafiti, el cine y la arquitectura. El colectivo ha mutado desde sus inicios a finales de 2011 debido a los frecuentes cambios de residencia de las personas.

En ese momento se recoge el testigo de un espacio muy deteriorado y en unas condiciones apenas habitables, teniendo que realizar la restauración de paredes, suelos, ventanas y acceso a lo largo de algunos meses por cuenta propia. Todas las personas que iniciaron esta quijotesca iniciativa han ido desapareciendo por una falta evidente de

recursos económicos. A pesar de ello, al año de cumplir la primera etapa del espacio, inicialmente llamado, *La buhardilla* y/o simplemente *T3*, casi todos sus miembros abandonan el proyecto. En este momento surgen 3 nuevas personas que impulsan un proyecto común bajo los parámetros ya descritos: *Casa Taller LaEnvidia* que convive con altas y bajas en sus filas, hasta la fecha.

### **-Para quién**

Con el ánimo de abrirse al público y emitir parte de esa producción cultural, *Casa Taller LaEnvidia* acoge eventos puntuales donde creadores de todo tipo pueden realizar presentaciones de su trabajo. Un lugar en el que artistas y público, en sintonía y sin distancias, pueden interactuar, debatir y conocer, horizontal y distendidamente, diversas formas de arte.

Aunque inicialmente, hubo una voluntad de generar sinergias en el barrio y entablar relación con otros colectivos, hasta la fecha no se han podido llevar a cabo aunque sí se han acogido numerosos talleres de personas de dentro y fuera del espacio. Hay una voluntad clara de movilizar a artistas y creadores, ya sean plásticos, escénicos o sonoros, y conseguir que confluyan en *Casa Taller LaEnvidia*.

### **-Cuándo**

El primer contrato de alquiler del espacio es de octubre de 2011, pero no es antes de diciembre de 2012 comienza el proyecto actual.

Durante el primer año 2011, a los pocos meses de comenzar a habitarse y sin haberse inaugurado, la mitad de sus socios abandonan. Las dificultades económicas provocan que los individuos tengan que ausentarse durante periodos de tiempo, abandonar el local, e incluso el país. Es también cuando se detectan problemas estructurales importantes del propio lugar: calor extremo durante el verano y goteras. Pero es entonces también –gracias a las conversaciones por email con Pat Lemos– que se decide seguir adelante con el proyecto de taller colectivo basado en una casi total regeneración de sus miembros.

### **-Dónde**

El espacio es un local comercial de aproximadamente 220 m<sup>2</sup> cerca de la Calle Baja, a la altura de la Plaza del Árbol. Un espacio luminoso, diáfano en la segunda planta de una finca cuya antigüedad exacta desconocemos, aproximadamente 200 años.

### **-Cómo**

Su objetivo por el momento, es ser un escenario que se nutre de propuestas que nos van llegando siempre en sintonía con las sensibilidades de las personas que integran el grupo. De cara a este próximo año, nos planteamos comenzar a hacer puestas en común del trabajo individual como ejercicio personal y también colectivo. Esperamos que a partir de esta experiencia puedan comenzar a surgir también propuestas colaborativas propias.

### **-Por qué**

Podemos decir que como motivación inicial, su objetivo básico claro es habitar el propio espacio y generar convivencia. Creemos también, que como patrimonio histórico es un espacio a preservar y disfrutar. Además, tradicionalmente, ha estado habitado por artistas plásticos de Valencia -es el caso del artista y profesor valenciano Pepe Romero<sup>32</sup>-, es una especie de herencia profesional pero ante todo, emocional.

### **-Cuánto cuesta**

Es un proyecto totalmente autogestionado. Se programan eventos dirigidos fundamentalmente a compartir una experiencia a través de la puesta en común de contenidos, que en última instancia permiten crear una economía de subsistencia para el mantenimiento del propio espacio.

---

<sup>32</sup> ROMERO. P" 2006. [7 Sep. 2013] <<http://peperomeroinicio.blogspot.com.es/>>

## **2.2 Cuatro casos de estudio en Bilbao, Pamplona y Logroño. Características de la zona. Contextualización**

Bilbao, Pamplona y Logroño constituyen tres casos urbanos muy distintos entre sí, aunque comparten similitudes si se comparan con Valencia. Por un lado, comparten la zona de influencia de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) como generadora de pensamiento por un lado, y *Arteleku*, por otro. Históricamente también comparten, a excepción de Logroño, una lengua común y una foralidad propias.

Bilbao es una ciudad postindustrial donde el modelo Guggenheim se vio como oportunidad para reflotar la crisis económica que desencadenó el desmantelamiento de la industria pesada de la zona. La transformación urbana de la ciudad en los últimos quince años ha sido espectacular. El museo supuso una transformación urbana completa -en sucesivas fases- de toda la zona a lo largo de la ría a ambos lados del solar de los antiguos astilleros Euskalduna, lugar en que se diseñó el emplazamiento del edificio. Se desarrollaron planes urbanísticos y se reintegraron edificios singulares, lo que supuso ganar un espacio público a la vieja ciudad donde antes sólo había edificios industriales abandonados. En estos años toda la ciudad, prácticamente todos sus barrios se ha transformado. El Museo Guggenheim Bilbao constituyó un modelo a seguir por otras muchas ciudades de la geografía española donde se vio como motor económico, como un reclamo turístico. Sin embargo, la gestión interna del Museo quedó vinculada a la Fundación Guggenheim y el proyecto no fue bien acogido por parte del sector artístico en el contexto local, de entrada.

Como contrapartida existía un proyecto ideado por el gran Jorge Oteiza<sup>33</sup>, uno de los mayores exponentes de la Escuela Vasca de Escultura, que proponía la recuperación del edificio de la Alhóndiga para

---

<sup>33</sup> "Museo Oteiza - Fundación-Museo Jorge Oteiza. Alzuza, Navarra." 2012. 1 Sep. 2013  
<<http://www.museoteiza.org/informacion-general/>>

albergar el Centro Cultural de la Alhóndiga, en cuya base proponía el arte como construcción de la persona y por tanto motor de regeneración social tras el final de la actividad industrial. Muchos de los agentes del arte en aquella época, en torno al año 1997 (año de apertura del Museo Guggenheim) se lamentaban de no haberlo desarrollado.

El deseo de vincular la ciudad al mapa de destinos turísticos europeos ha supuesto una realidad bien distinta. Esa apertura hacia el mundo fue llegando a la sociedad de manera irregular en unos barrios y otros. Los colectivos entrevistados se ubican en un barrio donde tradicionalmente han vivido los artistas locales, una zona céntrica pero degradada a pesar de los sucesivos planes de rehabilitación llevados a cabo por el ayuntamiento. Esta zona ha vivido durante años paralelamente a ese mundo de visitantes famosos del museo y convive con una masa poblacional inmigrante, pobre y marginal. Aunque no es exclusivo de esta zona, en Bilbao *La Vieja* se han desarrollado durante años todo tipo de locales alternativos en torno al arte, el diseño o la moda, vinculados a la cultura gay, a la puesta en valor de la cultura autóctona vasca, a la investigación artística y del pensamiento, al reciclaje de muebles y ropa, etc.

Otras zonas similares como Rekaldeberri-Larraskitu y Rekalde han acogido proyectos de interés para el tema de estudio tan importantes como es el caso del Gaztetxe de Kukutza, un edificio social ocupado demolido hace exactamente dos años, en Septiembre de 2011. Un ejemplo de regeneración social de una de las zonas más deprimidas de la ciudad que fue desalojado por orden de los mismos dirigentes que apoyaron la construcción del Guggenheim y estuvieron apoyando incluso económicamente el proyecto del gaztetxe durante años. Es de gran interés citar el documental Kukutza III, realizado por Roberto Lobato y Arantzazu Rojo<sup>34</sup> sobre este controvertido proyecto social. Analizar las

---

<sup>34</sup> "Kukutza III on Vimeo." 2011. 11 Sep. 2013 <<http://vimeo.com/19894475>>



causas de este suceso no nos corresponde aquí pero su importancia e influencia requieren de un análisis en profundidad.

Es también de gran interés para nuestro tema de estudio citar a *Consonni*, una productora de arte localizada allí desde 1997, que está conformada por dos entidades jurídicas vinculadas: una asociación sin ánimo de lucro de titularidad privada que surge en ese mismo año y una pequeña cooperativa creada en el 2009. *Consonni* “opta por el camuflaje como método de acción y estrategia. La producción artística en su sentido más inmaterial y comunicativo y el propio sistema del arte no son sólo su praxis y contexto sino parte del propio análisis y cuestionamiento (...).”<sup>35</sup>

Finalmente, cabe mencionar también la existencia de movimientos vecinales en otra zona bilbaína frecuentemente habitada por artistas como es Zorrozaurre<sup>36</sup>, que han reaccionado asociándose y actuando para hacer frente común al plan urbanístico diseñado por Zaha Hadid para transformar una zona heredera del pasado industrial de la ciudad.

Ya en Vitoria-Gasteiz, otro caso de asociación influyente, es la *Asamblea Amárika* de Álava, aunque finalizó su actividad en 2011. Fue “un colectivo de artistas, creadores, personas relacionadas social y/o laboralmente con el arte y la cultura (...) independiente que pretendía desarrollar e incentivar la creación artística dentro de la comunidad local buscando la dignificación de su medio profesional.”<sup>37</sup>

Finalmente, en San Sebastián-Donostia es fundamental referenciar *Arteleku*<sup>38</sup> como el centro atractor y de mayor influencia dentro de las instituciones artísticas vascas, e incluso estatales, ya que constituye un referente del pensamiento crítico a nivel nacional. Es y ha

---

<sup>35</sup> "consonni." 23 Agos. 2013 <<http://www.consonni.org/>>

<sup>36</sup> "Proyectos urbanísticos de Bilbao - Especial Zorrozaurre ..." 2009. 1 Sep. 2013 <<http://www.proyectosbilbao.com/zorrozaurre-cronologia.html>>

<sup>37</sup> "Asamblea Amárika." 2008. 1 Sep. 2013 <<http://www.asambleaamarica.org/>>

<sup>38</sup> "Arteleku." 2002. 1 Sep. 2013 <<http://www.arteleku.net/>>

sido co-autor de numerosas investigaciones y publicaciones de vital influencia sobre el desarrollo del arte y el espacio público.

En Pamplona-Iruñea cabe mencionar un proyecto que se está gestando actualmente consistente en hacer confluir a un buen número de colectivos diversos en una *Ikastola* -una antigua escuela vasca abandonada. Por lo demás, no es una ciudad en la que existan muchos colectivos de artistas. Hay que citar la existencia de *El vértigo de la trapezista*, “una asociación cultural sin ánimo de lucro que se creó en el 2008. Una de sus principales iniciativas ha sido la gestión del *Barrio de los Artistas*, que pretende promocionar el diálogo de la ciudadanía por medio del arte y unir al público y al artista en los propios estudios de creación, así como la búsqueda de espacios alternativos para la expresión del arte.”<sup>39</sup>

La situación de Logroño es completamente distinta a las demás. Es la comunidad autónoma más pequeña y está basada en una economía fundamentalmente agrícola volcada al turismo rural y gastronómico aunque, curiosamente, tiene la mayor empresa de Internet de todo el Estado, Arsys. En relación al contexto artístico, su peculiaridad consiste en ser una de las únicas comunidades de ámbito nacional cuyo Museo Provincial permanece cerrado desde hace más de diez años. Se prevé que en año 2013 o quizás 2014 el Museo de la Rioja abra sus puertas al público. Para entonces tendrán que considerar la existencia de su versión conceptual que describimos a continuación.

---

<sup>39</sup> "El blog de El Vértigo de la Trapezista." 2008. [4 Sep. 2013]  
<<http://elvertigodelatrapezista.wordpress.com/>>

### 2.2.1 MURAC, Logroño

<http://www.museomurac.com>



#### -Qué

El *Museo Riojano de Arte Contemporáneo (MURAC)* es un museo sin límites y basa su concepto de museo en la desmaterialización de la obra de arte y la disolución de la autoría. Cuenta con una *Colección Libre* -en la que cualquier persona puede ser comisario-, y una *Colección Permanente* -compuesta en su totalidad por cosas efímeras-.

#### -Quién

Actualmente son cinco aunque *el MURAC* trabaja bajo una identidad múltiple. Por eso no les gusta que se sepa quiénes ni cuántos son. Su intención es poner el foco sobre la identidad que tienen como museo y no sobre ellos mismos como personas, para reforzar así la idea de marca, de colectivo y de comunidad.

#### -Para quién

Invitan a la participación de todo el mundo. Empezaron con un público bastante local y cercano que se fue globalizando, sobre todo por la difusión a través de la página web. Siendo una propuesta tan local, su público, es sin embargo, bastante global. Hay algo que está hablando de forma universal en el trasfondo de su idea.

### **-Cuándo**

El *Museo Riojano de Arte Contemporáneo* nace en un momento en el que proliferaban por toda España museos de arte contemporáneo como reclamo turístico. “Buscando un juego de palabras entre arte contemporáneo y museo de La Rioja, salió *MURAC* que”, según cuentan sus creadores, “quedaba muy creíble y a la vez muy irónico”.

### **-Dónde**

Su radio de acción es el espacio público ya que su idea de museo es la de un museo sin límites. Ellos mismos dicen: “el arte no está en el museo sino que el museo está allí donde se encuentra la obra”. Pretenden separar el arte contemporáneo de una mirada elitista. Al no estar encerrados en un edificio, conceptualmente queda totalmente abierto a cosas que no se consideran arte contemporáneo que, por el contrario, ellos sí consideran que están entre las prácticas artísticas actuales. Del mismo modo, todo el mundo está integrado de alguna manera dentro del museo.

### **-Cómo**

Uno de los objetivos fundamentales es la divulgación del arte contemporáneo aunque de forma lúdica. Organizan subastas de obras que hacen ellos mismos. Eligen a artistas de gran renombre del ámbito del arte contemporáneo y las “suecan”, concepto que adoptan de la película *Rebobine por favor* de Michel Gondry, en la que los protagonistas hacen versiones caseras de clásicos del cine. La última subasta fue un taller de obras en el que se involucró al público en producir sus propias obras “suecadas”. Además se ironiza sobre la idea de genio y los *Top 10* del arte contemporáneo. Las actividades que programan suelen tener que ver con la participación y siempre están disfrazadas bajo una apariencia banal aunque su trasfondo sea profundo.

### **-Por qué**

Empezaron a trabajar juntos en 2005, al principio como un grupo de amigos que se reúne para crear. Al año escaso de comenzar a reunirse, en 2006 decidieron constituirse como *MURAC*, como iniciativa para reivindicar que no había un museo de arte contemporáneo en la comunidad. Al principio lo hicieron como un juego, un *fake*, pero en vista del poder que ofrecía la marca “museo” siguieron trabajando como colectivo bajo la identidad Museo Riojano de Arte Contemporáneo.

### **-Cuánto cuesta**

Casi todas las actividades que desarrollan son actividades de muy bajo coste y están autofinanciadas por los propios fundadores de *MURAC*. Cuentan con pequeños ingresos como los percibidos por las subastas, la venta de *merchandising* o las charlas y conferencias que ofrecen que recaen directamente en el proyecto. No reciben subvenciones regularmente.

#### **2.2.2 TRUCA REC, Bilbao-Bilbo**

<http://trucarec.wordpress.com/>



### **-Qué**

*Truca Rec* es una asociación de reciclaje textil creativo, que recoge ropa y luego la transforma creando otras prendas, o la revende a precios

muy baratos. Su objetivo general es que la ropa siga en circulación, que no sea un objeto de usar y tirar. Es un laboratorio donde cortar, coser, hablar, diseñar, y, en definitiva crear y recrear.

### **-Quién**

En la parte de textil son 4 personas. Pero además, desarrollan una faceta de reciclaje creativo enfocado a instrumentos sonoros y tecnología que desarrolla un quinto miembro de la asociación. Son un grupo ecléctico. Entre ellos hay gente que proviene de las artes escénicas, bellas artes, comunicación audiovisual, u otros perfiles como el de Ana, que es ama de casa pero lleva cosiendo toda su vida.

### **-Para quién**

El público que reciben es muy diverso, ya que está en función de las actividades que realizan. Por un lado tienen el público del mercadillo al que acuden personas interesadas en el fenómeno cultural al que asisten también todos los locales del barrio. Y, por el otro, mucha gente del propio entorno que se acerca porque ofrecen ropa muy barata que a veces pueden llevarse incluso gratis. También imparten talleres para niños, para mayores, para personas con discapacidades, etc. En principio, ofrecen lo que hacen aunque luego se han ido acercando a ellos perfiles muy distintos: desde algunos muy institucionales y de grandes empresas a otros espacios como *gaztetxes* o colectivos mucho más alternativos.

### **-Cuándo**

La asociación está registrada oficialmente desde 2010, aunque sus encuentros empezaron uno o dos años antes de constituirse como asociación. En principio eran reuniones de amigos para hacer algo diferente, pero descubrieron que era algo continuo, y para hacer ciertas actividades era mejor tener un perfil jurídico. Llevan tres años en el barrio y un año en el local actual.

### **-Dónde**

El taller tiene unos 70 m<sup>2</sup> aproximadamente. La asociación está ubicada en Bilbao *La vieja*, en concreto en una zona no muy comercial del barrio, donde se unen las calles Dos de Mayo y San Francisco. Antes estaban en otro barrio pero se trasladaron porque es una zona con locales baratos, además de ser muy activa.

### **-Cómo**

Empezaron a llevar proyectos propios, a generar otro tipo de proyectos, no exclusivamente de costura. Son las Jornadas de Reciclaje Creativo que consisten en reciclaje de tela, instrumentos sonoros, marionetas, etc. Hicieron otro para hacer ropa que suena y otro en el que han trabajado con diseñadores de la zona para ver la potencialidad de la ropa de segunda mano. En esa segunda fase, con el cambio de local tienen un espacio-tienda a pie de calle. Conectaron con más gente y empezaron a hacer cosas propias.

### **-Por qué**

Sus objetivos son generales, y procuran seguir ese hilo conductor que es donde está la carga ideológica de su asociación. Es un barrio que les gusta, que ya conocían, y creen que ofrecen un buen servicio allí. En el barrio se han implantado planes de rehabilitación durante mucho tiempo y poco a poco, han surgido pequeñas células activas en torno a la cultura, el arte, la moda, etc. Para ellos es importante destacar que la asociación se adapta a lo que ellos necesitan en cada momento.

### **-Cuánto cuesta**

Se autogestionan con sus propios medios. Nunca se han financiado a base de premios o subvenciones. De hecho no las piden, aunque en determinados momentos se han presentado a concursos o a convocatorias de ideas, lanzadas por determinadas instituciones, para sacar proyectos concretos adelante.

### 2.2.3 **NIVEL F, Pamplona-Iruñea** <http://nivel-f.blogspot.com/>



#### **-Qué**

Nivel F es un espacio en Pamplona-Iruñea para la creación, experimentación y difusión cultural abierto a todo tipo de propuestas de carácter artístico. Un lugar donde poder realizar actividades de manera abierta, libre y con carácter absolutamente colaborativo.

#### **-Quién**

Son un grupo de personas que tenían la necesidad de encontrar un espacio donde poder llevar a cabo proyectos, más que individuales, identificados colectivamente. Activamente son unos diez quienes dirigen los proyectos que les van llegando. Todos tienen una vinculación con la creación artística aunque desde diversas disciplinas: desde Bellas Artes a informáticos o ingenieros, músicos y autodidactas.

#### **-Para quién**

La gente que se acerca tiene un interés personal porque todas las actividades que realizan están orientadas a un público que quiere disfrutar de ellas. Es un público reducido e involucrado con la asociación.



### **-Cuándo**

El primer evento que se programó en *Nivel F* fue una exposición en Octubre de 2010.

### **-Dónde**

El espacio se llama *Nivel F* (de freático), precisamente por las inundaciones que sufre cada cierto tiempo cuando crece el río. Está al lado del puente por donde entran los peregrinos a la ciudad y antiguamente era “El Bar de las Moscas”, un lugar muy abandonado. Estaba lleno de máquinas e incluso tenía una trasera para animales. Hicieron una labor de limpieza y vaciado, sacando la piedra original que lo recubre entero. Lo consideran un espacio muy sugerente por todo ello.

### **-Cómo**

Tiene un programa de residencias para artistas y realiza actividades puntuales sin una periodicidad fija: exposiciones, talleres, charlas, proyecciones, performances, etc. Las acciones que realizan son cuatro. La expositiva (pintura, escultura, conciertos, danza, performance, video, etc.), los talleres, muy diversos en cuanto a disciplina, la beca de alojamiento, que permite establecer relaciones con otros lugares y, finalmente, el uso como taller aunque muy puntualmente.

### **-Por qué**

*Nivel F* surge de la época en la que se crea una Plataforma del arte en Navarra que coincide con la inauguración del Centro Contemporáneo de Huarte. Era un grupo de personas vinculada asociativamente a otro proyecto anterior y tenían la necesidad de encontrar un lugar para poder realizar actividades de una manera abierta, libre y con carácter absolutamente colaborativo. En ese momento presentan un proyecto, el *ArtLab* para Huarte, junto a gente que entonces integraba también la *Plataforma*, pero el proyecto no sale. En este contexto surge *Nivel F*. Según nos dicen “existía la posibilidad de trabajar en un centro contemporáneo concreto pero al mismo tiempo había una necesidad de

encontrar un lugar en el que estuvieran desvinculados de cualquier tipo de estamento oficial.”

#### **-Cuánto cuesta**

Es un local totalmente autogestionado que funciona por medio de sus propias actividades. No reciben ayudas de ningún ente institucional.

#### **2.2.4 ESPACIO ABISAL, Bilbao-Bilbo**

<http://www.espacioabisal.org/es/>



#### **-Qué**

*Espacio Abisal* es una asociación cultural multidisciplinar sin ánimo de lucro fundada en 1996 por un grupo de artistas cuyo objetivo es generar una infraestructura eficaz, sólida y creciente de apoyo a la creación. En este tiempo de andadura, *Abisal* se ha convertido en un lugar de referencia para el encuentro, el intercambio y la difusión de la creación y el pensamiento contemporáneos. Por un lado, a nivel estatal, llevando a cabo una labor militante mediante la adecuación de sus recursos en favor de la profesionalización del arte; y por otro, a nivel local, incidiendo de una forma directa en la dinámica generatriz del arte vasco.

### **-Quién**

Un grupo de artistas del ámbito de las Bellas Artes anónimo, temporal y cambiante.

### **-Para quién**

Para los propios artistas locales. En estos momentos sirve como puente entre la universidad y el mundo laboral, cuya función podría decirse que es la profesionalización de sus usuarios en el sistema del arte. En origen fue una especie de transformación de la idea de crear una Asociación de Artistas Visuales de Bilbao.

### **-Cuándo**

Abrió sus puertas el 14 de noviembre de 1997 aunque en sus 15 años de andadura ha tenido numerosas personas que han sido *Abisal*.

### **-Dónde**

En sus comienzos, como espacio, se ubicó en un bajo de la calle Alameda de Mazarredo y en 2000 se trasladó a una nueva sede -ahora extinta- de la calle Urazurrutia, en el barrio de Bilbao *La Vieja*. Finalmente, tras el derribo del edificio, continuó su andadura en la calle Hernani hasta el año 2011 en que dejó de tener un espacio expositivo propio.

Desde entonces, *Abisal* es una estructura variable y nómada, que conserva su capacidad de respuesta crítica y su filosofía fundacional. Es un organismo de producción de bienes simbólicos y un lugar de reflexión itinerante que funciona como oficina de producción.

### **-Cómo**

Esta nueva situación permite a *Abisal* redefinir su forma de trabajar, su estructura y sus objetivos en base a cada proyecto. Procurando de este modo atender a la especificidad y complejidad de un entramado en el que cada vez está más difuminado el interior y el exterior, los procesos y las metodologías. En este entorno profesional, *Abisal* mantiene su firmeza y convencimiento crítico.

**-Por qué**

En sus más de 15 años de camino, la asociación ha desarrollado una labor activa y diferenciada en torno a una programación anual, con un especial énfasis en el apoyo al arte más joven, en las prácticas menos convencionales y en aquellas propuestas que por sus componentes ideológicos quedan al margen del circuito convencional del arte.

**-Cuánto cuesta**

Se financia íntegramente con dinero público que procede de la Diputación Foral de Bizkaia y el Gobierno Vasco.

### **3 Trabajo práctico: Una experiencia colectiva. Dos ejes geográficos: Bilbao-Pamplona- Logroño y Valencia**

En esta primera sección nos hemos centrado en el análisis de las características propias del documental. Dentro de ella también se analiza muy brevemente el concepto de conciencia para acometer los conceptos *objetividad* y *subjetividad* desde la filosofía. En segundo lugar, a partir del enfoque epistemológico, en la segunda mitad del s. XX analizamos las ideas de Foucault en torno a la relación sujeto y verdad, determinada bajo una relación de *saber/poder*. La sección finaliza con un breve recorrido sobre los aspectos más apropiados de la historia del género documental para este trabajo en concreto.

La segunda sección resume el formato utilizado (la entrevista), el proceso seguido y la experiencia que ha supuesto el uso de esta herramienta de trabajo. Se describe la fase de preproducción.

En la tercera sección se relatan las fases de grabación, edición y posproducción de nuestra práctica, donde nos apoyaremos sobre todo en material gráfico y nuestro propio relato.

En la cuarta sección, mencionamos muy brevemente dos prácticas como antecedentes propios.

#### **3.1 Qué entendemos por documental. Cuestiones sobre objetividad, subjetividad e imagen fílmica**

El documental es un medio en el que los significados van creándose a través del contenido. Estos contenidos son compartidos si los espectadores pertenecen al mismo contexto, cuando no es así, se crean significados nuevos.

El aspecto más importante del género es que tiene la capacidad de analizar o criticar un aspecto de la sociedad, cargado por las

interpretaciones del director, que a veces, puede servir como catalizador de algún problema social.

Bill Nichols en su obra “La representación de la realidad” desarrolla un profundo análisis acerca del género documental en contraposición a la ficción. En su capítulo “La realidad del realismo y la ficción de la objetividad” desentraña los mecanismos de representación en un género y en otro.

“En la ficción, el realismo hace que un mundo verosímil parezca real; en el documental, el realismo hace que una argumentación acerca del mundo histórico resulte persuasiva. La visión del documentalista es más bien una cuestión de voz: cómo se manifiesta un punto de vista del mundo histórico.”<sup>40</sup>

En los inicios del cine, el documental tenía que realizar una dimensión social. Sin embargo, con el neorrealismo italiano de posguerra, el realismo documental obtuvo un aliado en el terreno de la ficción a su llamada ética como forma de representación responsable o comprometida. El neorrealismo buscaba más una estética que una lógica a la vez que reconstruía la forma de la experiencia subjetiva y nuestras propias tentativas vacilantes de dar forma narrativa a nuestras vidas. (Nichols, 1997)

### **3.1.1 Las raíces filosóficas en la cuestión de la conciencia**

Las consideraciones sobre las cuestiones relativas a la objetividad y la subjetividad atraviesan la historia de la filosofía desde sus orígenes hasta el presente. A lo largo del s. XIX se sientan las bases para entender la noción de sujeto en el problema de la conciencia planteado por Henri Bergson, quien desde el espiritualismo<sup>41</sup> trató profundamente este

---

<sup>40</sup> NICHOLS, B. *La representación de la realidad*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, 1997

<sup>41</sup> El espiritualismo puede caracterizarse como una doctrina, o conjunto de doctrinas filosóficas, que tienden a conceder la preeminencia del espíritu sobre la materia, no en un sentido moral sino metafísico; es decir, tienden a hacer consistir los fenómenos físicos en fenómenos psíquicos.

problema y constituyó un giro fundamental en la filosofía a principios del s.XX (Padilla, 2003). Fueron, Ravaisson, Cohen, Brentano o W. James quienes replantearon los temas tratados hasta el momento por la psicología, y confeccionaron el contexto en que surgió el pensamiento de Henri Bergson.

Una de las corrientes de pensamiento sobre este tema en la época -contra la que Bergson argumentaría en *Materia y Memoria*- es el *asociacionismo psicológico*, que tiene su origen en el empirismo inglés. Según formula Locke, pero sobre todo Hume, “la conciencia no sería más que una sucesión de ideas que se encadenan según determinadas leyes de semejanza, contraste, contigüidad, etc. No hay por debajo de ella ninguna unidad sustancial, ninguna psique propiamente dicha; la conciencia sería el resultado de esta asociación de ideas puramente “mecánica”, no su fundamento.”<sup>42</sup>

En contraposición a esta corriente, a partir de 1860, resurge la filosofía de Kant en Alemania. Concretamente en Marburgo con Hermann Cohen (1842-1918) y Paul Natopr (1854-1924) quien insiste especialmente en que la conciencia es la condición a priori de toda experiencia, el marco necesario de la objetivación, pero algo vacío en sí mismo, ya que la conciencia (el sujeto) no es más que un requisito para la unidad sintética del conocimiento (Padilla, 2003).

Bergson por el contrario, mantiene que “la conciencia -en el caso de la percepción exterior- consiste precisamente en esta elección. Pero hay aquí, en esta pobreza necesaria de nuestra percepción consciente, algo de positivo y que anuncia ya el espíritu: esto es, en el sentido etimológico de la palabra, el discernimiento.”<sup>43</sup>

---

Padilla, Juan. "La evolución de la idea de conciencia en la filosofía de Bergson." *Logos. Anales del Seminario de Metafísica* 1 Jan. 2003: 101-102.

<sup>42</sup> Cf David Hume, *Treatise of Human Nature*, libro I, parte IV, cap. VI: *Of personal identity*.

<sup>43</sup> BERGSON, H; (Traducción: NAVARRO, M.). *Materia y Memoria*. Madrid:31 V. Suárez, 1900

Ya “Lo que comienza en la década de 1820 y 1830 es un reposicionamiento del observador fuera de las relaciones fijas interior/exterior que la cámara oscura suponía y un territorio no demarcado en el que la distinción entre sensación interna y signos externos se difumina irrevocablemente.”<sup>44</sup>

“El examen de este problema –el de la relación saber/poder–, requiere –en opinión de Foucault– ocuparse de los binomios discurso-acontecimiento y poder-producción, andamiaje explicativo que remite a la deuda de Foucault con Nietzsche. (...) Foucault apunta así a desarrollar las herramientas metodológicas que permitan comprender la historia de los discursos y cómo éstos conforman subjetividades, es decir, de cómo a partir de los discursos es posible imponer ciertas verdades que se asumen como las válidas que deben ser repetidas en búsqueda de la sumisión de otros seres humanos.”<sup>45</sup>

Según Birgit Wagner, en 1926 aparece por primera vez en *Revista de Occidente* un diálogo entre Meneses y Mairena sobre la máquina de trovar. En su *Cancionero Apócrifo* Antonio Machado había imaginado una máquina que, a su vez, debía sustituir al sujeto como productor de arte, una máquina de hacer poesía.

“El inventor de esta máquina para la producción de textos se llama Jorge Meneses y es un autor apócrifo inventado por Juan de Mairena, quien a su vez es un autor apócrifo inventado por Machado: yo soy al mismo tiempo otro, o muchos otros. (...) Pero, al mismo tiempo, esta máquina constituye el punto final de una serie de sujetos poéticos que comienza con Abel Martín, pasa por su discípulo Juan de Mairena, quien

---

<sup>44</sup> CRARY, J. *Las técnicas del observador. Visión de la modernidad en el siglo XX*. Ed. Cendeac. Murcia, 2008:45

<sup>45</sup> VÁSQUEZ ROCCA, L. (2012). “Foucault: Microfísica del poder y constitución de la subjetividad; discurso-acontecimiento y poder-producción”. *Revista Observaciones filosóficas*. [4 Agos. 2013] <http://www.observacionesfilosoficas.net/foucault-microfisicadelpoder.htm>



a su vez nos conduce a su amigo Jorge Meneses, para terminar finalmente en la máquina de trovar, una voz que ya no es sujeto”.<sup>46</sup>

### 3.1.2 El cine documental

El documental constituye una herramienta de investigación en la que se presenta una situación desde la mirada subjetiva de un director. Su valor radica en crear un documento que en el futuro servirá para informarnos sobre eventos pasados.

El realismo documental como sostén del racionalismo comienza con los inicios del cine en los reportajes de viaje y noticias de los cámaras Lumière y otros, y se convierte en un plan de actuación estético y político con Dziga Vertov (soviético), Flaherty y la escuela británica del documental bajo el mando de John Griegson (Nichols, 1991).

La filmación en los mismos lugares donde sucedían los hechos dieron lugar a los noticiarios regulares de actualidades cinematográficas ya a partir de 1907. “Pero la estructura formal y práctica de los telediarios, que han conseguido ser la fuente de información dominante, en cuanto a reflejar la realidad se hallan en crisis. Por un lado con la aparición de la imagen de síntesis y el fenómeno del *mockumentary* o falso documental. Y por otro, con la sucesión de fraudes informativos con repercusión mediática mundial.”<sup>47</sup>

Paul Rotha (1907-1984), realizador de documentales, historiador de cine, crítico de cine. Fue pintor, diseñador, profesor y crítico de arte. Su libro fundamental "El cine hasta ahora" (1930), a pesar de su fecha, todavía es considerado una valiosa herramienta de referencia por los estudiantes. Rotha era bien conocido por dirigir y producir documentales sobre temas sociales, así como películas de propaganda de guerra. Rotha

---

<sup>46</sup> WAGNER, B. (1994). “La máquina de trovar de Antonio Machado o cómo la técnica sustituye al poeta.” 2010: 137-138”. *Revista Semiosfera I*. UCM. Madrid. [14 Agos. 2013] <<http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/6600>>

<sup>47</sup> BRISSET, D. E *Análisis fílmico y audiovisual*. UOC. Barcelona, 2011:46

era un estrecho colaborador de John Grierson. Wolfgang Suschitzky era uno de sus directores de fotografía. Dirigió los documentales *The World is rich* (1947) y *Cradle of Genius* (1961), que fueron nominados para un Premio de la Academia, y películas como la nominada al BAFTA *No resting place*.<sup>48</sup>

Humphrey Jennings (1907-1950), realizador de documentales inglés y uno de los fundadores del *Mass Organization*, fue un escritor, escenógrafo, pintor y editor. Especialmente conocido como director de cine documental innovador de la famosa GPO film unit. *Mass Observation* fue una organización para la investigación social británica fundada en 1937. Su trabajo terminó a mediados de la década de 1960, pero fue restablecido en 1981. El archivo se encuentra en la Universidad de Sussex. *Mass Observation* se enfocó en registrar la vida cotidiana en el Reino Unido a través de un grupo de alrededor de 500 observadores voluntarios inexpertos que, o bien mantenían diarios o respondían a los cuestionarios continuos (conocidos como directivas). También pagaron a investigadores para registrar de manera anónima la conversación y el comportamiento de la gente en el trabajo, en la calle y en diversos acontecimientos públicos, incluyendo reuniones públicas y eventos deportivos y religiosos.<sup>49</sup>

### **3.2 La entrevista en el documental**

#### **-Preproducción**

El criterio de selección de los colectivos fue claramente a partir de las ideas expuestas en el capítulo primero. La forma de contactar con unos y otros fue en muchos casos el boca a boca. Se elaboró un email tipo que se personalizó y adaptó cuidadosamente para cada colectivo. Una vez se obtenía respuesta a la invitación, se enviaba el guión de

---

<sup>48</sup> "Paul Rotha - IMDb." 2005. <<http://www.imdb.com/name/nm0745055/>>

<sup>49</sup> "Humphrey Jennings - Wikipedia, the free encyclopedia." 2005. <[http://en.wikipedia.org/wiki/Humphrey\\_Jennings](http://en.wikipedia.org/wiki/Humphrey_Jennings)>

preguntas. Se contactó con ellos a través de varios medios (email, Facebook y teléfono) y en ocasiones diferentes.

En la realización de entrevistas es fundamental la manera de acometer el momento en que se produce la grabación. Para lograr un clima distendido y conseguir que el entrevistado respondiera de forma natural y eficaz, en algunos casos hubo que mantener contacto varias veces a través de diferentes medios de comunicación y de cuerpo presente. En otros casos, los entrevistados estaban más acostumbrados a los medios o a hablar en público y no fue así. La única persona que estuvo en las grabaciones fui yo, lo que daba más facilidades a que surgiera cierta intimidad.

Lo más importante era que el entrevistado tuviera claro lo que quería decir, para lo cual primeramente se les había enviado el guión de preguntas con una antelación de más de un mes para la mayoría de los entrevistados (Anexo I). Este guión era completo y muchas veces implicaba una profunda reflexión sobre la práctica personal que entre algunos de los propios entrevistados no habían hecho.



Otro factor fundamental es mantener la frescura, para ello es fundamental evitar comenzar a hablar del tema sin tener el equipo preparado. También se intentó mantener un orden a la hora de preguntar

pero fue muy difícil mantenerlo para todos los entrevistados, ya que en muchos casos el entrevistado quería comenzar a hablar por lo que era más importante en su proyecto. En ningún momento se cortó la improvisación del relato, por lo que la edición del video así como la transcripción de los audios fue mucho más costosa. Sin embargo, se consiguió generar un diálogo auténtico.

### **3.3 Cómo se hizo**

En un principio se barajó la idea de crear una instalación multimedia con todo el material que se iba a grabar. Aunque esa idea se descartó casi desde el principio, se grabaron todos los viajes en coche, así como algunos trayectos a pie. Queríamos hacer un trabajo riguroso a la manera de los artistas conceptuales norteamericanos de los años 60 y 70. Pero el tema requería ser lo más concreto posible y no sobrecargar con dispositivos que no tuvieran que ver directamente con el contenido. La opción era clara: forma o contenido, y la respuesta era evidente por una pura cuestión de eficacia y de honestidad.

Nuestro objetivo principal era recabar información de primera mano, y al realizar las grabaciones vimos que estábamos creando una pequeña red de colectivos, y que en primer lugar, nuestra futura labor sería mostrar el trabajo realizado a los propios entrevistados. Por eso, nos dimos cuenta de que debíamos hacer un producto de corta duración, ágil, donde la información estuviera expuesta de manera clara, directa y lo más atractiva posible.

Nuestro documental tiene como valor añadido: el ser vehículo entre comunidades artísticas, ya que nuestro trabajo retrata colectivos de dos zonas geográficas diferentes y explora personas y situaciones reales (Rabiger, 2002). Muchos de ellos no se conocen entre sí, por ello, uno de los objetivos que nos marcamos desde el principio fue programar un ciclo de proyecciones posterior en cada uno de los espacios. Ésto encajaría con la idea subyacente a la investigación teórica: provocar una

experiencia colectiva. En un futuro, se considera incluso generar intercambios entre las personas de cada colectivo.

Creemos que debido a la gran cantidad e interés de la información registrada hubiera sido un error pensar en otro dispositivo. Además, en vista de las condiciones actuales -sin apenas público o al borde de la extinción concretamente del formato expositivo en los espacios alternativos que hemos entrevistado-, hemos ratificado que es mucho más apropiado un producto que no precisa un display complicado. De esta forma incluso, podría convertirse en un producto televisivo y tener un mayor alcance.

Aún así, no descartamos que durante la fase de distribución y exhibición de la obra no se diseñe un *display* más museístico en el que poder mostrar el otro material filmado (entrevistas íntegras y viajes). La opción instalación con toda la información nos parece más apropiada para una segunda fase curatorial o instalativa si es que el proyecto suscita el interés suficiente como para desarrollarla y se consigue un presupuesto para tal fin.

## -Grabación



En cuanto a la fase de grabación, destacar la elección de los escenarios pero sobretodo la frescura a pesar de la falta de medios técnicos y humanos. En la primera fase realizada a finales del mes de mayo se contaba con una cámara de fotos Panasonic DMC-TZ10 Lumix con GPS que graba video en Full HD y un móvil para grabar sonido. De ese primer encuentro con MURAC de Logroño se vio la importancia de contar con un equipo humano y unos medios técnicos profesionales. Se tuvo que comprar un segundo trípode, pedir prestada una segunda cámara (que posteriormente se ha desechado en el montaje por tener una resolución peor) y se pidió prestada una grabadora de sonido al Máster. Posteriormente en las entrevistas de Valencia se pudo utilizar también, la cámara de video del Máster.

Debido a la falta de operadores de cámara, como único elemento controlable hay que destacar el encuadre, donde pudimos seleccionar, al menos en algunas ocasiones, los elementos plásticos protagonistas en la

imagen. El elemento significativo básico es el encuadre ya que "acota un espacio que es, todo él, soporte de significación."<sup>50</sup>

En la mayoría de los casos, los personajes que aparecen en el video son personas que no conocía de antemano más allá de hablar por teléfono o por email, así que muchos se presentaron ante mi directamente el mismo día de la grabación. Hay que destacar la excelente predisposición de las personas que aparecen en este trabajo. Sin su interés este trabajo hubiera sido imposible.

Todas las entrevistas que aparecen en el documental se grabaron en dos semanas: del 3 al 6 de Julio (zona norte) y del 19 al 25 de Julio (Valencia). Durante el mes de mayo se comenzaron las conversaciones con los grupos de la zona norte y entre finales de Junio y el mes de Julio con los colectivos de Valencia. Hay que destacar la brutal diferencia de los tiempos personales en una zona y otra en relación a la inmediatez de la zona de Valencia con respecto a la dificultad para encontrar fechas disponibles de la zona norte. Esto fue debido a la distancia geográfica entre las ciudades que yo tenía que visitar y las fechas (final de curso).

Posteriormente se realizó la fase de clasificación de los archivos donde se nombraron todos, designándolos en función de su contenido y agrupándolos por carpetas en función de su clase: audios, videos y fotos. Se hicieron varias carpetas: una de entrevistas (incluyendo una carpeta por colectivo entrevistado), una de viajes (con viajes por zonas geográficas e itinerarios a pie y en coche) y una tercera que con material de archivo.

---

<sup>50</sup> Gubern, 1987:131. En: BRISSET, D. E *Análisis fílmico y audiovisual*. UOC. Barcelona, 2011:38

## -Edición y Posproducción



La fase de edición comenzó a finales del mes de Julio con la fase de visionado, que nos permitió tener una visión general tanto a nivel técnico como de contenido. A nivel técnico se ven archivos muy dispares por calidad y formatos y se detectan problemas con el audio. Se procede a unificar todos los videos a un sólo formato. A nivel de contenido se ve que se puede organizar la información por siete bloques temáticos: la asociación, el espacio, el público, la programación, otros colectivos, gestión e instituciones y cultura asociativa. A partir de ahí se comienza a generar relaciones, lo que ya constituye la fase de edición del contenido, que consistió en seleccionar las partes más interesantes desechando lo demás. De las 6 horas de grabación totales se redujo a 35 minutos. Una vez seleccionadas las opiniones, se realizó la edición final intentando relacionar entre sí las intervenciones de los distintos entrevistados.

Posteriormente se trata el audio, pero debido a la deficiencia en algunas grabaciones se opta por subtítular todo el video. En la fase de



posproducción se aplican retoques de luz y color de los planos. Después se edita la apariencia final del documental creando las cortinillas, la introducción y los créditos. Finalmente, se realiza la infografía de textos y su animación y el tratamiento final de textura y color de todo el documental. Se introduce la música.

Se eligen dos temas del álbum *Ghost I-II* del proyecto *Ghost* de Nine Inch Nails por ser el primer músico de renombre que desarrolla un proyecto inédito bajo una licencia libre de derechos. Esta decisión se interpreta como una reacción ante la imposibilidad de llegar a un acuerdo con la discográfica que le representaba. Su acción se convirtió en un símbolo de libertad para muchos creadores en 2008. El propio Trent Reznor comentaba: “He estado considerando y esperando a hacer este álbum durante años, aunque por su propia naturaleza no hubiera tenido sentido hasta este momento. Esta colección de música es el resultado de haber trabajado desde una perspectiva muy visual –vistiendo lugares imaginarios y escenarios con sonidos y texturas; una banda sonora para soñar despierto. Estoy encantado con ello y con la capacidad de poder presentarlo directamente, sin interferencias.”<sup>51</sup>

Como referentes se utilizaron los siguientes documentales y reportajes: *Helvetica A Documentary Film* de Gary Hustwit, *Pina Bausch* de Wim Wenders, *Sound in context* de Jonathan Web y Ashley Wong y *Espacios Alternativos en Metrópolis* de Susana Blas.

### **3.4 Antecedentes propios**

Este proyecto realizado en 2013 tiene hondas raíces. La preocupación por la gestión cultural, la autorrepresentación, el espacio y el habitar, el sistema del arte, las ciudades contemporáneas, los planes urbanísticos megalómanos, la desmaterialización del arte, la autoría compartida, los procesos de colectivización de la creación o la relación

---

<sup>51</sup> REZNOR, T. "Ghosts I - IV : Nine Inch Nails" .En: *Internet Archive*. 2012. [2 Sep. 2013] <[http://archive.org/details/nineinchnails\\_ghosts\\_I\\_IV](http://archive.org/details/nineinchnails_ghosts_I_IV)>

entre el público y los productos artísticos, son temas que sobrevuelan en mi universo personal desde hace años.

Durante la realización del trabajo actual han surgido todas estas cuestiones que tienen como antecedentes sobretudo dos proyectos que se detallan a continuación.

*Discursos en Clave y Mundo Urbano. Laboratorio de Hiperrealidad.* Sorprendentemente, pocos meses después de plantear *Discursos en Clave* en la primavera de 2011 aparece en Internet como si tras un maremoto emergiera, este texto maravilloso y revelador sobre la Máquina de Trovar de Antonio Machado:

“Se trata de un aparato que no registra sonidos, sino las emociones del público, para convertirlas luego en texto que, a su vez, es transformado en sonidos, en lengua hablada. La máquina se asemeja mediante un teclado parecido al de las máquinas de escribir, cuyas letras no corresponden a letras, sino a palabras.”<sup>52</sup>

Ideado hace cerca de 90 años, su época se parece a la nuestra en compartir la misma dicotomía entre la exagerada veneración por la máquina, la tecnología o el avance de aquello que en el s.XX llamáramos *progreso (los futuristas)*, y la búsqueda de lo humano, de la espiritualidad, después de la muerte de dios, el azar (*los dadaístas*).

### **3.4.1 Discursos en Clave**

<http://discursosenclave.blogspot.com/>

*Discursos en Clave* fue el primer proyecto práctico para el actual TFM. Trataba sobre la contradicción intrínseca a trabajar dentro y fuera de la institución artística. El proyecto consistía en reunir archivos sonoros (30" de duración máxima) de colectivos y asociaciones de artistas de toda la península que se desarrollaban paralelamente a las líneas de

---

<sup>52</sup> WAGNER, B. (1994) "La máquina de trovar de Antonio Machado o cómo la técnica sustituye al poeta." En: Revista *Semiofera nº01*. 2010: 140. [3 Agos. 2013]  
<<http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/6715?mode=full>>

investigación imperantes. Esta forma de autorrepresentación no visual enlazaba con una forma de trabajo ligada al arte sonoro. Aunque no tuvimos en cuenta, entre otros muchos factores, que no trabajamos dentro de la institución museística, por lo cual se quedó en proyecto.

Su formato proyecto fue expuesto en el *Festival Observatori de València* durante el mes de Mayo de 2011. Tras aquella primera convocatoria se reunieron cerca de 20 archivos enviados desde diversas localizaciones como Bilbao, Barcelona, Madrid, Valencia, Logroño, Tenerife, Málaga, etc. Se recibieron dos tipos de archivo: paisaje sonoro y archivos de voz. Este fondo de archivo daba a conocer algunas asociaciones de artistas que existen en el Estado Español, pero ante todo pretendía convertir su presencia en material sonoro con el que trabajar.

#### **3.4.2 MundoUrbano. Laboratorio de Hiperrealidad**

<http://www.iskaskun.net/es/colaboraciones>

En 2005 se elaboró junto a Javier Martínez Luque el trabajo curatorial *MundoUrbano. Laboratorio de Hiperrealidad* en el contexto del Master en Comisariado en Arte y Nuevos Medios de MECAD, Barcelona.

El proyecto presentaba seis obras de net.art desde las que cuestionaba la capacidad de generar espacios habitables en las grandes urbes a nivel mundial como uno de los problemas acarreados por estas megalópolis sobre las sociedades contemporáneas.

Fue expuesto en La Casa Encendida (Madrid) durante el verano como proyecto premiado dentro del certamen Inéditos 2007 de ObraSocial Cajamadrid.

## Conclusiones

Gracias a este trabajo nos hemos dado cuenta de la enorme carga subjetiva que subyace a cualquier proyecto autogestionado, creemos que es una cuestión de fe el que los colectivos y espacios funcionen, ya que son los sujetos quienes construyen su propia realidad.

Casi todos los colectivos entrevistados se mantienen al margen de las subvenciones públicas así como de las propias instituciones. Este hecho revela que esta postura no tiene que ver con una vinculación territorial sino ideológica. La autogestión se presenta, desde la mirada de estos 8 de los 9 casos seleccionados, como una lucha personal común al margen de la actividad de las grandes instituciones que consideran la cultura como un mero motor económico, entendido éste como aquel que tiene como único fin el lucro y no considera otros bienes. Para entender de qué bienes se habla me remito al modelo que plantea Christian Felber en la *Economía del bien común*<sup>53</sup>.

La hipótesis inicial, en la que se pensaba que la influencia de la cultura local propia era decisiva en la forma de gestionar el colectivo y la metodología por medio de la que se ponían en marcha los proyectos, queda desechada. Creemos que estas cuestiones, al menos en lo relativo a los colectivos de artistas, están ligadas a un pensamiento más universal que local. Aunque sí es cierto que en su expresión local adquieren un carácter más visible como colectividad más que individualmente.

Espacio Abisal ha sido el único colectivo que se financia casi íntegramente con dinero público, lo cual no es en teoría posible siquiera. Fue el único espacio que presentó serias deficiencias en su planteamiento y en un momento del trabajo estuvimos a punto de no incluirlo en esta investigación por no adecuarse al tema de estudio. Sin

---

<sup>53</sup> "Christian Felber y la Economía del Bien Común | RedVerSo." 2012. [6 Sep. 2013] <<http://malagatequieroverde.org/redverso/?p=149>>

embargo, consideramos que es parte de la investigación igualmente y recurrimos a su origen para rescatar la información de la web que sí constituye un caso singular aunque no nos sirva como modelo, ya que deriva hacia una tipología de estudio distinta. Constituye una especie de plataforma de pensamiento crítico aunque en la práctica no nos queda claro que sus miembros no renuncian a la autoría de sus proyectos siendo que están financiados con dinero público, aunque también desarrollen proyectos bajo el nombre de la asociación.

Como caso opuesto tenemos al *MURAC* que constituye la desmaterialización total de la autoría de sus proyectos en primera instancia. Sus miembros desarrollan proyectos personales siempre al margen de la asociación y no han recibido más que puntualmente dinero público. En el caso de *CasaTaller LaEnvidia*, *Truca Rec*, *La Mutante*, *Plutón*, *Desayunos con viandantes* o los proyectos de *Conboi a la Fresca*, *La Calderería* y *Solar Corona* nunca se mencionó que se recibiera ningún tipo de ayuda económica por parte de instituciones públicas.

En el caso de *Truca Rec*, *Conboi a la Fresca*, *La Calderería* y *Solar Corona* se coincide claramente en cumplir un objetivo común: el de ofrecer un servicio social. En el primer caso no como objetivo primordial, sino más bien como consecuencia directa de su actividad y en el segundo como objetivo principal: ser dinamizadores sociales.

En el caso de *Plutón* y *Nivel F* también se han encontrado algunas similitudes en algunos planteamientos. En especial en la forma de gestionar su programación, siendo casi una programación a la carta. Este mismo sistema es el que está desarrollando *CasaTaller LaEnvidia*, ya que la mayoría de los proyectos presentados tienen una vinculación personal con sus miembros.

*La Mutante* y *Nivel F* comparten la metodología de trabajo asociativo porque reúnen a creadores de diversas disciplinas con la intención de generar un contexto creativo emergente.

*CasaTaller LaEnvidia* está en otro plano referencial. Se está convirtiendo en un lugar-hogar habitado asiduamente como *Plutón* que ofrece una programación además.

La idea de compartir un espacio de trabajo tiene que ver con el modelo *coworking*, término acuñado por Bernie DeKoven en el año 1999 y muy de moda en España en los últimos años, aunque el modelo ya existiera antes, sin la etiqueta en inglés. Brad Neuberg, creó un espacio de *coworking* en San Francisco llamado el *Hat Factory* en 2009. Aunque en el mundo anglosajón han proliferado bajo este nombre siempre vinculados a un mundo profesional, esto no nos lleva a pensar que antes no existieran. De hecho, las asociaciones de artistas han existido a lo largo de toda la historia del arte moderno.

En cuanto a su concepción a cerca del espacio la mayoría tiene un concepto propio sobre esta cuestión. Son especialmente interesantes las reflexiones de *Desayunos con viandantes* y *MURAC*, aunque también la desarrollada en torno a *Solar Corona* y la investigación sobre cesión de espacios privados como es el caso de *La Calderería*. Quisimos incluir a estos colectivos sin espacio -aunque localizados en una ciudad- como exponentes de asociación artística o grupo social dinamizador que desarrolla su labor creativa desde otro punto de vista más allá del productor tradicional de objetos artísticos por su reflexión sobre esta idea de espacio público precisamente.

De alguna manera, se interpreta que esta tendencia asociativa surge de una necesidad de hacer frente común a una pérdida cada vez mayor de derechos y oportunidades en el mundo laboral. Ante la caída del mercado del arte, los artistas no ya sólo se plantean la necesidad de probar nuevas fórmulas, sino de refugiarse en entornos propicios para la creatividad. Aunque no pensamos que este fenómeno se origine exclusivamente, en un contexto de crisis económica. Tenemos ejemplos que atraviesan el tiempo perdurando casi como plataforma desde la que

profesionalizarse en un sector, como es el caso de *Espacio Abisal* y otros ejemplos que citamos en la contextualización de cada zona geográfica de estudio.

Creemos también, que existe la necesidad de establecer contacto con la realidad física dejada en segundo plano y desprestigiada en cierto modo por los medios de comunicación interactivos. Falta un uso consciente de nuestro contacto con el entorno físico y la interrelación humana para reconstruir la experiencia colectiva desde la base.

Posiblemente, debido a una vinculación al territorio desde un enfoque antropométrico, se logra una relación más armónica con un hábitat natural y social. De ahí que, los grandes centros masificados tiendan a reorganizarse en *microesferas* (Sloterdijk, 2012) que albergan grupos sociales que reproducen a pequeña escala espacios domésticos donde recrean sus deseos y utopías colectivas, y que busquen intensamente ese lugar en el mundo que la era postindustrial les había arrebatado.

## Bibliografía

### -Bibliografía utilizada

BLANCO, P. "Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa." VVAA. *Desacuerdos 2*. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA arteypensamiento, 2001. [1 Sep. 2013]

<http://issuu.com/museoreinasofia/docs/desacuerdos02/188?e=0>

BRISSET, D. M. *Análisis fílmico y audiovisual*. UOC, 2011

CABO DE LA VEGA, A. "El fracaso del constitucionalismo social y la necesidad de un nuevo constitucionalismo". *Por una asamblea constituyente*. Seminario crítico de Ciencias Sociales. [15 Jul. 2013]

<http://seminaricritic.blogspot.com.es/>

FERNÁNDEZ, B. *Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965-1995*. Tesis Doctoral. Universitat de Barcelona, 2004. [Jul. 2013] [Jul. 2013]

[http://www.ub.edu/escult/epolis/bfdez/blanca\\_fdez00.pdf](http://www.ub.edu/escult/epolis/bfdez/blanca_fdez00.pdf)

GÓMEZ-BAEZA R., YBARRA, L. *Horizontes del Arte Contemporáneo en España es una trabajo de investigación a iniciativa del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Fundación Banco Santander e YGBART*. [Agos. 2013]

<http://www.blogfundacionbancosantander.com/horizontes/mesas/cartografia-del-sistema-del-arte-espanol/>

LIPPARD, L. "Dónde estamos y dónde podríamos estar". En: VVAA. *Modos de Hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. [Jul. 2013]



[http://www.estrategiadepertenencia.interferencia-co.net/lippard\\_mirando%20al%20rededor.pdf](http://www.estrategiadepertenencia.interferencia-co.net/lippard_mirando%20al%20rededor.pdf)

MOLINA, M. "Arte público comprometido y movimientos vecinales en Valencia." UPV, Valencia, 2007. [6 Sep. 2013]

[http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup\\_investigacio/textos/docs/miguel\\_molina\\_arte\\_publico\\_comprometido.PDF](http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/miguel_molina_arte_publico_comprometido.PDF)

NICHOLS, B. *La representación de la realidad*. Ed. Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1997.

PADILLA, J. (2003) "La evolución de la idea de conciencia en la filosofía de Bergson". *Logos: Anales del Seminario de Metafísica*. Vol. 36. [Jul. 2013]

<http://revistas.ucm.es/index.php/ASEM/article/view/ASEM0303110099A>

RAMÍREZ, J.A. (ED.) *El sistema del arte en España*. Madrid, Cátedra, 2010.

VÁSQUEZ ROCCA, L. (2012). "Foucault: Microfísica del poder y constitución de la subjetividad; discurso-acontecimiento y poder-producción". *Revista Observaciones filosóficas*. [Jul. 2013]

<http://www.observacionesfilosoficas.net/foucault-microfiscadelpoder.htm>

VVAA. *Antagonismos. Casos de estudio. 2001*. Exposición. MACBA. [Agos. 2013] <<http://www.macba.cat/es/expo-antagonismos>>

WAGNER, B. (1994). "La máquina de trovar de Antonio Machado".

*Revista Semiosfera I*. UCM. Madrid. [Jul. 2013] <http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/6600> <http://hdl.handle.net/10016/6715>

## **-Bibliografía consultada**

ARANBURU, N. *Archivos Colectivos* [Jun. 2013]

<http://nknaram.wordpress.com/category/independent-spaces/>

BAIGORRI, L. “Espacios alternativos 2000-2008”. En: *Interzona*. [Jul. 2013] <http://www.interzona.org/transmisor/arte/espacios.htm>

BREA, J. L. “Online Communties”. En: *Aleph* [Agos. 2013] [http://aleph-arts.org/pens/online\\_cummunities.html](http://aleph-arts.org/pens/online_cummunities.html)

COLLADOS, A. ; RODRIGO, J. *Transductores: Pedagogías en red y prácticas instituyentes* / [Editores Antonio Collados y Javier Rodrigo]. Centro de Arte José Guerrero. Granada, 2012. [Jul. 2013] <http://transductores.net>

CABRERA, Paula. Directora del Proyecto de investigación “Antropología de la subjetividad”. Universidad de Buenos aires. [Jul. 2013] <http://www.antropologiadelasubjetividad.com/>

CRARY, J. *Las técnicas del observador: Visión de la modernidad en el siglo XX*. Ed. Cendeac. Murcia, 2008:45

DEWEY, J. *El arte como experiencia*. (Traducción y prólogo: Jordi Claramonte), Paidós estética. Barcelona, 2008.

GOLDSMITH, D. A. *El documental: Entrevistas en exclusiva a quince de los mejores documentalistas*. Oceano Grupo Editoria, S.A., 2003

GÓMEZ-ULLATE, M. Tesis Doctoral de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología . Departamento de Antropología Social. *Contracultura y asentamientos alternativos en la España de los 90: un estudio de antropología social* . UCM, Madrid, 2004. [Jul. 2013] <http://pendientedemigracion.ucm.es/BUCM/tesis/cps/ucm-t27859.pdf>

HORACIO ÁLVAREZ, Gabriel. Tesis de Maestría de Sociología de la Cultura y Análisis Cultural. *Segregación urbana y otros ritmos de la ciudad en el partido de San Martín, provincia de Buenos Aires*. Instituto de Altos Estudios Sociales. Universidad Nacional de General San Martín, Buenos Aires, 2009.

MARÍN GARCÍA, T.; MARTÍN ANDRÉS, J.J; VILLAR PÉREZ, R.  
"Emergencias colectivas. Mapa de vínculos de actividades (Autogestionadas) en la Comunidad Valenciana, 2001-11. Revista academia. 2011: 504-524. 2012. [6 Sep. 2013]  
[http://lacolectivalab.files.wordpress.com/2012/05/emergencias-colectivas\\_2001-11-revista-academia2011pag-504-524.pdf](http://lacolectivalab.files.wordpress.com/2012/05/emergencias-colectivas_2001-11-revista-academia2011pag-504-524.pdf)

MIQUEL, M.S. Tesis doctoral de la Facultad de Bellas Artes. *De la autoformación como práctica instituyente en las metrópolis posfordistas*. Universidad Politécnica de Valencia, 2013.

RINCÓN, O. *Televisión, video y subjetividad*. Grupo editorial Norma, Colombia, 2002 [Jul. 2013]  
<http://books.google.es/books?id=619SYQCb81IC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

VVAA. *Institucional Critique: an anthology of artists' writings*. The MIT Press. Ed by Alexander Alberro and Blake Stimson. Cambridge, 2009.

VVAA. "Experimentos sobre urbanismo social en Ciutat Vella". En: Revista digital *Agencia valenciana de comunicación social*. [Jul. 2013]  
<http://www.vlcsocial.es/index.php/es/participacion-ciudadana/321-experimentos-de-urbanismo-social-en-ciutat-vella>

VVAA. *Desacuerdos 1-7* Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA arteypensamiento. 2001-2012  
[Jul. 2013] <http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos>

ZIZEK, S. *Living in the End Times*. Ed. Verso, Londres, 2011.

### **-Documentales**

BLAS, SUSANA. "Espacios Alternativos". *Metrópolis* TVE. 2008. [Sep. 2013] <http://www.rtve.es/television/20100122/espacios-alternativos/313734.shtml>

HUSTWIT, G. *Helvetica A Documentary* [Jul. 2013]  
<http://www.helveticafilm.com/>

LOBATO, R.; ROJO, A. *Kukutza III*. 2011. [Jul. 2013]  
<https://vimeo.com/19894475>

MATTA-CLARK, G. *Food* [Jul. 2013]  
<http://blog.wfmu.org/freeform/2012/02/food-1972-gordon-matta-clarks-restaurant-directed-by-robert-frank.html>

WEB, J.; WONG, A. *Sound in context* [Jul. 2013]  
<https://vimeo.com/6033559>

WENDERS, W. *Pina Bausch* 2011 [Jul. 2013]  
<http://www.imdb.com/title/tt1440266/>

## Anexos

Los **ANEXOS I y II** correspondientes a Transcripción Entrevistas y Una experiencia colectiva (El documental) se incluyen en el DVD adjunto.

El **ANEXO III: Guión de preguntas**, se incluye a continuación:

1. Cuál fue la motivación inicial para que os establecierais aquí y no en ningún otro lugar, hay alguna peculiaridad que tenga esta zona que os atrajo especialmente o fue cuestión más azarosa que otra cosa.
2. Si hay alguna razón por la que estáis en este lugar, ¿implica esto algún tipo de relación con otros agentes del barrio? ¿Qué relación tiene la asociación con el barrio? ¿Tenéis relación con otro tipo de asociaciones que estén también ubicadas en la zona?
3. ¿Cuántas personas formáis parte de la asociación, cuál es el rol de cada una de estas personas, cuál es su perfil laboral o profesional?
4. ¿Qué dimensiones tiene el espacio, cuáles son sus características?
5. ¿Qué tipo de actividades se desarrollan en el propio espacio, es solamente taller, solamente cara al público o combina varias actividades?
6. ¿Qué tipo de programación hacéis y qué tipo de público recibís?  
¿Existe una línea de investigación en lo que se programa, hay un sentido entre las actividades que se programan?

7. ¿Está la asociación orientada a algún tipo concreto de público? ¿Tiene el espacio relación con el tipo de programación que se hace y con el tipo de público que acoge?

8. ¿Cuánto tiempo lleva abierto este espacio y cuánto tiempo lleva programando actividades? ¿Qué tipo de evolución ha sufrido desde sus inicios hasta hoy?

9. ¿Recibís alguna ayuda o subvención por parte de las instituciones públicas? ¿Cuál es vuestra relación con las instituciones? Tenéis algún tipo de patrocinador privado? ¿Cómo es la gestión económica, en qué consiste, cómo la solventáis?

10. De los objetivos fundamentales o fundacionales de la asociación o del colectivo a lo que en la práctica se está efectuando hay una correspondencia o ha habido alguna modificación o cambio significativo? Creéis que estáis consiguiendo desarrollar los objetivos que os habíais planteado en un primer momento?

11. ¿Creéis que vuestra ciudad es una ciudad que tradicionalmente tiene una cultura asociativa? Conocéis muchos ejemplos de asociaciones o espacios autogestionados que hayan dejado de existir? Y si es así, ¿porqué creéis que ha sucedido? ¿Qué factores principalmente afectan a que los espacios asociativos o colaborativos tengan la duración que tienen?