

Modos y grados de relación e implicación en las prácticas artísticas colaborativas

Relaciones fluctuantes entre artistas y comunidades



Alfonso del Río Almagro

Profesor Titular del Departamento de Escultura, Universidad de Granada, Granada, España.

*Grupo de Investigación HUM425 “Por otra escultura pública”.
delrio@ugr.es*



Antonio Collados Alcaide

Profesor Ayudante Doctor del Departamento de Escultura, Universidad de Granada, Granada, España.

*Grupo de Investigación HUM425 “Por otra escultura pública”.
colladosalcaide@ugr.es*

Resumen

La concienciación y evidenciación de los distintos grados de relación entre los artistas y la comunidad, así como una valoración de los modos de relación que de las prácticas artísticas colaborativas se desprenden, han sido algunos de los resultados que ha traído consigo la revisión y sistematización de éstas. Si bien estos grados de fluctuación e implicación podemos encontrarlos en numerosas propuestas no colaborativas, las prácticas artísticas colaborativas están posibilitando modelos de negociación participativa que llegan a generar nuevas formas discursivas de subjetividad e identidad y posibilitan una transformación en los modos de vida de las comunidades implicadas, siendo susceptibles de ser extrapoladas a otras realidades. Mapear, analizar y contrastar dichos grados y modos de relación es el objetivo de este trabajo, mediante el análisis de los principales documentos y los desarrollos de proyectos concretos.

Palabras clave

Arte Público - Arte colaborativo – Artista – Comunidad - Públicos

Abstract

Some of the results of the revision and systematization of collaborative artistic practices have been an evaluation of their modes of relation, as well as increased awareness and evidencing of the varying degree of relations between artists and the community. Although it is true that similar degrees of fluctuation and involvement can be found in numerous non-collaborative proposals, collaborative artistic practices make

possible patterns of participative negotiation that ultimately generate new discursive forms of subjectivity and identity, and allow the transformation of the ways of life of the communities involved, with possible extrapolation to other realities. The aim of this study is to map, examine and compare different degrees and modes of relation by analyzing the principal documents and the evolution of specific projects.

Key Words

Public Art - Collaborative Art – Artist – Community - Publics

1. Evolución de la prácticas artísticas en espacios públicos hasta sus cualidades relacionales

La expansión de las formas específicas de intervención del campo escultórico, experimentados por los artistas en los años sesenta y setenta (KRAUSS, 1996), ensancharon las conceptualizaciones espaciales de lo escultórico hasta entonces enunciadas y ensayadas. En este contexto, el llamado arte público conformó un itinerario de trabajo propio, conducido por dos preocupaciones fundamentales:

-Ligar la cuestión contextual al significado y acción generativa de la obra, con lo que se pretendía que el proyecto artístico se desprendiera de su aurática autonomía.

-Explorar nuevas formas de relacionalidad e implicación del público con las obras, primero, a través de la indagación de vías de interacción directa de los espectadores con el proyecto artístico presentado en espacios artísticos (galerías y museos) y, segundo, buscando otros emplazamientos más complejos y ajenos, hasta entonces, a

las cualidades inmediatas del campo artístico (la ciudad, la naturaleza o los sistemas de comunicación).

En esta época se encuentra todo un conjunto de manifestaciones artísticas preocupadas por las condiciones espaciales de los lugares donde se experimentan y por las formas de recepción de éstas, por públicos que se van haciendo cada vez más diversos. Como afirma Lucy Lippard (2001), este impulso de contextualización se centra en una preocupación, cada vez mayor, de los artistas a finales de los sesenta, por unir el concepto de cultura al de lugar, entendido éste como emplazamiento social.

Esta cuestión del lugar ayudará a generar un sistema categórico, o una nueva constelación de prácticas, que profundizan, mediante el nexo de éstas con los espacios públicos, sobre la relación del arte con la sociedad. Se hablaba, entonces, de un arte del lugar, de unas prácticas en las que el concepto de contexto, de espacialidad, iba siendo cada vez más abierto para llegar a comprender los conflictos políticos, sociales o económicos del territorio en el que se interactuaba.

La lista de géneros, propuesta por Lippard (2001: 61-64), en la que incluir aquellas obras que considera dentro de la categoría más amplia de Arte Público, es decir, “un tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio” (2001: 61), dio paso a la creación de un nuevo término, el *arte público de nuevo género*, en el cual quedaron incluidas todas estas modalidades artísticas de carácter, más o menos, político. Al igual que cualquier práctica artística de este tipo, como afirma Blanco (2005:191), el arte público de nuevo género estaba concebido para atraer la atención hacia problemáticas ineludibles como las luchas en territorios urbanos, las injusticias laborales, el sexismo y el racismo, los problemas medioambientales, etc. Una serie de prácticas

artísticas comprometidas social y políticamente, llevadas a cabo a través de métodos, en muchos casos, diferentes y con unos objetivos, incluso, divergentes.

En este sentido, y a modo de antecedentes, las experimentaciones vanguardistas en la órbita situacionista o Fluxus, o del Arte Conceptual de esos mismos años sesenta, dieron los primeros pasos para que colectivos como el Guerrilla Art Action Group (GAAC), Black Mask Group o Henry Flynt, en Estados Unidos, o el Artist Placement Group y Stephen Willats en Inglaterra, hicieran emerger un espíritu contestatario contra las políticas culturales de las grandes instituciones artísticas de estos países, alentando al desarrollo de formas más democráticas de participación en la gestión de las mismas y reclamando la participación directa de los artistas en éstas.

Esta trayectoria hace hincapié en el carácter activista y en la voluntad desafiante que asumieron estas formas culturales respecto a las políticas de dominación y a las instituciones que las representaban. Podríamos hablar entonces, como señala Nina Felshin (2001: 73), de la creación de formas de trabajo híbridas entre el mundo del arte, el activismo político y la organización comunitaria. Estas formas culturales y activistas “catalizaron los impulsos estéticos, sociopolíticos y tecnológicos, en un intento de desafiar, explorar o borrar las fronteras y las jerarquías que definen tradicionalmente la cultura tal y como ésta es representada desde el poder” (Felshin, 2001: 74). En este momento surgieron unos nuevos modos de hacer que tenían como principal fin constituir otras esferas públicas de mayor intensidad democrática o de oposición.

Formas, modos y espacios, que se hacían eco de las aperturas que habían realizado las tendencias artísticas conceptuales y, fundamentalmente, de los usos de métodos colaborativos de inspiración externa al mundo del arte, para ejecutar y organizar la participación de los públicos. Felshin dota a las prácticas culturales activistas con la cualidad esencial de ser básicamente colaborativas, vinculándolas con movimientos

sociales implicados en problemas específicos, aportando medios culturales para poder superarlos. Éstas generan agencias con grupos o colectivos concretos que sirven, a través de procesos dialógicos, de guía para un mayor conocimiento del contexto donde se interviene, permitiendo esta proximidad asegurar un mayor grado de afección y sostenibilidad social de los proyectos.

Algunos autores han tratado de mapear la extensión del campo de prácticas basadas en la colaboración con comunidades, caso de William Cleveland (2002) o Cohen-Cruz (2002), quienes han aportado otras genealogías y tradiciones para las artes en colaboración. Por ejemplo, la remisión a las luchas sociales norteamericanas de principios del siglo XX, en las que los activistas se hacían acompañar de artistas o usaban medios culturales para hacer más efectivas sus proclamas. Los casos de The Paterson Strike Pageant (1913), con el uso táctico de propaganda gráfica para hacer más efectivas las reclamaciones sindicales obreras, The Harlem Renaissance (1919-1929) o, más tarde, The Black Arts Movement (1968), con un uso similar de la imagen, pero orientado a la lucha de derechos de la comunidad afro-americana, fueron experiencias en las que la inmediatez del *agip-prop* (propaganda táctica) derivó en procesos educativos más amplios de autoconciencia obrera y racial.

El muralismo callejero de los años setenta en Estados Unidos, desarrolló procesos de colaboración similares, siendo un fenómeno utilizado por artistas y comunidades para difundir y dar relevancia a procesos históricos y reclamaciones contemporáneas, que necesitaban comunicarse de una manera pública dentro de las mismas comunidades o transmitirse a agentes externos a los que pudieran comprometerles. Quizás el ejemplo más reseñado sea *Citywide Murals* (Palacios, 2009), un centro de desarrollo de murales comunitarios dirigido por la artista Judith Baca, quien ha desarrollado proyectos diversos en colaboración con grupos de adolescentes, mujeres, inmigrantes, etc.

Otra vertiente, que debemos por lo menos enunciar, es la influencia del campo de la animación sociocultural y el teatro político en el desarrollo de las prácticas comunitarias. El Teatro Campesino creado por el activista chicano César Chávez o el Teatro del Oprimido conceptualizado por Augusto Boal a partir de la influencia pedagógica de Paulo Freire, como instrumento para la educación, el empoderamiento y el trabajo de conflictos comunitarios, son ejemplos de prácticas vinculadas al ejercicio performativo y político con las que algunos artistas han venido desarrollando su trabajo directo con el público.

En el agitado ambiente artístico y cultural de esa década encontramos también una línea artística marcada por la evolución de las prácticas performativas y del arte de acción hacia al activismo sociopolítico (Felshin, 2001). Precisamente la *performance* como forma esencial y disciplinadamente híbrida abrió, dentro del ámbito artístico, posibilidades para la empatía y participación pública inmediata, cualidades que, orientadas a la conformación de una nueva espacialidad política, originó muchas de las formas de agrupación y estructuración social que hemos visto surgir dentro de los movimientos de activismo cultural de las últimas décadas.

Tanto la *performance*, como estas otras formas de manifestación activa de la subjetividad política individual y colectiva, fundamentaron formas de investigación y expresión cultural que, partiendo del sí mismo, generaban procesos de auto-representación y auto-conciencia, no solo de la identidad particular de cada cual, sino también de la pertenencia a un cuerpo común mayor. Debemos al arte feminista (Broude y Garrard, 1996) de los años setenta muchas de las aportaciones sobre el complejo asunto de la representación identitaria, así como una trayectoria continua, experimentada hasta la actualidad, con prácticas artísticas que han incorporado las exploraciones biográficas y otros temas relativos a la vida personal desde una perspectiva política, es decir, como un asunto que pudiera servir para revelar y comprender los acontecimientos de la vida social,

tomar conciencia de la posición de cada cual respecto a las historias que se entrecruzan y poder generar marcos culturales alternativos a los dominantes, esferas de oposición donde pudieran llegar a vincularse sinérgicamente y en continuo diálogo otras energías sociales y políticas.

Esta tendencia o vía activista y dialógica, generaría una noción de arte público expandido más centrado en los procesos, las relaciones con comunidades y los métodos participativos o interactivos, por la que la práctica artística generaba otros marcos de relación más equitativos u horizontales con comunidades de públicos concretos, que fueron desarrollándose durante las últimas décadas del siglo XX, hasta componer un área de trabajo e investigación específico en los años noventa, en lo que ha sido demarcado por algunos autores como *Arts-based Community Development* (ABCD), desarrollo comunitario basado en el arte (Cleveland, 2002 [http://wayback.archive-it.org/2077/20100906195318/http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/05/mapping_the_fie.php]) o *Communiy Cultural Development*, desarrollo cultural comunitario (Golbard, 2006).

Definiciones, todas ellas, que si bien introducen matices específicos, dando mayor tensión a algún elemento que otro, debido al carácter contextual y social de estas prácticas, creemos que podrían incluirse dentro del conjunto de lo colaborativo, junto con otras muchas denominaciones como, Arte dialógico (Kester, 2004), Estética de la emergencia (Laddaga, 2006), Estética relacional (Bourriaud, 2007), Arte contextual (Ardane, 2006), Arte comunitario o colaborativo (Palacios, 2009), Estética conectiva (Gablik, 1995), hasta llegar al Artivismo (Felshin, 2001). De este modo, "el término arte comunitario se asocia a un tipo de prácticas que buscan una implicación con el contexto social [...] y sobre todo, que favorecen la colaboración y la participación de las comunidades implicadas" (Palacios, 2009: 199).

No es tampoco fácil definir el término arte colaborativo o comunitario, aunque existe ya una bibliografía considerable al respecto (Adams y Goldbar , 2001; Bishop, 2006; Crickmay, 2003; Kester, 2004; Ricartl y Saurí, 2009; Palacios, 2009; Rodrigo, 2007b; Sánchez de Serdio, 2007 [http://www.tdx.cat/bitstream/10803/1264/1/ASSM_TESIS.pdf] Thompson, 2012; entre otras), lo cierto es que dependiendo del momento histórico y geográfico podemos encontrar matices diferentes en su significado, pues su evolución ha ido en paralelo al ritmo de la sociedad y del arte desde finales de los sesenta hasta la actualidad (Palacios, 2009).

Se podría entender como una corriente de prácticas artísticas, que desde los años 60, desarrollan sus procesos culturales en relación a una comunidad específica con el objetivo de generar algún tipo de transformación social o cambio, en una relación directa con el contexto, apostando por una concepción activa y participativa del arte y pretendiendo un desarrollo democrático cultural y la generación de cambios estructurales a través de relaciones sostenidas en el tiempo con las diversas comunidades. Unas prácticas centradas en entender el formato de la colaboración (Kester, 2004) y enfatizando el contexto como punto de partida y meta (Ardanne, 2006), entendiendo éste como lugar de producción y generación de relaciones sociales (Cleveland, 2002 [http://wayback.archive-it.org/2077/20100906195318/http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/05/mapping_the_fie.php]).

Siguiendo las aportaciones de Blanco (2005: 191), entre los elementos comunes a todas las variantes, Lacy (1995) destacaba los siguientes elementos en común: el papel multidisciplinar del artista, cuya labor estaba básicamente orientada a fomentar la comunicación y el compromiso activo con las comunidades o colectivos con los que trabajaba; el desafío al *establishment* 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, es decir, de su rechazo al estatus de mercancía del arte y el desarrollo de estrategias para prevenir su colonización por el omnipresente poder del mercado.

Este desarrollo del arte público de nuevo género, junto con sus evoluciones y variantes, trataron, en este momento, de generar un arte socialmente útil, que no necesariamente utilitario, relacionado con los lugares y sus usuarios, como un modo de escapar de los dominios y convenciones de galerías y museos. Muchos artistas vieron estas instituciones, y el perfil de público que generalmente las rodeaba, como “bastiones de esnobismo elitista”, justo en un momento en el cual lo que “la sociedad demandaba eran formas de arte más accesibles e igualitarias” (Kester, 2004: 124).

Tanto los artistas como el público participante no se manifiestan como meros consumidores de obras, ni como personas que simplemente protestan por el estado de las cosas que desean cambiar. Más allá de esto, en su interés por exponer las contradicciones escondidas en el funcionamiento interno de la sociedad y forzar una conciencia de la urgencia de síntesis y cambio, el proceso creativo se centraba en su capacidad para catalizar una reclamación y para construir comunidad. Y, sobre todo, la habilidad para comprometer e incorporar a ésta última en una práctica colaborativa capaz de establecer redes de trabajo, de instaurar vínculos y complicidades y de explorar nuevas formas operativas con colectivos o grupos reales como parte integrante del proceso artístico. En las prácticas colaborativas el conjunto de redes generadas, de procesos políticos invisibles a primera vista, la transformación a largo plazo y la distribución de capitales (sociales, culturales, económicos, simbólicos, comunitarios) son claves para entender el impacto y la posibilidad política de cambio, ya no solo entre las comunidades, sino sobre todo entre

contextos e instituciones muy diversas entre sí (Sinapsis, Rodrigo y Fendler, 2009 [<http://goo.gl/VxWNk>]).

Como resultado de todos estos factores, el valor residirá en su facultad de iniciar un proceso continuo de crítica social y de comprometer a un público definido en un proceso de trabajo colaborativo vinculado directamente con narrativas locales y politizadas (Blanco, 2005, 192). Se habla de la capacidad de la práctica artística como una nueva forma de comunicación dirigida a los ciudadanos que rompe con las experiencias tradicionalmente establecidas dentro de los marcos académicos y museísticos, de nuevas formas de intervención en el espacio público que ponen su acento en el proceso de *trabajo*, incorporando aspectos de reflexión y debate, involucrando a algún ámbito de la población (asociaciones, grupos, colectivos, etc.), de manera que el tejido social quede implicado en el desarrollo del proyecto, ya que una de las dimensiones fundamentales de las prácticas artísticas en comunidad es su capacidad de agencia social y generación de marcos de trabajo cooperativos en modos y estructuras diversas.

2. Modos de relación entre artistas y comunidades

Algunas de las principales reflexiones en torno a este arte colaborativo se han centrado en definir las nociones de comunidad o público, como el lugar fundamental donde éste se desarrolla. La comunidad se ha convertido en el lugar o contexto en el que se interviene artísticamente, entendiendo que un territorio es un espacio físico pero también un conjunto de relaciones humanas y sociales. Desde este punto de vista, resulta obvio que cuando los artistas impulsan proyectos críticos, donde las situaciones contextuales son esenciales para su desarrollo, se hace indispensable potenciar y

articular, de una manera coherente, el acompañamiento de otros ciudadanos (con otros saberes y otras habilidades) para resituar el trabajo más allá de las constricciones, tendencias y limitaciones discursivas del campo artístico.

El artista se convierte en una especie de canalizador de fuerzas, como consecuencia de esta forma de enfocar el trabajo. Un organizador de múltiples actores sociales que logra establecer nuevas redes de colaboración y participación, que tratan de superar el modo genérico y mistificado tradicional de concebir la relación entre artista y público (Blanco, 2005:191). Los artistas o colectivos de artistas, activados por una serie de conflictos de intereses económicos y políticos, buscan generar estrategias de actuación colectiva con las comunidades afectadas que pongan de manifiesto la situación existente y tengan consecuencias efectivas a corto medio o largo plazo. Ya no se trata de buscar el ideal utópico de transformación total de la sociedad y sus estructuras, sino que, en su mayoría, son acciones particulares. Supone, además, entender las políticas y narrativas concretas que se construyen (Sánchez de Serdio, 2009), con sus controversias y conflictos, en una tensión permanente entre políticas culturales, sociales, urbanísticas y comunitarias.

2.1. Grados de implicación del artista

Suzanne Lacy (1995) propuso una categorización de los distintos modos de relación entre artistas, contextos y públicos en función de los grados de implicación y cooperación que se dan cuando trabajan en proyectos desenvueltos en el campo de lo social. Aunque Lacy advierte que estas categorías son laxas y flexibles, y en ningún caso unas anulan a las otras, resuelve proponerlas para ayudar a entender las estrategias más usuales llevadas a cabo por las prácticas artísticas críticas. Estas categorías bascularían desde dos ámbitos que, hoy en día, en una época marcada por el dominio de la subjetividad por

los poderes neoliberales, resultan un tanto difusos: lo privado y lo público. La secuencia categórica planteada es: artista experimentador – artista informador – artista analista – artista activista.

Del artista como experimentador al artista como informador. En este caso el artista actuaría como compilador de una información que hace accesible a los otros. Dado un conflicto, el papel del artista sería el de informar sobre él, es decir, actuaría a modo de vocero disponiendo una información pero sin efectuar necesariamente un análisis proyectual de la misma. El público interactuaría con ésta a partir de la experiencia de la lectura de la información que el artista selecciona para llamar la atención sobre una realidad determinada.

Las siguientes categorías o grados tratan de resituar la práctica artística dentro de medios y contextos ajenos, de manera predeterminada, al círculo de lo artístico. El artista analista pasaría a ser el siguiente paso, donde la información es ya analizada en unas claves y con unas metodologías que hacen que el trabajo artístico se contagie de otras capacidades más propias de las ciencias sociales, por ejemplo la sociología o la antropología. Se pasa por tanto de la observación y presentación de información, a la teorización y elaboración de la misma, lo que da como resultado propuestas de intervención sobre lo real.

Por último, la categoría a la que conduce finalmente el análisis de Lacy, nos lleva a considerar al artista como agente activo en la transformación de situaciones sociales dadas sobre las que se quiere intervenir. El artista como activista vincularía la práctica artística con estrategias de trabajo contextual en las que la cooperación con el público se haría en términos de colaboración entre iguales, aunque sin eliminar las diferencias identitarias ni capacidades, que, en definitiva, constituyen la posibilidad de desarrollar proyectos con los que la realidad no se vea aplanada sino que hagan posible que emerjan

las complejidades inmanentes a ella. Los roles que mantendrían en este caso los públicos serían, por tanto, absolutamente activos, siendo parte integrante y esencial de la acción cultural ejecutada.

Respecto a los artistas, estos tratarían de ejercer como “catalizadores para el cambio, reposicionándose como ciudadanos-activistas” (Lacy, 1995: 177), por lo que, para que su trabajo sea efectivo, táctica y estratégicamente, tienen que aprender a desarrollar una serie de capacidades y habilidades que les hagan ser realmente incisivos dentro de los sistemas sociales donde la acción artística interviene. Entre las habilidades que el artista debería desarrollar, destaca Lacy, sobre otras, las capacidades para saber colaborar, para dirigirse y crear públicos específicos y heterogéneos, para entrecruzarse con otras disciplinas, para interpretar de manera interesada las cualidades del contexto y para comunicar eficazmente los procesos y resultados fruto de la práctica artística. A esta última categoría es a la que aplica la etiqueta *arte público de nuevo género*, o lo que vendría a ser la fórmula “Arte Colaborativo”.

Por tanto, si el objetivo último de una práctica colaborativa sería la dispersión del rol del artista (o grupo de artistas) en los procesos y estrategias propuestos, es decir, en los modos relacionales desarrollados en la comunidad, se debería recordar que el grado de efectividad de estas prácticas y del éxito de los modos de relación propuestos, radicarán en generar modos autosuficientes y autónomos (desde el punto de vista organizativo y político), conseguir el empoderamiento de la comunidad, desarrollar una capacidad de no ser absorbidas ni neutralizadas por el discurso institucional y propiciar modelos extrapolables a lo social (Estética relacional).

2.2 El trabajo artístico con comunidades y públicos

El análisis que hizo S. Lacy (1995) se completa con una propuesta sobre los distintos roles que los públicos pueden mantener dentro de un proyecto colaborativo. La trayectoria que dibuja Lacy está egresada de intentar identificar las cualidades identitarias de esos públicos. El vector diferencial que utiliza en cambio lo enuncia así: “cómo las audiencias participan y forman parte de la obra” (Lacy,1995: 178).

Para ilustrar los grados de participación utiliza una figura de seis círculos concéntricos, más o menos permeables, en cuyo centro figuran aquellas personas que tienen mayor responsabilidad en el proyecto. Son aquellas que le dan origen y sin las cuales éste no podría existir. El segundo anillo, estaría formado por aquellos colaboradores más cercanos, son fundamentales en el proceso, necesarios, pero reemplazables. En el tercer anillo se sitúan los voluntarios y ejecutantes, aquellas personas “sobre, para y con quienes se crea la obra” (Lacy,1995: 179). En el siguiente círculo incluye la audiencia inmediata, es decir, quienes aún sin participar de una forma activa en el proceso, tienen una relación directa con la experiencia de él. El quinto anillo se refiere al público que siente los efectos de la obra, pero mediados por algún documento: vídeo, revista, catálogo u otras referencias textuales y visuales por las que el proyecto se difunde. Y finalmente, el último nivel correspondería a lo que define como “público del mito y la memoria”, aquel que accede a la obra a través de relatos históricos, recuerdos ajenos y narraciones mitopoiéticas.

Aunque establezca estas diferencias, Lacy defiende la capacidad de penetrar y desplazarse entre círculos, por lo que las posiciones, aunque puedan estar pre-figuradas en algún caso, pueden mutar y modificar su rol dentro de un proyecto, aumentando su peso específico o disminuyéndolo en función de las circunstancias históricas y de las coyunturas sociales por las que atraviesa el proceso de desarrollo de la acción artística.

Una de las dificultades mayores que encontramos en el análisis de los modos en los que se da la participación en los proyectos artísticos que trabajan colaborando con agentes sociales, es la propia indefinición o maleabilidad a la que nos enfrentamos cuando pensamos o hacemos uso de conceptos como: *audiencias*, *públicos*, *participantes* o *comunidades*. Todos estos términos suelen ser problemáticos cuando se manejan dentro de procesos artísticos de una manera más o menos acrítica y no deja de ser frecuente ver cómo los conceptos de participación comunitaria o uso público, son utilizados e, incluso, reapropiados, de una manera perversa por parte de políticas de desarrollo vinculadas a la administración o incluso a corporaciones privadas con influencia en el espacio público.

El auge de proyectos de índole social en el ámbito cultural, así como las políticas de regeneración urbana emprendidas en las sociedades democráticas, han hecho necesario generar marcos discursivos críticos con los que intentar dibujar algunas de las categorías anteriores. Cuando en los proyectos artísticos colaborativos se habla de que en ellos es necesaria la colaboración de los públicos, ¿a qué se está refiriendo con ello?

Como Michel Warner (2008) ha señalado, es posible hablar de los públicos en tres sentidos diferentes: uno primero como totalidad, haciendo referencia a la población en general, por ejemplo la población de un Estado; una segunda acepción haría referencia a una agrupación o audiencia específica, como sería el público teatral; y, finalmente, señala una tercera categorización, sería la de aquellos públicos creados a partir de un discurso, es decir, no se trataría de un público pre-existente sino de una agrupación generada directamente por la acción consciente de un texto o una obra. Sería por tanto un público autogenerado y autogestionado, por lo que es necesario que entre los agentes vinculados a esa agrupación exista cierto compromiso y un grado alto de participación. Un público sería, en esta acepción, un conjunto de miembros libres, voluntarios y activos, que se articula en torno a un discurso, a un texto que circula a lo largo de un tiempo y espacio

determinado. Entre estas tres acepciones, la última de ellas es la que las prácticas artísticas colaborativas potenciarían. Estas agrupaciones sociales inéditas permitirían experimentar formas insólitas de sociabilidad no predeterminadas y, por tanto, podrían dar lugar a espacios relacionales insurgentes y a públicos subalternos o, como define Warner (2008), contrapúblicos. Esto permitiría hacer surgir esferas públicas que ni fueran consensuales ni unitarias, base de la democracia radical o agonista que postula Chantal Mouffe (1999), por lo que se tiende a hablar de públicos en plural para acentuar la indomabilidad de estas esferas. La multiplicidad de los públicos sería lo que haría dotar de una dimensión realmente pública a los espacios de sociabilidad, como es el caso de nuestras ciudades o de los media.

El espacio público debe ser, entonces, descrito en términos de sus relaciones siempre en evolución, como un espacio en movilidad permanente, no sólo física, sino también social y política. [...] De hecho, la producción arquitectónica de los espacios públicos debería comenzar identificando las reivindicaciones propias de estos espacios. A veces, estas reclamaciones son modestas e informales, pero lo importante es cómo pueden ser transformadas en una hoja de ruta, en propuestas que den cabida a la multiplicidad de deseos y necesidades de los diversos grupos de usuarios (PETRESCU, 2007 [<http://seminaire.samizdat.net/spjp.php?article198>]).

La movilidad y multiplicidad de los públicos que cohabitan el espacio público, hace difícil hablar de ellos en términos de comunidad, si es que entenemos por ella una estructura compacta con una serie de elementos o condiciones comunes que la prevalecen y que formarían su sustrato y fundamento. Pero, ¿y si es lo común, no la condición que pre-existe, sino aquella que se construye en el proceso político de trabajar con públicos?, es

decir, y siguiendo con la argumentación de Michael Warner sobre la generación de públicos, una comunidad podría ser una entidad social que, bajo un continuo instituyente, devendría en efecto mismo del proceso de trabajo político que pudiera hacerse desde la práctica del arte o desde cualquier otra disciplina que trabaje con agentes sociales. De este modo, como apuntó Judith Revel en un ciclo de conferencias impartido en el centro social y cultura ciudadano La Casa Invisible de Málaga en marzo de 2010, se reafirma que *lo común* podría ser precisamente “aquello que se trata de construir políticamente a través de la instauración de nuevas comunidades y no aquello que siempre precede –como una condición de posibilidad- a nuestra existencia” (Revel, 2011: 3). Si, como argumenta en su intervención Revel, el espacio de los comunes era, en las casas burguesas el lugar oculto, el de la trastienda, lavandería o cocina, aquellos alejados de la vista de unos visitantes ocasionales, resulta interesante pensar que aquello que nos hace ser comunidad, es una condición en principio no advertida, oculta, que sólo se hace aprehensible mediante el proceso político de ponerla en relación en el ámbito de lo público. Ahora bien, la idea de que una comunidad se defina a través de una identidad común no es compartida por todos. Si Kwon (2001) se muestra escéptica, Kester (2004) propondrá el concepto de “comunidad políticamente coherente”, que surge como consecuencia de un “proceso de autodefinition política” (2004:150). Una concepción de la comunidad que tendría “más posibilidades de constituirse en un interlocutor sólido para el artista y garantizar de esta manera un proyecto artístico construido sobre un diálogo bidireccional real y alejado de incomprensiones, mistificaciones o instrumentalización” (Palacios, 2009:208). De este modo, la comunidad es comprendida como un posicionamiento político eventual, alejado de una concepción estable, producto de una continua negociación en proceso.

Por tanto, uno de los principales problemas de las prácticas artísticas colaborativas es la propia definición y delimitación del concepto de *comunidad* (Kwon, 2001; Kester,

2004), y una de las complejidades mayores que las envuelven estriba en poder construir un marco claro que ayude a definir la relación que éstas mantienen con el otro y para dilucidar quién y cómo es ese otro, es decir, cuáles son sus formas y maneras de organización y qué sistemas identitarios construye.

En su concepción más simple este concepto engloba, como indica Palacios: "un grupo de personas unidas por un mismo vínculo, experiencias, historia o intereses comunes. Normalmente definido por oposición a la cultura dominante. [...] colectivos desfavorecidos, marginados en alguna forma o simplemente con necesidad de dejar oír su voz" (2009: 206). Kwon (2004) ha descrito cuatro tipos de comunidades, en función de las relaciones que se establecen con un proyecto de intervención artístico: La primera, la comunidad entendida como un grupo u organización asentada en un lugar, ejemplo el grupo de vecinos, una asociación de migrantes de un barrio, el grupo de trabajadoras de una fábrica o el alumnado de un instituto. Estos grupos vienen definidos por el proyecto artístico, es decir, que el artista especifica la necesidad de trabajar con tal o cual organización o grupo de la localidad. Normalmente son los organizadores de la convocatoria artística los encargados de mediar, facilitando el contacto con el grupo. Con esta acepción encontramos proyectos artísticos colaborativos que dicen trabajar aspectos comunitarios en los que notamos diversos grados de complejidad y tensión en este asunto.

La segunda acepción del término comunidad, denominada por Kwon "Sited Communities", es entendida como una categoría social, por ejemplo: las mujeres, los migrantes, latinoamericanos, etc. Se trata de un concepto que por su generalidad implica, necesariamente, un alto grado de abstracción en relación a la identidad. Para Kwon, no deja de ser una mitificación que aparta a un lado las particularidades y experiencias individuales.

Seguidamente, Kwon enuncia dos nuevas categorías en las que recoger el término comunidad, esta vez diferenciadas de las anteriores pues parecen ser convocadas por los efectos que pueden producir los proyectos artísticos en la conformación de grupos. Una primera, a la que denomina “Invented Communities (Temporary)”, se configura como la comunidad que se crea para la realización de una obra o proceso colaborativo, como parte de la intervención artística, pero que no continúa tras la acción o proceso artístico colaborativo y desaparece cuando se concluye el trabajo. Estos proyectos dependen en gran medida del soporte económico y organizativo de las instituciones y patrocinadores y éste es uno de los motivos por el que no suelen sobrevivir al proyecto. La comunidad emerge al efecto de la participación en una convocatoria, por la acción de un agente cultural o artista, se entretiene en ella y se diluye cuando las condiciones se ven alteradas, cuando se disipa la dirección, cuando desaparece el sostenimiento financiero o cuando se alcanza algún objetivo.

La siguiente categoría tendría que ver justamente con los proyectos que crean, como en el anterior, comunidades no preexistentes, continuando éstas y multiplicando el proyecto, de manera autónoma e independiente, una vez las fases iniciales han llegado a unos objetivos concretos. En este caso el artista suele tener bastante contacto con el grupo y suele residir en la zona, por lo que el proyecto se beneficia de la relación directa y continua del artista local. Denominadas por Kwon “Invented Communities (Ongoing)”, la diferencia sustancial estriba en la sostenibilidad que alcanzan los proyectos, más allá del momento inicial y de la colaboración con el artista, dando lugar a una multiplicación o post-vida del mismo. La relación con el artista se puede mantener o no, puede involucrarse en las comunidades de maneras distintas pasando a ser un miembro más, un asesor externo o, incluso, distanciarse por desacuerdos con los grupos constituidos, pero en este caso la comunidad constituida a través del proyecto, genera una estructura permanente, que dota

de estabilidad a los efectos ensayados en el mismo o los rearticula en formas y dimensiones múltiples.

Uno de los aspectos más interesantes, por tanto, es el grado de adecuación de la propuesta artística a las necesidades sociales del contexto donde se interviene, partir de un diseño realista en términos de impacto, involucración y posibilidad de gestión, es decir, de poder llevarse a cabo, para lo que la colaboración pasa por ser un proceder sostenible que indiscutiblemente debe rearticularse en el interior de las comunidades generadas. De este modo, las decisiones a tomar en el proyecto tienen que diseñarse dentro de unas políticas culturales desjerarquizadas, emergiendo desde la misma red de participantes convocada y, gracias a esta responsabilidad compartida entre el artista y sus colaboradores y la comunidad, el proyecto podrá derivar en la creación de una plataforma autónoma a la propuesta del artista, un asunto éste que nos parece decisivo a la hora de entender a qué categoría discursiva nos referimos cuando utilizamos el concepto “comunidad” dentro de proyectos artísticos colaborativos complejos.

Lo que surge del cuarto modelo propuesto por Miwon Kwon, es un cambio en los paradigmas del arte en colaboración que tiene que ver con la emergencia de nuevos modelos de participación, en los que las comunidades no responden a un diseño predeterminado por un artista o comisario, sino que reformulan los procesos culturales reapropiándose de las herramientas y recursos ofrecidos por los artistas o programas artísticos para generar otras modularidades: otros espacios y plataformas no sólo expandidas en el tiempo, sino también en las redes comunitarias donde la colaboración fue iniciada.

Como se puede apreciar, las diferentes definiciones de comunidad se basan fundamentalmente en el hecho de compartir, “de esta manera, una comunidad vendría caracterizada por una serie de aspectos comunes que disponen o comparten un colectivo

o grupo de personas” (Ricart y Masip y Saurí i Saula, 2009: 31). Comparten un espacio o territorio común, un interés particular y, por tanto, tienen una afinidad que los caracteriza, lo cual en muchas ocasiones nos lleva a pensar en las comunidades como grupos con una identidad común. Esta noción corre el peligro de caer en una romantización de las políticas comunitarias como forma alternativa a los modelos individualistas neoliberales, concibiendo la comunidad como un espacio consensual, cualidad que no dejaría ver que los marcos de relación comunitarios pueden resultar espacios que ni son homogéneos ni igualitarios, sino que en ellos se entrecruzan identidades múltiples, algunas de ellas a veces en conflicto. Esto debe de poner en entredicho cualquier tendencia a definir esta relación entre el proyecto político individual y el colectivo de una manera bipolar.

Si entendemos el espacio de la comunidad como un micro-topos social, comprendemos que en él se ensayan las mismas tensiones que se dan en otros espacios donde se batallan las identidades y culturas sociales. La comunidad es un territorio donde, tanto los conflictos como las desigualdades, no escapan a sus límites. La comunidad ya no es entendida como un organismo consensual, sino que alberga en ella la capacidad de promocionar el disenso (Mouffe, 1999). En cualquier caso, la diferencia no anula la posibilidad del acuerdo operativo, sino que su rearticulación permite la disposición de formas heterogéneas de asociación, cuestión que podría ser planteada como alternativa a las formas de normativización homogeneizantes del sistema neoliberal.

Este modo de entender las características de las formaciones comunitarias, desde un punto de vista más complejo, ha sido estudiada por Grant Kester (2004), dentro del contexto de las prácticas artísticas colaborativas, en algunos de sus ensayos. En “Conversation Pieces”, Kester retoma algunas ideas de Jean-Luc Nancy para mantener la posibilidad de una acción común aún reconociendo la fragmentación identitaria de la que es constitutiva cualquier comunidad social. En “The Inoperative Community” (Nancy,

2000), Nancy intentaba reconocer las cualidades positivas de la comunidad para hacer frente a las fuerzas económicas neoliberales, pero para ello veía necesario una redefinición del término que contemplara tanto la crítica esencialista postestructuralista, como el rechazo al comunitarismo populista fascista. La pregunta principal que Nancy se hacía es “¿Cómo puede una comunidad sin esencia (una comunidad que no es la gente, ni la nación, ni el género humano, etc.) ser presentada como tal?” (Kester, 2004: 154).

Frente a la idea ya comentada de una comunidad central, que se auto-reconoce y que comulga con la idea de mantener una esencia compartida, Nancy concibe ésta como espacio móvil y mutable en la que las identidades que interaccionan en ella están siempre en negociación, en un proceso continuo de ser formadas y reformadas a través del encuentro con los otros. El reconocimiento de esta subyacente mutabilidad, más que evocar un sentido de pérdida o desconexión, reclama la idea de nuestra necesaria pertenencia a un común que malea nuestras cualidades identitarias. Bajo el paraguas de estos conceptos, Nancy forja el término “comunidades inoperantes”, cuyo significado retoma Kester para remitirse a un conjunto de prácticas culturales y artísticas en las cuales los colaboradores comparten la preocupación de constituir sus posiciones atendiendo al *afuera* (*being-outside-self*). Es decir, según Kester, en las prácticas artísticas colaborativas las comunidades se conformarían atendiendo a unas prácticas y unos objetivos comunes que son definidas por los participantes “por encima o más allá de sus roles e identidades particulares” (Kester, 2004: 155). De hecho, éstas identidades serían, según la concepción inoperante de Nancy, provisionales y contingentes, en el sentido de que se ligan a la comunidad generando una percepción coherente de ella pero sin eliminar la capacidad para interactuar críticamente dentro de ésta. Kester ve en los espacios de colaboración contextos donde se generan estructuras dialógicas y los define como espacios donde se dan interacciones entre fronteras culturales e identitarias, en los que los

colaboradores practicantes permanecen conscientes de que cualquier objetivo consensual conseguido, nunca es global ni duradero y, que en muchos casos, es incluso inalcanzable. Para Kester incluso las cualidades estéticas de estos proyectos devienen de su capacidad por generar formas discursivas que transforman tanto las subjetividades como los modos de vida de los participantes, es decir, que esa subjetividad se forma a través del discurso y éste no preexiste a la relación intersubjetiva (Kester, 2004: 122).

Conclusiones

Tras revisar los distintos grados de implicación del artista, así como los tipos de vinculación posibles de la comunidad en las propuestas artísticas colaborativas, y entender que los modos de relación propuestos y generados podrían ser extrapolables a lo social (BOURRIAUD, 2007), llegando a generar, no sólo nuevas formas discursivas de subjetividad e identidad, sino también una transformación en los modos de vida de las comunidades implicadas, se podría concluir que el grado de efectividad de una práctica artística colaborativa radica en la capacidad de empoderamiento de la comunidad, en cuanto que es capaz de plantear una continuidad autónoma de dichos modos, más allá de la presencia del artista.

Este hecho se puede ir descubriendo y entresacando de varios aspectos dentro del proceso colaborativo. Por una parte, de los distintos grados de relación del artista con la comunidad se desprende una clara consecuencia: a una mayor implicación, por parte del artista, en las características y necesidades de la comunidad y de los agentes implicados

en dicho contexto, menor grado de individualidad se encuentra y una mayor cooperación con otros campos de conocimiento se dan, tanto que el propio rol del artista queda cuestionado y difuminado entre las distintas subjetividades involucradas, lo que conlleva que a mayor participación de otros campos de conocimientos, otros saberes particulares, se favorezca la capacidad de asumir la continuidad de las propuestas por parte de la comunidad.

Este mayor grado de eficacia, en cuanto se consigue una gran incidencia en el contexto, lleva aparejada, a priori, un menor reconocimiento institucional, como consecuencia del escepticismo generalizado en torno al carácter verdaderamente artístico de estas prácticas, valoradas más como meras obras de carácter social que como unas obras artísticas. Un hecho éste, que si bien supone lograr una cierta independencia con respecto a las instituciones, corre el peligro de ser usado de moneda de cambio en un proceso de instrumentalización por parte de las instituciones, quienes al apropiarse de dichos procesos otorgan un reconocimiento, desde muchos puntos de vista, innecesario.

Por otra parte, si algo han evidenciado estas prácticas es el carácter fluctuante de las identidades y el error que supone considerar estable cualquier tipo de comunidad, sin atender a los procesos constitutivos de la identidad, siempre en evolución, de cualquier grupo de individuos, y cuya única vía posible de definición queda relacionada con la capacidad de enunciación y toma de postura política frente alguna cuestión.

Las concepciones identitarias cerradas y esencialistas de la comunidad o presentar el consenso como única señal de identidad de una comunidad son una simplificación que lleva a la instrumentalización de determinados colectivos, tanto por parte del artista como de las instituciones públicas o privadas que apoyan u organizan los proyectos y unas maneras de evidenciar y enaltecer un punto de vista despolitizado de la comunidad, que queda definida de maneras alejadas del conflicto, sin posibilidad para el disenso, sin

atender a su diversidad y pluralidad, más allá del lugar que habitan, y sin posibilidad de presentarse como sujetos políticos como consecuencia de una toma de decisiones, pues la comunidad queda definida sólo y en relación a la capacidad de enunciación de la misma sin intermediarios.

De los distintos grados de implicación por parte de los agentes involucrados en las prácticas artísticas colaborativas, tanto artistas como comunidad, se desprenden nuevos modos de hacer, nuevos modos de relación, otros marcos más equitativos u horizontales con comunidades de públicos concretos, generando formas insólitas de sociabilidad, modelos de mediación y participación y formas heterogéneas de asociación e interacción, que pueden ser reapropiadas por los propios agentes sociales directamente implicados en los proyectos, incorporando de la práctica colaborativa la capacidad de establecer redes de trabajo, de instaurar vínculos y complicidades y de explorar nuevas formas operativas, en las que el tejido social quede implicado, como parte integrante del proceso artístico.

En un planeta convulsionado por profundas transformaciones geo-políticas y la imposición de un nuevo orden económico y simbólico, surge un nuevo sujeto político cuya identidad no se define a partir de criterios geográficos o exclusivamente económicos, sino por su resistencia a un estilo de vida que intenta eliminar cualquier muestra de antagonismo y nos conduce a una precariedad integral, no sólo laboral sino también cultural, simbólica y social.

2. Bibliografía

-ADAMS, D.; GOLDBAR, A. (2001) *Creative Community. The Art of Cultural Development*. Nueva York: Rockefeller Foundation.

- ARDENNE, P. (2006) *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac.
- BISHOP, C. (2006) *Participation*. Londres: Cambridge. Whitechapel, The MIT Press.
- BLANCO, P. (2005) Prácticas colaborativas en la España de los años noventa. En CARRILLO, J.; ESTELLA NORIEGA, I. y GARCÍA MARAS, L. (Eds.) *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Guipúzcoa: Arteleku
- BOURRIAUD, N. (2007) *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BROUDE, N. y GARRARD, M. (1996) *The Power of Feminist Art*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- CLEVELAND, W. (2002) *Mapping the Field: Arts-Based Community Development* [en línea]. Disponible online en: <http://wayback.archive-it.org/2077/20100906195318/http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/05/mapping_the_fie.php> [Consultado 15/05/2013].
- COHEN-CRUZ, J. (2002) *An Introduction to Community Art and Activism* [en línea]. Disponible online en: <http://wayback.archive-it.org/2077/20100906195257/http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/02/an_introduction.php> [Consultado 20/05/2013].
- CRICKMAY, C. (2003) *Art and Social Context, its background, Inception and Development*. Journal of Visual Art Practice. Vol 2, 3.
- FELSHIN, N. (2001) ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En BLANCO, P. ; CARRILLO, J.; CLARAMONTE, J. y EXPÓSITO, M. (Eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp.73-94.
- GABLIK, S. (1995) *Estética Conectiva: Arte Después del Individualismo*. En LACY, S. (1995). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.

- GOLBARD, A. (2006) *New creative community. The Art of Cultural Development*. Oakland: New Village Press.
- KESTER, G. H. (2004) *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press.
- KRAUSS, R.E.(1996) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.
- KWON, M. (2004) *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Massachusetts: MIT Press.
- LACY, S. (1995) *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.
- LADDAGA, R. (2006) *Estética de la Emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LIPPARD, L.R. (2001) *Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar*. En BLANCO, P. ; CARRILLO, J.; CLARAMONTE, J. y EXPÓSITO, M. (Eds.): *Modos de hacer Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 51-72.
- MORGAN, S. (1995) Looking back over 25 years. En Dickson, M.. (ed.) *Art with People*. Sunderland: AN Publications
- MOUFFE, Ch. (1999) *El retorno de lo político: comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós.
- NANCY, J.L. (2000) *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: LOM Eds./Universidad Arcis.
- PALACIOS, Alfredo (2009) *El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas*. En Arteterapia – Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social. Vol. 4/ 2009 (págs: 197-212)

- PARRAMÓN, R. (2008) Arte, experiencias y territorios en proceso. En PARRAMÓN, R. (ed.) *Arte, experiencias y territorios en proceso*. Barcelona: Idensitat, pp. 10-17
- PETRESCU, D. (2007) *How to make a community as well as the space for it* [en línea]. En *Samizdat*, 2007. Disponible online en: <<http://seminaire.samizdat.net/spip.php?article198>> [Consultado 21/03/2013].
- REVEL, J. (2011) *Hacer común*. Ponencia recogida en la Revista CARTA nº2, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Primavera-Verano, p. 3.
- RICART i MASIP, M.; SAURI SAULA, E. (2009) *Processos creatius transformadors. Els projectes artístics d'intervenció comunitària protagonitzats per joves a Catalunya*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- RODRIGO, J. (2007) Educación artística y prácticas artístico- colaborativas. Territorios de cruce transversales". En Junta de Castilla y León (ed) *Arte contemporáneo y educación: un dialogo abierto*. Valladolid: Consejería de Cultura y Turismo. pp. 76-96.
- SÁNCHEZ DE SERDIO, A. (2007) *La política relacional en las prácticas artísticas colaborativas: cooperación y conflicto en el desarrollo de un proyecto de vídeo comunitario*. Tesis Doctoral. Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Disponible en: http://www.tdx.cat/bitstream/10803/1264/1/ASSM_TESIS.pdf [Consultado 03/02/2013]
- SÁNCHEZ DE SERDIO, A. (2010) Políticas de lo concreto: producción cultural colaborativa y modos de organización. En COLLADOS, A y RODRIGO, J. *Transductores: pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Granada: Centro José Guerrero.
- SINAPSIS, RODRIGO, Javier y FENDLER, Rachel (2009) *Art en Context Sanitari. Itineraris i eines per desenvolupar projectes col.laboratius*. Transart Laboratori. Barcelona: Disponible en: <<http://goo.gl/VxWNk>> [Consultado 14/04/2013]
- THOMPSON, Nato (2012) *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*. MIT Press. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press

-WARNER, M (2008) *Públicos y Contrapúblicos*. Barcelona: MACBA-UAB.