

El comisariado y la autoorganización

Autora: Leire Vergara

El encargo y la creación de este material docente han sido coordinados por la profesora: María Iñigo

PID_00276570

Primera edición: febrero 2021

1. El comisariado y la autoorganización

- 1.1. Introducción
- 1.2. La autoorganización desde el prisma de algunos antecedentes
- 1.3. Nuevo institucionalismo
- 1.4. Lo parainstitucional

2. Formas de lo colectivo. Grupos, contextos y temporalidades

- 2.1. Introducción
- 2.2. Group Material
- 2.3. Oda Projesi
- 2.4. Erreakzioa-Reacción

3. Estructuras independientes

- 3.1. Introducción
- 3.2. TEOR/ética
- 3.3. What, How & For Whom
- 3.4. Bulegoa z/b

4. Proyectos translocales y parainstitucionales

- 4.1. Introducción
- 4.2. Immigrant Movement International
- 4.3. Campo Adentro
- 4.4. Ruangrupa

Conclusiones

Bibliografía

El comisariado y la autoorganización

Autora: Leire Vergara

El encargo y la creación de este material docente han sido coordinados por la profesora: María Iñigo

PID_00276570

Primera edición: febrero 2021

1. El comisariado y la autoorganización

1.1. Introducción

«El término *autoorganización* se toma prestado de la teoría de sistemas y las ciencias naturales, donde describe sistemas cuya organización interna tiende a aumentar en complejidad sin ser guiada por una fuente externa. En los últimos años se ha utilizado en relación con cierto tipo de grupos o redes sociales; en este contexto, el término no tiene una definición estricta, pero en términos generales se refiere a grupos que son independientes de las estructuras institucionales o corporativas, son no jerárquicos, abiertos y operan a partir de procesos participativos de toma de decisiones».

Bradley, Hannula, Ricupero y Superflex (2006, pág. 5)

«Al considerar la autoorganización como una mera respuesta, no se tiene en cuenta que la elección de autoorganizarse implica una cierta dependencia dualista, entre lo propio, lo individual, y una comunidad organizada dentro de la sociedad. Esta dependencia se rige por un interés común más que por la formalidad y la obligación».

Szefer Karlsen (2013, pág. 11)

El término de *autoorganización* en el arte, su definición y su historia, desde la década de los años sesenta, comprende una serie de prácticas, procesos y experiencias colectivas que se ha dado dentro del campo de lo «alternativo», es decir, a partir de la ocupación de un espacio al margen de las estructuras institucionales o entidades privadas existentes.

La autoorganización también se concibe desde nociones como lo «independiente», el «sin ánimo de lucro» o los «espacios dirigidos por artistas». Todos estos apelativos apuntan a las formas mediante las cuales diversos grupos, colectivos y estructuras han emergido, desde la década de los sesenta, en el contexto del arte y han creado un catálogo de actuaciones artísticas y curatoriales que han dado la vuelta a la concepción de la producción artística contemporánea.

Al igual que apunta la comisaria y escritora Anne Szefer Karlsen, el **interés común** que ensambla lo colectivo es, en mi opinión, una de las claves principales a la hora de comprender la elección de la autoorganización en el comisariado. En otras palabras, el interés común va a ser aquello que provoque la constitución de una colectividad organizada y la haga avanzar a través del tiempo. Alzo mi voz en la introducción al tema para hacer visible mi posición enunciativa como miembro de una estructura autoorganizada que existe desde hace ya diez años. Dicha estructura es Bulegoa z/b (en euskera, 'oficina sin número'), una oficina de arte y conocimiento ubicada en el barrio de Solokoetxe de Bilbao y en pie desde noviembre de 2010. Fundamos Bulegoa cuatro mujeres –Beatriz Cavia, Miren Jaio, Isabel de Naverán y yo misma– alrededor de una serie de intereses comunes que detectamos al comienzo de nuestros intercambios, incluso antes de tener un espacio propio. Con el tiempo, convertimos dichos intereses en líneas programáticas que han apuntalado conceptual y formalmente la estructura a lo largo de los años. Dichos intereses son: los procesos de historización, la traducción cultural, la performatividad, el cuerpo, lo decolonial, la teoría social, las estrategias de archivo y la educación. En nuestro caso, el deseo de ahondar, profundizar e incluso estudiar juntas dichas cuestiones desde un contexto propio ha sido el detonante principal y el motor

que ha mantenido encendida la estructura todos estos años. En nuestro caso, esta ambición por penetrar cada una de las cuestiones que detectamos al comienzo y por hacerlo a largo plazo, como un proyecto que se expande sin límites en el tiempo, parte en realidad de un sinfín de desencuentros, mal entendimientos y desacuerdos entre nosotras a la hora de definir cada una de ellas. **El mismo proceso de negociación colectiva se extiende ante la toma de decisión de las formas, prácticas y aparatajes teóricos que emplear a la hora de abordar estas categorías y construir una posición común y propia ante ellas.** Todo esto nos ha llevado a conformar nuestro peculiar programa curatorial, del que hablaremos más adelante.

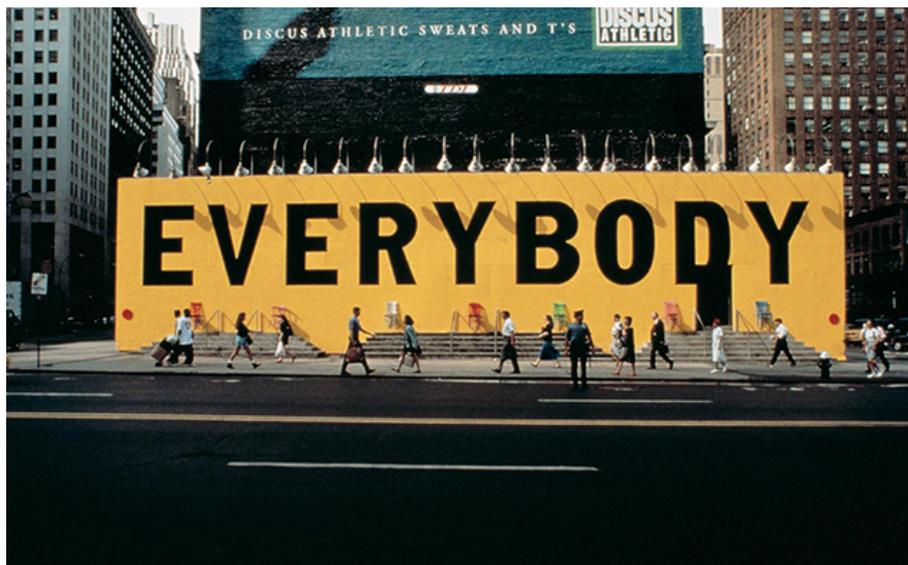
En este tema, se propone abordar la noción de la «autoorganización» desde el comisariado, de manera que se aportan algunas claves para analizar las lógicas que sustentan estas formas de producción que emergen de forma paralela a las estructuras institucionales, tanto públicas como privadas, establecidas. Para ello, se plantea una serie de casos de estudio, estructuras autoorganizadas –algunas ya desaparecidas, otras muchas todavía vigentes– que de manera retrospectiva –pero también en el momento presente– conforman posiciones clave a la hora de comprender una parte importante del avance de la producción en el arte contemporáneo. Estas estructuras nos ayudarán a desgranar algunas de las lógicas que sostienen la opción autoorganizada dentro del comisariado contemporáneo.

1. El comisariado y la autoorganización

1.2. La autoorganización desde el prisma de algunos antecedentes

«Encuentro que “alternativo” es útil como término general porque declara relaciones históricas y críticas entre las estructuras, así clasificadas, y las instituciones y prácticas existentes en ese momento».

Ault (2002, pág. 4)



Tibor Kalman y Scott Stowell: «Everybody, The 42nd Street Art Project». Una producción de *Creative Time* (1994)

Fuente:

<https://creativetime.org/programs/archive/1994/42ndStreetYear2/42street/artist.html/artist1.html>.

Podemos afirmar que el arte contemporáneo –aquel arte comprometido con el momento presente de su producción– avanza a través de la historia tanto a partir de actuaciones e intervenciones en los espacios oficiales como a partir de la configuración de nuevos espacios alternativos para la producción, exposición y difusión artística. En el tema «El comisariado frente/sobre/para/con/por/desde el contexto» hemos visto la evolución del comisariado por medio de sus diversas relaciones con una noción de «contexto» expandido más allá del espacio expositivo a partir de ejemplos extraídos desde finales del siglo XIX hasta el presente. En otras palabras, el tema se centró en analizar cómo el comisariado ha avanzado a partir de su salida del «cubo blanco» y la invención de un sinfín de posibilidades de actuación fuera del marco expositivo. En este tema nos centramos en analizar el sector alternativo, autoorganizado en el comisariado y sus diversas manifestaciones y aportaciones a la práctica en sí. El tema examina las **formas del comisariado dedicadas a generar un nuevo institucionalismo** (o parainstitucionalismo) y señala otras **intervenciones más efímeras y temporales que han provocado una redefinición de los límites** en los que se circunscribe su propio campo de actuación. Sin embargo, es importante señalar que la aproximación que se plantea ante la autoorganización no se rige por lógicas estrictamente historiográficas, en gran medida debido a que las experiencias autoorganizadas normalmente se enfrentan a un problema de archivo en tanto que sus actuaciones son por naturaleza efímeras, de circulación restrictiva, y su documentación por lo general escasa o dispersa. Cabe destacar que la autoorganización, tanto en la práctica artística como en el comisariado, afronta un problema importante relacionado con el caer fuera de la historia oficial del arte y de los procesos culturales del pasado reciente. Esta preocupación articula el trabajo de historización realizado por la artista y comisaria norteamericana Julie Ault, quien fue miembro de Group Material (un grupo de artistas independiente que surge en la ciudad de Nueva York en 1979, que permanece activo hasta 1996 y del que hablaremos específicamente más adelante). La autora desarrolla una investigación concreta sobre la escena alternativa de Nueva York entre 1965 y 1985 y da cuenta de la importancia de historiografiar **el movimiento (*)** alternativo artístico de esos años en Nueva York para evitar que caiga en el olvido o fuera del relato histórico oficial sobre la época.

Resulta interesante reconocer en algunas dinámicas propias de ese movimiento alternativo en Nueva York lógicas y funcionamientos provenientes ahora de estructuras y procesos independientes contemporáneos que distan mucho del contexto de esa ciudad, de aquel periodo y, por consiguiente, de las condiciones culturales, artísticas y politicosociales en las que se encontraba inmerso. Por esta razón, la escena alternativa de esta ciudad norteamericana entre mediados de los años sesenta y ochenta nos puede ayudar a vislumbrar

algunas de las claves que articulan la autoorganización como práctica colectiva. En otras palabras, las razones que la hacen posible como una opción realizable y su consecuente impacto en el contexto artístico y, finalmente, en el comisariado. Sin embargo, no debemos olvidarnos de que, aunque existan paralelismos entre las experiencias de autoorganización vividas en el pasado y el presente o entre diversos contextos, cada estructura, cada experiencia se rige por condiciones y decisiones propias. Por todo ello, de cada una de estas experiencias siempre se pueden extraer nuevas formas comisariales que redefinen la función del arte en la sociedad.

A pesar de la singularidad de cada experiencia, proponemos emplear el contexto alternativo de Nueva York como un prisma que nos ayude a entender algunas claves del procedimiento autoorganizado respecto a la producción artística.

Brevemente destacamos algunas de las estructuras que formaron parte de esta escena y que se corresponden con diversas tipologías, algunas directamente relacionadas con movimientos activistas feministas, antibelicistas o antirracistas, como fueron Artists and Writers Protest against the War in Vietnam (1965), una plataforma con nombres relevantes dentro de ella como el artista Ad Reinhardt, que abogaba por la retirada de Vietnam mediante cartas al director publicadas en periódicos como *The New York Times* firmadas por centenares de artistas. También mediante esta iniciativa colectiva se organizaron manifestaciones, protestas y *happenings* a favor de la paz: Black Emergency Cultural Coalition (1968-69), una coalición formada como respuesta a la falta de presencia de artistas afroamericanos en la exposición «The 1930s: Painting and Sculpture in America» (1968), en el Whitney Museum of American Art –el grupo produjo como respuesta una contraexposición en el Studio Museum en Harlem titulada «Invisible Artists: 1930» (1968)–; Women Artists in Revolution (1969), un grupo que luchó por los derechos de las mujeres en el mundo del arte; Action Against Racism in the Arts (1979), una organización que surge como respuesta ante el título racista de la exposición «The Nigger Drawings», del artista blanco Donald Newmann en Artists Space en 1979; Carnival Knowledge (1981), un grupo activista que surge como respuesta a las campañas antiabortistas y para combatir el carácter conservador de la defensa de los derechos reproductivos de la mujer; Art Against Apartheid (1983), formada como una coalición de artistas y organizaciones multirraciales, dedicada a luchar contra el *apartheid* ('separación') en Sudáfrica demandando la implicación indirecta de los Estados Unidos; Artists Call Against U. S. o Intervention in Central America (1983), coaliciones antiimperialistas que denunciaban la intervención militar norteamericana en América del Sur y Centroamérica a partir de anuncios a toda página publicados en diversos periódicos y que contaban con aportaciones gráficas como la de Claes Oldenburg en el *The New York Times*, donde aparecía un grupo de personas derribando un plátano monumental. Cabe destacar también la Art Worker's Coalition (1969-1971), una coalición de artistas y críticos, entre los que destacaban figuras reconocidas como Hans Haacke, directamente implicada con una crítica institucional (*) frente a las malas prácticas de algunos museos. Entre sus actuaciones se incluyeron el quitar obras propias de alguna exposición cuando no se estaba de acuerdo con las dinámicas de representación, así como también se organizaron manifestaciones pidiendo una reformulación de museos como el MoMA, en 1969. Esta coalición fue muy activa durante sus años de andadura y alentó en cierta medida la emergencia de muchos otros grupos e iniciativas que conformaron más tarde la escena alternativa de la ciudad. Otras estructuras autoorganizadas nacieron con una aspiración fuerte a configurarse como estructuras alternativas a las instituciones imperantes en la ciudad y, en la actualidad, algunas de estas se han convertido en instituciones reconocidas y forman parte de la escena oficial artística, como El Museo del Barrio (1969), Bronx Museum of the Arts (1971), The Kitchen (1971), A. I. R. Gallery (1972), Alternative Museum (1974), Creative Time (1974), Printed Matter (1976), The Drawing Center (1977), The New Museum of Contemporary Art (1977) o INTAR Latin American Gallery (1979), Art in General (1981). Otras iniciativas se corresponden con la tipología de «grupo» o colectivo de artistas, como Group Material (1979), formado originalmente por trece artistas que idearon una forma colaborativa capaz de fusionar sus intereses en el arte y la política; Guerrilla Girls (1985), activo todavía hoy en día, surge para combatir el sexismo en el mundo del arte y sus contribuciones y acciones han sido incluidas recientemente en colecciones públicas y privadas de los museos más importantes de todo el mundo; y PESTS (1986), este último es un grupo de artistas anónimo que, siguiendo el modelo de las Guerrilla Girls, denunciaban la poca presencia de artistas de color en las exposiciones de las instituciones de la ciudad. Por último, también destacan proyectos más temporales o efímeros que experimentaban con las formas expositivas y de presentación artística, como White Columns (1980), un espacio de pequeña escala dedicado a exposiciones temáticas y colectivas; o Art and Knowledge Workshop (1981), más tarde denominado Kids of Survival (K.O.S.), un proyecto educativo para niños en el sur del Bronx, una zona estigmatizada socialmente, dirigido por el artista Tim Rollins, quien fuera también miembro de Group Material y que finalmente lograron producir diversas manifestaciones en pintura que acabaron circulando por el contexto galerístico de la ciudad. La rica escena artística alternativa de este periodo en Nueva York da cuenta de algunas **dinámicas claves** que apuntalan las formas autoorganizadas y su relación con el comisariado:

En un primer lugar, es interesante observar la **correspondencia que se da entre las estructuras alternativas de este periodo y los numerosos grupos politicoactivistas** relacionados con la escena artística. En realidad, como apunta Ault (*), la proliferación de dichas estructuras puede ser entendida como una suerte de legado cultural y político de la energía activista del momento. En este sentido, es interesante señalar que el sector alternativo, las estructuras autoorganizadas, en cierta medida vienen alentadas, la mayoría de las veces, por un sentimiento de frustración o decepción ante el sistema de distribución y representación del arte establecido y, por extensión, al sistema político que lo sustenta. Esta frustración puede ser entendida como una respuesta crítica articulada ante el sistema del arte oficial y que propone realidades y procesos alternativos frente a él. Este tipo de sentimiento puede observarse de manera retrospectiva en el contexto específico de Nueva York en el periodo señalado en la investigación de Ault. De hecho, está referido a dos realidades distintas: en primer lugar, la realidad política marcada por la guerra de Vietnam y por un modelo de sociedad machista y racista que se expande también por medio del sistema del arte; en segundo lugar, la realidad institucional artística, apuntalada por grandes museos, como el MoMA, Whitney Museum, etc., y el fuerte sector privado de la escena galerística. El

surgimiento de la escena alternativa se enfrenta de manera crítica y proactiva y genera nuevos modelos de actuación y respuesta ante una realidad rígida y cerrada. Como veremos más adelante, y a partir de los casos de estudio, el sentimiento de frustración (*) y decepción a menudo funciona como el detonante lógico a la hora de poner en funcionamiento estructuras autoorganizadas más allá del contexto alternativo de Nueva York, que como hemos señalado empleamos a modo de prisma para detectar algunas dinámicas claves de la autoorganización.

En segundo lugar, algunas de las experiencias pertenecientes al panorama alternativo de Nueva York de aquellos años dan cuenta de un procedimiento posible dentro de la dinámica de la autoorganización. Me refiero a un **deseo incipiente por parte de algunas estructuras autoorganizadas por configurarse a sí mismas como institución** y de esta forma generar nuevos modelos institucionales –como describiremos un poco más adelante– que en definitiva provocan un cambio en la propia definición de lo que es una institución artística y, por lo tanto, hacen avanzar el paisaje institucional oficial y lo enriquecen con otros modelos y dinámicas. Como veremos a lo largo del tema, esta dinámica propia del contexto de la ciudad de Nueva York entre los años sesenta y ochenta hace emerger nuevos espacios, como The Kitchen, El Museo del Barrio, Printed Matter, The Drawing Center (y un largo etcétera) que a día de hoy conforma el contexto institucional y oficial de la ciudad. Esta tendencia también se repetirá más adelante en otros contextos, lo que creará nuevos modelos de instituciones que operan en el presente a nivel internacional, como es el caso de WHW, TEOR/ética o incluso Bulegoa z/b, de las que hablaremos en el apartado 3.

En tercer lugar, podemos apreciar en algunas de las experiencias alternativas de Nueva York otra posible tipología de la autoorganización y su relación directa con la práctica del comisariado. Se trata de **proyectos más efímeros situados en una temporalidad concreta**, es decir, que definieron sus líneas de actuación en relación con una demanda específica correspondiente con las necesidades artísticas del momento y que, por ello, crearon un impacto importante mediante su aportación crítica ante la producción y exposición artística. Proyectos como Creative Time (1974), que a día de hoy sigue operativo, White Columns (1980), Art and Knowledge Workshop nos recuerdan a las lógicas críticas productivas de proyectos y estructuras parainstitucionales –como las llama el crítico Sven Lütticken– como Ruangrupa o Campo Adentro (en el apartado 4 se desarrolla esta idea de manera más extensa), donde una vez más se expanden las lógicas del contexto expositivo ampliando el espacio de actuación del comisariado e incluso desafiando los programas artísticos de las instituciones más establecidas.

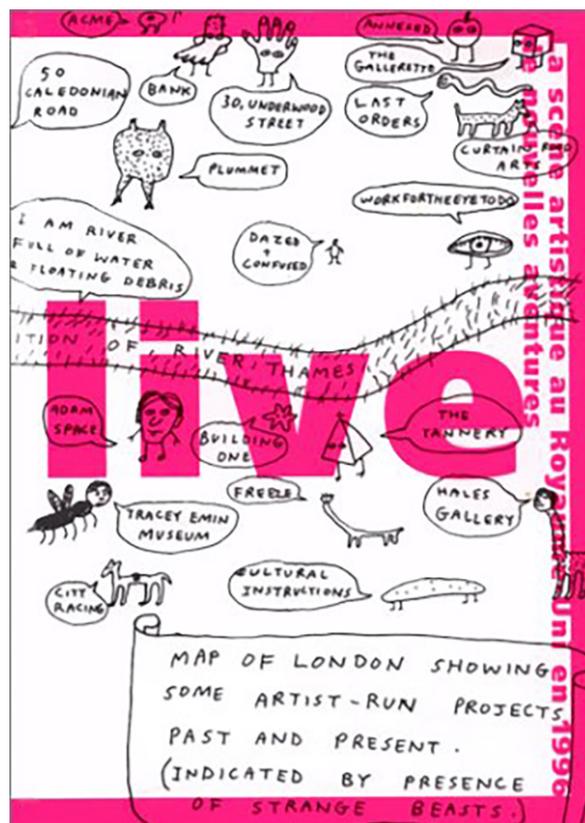
Por último, en cuarto lugar, destaca también en la escena neoyorquina la **tipología de grupo de artista, colectivos y formaciones entre individuos que operan de manera independiente** de las instituciones y de cualquier tipo de estructura corporativa. En el contexto de Nueva York destacan Group Material y Guerrilla Girls. En este tema introduciremos otros ejemplos más recientes, algunos ya desactivados, como Erreakzioa-Reacción, y otros todavía activos, como Oda Projesi, bajo la tipología de «grupo de artistas» introducida en el apartado 2. A pesar de su no identificación con el comisariado (sobre todo en el caso de Erreakzioa-Reacción), ya que se enuncian como formaciones colectivas de artistas, sus actuaciones competen en diversos niveles con la práctica comisarial y, por lo tanto, consideramos relevante incluirlos en este tema.

1. El comisariado y la autoorganización

1.3. Nuevo institucionalismo

«Quizás lo nuevo a principios del siglo XXI es que también hay pruebas claras de que ciertas instituciones europeas financiadas con fondos públicos adoptan los métodos de los espacios dirigidos por artistas para definir sus propias formas de trabajar».

Gordon-Nesbitt (2003)



Catálogo de la exposición «Life/Live», comisariada por Han-Ulrich Obrist, en Musée d'Art Moderne (1996).

Fuente:

https://www.abebooks.com/servlet/BookDetailsPL?bi=30467449557&cm_sp=rec_-pd_hw_o_1_-bdp&reftag=pd_hw_o_1.

La investigadora y comisaria Rebecca Gordon-Nesbitt (activa en la década de los noventa y los años 2000) dedicó parte de su esfuerzo a investigar la historia de espacios autoorganizados como Transmission Gallery, en Glasgow, y a trazar un estudio comparativo entre diversas estructuras autoorganizadas activas en el Reino Unido entre mediados de los noventa y principios de los 2000. En 1996, publica parte de los resultados de este estudio en el catálogo que acompaña la exposición «Life/Live» en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París, dedicada a dar cuenta de la rica escena autoorganizada del Reino Unido en ese mismo periodo. La exposición (*), comisariada por Hans Ulrich Obrist y Laurence Bossé, se estructuraba como «una muñeca matriuschka» a partir de la invitación a ocho iniciativas autoorganizadas (espacios dirigidos por artistas en su mayoría) a representar sus actividades en el museo de París.

Sin embargo, el catálogo daba cuenta de un mayor número de estructuras y surgía «en respuesta a un fenómeno prevalente, abarcando unas 50 iniciativas de artistas, en gran parte con base en Londres, algunas asociadas a un espacio en particular, otras agrupaciones sueltas de artistas, tal vez colaborando entre sí o con otros para hacerlas funcionar». La labor de Gordon-Nesbitt consistió en ofrecer «una visión general de los espacios históricos y contemporáneos dirigidos por artistas y sus *modus operandi* basados libremente en una consideración central a Transmission Gallery (1983-presente) en Glasgow, una de las iniciativas de más larga duración».

En 2003, la autora contribuye con el texto «*Harnessing the Means of Production*» (*) («Aprovechando los medios de producción») en la publicación *New Institutionalism*, una edición inaugural de la institución noruega OCA (Office for Contemporary Art Norway), que ofrece diversos puntos de vista, históricos y actuales sobre el rol de la institución artística en un momento –el inicio del nuevo siglo XXI– en el que los efectos negativos del modelo imperante capitalista neoliberal se empiezan a percibir directamente sobre las formas de financiación, producción y gestión cultural y artística.

Rebecca Gordon-Nesbitt, en este contexto, comparte algunas reflexiones críticas extraídas de la experiencia de la mencionada exposición «*Life/Live*». Por un lado, con el efecto que la exposición produjo sobre las estructuras autoorganizadas, es decir, con las discrepancias que se generaron a partir de la participación y representación de los espacios alternativos en el contexto institucional de un gran museo, como es el caso del Musée d'Art Moderne de la Ville de París. Por el otro, con los efectos de esta misma experiencia sobre la institución museo; en definitiva, con los deseos de asimilación y apropiación de los métodos autoorganizados por parte de la gran institución para adaptarse y renovar sus viejas dinámicas ante los evidentes cambios que se percibían en la esfera pública de principios del siglo XXI. En otras palabras, según la autora, las instituciones de gran formato se apropiarán de las formas de hacer ligeras y versátiles, propias de las estructuras autoorganizadas, como respuesta a la demanda del propio sistema de financiación que las sostiene. Un sistema cada vez más inscrito en aquellas tendencias de privatización del sector público que les exige adaptarse a los nuevos tiempos de flexibilización del mercado. La autora contextualiza el interés de las instituciones de gran formato por las estructuras autoorganizadas, lo que se materializa en diversas invitaciones a estas a exponer sus procesos dentro de las paredes de dichos contextos institucionales, en relación con una demanda de adaptación de las propias instituciones que tendrán que operar ahora dentro de las mismas lógicas precarias a las que están sometidas las pequeñas estructuras. Según Gordon-Nesbitt, esta tendencia supone un riesgo para la continuidad de las estructuras autoorganizadas, ya que su capacidad crítica, o su condición alternativa e independiente, puede ser neutralizada.

De las reflexiones de Gordon-Nesbitt, cabe destacar también el rápido desgaste y la consecuente desaparición progresiva que la mayoría de las estructuras autoorganizadas en el Reino Unido experimentarán a partir del inicio del nuevo milenio. La autora señala como «paradigmática» la progresiva desaparición de estas estructuras en ciudades como Londres, que se dará por motivos de la acuciada precarización económica por parte de la mayoría de los agentes implicados en ellas y por los efectos de la rápida gentrificación en la ciudad (*). Asimismo, es importante señalar que la escena emergerá de manera paralela al fenómeno de los Young British Artists, una «campana publicitaria» ideada por el publicista, y más tarde galerista, Charles Saatchi en 1992, quien lanzó las carreras, desde el contexto del mercado galerístico, de un grupo de artistas jóvenes británicos, la mayoría vinculados al Departamento de Bellas Artes de Goldsmiths College, en Londres. La rápida desaparición de estas estructuras y, en contraste, la efervescencia especulativa mercantil de los Young British Artists da cuenta de los efectos cada vez más evidentes del modelo neoliberal imperante sobre la esfera cultural y artística en el Reino Unido y, más tarde, en otros contextos. Asimismo, Gordon-Nesbitt apunta a las consecuencias de la apropiación por parte de las instituciones artísticas de los métodos autoorganizados para renovar sus propias dinámicas e identidades. En este sentido, muestra cómo tanto instituciones de escala media y grande como bienales incluyen la presencia de estructuras autoorganizadas para reavivar y contemporaneizar su propia imagen. Rebecca Gordon-Nesbitt, en definitiva, inquiriere sobre las contradicciones de esta tendencia por parte de los espacios autoorganizados y se pregunta si esta corriente no les hace perder su relevancia política y, en cierto grado, *activista*; y, por parte de las instituciones artísticas, si este movimiento va a tener un efecto real, es decir, una transformación estructural que haga emerger un nuevo institucionalismo. Gordon-Nesbitt proyecta sus ideas sobre ese nuevo modelo:

“ «Para cerrar la brecha que persiste entre la práctica artística e institucional, debe nacer un nuevo modelo desde cero, en lugar de arriba hacia abajo, que pueda responder de manera más efectiva a las necesidades de los artistas. Se debe invertir menos dinero en infraestructura y los organismos de financiación deben estar convencidos de que la producción artística tiene que desarrollarse y mantenerse de manera más activa. Debe haber un enfoque en la nueva investigación y producción y una nueva forma de mediar proyectos con el público, con un énfasis en las intenciones originales del artista, más allá de la influencia de la marca del museo».

Gordon-Nesbitt (2003)

1. El comisariado y la autoorganización

1.4. Lo parainstitucional

El crítico de arte erradicado en Holanda Sven Lütticken introduce el término **parainstitucional** o **alterinstitucional** para dar cuenta de una serie de prácticas críticas y organizaciones diversas que emergen a principios del siglo XXI y que tratan de alterar los modelos institucionales del presente, sumergidos muchos de estos en una creciente *dinámica capitalista neoliberal* (*) de la cual se quieren proteger. Las posibilidades abarcan numerosas actuaciones y experiencias relacionadas tanto con las instituciones de gran escala como con estructuras alternativas de pequeña escala y nueva cuña.



«Site for Unlearning (Art Organisation)», un proyecto de Annette Krauss producido por Casco, Utrecht.
Fuente: https://www.afterall.org/online/social-media_practices#.X32VeW7tZE8.

En el caso de las instituciones de gran escala, este tipo de prácticas críticas parainstitucionales surge a partir, por ejemplo, de la creación de organizaciones transinstitucionales, como es el caso de la confederación de museos europeos L'Internationale (de la cual hablamos en el tema «El comisariado frente/sobre/para/con/por/desde el contexto»), o colaborando con organizaciones independientes que, como ya apuntara Rebecca Gordon-Nesbitt en relación con las prácticas institucionales de principios del siglo XXI, continúan ayudando a renovar y reactivar sus propias dinámicas y a absorber modos de hacer más efímeros y ligeros que les facilita aproximarse al público de manera más directa.

Estas tendencias conformarán, según el autor, una suerte de estética organizacional que se vincula más con la práctica de artistas, como Tania Bruguera y su proyecto Immigrant Movement International o Fernando García-Dory y el proyecto Campo Adentro. También con organizaciones translocales como Ruangrupa, un colectivo de artistas erradicado en Yakarta, Indonesia, desde el año 2000, pero que actúa internacionalmente participando en exposiciones de gran formato, como la Bienal de Gwangju (2002-2018), la Bienal de Estambul (2005), São Paulo (2014), Sonsbeek (2016), por mencionar solo algunas. Más recientemente, el grupo ha sido nombrado director artístico de Documenta 15 (2022). Estos tres ejemplos los incluiremos de manera más explícita en el apartado 4.

Lütticken introduce esta dinámica institucional como un producto de las nuevas demandas del mercado neoliberal que siempre van a exigir una mayor productividad, alcance e impacto público a las instituciones, las cuales responden proactivamente a dicha demanda. En el caso de las organizaciones de pequeña escala, las posibilidades son también variadas, aunque la mayoría de las veces sus condiciones de trabajo y viabilidad están más que nunca sujetas a una fuerte precarización, lo cual dificulta enormemente su desarrollo y existencia a largo plazo.

Bajo el término de lo *parainstitucional*, Lütticken quiere también hacer reflejo de diversas **tendencias de los últimos años que comprenden distintos modelos y prácticas organizativas que en ocasiones distan bastante de modelos previos**. Bajo esta noción, el crítico se refiere por ejemplo a organizaciones creadas por artistas que «no son organizaciones de arte o instituciones de arte ni siquiera alternativas en el sentido de espacios dirigidos por artistas». El resultado es, según el autor:

“ «Una especie de práctica estética generalizada que se nutre de una pragmática delimitación de fronteras o de la explotación de la creciente permeabilidad de las instituciones y los campos sociales».

Lütticken (2015, págs. 90-97)

Asimismo, con este término Lütticken apunta también a organizaciones de pequeña escala (*) tanto en Europa como en Estados Unidos. Estos espacios crean, en palabras de Lütticken:

“ «Ensamblajes sociales que pueden incluir artistas, intelectuales y activistas, así como grupos que las instituciones artísticas rara vez consideran un público objetivo, como limpiadores o refugiados. Estas organizaciones también ponen un fuerte énfasis en las formas pedagógicas y alter-académicas, desde talleres, conferencias y seminarios hasta cenas».

Lütticken (*Ibid.*)

Lo pedagógico juega un papel principal en todas estas experiencias, una tendencia que podemos enmarcar en el giro pedagógico en el arte y el comisariado y que coincide con el progresivo deterioro de la educación superior y su consiguiente crisis estructural y sistémica.

2. Formas de lo colectivo. Grupos, contextos y temporalidades

2.1. Introducción

A continuación, proponemos detenernos en tres grupos de artistas:

1. Group Material
2. Oda Projesi
3. Erreakzioa-Reacción

Todos ellos surgen como proyectos que se inician a partir de una colaboración entre artistas, y en el caso de estas tres experiencias se alargarán en el tiempo de manera significativa. Group Material se mantuvo activo entre 1979 y 1996; Oda Projesi se inicia oficialmente en el año 2000 y sigue operativo hasta el día de hoy; finalmente, Erreakzioa-Reacción fue un colectivo fundado en 1994 que se mantuvo activo hasta el 2010 aproximadamente. Todos ellos funcionaron de manera situada en un contexto urbano o cultural delimitado: en el caso de Group Material, la ciudad de Nueva York y una dinámica de trabajo colectiva dirigida a presentar arte socialmente comprometido; en relación con Oda Projesi, la ciudad de Estambul y durante varios años, entre 1997 y 2005, en el distrito de Galata, donde el grupo trabajó desde un apartamento en la zona en estrecha colaboración con los vecinos del lugar. Por su parte, Erreakzioa-Reacción fue un colectivo fundado en Bilbao, a día de hoy desaparecido, con actuaciones en el contexto vasco, el contexto español y con un fuerte interés por crear redes con el contexto internacional. Políticamente, el colectivo se situaba en el cruce entre la práctica artística, cultural y activista y el feminismo. Estas tres experiencias, a pesar de corresponderse con formaciones de artistas y no de proyectos realizados por comisarios o comisarias, han supuesto un modelo de trabajo ineludible para la práctica del comisariado por sus contribuciones y reflexiones en torno al formato expositivo, por el desarrollo de un trabajo situado en el tiempo y en estrecho diálogo con un contexto social específico y por el empleo del feminismo como una fuente de pensamiento fundamental para la producción, difusión y presentación artística.

2. Formas de lo colectivo. Grupos, contextos y temporalidades

2.2. Group Material

«Lo que se puede ver a gran escala son las fuerzas en desarrollo. Pero lo que se puede ver a pequeña escala, y esta es la lección de la microhistoria, son las situaciones de incertidumbre dentro de las cuales los individuos [...] intentan orientarse [...]. Por lo tanto, cuando escribes macrohistoria, es más probable que trabajes con determinismos, mientras que cuando trabajas en microhistorias, tienes que entablar indecisiones, es decir, indeterminismo».

Ricoeur (2004, pág. 431)

«La práctica cultural de Group Material era temporal y las formas empleadas eran efímeras. Cuando el grupo cesó sus actividades, tuve la intención de preservar su efimeralidad y no de convertirlo en historia».

Ault (2013, pág. 103)



Escaparate de Group Material en 244 East 13th Street, Nueva York (1980)
Fuente: <http://moussemagazine.it/group-material-jonathan-griffin-2010/>.

Group Material fue fundado por un grupo de artistas con la intención de crear una práctica colaborativa con un fuerte anclaje en la relación entre arte y política (*). Entre los miembros de la formación original (trece en total) se incluían Julie Ault y Tim Rollins. Sin embargo, pocos años después, en 1981, el grupo se redujo a tres miembros y, años más tarde, se incorporan Doug Ashford (1982), Félix González-Torres (1987) y Karen Ranspacher (1989). Durante los primeros años, Group Material ocupó una lonja a pie de calle en la East 13th Street de Manhattan, un barrio en aquella época primordialmente latino y pauperizado desde donde se articuló una serie de exposiciones temáticas y con una fuerte vinculación con el contexto vecinal. Este es el caso de exposiciones como «The People's Choice» (Arroz con Mango), donde con la ayuda de los niños y niñas del barrio invitaron a los vecinos y vecinas del bloque del edificio donde se situaba la lonja del grupo a mostrar objetos privados de su agrado y que fueran importantes para ellos. La exposición se transformó así en «una narrativa de la vida cotidiana, una fábula popular en la que se compartían intimidades sin complejos». (Ault, 2010, pág. 32).

Después de abandonar el espacio original, el grupo desarrolló distintas actuaciones en la ciudad (*) que incluyeron instalaciones en diversas instituciones y espacios alternativos, salas de exposición en campus universitarios e incluso proyectos en el espacio público, mayoritariamente a partir de intervenciones en áreas publicitarias. Group Material alcanzó notoriedad y sus instalaciones también se incluyeron en exposiciones internacionales, destacando su participación en Documenta 8, en Kassel, en 1987. Uno de los aspectos más significativos de las producciones del grupo se corresponde con un formato de:



«[...] instalación densa normalmente temática y en la que se combinaba varios medios y estilos artísticos junto a objetos y artefactos producidos industrialmente para conformar entornos diseñados».

Ault (2002, *Ibid*).



«DA Zi BAOS», de Group Material (1982)

Fuente: <http://moussmagazine.it/group-material-jonathan-griffin-2010/>.

La artista Julie Ault, miembro de Group Material durante toda su trayectoria (1979-1996), será la responsable de volver a examinar, editar y hacer público el archivo del grupo años más tarde de su disolución. El resultado de esa mirada retrospectiva toma la forma de un libro, *Show and Tell: A Chronicle of Group Material* (2010), mediante el cual se reivindica una lectura activa para recomponer, a partir de la recolección de evidencias, memorias narradas en presente, anécdotas cotidianas, la agencia cultural del grupo sobre el contexto y las implicaciones políticas propias del periodo de su existencia. El libro (*) funciona como una crónica detallada dividida en proyectos y en años que recoge los diversos devenires del grupo. A partir de materiales tan efímeros como las minutas redactadas durante las reuniones colectivas, imágenes retrato del grupo y de sus actividades y la descripción de los proyectos que se albergan en distintos emplazamientos de la ciudad, se va dando cuenta de una serie de toma de decisiones que en primer lugar parecen insignificantes o producto de cierto «indeterminismo» ante las condiciones dadas, pero que fundamentan las lógicas colectivas y artísticas del grupo. En este sentido, el libro despliega una suerte de «microhistoria» colectiva a partir de las decisiones logísticas relacionadas con el espacio original, con la nueva sede e incluso con el atrevimiento, por ejemplo, de pintar las paredes íntegramente de rojo de la segunda sede, algo que les traerá problemas con alguna subvención por generar sospechas relacionadas con la inclinación política del grupo; pero también a partir de las fricciones internas, las salidas y entradas de sus muy diversos miembros y, por último, las lógicas curatoriales de los proyectos que generan. En este sentido, la edición de Ault (*) sobre el archivo del grupo nos ofrece una mirada desde la práctica desde una posición situada, ya que la autora no solamente fue miembro durante toda la vida activa del grupo, sino que su labor artística está muy focalizada en experimentar con el formato expositivo (instalativo), ya que crea un cruce muy particular entre práctica artística y comisariado. Por ello, Ault nos hace ver también cómo Group Material avanza a lo largo de los años repensando «el propósito del arte y la orientación de sus instituciones» y hace «estallar las suposiciones que dictan qué es el arte, para quién es el arte y qué puede ser una exposición de arte» (Ault, 2010, pág. 32). Entre sus formatos instalativos más reconocidos cabe destacar una lógica de montaje basada en la exploración de la noción de «línea de tiempo». En relación con esta idea, exposiciones como «Timeline: A Chronicle of U.S. Intervention in Central and Latin America» en el P.S.1 de Nueva York (1984), «Americana» en el Whitney Museum of American Art (1985) o «AIDS Timeline» en University Art Museum en University of California, Berkeley (1990) proponen cartografías temporales bajo el formato instalativo que aúnan tanto objetos de arte como otro tipo de artefactos culturales y objetos manufacturados con la intención de mapear la relación del arte con complejas dinámicas politicosociales activas en el periodo, como la intervención por parte de Estados Unidos en países de Latinoamérica y América Central, las políticas de inclusión y exclusión en el arte norteamericano y la crisis del SIDA después de que pasarán diez años desde que se reconociera la enfermedad como una pandemia.

2. Formas de lo colectivo. Grupos, contextos y temporalidades

2.3. Oda Projesi

«Si vas a un espacio expositivo, los modos de transmisión son muy limitados. Las experiencias del barrio han dado forma a nuestro proyecto y le han permitido abrirse más».

Oda Projesi

Oda Projesi (en turco, 'habitación de proyectos') es un colectivo de artistas erradicado en Estambul y formado por tres mujeres: Özge Açıkkol, Güneş Savaş y Seçil Yersel. El grupo se juntó de manera espontánea en 1997, aprovechando:

«[...] las posibilidades que les brindaban los espacios públicos en su ciudad natal, Estambul, realizando talleres junto a grupos de niños, donde dibujaban, pintaban y luego exhibían sus obras en el lugar, en un periodo en que los museos o instituciones públicas no ofrecían talleres para niños y niñas».

Lind (2004)



«Welcome to the Contest», de Oda Projesi, en la exposición «Collective Creativity», comisariada por WHW en Kunsthalle Fridericianum, Kassel (2005).

Fuente: <https://bogachandundaralp.wordpress.com/tag/oda-projesi/>.

Más tarde, en el año 2000, decidieron alquilar un piso en el barrio de Galata, en el centro de la ciudad, con la intención de compartirlo como estudio, y fue justamente este compromiso lo que les llevó finalmente a constituirse formalmente como un grupo de artistas. Las dinámicas cotidianas en el barrio, la colaboración e intercambio con los vecinos y vecinas acabaron dando forma a la subjetividad artística y curatorial del grupo. En este sentido, una de las primeras actuaciones resultó ser fundacional, ya que decidieron vaciar una de las habitaciones del apartamento y ofrecerla para la realización de proyectos y dejar el resto de habitaciones para usos más privados. Sin embargo, esta habitación vacía nunca tomó el aspecto de una galería tipo «cubo blanco», sino que como ellas mismas describen:

«[...] estaba vacía y más limpia que las otras habitaciones y como estaba vacía justamente y limpia, era como un hueco en el barrio y los vecinos seguían preguntando: ¿por qué esta habitación está vacía? Aquí es cuando empezamos a hablar de las posibilidades de un espacio».

Oda Projesi

Invitaron a diversas personas a la habitación, tanto vecinos y vecinas como gente proveniente de la escena artística de la ciudad, a «que leyera el texto *About a Useless Space*, de George Perec» (Perec, 2001, págs. 59-61), que trata sobre pensar en una habitación que no tenga ninguna función específica, sin ninguna función intencionada, algo así como un espacio ambiental donde algo pueda suceder, pero que en definitiva no sirva para nada, que no remita a nada (*), una habitación inútil. Durante los ocho años que Oda Projesi habitó el apartamento, esta habitación permaneció sin una función determinada, aunque fue adquiriendo diversas funciones mediante los proyectos y la vida cotidiana. En ella daban forma a un lenguaje comisarial que emergía del proceso de habitar el día a día en el barrio, por ejemplo, invitando a distinta gente, artistas, comisarios y comisarias, pero también vecinos y vecinas, a que realizaran proyectos de un día en la habitación, algunos con continuidad, un día cada cierto tiempo, pero manteniendo que la habitación no se transformara en un espacio expositivo para que «el público no se convirtiera o actuara como público» (*). De esta forma, borraban las líneas divisorias entre lo público y lo privado, pero también las líneas divisorias temporales de los usos de un espacio, ya que el grupo no ponía límites horarios a las visitas a la habitación y muchas veces la gente simplemente se dejaba caer por allí. Como consecuencia, lo que sucedía normalmente en la habitación era difícil de ser categorizado, y esto se hacía evidente cuando algún crítico escribía en medios especializados de la ciudad sobre los proyectos de Oda Projesi en aquella habitación. La indefinición de las actividades acabó justamente por abrir el espectro de posibilidades para la escena independiente de Estambul. Otro proyecto paradigmático del grupo tiene que ver con su participación en la exposición «Collective Creativity», en Kunsthalle Fridericianum, Kassel (2005), comisariado por What, How & for Whom (WHW) –de quienes hablaremos también más adelante– y dedicada a examinar diferentes formas de creatividad artística colectiva y sus procesos comunes vitales y políticos. Para aquella ocasión, Oda Projesi presentó una instalación donde se recogía uno de los proyectos realizados en el barrio de Galata y en colaboración con los vecinos y vecinas. En las paredes del museo y dentro de una habitación donde se mostraba el trabajo de Oda Projesi se podía leer «Welcome to the Contest». Esta invitación proponía al visitante navegar mediante diversos materiales recogidos en una suerte de concurso arquitectónico que el grupo había organizado en el barrio y a partir de cual había pedido a seis arquitectos proponer planes y posibles intervenciones para el barrio de Galata, que empezaba a estar inmerso en un proceso complejo de gentrificación. El concurso logró reunir materiales de diversos formatos, como dibujos, fotografías, maquetas y planes de reorganización urbana y otras ideas. De igual forma, invitaron a los vecinos y vecinas (antiguos residentes, nuevos vecinos y vecinas, transeúntes) a ejercer de jurado y seleccionar la mejor propuesta. Finalmente, de las seis propuestas presentadas, el jurado optó por la más conceptual, una intervención que precisamente proponía no cambiar nada, no intervenir urbanísticamente sobre el lugar, sino ofrecer su ayuda en caso de que esta fuera necesaria.

Posteriormente, y tras ocho años habitando en Galata, el grupo tuvo que dejar el apartamento, ya que la gentrificación en la zona les hizo imposible seguir pagando el alquiler del lugar. A partir de ese momento, Oda Projesi ha mutado hacia formas más nómadas. El grupo continúa teniendo una presencia importante en el contexto de la ciudad, pero mediante formatos más efímeros y móviles, como programas de radio, la edición de periódicos, encuentros públicos o incluso mediante el uso de postales. De igual forma, Oda Projesi sigue participando en numerosos eventos y exposiciones internacionales.

2. Formas de lo colectivo. Grupos, contextos y temporalidades

2.4. Erreakzioa-Reacción

«El nombre es un arma de doble filo; en realidad esta palabra es una apropiación del título de un libro de Susan Faludi Backlash (*Reacción*), y en este libro ella nos habla de cómo no es la primera vez que en la historia la reacción (en el sentido de lo reaccionario), fomenta el temor al cambio como un recurso para evitar una auténtica transformación social: y este parece que es el panorama hacia el que nos encaminamos, por lo que el nombre también funciona como un estado de alerta».

Eraso Iturrioz (1996, págs. 4-6)

«Pretendemos bajo una perspectiva feminista crear encuentros interdisciplinarios que presenten puntos de vista diferentes, así como analizar la realidad contemporánea para reflexionar sobre el estado actual de los sistemas de representación dominantes sobre la mujer, el género y la diferencia sexual».

Eraso Iturrioz (1996)



Vistas de la exposición «Aquí y ahora», de Erreakzioa/Reacción, en el Gabinete Abstracto de Sala Rekalde, Bilbao. Dispositivo de Sala diseñado por Carme Nogueira. Imagen de Carme Nogueira y Begoña Zubero (2008)

Fuente: <https://www.cntxt.org/content/agu%C3%AD-y-ahora-dispositivo-de-sala>.

Erreakzioa-Reacción surge en 1994 por iniciativa de tres mujeres artistas (Azucena Vieites, Estíbaliz Sábada y Yolanda de los Bueis) como un espacio para la realización de proyectos entre el arte y el feminismo y con una voluntad de establecer genealogías y crear redes (Erreakzioa-Reacción, 2008, págs. 17-29). El contexto del cual emerge coincide con la explosión colectiva del movimiento feminista, que en la década de los años noventa vivirá una revitalización importante con la irrupción de la teoría *queer* y el pensamiento poscolonial, que le llevarán a plantearse otras formas de actuación y pensamiento que pongan en crisis la condición heterosexual, blanca y de clase media. Algunas referencias más veteranas serán claves para el colectivo, como las WAC y las Guerrilla Girls desde el contexto de Estados Unidos, pero también colectivos más incipientes que comienzan a trabajar de manera independiente en los noventa y que lo harán en red con otras iniciativas de diversos contextos. Este es el caso del colectivo de mujeres Bildwechsel, de Hamburgo, quienes centraban su interés en la producción en vídeo, contaban con una videoteca y un espacio de trabajo. Tras una colaboración con ellas, Azucena y Estíbaliz decidirán montar Erreakzioa (Vergara, 2005). El grupo permanecerá en activo hasta el 2010 aproximadamente.

Desde sus inicios hasta el año 2000, el grupo dedicó gran parte de su esfuerzo a la edición de fanzines, diez en total, y ha sido una de sus propuestas más representativas y que mejor han definido el trabajo del grupo en relación con las necesidades de una época. Estas publicaciones efímeras se editaron con un ánimo de divulgación del feminismo en el contexto español en un momento en el que no existía dentro del contexto artístico «una tradición feminista suficientemente consolidada con respecto a la práctica y la crítica artística» (Erreakzioa-Reacción, *Ibid.*). La frustración ante dicha carencia y el deseo de generar una mayor cantidad de cruces entre el arte y el pensamiento y la acción feminista les llevó a desarrollar una línea de trabajo múltiple que propició, entre varias actuaciones, la traducción al español de textos fundamentales que se estaban publicando en el momento, sobre todo, en el contexto anglosajón. Además, el grupo creó un contexto artístico específico a partir de intervenciones como: la invitación a diversas artistas a mostrar su obra, la creación de un tejido social que propiciaba la ocupación de un espacio concreto donde compartir el interés común por los

feminismos, un trabajo en red con iniciativas similares del Estado español, pero también con otros colectivos del resto de Europa y de Estados Unidos que a su vez habían sido referentes para el grupo, y, finalmente, una manera de proceder más feminista a la hora de actuar bajo los parámetros de una estructura autoorganizada, ya que el grupo decidió pagar todas sus colaboraciones atendiendo a una voluntad política de remunerar el trabajo de las mujeres y de las artistas (Erreakzioa-Reacción, *Ibid.*), cosa que en muchas instituciones esto no se daba de manera tan asidua.

Erreakzioa-Reacción empleó el fanzine para diseminar el conocimiento feminista desde el contexto del arte, y mediante este formato ligero editorial y de la estética del DIY (vinculada también al movimiento *Riot Grrrl* (*)) introdujo temas feministas de relevancia fundamental para la época en un momento en el que en el contexto académico español, por ejemplo, apenas se incluían estudios específicos feministas ni estudios *queer* en las facultades de arte ni en Humanidades. Los fanzines también exploraban las diversas formas de propiciar encuentros entre feminismo y arte y, por ello, se proponían colaboraciones visuales a artistas, textos y traducciones inéditas sobre cuestiones como «pospornografía, violencia machista, feminismo poscolonial, antimilitarismo e insumisión, música y género, precariedad laboral, medios de comunicación o nuevas realidades corporales» (Erreakzioa-Reacción, *Ibid.*).

Al margen de los fanzines, Erreakzioa-Reacción llevó a cabo una labor pedagógica más directa a partir de la organización de talleres que giraban en torno a cuestiones referentes a la teoría, la práctica artística y el activismo feminista. A partir de este formato, introdujo el trabajo de autoras teóricas clave y artistas que desarrollaban de manera pionera prácticas feministas. En este sentido, destaca el primer taller titulado «Solo para tus ojos. El factor feminista en relación a las artes visuales» que organiza el grupo en 1997, en Arteleku (Donostia, San Sebastián).

Todos los fanzines tenían como eje teórico principal el feminismo y su sujeto político, las mujeres, si bien ya entonces el grupo «problematizaba y trataba de romper con una idea de carácter esencialista o biológica del término *mujer* y el binomio *mujer/feminidad*» (Erreakzioa-Reacción, *Ibid.*). De esta forma, se abrían otras vías y espacios para otros feminismos contruidos en sintonía con nuevas realidades sociales, políticas, raciales o sexuales que cada vez se hacían más visibles y reclamaban una posición propia dentro de la esfera pública. Debido a este tipo de reflexiones, el grupo fue progresivamente incorporando una perspectiva nueva que propiciaba la intersección entre un feminismo crítico y las políticas *queer*. Algunas de sus propuestas más tardías darán cuenta de este giro, como son «La repolitización del espacio sexual», «Mutaciones del feminismo» o «La feminidad problematizada».

Al margen de la labor editorial y pedagógica, Erreakzioa-Reacción también organizó programas de vídeo, exposiciones e intervenciones expositivas que, en cierta medida, funcionaban como complejas estructuras de archivo que hacían visible el trabajo de mujeres artistas y autoras feministas.

Este es el caso, por ejemplo, de la exposición «¡Aquí y ahora! Nuevas formas de acción feminista», en el Gabinete Abstracto de la Sala Rekalde (Bilbao), en 2008. La exposición funcionaba como un espacio de encuentro, reflexión, debate y resistencia en torno a formas de hacer que incorporan el pensamiento feminista, las políticas *queer* y los discursos poscoloniales en la práctica artística. La muestra contó con un dispositivo diseñado por la artista Carme Nogueira para la presentación de diferentes colectivos feministas y *queer* que trabajaban también con el formato *zine* (*). Junto a ello, también se incluía un archivo con documentación de trabajo de artistas mujeres del contexto artístico vasco. El archivo trataba de generar una recopilación lo más exhaustiva posible, una iniciativa que ya habían puesto en marcha de manera inicial en 1994 y que dieron cuenta de dicha recopilación en el primer número del fanzine de Erreakzioa, en 1994. El grupo finalmente se disuelve en 2010, pero sus miembros siguen estando activas mediante su trabajo artístico y mediante la acción feminista y la educación.

3. Estructuras independientes

3.1. Introducción

En este apartado nos centraremos en tres estructuras curatoriales que emergen de experiencias autoorganizadas:

1. TEOR/ética, ubicada en San José de Costa Rica, un espacio independiente dedicado al arte y pensamiento e iniciado por la artista y comisaria costarricense Virginia Pérez Rattón en 1999.
2. El colectivo curatorial What, How & For Whom, fundado por Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić y Sabina Sabolović, en Zagreb, Croacia, también en 1999.
3. Bulegoa z/b, la oficina de arte y conocimiento que dirijo junto a Miren Jaio y Beatriz Cavia, originalmente fundada junto a Isabel de Naverán en 2010 en el barrio de Solokoetxe, en Bilbao.

Las tres estructuras comparten un interés por articular procesos y experiencias colectivas que emergen o dialogan con la práctica del comisariado en modelos organizativos alternativos que desafían las formas institucionales dominantes.

Los tres ejemplos proponen nuevas maneras de definir el concepto de *institución* mediante un devenir propio, autodefinido y que emerge de manera espontánea de contextos específicos, como son el contexto de Centroamérica y el Caribe, las condiciones de «tránsito» a la democracia de un país proveniente del bloque del Este y de la guerra de Yugoslavia, como es Croacia, y, por último, del microcontexto del País Vasco, que desde las vanguardias decide constituir una posición propia cultural y estética. También destaca en las tres experiencias el hecho de seguir activas tras un largo periodo de duración, lo que ayuda a comprender las maneras con las que se relacionan con sus propios contextos y crean procesos, espacios, realidades que emergen desde abajo, es decir, desde las necesidades y decepciones vividas por las y los propios miembros y, por extensión, también por la escena artística de la que surgen. A pesar de la condición enraizada de todas ellas, sus actuaciones tienen un alcance internacional, sus maneras de relacionar lo local y lo internacional surgen de diálogos activos que tratan de redefinir las relaciones de poder entre centro y periferia, en definitiva, una forma de mirar hacia lo internacional que reclama expandir la escena global hacia otras realidades y contextos menos visibles. Atentas todas ellas a las condiciones de sus contextos inmediatos, definen a largo plazo diferentes tácticas, métodos y expresiones curatoriales que, en última instancia, se dirigen a proteger al arte y sus procesos productivos de todas aquellas interferencias provenientes de un modelo cultural cada vez más atrapado en dinámicas neoliberales.

3. Estructuras independientes

3.2. TEOR/ética

«El Caribe es un espacio de la imaginación. La cartografía no es más que uno de los signos que marcan el origen de un principio circular en expansión, que conforma una idea y demarca, más allá de la geografía, un territorio mental. El Caribe toma su nombre de una etnia indígena que recorrió y dominó una amplia zona localizada tanto en las islas como en el continente, la cual fue posteriormente exterminada por la conquista. Posee como nuevo vórtice la fibra de la sangre negra, africana, que no solo abarca toda la cuenca interna, sino que marca sus identidades y determina sus tensiones históricas desde la colonia, pasando por el período postcolonial, en algunos casos republicano, y hasta los tardíos procesos de independencia en las islas. Esta fibra negra se teje desde el Sur hasta el Norte del continente y es la base de la neoamérica de la que ha hablado Edouard Glissant en su Poética de la Diversidad».

Pérez-Ratton (2002)

«Nosotros no tenemos opción: desde un primer momento en que la producción latinoamericana empieza a ser desmitificada, des-exotizada, hasta el día de hoy, negociar la adecuada visibilización de nuestra producción artística ha sido una de las tareas principales de los curadores emergentes del continente, (y emergente no es sinónimo de juventud en este caso). Esta labor justamente es la que ha desconstruido y reconstruido la historia reciente, cuestionando parámetros y condiciones impuestas desde fuera. O sea que el trabajo curatorial y teórico parte, en gran medida, de interrogantes continuas sobre realidades y sobre escenarios posibles, y no de afirmaciones».

Pérez-Ratton (2006)



Exterior de la sede de TEOR/ética

Fuente:

https://elpais.com/cultura/2017/05/29/babelia/1496056959_054295.html.

TEOR/ética es un espacio ubicado en el barrio Amón, de San José, en Costa Rica. Fue fundado por la artista y comisaria Virginia Pérez-Ratton, en 1999, con la intención de activar procesos de debate crítico en la escena artística local de Centroamérica y el Caribe, promocionar la producción y difusión artística desde ese contexto específico experimentando con el formato expositivo a un nivel artístico, pero también curatorial, y poner en marcha una labor editorial centrada en visibilizar autores y autoras de Latinoamérica – con especial atención a los y las procedentes de Centroamérica y el Caribe– y dedicada a romper con estereotipos y miradas exóticas provenientes de algunos estamentos internacionales.

Pérez-Ratton dirigió previamente el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) de San José y con TEOR/ética puso en marcha un modelo institucional de pequeña escala capaz de operar de una manera más ágil que un museo, pero de forma más estable que una iniciativa independiente precaria. Las actuaciones que apuntalan el proyecto en los inicios son un programa ambicioso de exposiciones y una línea editorial que trataban no solo de mirar hacia el presente a partir de catálogos y diversas publicaciones, sino también de rastrear en el pasado y rescatar figuras históricas locales que han ayudado a redefinir «la contemporaneidad en sus contextos» (*). Ambas actuaciones consolidan a lo largo de una década el espacio de TEOR/ética y activan una confluencia consciente entre arte y pensamiento, desde procesos específicos que surgen de manera directa del contexto cultural y artístico local hasta la muerte de su fundadora, Pérez-Ratton (*), en 2010. A partir de ese momento, y tras una pausa de un año, el espacio se embarca en una nueva fase en la que entra un nuevo equipo artístico que contará con figuras más jóvenes provenientes de un comisariado conectado a nivel global. En 2011, se incorpora Inti Guerrero como director artístico y, más tarde, en 2015, lo sustituye Miguel A. López como comisario jefe. A partir de ahí, el equipo se configura de una manera más horizontal y se trabaja en diálogo continuo entre los y las responsables de dirección, comisariado y gestión.

La nueva etapa de TEOR/ética sirve también para redefinir y actualizar el papel que desempeña en el ámbito local e internacional. En este sentido, una de las primeras actuaciones del nuevo equipo consiste en generar una «huelga de exposiciones» como respuesta al carácter productivista sin descanso que genera todo programa expositivo. Este gesto de vaciar la sala de exposiciones ayuda a romper con una dinámica atada al montaje y desmontaje de exposiciones y abre un espacio más amplio para la reflexión crítica colectiva, para procesos más largos investigativos y para la labor editorial, que se verá reforzada también en este momento. TEOR/ética sigue luchando contra la invisibilidad de Centroamérica y el Caribe en el contexto global desde la edición. Su intención va dirigida a «ayudar a reescribir las varias historias del arte y a cambiar aún más el lenguaje y los términos de esa discusión» (Espejo, 2017). Para ello, su labor se centra en hacer accesibles algunos materiales clave en la construcción de la escena del arte de esa región, por lo que edita libros con textos del pasado, pero también textos contemporáneos, lo que crea una mirada hacia el futuro que genera nuevas cartografías desde los límites de lo global, además de cambiar las lógicas jerárquicas entre centro y periferia.

3. Estructuras independientes

3.3. What, How & For Whom

«Principalmente, no estamos interesadas en explorar la estructura formal de las organizaciones (redes, comunidades, grupos, plataformas, etc.), sino sus intentos de redefinir las categorías de sitio, estado y función del arte en el espacio público. Aunque hay muchos lugares comunes de partida, las prácticas organizadas y auto-organizadas no son un movimiento unificado».

WHW (2012, pág. 109)



What, How & for Whom (WHW). Foto de Damir-Zizic.
Fuente: <https://clockshop.org/project/whw-at-clockshop/>.

El equipo curatorial What, How & For Whom (WHW), erradicado en Zagreb desde 1999, reclama justamente atención sobre las relaciones que se establecen entre una iniciativa autoorganizada y las condiciones del lugar del cual emergen. Para las miembros del colectivo, estas dinámicas entre ambos generan respuestas específicas a partir de las cuales un nuevo lenguaje curatorial puede surgir. Es por ello por lo que evitan caer en una generalización de la noción de la «autoorganización». Esta es una forma de reivindicar la necesidad de evaluar cada realidad basándose en unas condiciones específicas de partida que harán posible la redefinición de la práctica del comisariado. En el caso de WHW, el colectivo surge del contexto turbulento de la década de los noventa, justamente:

«[...] de las prácticas colectivas que emergen en el contexto social y cultural normalizado y post-transicional de Croacia a raíz del conflicto que siguió a la desintegración de Yugoslavia, en las fronteras exteriores de la Unión Europea».

WHW (2013, pág. 114)

Su trabajo curatorial responde también a otro tipo de transición que coincide en el tiempo, el paso del modelo productivo fordista al posfordista y el cambio de protocolos, formas de relación, cooperación, *networking*, flexibilización que transformarán de manera global la esfera pública y privada. Esta transición trae consigo también la consolidación del capitalismo cognitivo e incluso un nuevo rol para el arte dentro de la transformación del declive industrial de la década de los ochenta en una nueva economía basada en servicios. El trabajo del colectivo surge en medio de todas estas mutaciones estableciendo respuestas e intentos de sortear las presiones derivadas por ellas, problemas relacionados con la traición, cooptación y asimilación que se dan en su contexto más próximo, pero también en otros contextos internacionales (WHW, *Ibid*, pág. 117). La exposición «Side-effect» (2003), comisariada por el colectivo en el Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado da cuenta de esta problemática y del estado de la cuestión. Se trata de la primera exposición después de la guerra que va a incluir artistas contemporáneos de Croacia, aunque también se incluirán artistas de otras procedencias. La exposición formaba parte también de una serie de actuaciones por parte del colectivo centrada en reflexionar sobre la noción de «normalización», un proceso en el que ellas mismas se veían inmersas en un contexto que quería olvidar la guerra de los

Balcanes y la división entre Este y Oeste. Esta línea de trabajo trataba de generar también un proceso de autorreflexividad, en el que ellas también se veían como parte cómplice de estos procesos de transformación derivados de una ideología occidental capitalista neoliberal. Durante varios años, WHW dedicó su esfuerzo a reflexionar sobre esta noción de normalización y sus dinámicas y generó posibles respuestas desde el comisariado basadas en conceptos como *amnesia colectiva*, *herencia antifascista*, *relaciones con los monumentos*, *cuestiones de abstracción* y *modernismos* o, incluso, *exposiciones temáticas* como la dedicada a Nikola Testa (*), un científico serbio de Croacia que emigró a los Estados Unidos y que para el colectivo su figura reflejaba las contradicciones culturales y políticas del presente en Croacia y Yugoslavia inmersas en procesos violentos de construcción nacional y que ignoraban reflexiones urgentes sobre el período de la guerra y procesos traumáticos de la década de los noventa irresueltos.

Más allá del trabajo atento con las complejas dinámicas de su contexto propio, WHW ha crecido a lo largo de los años a partir de proyectos que lanzaban preguntas más abiertas relacionadas con la denominada *identidad europea*, la solidaridad internacional y un discurso alrededor del eje Este y Oeste. En este sentido, destaca la exposición «Collective Creativity», en Kunstalle Fridericianum, en Kassel (2005), dedicada a mostrar prácticas colectivas como un reflejo de diversas formas de organización y construcción de sociabilidad. La exposición ofrecía justamente un retrato del trabajo colectivo artístico y aportaba ejemplos desde las vanguardias, como el dada, el surrealismo o fluxus, pero sobre todo invitando a diferentes iniciativas de Europa, Latinoamérica, Estados Unidos y otros contextos a presentar sus trabajos. Como apunta el comisario e investigador Paul O'Neill, el proyecto se desplegaba como

«[...] un acto de bondad, una muestra de solidaridad con el espíritu general de colectivismo compartido por muchos de los participantes reunidos, de quienes el trabajo conjunto proporcionaba un espacio potencialmente utópico para el discurso de la auto-organización».

O'Neill (2012, pág. 108)

Uno de los puntos clave que articulaban la *exposición (*)* residía en la duración como contraposición a experiencias más fugaces y producto de las tendencias del arte del momento. El colectivo lo expresa así:

«Nos enfocamos en una duración y oposición a las colaboraciones pasajeras, que en ese momento eran lo *hype* y lo que se extraía de la llamada estética relacional, y que fueron muy discutidas en el mundo del arte, a menudo incluso como intrínsecamente políticamente efectivas y desafiando la implicación del arte en el mantenimiento del *status quo*. Este entusiasmo, que desde la perspectiva actual se parece mucho a un canto de la época, ha perdido gran parte de su atractivo con el rápido avance de la transformación neoliberal en los últimos años».

WHW (2013, pág. 119)

Esta idea resulta también efectiva hoy en día, la duración expandida de las estructuras autoorganizadas se opone a la permanente tentación de una rápida asimilación e instrumentalización por parte del orden institucional politicoeconómico, en definitiva, aquello que Gordon-Nesbit apuntaba como contradictorio a principios de los 2000 en relación con la representación de la escena autoorganizada británica en exposiciones organizadas por un gran museo como el Musé d'Art Moderne de la Ville de París. Frente a la tendencia de asimilación o cooptación que describe Gordon-Nesbit, WHW propone un modelo autoorganizado de larga duración, una práctica autoorganizada que se expande en el tiempo como una forma de desaceleración de los procesos productivos y reflexivos artísticos. En este sentido, WHW continúa trabajando en la misma línea y, a día de hoy, dirige un espacio propio en Zagreb, Galería Nova, un programa de estudios, WHW Akademiya, también en Zagreb y más recientemente la Kunsthalle de Viena.

3. Estructuras independientes

3.4. Bulegoa z/b

«Bulegoa nace y se define como respuesta a una serie de necesidades concretas y diferenciadas; entre ellas la de compartir nuestros propios procesos de investigación fuera de un contexto académico; establecer nuevos espacios de ruptura entre teoría y práctica, generar procesos de autoeducación, posiblemente desterritorializar debates, posiciones y formas establecidas de generar sentido en arte. Queríamos configurar un nuevo espacio para la producción de conocimiento que intentara trabajar con su contexto, pero que también generara una reflexión sobre su propia dinámica interna».

Cavia, Jaio, Naverán y Vergara (2011, págs. 37-38)



Interior de Bulegoa

Fuente:

https://ep01.epimg.net/cultura/imagenes/2017/04/12/babelia/1492007937_631312_1492008242_sumario_normal_recorte1.jpg

Bulegoa z/b inicia su andadura debido a un descontento que mis compañeras y yo compartíamos ante el panorama institucional del arte contemporáneo en el País Vasco y en la ciudad de Bilbao en 2010. Los programas artísticos más relevantes del contexto local hasta esa fecha habían sido suspendidos, y espacios de escala media, icónicos por su trabajo en la década de los ochenta, noventa y 2000, quedaban también anulados, aunque sus infraestructuras seguían en pie al ser destituidas sus direcciones artísticas. Instituciones como Arteleku (Donostia, San Sebastián), Sala Rekalde (Bilbao) y Centro Cultural Montehermoso (Vitoria, Gasteiz), todas ellas activas en el ámbito local en el ámbito expositivo y educativo, con un fuerte compromiso feminista y presentes también en la escena internacional, en primer lugar, perdían sus directores y directoras y comisarias tras campañas de desacreditación pública en los medios locales y, finalmente, veían reducido al mínimo la dotación económica que recibían desactivándolas y dejándolas como carcasas vacías al servicio de los intereses de los estamentos políticos. Su función quedaba así relegada a dar visibilidad a las políticas culturales imperantes. Incluso algunas de ellas, como fue el caso de Arteleku, pasó directamente a convertirse en objetivo de derribo como consecuencia de la burbuja inmobiliaria que el sistema cultural y económico neoliberal promovía. Ante esta situación, el modelo de institución artística que prevalecía en aquel momento en el panorama local era el de gran formato, la megainstitución, que en definitiva derivaba de unas políticas culturales que habían propiciado a mediados de los noventa el desembarco del museo Guggenheim en la ciudad de Bilbao. Una vez desaparecida la escala media, la escena artística quedó carente de una conexión directa con las instituciones. Como consecuencia, se daba la necesidad de una redefinición de los términos y relaciones entre la escena y la institución artística. A partir de este momento y de manera orgánica, comenzaron a emerger un sinfín de proyectos independientes que con los años han redefinido el panorama local de una manera inesperada y han enriquecido la noción de «institución» mediante la puesta en práctica de nuevas formas y modelos organizativos realizados, la mayoría de ellos, desde experiencias colectivas (Espejo, 2017). Sin embargo, este cambio, mis compañeras y yo no éramos capaces de verlo en ese momento. Nuestra preocupación se centraba en poner en relación nuestras propias prácticas: la sociología, la coreografía, el comisariado y la crítica con la intención de establecer un diálogo activo entre nuestros procesos investigativos y los distintos recursos metodológicos empleados en nuestras propias prácticas. Dedicamos nuestro esfuerzo a definir un lugar de cruce entre nuestras prácticas que respondiera a nuestros deseos

inmediatos y condiciones vitales, por lo que extendimos los procesos de producción en el tiempo y generamos proyectos sin fecha límite ni término. Todo esto ayudó a configurar un espacio sin prisas ni urgencias ante demandas externas, lo que nos dotó de una posición propia a la hora de colaborar con otras instituciones, algunas de ellas de gran formato, ubicadas en la ciudad o en otros contextos. De estas colaboraciones surgieron proyectos a largo plazo que en ocasiones propiciaban nuevas dinámicas de cambio para las instituciones con las que trabajábamos, dinámicas que, al expandirse en el tiempo, se volvían en el mejor de los casos cambios estructurales.

Nos interesaba romper con las jerarquías existentes entre conocimientos, por ello, los primeros proyectos y líneas de programa (activas desde entonces) surgieron de nuestro interés por aprender las unas de las otras, pero también por la preocupación compartida en configurar un nuevo modelo institucional que escapara de las condiciones que se nos ofrecían en ese momento. De esta forma, algunas de las líneas del programa de Bulegoa se apuntalan en nuestro interés por el autoaprendizaje. Este es el caso de líneas como «Formas de conocimiento informe», que nos ayudó al inicio a definir nuestro espacio a partir de la invitación a modelos organizativos y prácticas singulares del ámbito internacional que llamaban nuestra atención y nos inspiraban a la hora de experimentar con diversas posibilidades organizativas. Más allá de este momento inicial, en el presente, esta línea nos sirve también para seguir proyectando Bulegoa como un proceso abierto que redefine sus lógicas de manera permanente y que desea seguir aprendiendo de otras formas de hacer, pensar y producir arte: E.G.B. (educación general básica), a partir de la cual organizamos «lecciones», sesiones pedagógicas impartidas por artistas, pensadores e investigadores, cursos y grupos de lectura, que nos posibilitan abrir el proceso de aprendizaje interno hacia otras prácticas; o Cine_ilegal, una iniciativa que la cineasta Marta Popivoda comienza en Belgrado en 2007 y que después de haberse realizado en diversas ciudades europeas, y tras diez años, solo continúa en Bulegoa. En Cine_ilegal, se proyectan películas que de alguna forma suscitan reflexión en torno a la idea de lo ilegal en el cine. Para ello, un voluntario o voluntaria propone una película y se encarga también de introducirla y de alentar a la conversación colectiva en torno a ella tras su proyección. Hasta la fecha de hoy, se han programado casi un centenar de sesiones, más allá de estas actividades que expanden la noción de «autoaprendizaje» por medio del programa.

Bulegoa ofrece otras líneas comprometidas con la producción artística y curatorial. En este sentido, destacan: «Producciones de una pared», que alberga producciones propias originalmente ideadas para el espacio de la oficina y que, de manera abierta, toma como punto de anclaje la única pared blanca construida en la oficina y que articula un espacio abierto no solo al formato expositivo, sino también a presentaciones más híbridas y temporales (*); el programa de residencias, donde alentamos el desarrollo de producciones efímeras durante la estancia de los y las residentes; y, por último, una serie de producciones curatoriales normalmente realizadas en colaboración con otras entidades o instituciones públicas que desde el principio han surgido una vez más como complejos procesos de aprendizaje o estudio alimentados por el diálogo abierto entre las prácticas y las metodologías de trabajo empleadas por cada una de nosotras.

Dentro de las producciones curatoriales realizadas hasta la fecha de hoy destaca *18 fotografías, 18 historias*, un proyecto curatorial realizado en diálogo con *If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution*, de Ámsterdam, que presenta y acompaña a *Performance in Resistance*, una obra del artista Isidoro Valcárcel Medina que, de manera crítica, aporta un registro fotográfico desde el presente de algunas de sus *performances* producidas entre la década de los sesenta y los noventa (la mayoría carentes de documentación fotográfica). El proyecto curatorial enmarca la producción del artista a partir de dos formas que emergen del estudio atento sobre la obra en *performance* del artista. La primera, una serie de paradas desarrolladas a lo largo de 2012 en siete ciudades del ámbito estatal e internacional donde diversos invitados e invitadas presentan «historias» construidas a partir de distintas aproximaciones, entre ellas, la ficción, registros historiográficos, experimentales sobre las *performances* estudiadas de Medina; y, la segunda, un libro que da cuenta de las diversas miradas aplicadas durante el estudio de las *performances* del artista.

Por último, cabe destacar otra producción propia, EL CONTRATO, un proyecto de dos años que desarrollamos en colaboración con Azkuna Zentroa (Bilbao) entre 2013 y 2015. Articulado en dos fases: un grupo de lectura (con una duración de diez meses) y una exposición (posterior al grupo de lectura) este proyecto se estructuró en torno a los temas tratados en las sesiones de lectura y reunió la obra de una treintena de artistas, así como un programa de cine, conferencias, *performances* y un nuevo grupo de lectura. El proyecto se impuso como objetivo reflexionar sobre la forma en la que los contratos, desde los más explícitos a los más tácitos, determinan las prácticas y los modos de hacer, estar y actuar.

4. Proyectos translocales y parainstitucionales

4.1. Introducción

En este apartado introduciremos el trabajo de tres proyectos parainstitucionales:

1. Immigrant Movement International, de la artista cubana Tania Brugera.
2. Campo Adentro, del artista español Fernando García Dory.
3. El colectivo indonesio Ruangrupa.

Todos ellos comparten una manera de trabajar alimentada por **dinámicas translocales**, es decir, son iniciativas que van a estar situadas en contextos locales con problemáticas específicas y sus dinámicas van a estar vinculadas a una realidad sociopolítica y cultural determinada, al mismo tiempo que van a llevar a cabo actuaciones sobre una dimensión más global.

Estos proyectos y estructuras emergen en un momento en el que la escena global del arte cada vez es más visible, pero también en cierta medida más distanciada de contextos pequeños y singulares. Estos proyectos y estructuras actuarán en dicha escena incorporando sus procesos desarrollados localmente y generarán así una dialéctica necesaria entre lo global y lo local, pero, desde diversos puntos de anclaje, incorporarán la periferia en el centro y aportarán conocimientos situados que contrarrestan cierta indeterminación propia de los discursos internacionales. Estos proyectos van a recibir una gran atención por parte de comisarios o comisarias y de grandes eventos y exposiciones de los museos más importantes o de gran formato, como bienales, *summits*, programas pedagógicos internacionales, etc.

Los ejemplos que aquí se presentan pueden también ser entendidos bajo el término de lo *parainstitucional*, como hemos señalado previamente y siguiendo los argumentos del crítico Sven Lütticken. De este modo, queremos hacer reflejo de sus propias dinámicas organizativas y de funcionamiento, es decir, la manera que transitan entre varios modelos, ya que surgen como iniciativas personales normalmente propuestas por artistas, pero con la intención de trascender viejos modelos organizativos como los *artists-run-spaces* ('los espacios llevados por artistas'). En este sentido, los proyectos se inician de una manera más autorial, como si fueran proyectos artísticos de autor, aunque con el tiempo sus entidades van produciendo nuevos modelos institucionales que expanden y hacen revisar la propia noción de «institución».

Por último, cabe destacar que las tres iniciativas han demostrado un fuerte interés por lo pedagógico en el arte y procesos muy vinculados al comisariado, como la configuración de entidades públicas, la definición de programas públicos y la organización de exposiciones como complejos procesos colectivos abiertos a la participación activa por parte del espectador.

4. Proyectos translocales y parainstitucionales

4.2. Immigrant Movement International

«Considero mi trabajo como una práctica educativa pero no como didáctica. Mi relación con la educación creció de forma natural. Durante mi primer trabajo fui profesora de jóvenes encarcelados. No estaban tras las rejas, era una cárcel blanda. La prisión era una escuela. La primera vez que intenté implementar la educación artística fue en estas circunstancias. [...] La enseñanza es increíble para mí porque puedo dialogar con la próxima generación. Al comenzar, pude ver cuán anticuadas eran mis ideas y pude desarrollar pensamientos que no habría tenido de otra manera. La educación siempre ha sido parte de mi vida».

Bruguera (2017)



Immigrant Movement International Queens, de Tania Bruguera, Nueva York (2011)

Fuente: https://creativetime.org/wp-content/uploads/2011/01/2011_IMI_alt.jpg.

Immigrant Movement International es un proyecto a largo plazo de la artista Tania Bruguera que surge en 2011 y se realiza en colaboración con el Queens Museum of Art de Nueva York. El proyecto se inicia a partir de la puesta en marcha de un espacio comunitario abierto para el vecindario multirracial y multinacional del barrio Corona en el *borough* de Queens, en Nueva York. Originalmente, se ofrece como un espacio a partir del cual se organizan una serie de talleres para inmigrantes, como clases de inglés, la introducción a temas legales y consejos para encontrar trabajo en la ciudad. De esta forma, el espacio se convertirá en la sede del proyecto. El proyecto tiene un precedente en la práctica de Bruguera. En 2006, la artista funda el Partido del Pueblo Migrante (MPP) con el objetivo de crear una nueva forma de organización política. Esta experiencia la llevará luego a crear el Movimiento Internacional de Inmigrantes de Queens, el cual no solo es un proyecto de arte, sino que aspira a convertirse en un movimiento social. La experiencia en Queens le ofrece la posibilidad de involucrarse con distintas comunidades locales e internacionales, pero también con organizaciones sociales implicadas en la reforma migratoria a nivel estatal (en Estados Unidos) y también a nivel internacional, animando a los inmigrantes implicados en el proyecto a reflexionar sobre los valores y condiciones en común y fomentar lazos y relaciones dentro de la comunidad, e incluso más allá de esta. En este sentido, y como apunta Han Ulrich Obrist, el proyecto aplica «la política como arte, sobre el terreno, cambiando la vida» (Ulrich Obrist, 2017).

Esta iniciativa se enmarca en la categoría de «arte útil» que la artista emplea a la hora de desarrollar diversas actuaciones entre el arte y el activismo y que surgen a modo de respuesta ante necesidades específicas demandas por parte de los y las participantes del proyecto. Entre otras iniciativas de «arte útil» de la artista, se incluyen *School for Behavior Art* ('Cátedra Arte de Conducta'), 2002, un programa educativo independiente basado en la conversación como método pedagógico y que trataba, desde un diálogo intergeneracional, de incentivar prácticas artísticas relacionadas con aspectos sociales y políticos en el contexto cubano; The Institute of Artivism Hannah Arendt (INSTAR), una nueva organización educativa independiente erradicada en La Habana y que se inicia con una lectura colectiva de unas cien horas del libro *Los orígenes del totalitarismo*, de Arendt, cuyo objetivo comprendía el instituirse como «un eje de alfabetización cívica en Cuba» y generar «la pérdida de miedos a través del activismo pacífico e intervenciones artísticas» (Ulrich Obrist, *Ibid.*); o la Escuela de Arte Útil, una escuela de verano alternativa en Cuba con una duración de ocho semanas

y organizada en colaboración con Yerba Buena Center for the Arts, en San Francisco, cuyos objetivos pedagógicos se centran en la convicción de que «toda obra de arte es potencialmente útil, y cómo el arte puede ser una herramienta de cambio social» (Westin, 2017).

En 2013, la artista aplica su concepto de *arte útil* sobre la noción de «museo» y desarrolla el proyecto «Museum of Arte Útil» en el Van Abbemuseum, de Eindhoven. En este contexto museístico, Bruguera presenta un archivo que abarca casi dos siglos de obras de arte útiles y que incluye casos de estudio de arte útil que de diversas maneras han creado, imaginado o implementado resultados beneficiosos a la hora de producir tácticas para generar cambios en la forma en la que actuamos en la sociedad. Los casos de estudio se presentaron como procesos abiertos que fueron analizados y activados por los usuarios y usuarias del museo. Este proyecto inquirió directamente sobre la noción de «museo» y sobre sus usos y funciones en la sociedad. Más tarde evoluciona en la Asociación de Arte Útil y se crea una organización internacional con el propósito de promover el arte útil y continuar con la reflexión de la relación entre arte y cambio social.

4. Proyectos translocales y parainstitucionales

4.3. Campo Adentro

«¿Cómo podemos, en la actualidad, reflexionar sobre este problema del territorio —el territorio no solo como custodia de redes afectivas y cuidados / cultivos, sino como base de la autonomía y la soberanía sobre la vida— como forma de ejercicio del biopoder?, ¿Cómo puede nuestra producción cultural actual trabajar de la mano de las comunidades por la defensa de los territorios?».

García Dory (2018)



Campo Adentro: En Matadero Madrid (2013)

Fuente: https://elcultural.com/wp-content/uploads/imgBD/20130322/arte/img/32522_2.jpg.

Campo Adentro es un proyecto translocal dirigido por el artista Fernando García Dory y activo desde 2013. Surge como una iniciativa de tres años a partir de la cual se quieren ensayar diversas estrategias culturales y artísticas en favor de lo rural y se reflexiona sobre la relación entre campo y ciudad en el contexto específico del Estado español y en el momento presente, es decir, en un momento y un contexto determinado en el que, de manera cada vez más acuciada, el campo se vacía de población y queda relegado al olvido y sus formas de vida, a la extinción.

Campo Adentro se define en este momento inicial como una plataforma de cruce y diálogo entre prácticas y saberes provenientes de diversas disciplinas y profesiones, como son la práctica artística, el comisariado, la crítica de arte, pero también y especialmente el desarrollo rural, la agricultura, las políticas locales de gobernanza en el medio rural y urbano, etc. A pesar de definirse como un proceso situado en un contexto dado y con unas circunstancias políticas, sociales, económicas y culturales concretas, Campo Adentro pretende desde el inicio generar una situación de espejo entre la realidad rural estatal y la de otros países europeos con la intención de crear complicidades y paralelismos entre los posibles debates culturales y políticos de diversos contextos de una manera transnacional. Para ello, pone en marcha un programa de artistas en residencia a partir del cual invita tanto a artistas estatales o residentes en España como a artistas internacionales a desarrollar intervenciones específicas en localizaciones rurales en diferentes localizaciones del Estado español. Entre estos cabe destacar la participación de Can Altay (Turquía), Patricia Esquivas (España), Mario García Torres (México), Susana Velasco (España).

Esta primera experiencia de tres años permite a Campo Adentro conformarse como una estructura con identidad propia y poco a poco irá forjándose como una entidad parainstitucional que se define a sí misma a partir de un trabajo «con, contra y más allá de las instituciones existentes, y se estructura en ejes de actividad (de la formación a la comercialización) que se retroalimentan mutuamente, en busca de un sistema adaptativo y autosostenido replicable». Esta nueva identidad en busca de una actuación cada vez más institucional, aunque situada en los márgenes, promueve un método de autosostenibilidad que actúa desde pequeñas «células de actividad», equipos pequeños con proyectos conectados por el mismo marco que operan una vez más desde pequeñas realidades rurales dentro del Estado español, pero también fuera, en diferentes países de Europa, con la intención de aproximarse a un marco más amplio definido por las políticas agrarias y culturales en Europa.

En la actualidad, destacan dos actuaciones. La primera, El Centro de Acercamiento a lo Rural (CAR), inaugurado en 2018 en el barrio del Carmen de Madrid y dedicado a poner en práctica un encuentro activo entre el campo y la ciudad. El espacio ha sido concedido a la entidad mediante un concurso público de la Consejería de la Comunidad de Madrid por un periodo de diez años y está conformado por

un equipo de colaboradores más amplio que trabaja conjuntamente en una serie de programas, como una serie de residencias de artistas a partir de las que surgen producciones específicas realizadas en colaboración con instituciones de la ciudad, como el Museo Reina Sofía, o procesos de investigación situados en el contexto urbano que tratan de hacer emerger la naturaleza que yace debajo del cemento. Uno de estos proyectos es *Aguas ocultas, aguas olvidadas*, de los artistas Minty Donald, Nick Millar y el paisajista Malú Cayetano, que trata de rastrear las antiguas canalizaciones de agua construidas en la era musulmana. La segunda, la Escuela de Pastores, que se inicia en 2004 en Picos de Europa, entre Asturias y Castilla-León, y más recientemente en Cantabria en colaboración con el espacio independiente *fluent* erradicado en Santander y también en la Sierra Norte de Madrid. Esta iniciativa tiene una doble función, por un lado, proveer la formación para actualizar los conocimientos profesionales del pastor, por el otro, la trasmisión de saberes tradicionales de los pastores hacia el resto de la sociedad. El proyecto ha generado diversas acciones, como la reconstrucción de cabañas de montaña, queserías y salas de ordeño. Cuenta también con una biblioteca especializada para los alumnos y ha generado numerosos encuentros entre pastores de diversas regiones y países e investigadores de posgrado de varias disciplinas.

En el presente, Campo Adentro opera sobre la expandida esfera de lo rural que abarca contextos más lejanos, lo que pone en cuestión los límites trazados entre lo local y lo global y actúa desde diversas perspectivas. Desde una posición «micro», desarrollando intervenciones atentas sobre las condiciones dadas en un lugar concreto; desde lo «macro», generando reflexión sobre realidades más sistémicas, como la insostenibilidad ambiental, cultural y económica de un modelo productivista capitalista en quiebra. En este sentido, su interés se centra ahora en crear redes (más allá de las fronteras nacionales) de afección y diálogo entre espacios, conocimientos y realidades rurales, campesinas e indígenas, lo que genera alianzas entre los conocimientos y resistencias derivadas ante la expropiación de los territorios por parte de dinámicas de explotación capitalista que atentan contra las diversas formas de vida que forman parte de su naturaleza.

4. Proyectos translocales y parainstitucionales

4.4. Ruangrupa

«Estamos en medio de un modernismo fallido, un nacionalismo e identidad nacional ilusorios y los productos del poder corrupto. En lugar de mantener orientaciones claras, todo esto conduce a desorientaciones. Nos quedamos con una sola posición, convertimos en consumidores codiciosos. Lo que intento decir es que a través de nuestro trabajo estamos desarrollando un sistema alternativo. Como consumidores de los productos de la historia social y cultural, somos capaces de desarrollar una actitud que es una mezcla de actividades de *collaging*, *mix-and match* y destrucción y reconstrucción de prácticas de acuerdo con las necesidades locales. Lo disfuncional es funcional».

Ade Darmawan (2012)



Ruangrupa: OK. Video (2017)

Fuente: <https://www.whitechapelgallery.org/wp-content/uploads/2019/08/ruangrupa2-1170x655.jpg>.

Ruangrupa (en indonesio, ‘espacio de arte’) surge como una iniciativa artística colectiva en la ciudad de Yakarta (Indonesia) en el año 2000. El grupo fundado por un grupo de jóvenes artistas (*) que habían coincidido en varias escuelas de arte de distintas ciudades del archipiélago deciden abrir un espacio que cubra sus necesidades más inmediatas, físicas y mentales, es decir, hacer uso de un espacio compartido (*) para «poder trabajar de manera intensa y poder dirigir su atención sobre los medios de análisis, más que sobre los medios de producción artística». El grupo comienza su andadura en un contexto político de cambio iniciado a finales de la década de los noventa, cuando el régimen militar de Suharto (denominado *Nuevo Orden*) llegará a su fin tras fuertes protestas populares que se originan coincidiendo con el impacto de la crisis financiera asiática en el país entre 1997 y 1998. Durante el mandato de Suharto (1968-1998):

«[...] un espacio de arte etiquetado como “alternativo” habría señalado la disidencia política. Pero el período que siguió marcó el comienzo de una época dorada para las iniciativas de base (*grassroots*), la producción cultural local y los medios alternativos que se necesitaban con urgencia para proporcionar salidas a las contraculturas y a la juventud previamente negadas».

Wiyanto (2005)

Este momento marcará un nuevo comienzo para el arte contemporáneo en Indonesia a partir del cual los espacios alternativos tomarán un gran protagonismo.

Desde ese primer momento y hasta el presente, el grupo ha desarrollado diversas líneas de actuación en el ámbito local que incluyen: exposiciones, un programa de residencias, la edición de *Karbon* –una revista que funciona a partir del cruce entre la crítica de arte y la crítica cultural–, la organización de una bienal de video, un festival local que ha ayudado a la promocionar la producción visual local y diversas formas de incentivar la investigación artística vinculada al formato expositivo como un recurso para expandir la noción de

«obra de arte» y para dar cuenta de los procesos de producción que la acompañan. En este sentido, cabe destacar el trabajo que el grupo ha dedicado a la puesta en marcha de una infraestructura artística local que después del régimen de Suharto era inexistente. El modelo que articula la construcción de esta infraestructura, que con los años sigue creciendo en dimensiones y en capacidades, sigue la lógica informal de las dinámicas autoorganizadas de un colectivo de artistas. En este sentido, las iniciativas que surgen por su parte, pero también por parte de aquellas otras estructuras con las que colaborarán más adelante van a desarrollar «unas prácticas visuales atentas con los problemas sociales locales» (Juliausti, *Ibid.*). Se trata de respuestas contextuales mediante las cuales emerge poco a poco una escena artística viva y que ocupa el vacío que deja la inexistencia de modelos institucionales más formales.

Las actuaciones de Ruangrupa parten a modo de respuestas directas sobre la ciudad de Yakarta, pero algunas de ellas trascenderán este contexto específico para alcanzar un impacto mayor a nivel estatal. Este es el caso de la bienal Jakarta 32 °C, que comienzan a organizar en 2004. Se trata de un evento con una temporalidad bianual en el que invitan a estudiantes de arte. Este evento incluye talleres, presentaciones, discusiones, proyecciones de vídeo y exposiciones. La aproximación de este formato se nutre de un interés pedagógico, pero también conecta con los orígenes del grupo, ya que han sido ellos también estudiantes un poco antes de haber iniciado Ruangrupa. Esta iniciativa también quiere ofrecer una posición crítica y de análisis al joven artista todavía en proceso de formación, y reclama su mirada sobre diversas realidades, la propia ciudad, aspectos de la cultura visual contemporánea, diseño y planificación urbana, regulaciones locales, infraestructura económica, etc. Los y las estudiantes son apelados en este contexto para que ejerzan directamente su visión alternativa y especulativa sobre las condiciones del presente. En este sentido, las actuaciones en el ámbito local de Ruangrupa no solamente avanzan con respecto a la infraestructura, sino también en el ámbito conceptual, lo que crea nuevos procesos de producción artística, amplía la propia definición de la obra de arte y genera un espacio nuevo para la investigación artística en diálogo con otras disciplinas y metodologías. Este interés por definir los parámetros de la producción y exhibición artística contemporánea les sitúa dentro de una práctica curatorial que piensa e interviene en los distintos estratos del sistema de arte contemporáneo indonesio. De esta manera, aporta espacios y modos alternativos instituyentes, pero también otras formas de concebir la exposición artística, un formato con el que experimentan y empujan para convertirlo en un híbrido entre lo expositivo y lo investigativo e, incluso, otras aportaciones alternativas para la educación artística no reglada que promueven el diálogo entre disciplinas.

Más allá de estas aportaciones en el ámbito local, el grupo ha participado de manera muy activa en distintas redes globales de iniciativas artísticas (*) que le han proporcionado visibilidad y cierta sostenibilidad. Finalmente, en 2022, Ruangrupa dirigirá la 15.^a edición de Documenta, lo que supone la primera edición dirigida por un colectivo de artistas, aunque, como hemos mencionado anteriormente, dedicado desde sus orígenes a pensar los límites del arte desde la práctica comisarial. El hecho de que un grupo de artistas que opera desde el ámbito independiente vaya a dirigir la próxima edición de la Documenta da cuenta de la relevancia de la autoorganización en el comisariado en las últimas décadas. Este *modus operandi* será la base de la definición de la exposición de este gran evento y sus programas públicos. En este contexto de gran visibilidad, la autoorganización y su relación con el comisariado y con la definición del concepto de «institución arte» se desplegarán como una opción crítica para la producción artística del pasado, presente y futuro.

Conclusiones

A lo largo de este tema, hemos abordado la relación entre comisariado y autoorganización introduciendo una serie de casos de estudio que comprende tres modalidades diferentes: los grupos de artistas, las estructuras independientes de pequeña escala y los proyectos translocales o parainstitucionales.

Hemos tomado la rica escena independiente de Nueva York durante los años sesenta y setenta como prisma a la hora de visualizar algunas de las dinámicas que articulan la opción autoorganizada en la producción artística del presente. Dichas dinámicas nos han ayudado a destacar tendencias comunes en los casos de estudio introducidos posteriormente. Estas son: la influencia del contexto sociopolítico sobre las iniciativas alternativas, el deseo de configurar nuevos modelos de institución, la redefinición del lenguaje comisarial y la experimentación colectiva. Más allá de estas dinámicas compartidas, hemos visto a partir de autoras, como Rebecca Gordon-Nesbitt y Julie Ault, y experiencias, como las de Oda Projesi, el colectivo WHW, TEOR/ética e incluso Bulegoa z/b, cómo cada experiencia autoorganizada responde de manera singular a sus condiciones específicas tanto espaciales como temporales y cómo esto define en última instancia las distintas formas de actuar que hacen avanzar el comisariado.

Como hemos visto, la autoorganización supone la **posibilidad de crear una realidad colectiva en torno a la producción artística** y pone en práctica formatos experimentales comisariales que se escapan de algunas exigencias demandadas por sistemas de subvención (tanto privados como públicos) que en ocasiones atrapan las instituciones de arte y limitan sus potencialidades. Como hemos podido comprobar mediante los ejemplos, esto no resulta una tarea fácil para las estructuras autoorganizadas, ya que sus condiciones de existencia suelen ser precarias, lo cual impide que dichas estructuras puedan existir un largo periodo de tiempo.

El tema también nos ha introducido en algunas de las contradicciones inherentes a la autoorganización, como son la **cooptación por parte de las grandes instituciones que invitan a las iniciativas autoorganizadas a representarse desde el régimen expositivo** con la intención en ocasiones de asimilar sus dinámicas flexibles. Ante dichas contradicciones, hemos querido destacar la autoorganización como una forma duradera de producción y reflexión artística. Por ello, nos hemos detenido en aquellas prácticas autoorganizadas comprometidas con el comisariado cuya trayectoria se ha desarrollado a largo plazo. De esta forma, hemos decidido dejar fuera del tema otras experiencias de colaboración y colectivización más efímeras y breves que en gran medida fueron producto de tendencias artísticas durante los noventa y principios de los 2000 y que venían alentadas por la estética relacional. En este sentido, el tema se ha centrado en considerar la autoorganización desde experiencias más estables capaces de alterar la propia noción de «institución artística».

Bibliografía

- Ault, J.** (2002). *Alternative Art New York 1965-1985*. The Drawing Center New York and University of Minnesota Press: Minneapolis, Londres.
- Ault, J.** (2010). *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*. Four Corners Books: Londres.
- Ault, J.** (2013). «Active Recollection: Archiving Group Material». En: Stine Hebert y Anne Szefer Karlsen (eds.). *Self-Organised*. Open Editions: Londres.
- Bradley, W.; Hannula, M.; Ricupero, C.; Superflex** (eds.) (2006). *Self-Organisation/Counter-Economic Strategies*. Sternberg Press: Nueva York.
- Cavia, B.; Jairo, M.; Naverán, I. de; Vergara, L. (Bulegoa z/b)** (2011). «Self-interview en Circular Facts». Sternberg Press: Berlin.
- Erreakzioa-Reacción** (2008). *¡Aquí y Ahora! Nuevas Formas de Acción Feminista*. Gabinete Abstracto: Sala Rekalde, Bilbao.
- Eraso Iturrioz, M.** (1996). «Entrevista con Erreakzioa-Reacción». *Zehar: Boletín de Arteleku = Artelekuko Boletina* (núm. 30). Donostia, San Sebastián.
- Espejo, B.** (2017). «TEOR/ética: arriba lo local». *Babelia. EL PAÍS* (29 de mayo).
- García Dory, F.** (2018). «Autonomía y territorio. Reapropiación del conocimiento frente a la colonización interior en Terremoto» (en conversación con Alex Alonso, Mauricio Corbalán y Ariadna Ramonetti). *Contemporary Art in the Americas*. Disponible en: <<https://terremoto.mx/article/autonomia-y-territorio/>>.
- Juliastuti, N.** (2012). «A Conversation on Horizontal Organisation». Disponible en: <<https://www.afterall.org/journal/issue.30/ruangrupa-a-conversation-on-horizontal-organisation>>.
- Lawson, T.** (1981). «The People's Choice, Group Material», *Artforum*, o en: Julie Ault (ed.) (2010). *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*. Four Corners Books: Londres.
- Lind, M.** (2004). «Actualisation of Space: The Case of Oda Projesi». En: <<https://transversal.at/transversal/1204/galindo/en>>.
- Lütticken, S.** (2015). «Social Media: Practices of (In) Visibility in Contemporary Art». *Afterall. A Journal of Art. Context and Enquiry* (núm. 40).
- Oda P.** «Conversations». *Networked Cultures*. Disponible en: <<http://www.networkedcultures.org/index.php?tid=43>>.
- O'Neill, P.** (2012). *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)* *The Cultures of Curating and the Curating of Culture(s)*. The MIT Press: Cambridge, Massachusetts, Londres.
- Perec, G.** (2001). *Especies de Espacios*. Montesinos: Barcelona.
- Pérez Ratton, V.** (2006). «Cómo ser curadora y no morir en el intento. Reflexiones a partir de una práctica». Disponible en: <<http://teoretica.org/textos/>>.
- Pérez Ratton, V.** (2013). «El Caribe invisible». *Del Estrecho Dudoso a un Caribe invisible: Apuntes sobre arte centroamericano*. Universidad de Valencia. Disponible en: <<http://teoretica.org/textos/>>.
- Petrik, J.** (2017). «Education is Always about the Future: An Interview with Tania Bruguera». *Temporary*. Disponible en: <<https://www.taniabruguera.com/cms/952-0-Education+is+always+about+the+future+An+Interview+with+Tania+Bruguera.htm>>.
- Ricoeur, P.** (2004). *Memory, History, Forgetting*. The University of Chicago Press.
- Sheikh, S.** (2006). *Notas sobre la crítica institucional*. Transveral texts. Disponible en: <<https://transversal.at/transversal/0106/sheikh/es>>.
- Szefer Karlsen, A.** (2013). «Foreword». En: Stine Hebert y Anne Szefer Karlsen (eds.). *Self-Organised*. Open Editions: Londres.

Ulrich Obrist, H. (2017). «Why We Need Artists in Politics», Artsy. Disponible en: <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-hans-ulrich-obrist-artists-politics>>.

Vergara, L. (2005). «Entrevista a Erreakzioa-Reacción». *Papers d'Art*, núm. 88.

Westin, M. (2014). «Escuela de Arte Útil: A Proto-Institution Implementing as Usefulness». *Art & Education*. School Watch- Art & Education.

WHW (What, How & for Whom) (2013). «Defining The Enemy And Post-Fordist Business As Usual». En: Stine Hebert y Anne Szefer Karlsen (eds.). *Self-Organised*. Open Editions: Londres.