Hacia una nueva institucionalidad

Manuel Borja-Villel
Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

CARTA

Director
Manuel Borja-Villel

Directora Editorial
María Luisa Blanco

Responsable de contenidos
Jesús Carrillo

Consejo Editorial
María Luisa Blanco, Manuel Borja-Villel, Jesús Carrillo, Lynne Cooke, Chema González, Georges Didi-Huberman, Ana Longoni, Rosario Peiró, Teresa Velázquez

Diseño y edición
MKL Diseño Gráfico
Ramón Reboiras

Maquetación
Luis Palop

Producción
Julio López

Redactores y colaboradores
Teresa Ochoa de Zabalegui, Mercedes Pineda, Mafalda Rodríguez, Ángel Serrano, Amaia Múgica

Impresión
TF Impresores

Encuadernación
Ramos

ISSN: 2171-9241
NIPO: 553-11-001-1
DEP. LEGAL:

Este número 2 de Carta ha sido patrocinado por la Fundación Mapfre.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA

Aunque el museo como institución pública aún mantiene su importancia en la trama de industrias creativas, en la actualidad ha perdido una parte de su poder de mediación, o al menos su posición privilegiada, en la definición de lo que hoy entendemos por cultura. Quienes conforman el panorama cultural son, por un lado, los grandes actores de la industria de la cultura y de la comunicación y, por otro, el magma difuso de los productores que actúan desde la subordinación de su singularidad creativa, ya sea vendiendo su capacidad de creación, o siendo expropiados de ella. Además nos hallamos inmersos en una profunda crisis del sistema de la que el museo no es ajeno. Si el paradigma económico basado en la especulación y el dinero fácil no se sustenta, es también evidente que la primacía del edificio y del espectáculo sobre el programa artístico del museo ha dejado de tener validez. La exigencia de inventar otros modelos es imperiosa.

La generación de un nuevo modelo cultural debe ir acompañada de cambios institucionales, porque las instituciones son las principales estructuras de invención de lo social, de un hacer afirmativo y no limitativo. Esto es más importante en nuestra época porque en la sociedad moderna occidental las artes de gobierno no consisten en aplicar medidas represivas, sino en hacer que estas se interioricen. Con la llegada en las últimas décadas de lo que Luc Boltanski y Ève Chiapello denominaron crítica artística como forma característica de las relaciones laborales, el individuo pasa, de forma natural y no forzada, a jugar un papel activo en su propia sujeción al dominio gubernamental. La crítica artística reclamaba una vida auténtica, no alienante, asentada en la creatividad y en la no dependencia de un patrón y unos horarios fijos prototípicos del fordismo. Pero a la vez, promovía la subordinación del sujeto a una estructura laboral en la que es el productor cultural mismo quien favorece su propia precarización. Este último intenta alcanzar una mayor libertad y flexibilidad a costa de la expropiación de su trabajo a manos de quienes poseen el capital o las vías legales de desposesión. O lo que es lo mismo, a costa de la introducción de su propia actividad creativa en la lógica del mercado o en formas de domino cultural al servicio de proyectos de apropiación del espacio público.

La defensa de la institución pública se hace hoy muy difícil de sostener. La dicotomía entre *público* y *privado* en que se ha sustentado la organización social en el último siglo y medio ya no funciona. La dimensión creativa que define nuestra sociedad se encuentra tanto en lo privado como en lo público, y la diferencia entre ambos se determina de un modo arbitrario. Lo público, como gestor de la creatividad, no garantiza que esta no sea expropiada con finalidad de lucro. Lo público señala ahora a un régimen de gestión fundado en la propiedad, cuyos bienes son por tanto enajenables, por más que estos sean más o menos accesibles a un grupo amplio de población o que sean administrados por el Estado.

En este contexto es donde se hace necesario el replanteamiento de la institución desde el ámbito de lo común. Este emerge de la multiplicidad de singularidades que no construyen una esfera pública estatal, aunque tampoco privada, sino al margen de ambas. Para ello es esencial romper la dinámica de franquicias, que tanto parece atraer a los responsables de los museos, y pensar más bien en una especie de *archivo de lo común*, de una confederación de instituciones que compartan las obras que albergan sus centros, y, sobre todo, participar las experiencias y relatos que se generan a su alrededor. Sólo así podremos decir que poner el yo en plural depende de mi implicación en el mundo con los demás, y no en mi acceso al otro. Es en ese lugar, emplazado entre el yo y el otro, donde se realiza la esfera de lo común. Una esfera que es distinta de la pública. Lo público, en el fondo, no nos pertenece. Lo público que nos proporciona el Estado reside meramente en la gestión económica delegada por un todo colectivo en la clase política. Lo común no es una expansión amplificada de lo individual. Lo común es algo que nunca se lleva a término. Lo común sólo se desarrolla a través del otro y por el otro, en la *sede común*, en el *ser compartido*, por utilizar los términos de Blanchot.

A menudo nos imaginamos una construcción artística en la que el otro habla con nosotros, pero en realidad no es así. No es suficiente con representar al otro, hay que buscar formas de mediación que

sean simultáneamente ejemplos y prácticas concretas de nuevas formas de solidaridad y relación. Ello implica cambiar la narración lineal, unívoca y excluyente a la que se nos ha acostumbrado, por otra plural y *rizomática*, en la que no sólo no se anulen las diferencias sino que se entrelacen. Ello acarrea también la trasgresión de los géneros y cánones establecidos, así como la ampliación de la experiencia artística más allá de la contemplación y la incorporación de proyectos que no se agotan dentro del circuito artístico ni se reducen al mundo institucional establecido.

Si el gran objetivo de las industrias culturales y aun de las instituciones artísticas, es la búsqueda del *afuera*, de la innovación, y de aquello que emerge por doquier con el fin de domesticarlo o convertirlo en mercancía, la nueva esfera institucional debería tener una dimensión abierta, explícitamente política. Recoger esa multiplicidad y a la vez proteger sus intereses y favorecer las excedencias éticas, políticas y creativas que antagonizan en un espacio compartido. Es muy importante la búsqueda de formas legales adecuadas a la estructura de la red como forma de producción y la promoción de lo común frente a la industria. Hemos de lograr que las instituciones devuelvan a la sociedad lo que capturan de esta y que no se produzca el secuestro de lo común a través de las individualidades que constituyen ese magma.

Desde el Museo Reina Sofía estamos desarrollando varias líneas que buscan precisamente la transformación del Museo en un museo de lo común:

1) *La Colección*. No construye una historia compacta y excluyente, aunque tampoco es el cajón de sastre del multiculturalismo. Pensamos en una colección en la que se establecen múltiples formas de relación que cuestionen nuestras estructuras mentales y jerarquías establecidas. Propugnamos una identidad relacional que no es única ni atávica, sino de raíz múltiple. Esta situación determina la apertura al otro y plantea la presencia de otras culturas y modos de hacer en nuestras propias prácticas, sin miedo a un hipotético peligro de disolución. Por supuesto, no se puede entender la poética de la relación, sin tener en cuenta la noción de lugar. La dependencia centro-periferia deja de tener sentido, y no se produce, como ha ocurrido tantas veces en nuestro país, una reivindicación del centro a partir de la periferia. La relación no va de lo particular a lo general, o viceversa, sino de lo local a la totalidad-mundo, que no es una realidad universal y homogénea, sino plural. En ella el arte busca simultáneamente el absoluto y su opuesto, es decir, la escritura y la oralidad.

2) Trabajamos en la creación de un *archivo de lo común*. Una especie de archivo de archivos. Somos conscientes de que *el archivo* se ha convertido en un lugar recurrente en la práctica artística contemporánea, una figura retórica que sirve para agrupar las tentativas más dispares, caracterizadas a menudo por el simple acopio de una documentación irregular. Siguiendo a Derrida nos podríamos preguntar si acaso el archivo no acarrea un cierto peligro de saturación de la memoria e incluso la negación del relato. Sin embargo, para el archivo de lo común, el relato o relatos que sus miembros originan son tan importantes como el propio documento. No se manifiesta una voluntad fetichista de preservarlo y conservarlo todo, sino sólo aquello que los miembros de la comunidad consideran pertinente o forma parte de sus acciones. Derrida nos explica que el archivo es a la vez un *topos*, un lugar y un *nomos*, la ley que lo organiza. En el archivo de lo común esta ley es compartida, no instituida, sino instituyente. No responde a una genealogía del poder, ni ordena jerárquicamente los saberes de la sociedad. Su función va más allá de la catalogación de datos y obras y su puesta a disposición de la comunidad. Se comparten las opiniones, comentarios y juicios de sus usuarios, pero también las normas que ordenan dichas opiniones.

El archivo de lo común entraña la ruptura con la noción del museo como propietario único de una colección patrimonial, sustituyéndola por la de custodio de bienes que nos pertenecen a todos, y favorece la creación de un saber compartido. La fabricación de la memoria es social, se configura a partir de la experiencia de recordar juntos. Un período de amnesia general como el nuestro, que parece haber sustituido a una época en la que la historia era omnipresente (la de los delirios nacionales e imperiales), necesita más que nunca del recuerdo productivo. Es importante que estas historias se multipliquen y circulen lo máximo posible. Si el sistema económico de nuestra sociedad se basa en la escasez, lo que permite que los objetos de arte alcancen unos valores desorbitados, el archivo de lo común se asienta en el exceso, en una ordenación que escapa al criterio contable. En este caso, el que recibe las historias es sin duda más rico, pero el que las cede (narra) no es más pobre.

3) Finalmente, desde el Museo Reina Sofía se está organizando una red heterogénea de trabajo con colectivos, movimientos sociales, universidades, etc. que cuestionan el museo y que generan ámbitos de negociación no meramente representativos. Este espacio se produce desde el reconocimiento de estos otros agentes –al margen de su grado de complejidad institucional– como interlocutores válidos, como pares, a la hora de definir los objetivos y administrar los recursos. Por otra parte, es primordial dejar de lado las nociones convencionales y apriorísticas de legitimidad, nadie puede arrogarse mayor legitimidad que el otro, así como el uso de la cultura para justificar fines ajenos a ese proceso abierto de construcción de lo común.

Todo ello comporta, sin duda, el replanteamiento de la autoridad y del papel ejemplar del museo, para dotar a esta búsqueda colectiva de modos no autoritarios y no verticales de acción cultural. Facilitar plataformas de visibilidad y de debate público.

redes

PROYECTOS / INVESTIGACIÓN / ACCIONES / HISTORIAS

La sección "redes" de este número ha sido coordinada por Raúl Sánchez Cedillo

INSTITUCIONES DE LO COMÚN

El dominio de las sombras

El lenguaje coloquial atribuye a *lo común* el valor de la banalidad, lo que nunca es reconocido como objeto de deseo, lo que se prodiga, sin escasez ni misterio. *Lo común* no merece ningún reconocimiento, salvo el de una existencia poco más o menos que *demasiado abundante*: demasiado presente como para que nos fijemos en ello, demasiado claramente expuesto como para que lo investiguemos.

En las casas burguesas francesas, los *comunes* fueron durante mucho tiempo los lugares de la domesticidad, el espacio que se sustrae a la vista de los eventuales visitantes —relegados, por el contrario, a las estancias de *representación*—, el conjunto de funciones que no tiene carta de naturaleza en el puro teatro de las relaciones sociales (cocinas, servicios, despensa, lavandería) y las dependencias interiores donde se reúnen todos aquellos que, aun asegurando el funcionamiento cotidiano del conjunto de la casa, se ven paradójicamente excluidos de esta. Los comunes pertenecen al dominio de las sombras, son los bastidores de una escena que no existiría sin una domesticidad que por ningún motivo debe salir a la luz.

No obstante, tener en común algo es también decir aquello que se pone en el fundamento, en la base de una copertenencia. De este modo, desde el punto de vista de la filosofía política, parece que lo común debe preceder siempre a las comunidades, representar sus cimientos, el suelo, la raíz inmutable, la esencia, la naturaleza. Las comunidades se piensan con dificultad sin la localización tranquilizadora de lo que las hace compactas; incluso, y con frecuencia, la identificación de *lo común* es percibida como la condición de posibilidad absoluta de toda copertenencia, de tal manera que parece imposible imaginar una dimensión en la que el estar juntos no estuviera, antes que cualquier otra cosa —lógica, cronológica, ontológicamente— construido sobre el espacio de una semejanza, de un vínculo, de un elemento compartido, de una definición primordial.

Así pues, lo *compartido* es un fundamento de futuro, y la comunidad crece y se refuerza solo porque está de antemano arraigada en un común que la justifica. Vaya tautología, la de un pensamiento político en el que la definición de la *polis* —la intersubjetividad, la posibilidad de un vivir juntos— es al mismo tiempo la causa y el efecto de sí misma.

La característica más evidente de estos dos aspectos tan diferentes entre sí es, sin duda, la invisibilidad: baja y despreciable en el primer caso, alta y demasiado pura para los ojos —demasiado claros— de los seres humanos en el segundo. Tanto si la invisibilidad se ve encarnada por el envés —cuidadosamente disimulado— del decoro social (los *comunes* como lugar de la domesticidad) como por el arraigo lejano del vivir juntos en una definición *a priori* de lo que pretendemos que sea nuestra esencia original (lo común como fundación y legitimación de nuestra comunidad); tanto si está vinculada a un mundo de trabajos juzgados indignos o, por el contrario, a una transcendencia fundadora, en cualquier caso imprime su marca a *lo común*. A saber: lo que no se podría ver o aquello a lo que no se puede acceder. Porque la invisibilidad es una prohibición, una imposibilidad. Lo común queda tachado desde un principio: es lo que se esconde, lo que nos esconden o lo que hay que esconder; una ausencia, una carencia, un hueco, una sombra. Un no objeto, un no ser. Querer pensar lo común se convierte casi en un oxímoron: intentar dar cuenta conjuntamente de dos términos incompatibles entre sí.

Ahora bien, ¿y si se tratara, por el contrario, de devolver a lo común la visibilidad de su propia inmanencia? ¿Y si, rechazando tanto la vergonzosa puerta cerrada de los patios traseros domésticos como la fuente demasiado luminosa de lo que se supone que venimos desde la eternidad, nos aplicáramos a restituir a la existencia de los seres humanos una plenitud sin sombras y, al mismo tiempo, a dejar de pensar en la estela

La Casa Invisible, de Málaga, una de los ejemplos más activos de una institución de lo común en España. Foto: Genín Andrada.

La Casa Invisible, en la imagen, trata de escenificar los deseos de una comunidad alegre, la posibilidad de una vida diferente. Foto: Genín Andrada.

de una transcendencia de la que nos llevan diciendo demasiado tiempo que no somos lo bastante dignos? ¿Y si, por el contrario, se tratara en definitiva de afirmar que lo común es aquello que se trata de *construir* políticamente a través de la instauración de nuevas comunidades y no aquello que siempre precede —como una condición de posibilidad— a nuestra existencia? Resumiendo, ¿y si hoy fuera preciso pensar lo común liberado de la prohibición que bloqueaba el acceso al mismo para, por el contrario, tornarlo de nuevo tangible y accesible, puesto ante nosotros, delante de nosotros como un punto de mira, un horizonte próximo, un espacio en el que irrumpir, una posibilidad abierta, es decir, el producto necesariamente provisional de una invención que no deja de reproblematizarse?

¿Y si fuera preciso, a comienzos del siglo XXI, inventar una nueva gramática de lo político, deconstruir todas las categorías y las cesuras que desde hace tres siglos han estructurado el pensamiento político moderno, rechazando de tal suerte la oposición entre lo privado y lo público, el individuo y la *polis*, lo particular y lo universal, los bastidores del mundo doméstico y el teatro de la pura representación social, para redefinir —a plena luz del día— lo común como un espacio de vida a la vez singular y compartido, como invención sin raíces dotada de múltiples ramificaciones, como producto de la acción de los seres humanos y no como fundamento de su supuesta esencia; en definitiva, como una nueva articulación entre las diferencias?

Se trataría, pues, de hacer posible la elaboración de modos de vida inéditos en los que las cocinas contarían tanto como los salones de gala y en donde se predicaría la inteligencia de las relaciones materiales, la cooperación social o la producción de nuevos lenguajes; unos modos de vida en los que los saberes abordarían tanto la abstracción del intelecto como la construcción de los afectos o la búsqueda de los placeres, y donde sería preciso construir una nueva organización del vivir juntos a través de instituciones que incluirían en su seno la posibilidad ininterrumpida de su propia transformación constituyente, es decir, de su apertura al movimiento (o, mejor dicho, *¿a los movimientos?*), a lo múltiple, a las diferencias.

No es en absoluto azaroso que en el ámbito del pensamiento político los principales obstáculos para la redefinición de la noción de lo común (recordemos: ya no fundamento de toda comunidad, sino constitución política de modos de vida inéditos y compartidos) sean las nociones de *público* y de *privado*. Lo *público* y lo *privado* forman una tenaza conceptual fuera de la cual parece muy difícil situarse. De esta manera, todo lo que no es *público* parece pertenecer de oficio a lo *privado*; y a la inversa, todo cuanto no es susceptible de ser gestionado por la economía puramente doméstica de la casa se ve necesariamente expuesto en la escena pública de los asuntos políticos.

Lo que es privado es aquello que solo me pertenece a mí, o incluso aquello que me niego a compartir con los demás. La propiedad privada es una apropiación de lo común por parte de un individuo solo, también una expropiación de todos los demás. Es al mismo tiempo la construcción de la oposición entre el interés individual y el interés común, la idea de que una legitimación de esa apropiación por parte de un individuo genera inmediatamente una injusticia, verdadero origen de la desigualdad y la corrupción. Lo que me quedo para mí no es solo lo que los demás no tendrán, sino aquello de lo que desde ese momento carecerán, lo que les hará falta.

La propiedad privada es una apropiación de lo común por parte de un individuo solo, también una expropiación de todos los demás

En los inicios del pensamiento moderno —pienso en Rousseau– lo común que *uno solo* se atribuye a través de la apropiación privada corresponde esencialmente a recursos y bienes que hoy denominaríamos *naturales*: la tierra, el agua, los derechos de paso y de travesía por el territorio (en los bosques y los campos), los productos de la caza y la pesca, todo cuanto en esa época constituye la base de los privilegios de la aristocracia y el clero. Así, denunciar la privatización de lo común es –si seguimos a Rousseau– denunciar la socialización de la naturaleza, es decir, su íntima corrupción. Y como es imposible –incluso para Rousseau– imaginar cualquier tipo de retorno al estado natural o a una especie de Edén perdido anterior a la propiedad privada, es preciso idear la manera de impedir la apropiación y regular los apetitos individuales. Ese sistema será precisamente el del contrato social: la gestión *pública*, estatal, de la tierra y las riquezas. Una apropiación del Estado para impedir la apropiación individual.

En la actualidad las cosas no son como en el siglo XVIII. La definición de *lo común* ha cambiado. La tierra, el agua, la energía, el gas... En lo sucesivo, nuestra naturaleza es impensable sin una valorización que los convierta siempre en productos inmediatamente y de antemano culturales, socializados, cooperativos.

Los recursos *naturales* son todo salvo naturales en sentido estricto: son uno de los elementos de esa valorización que la acción concertada de los seres humanos (esa *transformación* de la naturaleza a la que tradicionalmente denominamos el *trabajo*) hace posible.

El análisis de Rousseau era contundente y justo, pero funcionaba paradójicamente en un horizonte de pensamiento que era el del *Ancien Régime*, en un mundo en el que la propiedad pura —los títulos, los privilegios y el usufructo exclusivo— contaba mucho más que el trabajo y la valorización de los recursos. El *Ancien Régime* es bastante indiferente a la idea de la valorización, porque está mucho más atento a la jerarquía social; más que el beneficio, le interesa el estatuto social (la pertenencia a un orden, los privilegios) y la propiedad.

Hoy, por el contrario, la propiedad privada consiste precisamente en negar a los seres humanos su derecho común sobre lo que solo su cooperación (es decir, su trabajo concertado) es capaz de producir: innovación, cooperación social, circulación de saberes.

En resumen, todo aquello que, en la época del capitalismo cognitivo, se presenta cada vez más como la piedra angular de la valorización económica. Luchar hoy contra la propiedad privada es reclamar el derecho a reapropiarse *no individual* y *no estatalmente* de la producción social que todos, cada uno a su manera, hacen posible. De lo común se suele decir que es, al mismo tiempo, aquello que se quiere sustraer al falso dilema privado/público, aquello que queremos intentar definir como un nuevo modo de organización de esa reapropiación *no individual* y *no colectiva*. *Común* es el nombre de una apropiación sin propietarios, sin privaciones y sin Estado, de la que sin embargo todos podrían beneficiarse.

Como el Estado deberíamos ser nosotros, es preciso que sus agentes inventen eficazmente algo para adornar su apropiación de lo común. Hacernos creer, por ejemplo, que si el Estado nos representa y se arroga los derechos que nos ofrece la naturaleza, lo hace para evitarnos lo peor. El problema se vuelve más complicado desde el momento en que pasamos de los, supuestamente, recursos *naturales* al trabajo y a la producción (es decir, a la transformación del mundo por la acción concertada de los seres humanos); decir que el Estado tiene derechos sobre lo que producimos equivale a decir que ese «nosotros», esto es, la comunidad productiva a la que nuestro trabajo da forma, es muy distinta de lo que producimos efectivamente. Nuestro *nosotros* común no es lo que producimos, inventamos y organizamos como común, sino lo que nos permite existir como sujeto unitario y desde tiempo inmemorial, con independencia de lo que hacemos juntos o

Devolver lo común a la visibilidad ha sido una de las conquistas más celebradas de La Casa Invisible. Foto: Genín Andrada.

la manera en que transformamos el mundo (y a nosotros mismos en el seno de ese mundo).

Lo común que nos caracteriza, nos dice el Estado, no nos pertenece, puesto que en realidad no lo creamos; lo común es nuestro fundamento, lo que tenemos bajo los pies; es nuestra *naturaleza*, nuestra *identidad*, nuestro *origen* compartido, nuestra *esencia*. Y si ese común no nos pertenece en realidad —porque, precisamente, ser no es tener— la apropiación de lo común por parte del Estado no se llama otra cosa que *gestión* (económica), delegación y representación (política).

El Estado gestiona riquezas de las que nos convendría no ocuparnos, puesto que resultan insignificantes en comparación con nuestra naturaleza humana... y porque no cabe concebir humanidad más despreciable que aquella que confunde su propia humanidad con la de los bienes materiales. Pero el deber de desapego hacia la riqueza en nombre de la pureza originaria de la humanidad (argumento destinado, cómo no, exclusivamente a los pobres) no atañe desde luego al Estado que, toda vez que carece de una esencia sobre la cual replegarse en una contemplación pura y desinteresada, se arroga entonces el derecho de decir que, en adelante, lo que nuestro trabajo ha producido le pertenece. Como queda demostrado: implacable belleza del pragmatismo público.

La naturaleza y la identidad son mistificaciones del paradigma moderno del poder. Para reapropiarnos de nuestro común es preciso, en primer lugar, producir una drástica crítica de ese paradigma. Nosotros no *somos* nada y no queremos *ser* nada. *Nosotros* no es una posición ni una esencia, una *cosa* que ha sido declarada pública con excesiva precipitación.

Nuestro común no es nuestro fundamento, es nuestra producción, nuestra invención reanudada sin descanso. *Nosotros*: el nombre de un devenir. Nosotros somos ese común: hacer, producir, participar, moverse, compartir, circular, enriquecer, inventar, relanzar.

Lo común es el rechazo del origen, la identificación del ser y el crear o el producir. Es la voluntad de existir singularmente (pero sin propiedad privada, nunca *individualmente*) y, al mismo tiempo, de manera común (pero nunca *colectivamente*, sin reducir nuestras múltiples diferencias a la unidad del Estado o del partido). Es la crítica radical de toda forma de propiedad privada o pública, la redefinición de una relación con los bienes y las riquezas que no sería la de la renuncia –no se trata de reemplazar la *privación* por una especie de ética de la renuncia a los bienes mundanos– sino, al contrario, de usufructo transitorio y compartido.

Lo común es, por último, la idea de que nada en este mundo es natural, ni siquiera la naturaleza misma, y de que precisamente por ello todo pertenece a todos.

Durante casi tres siglos, hemos pensado la democracia como administración de la cosa pública, es decir, como institucionalización de la apropiación estatal de lo común.

Hoy, la democracia ya no puede pensarse más que en términos radicalmente diferentes, o sea, como gestión común de lo común. ✣ JUDITH REVEL

La democracia ya no puede pensarse más que en términos diferentes: como gestión común de lo común.

Judith Revel es profesora de Historia del Pensamiento Contemporáneo. En la actualidad imparte clases en la Université Paris I y es investigadora asociada al laboratorio IIAC-Anthropologie de l'écriture. Es especialista en el pensamiento de Michel Foucault. Ha publicado, entre otros libros, *Vocabulaire de Foucault* (2002), *Fare moltitudine* (2003) y *Qui a peur de la banlieue?* (2008).
Este texto se basa en la intervención de Judith Revel en la mesa redonda *Instituciones de lo común. Construyendo nuevos derechos en la metrópolis*, celebrada el 12 de marzo de 2010 en el marco de las jornadas *La potencia de la cooperación*, III aniversario de La Casa Invisible de Málaga (http://www.lainvisible.net).

Traducción del francés de Raúl Sánchez Cedillo

LA CASA INVISIBLE

Los límites de la institución crítica y el desafío del común

Todo parece indicar que la religión fundamentalista de la austeridad y el sacrificio en las cuentas públicas, y por ende en los presupuestos disponibles de las instituciones culturales, viene a acelerar un fin de ciclo de las secuencias de colaboración y, en cierto modo, experimentación entre museos y centros de arte contemporáneo y un cierto afuera de la institución cultural.

Más adelante tendremos que poner en tela de juicio la entidad de ese afuera, pero consideremos ahora el término como índice de una gama de relaciones entre la institución cultural de lo contemporáneo y focos y redes de enunciación híbridos entre la innovación cultural y la creación política surgidas en la última década. La tensión hacia el afuera no ha sido en la última década un mero acto de voluntad de los gestores y programadores de la institución cultural de lo contemporáneo, sino una tendencia en cierto modo inscrita en la lógica misma de la superación recuperadora, de la *Aufhebung* de la institución y de sus operaciones y relatos encaminados a recibir el impacto de las rupturas fundadoras, en lo artístico y en las formas de vida, que constelan el universo de lo contemporáneo. Los sucesivos impactos de la crítica de la institución del arte de las secuencias dadaísta, situacionista, Fluxus, etc., la consistencia misma del objeto arte con los conceptualismos y su absorción comercial, serial e irónica en el pop-art, son jalones suficientes aunque no exhaustivos a este respecto.

Es sabido que el sistema del arte y su relación con el afuera no deja de tener correspondencias con la suerte que el final y cambio de siglo ha destinado a otros semitranscendentales (Foucault), como el trabajo o la política. Efectos correlativos del espesor y del largo impacto histórico del espectro del «movimiento real que abole [*aufhebt*] el presente estado de cosas» y/o del vampiro (cínico) de la subsunción real de la vida-trabajo-lenguaje en el capital: dos polos de una misma matriz histórica en la que continuamos viviendo.

Tras el afuera queda el adentro de la red. Sin embargo, hace ya tiempo que la crítica del presente se ha percatado de que se acabó el afuera. De que los presupuestos naturalistas, dialécticos, progresivos, vanguardistas, alternativos, de la crítica del sistema del arte y de la cultura funcionan en la indiferencia y la equivalencia de la representación, y en la economía política del arte y de la cultura como tensores de un valor de cambio que vive de innovación lingüística y novedad creativa; pero que continúa sosteniendo su (id)entidad con arcaísmos y fetichismos, coleccionismo, unicidad, genialidad, autoría, etc. Todas, vaya, compatibles con *the rule of (intellectual) property*, con la axiomática jurídica consustancial al capitalismo a secas.

Este sistema sin afuera precisa, además de la imprescindible axiomática jurídica, de un plan abstracto de organización del circuito económico-productivo de la cultura y el arte. Precisa de combinaciones funcionales de dureza y flexibilidad en sus segmentos, capaces de suturar las trayectorias creativas a un circuito económico basado en valores de cambio y en regímenes (todo salvo democráticos) de crédito financiero a la empresa (creativa) que produce valor añadido, directo o indirecto; pero al mismo tiempo debe servirse de segmentos flexibles, modulares, reconstruibles en su integridad solo ex post, al objeto de permitir que las excedencias creativas de la cooperación se determinen como proceso de renovación del sistema del arte y la cultura. Al control a distancia, al gobierno anticipador y previsor de esas secuencias cooperativas que producen excedencia (de sentido, de afecto, de percepción) y por ende un plusvalor de cambio (antes rentista, parasitario, que directamente ganancial), podemos llamarlo con Michel Foucault y Maurizio Lazzarato la *gubernamentalidad del sistema del arte y la cultura*, esto es, una modalidad de gobierno que, antes de ejercer una acción directa sobre los comportamientos de los sujetos, procede a anticipar las condiciones en las que esos comportamientos tendrán lugar, que es «acción sobre las acciones previsibles de los demás», afectación a distancia de la autonomía (presupuesta) de los sujetos cooperativos.

Esta capacidad gubernamental sobre el individuo creativo en red se torna por añadidura en matriz inspiradora de la gubernamentalidad genérica del proyecto neoliberal, en la precisa medida en que responde satisfactoriamente a las pretensiones de autonomía, autenticidad, imprevisibilidad y búsqueda del éxito como autorrealización en el proyecto, que han sido descritas como componentes de una crítica artística que habría pasado a formar parte de las dotaciones ideológicas del *nuevo espíritu del capitalismo* (Boltanski y Chiapello). En efecto, la sociedad red es gobernable si en cada uno de nosotros late un ansia de vida concebida como proyecto individual de sí mismo, como búsqueda de autonomía, de autenticidad, de singularidad. Si en esa misma medida nos movilizamos de modo permanente en pos de nuestro proyecto de una vida creativa, asumiendo la precarización de la existencia y el oportunismo de las ocasiones irrepetibles que toda aventura del sí mismo como creación implica.

El individuo creativo en red "lucha por su esclavitud como si se tratara de su salvación"
SPINOZA

Individuo creativo, proyecto de sí, disposición a la autoprecarización de la existencia propia y ajena, automovilización permanente, *oportunismo de red* son, pues, las invariantes de esta antropología del trabajo cognitivo y creativo que configuran una variante estética contemporánea de la servidumbre voluntaria descrita por de La Boétie. En efecto, aquí también el individuo creativo en red «lucha por su esclavitud como si se tratara de su salvación» (Spinoza). En esta matriz antropológica reconocemos las pautas que informan los comportamientos, ideales y expectativas de la galaxia del trabajo cognitivo y creativo, desde el periodismo a la gestión cultural, pasando por la industria de la música pop, la publicidad y las profesiones artísticas. Pero sus efectos no se limitan a la composición subjetiva de estas fuerzas de trabajo, sino que funcionan además como un módulo genérico de producción de públicos metropolitanos cuya atención y horizontes se ven prendidos por los mundos posibles –en la dimensión neomediática que comprende en un circuito integrado que comprende desde las televisiones a las redes sociales como Facebook– que estarían encarnados en las formas de vida de tales individuos creativos.

Melancolía y voluntarismo de la institución pública crítica. Precarias son, a su vez, la situación y las perspectivas de lo que, a falta de una definición más adecuada, podemos llamar provisionalmente la *institución cultural (pública) crítica y democrática*. Por esta hemos de entender los raros intentos de aplicación desde dentro de los preceptos de la crítica institucional, conforme a una perspectiva de reforma radical del discurso y de la función de la institución cultural pública, muy en particular en el caso del arte contemporáneo. Esto se ha traducido en modificaciones apreciables del discurso del museo, de los programas expositivos, de la interpretación de lo contemporáneo, la narración de las colecciones, los programas públicos, etc. Aquí encontraríamos una resonancia débil de la crítica institucional. Mientras que por democrática no hemos de entender, o al menos no fundamentalmente, la apertura de tipo pedagógico a los grandes públicos, sino más bien a las minorías político-culturales conflictivas, a las nuevas creaciones políticas que han expresado conflictos, formas de acción y agentes colectivos de enunciación no controlada.

Esta misma institución cultural (pública) democrática se ve hoy triturada por la

presión combinada del sistema de las industrias creativas y las pretensiones patrimonialistas y paternalistas de los gobernantes de la cosa pública. La crisis es la ocasión para el saqueo y la reconversión, para la consagración de la institución cultural pública como mediadora, armonizadora y facilitadora de los agentes e instituciones que en lo sucesivo deben amoldarse al formato de la empresa creativa.

Pero si consideramos detenidamente las cosas, podemos decir que esa apertura ha sido fundamentalmente de discurso o de narración, pero de una narración aporética, autolimitadora de sus consecuencias, en la medida en que no ha dejado de jugar en el ámbito de lo representacional, del reconocimiento discursivo de alteridades políticas y culturales, integrándolas en una narración polifónica, en una narración de una altermodernidad del arte y la cultura. Pero ahí reside su límite: el de la política de la representación y el reconocimiento.

Hacia una *narráctica* de las instituciones del común. Tengamos en cuenta la diferencia radical de la situación contemporánea. El final del afuera no nos devuelve un adentro plano y pacificado, indefinidamente controlado por la gubernamentalidad neoliberal. Si seguimos el rastro del exceso que da cuenta de toda novedad, de toda diferencia relevante (lingüística, estética, cultural o de formas de vida) y por ende de todo plusvalor en el circuito de la producción cultural, nos topamos con un continuo en red de la cooperación entre cerebros en la que vida y trabajo (precarizados) se tornan indistinguibles y, donde la relación entre trabajo y renta disponible, trabajo y derechos sociales, se ha tornado completamente irracional, sometida a las arbitrariedades y asimetrías de un poder de mando corporativo, financiero y del sistema de partidos. De esta dimensión, propiamente biopolítica, parten aquellas emergencias políticas y culturales que la narración de la institución crítica aspira con voluntarismo a visibilizar, representar y reconocer: nuevas especies que precisan de nuevas instituciones como medios artificiales de satisfacción de su tejido de deseos e intereses colectivos. De esta suerte, el problema urgente es el de la expresión de los contenidos. Las funciones no representativas sino expresivas de las narraciones, sus efectos de tipo *narráctico* (donde las narraciones son inseparables del contexto pragmático e inmanente de sus efectos, según Jean-Pierre Faye) implican una concatenación explícita del plano del contenido, su emancipación en la esfera pública, en el espacio político e institucional, frente a la circularidad e intercambiabilidad de las representaciones en el dispositivo museístico o en las ferias de los contenedores culturales.

La emancipación del plano del contenido nos acerca a una dimensión, la de un común del intelecto y el afecto, de la percepción y la relación al que remite toda secuencia de cooperación, toda novedad que surge de las redes, toda notoriedad autoral o industrial. Esta emancipación es tanto más necesaria si registramos una fenomenología apabullante que nos dice que ese común es parasitado, explotado y destruido, toda vez que se lo toma como base de un capitalismo basado en la cooperación entre cerebros; esto es, cuando se individualiza y jerarquiza un tejido de red, cuando se privatizan los bienes comunes, cuando se fetichiza a autores y escuelas o cuando su potencia productiva es capturada para extraer rentas parasitarias de tipo inmobiliario y financiero a través de dispositivos de captura como las ciudades marca o las ciudades creativas.

Una instalación en La Casa Invisible de Málaga. Foto: Genín Andrada.

A este respecto, las tentativas bienintencionadas de hacer del común la base de una nueva narración universalista del arte y la cultura contemporáneas, de un nuevo modelo cultural que registre y reconozca la mutación acontecida, adaptando las políticas públicas, colaborativas y expositivas al mismo, no abandonan aún el círculo de la representación. Todo indica, por el contrario, que el viaje de la narración crítica institucional se acerca ahora a un umbral constituyente. Como envés subversivo del cinismo del capitalista colectivo y del sistema de partidos en la operación (de poder) de la crisis. El común no puede ser un universal representativo; en tanto que nombre y narráctica común lo es siempre de una tensión compositiva constitutiva, instituyente, que no puede ahorrarse disensos, rupturas y conflictos.

¿Cómo puede la institución cultural pública promover una transición hacia las instituciones de lo común?

***Autoreforma* instituyente.** De esta suerte, el problema de las relaciones entre la institución cultural pública y las minorías que trabajan en redes, instituciones anómalas e iniciativas políticas contra la expropiación y destrucción de los bienes comunes, y en favor de una insurgencia política e institucional basada en la invención de una *res communis* entendida como sujeto-objeto (bio)político de una democracia absoluta (Negri), cabe plantearse del siguiente modo: ¿cómo puede la institución cultural pública, cómo pueden sus operadores cómplices, estimular y promover una transición, no exenta de rupturas, hacia las instituciones del común? Si nos damos cuenta, antes que de la función patrimonial, pedagógica y narrativa, su relevancia contemporánea se juega en tales apuestas: de otro modo no cabe experimento o apertura institucional pública alguna, sino la tergiversación adicional más retorcida ante lo nuevo. Las condiciones de esa transición se condensan en hacer de la institución cultural pública un contrapeso democrático y experimental a los adversarios del común, así como un ámbito de legitimidad y resonancia de sus propuestas. Corriendo los riesgos inevitables.

El proyecto incipiente de las instituciones del común no puede prescindir de cómplices y aliados, puesto que si algo le sobran son los enemigos mortales. Pero no precisa muletas ni reconocimientos paternalistas, sino tiempo, mediación e intercesión para expresar su potencia en un periodo terrible para las instancias de emancipación en Europa. Los estudiantes italianos de la *Onda Anomala* no han soñado en los últimos meses con un nuevo 68 universitario, ni han enarbolado la bandera ajada de la reivindicación ante el soberano de una «universidad pública y de calidad» contra la *edufactorización* de la enseñanza superior prescrita por el proceso de Bolonia. Antes bien, han registrado y experimentado en sus luchas la mutación acontecida, la presencia paradójica del común y han redactado en consecuencia el proyecto de una autoreforma de la universidad, esto es, de una autoinstitución de la universidad (y por ende un desplazamiento del conflicto social y político por la riqueza y la igualdad) a partir de los elementos comunes de todas sus singularidades compositivas, esto es, de la distribución y conexión social del intelecto general y de su capacidad de autonomía y empresarialidad.

¿Es este un prototipo reproducible para el resto de instituciones públicas, y en particular, para la institución cultural y artística? Así, por ejemplo, si de museo de lo común quiere hablarse (y hacerse), habría que pensar más bien en la autoreforma del museo contemporáneo y en la metamorfosis institucional que esta acarrea: reforma y revolución, unidos de la mano, siguiendo el gradiente del común que se inventa. ✣ RAÚL SÁNCHEZ CEDILLO

LA CASA INVISIBLE

Una institución anómala

La ciudad intolerable. Málaga, capital de la Costa del Sol, es un buen exponente de aquellas ciudades que han transformado la vida en una experiencia precaria, anclada en el paradigma de la escasez y atravesada por el paro, la temporalidad, los bajos salarios y un más que pobre despliegue de las políticas sociales. El reflejo en el ámbito de la cultura es directo: carencia de equipamientos públicos, ausencia de ayudas públicas a la creación, precarización del trabajo cultural y un permanente éxodo de los creadores hacia otras ciudades buscando la posibilidad de poder vivir de su trabajo.

Lejos de los grandes relatos sobre las virtudes de la *new economy*, la inversión público-privada en I+D+I y las perspectivas de un despegue cualitativo del sector servicios, el modelo de desarrollo económico de la ciudad de Málaga responde más bien a lo que David Harvey llamó en El *nuevo imperialismo* la *acumulación* por *desposesión*, un modelo que produce un estrangulamiento de las capacidades creativas y productivas de amplios sectores de la sociedad cuyas vidas solo pueden reproducirse a base de una profunda precarización y un altísimo nivel de endeudamiento.

¿Qué sucede en una ciudad cuando el modelo ideológico neoliberal se alía a una gestión cultural deficiente haciendo que la ciudad se torne intolerable? Pueden suceder muchas cosas, entre ellas el que más de un centenar de personas procedentes de distintos ámbitos decidan organizarse, movidas tanto por el malestar como por el deseo de tener una vida más alegre, intensa y colectiva, con el fin de poner en marcha en un edificio municipal en desuso una experiencia de democracia directa y gestión ciudadana.

Centros Sociales 2.0. Permítanme un consejo: Intentemos un acercamiento a las experiencias de ocupación de edificios abandonados para la creación de centros sociales sin caer en la tentación de forzar categorías generales en torno a una identidad o a un movimiento *okupa*. La experiencia en este sentido nos deja una enseñanza: cuando se superan las cuestiones identitarias y el centro social se abre al territorio, la experiencia deja de estar gobernada o regulada por un grupo parcial y deviene multitudinaria, transformándose en un punto de atracción que posibilita la emergencia de procesos de autoorganización y creación de redes entre la multiplicidad de sujetos que habitan la ciudad.

Hace años decíamos *goodbye gueto* y hablábamos de transformar los Centros Sociales Ocupados en Cuerpos sin Órganos, buscando un desbordamiento de la experiencia y posibilitando entrecruzamientos y devenires entre aquellas figuras que un tanto toscamente agrupábamos bajo nociones como *precariado* o *sujetos subalternos*: jóvenes precarios, migrantes, estudiantes, creadores invisibles, etc. Proponemos hoy una mirada que nos invite a pensar y actualizar las fuerzas sociales, más o menos frágiles, que han puesto su empeño y sus capacidades creativas en la gestación de espacios de libertad y autonomía en toda época y en toda ciudad. Si tenemos que reconocernos parte de una tradición, esta viene de mucho más lejos que del movimiento *squatter* o el movimiento *punk*, y nos conecta con las experiencias de autogobierno de los bienes y asuntos comunes que acompaña desde siempre a la vida en sociedad.

Nueva Institucionalidad. ¿Por qué resulta tan sugerente para nuestros pequeños espacios de movimiento problematizar la noción de institución? Evidentemente no por su referencia a las normas, hábitos o reglas establecidas, al fin y al cabo nos hemos criado como colectivos en una relación casi fóbica con las instituciones disciplinarias propias de los estados modernos. Lo que está en juego tiene más que ver con una necesidad y un deseo de dotar de permanencia, consistencia y densidad a nuestro *hacer* en el territorio. ¿Es posible dotar de cierta estabilidad la producción de una subjetividad libre y antagonista con respecto a las formas de dominio? O para presentarlo en términos aún más paradójicos, ¿es posible imaginar una institución inacabada, donde siempre prime lo instituyente sobre lo instituido?

Ha llegado la hora de asumir que el principal problema al que nos enfrentamos tiene más que ver con la fragilidad de los proyectos colectivos y los efectos dispersivos del mercado como regulador de la vida que con la modelización y la sujeción disciplinaria de las instituciones estatales. Se agota la mirada fija en la decadencia de lo viejo, es momento de prestar atención a lo que podemos hacer hoy, poniendo en juego las capacidades, la fuerza/invención que se despliega cuando decidimos producir, aquí y ahora, una vida diferente, intensa, alegre y colectiva. Más aún, cuando hemos demostrado que lo que podemos no es poco. Cuando hablamos de institución anómala, institución monstruo, institución de movimiento, estamos intentando, a través de nuevos adjetivos, reinventar el sustantivo. Anómala por su carácter experimental, extraña a las lógicas estatales y mercantiles. Monstruo por el propio carácter monstruoso, híbrido, mutante, de los sujetos metropolitanos, hechos a trozos, *cyborgs*, parcheados, con zonas amputadas e implantaciones diversas. De movimiento para señalar una genealogía radical, ligada a las experiencias de rebeldía, como los consejos, los *soviets*, las instituciones proletarias, cuando el proletariado era una máquina de guerra. Cuando decimos *instituciones de lo común*, sin embargo, estamos poniendo el acento en la posibilidad de imaginar una producción, gestión y cuidado de los bienes y asuntos comunes que tenga como protagonistas a los propios ciudadanos. ¿Sobre qué tipo de dispositivos debería articularse una institución de estas características?

¿Es posible imaginar una institución inacabada, donde siempre prima lo instituyente sobre lo instituido?

- Dispositivos que garanticen una gestión radicalmente democrática, abriendo de forma permanente la posibilidad de ser partícipe y protagonista tanto de sus instancias administrativas como de la toma de decisiones que comprometen al proyecto en su conjunto. De aquí la exigencia de una arquitectura organizativa clara, legible y penetrable a la vez que dispuesta a acoger a nuevos miembros y facilitar su participación.

- Dispositivos que permitan la apropiación del espacio y su uso intensivo por parte de múltiples sujetos. Facilidad en el acceso, generosa disposición a ceder el espacio, cuidado del mismo para que pueda acoger a sensibilidades diversas. De aquí la exigencia de producir un espacio liso, acogedor, abierto.

- Dispositivos que estimulen la experimentación y la cultura colaborativa basada en el procomún. Equipamientos culturales y espacios destinados a la creación libre y al mejor espíritu *amateur*. De aquí la exigencia de abrir las puertas con equipamientos dignos a los *creadores invisibles* y estimular la creación de redes de colaboración basadas en una pedagogía centrada en la importancia del procomún y las licencias abiertas.

- Dispositivos de desprecarización que contribuyan de forma concreta y material a una reproducción de la vida en condiciones de dignidad. Oficinas de Derechos Sociales, acceso gratuito a determinados servicios, asesoría para la puesta en marcha de emprendimientos de economía solidaria, etc.

- Dispositivos de producción y circulación de saberes que promuevan espacios de autoformación que, a su vez, potencien el pensamiento crítico y den forma a instancias de aprendizaje experimentales. Proliferación de talleres, espacios seminariales, ciclos formativos, etc.

- Dispositivos de empoderamiento, organización y producción de conflicto ante las políticas o instituciones que precarizan nuestras vidas. Desarrollo de dinámicas de desindivualización de los problemas y construcción de poder ciudadano para intervenir en las políticas que nos afectan.

He aquí algunos de los ámbitos en los que estamos experimentando y *testeando* la posibilidad de una institución de nuevo tipo. No cabe duda de que estamos desorientados, ya que la desorientación es una carac-

El patio de La Casa Invisible, un observatorio irónico de la actividad artística malagueña.

terística de nuestra época, de modo que nuestro desafío pasa por buscar señales que nos indiquen no tanto un camino como un campo de posibilidad para una vida libre. La Casa Invisible es una señal, una demostración de potencia.

La política artesanal. Partamos de una cuestión evidente: gran parte de la gente que hoy tiene fobia a la política tiene buena parte de razón. Las figuras que asociamos con la política han producido una sensación de empacho, de hartazgo, de saturación. La gente que no se implica en la política tal y como se entiende comúnmente no lo hace por tonta sino por lista, hay algo que ha muerto en los relatos de la vieja política y hoy se presenta como un mero instrumento para conseguir o administrar poder en la lógica de las instituciones de la forma Estado.

No basta con apelar a la responsabilidad, al compromiso, a la conciencia. Lo que hace falta es afectar, movilizar deseos, hacer vibrar los cuerpos con la posibilidad de una vida diferente. Todas estas cuestiones las ha entendido mejor la lógica managerial del nuevo capitalismo que los espacios de la militancia.

La Casa Invisible retoma la propuesta de una política artesanal basada en los proyectos comunes, los encuentros, la posibilidad de hilvanar planos de existencia compartida allí donde solo hay individuos aislados. La política artesanal entiende que la tarea urgente y elemental pasa hoy por reinventar los vínculos sociales, creando comunidades que ya no parten de un *a priori* sino que se conforman en el hacer mismo, lejos de cualquier esencia, lejos de una identidad prefigurada.

Hemos aprendido que una condición común no supone ni da por descontado un proyecto común, y es entonces donde nos afirmamos voluntaristas, en la disposición de poner en marcha vectores de subjetivación que permitan componer proyectos comunes entre singularidades dispersas. Muchos de esos vectores no han funcionado o han tenido un corto recorrido, y es por eso que nuestra voluntad tiene la forma de un laboratorio, basado en un continuo ensayo-error y una confianza en lo común.

La profunda crisis que estamos viviendo tiene su correlato en la crisis de lo colectivo, es por ello que no podemos partir de categorías abstractas de barrio, clase o comunidad. En todo caso nuestra mirada artesanal de la política –y en eso La Casa Invisible se presenta como un dispositivo idóneo– nos invita a recrear las condiciones de posibilidad que permitieron que la palabra *barrio* nombre algo que iba más allá del territorio fijo, que la palabra *clase* nombre mucho más que una determinada condición compartida.

Aun a riesgo de simplificar, diremos que la contínua devaluación de lo público y la disolución de los proyectos y relatos emancipadores del movimiento comunista han permitido que sea el mercado el gran organizador de la vida común en unas sociedades fragmentadas o dispersas. A continuación diremos que siempre hay algo que se escapa, eso lo sabemos bien, y en este edificio que llamamos Casa Invisible hemos encontrado centenares, miles de personas, que están buscando libertad, cooperación, encuentros.

La política artesanal debe combatir los clichés y el voluntarismo estéril y autista de la vieja militancia, pero también debe mantener férrea la voluntad de ir al encuentro de estas pulsiones y poner lo que hay a nuestro alcance para que estos deseos puedan articularse en planos de consistencia, en nuevas subjetividades capaces de hacer temblar los cimientos de la explotación contemporánea y su correlato de impotencia, resignación y miedo.

2.0 Confianza. Recuerdo con claridad el impacto que me causó una conversación con un compañero saharaui, una noche cualquiera en La Ceiba, aquel bar *ocupado* que durante una década existió en dos emplazamientos malagueños, y en la que discutíamos entre risas sobre los problemas para aceptar la existencia de Dios. En un momento, el compañero, que era creyente, señaló a toda la gente que se encontraba en el lugar y me dijo: "No sé si vosotros creéis o no en algún Dios, pero aquí detecto una gran fe compartida, una creencia fuerte en mejor futuro, una espiritualidad común". Independientemente de que nociones como fe o espiritualidad sean desde luego ajenas a nuestra subjetividad, lo cierto es que tenía parte de razón y me hizo pensar que uno de los indicadores para valorar si estamos haciendo las cosas bien es justamente la capacidad de que la gente que atraviesa un centro social pueda volver a creer en la potencia de la acción colectiva. Si la fe, asociada en una versión secular a la noción de confianza, se compone de una creencia desvinculada de una prueba lógica o evidencia material, lo cierto es que en gran medida nuestras prácticas deberían restaurar la fe en lo común. Como bien señala Peter Pal Pelbart, una de las características de las tonalidades emotivas del sujeto posmoderno pasa por ese gesto nihilista del *nada merece la pena*, de modo que el desafío pasaría no tanto por revivir viejas trascendencias sino por desplegar nuevas fuerzas que reinventen la vida, haciendo posible una nueva fe en el mundo.

¿Qué nombra la palabra desencanto si no es esa pérdida de fe, ese devenir *cliché* de los discursos y lenguajes que ya no afectan, no conmueven, no movilizan? Desde este punto de vista, La Casa Invisible es un espacio que permite retomar el encanto de la práctica colectiva, la recuperación, o más bien la reinvención, de la creencia en las virtudes de lo común. Hay un efecto extraño, casi imperceptible, que opera en las subjetividades que atraviesan una experiencia de este tipo y que tiene que ver con la producción de confianza.

Sin confianza no hay posibilidad para la experiencia colectiva. La confianza es el soporte del riesgo; y hoy, entre tanto miedo e impotencia, solo es posible la libertad si asumimos riesgos y entendemos que la política de lo común produce vértigo, pero también una enorme alegría. ✣ NICOLÁS SGUIGLIA

Lo que hace falta es afectar, movilizar deseos, hacer vibrar los cuerpos con la posibilidad de una vida diferente

Nicolás Sguiglia (Rosario, Argentina), vive desde hace una década entre Málaga y Sevilla. Es Licenciado en Sociología y Máster en Derechos Humanos y Desarrollo. Actualmente es miembro activo de la Red de pensamiento crítico Universidad Nómada, del Centro Social y Cultural de Gestión Ciudadana La Casa Invisible de Málaga, así como de la experiencia de autoorganización entre trabajadores del sector cultural Creadores Invisibles.

SALE

La crisis de la fábrica de la cultura. El caso S.a.L.E.

El S.a.L.E. (www.saledocks.org) es un espacio independiente para el arte contemporáneo creado en Venecia por un grupo de activistas procedentes de los centros sociales autogestionados. El S.a.L.E. entiende el arte como producción común. Desde el año de su fundación, en 2007, se ha distinguido por su programa dedicado tanto a artistas emergentes como a los autores más relevantes del panorama contemporáneo (Yona Friedman, Gianfranco Baruchello, The Pirate Bay, Martha Cooper). El S.a.L.E. ha generado, además, seminarios y publicaciones: *L'arte della sovversione* (Manifestolibri, 2009) y *Headlines* (libro vinculado a la exposición homónima).

En 2005, Antoine Prum representaba a Luxemburgo en la Bienal de Artes Visuales de Venecia con una película elocuentemente titulada *Mundo veneciano*. Los protagonistas de la obra eran cuatro figuras paradigmáticas del sistema del arte: un pintor bohemio, una comisaria obsesionada por lo *politically correct*, un crítico dotado de elegancia formal y un artista *relacional* de aspecto más bien *cool*. Los personajes discuten frente a una taza de café con la ciudad lagunar de fondo. De pronto, entre discusiones teóricas varias, aquellos individuos comienzan a agredirse y a practicarse mutuamente mutilaciones de todo tipo, transformando así una situación tediosa en un alborozo *gore*, con profusión de sangre, tripas y vísceras.

En esta obra, evidentemente, la violencia representa la liberación de esas pulsiones que el arte, aquí representado como una frustrante *comunidad cerrada*, ya no está en condiciones de sublimar.

La película contiene dos elementos decisivos que acentúan el clima de artificialidad y alienación: todo el guión está compuesto de citas procedentes del ámbito de la crítica de arte; la película está rodada dentro de una Venecia artificial, un decorado cinematográfico construido en Luxemburgo en 2001, pero en ruinas después del fracaso del proyecto de megaproducción que debería haber albergado.

A partir de esta breve descripción, deberíamos poder extraer una moralidad nacional-popular: Venecia (o la ciudad) es un decorado cinematográfico, y el mundo del arte una pequeña comunidad de charlatanes que se odian. Una especie de lectura neosituacionista de la relación entre arte y ciudad como dispositivo espectacular. Pero esta interpretación resulta demasiado reduccionista. Lo que la película de Prum nos debe ofrecer, por el contrario, es una ocasión para comprender la reflexión en la que se basa el proyecto del S.a.L.E.. Debemos esforzarnos en identificar una paradoja en la obra en cuestión: allí donde la película parece enseñarnos una ciudad de cartón piedra y un debate autorreferencial, es preciso, en cambio, ver la plenitud de aquellos procesos materiales que, vinculándose al arte, influyen de manera decisiva en la dimensión económica, social y política de la ciudad.

Venecia es un decorado cinematográfico y el mundo del arte una comunidad de charlatanes que se odian

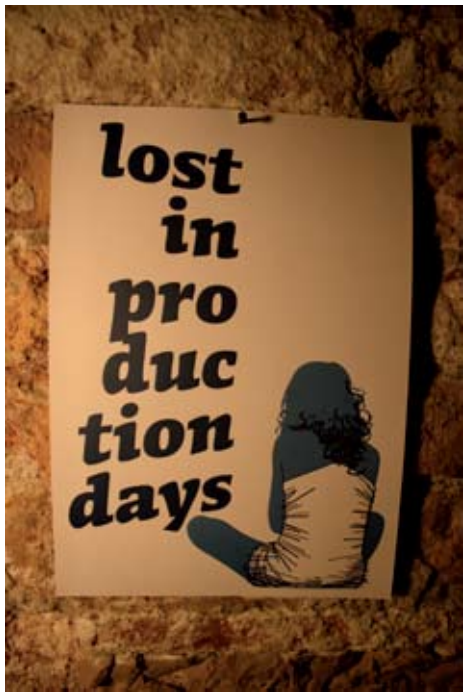
En una continuación ideal de *Mundo veneciano* tal vez deberían aparecer otros personajes: el economista del arte, el magnate de las finanzas, el creativo, el precario... individuos que en la actualidad son protagonistas, junto a los primeros, de la *culturalización* de las economías metropolitanas y de la definición de lo que nosotros llamamos la *fábrica de la cultura*. La cultura y el arte hacen que cambiemos —quizá de forma lenta— la manera en que miramos el mundo. Esta potencia subjetiva no tiene nada de utópico. Es más, es justamente lo que transforma la metrópolis contemporánea y las condiciones de vida de muchos de nosotros. Lo que está en discusión es la sustancia de esta transformación, la dirección que ha tomado.

En 2002, el volumen titulado *Investigación sobre la dimensión económica de la oferta cultural en Venecia* arrancaba con una afirmación elocuente: "Los recursos financieros de entrada [del sector cultural] representan un volumen relevante, equivalente a unos 240 millones de euros, y el empleo directo e indirecto generado por la oferta cultural es de 6.000 puestos de trabajo. Su entrecruzamiento continuo con otros sectores de la economía urbana lo convierten además en un pilar potencial del proyecto de un plan estratégico para Venecia"[1].

Con los años, estas magnitudes se han duplicado como mínimo, y el S.a.L.E. nace precisamente con la idea de atravesar dicho plan estratégico. La trayectoria que conduce al S.a.L.E. arranca en 2005, cuando un grupo de jóvenes artistas, comisarios, estudiantes universitarios y activistas de centros sociales autogestionados ocupa, durante la inauguración de la Bienal de Artes Visuales, un invernadero abandonado, justo enfrente de la entrada de la exposición. Las obras de arte expuestas en aquella ocasión en el invernadero contribuyen al sentido de la operación, así como el proceso de autorrecuperación del espacio, su limpieza y su devolución al barrio, a la ciudad y a todo el público de la bienal.

Esta experiencia, denominada *Mars Pavilion*, tiene lugar el mismo año en que, bajo la coordinación de la Administración

Los docks venecianos, son escenario de la apuesta colectiva de S.a.L.E. Foto: Ugo Carmeni.



Instalaciones de la "fábrica S.a.L.E." recuperadas para la agitación cultural. Fotos: Ugo Carmeni.

municipal, se lleva a cabo el traspaso de propiedad del Palacio Grassi (importante sede expositiva de la ciudad) de la familia Agnelli a François Pinault, es decir, de la principal industria italiana del automóvil a un coleccionista del arte, magnate de la industria del lujo y propietario de la casa de subastas Christie's.

Este traspaso puede considerarse un momento simbólico para Venecia, la señal mediática de un cambio de paradigma mucho más complejo, el del triunfo de una economía que podríamos definir como inmaterial —en este caso, sobre todo creativa y cultural— en detrimento de un modelo productivo anterior, vinculado a la industria tradicional de cuño fordista (encarnada por la familia Agnelli).

A partir de ese momento, en Venecia surge con claridad una confluencia en la inversión en las formas de la expresión contemporánea. Una confluencia entre sujetos importantes del capital financiero (tipo Pinault) y el gobierno ciudadano (la administración municipal), esta última en busca de alternativas creíbles a un turismo masificado y descualificado que potencia sobre todo las rentas de posición y que se revela insostenible tanto desde el punto de vista social como ecológico.

Evidentemente, la inversión en arte contemporáneo no se ha limitado al caso Pinault, sino que ha implicado también a la Bienal, la apertura de nuevas fundaciones y la presencia de universidades públicas y privadas donde se ofrecen programas vinculados al arte, el diseño, la moda, el teatro, la gestión de bienes culturales, etc.

Nunca la creatividad fue una prerrogativa de la cooperación social como en la era de las redes, y sin embargo se ve en gran medida desvalorizada

¿Todo perfecto, entonces? En absoluto. El proyecto del S.a.L.E. nace a partir de la convicción de la ambivalencia de este tipo de procesos, una ambivalencia con frecuencia recalcada también desde el discurso institucional (que encuentra en su propia crítica su sustento principal), pero rara vez puesta en discusión en su materialidad.

Podríamos pensar en Venecia como un lugar en transición, desde la imagen tradicional de *ciudad museo* a la de *creative city*. Desde luego que no se puede banalizar esta transición, ni tampoco es posible, a día de hoy, saber si se llevará a cabo plenamente. Y, sin embargo, en la hibridación y en los confines porosos entre las dos definiciones es preciso identificar en qué punto el dispositivo de la creative city empieza a producir la ambivalencia a la que nos referimos.

La formulación *fábrica de la cultura* —que no indica ninguna forma de continuidad estructural con el lugar de la producción en el fordismo— resulta útil para delinear un campo en el que se ponen en juego asimetrías y relaciones de fuerza. A los ojos de todos, gran parte del trabajo vivo no se reconoce, está infrarremunerado o, directamente, no está retribuido; en una palabra, es precario. En la fábrica de la cultura, a la aportación que la inteligencia social metropolitana hace a la producción de valor no le corresponde una distribución equivalente de renta. Nunca la creatividad fue una prerrogativa de la cooperación social como en la era de las redes, y sin embargo se ve en gran medida desvalorizada.

Creative City en Venecia —pero también en otros lugares— significa que la inversión en arte contemporáneo trae consigo una revalorización del mercado y de las rentas inmobiliarias. En este sentido, arte y ladrillo van paradójicamente de la mano, apoyándose en una ciudad que nada tiene de cartón piedra (por volver a *Mundo veneciano*) y favoreciendo posiciones rentistas (inmobiliarias y académicas). No obstante, nos gustaría ser claros sobre este punto. Desde los inicios de nuestra trayectoria, nunca pensamos que los precarios de la era del trabajo cognitivo y creativo pudiesen organizarse (exclusivamente) a través de viejas formas sindicales, sobre un terreno reivindicativo tradicional. En lo que respecta a Italia, hasta fecha reciente no ha existido una disponibilidad por parte de algunos sectores sindicales para una discusión sobre temas como las rentas del trabajo o la renta básica de ciudadanía. Además, es difícil que Italia pueda ver la difusión de movimientos al estilo de los Intermitentes del Espectáculo franceses. A pesar de cierta vitalidad de los precarios de las artes escénicas, las condiciones de partida son demasiado diferentes de las de sus *primos* de allende los Alpes.

Así pues, sin perjuicio de una apertura a la discusión, la alternativa en la que se basa el S.a.L.E. es diferente: la creación de un espacio de producción cultural independiente, un modelo autoorganizativo del trabajo vivo metropolitano capaz de producir iniciativa cultural, coinvestigación, conflicto y, en el futuro, distribución de renta para los sujetos con los que trabaja. De algunos intentos de coinvestigación veneciana y del artículo de Andrew Ross[2], que toma en consideración una escala mayor, se desprende hasta qué punto la fragmentación de la composición técnica —es decir, de la organización capitalista del trabajo vivo— constituye el obstáculo que hay que superar para plantear formas de acción común en la fábrica de la cultura.

Encontrar lo *común* del trabajo vivo en la época del capitalismo cognitivo es la condición necesaria para transformar las relaciones de fuerza y las condiciones materiales. Por lo demás, este aspecto es precisamente el que el discurso institucional de la economía del arte se niega a ver. El S.a.L.E. responde a la necesidad de arrebatar a los economistas del arte el *mantra* referente al poder del arte para transformar la manera en que las personas miran el mundo. No porque sea falso, sino porque en sus manos esta verdad con frecuencia enmascara la consolidación de posiciones rentistas inmobiliarias metropolitanas y académicas, así como la existencia de una precariedad endémica en la que se basan las economías del arte contemporáneo. El desarrollo de *distritos culturales avanzados* no puede prescindir de una distribución de la riqueza que tome en consideración un dato: el hecho de que el arte —y con más motivo en la era de las redes— es el producto de una cooperación social extensa y de las redes que la inervan.

Precisamente durante un seminario en el S.a.L.E., Maurizio Lazzarato señalaba que, en la copresencia entre *molaridad* y *molecularidad*, y en aquella entre hipermodernidad y neoarcaísmos, se desplegaba el funcionamiento del arte como institución[3]. Esta capacidad para mantener unidos discursos innovadores sobre la constitución de la subjetividad y la antigua distribución de roles y funciones (el artista, el público, el museo, el festival) delinea el campo de batalla de la fábrica de la cultura, un campo que hay que frecuentar *dentro y contra*, por repetir un viejo *adagio*.

Y el S.a.L.E. está sin duda *dentro*, sobre todo por su posición material en la ciudad. Ha sido el primer espacio artístico permanente de esa rama del arte contemporáneo de la que surgen hoy nuevos museos y fundaciones importantes. Pero, ¿por qué se caracteriza su *estar contra*? De forma evidente, el S.a.L.E. *está contra* cuando organizan manifestaciones dentro de la Bienal el Museo de Punta della Dogana (propiedad de François Pinault) y otras instituciones culturales. *Está contra* cuando, frente a estas iniciativas, se contraponen con histeria los dispositivos de seguridad privada o las cargas de la policía. Pero, al mismo tiempo, el S.a.L.E. *está contra* en un sentido más profundo, puesto que, con su propia existencia material, sustrae un lugar a la lógica rentista (ya sea pública o privada) y lo valoriza en cuanto *common*, como bien común. *Está contra* porque se opone a un uso artístico de los discursos y de los imaginarios del conflicto como mera forma de gobernación. *Está contra* puesto que une la libertad de expresión (que nunca va seguida de una transformación de las relaciones sociales) con la necesidad de la transformación y el reconocimiento de la dimensión común de la producción artística y cultural. Y resulta evidente que esta forma de oposición a las lógicas de la fábrica de la cultura es una forma que inmediatamente se presenta como proyecto, ya que se expresa a través de un programa de exposiciones, seminarios, publicaciones, etc.

S.a.L.E. es un modelo autoorganizativo del trabajo metropolitano capaz de producir cultura, con flicto y, en el futuro, distribución de renta

Cuando el S.a.L.E. construye, como está sucediendo, formas de trabajo conjunto con sujetos institucionales e intercepta flujos económicos (a decir verdad todavía limitados) vinculados a la economía cultural metropolitana, está justamente interfiriendo en un mecanismo en el que predominan lógicas rentistas (el alquiler de espacios privados) y la precarización del trabajo vivo (desde el trabajo creativo hasta los servicios menos cualificados). Este es un aspecto que nosotros identificamos como plenamente político, parte de lo que podríamos definir como nuestra *práctica de lo común*, un momento de reapropiación de ese plusvalor cultural producido socialmente y sustraído a la captura capitalista para una distribución equitativa del mismo.

¿Y la crisis? En la crisis, la cultura sufre recortes ingentes de financiación pública, y esto no sucede solo en Italia donde, por lo demás, la precariedad era ya la única condición conocida por el trabajo vivo cognitivo y cultural antes del estallido de la crisis en 2008. También a escala europea, la cantine-

Arquitectura y graffitti en otras dos propuestas de la factoría S.a.L.E. Fotos: Ugo Carmeni.

La producción de lo común a través de los "manifestos" S.a.L.E.: situacionistas, asociación de artistas venecianos, debates sobre espacio público y movimientos sociales...

la de la austeridad funciona como marcha fúnebre de los fondos dedicados a las artes y a la cultura.

No quiero parecer catastrofista. Sería posible dar un vuelco a lo trágico de las condiciones materiales de la crisis si se favorecieran procesos de recomposición social. Es necesario encontrar en algún sitio lo común de la multitud, romper la fragmentación de las relaciones de trabajo, género y procedencia, volver a captar esa subversión (en palabras de Brian Holmes[4]) que la industria cultural ha utilizado con frecuencia como motor de su éxito y recomponer una fuerza social capaz de responder a gran escala al uso que el capital hace de la crisis.

¿Y el arte, no corre el riesgo este discurso de reducirlo a mera comparsa, ilustración o, peor aún, relleno de centros sociales autogestionados de nueva generación? Se podría responder a esta objeción recalcando un limitado interés hacia lo que hoy en día el sistema institucional suministra como arte, en particular bajo la forma de neoarcaísmos: el artista, el comisario, la obra, el museo, etc. Se podría —y se puede— sostener que nos interesa más la dimensión social y reticular de la producción cultural, en particular en la era de la web 2.0 y de la difusión de lo digital; se podría —y se puede— afirmar la primacía de la producción de nuevas formas de vida característica de los movimientos sociales y de las identidades *queer* disonantes. Todo esto es verdad, pero no resuelve el problema de cómo volver a captar ese potencial subversivo que el sistema del arte (en tanto que segmento de la industria de lo *cool*) amenaza, de hecho, con desactivar.

Sería posible dar un vuelco a lo trágico de las condiciones materiales de la crisis si se favorecieran procesos de recomposición social

A mi modo de ver, la relación entre investigación artística y *práctica de lo común* sigue siendo un problema abierto. Los artistas, tal vez justamente debido al progresivo desdibujamiento de los límites entre arte, trabajo y política[5], sienten con frecuencia la dimensión de la autoorganización característica de los espacios sociales como una prevaricación, mientras se encuentran a sus anchas en el espacio liso del sistema artístico, donde, más allá de casos burdos de censura, jamás se problematiza el mensaje político de su trabajo y donde no se les invita a discutir la posición de su obra *dentro* de las relaciones sociales de producción. Es evidente que es posible convertir este límite en oportunidad; cabe describir simplemente la porosidad entre arte, trabajo y política como la condición dentro de la cual la *intelectualidad de masas* (por remontarse a una definición que Paolo Virno utilizaba hace diez años) debe tomar las riendas de su destino.

En este contexto, el envite no es tanto la necesidad de construir centros sociales autogestionados acogedores de artistas como la necesidad de afirmar el arte como producción *común*: refractaria a la medida desde el punto de vista capitalista y hostil a la lógica de la propiedad. Se trata sin duda de un rompecabezas antiguo –y moderno– para el que no existe una solución universal: existen, sin embargo, contextos en los que este problema abarca segmentos metropolitanos y sociales mucho más allá de los límites restringidos del debate especializado. Allí es donde es necesario seguir planteándose el problema, en términos nuevos, pero decididamente materiales. ✣ MARCO BARAVALLE

Marco Baravalle es activista, autor y curador (Venecia, 1979). En la actualidad es promotor del espacio político y artístico S.a.L.E Docks en Venecia. Recientemente ha editado el volumen *L'arte della sovversione*, Roma, Manifesto Libri, 2009.

Traducción del italiano de Marta Malo

1 Zanon, Di Maria, Russo, Zecchin, *Indagine sulla dimensione economica dell'offerta culturale a Venezia*, Marsilio, Venezia, 2003.
2 Andrew Ross, "La nuova geografia del lavoro precario", en Federico Chicchi y Gigi Roggero (eds.), *Sociologia del Lavoro* 115; III fascículo, 2009.
3 Maurizio Lazzarato, "Molare e molecolare: rapporti tra soggettività e cattura nell'arte, en Marco Baravalle (ed.), *L'arte della sovversione*, Manifestolibri, Roma, 2009.
4 Brian Holmes, "Recapturing subversion. Twenty twisted rules in the culture game", en Van Abbemuseum (ed.), en colaboración con WHW, Escape the Overcode. *Activist Art in the Control Society*, 2009, en http://bit.ly/9y51fu
5 Paolo Virno, *Grammatica della moltitudine*, DeriveApprodi, Roma, 2002 [ed. cast.: *Gramática de la multitud*, Traficantes de sueños, Madrid, 2003].

La Tabacalera es uno de los últimos "contenedores" rehabilitados para centro social del eje Lavapiés-Embajadores, en Madrid. Foto: Genín Andrada.

TABACALERA

La Fábrica Tabacalera: Experimentos del común

Hay que crear nuevas normas que rijan nuestro común frente a los imperativos del mercado

El centro social autogestionado La Tabacalera (LTBC) es muchas cosas y de muy diversa índole. Compone un arsenal de expectativas, deseos y experiencias en un mismo espacio, a veces en relación, otras ajenas —y potencialmente contradictorias— entre sí. Resulta difícil poder describir el centro de forma homogénea. Para intentarlo, hay que abordar dos cuestiones: el contexto inmediato en el que arranca la experiencia y la composición inicial del proyecto.

El momento en que surge la posibilidad de activar el edificio de LTBC como espacio social, recogiendo una demanda ya histórica en el barrio, se define por la incertidumbre: una relación débil con un ministerio receloso; el entramado social que sostiene el proyecto es disperso y complejo: las redes que antes se habían movilizado por este edificio estaban desactivadas o se han reubicado en otros espacios. La fragmentación social no permitía una apuesta a priori por esta negociación y más bien se esperó con cautela a que la oferta se materializase para movilizarse sobre la propuesta.

Este compás de espera generó dos reacciones contrapuestas: la máxima expectación entre aquellos sectores más vinculados a cierta producción artística, que veían en el espacio de LTBC la ocasión de disponer de un recurso e incluso una promoción, frente a la desconfianza de quienes veían esta oportunidad muy débil y constreñida.

El punto de arranque, en un contexto de incertidumbre y debilidad (no están claros los términos del acuerdo, hay claros límites temporales y muchos frenos y miedos institucionales), es el de la apertura máxima de un espacio[1] a una composición plural, heterogénea y compleja de personas sin referentes comunes constatados (incluyendo lenguajes, asideros normativos, culturas, expectativas, y un largo etcétera). Este arranque —en el que todavía estamos— es, por tanto, reconocible y abiertamente caótico: está inscrito en los tiempos del capitalismo actual: la velocidad, la fragmentación, la debilidad de los lazos sociales... Toda posibilidad de reflexión para la autoorganización —entendida como proceso de reflexión colectiva acerca de la asunción autónoma de normas consensuadas de relación y gestión— está condicionada por y es simultánea al despliegue frenético de la acción y la producción social. A su vez, se corresponde con la apuesta por construir un espacio de lo imprevisto[2].

LTBC acaba de nacer y no puede pensarse con precisión sin contar con una experiencia propia. Esto lo sabíamos y lo constatamos meses después, cuando precisamente ese desenfreno de creatividad y movilización social, al tiempo que le da sentido, hace patente la necesidad de un cuerpo común, de que el proceso aporte significación al espacio y su entorno y genere una propuesta colectiva capaz de perdurar más allá de los límites previstos por el ministerio.

Antecedentes. En 2004 se constituye La Tabacalera a Debate, una red social abierta pero a la vez acotada a unos objetivos: en relación a la idea de que el destino final de la Fábrica de Tabacos de Embajadores se decidiese en un proceso de participación ciudadana (frente a varios proyectos aún no definitivos que se barajaban desde el Ministerio de Cultura), la iniciativa recogía las complejas luchas territoriales, culturales y políticas que sobrevolaban el enorme edificio de LTBC (uno de los últimos grandes *contenedores* del territorio Lavapiés-Embajadores) desde hacía años.

El movimiento se proyectaba sobre cuatro vectores que entonces llamamos críticas[3] , la primera, sobre la política urbanística, el paisaje urbano, el destino de los edificios públicos y la modificación del territorio (transformación del centro de Madrid y, en concreto, del barrio de Embajadores, en fachada de la ciudad: eje museístico, *revitalización*, cambio de población y servicios y encarecimiento del suelo). La segunda, la artística, trabajaba sobre la cultura, la producción y la creación social, sobre la base de que arte, política y personas no están separadas, de que es preciso disolver las fronteras entre productores y espectadores. La tercera versaba sobre la dimensión democrática o participativa: cómo se deciden las cosas y qué grado de participación tienen las personas sobre la cosa pública. La última, referida a la dimensión productiva de la Fábrica: recuperar a un tiempo la memoria fabril del edificio y repensarlo como motor de una nueva economía del barrio.

El contexto era entonces el de una transformación urbana que expulsaba toda posibilidad de autoorganización ciudadana sobre un territorio desmantelado (desalojos de centros sociales que habían habitado el barrio, transformación de plazas públicas en grandes desiertos y restricción de uso del espacio público, entre otros). El marco de la actual experiencia de LTBC tiene que ver con ese proceso de desmemoria urbanística y social, de cambio de paisaje urbano, pero también de nuevas configuraciones y agentes sociales.

Propusimos LTBC como centro social autogestionado porque contemplábamos esta trayectoria y entendíamos este espacio como heredero de la cultura generada en los centros sociales, de transformación social e intervención en la ciudad. Este planteamiento era una hipótesis por verificar: la posibilidad de hacer de LTBC un centro social. Así, se convertía en un espacio para la experimentación social, política y artística.

El experimento Tabacalera: fábrica del común, institución del movimiento o experiencia compartida. Las posibilidades de un edificio de las dimensiones de la Fábrica de Tabacos son enormes. Experimentar sobre la puesta en marcha del espacio por parte de quienes quieran sumarse a ello implica ya algún elemento de partida: las personas, la horizontalidad y la cooperación como base del proyecto.

Un edificio de titularidad pública, en el centro de Madrid, se autogobierna, produciendo cultura desde la base. Al estilo de las fábricas recuperadas en Argentina, LTBC es activada por sus propios habitantes, manteniendo la sólida arquitectura original del edificio, reciclando materiales para su puesta a punto y demostrando que la autogestión es la mejor receta contra la crisis.

Esta suma de producciones, lenguajes, culturas, deseos e intereses, está en la base de los centros sociales como artefactos de intervención en la ciudad, pero no resuelve la tensión entre configurar LTBC como institución social o como mera experiencia.

Micropolíticas: el mundo entre cuatro paredes. En la trayectoria de los centros sociales, la apuesta por la heterogeneidad frente al cierre identitario ha sido uno de los planteamientos que abrían la posibilidad de conexión con el tiempo propio, las dinámicas globales y la construcción de nuevos comunes. Pero los centros sociales se relacionaban desde una subjetividad propia (múltiple, cambiante y contradictoria) con las derivas del capital y la metrópoli. LTBC es, en cambio, un pedazo de mundo que ha de definirse como diferente si no quiere ser igual a sí mismo. La búsqueda de un común que haga de LTBC un espacio antagonista y no un mero reproductor de cultura (entendida esta como *producción de subjetividad capitalista*) está en la base del reto de este proyecto. Un reto que se piensa al tiempo que se experimenta, de manera que es la propia experiencia *vital* de LTBC la que la hace situarse, definirse y avanzar.

Claramente, una de las principales dificultades en este sentido es que, dentro de la heterogeneidad del mundo, de la cultura del común, de la cooperación frente al individualismo, no es algo que venga dado o surja espontáneamente o por buena voluntad, y por tanto, nada se puede dar por sentado, sino que ha de construirse para que sea compartido y real. La experimentación está en la base de la propuesta. Crear nuevos hábitos y modos de hacer diferentes, dotarnos de nuevas normas que rijan nuestro común, frente a los imperativos del mercado y la alianza público-privada.

Tabacalera como centro social: ¿Hacia una nueva institucionalidad?. Precisamente porque el escenario de la gobernanza ya está dibujado en el centro de Madrid, porque la experiencia de los centros sociales *okupados*, por contra, señala la necesidad social de contar con el espacio suficiente como condición de posibilidad para que nuevas socialidades y subjetividades autónomas puedan intervenir en la ciudad, y porque el panorama es de escasez (de espacios, de posibilidad de desarrollo, pero sobre todo de estabilidad de iniciativas, de recursos...), LTBC se postula como centro social autogestionado.

LTBC abre, desde su inicio, un canal novedoso e innovador de relación institucional: la posibilidad de ser un sujeto autónomo reconocido, y hasta auspiciado, por una institución pública.

Una relación por construir, lo que necesariamente conlleva una tensión permanente que conviene pensar y trabajar, tanto desde el plano de la gobernanza —¿hasta qué punto es el proyecto de LTBC funcional a una nueva forma de gestión de la cultura público-privada?, ¿hasta qué punto ese cambio es positivo?, ¿cuáles son las características de esa nueva gestión y cuál nuestro lugar en ella?— como desde el plano de la construcción del proyecto —¿cuál es el grado de autonomía?, ¿cuál el margen de actuación?, ¿qué composición interna es precisa para sostener un discurso autónomo dentro de esa tensión?—. Se trata, pues, de un reto para, al menos, dos partes: la apuesta de las instituciones públicas por un nuevo marco de relación con lo social y la apuesta del proyecto Tabacalera como agente de una nueva institucionalidad.

Dentro de un terreno de dispersión y de un escenario de fragmentación, la apertura de un marco de estabilidad es fundamental para pensar el espacio del común. LTBC nace con un marco temporal no cerrado pero sí acotado (un año) en el que el reto es construir un modelo de producción cultural fuerte que legitime públicamente nuevas formas de gestión y producción social: a través de una programación abierta a la innovación y a la creación social cooperativa, de una vinculación con el entorno y el territorio en el que se inscribe (no ya un arte separado, sino una producción cultural vinculada); a través de una lógica diferente que, en un marco completamente mercantilizado, es capaz de producir bajo licencias de cultura abierta y *copyleft* —demostrando así la potencia de un modelo alternativo de producción y gestión—; a través de espacios de autoformación e intercambio, de inmersión en la mezcla de lenguajes y culturas (sociales, artísticas y étnicas), y como herramienta para otros proyectos, espacios y redes que pueden desarrollarse, proyectarse u obtener recursos en este espacio.

En la ciudad donde hasta el subsuelo tiene dueño, las prácticas sociales posibles son limitadas por la propiedad. Cuando esta es pública, el espacio está sobredeterminado por las formas y modos de la administración, que crea una percepción de universalidad (solo esta forma y esta normas son posibles) y de naturalidad (esta forma es así porque debe ser así o no hay otra). Cuando esta percepción se pliega a un análisis "autocrítico", este deriva en una llamada al compromiso, a la participación social, a la corresponsabilidad con el devenir de la sociedad. Pues bien, de eso se trata, de posibilitar la experiencia del espacio social donde los ciudadanos determinan reglas, formas, necesidades y deseos sin otra pauta que su propia posibilidad, su propia capacidad, responsabilidad y determinación.

LTBC afronta y renueva la cultura de cooperación, pues pone en marcha mecanismos inéditos de autoorganización en sociedades complejas mientras consigue visibilizar la dificultad y hacerse cargo de ella. La autogestión es hacerse cargo de lo propio (lo común), y para ello es preciso poner en marcha procesos de cooperación entre individuos o grupos aislados o sobreconformados por situaciones dadas, que estos procesos alterarán como única posibilidad de recomponer el vínculo de potencia quebrado por la fragmentación que obliga a pensarse como individuo singular, es decir, solo. ✣ ANA SÁNCHEZ Y CARLOS VIDANIA

Graffiti alusivo en una de los muros de la antigua Fábrica de Tabacos, en proceso de constitución como centro social autogestionado. Foto: Genín Andrada.

1 El espacio abierto da miedo, vértigo. No ofrece ninguna protección y, sin embargo, registra la amenaza continua de que algo puede pasar. Y es la condición de posibilidad para que algo pase...

2 Los espacios urbanos siguen una lógica funcional distributiva: de cada uno de ellos se espera una utilidad y cada uno está normativizado para cumplir esa utilidad: pareciera que cuando un espacio deja de corresponderse con la utilidad prescrita debe ser un espacio vacante hasta que vuelva a recuperar su utilidad primigenia o aquella que le es dada de nuevo.

3 ¿Qué hacer con una estación abandonada en una vía muerta? Sobre esa pregunta se construye la política del espacio de lo imprevisto: o se espera a la acumulación de un proyecto o se invita a formar parte de su historia y su destino, sin saber exactamente de antemano cuál va a ser este.

4 http://latabacalera.net/web2004/