



Roulotte is a publication edited by / Roulotte és una publicació editada per ACM / Roulotte es una publicación editada por ACM ([www.acm-art.net](http://www.acm-art.net))

editors / editors / editores: Xavier Arenós · Domènec · Martí Peran

collaborators Roulotte:09 / col·laboradors Roulotte:09 / colaboradores Roulotte:09: Joaquín Barriendos · Pep Dardanyà · Edgar Endress · Ramon Parramon · Martí Peran · Tomás Ruiz-Rivas

graphic design / disseny / diseño: Domènec

translation / traduccions / traducciones: Delícia Burset · Raymond Lang · Núria Gregori Pla

contact / contacte / contacto: Andrea Aguado  
[contact@roulottemagazine.com](mailto:contact@roulottemagazine.com)  
([www.roulottemagazine.com](http://www.roulottemagazine.com))

printing / impressió / impresión: Gràfiques Solà, Mataró

The ideas and opinions expressed in the articles are exclusive responsibility of the authors and do not necessary reflect those of the editors of the magazine / Les idees i opinions expressades en els articles són exclusiva responsabilitat dels autors i no necessàriament reflecteixen les dels editors de la publicació / Las ideas y opiniones expresadas en los artículos son exclusiva responsabilidad de los autores y no necesariamente reflejan las de los editores de la publicación.

© of the Roulotte: ACM  
© of the images: their authors

ISSN: 2013-4347

Dipòsit Legal: B-29277-06

Printed and bound in the European Union  
december 2011

ac m

Asociació per a la Cultura i l'Art Contemporani

With the support of:



AC/E  
ACCIÓN CULTURAL  
ESPAÑOLA



ACVIC  
CENTRE D'ARTS  
CONTEMPORANIES



CAN XALANT  
CENTRE DE CREACIÓ  
I PENSAMENT  
CONTEMPORANI  
DE MATARÓ

Co NC A

Consell Nacional  
de la Cultura i de les Arts



Ajuntament de Mataró  
Institut Municipal  
d'Acció Cultural

## roulotte:09

ESTO NO ES UN MUSEO. ARTEFACTOS MÓVILES AL ACECHO

THIS IS NOT A MUSEUM. MOBILE DEVICES LURKING

AIXÒ NO ÉS UN MUSEU. ARTEFACTES MÒBILS A L'AGUAIT



# roulotte:

## 09

---

**Roulotte 09** es un número especial mediante el cual se cierra el proyecto *Ceci n'est pas une voiture. Artefactos móviles acechan al museo*. La aventura se ha desarrollado a lo largo de tres años mediante distintas fases que culminan ahora con la publicación de lo acontecido durante este largo periplo. El momento de mayor visibilidad del proyecto general consistió en la articulación de la exposición *Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho* que se presentó en ACVic en octubre de 2011 y que tiene prevista una itinerancia por los países balcánicos durante 2012. **Roulotte 09** compila todos los mate-

riales presentados en la exposición así como las reflexiones celebradas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía que pretendían construir un cuerpo teórico capaz de acompañar el conjunto del proyecto. Este número no es pues un mero testimonio de una exposición sino que, por el contrario, actúa como episodio específico de un proyecto volcado en la investigación sobre los numerosos artefactos móviles que operan en distintas ciudades del mundo en calidad de dispositivos para el desbordamiento de las prácticas artísticas.

---

**Roulotte 09** is a special issue which brings to a close the project *Ceci n'est pas une voiture. Mobile devices stalking museums*. This adventure has been conducted over the last three years in different stages and which now culminates in the publication of what has occurred throughout this long journey. The general project's most visible point consisted of holding an exhibition entitled *This is not a museum. Mobile devices lurking museums* which was presented in ACVic in October 2011 and is scheduled to tour the Balkans in 2012. **Roulotte 09** comprises

all the material presented in the exhibition as well as the reflections discussed at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía which sought to construct a body of theory able to go together with the whole of the project. This issue is not just a mere witness of an exhibition but acts rather like a specific episode of a project focused on research regarding the numerous mobile artefacts that are in use in various cities around the world acting like devices for a vast array of artistic practices.

---

**Roulotte 09** és un número especial mitjançant el qual es tanca el projecte *Ceci n'est pas une voiture. Artefactes mòbils vigilan el museu*. L'aventura s'ha desenvolupat al llarg de tres anys mitjançant diferents fases que culminen ara amb la publicació del que ha esdevingut durant aquest llarg periple. El moment de major visibilitat del projecte general va consistir en l'articulació de l'exposició *Això no és un museu. Artefactes mòbils a l'aguait* que es va presentar a ACVic l'octubre de 2011 i que té prevista una itinerància pels països balcànics durant 2012. **Roulotte 09** compila tots els materials presentats a

l'exposició així com les reflexions celebrades al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía que pretenien construir un cos teòric capaç d'acompanyar el conjunt del projecte. Aquest número no és doncs un mer testimoni d'una exposició sinó que, per contra, actua com a episodi específic d'un projecte bolcat en la investigació sobre els nombrosos artefactes mòbils que operen en diferents ciutats del món en qualitat de dispositius per al desbordament de les pràctiques artístiques.

## Ceci n'est pas une voiture

Proyecto impulsado por ACVíc Centre d'Arts Contemporànies, Acció Cultural Española (AC/E), Can Xalant Centre de Creació i Pensament Contemporani de Mataró e Idensitat en colaboración con Trànsit Projectes.

### Fase 1. Consulta Museos portátiles.

Can Xalant en colaboración con Universitat de Barcelona, ACVíc e Idensitat.

### Fase 2. iD Mataró–Vic.

Producción de dos proyectos. ACVíc, Can Xalant e Idensitat.

### Fase 3. Espacios, tránsitos y dispositivos móviles.

Taller. Idensitat en colaboración con ACVíc, Can Xalant, Cercle Artístic Sant Lluç y Consell Nacional de la Cultura i les Arts.

### Fase 4. Exposición *Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho*.

ACVíc y AC/E en colaboración con Can Xalant e Idensitat.

### Fase 5. Artefactos de acción directa.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en colaboración con ACVíc, AC/E, Can Xalant e Idensitat.

### Fase 6. Publicación Roulotte.

ACM Associació per a la Cultura i l'Art Contemporani en colaboración con CoNCA, ACVíc, AC/E, Can Xalant, Idensitat y MNCARS.

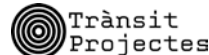
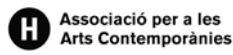
### Fase 7. Itinerancia de la exposición *Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho*.

ACVíc y AC/E en colaboración con Can Xalant y Idensitat.

Proyecto impulsado por:



En colaboración con:



Maribor • Mursko Sobota • Velenje  
Ptuj • Novo mesto • Slovenj Gradec

## Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho

La exposición *Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho* se inscribe en el marco del proyecto *Ceci n'est pas une voiture*.

Comisariado: Martí Peran

Coordinación: Andrea Aguado

Coordinación ACVíc: Ramon Parramon

Equipo ACVíc: Maite Palomo, Elisabet Wenceslao, Carles Arumi

Coordinación AC/E: Anael García

Exposición producida por:

ACVíc y AC/E con la colaboración de Can Xalant e Idensitat

Itinerancia prevista en 2012:

Maribor, Ljubljana (Eslovenia) / Zagreb (Croacia) / Bania Luka, Sarajevo (Bosnia-Herzegovina)

A?? / Adriana García Galán / Amor Muñoz / Ana Dumas / Anna Recasens / Antimuseo / Cinéma Numérique Ambulant (CNA) / CLUI / Colectivo Cambalache / Colectivo Descarrilados / Colectivo Kabaret Machine / Cristian Añó y David Armengol / Diego Pérez / Domènec / Fabiana de Barros / Fanzinoteca Ambulant / Felix Mathias Ott / Floating Lab Collective / Iñaqui Larrimbe / Iván Puig y Andrés Padilla / Josep-Maria Martín / LaFundició / Fanzinoteca Ambulant / Makea/ Marksearch / Miquel Ollé y Sofía Mataix / Núria Güell / Nuria Montiel / Pablo Helguera / Pablo Rojas Schwartz / Pau Faus / Platoniq / Public Works / Raimond Chaves / Rallyconurbano / Raumlabor / Sabrina Artel / Soundlab / Straddle3 y Todo por la praxis / Theo Craveiro / Toni Tomàs y Carles Porta / Virginia de Medeiros / Vitor Cesar

Diseño gráfico de la exposición: Marcel·lí Gutiérrez

Agradecimientos: Cristina Riera (Trànsit Projectes), Cristina Garrido (Idensitat), Eumogràfic

## Ceci n'est Pas une Voiture, un co-proyecto

*Ceci n'est pas une voiture* constituye el marco global de una experiencia que se ha podido llevar a cabo gracias a la implicación de numerosas personas mediante la cooperación y coproducción entre diversas instituciones. *Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho* está impulsada de manera conjunta por ACVíc, Acción Cultural Española (AC/E), Can Xalant e IDENSITAT y comisariada por Martí Peran.

*Ceci n'est pas une voiture* se ha concebido como un proceso de trabajo que combina la investigación, la formación, la difusión y la evaluación crítica. Con este objetivo, se distinguen distintas fases articuladas temporalmente entre 2010 y 2012, llevadas a cabo en diversos espacios y en las que han colaborado Universitat de Barcelona, Museo Reina Sofía, Roulotte (ACM Associació per a la Cultura i l'Art Contemporani), Trànsit projectes, Cercle Artístic Sant Lluç y el Consell Nacional de la Cultura i les Arts.

Esta publicación recoge los resultados de algunas de las fases, de manera específica las que forman parte de la exposición itinerante, los proyectos realizados previamente mediante la residencia y producción en Vic y Mataró, y los resultados de las jornadas de debate realizadas en el Museo Reina Sofía con el título *Artefactos de acción directa*. En sí, el presente número de *Roulotte* constituye una más de las fases que por un lado cierra un ciclo y por el otro abre una nueva etapa que, a partir de la itinerancia de la exposición, permitirá activar experiencias similares en otros contextos.

Tanto la exposición como la publicación constituyen un ejercicio de documentación y reflexión sobre la construcción de artefactos móviles que en ciertos casos actúan a modo de expansión articulada del centro de arte, pero que en otros se presentan como una alternativa renovada de los tradicionales roles que las prácticas artísticas asumen dentro de la institución. Una selección de más de 50 casos de estudio procedentes de diversas ciudades y países, constituyen un sugerente archivo de producciones que ilustran sobre los distintos matices que fluctúan entre la expansión y la alteración de los modelos existentes.

La exposición y la publicación entendidas como puesta en escena se caracterizan por una acumulación, selección y ordenación de estrategias que se despliegan y transitan por el espacio público. Algunas se camuflan, otras luchan por su visibilidad, unas desarrollan acciones paralelas, otras son parte de ellas al erigirse como formalizadoras de procesos, unas construyen espacios, otras lo parasi-

tan, unas imitan artefactos auto-construidos existentes, otras plantean ingeniosos aparatos innovadores. La mayoría busca la interacción directa, el deambular por el espacio público y, en su conjunto, se desprende la búsqueda urgente por encontrar alternativas a las vías más institucionalizadas de las prácticas artísticas o, como plantea Martí Peran, "una subversión de la lógica del museo". El ubicarse fuera de, aunque acechando el museo, esboza múltiples interrogantes. La pluralidad de formatos, situaciones, lugares y tiempos contribuyen en algunos casos a apuntar posibles respuestas, mientras que en otros exprimen esta larga agonía planteada desde el recurrente tema de la muerte del arte.

El territorio, lo social y también lo educativo están presentes en la mayoría de casos de estudio que se presentan, pero lo están también en el desarrollo generado en su conjunto por el proyecto *Ceci n'est pas une voiture*. ACVíc, AC/E, Can Xalant e Idensitat se sienten cómodos en estos procesos expandidos, dilatados en el tiempo, que se distribuyen por distintos lugares y están relacionados entre sí, que requieren múltiples negociaciones con diversos agentes involucrados, ya sean individuos, instituciones o colectivos autogestionados. Nos interesa poner en relación el arte, la educación y el territorio estableciendo entre y a través de ellos estructuras de carácter rizomático, en las que algunos nodos aspiran y alcanzan la independencia de otros. Todos ellos forman parte de una red mediante numerosos o escasos puntos de conexión, pero siguen conectados entre sí a través de la experiencia educativa impulsada como práctica estética y política, vinculada a un contexto territorial determinado.

Estas experiencias en el contexto de las jornadas de debate han servido para analizar la relación entre movilidad y localidad como productora de conocimiento. Como las prácticas culturales, también promueven una permanente traducción de las fuerzas sociales en vectores de movimiento para una transformación subjetiva y política. Trasladar estos planteamientos, reflexiones y propuestas a otras localidades constituye el objeto de interés de esta publicación y de la itinerancia de la exposición. Poder contrastarlo con otros múltiples proyectos existentes de similares características y ampliar el archivo de casos, forma parte del planteamiento global del co-proyecto.

ACVíc, AC/E, Can Xalant, Idensitat.

*Ceci n'est Pas une Voiture* covers the global context of an experiment that was carried out thanks to the involvement of many people and the support and coproduction of several institutions. *This is not a Museum. Mobile Devices Lurking* was promoted jointly by ACVic, Acció Cultural Española (AC/E), Can Xalant and IDENSITAT and directed by Martí Peran.

*Ceci n'est Pas une Voiture* was conceived as a process of work which comprises research, training, dissemination and critical assessment. With this aim in mind, various stages were conducted between 2010 and 2012 in several locations in which the University of Barcelona, Museo Reina Sofía, Roulotte (ACM Association for Culture and Modern Art), Trànsit projectes, Cercle Artístic Sant Lluç and the National Council of Culture and Arts all took part.

This publication features the results of some of the stages, specifically those involved in the travelling exhibitions, the projects carried out previously in the residence period and produced in Vic and Mataró, and the outcome of seminars held at the Museo Reina Sofía entitled *Direct Action Devices*. This issue of *Roulotte* constitutes just another stage which, on the one hand, marks the end of a series and on the other opens a new one which, based on travelling exhibitions, will enable similar experiments to be conducted in other contexts.

Both the exhibition and publication are examples of documentation and reflection on building mobile devices which sometimes act like an organized expansion of art centres, but are also presented as a new alternative of the traditional roles played by art practices within the establishment. A selection of over 50 study cases from various cities and countries form a suggestive collection of productions which shed some light on the varying nuances which flow between the expansion and change of the existing models.

The exhibition and publication, as a production, are characterized by an accumulation, selection and cataloguing of strategies which are used and hauled through public spaces. Some are camouflaged and others fight to be recognized, some conduct parallel activities while others are part of them and work like formalizers of the process, some build areas and others act like parasites

there, some imitate existing self-constructed devices and others are seen as clever innovative devices. Most seek direct interaction, wandering through public space and, on the whole, display an urgent will to find alternatives to the most institutionalized art practices or, as Martí Peran sums it up, "a subversion of the logic of museums". Being outside museums while stalking them raises many questions. The different formats, situations, locations and timing contribute to signalling possible answers while prolonging this drawn out agony seen as a recurring theme of the death of art.

Territorial, social and also educational contexts are present in most of the studies presented, but these also include development created within the context of the project *Ceci n'est pas une voiture*. ACVic, AC/E, Can Xalant and Idensitat feel at ease with these expanded processes, drawn out over time, distributed over various locations and related to one another, and which require extensive negotiations with the many agents involved, whether these are individuals, institutions or self-managed collectives. We are keen to unite art, education and territory by establishing rhizomatic structures among them and through them, where some nodes aspire to achieve, and do achieve, the independence of others. All these are part of a network linked to many or few connections, yet each is connected by educational experience promoted as an aesthetic and political practice tied to a certain territorial context.

The experiments in the context of debates and seminars have served to analyze the relationship between mobility and space as a producer of knowledge. Just like cultural practices, they also promote a permanent translation of social forces in vectors of movement to achieve a subjective and political transformation. Moving these considerations, thoughts and proposals to other locations constitutes the object of interest of this publication together with the travelling nature of exhibitions. Witnessing this in many other existing projects with similar features and extending the collection of such cases is part of the global view of this co-project.

**ACVic, AC/E, Can Xalant, Idensitat.**

*Ceci n'est pas une voiture* constitueix el marc global d'una experiència que s'ha pogut dur a terme gràcies a la implicació de nombroses persones mitjançant la cooperació i coproducció entre diverses institucions. *Això no és un museu. Artefactes mòbils a l'aguait* està impulsada de manera conjunta per ACVic, Acció Cultural Espanyola (AC/E), Can Xalant i IDENSITAT i comissariada per Martí Peran. *Ceci n'est pas une voiture* s'ha concebut com un procés de treball que combina la investigació, la formació, la difusió i l'avaluació crítica. Amb aquest objectiu, es distingeixen diferents fases articulades temporalment entre 2010 i 2012, dutes a terme en diversos espais i en què han col·laborat la Universitat de Barcelona, Museo Reina Sofía, Roulotte (ACM Associació per a la Cultura i l'Art Contemporani), Trànsit projectes, Cercle Artístic Sant Lluç i el Consell Nacional de la Cultura i les Arts.

Aquesta publicació recull els resultats d'algunes de les fases, de manera específica les que formen part de l'exposició itinerant, els projectes realitzats prèviament mitjançant la residència i producció a Vic i Mataró, i els resultats de les jornades de debat realitzades al Museo Reina Sofía amb el títol *Artefactes d'acció directa*. En si mateix, el present número de *Roulotte* constitueix una més de les fases que d'una banda tanca un cicle i de l'altra obre una nova etapa que, a partir de la itinerància de l'exposició, permetrà activar experiències similars en altres contextos. Tant l'exposició com la publicació constitueixen un exercici de documentació i reflexió sobre la construcció d'artefactes mòbils que en certs casos actuen a la manera d'expansió articulada del centre d'art, però que en altres es presenten com una alternativa renovada dels tradicionals rols que les pràctiques artístiques assumeixen dins de la institució. Una selecció de més de 50 casos d'estudi procedents de diverses ciutats i països, constitueixen un suggeridor arxiu de produccions que il·lustren sobre els diferents matisos que fluctuen entre l'expansió i l'alteració dels models existents. L'exposició i la publicació enteses com a posada en escena es caracteritzen per una acumulació, selecció i ordenació d'estratègies que es despleguen i transiten per l'espai públic. Algunes es camuflen, altres lluiten per la seva visibilitat, unes desenvolupen accions paral·leles, altres són part d'elles a l'erigir-se com a formalitzadores de processos, unes construeixen espais, altres el parasiten,

unes imiten artefactes auto-construïts existents, altres plantegen enginyosos aparells innovadors. La majoria busca la interacció directa, el deambular per l'espai públic i, en conjunt, es desprèn la recerca urgent per trobar alternatives a les vies més institucionalitzades de les pràctiques artístiques o, com planteja Martí Peran, "una subversió de la lògica del museu". Lubicar-se fora de, encara que aguaitant el museu, esbossa múltiples interrogants. La pluralitat de formats, situacions, llocs i temps contribueixen en alguns casos a apuntar possibles respostes, mentre que en altres espremen aquesta llarga agonia plantejada des del recurrent tema de la mort de l'art.

El territori, allò social i també allò educatiu estan presents en la majoria de casos d'estudi que es presenten, però ho estan també en el desenvolupament generat en el seu conjunt pel projecte *Ceci n'est pas une voiture*. ACVic, AC/E, Can Xalant i Idensitat se senten còmodes en aquests processos expandits, dilatats en el temps, que es distribueixen per diferents llocs i estan relacionats entre si, que requereixen múltiples negociacions amb diversos agents involucrats, ja siguin individus, institucions o col·lectius autogestionats. Ens interessa posar en relació l'art, l'educació i el territori establint entre i a través d'ells estructures de caràcter rizomàtic, en què alguns nodes aspiren i aconsegueixen la independència d'altres. Tots ells formen part d'una xarxa mitjançant nombrosos o escassos punts de connexió, però segueixen connectats entre si a través de l'experiència educativa impulsada com a pràctica estètica i política, vinculada a un context territorial determinat.

Aquestes experiències en el context de les jornades de debat han servit per analitzar la relació entre mobilitat i localitat com a productora de coneixement. Com les pràctiques culturals, també promouen una permanent tradició de les forces socials en vectors de moviment per a una transformació subjectiva i política. Traslladar aquests plantejaments, reflexions i propostes a altres localitats constitueix l'objecte d'interès d'aquesta publicació i de la itinerància de l'exposició. Poder contrastar amb altres múltiples projectes existents de similars característiques i ampliar l'arxiu de casos, forma part del plantejament global del co-projecte.

**ACVic, AC/E, Can Xalant, Idensitat.**

# Ceci n'est pas une voiture.

## Artefactos móviles acechan al museo

La necesidad de un análisis crítico sobre los roles y las funciones del Museo ha sido abordada desde múltiples perspectivas. La denominada Crítica Institucional desarrolló esta labor, en primer lugar, mediante una generación de artistas que pusieron en cuestión los procesos de legitimación estética ejercidos por la propia institución; la segunda generación de la Crítica Institucional, a partir de la década de los noventa, se caracterizó por incorporar el análisis crítico en el interior de la propia estructura institucional, cual introspección que garantizara la capacidad de expansión de un museo invulnerable. En esta tesitura, se impone el imperativo de crear herramientas para una suerte de Crítica Institucional de tercera generación, capaz de examinar al museo desde la exterioridad y con la función de rehabilitar la capacidad de la experiencia estética como fundamento de una subjetividad en libertad y de una esfera pública plural. La creación de dispositivos para-museísticos, de carácter móvil, ha de interpretarse desde esta precisa necesidad y, en consecuencia, como una posible herramienta para esa Crítica Institucional de tercera generación.

La posibilidad de subvertir la lógica del Museo mediante la construcción de artefactos móviles tiene ya una larga tradición. Desde la célebre maleta de Marcel Duchamp (*Boite-en-valise*, 1941) las iniciativas para trasladar el ámbito de la experiencia estética más allá de los límites del museo se han multiplicado. Pero esta misma tradición de un "arte ambulante" también ha sido objeto de una reciente cooptación por parte del Museo convencional. En efecto, en la última década hemos asistido a una proliferación de tentativas por multiplicar el perímetro del Museo tradicional mediante estructuras portátiles [los pabellones temporales de la Serpentine Gallery desde

2000, el proyecto para el Temporary Guggenheim Tokyo en 2001 o, más elocuente si cabe, el reciente *Chanel Contemporary Art Container* planeado por Zaha Hadid en 2008].

Frente a este fenómeno invasivo, *Ceci n'est pas une voiture. Artefactos móviles acechan al museo* pretende catalogar y reflexionar sobre esas otras iniciativas que, circulando por el espacio público, colisionan con esas prótesis museísticas convencionales, en la medida que, en lugar de extender los metros lineales de los muros del museo, reformulan las funciones del dispositivo expositivo como plataforma nómada para la participación directa y autogestionada, para el desarrollo de la investigación social y para la articulación de experiencias educativas. En otras palabras, si los pabellones temporales del museo convencional pretenden ampliar sus tiempos y espacios de aparición con el objeto de fortalecer la propagación de sus modelos narrativos, los artefactos móviles que acechan al museo serán aquellos que, transitando por el mismo paisaje social, ensayan maneras de entender la célula expositiva como un lugar de recepción y construcción de las narrativas plurales y críticas frente al modelo hegemónico.

*El Proyecto Ceci n'est pas une voiture. Artefactos móviles acechan al museo* se concibe como un proceso de trabajo que combina la investigación y la formación. Con este objetivo, se distinguen distintas fases del proyecto que se han desarrollado desde julio del 2010 hasta febrero del 2012.

**Fase 1. Consulta Museos portátiles.** El grupo de estudiantes de la materia "Políticas del arte contemporáneo: nuevos mecanismos de producción y gestión" del Máster

en Estudios Avanzados de Historia del Arte (UB), desarrolló un primero estado de la cuestión presentado al modo de Consulta en Can Xalant (mayo-julio de 2010). <http://canxalant.org>

**Fase 2. ID Mataró-Vic.** Producción de dos proyectos seleccionados a partir de una convocatoria pública para realizarse como proyectos en residencia en ACVíc y Can Xalant y utilizar los dispositivos itinerantes de Idensitat y CX-R de Can Xalant (junio - septiembre 2011). <http://idensitat.net>

**Fase 3. Espacios, tránsitos y dispositivos móviles.** Taller dirigido por Raumlabor organizado por Idensitat en el Cercle Artístic de Sant Lluc. Plantea un trabajo de campo intensivo en el que se analiza el contexto del barrio de Santa Caterina en Ciutat Vella en Barcelona, y sobre el que se diseñó la construcción de proyectos y prototipos móviles. (11-14 octubre 2011) <http://idensitat.net>

**Fase 4. Exposición Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho.** ACVíc. Centre d'Arts Contemporànies. La exposición reúne más de cincuenta casos de estudio procedentes de distintas partes de mundo. Planteada como un archivo informativo, la exposición exhibe también algunos de los artefactos originales así como distintas producciones realizadas gracias a su labor callejera. La exposición tiene prevista una itinerancia durante la cual podrán añadirse nuevos casos en relación con los contextos específicos donde se exhiba. (octubre 2011- febrero 2012). <http://acvic.org>

**Fase 5. Jornadas Artefactos de acción directa.** Las jornadas se organizan mediante tres mesas de trabajo acordadas con los ámbitos de reflexión abiertos desde el departamento de Programas Públicos del MNCARS: Pedagogías radicales; Otras Institucionalidades y Movilidad y Espacio social. *Artefactos de acción directa* es un encuentro ideado para discutir sobre los procesos de articulación de herramientas capaces de renovar los roles habituales del arte contemporáneo. Frente a la insistencia museística en gestionar la producción cultural contemporánea como un objeto para el reconocimiento pasivo, en los últimos años hemos asistido a la proliferación de iniciativas autoorganizadas que ahondan en las enormes posibilidades derivadas de la implementación de las prácticas artísticas en el espacio público. Estas iniciativas han permitido idear nuevos formatos de dispositivos expositivos, convertidos ahora en instrumentos de participación directa y puestos al servicio de la investigación social. El encuentro se ha organizado a partir de tres mesas de trabajo que, tras elaborar unos materiales de discusión, trasladarán sus conclusiones en sesiones abiertas al público. Participantes: Joaquín Barriandos, Jesús Carrillo, Antonio Collados, Pep Dardanyà, Edgar Endress, Yaiza Hernández, Ramon Parramon, Martí Peran, Matthias Rick, Javier Rodrigo, Tomas Ruiz-Rivas y Aída Sánchez de Serdio. s[30 noviembre, 1 diciembre 2011].

**Fase 6. Publicación número especial de Roulotte. Roulotte:09. Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho.** La publicación contempla los materiales de exposición, los talleres realizados durante el proceso así como las intervenciones presentadas durante las jornadas. <http://www.roulottemagazine.com>



1	2	4
1	2	4
1	3	5

- 1 Fase 1. Consulta *Museos portátiles*. Can Xalant, Mataró [mayo-julio de 2010]
- 2 Fase 2. *iD Mataró-Vic*. [junio - septiembre 2011]
- 3 Fase 3. *Espacios, tránsitos y dispositivos móviles*. Taller dirigido por Raumlabor organizado por Idensitat, Barcelona [octubre 2011]
- 4 Fase 4. Exposición *Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho*. ACVic. Centre d'Arts Contemporànies. Vic [octubre 2011 - febrero 2012]
- 5 Fase 5. Jornadas *Artefactos de acción directa*. MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [30 noviembre, 1 diciembre 2011]

---

## Ceci n'est pas une voiture. Mobile devices stalking museums

---

The need for critical analysis on the roles and functions of museums was approached from an array of perspectives. So-called Institutional Criticism first carried out this work through a generation of artists who questioned the processes of the aesthetic legitimation exerted by this institution; after the 1990s the second generation of Institutional Criticism was characterized by the incorporation of critical analysis in the core of its own institutional structure, an introspection which would guarantee the invulnerable museum to expand. In this context the imperative is placed on creating tools for a sort of third generation of Institutional Criticism that is able to examine museums from without with the function of rehabilitating the capacity of aesthetic experience as a basis of free subjectivity in a plural public sphere. The creation of mobile para-museum devices must be interpreted as being based on this precise need and thus, as a possible tool for the third generation of Institutional Criticism.

The possibility of subverting the logic of museums by building mobile devices has been around for quite some time. Starting with Marcel Duchamp's famous suitcase (*Boite-en-valise*, 1941) the initiatives to move the area of aesthetic experience beyond the confines of museums have grown. But this tradition of "travelling art" has also been the target of a recent cooptation made by conventional museums. Indeed, in the last decade we have witnessed a proliferation of temptations to increase the perimeters of traditional museums using portable structures (temporary pavilions in the Serpentine Gallery since 2000, the project for the Temporary Guggenheim Tokyo in 2001 or, even more eloquently, the recent *Chanel Contemporary Art Container* planned by Zaha Hadid in 2008).

Faced with this invasion, *Ceci n'est pas une voiture. Mobile devices stalking museums* aims to catalogue and reflect the other initiatives which, when visiting public spaces, collide with these museum-like conventional prostheses to the extent that, instead of the museum walls growing in linear metres, they restructure the functions of this exhibition device into a Nomadic platform to promote self-managed direct participation to conduct social research and structure educational experiments. In other words, if the conventional museum's temporary pavilions aim to ex-

tend their times and spaces of appearance with the aim of strengthening the propagation of its narrative models, the mobile artefacts stalking the museums will be those that test ways to understand the exhibition cell as a place for reception and construction of plural and critical narratives as opposed to the hegemonic model while moving through the same social landscape.

The Project *Ceci n'est pas une voiture. Mobile devices stalking museums* is conceived as a process of work that combines research and training. With this objective, different stages of the project have been distinguished which have been carried out between July 2010 and February 2012.

**Stage 1. Consultation on portable museums.** A Group of students studying the subject of "Contemporary Art Policies: New Production and Management Mechanisms" from the Master's course entitled Advanced Studies on the History of Art (University of Barcelona), conducted an initial balance of the subject presented as a Consultation paper at Can Xalant (May-July 2010). <http://canxalant.org>

**Stage 2. iD Mataró–Vic.** Production of two projects selected from a public competition to be carried out as resident projects at ACVic and Can Xalant and using the travelling devices from Idensitat and Can Xalant CX-R (June - September 2011). <http://idensitat.net>

**Stage 3. Spaces, travels and mobile devices.** Workshop directed by Raumlabor and organized by Idensitat at the Cercle Artístic de Sant Lluç. Presented intensive field work which analyze the context of the Santa Caterina neighbourhood in the old quarter of Barcelona, and in which the construction of projects and mobile prototypes be established. (11-14 October 2011) <http://idensitat.net>

**Stage 4. Exhibition *This is not a museum. Mobile devices lurking.*** ACVic. Centre d'Arts Contemporànies. The exhibition presents over fifty case studies from all over the world. Conceived as an informational archive, the exhibition

also features some of the original devices together with various productions carried out thanks to the work done in the streets. The exhibition is scheduled to travel around the country, during which time new cases may be added regarding specific areas where it is shown. (October 2011-February 2012). <http://acvic.org>

**Stage 5. meeting *Direct action devices.*** The meetings were organized with three round tables according to the areas of thought suggested by the MNCARS department of Public Programmes: Radical pedagogy; Other Institutional Organizations and Mobility and Social Space. Direct Action Devices was a meeting designed to discuss the processes of structuring tools that are able to renew the usual roles of contemporary art. Confronted with the insistence of museums to manage contemporary art production as a way to achieve passive recognition, in recent years we have witnessed the proliferation of self-organized initiatives which delve into the enormous possibilities derived from implementing art practices in public spaces. These initiatives have enabled new formats of display devices to be designed, which have now become instruments of direct participation placed at the disposal of social research. The meeting was held with three round tables which, after preparing the various discussion materials, will present their conclusions in sessions open to the public. Participants: Joaquín Barriendos, Jesús Carrillo, Antonio Collados, Pep Dardanyà, Edgar Endress, Yaiza Hernández, Ramon Parramon, Martí Peran, Matthias Rick, Javier Rodrigo, Tomas Ruiz-Rivas y Aída Sánchez de Serdio. (30 November, 1 December 2011).

**Stage 6. Special issue of *Roulotte. Roulotte:09. This is not a museum. Mobile devices lurking.*** This publication cover the materials shown in the exhibition, workshops conducted during the process and the lectures presented during the meetings. <http://www.roulottemagazine.com>

---

## Ceci n'est pas une voiture. Artefactes mòbils vigilan el museu

---

La necessitat d'una anàlisi crítica sobre els rols i les funcions del Museu ha estat abordada des de múltiples perspectives. L'anomenada Crítica Institucional va desenvolupar aquesta tasca, en primer lloc, mitjançant una generació d'artistes que van posar en qüestió els processos de legitimació estètica exercits per la pròpia institució; la segona generació de la Crítica Institucional, a partir de la dècada dels noranta, es va caracteritzar per incorporar l'anàlisi crítica a l'interior de la pròpia estructura institucional, com introspecció que garantís la capacitat d'expansió d'un museu invulnerable. En aquesta tessitura, s'imposa l'imperatiu de crear eines per a una mena de Crítica Institucional de tercera generació, capaç d'examinar el museu des de l'exterioritat i amb la funció de rehabilitar la capacitat de l'experiència estètica com a fonament d'una subjectivitat en llibertat i d'una esfera pública plural. La creació de dispositius paramuseístics, de caràcter mòbil, ha d'interpretar-se des d'aquesta precisa necessitat i, en conseqüència, com a una possible eina per a aquesta Crítica Institucional de tercera generació.

La possibilitat de subvertir la lògica del Museu mitjançant la construcció d'artefactes mòbils té ja una llarga tradició. Des de la cèlebre maleta de Marcel Duchamp (*Boite-en-valise*, 1941) les iniciatives per traslladar l'àmbit de l'experiència estètica més enllà dels límits del Museu s'han multiplicat. Però aquesta mateixa tradició d'un "art ambulat" també ha estat objecte d'una recent cooptació per part del Museu convencional. En efecte, a l'última dècada hem assistit a una proliferació de temptatives per multiplicar el perímetre del Museu tradicional mitjançant estructures portàtils (els pavellons temporals de la Serpentine Gallery des de 2000, el projecte per al Temporary Guggenheim Tòquio el 2001 o, més eloqüent encara, el recent *Chanel Contemporary Art Container* planejat per Zaha Hadid el 2008).

Davant d'aquest fenomen invasiu, *Ceci n'est pas une voiture. Artefactes mòbils vigilan el museu* pretén catalogar i reflexionar sobre aquestes altres iniciatives que, circulant per l'espai públic, col·lideixen amb aquestes pròtesis museístiques convencionals en la mesura que, en lloc d'estendre els metres lineals dels murs del museu, reformulen les funcions del dispositiu expositiu com a



plataforma nòmada per a la participació directa i autogestionada, per al desenvolupament de la investigació social i per a l'articulació d'experiències educatives. En altres paraules, si els pavellons temporals del museu convencional pretenen ampliar els seus temps i espais d'aparició per tal d'enfortir la propagació dels seus models narratius, els artefactes mòbils que aguaiten el museu seran aquells que, transitant pel mateix paisatge social, assagen maneres d'entendre la cèl·lula expositiva com un lloc de recepció i construcció de les narratives plurals i crítiques enfront del model hegemònic.

El Projecte *Ceci n'est pas une voiture. Artefactes mòbils vigilien el museu* es concep com un procés de treball que combina la investigació i la formació. Amb aquest objectiu, es distingeixen diferents fases del projecte que s'han desenvolupat des de juliol del 2010 fins al febrer del 2012.

**Fase 1. Consulta Museus portàtils.** El grup d'estudiants de la matèria "Polítiques de l'art contemporani: nous mecanismes de producció i gestió" del Màster en Estudis Avançats d'Història de l'Art (UB), va desenvolupar un primer estat de la qüestió presentat a la manera de Consulta a Can Xalant (Mataró, maig-juliol de 2010).  
<http://www.canxalant.cat>

**Fase 2. iD Mataró-Vic.** Producció de dos projectes seleccionats a partir d'una convocatòria pública per a realitzar-se com a projectes en residència a ACVIC i Can Xalant i utilitzar els dispositius itinerants d'Idensitat i CX-R de Can Xalant (juny-setembre 2011).  
<http://www.idensitat.net>

**Fase 3. Espais, trànsits i dispositius mòbils.** Taller dirigit per Raumlabor organitzat per Idensitat al Cercle Artístic de Sant Lluç. Planteja un treball de camp intensiu en el qual s'analitza el context del barri de Santa Caterina a Ciutat Vella a Barcelona, i sobre el qual es dissenya la construcció de projectes i prototips mòbils. (Barcelona, 11-14 octubre 2011)  
<http://www.idensitat.net>

**Fase 4. Exposició Això no és un museu. Artefactes mòbils a l'aguait.** ACVIC. Centre d'Arts Contemporànies. Exposició documental dels diferents casos d'estudi. L'exposició

reuneix més de cinquanta casos d'estudi procedents de diferents parts de món. Plantejada com un arxiu informatiu, l'exposició exhibeix també alguns dels artefactes originals així com diferents produccions realitzades gràcies a la seva tasca de carrer. L'exposició té prevista una itinerància durant la qual podran es afegir nous casos en relació amb els contextos específics on s'exhibeixi. (Vic, octubre 2011 - febrer 2012).

<http://www.acvic.org>

**Fase 5. Artefactes d'acció directa.** Les jornades s'organitzen mitjançant tres taules de treball d'acord amb els àmbits de reflexió oberts des del departament de Programes Públics del MNCARS: Pedagogies radicals, Altres Institucionalitats i Mobilitat i Espai social. *Artefactes d'acció directa* és una trobada ideada per discutir sobre els processos d'articulació d'eines capaces de renovar els rols habituals de l'art contemporani. Davant la insistència museística a gestionar la producció cultural contemporània com un objecte per al reconeixement passiu, en els últims anys hem assistit a la proliferació d'iniciatives autoorganitzades que aprofundeixen en les enormes possibilitats derivades de la implementació de les pràctiques artístiques en l'espai públic. Aquestes iniciatives han permès idear nous formats de dispositius expositius, convertits ara en instruments de participació directa i posats al servei de la recerca social. La trobada s'ha organitzat a partir de tres taules de treball que, després d'elaborar uns materials de discussió, traslladaran les seves conclusions en sessions obertes al públic. Participants: Joaquín Barriendos, Jesús Carrillo, Antonio Collados, Pep Dardanyà, Edgar Endress, Yaiza Hernández, Ramon Parramon, Martí Peran, Matthias Rick, Javier Rodrigo, Tomas Ruiz-Rivas y Aída Sánchez de Serdio. (Madrid, 30 novembre, 1 desembre 2011).

**Fase 6. Publicació número especial de Roulotte. Roulotte:09. Això no és un museu. Artefactes mòbils a l'aguait.** La publicació contemplarà els materials d'exposició, els tallers realitzats durant el procés i les intervencions presentades durant les jornades.  
<http://www.roulottemagazine.com>

## Esto no es un museo. Artefactos portátiles y espacio social. Martí Peran

En el archivo *Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho*, aún sin proceder de una investigación exhaustiva, se da cuenta de más de medio centenar de proyectos e iniciativas ideadas como instrumentos alternativos a la institución artística convencional. La cantidad es elocuente por sí misma. Parece que el museo tradicional, en efecto, padece una suerte de creciente acecho desde un enorme panel de réplicas que, mediante las actuaciones que propician, estarían acelerando la refundación de los roles y funciones tradicionales que ejercía la vieja institución en el interior de una esfera pública homogénea. Frente al estricto horizonte de articular un gusto y una sensibilidad específicos acordes a un modelo de subjetividad burguesa, los nuevos artefactos paramuseísticos despliegan un abanico de situaciones heterogéneas. Entre los distintos perfiles y menesteres que estos artefactos ponen en juego, podríamos al menos distinguir hasta cinco tipos. En primer lugar, los hay que se conforman con operar al modo de contenedores móviles y multifuncionales para albergar la potencia de una creatividad nómada y sus respuestas a las necesidades locales [01: *Galería Callejera*; 02: *Motocarro*; 05: *CPAC. Centro Portátil de Arte Contemporáneo*; 23: *Fiteiro Cultural*; 30: *Museo Ambulante*; 32: *Centro Cultural Nomade*; 40: *Kunst Station Triemli*]; otros artefactos se conciben como espacios relacionales y de intercambio de bienes, de saberes o de habilidades [03: *Museo de la Calle*; 13: *Mobile Sealth Unit*; 28: *Wikitanekers*; 31: *Temescal Seed Swap*; 34: *Serenata en las ruinas*; 39: *L'Arxivador*]; un tercer grupo es aquel que prioriza su función formativa convirtiendo el artefacto en un dispositivo educativo y de servicios [08: *Burn Station*; 15: *S.P.O.T (Servicio Público de Optimización de Trastos)*; 25: *Biblioteca de Nezahualcoyótl*; 29: *Open-roulotte radio*; 33: *Escuela Panamericana del Desasosiego*]; en otras ocasiones, el aparato móvil se convierte específicamente en una herramienta de investigación [17: *Càmping, caravaning, architecturing*; 20: *Rally Conurbano*; 38: *S.E.F.T.-1. Sonda de exploración ferroviaria tripulada*; 51: *We riders*]; y, por último, también hay artefactos que aspiran, de forma prioritaria, a vehicular voces de disidencia social y política [06: *Museo de la Defensa de Madrid*; 24: *La Maquila Región*; 27: *Imprenta Móvil*].

El espectro y el volumen de casos consignados parece pues que legitima la necesidad de prestar atención al fenómeno y analizarlo con el objetivo de reconocer su efectiva dimensión instituyente frente al museo tradicional<sup>1</sup>. Esta es la perspectiva con la que hemos planteado el conjunto del proyecto, sin menoscabo de que, en el análisis de estos artefactos, emerjan por igual sus felices aportes y sus paradojas estructurales.

\* \* \*

**[Movilidad].** La apología de lo móvil y flexible procede, en primer lugar, de las estructuras hegemónicas, proclives a glosar las supuestas virtudes de un capital deslocalizado y en perpetuo movimiento, de una mano de obra ajena a la vieja especialización en beneficio de la constante mutación de necesidades y de una vida flexible desarraigada de los lugares y de los proyectos biográficos. Los programas políticos, económicos y de fabricación de subjetividad se han traducido, en buena parte, en cálculos de movimiento y en gestión de desplazamientos. Esta evidencia ha convertido a la movilidad en una cuestión recurrente en el interior de la cultura crítica, ya sea para aplicarse en la denuncia de estos idearios e intereses que subyacen en la apología de lo móvil, o en el esfuerzo de revertir la noción de lo nómada hacia la posibilidad de desplegar una acción transformadora<sup>2</sup>.

Los artefactos que se aglutinan en *Esto no es un museo* han de inscribirse en esa exploración y despliegue de la movilidad por su capacidad deformadora mediante la cual se agreden las convenciones proyectadas sobre el territorio físico y social de la ciudad. Allá donde el urbanismo pretende codificar los comportamientos y ordenar la distribución del capital y de las mercancías, la irrupción de artefactos rodantes inyecta sobre ese mismo territorio situaciones y prácticas inesperadas que fracturan la estructura regular del espacio social. En la actividad promovida por cada aparato móvil, en lugar de volcarse sobre el espacio público un cuerpo de relatos que lo cierran y lo representen acorde con el modelo derivado del contrato social, cada artefacto estimula anomalías estéticas, pedagógicas y políticas que rompen con la lógica y el con-

senso de la representación. Los museos portátiles ya no exportan las formas de la imaginación frente a las cuales deberíamos reconocernos sino que, por el contrario, operan como dispositivos de escucha y de acción para que la heterogeneidad de la esfera pública canalice sus imaginarios, autogestione su representación, formalice sus emergencias y articule sus propias soluciones. Con este panel de nuevas expectativas, en la medida que rayan con las líneas de fuga que podrían definir una práctica instituyente, capaz de dotar de contenido a las prácticas participativas, los museos portátiles parecen adecuarse a las necesidades de una nueva crítica institucional frente al ordinario Museo todavía anclado, a pesar de sus correcciones retóricas, en la liturgia de la contemplación. Cada museo portátil se vertebró como un microsistema organizado para satisfacer sus expectativas; sin embargo, aún actuando siempre de forma alternativa al museo tradicional, su acción *instituyente* no siempre aspira a desarrollar una explícita actuación antagónica que persiga desplazar y substituir lo *instituido*. El examen detallado de la propia idea de movilidad que estos artefactos ponen en juego permite dar buena cuenta de ello. Basta percatarse de cómo, entre los distintos ejemplos de museos portátiles que consigna *Esto no es museo*, al menos pueden distinguirse hasta tres modalidades distintas de movilidad —en muchas ocasiones con evidentes intersecciones— con sus distintos grados de interlocución frente a la institución museística convencional.

En primer lugar hay artefactos ideados para una **movilidad circular**, caracterizada por proceder desde un centro de origen hacia distintos puntos de destino para, acto seguido, regresar al punto de partida. Esta circularidad que obliga a un camino de retorno viene condicionada por la naturaleza institucional del agente promotor quien, ensayando mecanismos de exteriorización, exige al artefacto que devuelva al centro el testimonio de sus periplos. En esta modalidad, en consecuencia, los museos portátiles, promovidos desde el propio contexto institucional, se convierten en herramientas con las que el mismo sistema artístico intenta redefinir sus funciones en beneficio de un anhelado reencuentro con los mundos de vida que habría de sacudirlo de raíz. En esta línea y en el marco de

este proyecto, deben destacarse al menos las producciones promovidas mediante convocatoria abierta para la utilización de la caravana *CX-R* de Can Xalant y el *dispositivo itinerante* de Idensitat [17: *Càmping, caravaning, architecturing* y 15: *S.P.O.T. Servicio Público de Optimización de Trastos*] En ambos casos, en efecto, los centros productores de esta investigación pusieron a disposición sus artefactos móviles con el objetivo de que las propuestas seleccionadas circularan y regresan a los mencionados centros con el cargamento de sus respectivas aventuras para ser editadas, de nuevo, en el interior del sistema. Una segunda modalidad es la **movilidad descentrada** que acontece cuando los trayectos multiplican sus direcciones multiplicando los centros alrededor de los cuales gravitan. Se trata así de una circulación resultante de la suma de vectores de movimiento, en la que los artefactos se desplazan de forma irregular hasta el siguiente emplazamiento. Esta movilidad más *rizomática* responde, ahora sí, a la naturaleza autogestionada del aparato, desvinculado de cualquier estructura institucional y, por consiguiente, liberado de toda ruta preestablecida y de protocolos de retorno. Con esta radical modalidad de movilidad, los museos portátiles como el *Museo Ambulante* [32] o el *Centro Portátil de Arte Contemporáneo* [05] se articulan como verdaderas microestructuras alternativas al museo convencional y operan como otras plataformas para la construcción de una subjetividad plural que apenas puede ser gobernada por sus mismos promotores. Esta descentralización deviene así el garante de una auténtica autonomía que permite ensayar verdaderos procesos de desbordamiento de las maneras del arte. A su vez, lo que podríamos denominar **movilidad detenida** no es más que un oxímoron para describir aquellas otras experiencias de museos portátiles que, en rigor, consisten en acumular distintos emplazamientos sin que la distancia que los separa sea explorada desde ninguna perspectiva. Se trata, en consecuencia, de iniciativas nómadas que ahora se desarrollan en un lugar determinado y otrora en un lugar distinto. Esta es la dinámica con la que se resuelven, por ejemplo, los casos *Burn Station* [08], el *Fiteiro Cultural* [23] o la *Escuela Panamericana para el Desasosiego* [33], coincidiendo todos ellos en

su perfil pedagógico y de prestación de servicios dado que es precisamente este tipo de construcción de nuevas mediaciones lo que caracteriza a los museos portátiles que se mueven de esta forma detenida. Con esta suerte de singularidad, la relación de estos artefactos móviles con el marco institucional no radica tanto en sus posibles vínculos orgánicos como en su capacidad para convertirse en su réplica, sin embargo, reordenando ahora sus lógicas de mediación con la esfera pública hacia el ámbito del valor de uso y la renovación pedagógica.

En definitiva, desde los distintos tipos de movilidad con los que se despliegan los museos portátiles, hay suficientes indicaciones sobre las múltiples relaciones que estos pueden mantener con la estructura institucional del sistema artístico. Los artefactos móviles tan pronto pueden operar como elementos de fisura interna que deberían mejorar y así reforzar al propio sistema como, por el contrario, se resuelven desde una voluntad de independencia radical y emancipatoria respecto de las consignas derivadas del Museo. Esta ambivalencia, sin embargo, lejos de convertirse en el pretexto argumental para neutralizar su eficacia, es precisamente lo que permite evaluar el perfil de estos artefactos en calidad de herramientas para una crítica institucional. En efecto, solo en la medida que los museos portátiles *intervienen* y se *distinguen* del sistema convencional del arte, pueden desarrollar una crítica efectiva capaz de actualizar el potencial de la experiencia estética y, al mismo tiempo, instalar al Museo en una situación de refundación permanente acorde con esa potencialidad.

**[Crítica institucional].** El desmoronamiento general de la esfera institucional es una más de las múltiples consecuencias de la crisis de la representación. En efecto, si la esfera institucional, en calidad de estructura social, tenía por función atesorar el sentido y redistribuirlo en el interior de la esfera pública acorde a sus demandas, a pesar de ello, se aplicó en gestionar estas expectativas con un exceso de especialización y una manifiesta incapacidad de actualización que deslegitima a la institución como estructura representativa. Lo que la institución contiene y expande, todavía es el contenido depositado por una suerte de contratos y pactos sociales cerrados bajo unos intereses de clase y unos imperativos históricos ajenos a la subjetividad heterogénea y a las nuevas fracturas sociales que habrían de repararse. En este contexto, la esfera institucional consolidada, desde el ámbito político

al ámbito estético, padece un descrédito de muy difícil reparación y frente al cual deviene imprescindible ensayar nuevas prácticas instituyentes.

La institución artística, aún permaneciendo bajo sospecha, siempre disfrutó de un cierto halo reformista y autocrítico<sup>3</sup>. La mismas fisuras del cuerpo del Museo son a menudo conceptualizadas como las brechas por donde podría consolidar su hegemonía y así continuar ejerciendo su rol representativo. Las continuas llamadas a repensar el dispositivo “exposición”, a la nueva construcción de públicos y a la participación, así lo sugieren; y si por estos cauces los resultados se consideran exiguos, entonces se sublima el rol del propio Museo bajo la panacea de las *fábricas creativas* sin poder ocultar que, tras esta retórica subyace impasible el protocolo más tradicional para que funcione la maquinaria simbólica del capitalismo convertido en una fábrica de subjetividad. El punto de inflexión que valida los esfuerzos del Museo para reformarse radica en la fantasía del afuera. Desde que en 1972 Robert Smithson alertara de los peligros del *Confinamiento cultural*<sup>4</sup>, la obsesión del sistema artístico por restablecer sus vínculos con la exterioridad han sido constantes. Esa es la verdadera dinámica que ha provocado la enorme efervescencia de prácticas de arte público. La presunción por la cual el reencuentro con el exterior garantiza la función del Museo es, sin embargo, muy tendenciosa; en realidad presupone sin más que existe una tensión entre la producción creativa, que se produce fuera de sus límites, y su reproducción, para la cual dispone de prerrogativa el propio Museo. El engarce entre el interior y el exterior asegura así la disolución de esa tensión y, como consecuencia, consolida al propio Museo en sus funciones. Pero el verdadero reto no consiste en idear mecanismos de legítima supervivencia para la estructura institucional, sino en garantizar que las propias prácticas artísticas desarrollen una autocrítica sobre sus condiciones de posibilidad y sus condiciones de producción. Para que esto se consuma, no hay un afuera desde el Museo, sino una exterioridad ajena al marco institucional, por donde fluyen los mundos de vida y donde las posibilidades y necesidades de una esfera pública plural podrían aliarse con el arte para instituirse en calidad de nuevos agentes sociales. Esta es la ilusión que, con mayor o menor eficacia, arrastran consigo los museos portátiles, cambalaches rodantes que ya no proyectan hacia afuera del museo sus contenidos tradicionales, sino que operan

como receptores de otros contenidos frente a los cuales ya no se exige una nueva mediación artística, sino un desbordamiento de lo artístico hasta convertirse, como hemos mencionado anteriormente, en una actividad de talante pedagógico, de producción de servicios, de subjetivación política o tantos otros perfiles heterogéneos.

El desbordamiento de lo artístico mediante su deslizamiento hacia una diversidad de situaciones otras, convierte a los artefactos portátiles en una herramienta de crítica institucional en la medida que articulan operaciones artísticas fuera de su campo, en esa exterioridad ajena a la esfera institucional, y en la cual habrán de demostrar su eficacia colisionando con la heterogeneidad de la esfera pública. Por esta misma razón, los artefactos móviles operan también como productores de espacio social; al menos en la medida que su irrupción en el espacio urbano y su llamada a la participación aseguran las condiciones de posibilidad para que se acelere la visibilidad de imaginarios particulares, para que determinadas disonancias se conviertan en pequeñas fuerzas de producción o, incluso, para que, de la mano de estas peculiares intervenciones artísticas, aparezcan los contrapúblicos (usuarios singulares ajenos a la idea de un público homogéneo) que tanto añora el Museo para mantener su paternalismo.

La capacidad de los artefactos portátiles de producir espacio social, desde una perspectiva general, reside, precisamente, en su naturaleza disruptiva, entrometiéndose en las lógicas ordinarias de la planificación espacial<sup>5</sup>; pero ello es factible en la medida que los artefactos son objetos reales que, así como reivindicán las calles como verdaderas arterias del espacio público, también están en condiciones de ocupar y obstaculizar esas vías para generar un emplazamiento ocasional. En efecto, los museos portátiles, en calidad de artefactos móviles y a diferencia de la simpatía con la que el Museo tradicional convive con la arquitectura espectacular, han de lidiar con una dimensión performativa y mecánica que les es substancial. El museo portátil ha de desplazarse y, en muchas ocasiones, ha de arrastrarse de forma incluso manual. Esta característica no es, sin embargo, secundaria. Por el contrario, permite abrir una doble cuestión crucial: la encarnación de la crítica<sup>6</sup> y la dimensión táctica del objeto-instrumento. Sobre el primer enunciado, lo fundamental es subrayar que los museos portátiles no son portadores de narraciones que se conjugan siempre

en el ámbito de las ideas y de la consciencia, sino que, ante todo, interfieren el espacio público de forma física, encarnando de forma literal otras maneras de estar en él. Si el Museo tradicional sanciona determinados lenguajes, los pone en escena más que los activa, en su lugar, los artefactos portátiles sí vehiculan prácticas con distintos lenguajes, y dónde hay habla puesta en juego hay cuerpos que hablan. El portador y el usuario del artefacto son sujetos reales que confieren así tonalidad e intención política específicas a sus relatos y a sus actos. Por lo que se refiere a la dimensión objetual del artefacto, más allá de que pudiera exhibir un evidente talante estético capaz de imantar interés y atracción, se trata de un instrumento con una inequívoca carga táctica, por su intrínseca movilidad deformadora, pero también por lo que representa como arquitectura de baja intensidad, de bajo coste y atenta a las operaciones de reciclaje, sostenibilidad y multifuncionalidad. Frente a la materialidad de la obra de arte tradicional, cargada de elocuencias sígnicas cerradas, la materialidad de los artefactos portátiles actúa como un liviano sistema de posibilidades que, en su despliegue, apuntan siempre más allá del arte. Al fin y al cabo, esto no es un museo.

- 1 Gerald Rauning, *Prácticas instituyentes. Fugarse, instituir, transformar*. 2006. (<http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/es>)
- 2 Entre los numerosos proyectos que podrían mencionarse en esta doble perspectiva, véanse: *Geography and the Politics of Mobility*. Generali Foundation. Viena, 2003; *Ambulantes. Cultura portátil*. CAAC. Sevilla, 2004; *Mira como se mueven. 4 ideas sobre movilidad*. Fundación Telefónica. Madrid, 2005.
- 3 Los esfuerzos por reconocer el grado de desmoronamiento del Museo para paliar sus consecuencias o, incluso, para reconstruirlo sobre sus ruinas, son incontables. En nuestro contexto específico, valgan, por ejemplo, la insulsa introspección desarrollada en *10.000 francos de recompensa [El Museo de Arte Contemporáneo vivo o muerto]* (Adace, Unia, Seacex. Madrid, 2009) ó el más académico trabajo de *El Medio es el Museo* (Fundación MARCO. Vigo, 2008)
- 4 Robert Smithson. “Cultural Confinement”. En Jack Flam [ed] *Robert Smithson: The Collected Writings*. University of California Press. Berkeley-Los Angeles-London, 1996. pp. 154-156
- 5 Naturalmente lo planteamos desde los conocidos postulados de Henri Lefebvre (*La producción de l'espace*. Anthropos. Paris, 1974)
- 6 Utilizamos la expresión a la luz del trabajo de Marina Garcés. *Encarnar la crítica* (2006). <http://eipcp.net/transversal/0806/garces/es>

## Museos con ruedas. Dos experiencias sobre el lugar del arte en la ciudad postfordista. Tomás Ruiz-Rivas

La exposición *Esto no es un museo. Artefactos Móviles al acecho* incluye dos proyectos en los que tengo parte: el *Museo de la Defensa de Madrid*, creado en 2007 como propuesta artística de Tom Lavin, y el *Centro Portátil de Arte Contemporáneo*, que es una de las sedes del Antimuseo, y que se construyó en México en 2007 dentro de la línea de trabajo que en nuestra web hemos agrupado bajo el título de *Praxis*. Ambos son museos y son portátiles, dos términos cuya combinación nos introduce a una serie de temas sumamente complejos. En primer lugar la institución museal, que tiene tras de sí una historia y un discurso que debemos analizar. Además, lo que hace unos por años estaba circunscrito a determinado tipo de práctica artística radical, lo portátil, lo efímero, ahora está siendo absorbido desde el centro mismo del poder: recientemente dos arquitectos absolutamente *mainstream*, si se me permite usar este término inglés como una calificación peyorativa, han construido dispositivos portátiles, el *Prada Transformer* de Rem Koolhaas y el *Chanel Mobile Art* de Zaha Hadid. Y el Centro Pompidou acaba de anunciar que pronto tendrá una sede móvil. De la misma manera que en la creación artística la innovación formal hace mucho que ya no es un contenido, en este ámbito podemos decir que el que esté en la calle y se pueda mover no es garantía de nada. Y esto nos lleva al segundo tema de esta disertación: arte en espacios públicos. El tipo de práctica artística radical que asociamos a estos museos portátiles se engloba, aunque quizás de una manera especial, como luego veremos, dentro de una noción general de arte en espacios públicos. Esta expresión es fantástica, porque todos tenemos una imagen más o menos definida de lo que quiere decir, pero está compuesta de tres términos que no podemos explicar por separado. Por ejemplo,

y dejando de lado el arte, ¿a qué nos referimos con *espacio*? ¿A la res extensa cartesiana, a las categorías a priori de Kant? Lo cierto es que el espacio abstracto y uniforme de la modernidad se ha fragmentado, y desde el pensamiento marxista ha devenido histórico, es decir, vinculado a los sistemas de producción de cada sociedad y a sus estructuras políticas, y sujeto a un proceso de cambio dialéctico.

Para el antropólogo francés Henri Lefèbvre el espacio es un producto. Así lo define y explica en su libro más conocido, *La production de l'espace*, en 1974. Cada sociedad produce espacios de acuerdo con su sistema de producción, y estos espacios a su vez determinan el desarrollo de los mismos. El Capitalismo, por ejemplo, crea el estado moderno para reemplazar el antiguo dominio señorial. El suelo se libera del vínculo dinástico y la plebe del suyo con el suelo, quedando ambos disponibles, para la compra y la venta, el primero, y la contratación y el despido la segunda. Las aduanas interiores, que se habían creado como privilegios para determinados estamentos, se anulan, y en su lugar se establecen las fronteras con otros estados, por medio de las cuales se controla no sólo el tráfico de mercancías, sino de capitales y trabajadores. El movimiento de la nueva mano de obra va a producir dos espacios característicos: la ciudad industrial y, ya en una etapa avanzada, la frontera. A diferencia de la ciudad de los albores de la modernidad, Lefèbvre nos habla en concreto de la ciudad del Quattrocento en la Toscana, cuando el colonato substituye a la servidumbre, y donde se produce una dialéctica entre el espacio urbano emergente, representado en la pintura de la escuela de Siena, y el campo, relación que el pensador francés ve expresada en las avenidas de cipreses, en la ciudad industrial se concentran grandes contingentes humanos sometidos al

rigor laboral de la fábrica. La dialéctica con el campo desaparece, o se transforma en eso que conocemos como paisaje, un artefacto cultural que extrema la "otredad" del viejo mundo rural, y las vías de tránsito, las calles de las ciudades, se convierten en espacios de conflicto, el lugar donde la lucha de clases toma cuerpo. En nuestros días la deslocalización de la industria y la tercerización de la economía han dispersado los ejércitos de trabajadores, y esas mismas vías de tránsito donde antes se produjeron violentos enfrentamientos son ahora espacios de ocio, donde las clases medias consumen experiencias elaboradas desde la cultura. Hemos pasado de la ciudad-fábrica a la ciudad-espectáculo, de un lugar donde se producen mercancías a un lugar que se gestiona a sí mismo como mercancía. Y esto nos va a obligar a revisar las categorías con las que hemos trabajado hasta ahora, empezando por la de espacio público.

El paisaje, esa visión de la civilización sobre lo natural, que ha tenido una larga construcción desde los pintores holandeses del XVIII, los románticos alemanes y los paisajistas franceses e ingleses del XIX, desaparece. El Land Art materializa el fin de la oposición entre ciudad y campo, y en sus intervenciones una trama urbana expandida invade lo que antes se presumía extraño a ser humano y su obra: el desierto, los parajes remotos, las tierras sin cultivar. Los espacios que habitamos y por donde transitamos con nuestros cuerpos se transforman, se construyen y se deshacen. En este brevísimo repaso lo que quiero dejar claro es que los espacios no son preexistentes, sino que se deben construir continuamente. Para nosotros, preocupados por las instituciones culturales y su capacidad de producir espacio público, esto es muy importante. El espacio público urbano debe ser entendido desde esta perspectiva de

lo político. No podemos identificarlo con los espacios de circulación, más o menos libre, de seres humanos, ni con las dotaciones, sean parques, museos, pistas deportivas, etc., que el Estado o las corporaciones privadas ponen a disposición de todos o casi todos los ciudadanos. Al contrario, el espacio público, como nos dice la urbanista alemana Kathrin Wildner, no se caracteriza por la estabilidad y continuidad, sino que es procesual y situacional. Es por tanto un espacio de negociación, disputado material y discursivamente. Se produce, usa y negocia de manera heterogénea. El encuentro y negociación continuos de diferentes intereses y valores, de atribuciones de significado que pueden ser contradictorias, es lo que distingue a los espacios públicos.

El museo, como un espacio público específico, debería estar sometido a un proceso continuo de construcción o regeneración, a partir de esa negociación entre diferentes subjetividades. De hecho su origen está en la necesidad de separar en distintas esferas lo público y lo privado, recordemos que el museo del Louvre es el resultado de hacer públicas las colecciones de la familia real francesa, y en la necesidad de definir un nuevo sujeto: el burgués. Para Simon Sheikh el museo contribuyó a la auto-representación y auto-legitimación del nuevo sujeto de razón burgués. Más exactamente, este sujeto, esta identidad ficticia de propietario de bienes y ser humano puro y simple era en sí misma un complejo proceso de auto-representación y auto-legitimación. Esto es, estaba íntimamente ligada a su auto-representación cultural como un público.

Sin embargo nuestra experiencia del museo es muy distinta. La pretensión de un público unitario y homogéneo hace tiempo que se ha desvanecido. Aquel sujeto estético, además autónomo y propietario era masculino

y de raza blanca. La incorporación a la vida pública de las mujeres, primero, de las minorías raciales luego, la aparición del sujeto postcolonial, con su enorme complejidad, y de otras identidades en conflicto, como gays y lesbianas o grupos religiosos, ha transformado profundamente la noción de público, y le ha dado más relevancia política. Para Michael Warner el público es un espacio de discurso organizado por nada más que el discurso mismo. Es autotélico, su objetivo es él mismo; existe sólo como el fin para el que los libros son publicados, los espectáculos emitidos, las web subidas, las opiniones producidas. Existe en virtud de que algo se está dirigiendo a él. Para Jorge Ribalta el público no existe como una entidad predefinida a la cual hay que atraer y manipular, sino que el público se constituye de formas abiertas e imprevisibles, en el propio proceso de construcción de los discursos, a través de sus diversos modos de circulación.

Aquí va a aparecer un nuevo concepto: contra-público. Nancy Fraser nos dice, en el libro editado por Calhoun sobre Habermas y la esfera pública, que los miembros de grupos sociales subordinados –mujeres, trabajadores, gente de color y gays y lesbianas– habitualmente han encontrado provechoso constituir públicos alternativos. Propongo –continúa– llamarlos contrapúblicos, para señalar que son arenas discursivas paralelas, donde los miembros de grupos sociales subordinados inventan y circulan contra-discursos para formular interpretaciones antagonistas (*dice oppositional en inglés*) de sus identidades, intereses y necesidades. Y volviendo a Warner en su libro *Publics and Counter-Publics*, un contra-público mantiene la conciencia de su estatus subordinado. El horizonte cultural del que se aparta, fuera del cual se sitúa, no es exactamente un público general o más amplio, sino uno dominante. El discurso que lo constituye no es simplemente un lenguaje diferente o alternativo, sino uno que en otro contexto va a ser visto con hostilidad.

Más allá del museo, es la misma institución arte la que debemos considerar como un espacio público. Un campo de batalla, como decía Hans Haacke. Sin embargo la transformación del capitalismo industrial en un capitalismo del conocimiento, antes nos hemos referido a la tercerización de la economía en los países desarrollados, ha supuesto, entre otras muchas cosas, la incorporación del trabajo creativo y de la cultura a la producción. Como muy lúcidamente auguraba Debord en los años 60, ya

no consumimos objetos, sino experiencias que sólo podemos alcanzar por la mediación de esas mercancías. La esfera pública de Habermas ya no es tanto un espacio para el debate crítico-racional como una arena para la publicidad, en palabras del mencionado Craig Calhoun. La institución arte no sólo ha generado un gigantesco mercado de objetos y *merchandising*, internacionalizado por medio de un sistema de ferias no menos asombroso, sino que es un actor relevante en la transformación de la ciudad antes señalada, de espacio de conflicto de clase a espacio de consumo de ocio cultural. El carácter de espacio público del arte, en general, y del museo, en particular, se reduce en la medida en que dejan de ser espacios en los que la sociedad puede escenificar sus conflictos, en la medida en que subjetividades hegemónicas desplazan y excluyen a las subalternas.

Es en este punto donde el Antimuseo plantea su reflexión sobre el llamado espacio alternativo o independiente de arte. En 2003 abrimos el espacio de la calle Mantuano, donde empezamos haciendo un programa más o menos convencional de exposiciones, algunas curadas por nosotros, y otras propuestas por artistas en lo que llamamos *el programa abierto*. Pero hacia 2005 nos dimos cuenta de que este tipo de actividad, la exposición de un objeto cultural para que un sujeto, un presunto sujeto en realidad, lo contemple, no tenía mucho sentido para nosotros. Para abreviar, la conclusión fue que hasta entonces habíamos entendido que el espacio alternativo lo es “para” el artista. Es decir, que ofrece una alternativa de producción y difusión a los artistas cuyos trabajos rebasan el marco expositivo de la galería y el museo. El espacio alternativo, en este sentido, ofrece al creador un contexto tanto físico como crítico-discursivo donde desarrollar su obra más allá de las exigencias del mercado y de las censuras de la institución.

Sin embargo hoy en día debemos pensar en un espacio que sea alternativo “para” el público. Es decir, un espacio que ofrezca a esa entidad social compleja que llamamos *público* un contexto físico, discursivo y político donde tomar forma y acceder a la experiencia cultural de una manera por menos distinta de la que nos impone el sistema artístico hegemónico, tanto en escalas locales como globales. Un espacio donde la misma constitución del público, en tanto que forma social, se dé desde o en torno a discursos antagonísticos.

Paralelamente habíamos estado trabajando sobre un tipo de dispositivo que denominamos Micromuseo, una infraestructura portátil o efímera, sobre todo barata, para la exhibición o la producción de arte en territorios con carencias materiales y simbólicas. Debo añadir que en esos años dediqué mucho tiempo a estudiar por una parte la teoría sobre esfera pública que había surgido a partir del famoso libro de Habermas, y por otra a textos sobre arte desde el Situacionismo y el Land Art a los clásicos de arte y participación, como *Mapping the Terrain* de Suzanne Lacy, *Conversation Pieces* de Grant H. Kester, o los publicados por el European Institut for Progressive Cultural Policies en su web. La conexión entre estos dos campos es lo que ha dado lugar a la argumentación expuesta, y a los dos proyectos que se incluyen en la exposición: *el Museo de la Defensa de Madrid* y *el Centro Portátil de Arte Contemporáneo*.

El primero es un objeto complejo, que hoy en día sigue transformándose sin acabar de definirse. Aunque es una obra de arte, tiene capacidad para albergar otras obras, de otros artistas, y en esa medida es museo. Su origen está en un hecho que explica de una manera particularmente clara la naturaleza de la memoria: en el barrio de Prosperidad, donde estuvo la sede del Ojo Atómico de 2003 a 2007, hay un refugio antiaéreo de la Guerra Civil, olvidado prácticamente por todo el mundo, e inaccesible para el público. Este lugar oculto simboliza la aparición de la memoria involuntaria, el destello que presentiza el pasado, y que se contrapone al tejido consciente y mistificador del recuerdo, como nos dice Benjamin acerca de Proust en la primera *Iluminación*. Mi objetivo con el *Museo de la Defensa de Madrid* era invocar esa memoria en los mismos lugares donde se produjeron los hechos, hoy ocultos por los relatos oficiales de la historia.

El *Centro Portátil de Arte Contemporáneo* es en cambio una institución, un museo en toda regla, cuyo principal objetivo es producir espacio público en una trama urbana degradada: la de la Ciudad de México. No voy a extenderme sobre las acciones realizadas, ya que están ampliamente documentadas en nuestra web ([www.antimuseo.org](http://www.antimuseo.org)). Lo importante es que el modelo ha funcionado, incluso por encima de nuestras expectativas. Si bien no todo lo que se hizo en el CPAC fue de nuestro agrado o de nuestro interés, la forma en que el dispositivo se integra en el paisaje de la economía informal, la relación

que se establece con el público, cómo se articula su presencia en la calle, las posibilidades que abre a autores individuales o colectivos, en todos estos aspectos el funcionamiento ha sido óptimo. El CPAC ha demostrado ser un modelo práctico y metafórico a la vez, capaz de operar en un mundo desterritorializado, donde el espacio se compone de múltiples capas interpenetradas y el lugar ha sido substituido por el flujo. Una institución que refleje la realidad de las ciudades actuales, espectacularizadas en sus centros y fragmentadas en sus bordes. Capaz de transitar entre los espacios de representación cultural hegemónica –bienales de arte, centros históricos o áreas monumentales, eventos culturales con gran proyección mediática– y los espacios degradados de las periferias urbanas, tanto europeas como de otras latitudes, donde emergen las prácticas sociales y culturales de las clases trabajadoras.

## Prácticas artísticas movedizas. Pep Dardanyà

La movilidad “sobremoderna”, tal como la describe Marc Augé<sup>1</sup> se expresa en los excesos de los movimientos de la población, en la comunicación general instantánea y en la circulación acelerada de las mercancías, de las imágenes y de las informaciones. Esta movilidad se corresponde con una serie de valores, de desterritorialización e individualismo y además, en gran medida, con la ideología del sistema de la globalización. Una ideología de la apariencia, de la evidencia y del presente que tiene la capacidad de engullir a todos los que intentan analizarla y criticarla. Entre algunas de las paradojas de esta “sobremodernidad”, Augé destaca la de un sistema social que se vanagloria de que se puede hacer todo sin moverse y en el que, sin embargo, la población se desplaza más que nunca. Este sistema encuentra en las “megacities” contemporáneas el lugar idóneo de representación y de expansión. Según Augé, “la sobremodernidad es productora de no lugares”<sup>2</sup>, entendidos como espacios del anonimato, espacios de tránsito, donde las personas se juntan pero no interaccionan socialmente, lugares del “sinsentido” en contraposición al lugar, el espacio con significado, pero a su vez es también espacio de significaciones, en el cual las personas le dan un sentido social a sus interacciones personales. El lugar permite sobre todo el reconocimiento del uno como ente relacional, inmerso dentro de relaciones mucho más complejas y en ese sentido permite identificarse.

Recuperar las reflexiones de Augé en relación a la exposición *Esto no es un Museo. Artefactos móviles al acecho*, parece pertinente ya que muchas de sus aportaciones han calado en el ámbito de las prácticas artísticas visuales contemporáneas. La mayoría de los artistas o colectivos de artistas presentados en la exposición proponen trabajos de actuación en territorios específicos mediante la experimentación, la investigación y la interacción con los habitantes y su memoria en relación al territorio que habitan. Con acciones que pretenden crear un desarrollo de procesos de autoorganización a través del tejido social y de las relaciones ambientales, normalmente abandonados debido a las dificultades que el propio tejido

urbanístico y territorial comporta; es decir, proponen que este método no sea sólo una nueva herramienta para el desarrollo de conocimiento, sino que también promueva la activación de la población en relación al territorio que habita y con el objetivo de provocar la participación. La mayoría de estos proyectos prioriza una técnica que podríamos definir como el “mapeado urbano etnográfico” que consiste en decidir un espacio de actuación y hacer una inmersión simbólica en él, desgarnar los diferentes significados y reordenarlos con una actitud interpretativa.

Cuando intentamos construir un diagnóstico o una geología de estas prácticas afloran algunas preguntas inevitables: ¿Hasta qué punto la utilización de estas estrategias coincide con una crítica a la movilidad “sobremoderna”? ¿En qué grado la movilidad como estrategia utilizada en el terreno de las prácticas artísticas contemporáneas, implica la destrucción, traspaso o superación del campo social? ¿Como han influido estas prácticas en la interpretación del nuevo espacio público global y las interacciones sociales que en él se producen? ¿La movilidad utilizada en este tipo de prácticas es usada como herramienta para refundar la crítica institucional? ¿Qué relación se establece entre estos proyectos y las instituciones convencionales? ¿De qué manera se usa la creatividad popular como herramienta básica de construcción de estos proyectos?. Podríamos seguir formulando preguntas sin llegar a concretar. Con la intención de buscar respuestas a estas preguntas, pero con la convicción de no encontrarlas, propongo hacer un recuento y análisis de las tácticas y estrategias usadas por los proyectos presentados en la exposición *Esto no es un Museo. Artefactos móviles al acecho*, como parte del proyecto *Ceci n'est pas une voiture*.<sup>3</sup>

1.- Todos los proyectos utilizan el espacio público como lugar de actuación y el contexto social y político específico como lugar de investigación, producción y exposición que engloba todo el proceso de trabajo como contrapunto a los eventos “franquicia”, o sea, aquellos eventos que se aplican de igual manera, con las mismas metodolo-

gías y estrategias, y de forma indiscriminada y gratuita a contextos totalmente diferentes. Por tanto, podemos afirmar que reconocer y reinterpretar de manera crítica los puntos clave de la configuración del espacio público forma parte fundamental de esta tipología de proyectos y en algunos casos, sino en todos, esto puede suponer una ruptura y una crítica directa a los lugares tradicionales de producción y exposición de las prácticas artísticas.

2.- La mayoría de ellos adoptan metodologías de otras disciplinas y las usan con mayor o menor acierto en sus propuestas. Esto supone cierta “promiscuidad” metodológica que ha llevado al antropólogo Octavi Rofes a definir, muy acertadamente, a sus practicantes como “artistas como si...”.<sup>4</sup> Con el afán, totalmente legítimo, de encontrar nuevos públicos y usuarios cada vez más vinculados al mundo de “lo real”, y no tanto a la esfera de la producción cultural, adoptan nuevos procesos de trabajo que proponen discursos híbridos basados en la interferencia del arte con la arquitectura, la antropología y la sociología o el trabajo social.

3.- Estas estrategias implican participación de personas externas con las que se negocia conjuntamente los significados. Esta “estética del encuentro”<sup>5</sup>, como podríamos definirla, supone una reconsideración contemporánea del “objet trouvé” dadaísta, y al mismo tiempo implica un cuestionamiento de la autoría y de la autoridad del proceso artístico. La interlocución con la situación social encontrada desencadena la negociación de los significados. Este “empoderamiento” supone un altavoz del “ruido social” del lugar en donde el artefacto actúa.

4.- La precariedad estructural y de materiales que utilizan la mayoría de proyectos para construir sus “artefactos móviles” se constituye como una reacción a las nuevas tecnologías de la comunicación basadas en las nuevas redes sociales virtuales. Esta estética “low cost” junto con la condición intrínseca del contacto y el esfuerzo físico, se entiende como imprescindible para legitimar la construcción de los carromatos, carrozas, caravanas, carros y demás utensilios usados. Será a través de estas plataformas colonizadas o secuestradas por contenidos

diferentes dónde se producirá el diálogo entre experiencias. Esta estrategia dialógica, se transforma en una manera eficaz para reflexionar sobre la complejidad y las contradicciones de la realidad “sobremoderna” contemporánea.

Los mecanismos descritos anteriormente no están exentos de contradicciones ni de conflictos. Será necesaria una evaluación autocrítica por parte de los propios autores o productores conjuntamente con los usuarios y participantes para no caer en el error de pensar que este tipo de prácticas van a solucionar las diversas problemáticas de los lugares en donde se desarrollan. Esta evaluación no es fácil dada la provisionalidad de la mayoría de estas prácticas, de la superficialidad en la adopción de las metodologías de otras disciplinas, de la impostura implícita que supone el poner en marcha estos artefactos en según que lugares y en como se redistribuye la plusvalía, tanto económica como simbólica que generan. Tenemos que exigir que la estética no disimule la ética indispensable que tiene que regir este tipo de trabajos, exigir que el acercamiento al territorio y a la comunidad se haga meticulosamente, teniendo en cuenta las opiniones y las voces de los protagonistas sin caer en el paternalismo, exigir la distancia necesaria que permite ser consciente de la subjetividad implícita de este tipo de proyectos. Solo así podremos considerar su importancia.

1 Augé, Marc. *Por una antropología de la movilidad*. Gedisa editorial. Barcelona 2007.

2 Augé, Marc. *Los “no lugares”. Espacios del anonimato*. Gedisa editorial. Barcelona 1998.

3 <http://acvic.org/>. <http://www.canxalant.cat/es/>

4 Rofes, Octavi, en <http://www.encuentromedellin2007.com/?q=book/export/html/3385>

5 “La estética del encuentro”. *Ocupaciones y reinterpretaciones del espacio público contemporáneo*. Juan Toboso Galindo. Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía, Nº. 32, 2009.

## Con el museo auestas. Apuntes en torno a la crítica institucional ambulante. Joaquín Barriendos

¿Qué tienen de museal los no-museos? ¿Qué relación circular se establece entre la aparente inmovilidad del museo y la puesta en marcha de un conjunto de artefactos que lo declaran en ruinas pero que al mismo tiempo se mueven en múltiples direcciones orbitándolo y acechándolo? ¿Hasta qué punto se intensifica la efectividad de dicha crítica cuando ésta se piensa a sí misma a la deriva, es decir, como una crítica institucional ambulante? En última instancia, ¿qué se gana y qué se pierde cuando es la propia figura del museo la que sirve como principio generador de una exterioridad desde la cual se espera potenciar o refundar la crítica institucional?

I  
En primer lugar se gana una posición inminentemente táctica: la lenta capacidad autotransformadora del museo estaría en franca desventaja frente al poder instituyente de una crítica artística ambulante, inasible, inmediata y siempre a la deriva. Por otro lado se gana densidad crítica: en la medida en que dichos artefactos ponen en evidencia que la construcción de exterioridad y la producción de antagonismos en el ámbito de las instituciones culturales es un asunto de lo político y no sólo de la política [cultural]. Pero también hay pérdidas: el ambulante de la crítica institucional parece estar endeudado, quizá demasiado, con la ubicación epistémica del museo, ya que su descentramiento está mediado por su supuesta inamovilidad. De tal suerte que la idea misma de ejercitar la crítica del museo a partir de su antítesis, el no-museo, nos obliga a preguntarnos no sólo por el resultado dialéctico de dicha oposición sino sobre todo por la pertinencia misma de seguir alimentando dicotomías que, hasta cierto punto, reproducen un falso dilema: la disyunción entre la institucionalidad estática y a-ruinada del museo y la desterritorialización móvil e instituyente de la anti-musealidad; en otras palabras, nos obliga a preguntarnos por la validez del argumento que considera al museo como una institución plenamente constituida (y estática aunque en ruinas) y al espacio público como un poder descentrado, democrático, crítico e instituyente.

II  
En otro momento hemos intentado argumentar que el espacio público está lejos de ser algo así como un lugar de agenciamiento democrático que de momento se encuentra cautivo por una ideología que lo coacciona y que restringe la expresión verdaderamente democrática del mundo social. No creemos por lo tanto que baste con desideologizarlo para que desde él surjan las fuerzas críticas y antagónicas de la sociedad plural. Para nosotros, el espacio público no es sino aquello que permite la existencia y reproducción de la propiedad privada y, haciendo un guiño a Peter Sloterdijk, lo que subsume lo social en el mundo interior del capital. Es desde este punto de vista —que no deja de ser radical y que se arroja aquí como una invitación a pensar las políticas de la movilidad y el lugar de la crítica— que nos sentimos movidos a intersecar la crítica institucional ambulante con la necesidad de construir una nueva institucionalidad que se sitúe al margen de dicotomías plenamente modernas y marcadamente protestantes. Ahora bien, el objetivo de estas breves páginas no es discutir en torno a la validez de la categoría espacio público en tanto que lugar del antagonismo, sino la de situar las potencialidades y las limitaciones de una crítica institucional ambulante. Baste decir que, de la misma manera que la propiedad privada en su sentido plenamente moderno necesita de la existencia del espacio público para poder reproducirse, la institucionalidad en su sentido moderno requiere de la movilidad de la crítica (artística y social) para reinventarse de manera permanente. Esto no significa que institucionalidad y capital sean lo mismo sino que la institucionalidad moderno-progresista no es otra cosa que la búsqueda de un estado de permanente reforma a través de su crítica. Así, el poder constituyente y la crítica instituyente se tocan y se atraviesan de diversas maneras y en múltiples direcciones. Por lo tanto, no hay nada menos efectivo que pensar en el segundo como el afuera del primero y a éste como un lugar cerrado en sí mismo, incapaz de dialogar con el exterior. Por el contrario, lo que nos parece realmente urgente es enfatizar que si bien crítica

y musealidad son dos entidades que se interpelan entre sí, ninguna de ellas abarca por sí misma ni la interioridad ni la exterioridad de lo institucional. El museo como emplazamiento requiere de la potencia transformadora y móvil de la crítica; a su vez, la crítica necesita contar con un objeto socialmente definido para no quedarse flotan errante en la abstracción del juicio. Para poder explicar mejor lo anterior nos conviene traer a colación dos artefactos que están fuertemente emparentados con el museo y con la crítica modernas: la casa (en tanto que dispositivo nuclear de la modernización) y el automóvil (en tanto que máquina aceleradora del progreso y del hombre nuevo).

III  
En muchas de las fotografías de época en las que se registran edificios construidos por Le Corbusier vemos un automóvil cuidadosamente aparcado en el exterior. Fue el propio Le Corbusier quien pidió que dichas fotos incluyeran automóviles. En algunas de ellas, el propio Le Corbusier se retrató junto a su auto. Es además ampliamente conocida su fascinación por la ingeniería automotriz y por la funcionalidad de las máquinas en movimiento. ¿Qué hacen todos esos automóviles perfectamente acomodados frente a las villas y complejos arquitectónicos del arquitecto suizo? ¿Por qué se empeñaba en que aparecieran acompañando el lenguaje arquitectónico de sus edificios? ¿Qué relaciones de escala, funcionalidad y estética guardan el automóvil y la casa habitación? ¿Qué tensión de la vida productiva fordista intentó resolver la fotografía de la arquitectura moderna al introducir el automóvil como una máquina móvil suspendida en el tiempo? Una posible respuesta nos la da el propio pensamiento constructivo de Le Corbusier: su ideal era crear un tipo de vivienda que no se restringiera a ser la antítesis de la vida productiva del hombre moderno, sino que se convirtiera en una verdadera cápsula móvil que le ayudara a sustraerse del mundo: la idea del apartamento, de estar a-parte del exterior. La propuesta de Le Corbusier de la casa como una 'máquina de habitar' conlleva entonces la idea de la vivienda como una máquina del tiempo. En el sentido amplio de la palabra, la casa moderna debía ser un auto-móvil en el que el hombre no descansara sino en el que se desplaza subjetivamente.

Como es sabido, Le Corbusier diseñó junto a Pierre Jeanneret un prototipo de automóvil que denominó Voiture Minimum, el cual nunca llegó a producirse en serie. Sin embargo, Le Corbusier pretendía industrializarlo de la misma manera que quería que su 'máquinas de habitar' fueran producidas en serie. "Si las casas fueran producidas industrial y masivamente como el chasis de un auto, se daría forma a una estética sorprendentemente precisa", decía el arquitecto. Su utopía constructiva consistía en creer que el auto hiperfuncional, producido masivamente, ayudaría a desarraigar la casa; es decir, ayudaría a pensar lo habitable como un lugar en movimiento. En repetidas ocasiones Le Corbusier se refirió a la casa literalmente como un container en movimiento; y qué mejor solución de deslizamiento que minorizar el contacto con el suelo: a menor superficie, menor fricción y mayor aceleración. La suspensión misma del volumen sobre finos pilotes para generar un espacio abierto (público) que la atravesase no sólo resuelve asuntos de habitabilidad del hombre moderno sino que también pone en operación una crítica al pasado: la forma de vida sedentaria determinada por los ciclos productivos y los ritos de descanso. La casa moderna no más un lugar en el que se suspende el progreso, sino uno que lo acelera sumando el tiempo creativo de la vida doméstica al tiempo productivo de la fábrica. Ya en la década de los veinte, Le Corbusier afirmaba lo siguiente: "Hay que considerar la casa como una máquina o un instrumento para vivir [E] una casa concebida como un auto y acomodada como un auto o una cabina de barco". Prestos para salir disparados, lo que los automóviles en las fotografías de Le Corbusier consiguen es hacer que sus casas y villas se pongan en órbita. Con ello, la funcionalidad de la casa pre-moderna, la cual servía para ser habitada como lugar de descanso cuando no se trabaja, había quedado cancelada. Como puede verse, fue a través de esta habitabilidad móvil tardomoderna que la productividad de la fábrica se metió en el interior de la casa y la impro-ductividad de la vida de descanso se diluyó en el 'espacio público'. Lo anterior quedó plasmado en el diseño mismo de la Voiture Minimum de Le Corbusier, el cual proponía un interior entendido como un espacio móvil habitable: su prototipo no era otra cosa que una extensión-proyector de la casa-máquina. Le Corbusier quería que la experiencia de desplazarse en él fuera la misma que habitar en una casa.

No hace falta enfatizar aquí hasta qué punto el pensamiento de la arquitectura moderna impactó la manera de organizar y entender la institucionalidad y la vida pública de las sociedades occidentales. Al trasladar dichas problemáticas hacia el contexto del museo contemporáneo nos vemos seducidos a proponer que la crítica institucional es al museo lo que el automóvil pretendía ser a la casa moderna: el vehículo de su puesta en movimiento: su acelerador. Nada más caro en la historia del museo que el sambenito de ser un mausoleo: un lugar fijo en -y habitado por- el pasado. Ya el futurismo lo había caracterizado como una máquina sin movimiento. Desde este punto de vista, la crítica institucional ambulante estaría lejos de ser la antípoda del museo; nos vemos tentados a pensar más bien lo contrario, esto es, que es lo museal en sí mismo pero en su dimensión expandida. Si aceptamos lo anterior, nuestra pregunta por el lugar de la crítica institucional deja de entenderse como la búsqueda de un afuera de la institución. En su lugar, lo que se pone sobre la mesa es más bien el asunto de la porosidad entre interioridad y exterioridad. Nos gustaría cerrar conectando estas ideas con la propuesta de Chantal Mouffe cuando afirma que es necesario sustituir el antagonismo por una política de intercambios entre adversarios, esto es, como una institucionalidad no basada en la búsqueda del consenso.

#### IV

Como parte de su apuesta por avanzar hacia un tipo de democracia radical que no dependa de los falsos universalismos de la modernidad ilustrada, Chantal Mouffe ha leído las prácticas artísticas y la administración de la cultura como entidades constitutivamente políticas en la medida en que, como afirma esta teórica de la Universidad de Westminster (UK), ‘lo político’ puede encontrarse en todos y cada uno de los aspectos de la esfera pública. En esta perspectiva, la criticidad de las prácticas artísticas progresistas y la refundación (radical) de las instituciones culturales democráticas resultan inseparables de la defensa de aquello que la propia Mouffe denomina el pluralismo agonístico, esto es, ya no la toma, la limitación o la usurpación del poder sino más bien su redistribución entre adversarios que combaten sin perseguir el consenso. En sus propias palabras, “para la perspectiva agonística que defiende, arte crítico es aquel que fomenta el disenso; aquel constituido por una

multiplicidad de manifestaciones artísticas que tienen el objetivo de dar voz a aquello que, dentro del marco de la hegemonía existente, se mantiene silenciado”.

De manera independiente al grado de afinidad que experimentemos frente al problema de dar voz a lo subalterno, lo cierto es que la búsqueda de una nueva institucionalidad desde/para los museos nos obliga a hacernos la siguiente pregunta: ¿Los museos –en tanto que instituciones marcadas por el capitalismo cognitivo y por las contradicciones de la democracia representativa– reproducen incansablemente la distinción (Bourdieuana) y amplifican las hegemonías existentes o, por el contrario, tienden cada vez más a convertirse en espacios agonísticos? En otras palabras ¿los museos de arte están condenados a ser instituciones hegemónicas de consenso o, por el contrario, la crítica institucional ambulante los fuerza a convertirse en espacios propicios para el pluralismo agonístico?

Desde mi punto de vista, ambas posibilidades no sólo coexisten sino que, paradójicamente, se complementan por la vía negativa. Por un lado, la banalización global de la diferencia cultural, la ‘neo-gestión’ del patrimonio de la humanidad y la estetización del ‘afuera’ nos hacen pensar que es la primera opción la que prevalece en nuestros días y la que complica la consolidación de la segunda. Por el otro, los términos en los que se espera que opere el pluralismo agonístico del arte crítico (a través de dar visibilidad a las alteridades no hegemónicas) nos previene a su vez de experimentar un entusiasmo exagerado en lo que a las potencialidades verdaderamente radicales de la segunda opción se refiere; es decir, respecto a una verdadera redistribución de las hegemonías que no esté fundada en empoderar a la alteridad y a lo subalterno únicamente en la esfera simbólica de lo político. No hay una respuesta inmediata y programática para salir de esta coyuntura; como puede verse, las políticas de la movilidad nos sitúan ante el dilema de la instrumentalización de la pluralidad política, de la diferencia o de la multitud en tanto que nuevos universales abstractos: constituidos radicalmente como antagonismos y como fuerzas en fuga, pero anestesiados políticamente en tanto que adversarios. Entre otros, estos son algunos de los retos de una nueva institucionalidad planteada desde lo común y desde la crítica ambulante.



## Arte dentro de “La Movilidad” / El Museo Flotante. Edgar Endress

El Museo Flotante nace a partir de una propuesta del “Colectivo del Laboratorio Flotante”, un grupo de artistas del área metropolitana de Washington DC, que encuentran en el espacio público su ámbito de reflexión y creación. El “Museo Flotante” ha sido concebido como un espacio móvil, que nace como resultado de nuestra experiencia en el contexto urbano de Washington DC.

Para entender nuestra plataforma de reflexión habría que comenzar definiendo como el Colectivo entiende el concepto de “la movilidad” en el contexto de urbe. La “movilidad” la concebimos principalmente, pero no exclusivamente, desde dos parámetros socio-económicos, a partir de la trama urbana de Washington DC. “La movilidad” es uno de los principales componentes de la condición del inmigrante. Al mismo tiempo, la movilidad existe en función del efecto que genera en su nuevo contexto.” La presencia de inmigrantes provoca una subsecuente serie de moviendos espaciales, sociales, y de identidad, dentro del nuevo territorio que los acoge. Como efecto de la migración en el área metropolitana de DC, se observan varias transformaciones y adaptaciones en el espacio público, un ejemplo que ilustra esa adaptación / transformación son los carritos de comida [camión de tacos o pupuserías] que se desplazan entre sitios de construcción donde se concentran obreros latinos. Así mismo, y entendido desde una comunidad de inmigrantes particularmente la Latina, se buscan formas de adaptar el espacio urbano a necesidades culturales y de supervivencia económica y vinculaciones sociales. La transformación del espacio público mas visible es la generación de senderos por zonas des-urbanizadas, como una forma de mantener un grado de movilidad en la periferia del área metropolitana de Washington donde las veredas son casi inexistentes y la noción de peatón o transeúnte puede llegar a tener connotaciones despectivas, traduciendo en otra forma de exclusión dentro del espacio urbano. A la formación de núcleos de inmigrantes en ciertas áreas, se le van integrando rápidamente programas sociales como organizaciones sin fines de lucro que vienen a prestar servicios y organizar a los inmigrantes, facilitando la cohesión y articulación social, en algunos casos. Ejemplo de ello es Casa de Maryland, organización que presta servicios de apoyo a los inmigrantes documen-

tados o indocumentados. Como consecuencia de estos cambios sociales y la consiguiente manifestación espacial de la inmigración, en algunos casos, aparece un estado policial y por consiguiente se instauran nuevas leyes locales para entorpecer “el factor movilidad”; factor esencial en la condición del inmigrante. Ese es el caso del acceso a la cédula de conductor por parte de indocumentados, reglamentos sanitarios o impositivos que dificultan la libre circulación de los camiones de tacos. Un ejemplo que clarifica la noción de restricción de la movilidad es el caso del condado de Prince William en Virginia y sus nuevas leyes anti-inmigración, basadas en nuevas atribuciones de poderes a la Policía de caminos, pudiendo ahora solicitar al conductor su documentación para verificación del estatuto legal y subsiguientemente arresto, en un armado legal que se sustenta en perfiles raciales.

### Entramado Urbano

En el caso particular del área metropolitana de Washington DC, dentro de su entramado urbano, la estructura dominante, es visible a través de representaciones del poder federal y adheridas a él, una industria cultural que articula la “gran narrativa” de ese poder. Por otra parte, la circunvalación del área de DC visualizada por la carretera 475, denominada “el cinturón de la ciudad” marca claramente un dentro y un afuera. En ese sentido la periferia ha ido evolucionado dejando atrás la clásica demarcación del límite de la ciudad, La periferia en ese sentido, acumula capaz de suburbios atomizados, por aspectos socio-económicos, tecnología, política y de identidad, creando verdaderos bolsones de segregación etno-cultural y económica. Concentración de Latinos en Langley Park - Maryland o Coreanos en Fairfax – Virginia o barriadas de Afro americanos concentrados en viviendas públicas en el Sur de la ciudad de Washington, el área se presenta atomizada con nuevos sub-centros, donde la noción de ciudad, centro y periferia es absorbida por la noción de “metropolización”. Particularmente visible es la adaptación del espacio publico en zonas de concentración de inmigración de latinos. Estos fragmentan su relación con el centro de la ciudad, desde donde mantienen una relación de sustentabilidad relacionada con

el trabajo, simultáneamente que niegan el centro como referente cultural o de identidad, rechazando nociones de pertenencia y asociación a emblemas geográficos que configuran estructuras de exclusión.

### Espacios Públicos

El espacio público en la periferia de DC, si bien es estático y poco adaptable, ha permitido alteraciones y transformaciones a raíz de movimientos sociales por la concentración de inmigrantes, como concentración de Latinos provenientes de México y Centro América principalmente. Estos influyen en la creación de nuevos centros a partir de un complejo tejido social y por la marcada noción de colectividad. Aquí la inmigración actúa como gran catalizador. Para visualizar esos centros emergentes que actúan como espacios móviles basta ver los carritos de comida que cohabitan en la periferia de la capital de los EEUU. Ellos se gestan a partir de un contexto donde existe una carencia de espacios públicos y comunitarios y con ello la necesidad de participar, vincularse y finalmente identificarse. La noción de lugar es generada por una función utilitaria (taquerías o pupuserías que son restaurantes móviles, a precios accesibles), en la memoria (a través del vincularse a la nación de origen con la comida), pero es en el sentido de pertenencia e identidad que se vinculan y tiene antecedentes en la noción mas básica de comunidad y espacio público.

Es decir los nuevos centros móviles dan cuenta de una memoria de un lugar fijo y una acción cotidiana, ese lugar es el lugar de la diáspora y la acción, es el encuentro (creación de comunidad) y participación, empoderamiento, adaptación y/o transformación del espacio público.

### El Museo Flotante / Medios Móviles:

Según Nicolás Bourriaud, el arte es el lugar en el que se produce una sociabilidad específica, pero su manifestación estará dada por los “estados de relaciones” propuestas por la ciudad.

El Museo Flotante es una respuesta a la movilidad y la noción de “conmutador” específico al área metropolitana de Washington. El Museo Flotante simbólicamente, transforma un camión que normalmente funcionaría como taquería, en un museo móvil. La idea es que funcione bajo las premisas de accesibilidad, participación, pertenencia, vinculación, ubicuidad pero sobre todo itinerancia e integración.

El Museo Flotante se transforma así en un sistema de dispersión de ideas, donde el museo se adapta constan-

temente su formato a partir de la idea o concepto a ser entregado. El camión es entonces mediático, entendido desde la noción clásica del arte, los medios no son estáticos; sino que producen transformaciones. Las formas mediáticas tradicionales usan pintura, piedras, cine o formatos digitales como un sistema de distribución para significar su narrativa visual, evidencia del proceso y materialidad. Todos los medios son neutros aunque se cargan cuando se transforman con contenido. Una vez que el medio toma forma, el medio se vuelve intrínseco al proceso comunicativo, o significado de una pieza de arte. El camión del Laboratorio Flotante es mediático; es un sistema de entrega, a diferencia de la pintura, la piedra, el cine o el sonido. Espacio, movilidad, una síntesis de interior y exterior, sonido y luz son atributos del camión, como medio, con el potencial de comunicar ideas desde la abstracción a una forma tangible que sea la plataforma para intercambio de experiencias.

Las acciones del Museo Flotante tienen como principio crear “relaciones” entre el Colectivo de artistas y varias comunidades, pero principalmente entre comunidades que actúan como sub-centros en la periferia y que tienden a cerrarse y transformarse en ghettos.

Las acciones son planificadas en forma participativa entre una comunidad, grupo de personas o mediante una institución no gubernamental y el colectivo. El propósito es crear ya sea: la elaboración de un objeto, un evento, una reunión, una acción táctica, creación de situaciones, acción de la performances en el espacio público, esto bajo la premisa de un modelo participativo, incluyente y no jerárquico.

Esta creación colectiva es documentada y pasa a ser parte del Museo Flotante, donde las muestras se desplazan entre comunidades. El Museo se estacionará en espacios comerciales como “zonas de parqueo”, o en relación a carritos de comida estacionados en espacios públicos. También incluye en su desplazamiento muestras en el centro de Washington DC. Las acciones están encaminadas a re-establecer desde la perspectiva de la comunidad, lo que Serge Daney asocia como un UNA DUPLA: el “mostrar / ver”. Una relación donde el (los) artista(s) media a través de su obra entre el “mira me” y “mira esto”. Versus otra pareja de relaciones que ha infiltrado el discurso mediático y artístico el “promover / recibir” que establece una forma autoritaria de relación. Siendo uno de los preceptos de este proyecto la idea que el cambio social se inicia con la participación concreta dentro del quehacer que los afecta.

## Pedagogías, territorios y dispositivos móviles. Ramon Parramon

Este relato es consecuencia de una de las mesas de trabajo organizadas por el Museo Reina Sofía como una de las fases del proyecto *Ceci n'est pas une voiture*. Con el título *Artefactos de acción directa* se realizó un encuentro para discutir sobre procesos y herramientas que pretenden renovar los roles habituales del arte contemporáneo. La proliferación de iniciativas autorganizadas, que ahondan en las posibilidades derivadas de las prácticas artísticas en el espacio público, han permitido idear nuevos dispositivos que discurren de manera liminal entre distintos ámbitos institucionales. Dispositivos que en algunos casos se convierten en instrumentos de participación directa y al servicio de la investigación social, en otros son una extensión desplazada de la institución artística o que en sí mismos devienen formatos expositivos itinerantes, unos dinamizan espacios otros lo mutan, unos son meros aparatos móviles mientras que otros son auténticas estrategias de acción directa. La primera cuestión que se plantea, como punto de partida al debate, es si la combinación entre dispositivos, movilidad y territorio pueden constituirse como agentes productores de conocimiento.

La mesa de trabajo "Pedagogías y territorios" se realizó los días 30 de noviembre y 1 de diciembre de 2011. Participaron Antonio Collados, Yaiza Hernández, Javier Rodrigo, Aída Sánchez de Serdio y Ramon Parramon que asume el papel de relator. Es el primer día donde se plantean las primeras cuestiones que van trazando la ruta sobre la cual versará el diálogo, a veces discusión, pero en gran medida caracterizada por unos posicionamientos compartidos que permitió una construcción colectiva de conceptos. La suma de experiencias propias aportadas por cada uno de ellos actuó de telón de fondo para referenciarlas y a la vez desplegar el necesario sentido autocrítico que exige la valoración sintética. Todo este clímax es difícil de trasladar sobre papel pero será suficiente si se logra transmitir algunas ideas, múltiples cuestiones, ciertas suspicacias para finalmente estructurar un mapa más o menos ordenado a partir de la experiencia dialéctica. Por tanto este relato funciona como un cierto eco de las sesiones de debate, organizado

a partir de notas tomadas por las aportaciones de los participantes y reescritas a posteriori como relator, por lo que el texto no está exento de ciertas interpretaciones subjetivas propias de la tarea, y en el que se han incorporado referencias que he considerado oportunas. La mesa de trabajo tuvo momentos de intercambio con la segunda mesa organizada sobre la temática de la "Movilidad y el espacio social". Estaba prevista una tercera mesa que con el título "Otras institucionalidades. De la crítica institucional a la institución en crisis", pero al final se acordó diluirla entre las dos mesas definitivas de "Pedagogías y territorios" y la de "Movilidad y espacio social". En esta segunda participaron Joaquín Barriendos, Jesús Carrillo, Pep Dardanyà, Edgar Endress, Martí Peran, Matthias Rick y Tomás Ruiz-Rivas.

El hecho que de manera reciente y previa a la realización de estas jornadas se haya dedicado un número especial de la publicación *Desacuerdos*<sup>1</sup> sobre el tema de lo educativo o el "giro educativo" de las prácticas artísticas, curatoriales e institucionales, y la simultaneidad de que muchos de los que participan en estas mesas de debate tengan un artículo publicado en ella -Jesús Carrillo, Javier Rodrigo, Antonio Collados y Aida Sánchez de Serdio-, convierten esta publicación en bibliografía imprescindible para complementar y ampliar muchas de las ideas que en este relato-resumen aparecen.

Nos interesa hablar de pedagogías y específicamente analizar las posibilidades de desplegar procesos educativos a partir de los proyectos que utilizan este tipo de aparatos, artefactos, artilugios, ingenios o en definitiva dispositivos que se activan en el espacio público. Las palabras pedagogía y educación que van a ir apareciendo en este texto son entendidas como sinónimas entre sí, conscientes de que no siempre significan lo mismo, pero sin ahondar en definiciones terminológicas<sup>2</sup>. De todas formas ambas son utilizadas con ciertos matices siempre en relación con las prácticas artísticas contemporáneas y de manera más específica en relación con los dispositivos móviles que forman parte de algunas de estas prácticas. Una de las definiciones que centran algunas de las cuestiones que irán saliendo es la articulada por

Javier Rodrigo y Antonio Collados sobre el concepto de *pedagogías colectivas*, a raíz del proyecto *Transductores*. Concretan el término pedagogías colectivas a partir de proyectos que se mueven entre la educación, el arte y el activismo, que persiguen la transformación de problemáticas sociales concretas, mediante metodologías participativas, estrategias propias de la cultura visual y desarrolladas mediante grupos de trabajo interdisciplinarios<sup>3</sup>.

### Dispositivos

Dispositivos es un término presente a lo largo de toda la jornada y de este texto. Foucault y Agamben han teorizado y expandido el concepto de dispositivo del que nosotros de una manera mucho más modesta tomamos algunas referencias para utilizarlas de forma tendenciosa para los objetivos que se plantean en esta mesa de debate. Por ejemplo el sentido estratégico y las relaciones que se establecen entre un conjunto heterogéneo de elementos (discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, leyes, etc.<sup>4</sup>). Los dispositivos móviles que aquí nos ocupan, han sido generados desde un planteamiento que combina elementos como lo estético, el uso del espacio, la especificidad de lo local, lo político, lo subversivo, lo lúdico, lo colectivo o lo compartido, entre otros posibles. Son por lo tanto dispositivos que se fundamentan en una estrategia y que requieren el poner en relación alguno de estos elementos, es decir, se fundamenta en una red de relaciones compleja. Otra idea que nos puede interesar es la que plantea Agamben sobre la actual aglomeración de aparatos, fruto de la fase extrema de desarrollo capitalista, una acumulación de dispositivos de la que prácticamente nadie puede escapar, "no hay un instante en nuestras vidas que no esté modelado, contaminado o controlado por algún dispositivo"<sup>5</sup>. Muchos de los dispositivos contemporáneos tienden a la desmaterialización, por lo menos a una micro-materialización impulsada por las investigaciones tecnológicas que han conseguido sintetizar en un solo dispositivo múltiples herramientas como es el caso de los *smartphones*. Sin embargo los dispositivos que aquí estamos planteando tienden a

una cierta escenificación, más que ser una prótesis del individuo, lo que persiguen es tener una presencia en el espacio público, llamando la atención, compitiendo con la publicidad, la comunicación de las marcas, los elementos significativos del espacio público comercial. Las tecnologías utilizadas tienden a la autoconstrucción, al reciclaje y a la precariedad de materiales, alejándose de las lógicas del mercado y de las patentes. Podríamos plantear que mientras que los diminutos dispositivos tecnológicos tienden a una subjetivización de las relaciones, estos dispositivos persiguen una socialización basada en generar nuevas situaciones que activen relaciones basadas en estrategias temporales específicas. Estas actividades concretas podrán ser "socializadas" en el sentido de impulsar una comunidad de usuarios (públicos) que reactiven usos creativos del objeto, la metodologías o la estrategias.

➤ Un dispositivo móvil deambulando por el espacio público ¿genera algún tipo de relación pedagógica? ¿Cómo se inicia un proceso colectivo y qué tipo de transferencias de conocimiento se pueden producir en un contexto de trabajo interdisciplinar? ¿Es necesario establecer un mecanismo de coproducción del dispositivo mediante la activación de grupos de trabajo? ¿Es necesario promover una apropiación compartida de las ideas, los objetivos y los procesos?

### Dispositivos inversos

Las acciones basadas en transferencia de conocimientos, de reciprocidad, de intercambio de saberes, de mediación, de hablar y escuchar, pueden ser articuladas a través del concepto *dispositivo inverso*, aplicable a algunos de los proyectos que se articulan en este tipo de prácticas artísticas que se llevan a cabo en un contexto o espacio determinado. Por ejemplo dos dispositivos inversos son el micrófono y el altavoz, el primero recoge sonido y lo transforma en electricidad y el segundo transforma la electricidad en sonido. A estos equipos se les llama *transductores*. Un transductor es un dispositivo capaz de transformar o convertir un determinado tipo de energía

de entrada, en otra diferente a la salida. De hecho este es el símil utilizado por Antonio Collados y Javier Rodrigo en el proyecto referido anteriormente. Un término que se utiliza también en la teoría de las redes sociales, que actúa como disparador, catalizador de cambios sociales y multiplicador que propicia el intercambio de conocimientos, nuevas formas de trabajar entre los implicados y abre nuevas posibilidades de transformación<sup>6</sup>.

Otro concepto similar al de los “dispositivos inversos” es el de “acciones reversibles”, utilizado en unas jornadas organizadas por ACVic en 2008 sobre experiencias que interrelacionan prácticas artísticas, procesos educativos y espacio social, que posteriormente fue recopilado en formato de publicación<sup>7</sup>. El concepto “acciones reversibles” hace referencia a la noción de reversibilidad entendida como la condición en que todos los elementos que actúan están presentes en diferentes grados de dependencia recíproca. En este caso, son prácticas artísticas que inciden en el espacio social mediante el desarrollo de acciones educativas, en las que subyace el propósito de incidir en el contexto pero en el que la propia práctica también se verá afectada por el entorno o los agentes implicados. El objetivo consiste en impulsar proyectos en el ámbito de las prácticas artísticas contemporáneas que se ponga en relación directa con la ciudadanía a través del espacio público, el espacio educativo o el trabajo social aplicado a contextos específicos.

El artista como dinamizador, catalizador, mediador, es una idea recurrente que es a menudo utilizada por un tipo de prácticas que provienen del ámbito del arte y que buscan legitimarse en un espacio que no les es natural, ya que por sí pertenecen más a la esfera de la mediación socio-cultural y en el que las acciones educativas juegan un papel importante. Se refiere a un tipo de proyectos que requieren desplegarse a largo plazo, donde es conveniente que artistas, mediadores o educadores generen equipos de trabajo, en los que se establezca una confianza con ciudadanos, grupos o individuos que viven o trabajan en el territorio de actuación. Sin embargo algunas causas pueden ser desfavorables para su implementación, por ejemplo, la circunstancia de que el ámbito artístico y el socio-educativo pertenecen a instituciones que no siempre son permeables entre sí, otra causa puede ser la falta de financiación, cuando el presupuesto es escaso se facilita que el artista asuma una *multitasking*. Esto debilita que se articule un trabajo en equipo, basado en la

cooperación y en la distribución de tareas. Otro elemento es la tensión existente entre los tiempos y los ritmos, es importante cuidar los distintos momentos del pre, el durante y el post. Las acciones programadas a largo plazo requieren de una presencia prolongada en el lugar y cuidar las relaciones generando espacios de reciprocidad, todos ellos elementos necesarios para crear interfaces que permitan la activación de propuestas creativas basadas en compartir metodologías, herramientas y establecer una red de conexiones y proyectos que faciliten su continuidad en el territorio. El trabajo educativo es un trabajo a largo plazo, de construcción de estas articulaciones o relaciones sociales antes, durante y después del proyecto; es un tiempo diferente de la espectacularización y festivalización celebratoria de la cultura.

**?+** ¿Hasta qué punto las instituciones apoyan proyectos con una perspectiva de trabajo a largo plazo? ¿En qué medida ellas pueden, deben o quieren asumir el papel de mediación de manera interna? En un momento de reajustes económicos ¿cómo se justifican estas actividades financiadas en mayor parte por fondos públicos? ¿Cuales serían los indicadores de impacto social que permitan evaluar este tipo de prácticas? ¿existe una tensión entre entender este tipo de prácticas como un servicio público o plantearlas desde una lógica de investigación y experimentación?

#### **Dispositivos de código abierto**

Una de las experiencias contemporáneas que más claramente ha provocado transformaciones en el contexto social, político y cultural, es el conjunto de prácticas que construyen herramientas y *software* de código abierto. Un mecanismo basado en el hecho de compartir los resultados y los procesos, y donde los logros alcanzados por un grupo o un individuo, son a la vez puntos de partida para otros. Una sucesión encadenada de elementos en los que se mezcla la creatividad, la habilidad y la producción material, construida y consumida desde la experiencia compartida, generando comunidad de usuarios e incluso instituyéndose como movimiento social. Uno de los elementos pensados directamente para el usuario, que permite la generación de contenidos y que se basa en la experiencia colectiva es el wiki. Un sitio web que permite la creación y edición de cualquier número de de páginas web interconectadas entre ellas, que comparten

un lenguaje común y que facilita el acceso y el control colectivo. Desde esta perspectiva compartida, se plantea la traslación al espacio urbano, donde herramientas, tácticas y prácticas colectivas autogestionadas pueden ser aplicadas a la construcción de proyectos creativos que inciden en las dinámicas sociales de la ciudad. Algunos de estos dispositivos móviles se articulan en esta opción de nodo, con el fin de crear nuevas estrategias compartidas que pueden modificar el contexto social y cultural.

#### **Institución arte e institución educativa**

Es evidente que existen un tipo de prácticas que interrelacionan lo artístico, lo educativo y la acción en el espacio social. Este tipo de prácticas han sido incorporadas en los espacios institucionales, tanto artísticos como educativos. A veces las relaciones entre ambos pueden estar basadas en instrumentalizaciones mutuas, pero esto es también legítimo en un espacio de negociación que responde a unas expansiones de sus límites y a unas necesarias conexiones con lo social. Mientras la institución educativa (en términos generales) está realizando un exponencial giro hacia la empresa, parece que la institución arte tiende a seguir expandiendo sus límites de acción en distintas direcciones. Cuando estos límites invaden el territorio educativo, puede surgir la duda de si los fines son únicamente para una legitimización social o responden a una nueva lógica de producción. Las relaciones entre institución arte e institución educativa deben realizarse desde el ámbito de la investigación, producción, debate y no solo desde el de la exhibición, si lo que se persigue es introducir nuevas dinámicas. Habitualmente los centros de arte tienen un enfoque que exige unos resultados concretos (exhibibles, publicables) que no coinciden con los objetivos procesuales, experienciables de lo educativo, que a su vez está alejado de producir representaciones. También ocurre que los técnicos culturales en el ámbito de lo educativo no tienen reconocimiento ni tiempo para dedicar a la producción de reflexión y conocimiento sobre su trabajo. Cuando se ponen en marcha proyectos que ponen en relación la esfera artística o la educativa debe de tomarse en cuenta los objetivos propios de cada ámbito y los comunes. Distintos tiempos, distintos procesos, distintos resultados pueden, en un momento dado sintetizarse, conceptualizarse y formalizarse a partir de unos modos de hacer multiplicados por la propia interrelación. A su vez, desde cada ámbito, se puede dar

cuenta de los objetivos específicos por los que se ha activado una práctica compleja, que aglutina distintos perfiles y participantes.

**?+** ¿Para qué se propone la relación entre la esfera educativa y la artística? ¿a quién, con quién se está estableciendo esta relación? ¿Son los objetivos de la institución artística y la institución social los mismos? ¿Cómo se transforma un proyecto cuando transita de lo artístico a lo social (o viceversa)? ¿Como se reproduce o recrea? ¿Son las instituciones culturales el brazo ejecutor de las organizaciones sociales?

#### **Mecanismos de porosidad**

Este tipo de trabajos que combinan elementos artísticos y educativos que inciden en el espacio social vienen mediados por aspectos relacionales que se establecen con individuos, grupos o comunidades (sociabilidad) y los elementos propios de especificidad del lugar (simbólicos, históricos o temáticos). Estamos hablando de un tipo de proyectos fundamentados en procesos, que en algunos casos aspiran a establecer relaciones a largo plazo con el contexto en el cual se activan, que producen una actividad significativa en términos simbólicos, históricos o temáticos y que se cruzan directamente con otras actividades creativas que se llevan a cabo en el lugar. Para que cualquiera de estas “prácticas” se socialice es necesario que una comunidad de usuarios la reproduzca de forma innovadora. Es decir, que a partir de un proyecto inicialmente piloto y desencadenante de una acción en el ámbito de la espacio público, pueda ser apropiado por la ciudadanía y reproducido con nuevas variaciones. Estaríamos hablando del espacio público como un territorio de porosidad entre la institución artística, la institución educativa y la ciudadanía, un espacio que es a la vez dentro y fuera, el lugar donde se construye la comunidad y en el que puede desprenderse una interacción creativa. Por tanto en este sentido no estaríamos hablando tanto de espectador o usuario como de “ciudadano participante” o “comunidad participante”. Las prácticas estéticas permanecen alejadas de la mayoría de personas, y las políticas culturales han promovido demasiado a menudo la construcción de grandes palacios o templos de la cultura. Decisiones que no han facilitado la existencia de membranas semipermeables que permitan la multidireccionalidad entre las prácticas estéticas y la vida

cotidiana, entre el dentro y el afuera, entre la producción creativa y la reproducción creativa. Urge la activación de programas que contaminen en múltiples direcciones y en este sentido tienen un gran papel las prácticas creativas que incorporan la educación, el arte, el activismo y que se desarrollan en este complejo concepto que hemos determinado en llamar espacio público.

El deseo de cambio social está implícito en muchas de las prácticas referidas anteriormente y debería estar explícito en las políticas culturales, pero algo que puede acelerar de manera clara este proceso de cambio es la capacidad de la ciudadanía para tomar partido de forma creativa. Ante esto las prácticas artísticas y las educativas pueden tomar parte mediante su tradición crítica y fomentando procesos que activen mecanismos basados en la creatividad colectiva, siempre que lo hagan desde un planteamiento de implicación conjunta y situándose en un espacio de porosidad compartida.

Los dispositivos móviles son elementos formales que participan de una estrategia de acción que es y debe ser mucho más amplia y compleja, pueden contribuir a dar visibilidad a esta trama tensional de conceptos que hemos intentado transmitir a partir de este relato como: hacer-reproducir, arte-educación, proceso-resultado, servicio público-experimentación, articular-desarticular, apropiación-distribución, comunidad práctica-institución total, *multitasking*-especialización, autoreferencialidad-redes, largo plazo-acción directa, autogestión-institucionalización, dentro-fuera... Conceptos que referidos a la práctica real no pueden plantearse como polarizaciones si no a partir de gradaciones entre ambos. Tensiones liminales que provocan desplazamientos tanto de la práctica artística como de la educativa y que afectan a las estrategias, los procesos, los tiempos, los usos, los públicos y que reclaman establecer o incrementar mecanismos de porosidad institucional entre ambas prácticas.

➤ ¿Seremos capaces de incrementar la permeabilidad entre las prácticas artísticas y las educativas? ¿Conseguirán ambas una mayor interacción en el espacio social? ¿Como pueden ciertos proyectos incidir en estructuras más complejas o institucionalizadas? ¿Cual es el futuro que nos depara en el marco de un poder controlado por el mercado?

*Texto de Ramon Parramon a partir de la mesa de trabajo con Antonio Collados, Yaiza Hernández, Javier Rodrigo y Aída Sánchez de Serdio. Diciembre 2011*

- 1 VVA. *Desacuerdos 6. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*. Arteleku, Centro José Guerrero, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Universidad Internacional de Andalucía - UNIA Arte y Pensamiento, 2011
- 2 Por ejemplo Fernando Hernández, en un artículo publicado en la misma publicación *Desacuerdos 6*, plantea que no es lo mismo, mientras lo pedagógico consiste en la producción de experiencias de identidad, y por lo tanto cualquier espacio de relación, institucional o no, es pedagógico, lo educativo busca construir ciudadanos de la república y es el resultado de la alianza entre tres instituciones estado, escuela y familia. Alianza venida a menos desde los años 70 y que no encuentra una alternativa. Lo educativo consta de una mirada pedagógica, pero no todo lo pedagógico es educativo. *Op. cit.* [p.279]
- 3 <http://transductores.net/?q=es/content/info-transductores>
- 4 "Lo que trato de situar bajo ese nombre es, en primer lugar, un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen: los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos." Foucault, Michel. *Saber y verdad*, Ediciones de la Piqueta, Madrid, España, 1985.
- 5 Agamben, Giorgio . *¿Qué es un dispositivo?* En *Contextos, pretextos y apetencias desde Alejandría*. <http://espectroalejandria.wordpress.com/tag/michel-foucault/>
- 6 <http://transductores.net>
- 7 Parramon, Ramon, Rodrigo, Javier. *Coord. Acciones Reversibles. Arte, Educación, Territorio*. ACVic, Centre d'Arts Contemporànies. Vic, 2009

## This is not a Museum. Mobile Devices and Social Space. Martí Peran

Though not based on exhaustive research, the collection entitled *This is not a Museum. Mobile Devices Lurking* features over fifty projects and initiatives created to serve as alternative tools to counter conventional art institutions. The sheer quantity is eloquent in itself. It seems that traditional museums are indeed suffering from increased stalking by a wide range of replicas which, with the use of activities that they promote, are likely to hasten a reform of the traditional roles and duties exerted by the old institution within a homogeneous public sphere. Contrary to the strict objective of coordinating specific taste and sensitivity according to a model of bourgeois subjectivity, the new paramuseum devices use a range of heterogeneous situations.

At least five different types can be identified from among the various profiles and activities provided by these devices. First there are those that simply work like mobile multifunctional containers, reining in the power of a Nomadic creativity in response to local needs (01: *Galeria Callejera*; 02: *Motocarro*; 05: *CPAC. Centro Portátil de Arte Contemporáneo*; 23: *Fiteiro Cultural*; 30: *Travelling Museum*; 32: *Centro Cultural Nomade*; 40: *Kunst Station Triemli*); and other devices were conceived as spaces in which to build relationships and exchange goods, know-how and skills (03: *Street Museum*; 13: *Mobile Stealth Unit*; 28: *Wikitankeers*; 31: *Temescal Seed Swap*; 34: *Serenade in the ruins*; 39: *the Filing Cabinet*); while a third group prioritized its educational aims by turning the device into an educational and services unit (08: *Burn Station*; 15: *S.P.O.T (Public Service to Optimize Junk)*; 25: *Nezahualcoyótl Library*; 29: *Open-roulotte radio*; 33: *Pan American School of Anxiety*); and also the mobile devices were turned into specific research tools (17: *Camping, caravanning, architecturing*; 20: *Conurban Rally*; 38: *S.E.F.T.-1. Manned Exploration Railway Probe*; 51: *We riders*); and, lastly, those devices that mainly aspire to air voices of political and social dissidence (06: *Defence Museum in Madrid*; 24: *La Maquila Region*; 27: *Mobile Press*). The spectrum and volume of these thus seems to legitimize the need to pay attention to this phenomenon and analyze it with a view to recognizing its effective scope as opposed to traditional museums<sup>1</sup>. This is the perspective

we used to present the whole project, without adversely affecting an analysis of these devices that both produced delightful contributions and structural paradoxes.

\* \* \*

**[Mobility]**. Defending mobility and flexibility is first based on hegemonic structures, which are given to summing up the alleged virtues of the relocating of capital that is in perpetual movement, and of a labour force that has nothing to do with the former specializations so as to favour the constant mutation of needs and a flexible life devoid of ties with locations and biographical projects. The political and economic programmes used to form subjectivity have mostly translated into calculations and managing movements. This has turned mobility into a recurring theme within the culture of critique, whether using it to denounce the ideology and interests underlying the defence of mobility, or in an effort to revert the notion of nomadic existence to the possibility of spreading a transforming action<sup>2</sup>.

The devices in *This is not a Museum* must be included in the exploration and use of mobility because of their power to deform, by which they attack conventions projected upon the physical and social territory of the city. Wherever urban planning aims to codify behaviour and dictate the order of the distribution of capital, the appearance of travelling devices injects unexpected situations and practices upon this territory and breaks up the regular structure of social space. Instead of covering public space with a body of accounts which limit and portray it in accordance with the model derived from the social contract, each activity promoted by each mobile device stimulates aesthetic, pedagogical and political anomalies which break with the logic and consensus of representation. Portable museums no longer export forms of imagination unlike those we are acquainted with but, on the contrary, operate like listening and action devices so that the heterogeneity of the public sphere can channel its psyche, manage its own representation, formalize its emergencies and find its own solutions. With this range of new expectations, bordering on the lines of

fleeing, which could be called an instituent practice, one that is able to provide content to participative practices, portable museums seem able to adapt to the needs of a new institutional critique unlike ordinary Museums that are still anchored to the liturgy of contemplation despite their rhetorical corrections.

Each portable museum is built like an organized micro-system to meet its expectations; however, even when it acts as an alternative form to traditional museums, its *instituenting* action does not always aspire to develop an explicit conflicting action that seeks to move and substitute the *instituted*. The exhaustive examination of the very idea of mobility provided by these devices enables one to see this. It is enough to witness how, from among the various examples of portable museums that make up *This is not a Museum*, at least three different modes of mobility can be seen – often with obvious junctions – each with their different levels of interlocation unlike the conventional institution of museums.

Firstly there are devices invented for **circular mobility**, characterized by their moving from a central point of departure towards other points and then to subsequently return to their departure points. This circularity, which requires a way back, is conditioned by the institutional nature of the promoter who, by testing mechanisms of externalization, requires the device to be returned to the centre to serve as a witness to its journeys. Thus, portable museums promoted in this mode within the institutional context become tools with which the art system attempts to redefine its functions so as to benefit from a much sought after reunion with the worlds of life that have uprooted it. Accordingly and within the context of this project, at least the productions promoted by open competition for the use of the caravan *CX-R* at Can Xalant and the *travelling device* of Idensitat [17: *Camping, Caravanning, Architecturing* and 15: *S.P.O.T. Public Service of Optimizing Trash*] are all worthy of mention. Indeed in both cases the centres producing this research offered their mobile devices with the aim of enabling the selected projects to be taken on the road and later return to the aforementioned centres loaded with their respective adventures to be edited, again, within the system.

A second mode is **decentralized mobility** which occurs when the journeys multiply their ways by multiplying the centres around which they gravitate. This consequently

implies travels which are the result of an array of vectors of movement, in which these devices move freely to the next location. This more *rhizomatic* mobility now responds to the self-managed nature of the device, totally free from any institutional structure and thus free from any pre-established route and protocols of return. With this radical mode of mobility, portable museums such as the *Travelling Museum* [32] or the *Portable Contemporary Art Centre* [05] become veritable alternative microstructures to conventional museums and operate like other platforms to construct a plural subjectivity which can barely be governed by their own promoters. This decentralization thus becomes the guarantee of real autonomy that enables one to test the real processes of making ways of art overflow.

At the same time, what might be called **detained mobility** is no other than an oxymoron to describe the other experiences of portable museums which, strictly speaking, consist of adding on different locations without the distance separating them ever being explored from any angle whatsoever. This is consequently all about nomadic initiatives which are now developed previously somewhere else. These are the dynamics used for example by *Burn Station* [08], *Fiteiro Cultural* [23] or the *Pan American School of Anxiety* [33], all of which coincide with the pedagogical profile and rendering of services given the fact that it is precisely this way of forming new dimensions, all of which characterizes portable museums that move in this detained way. With this kind of singularity, the relationship of these mobile devices with the institutional context does not lie in their possible organic ties but in their capacity to turn into replicas, but now changing the order of their logics of mediation with the public sphere towards the ambit of value of usage and pedagogical updating.

In sum, there are enough signs in the array of relationships these can hold with the institutional structure of the art system in the various kinds of mobility propagated by the portable museums. Mobile devices can both operate like elements forming internal cracks that should be repaired and thus strengthen the system and also decide to be radically independent and be set free from the contents of Museums. This ambivalence however, far from becoming the pretext of an argument to neutralize their effectiveness, is precisely what enables one to appraise

the profile of these devices as tools for institutional critique. Indeed, only as long as the portable museums *intervene in and are different from* the conventional system of art, can they carry out an effective critique that is able to bring the potential of aesthetic experiences up to date while establishing a situation of permanent reform in accordance with this potentiality inside the museum.

**[Institutional critique]**. The general collapse of the institutional sphere is just one of the many consequences of the crisis of representation. Indeed, if the institutional sphere, as a social structure, once had a function of amassing meaning and redistributing it within the public sphere according to demand, despite this it began to manage these expectations with an excess of specialization and a clear incapacity to update itself, which delegitimized the institution as a structure of representation. What the institution holds and spreads is still the contents that were deposited through an array of deals and social agreements struck with some class interests and historical imperatives beyond heterogeneous subjectivity and the new social fractures which should have been repaired. In this context, the consolidated institutional sphere, from the political to the aesthetic ambits, suffers from such discredit that is hard to repair and it thus becomes indispensable to test new instituent practices.

The institution of art, while still under suspicion, has always been surrounded by a certain halo of reform and self-critique<sup>3</sup>. The cracks affecting the body of the Museums are often conceptualized as breaches through which their hegemony can be consolidated and as a consequence could continue to exert their representative role. The relentless calls to reconsider the device of “exhibitions”, seek new kinds visitors and participation, suggest so; and if by using these channels the results are considered to be paltry, the role of Museums is thus sublimed under the panacea of *creative factories* without them being able to hide the fact that behind this rhetoric lies the most traditional relentless protocol to turn the symbolic machinery of capitalism into a factory of subjectivity.

The turning point which validates the Museum’s efforts to reform itself lies in the fantasy of what lies beyond. Since 1972 when Robert Smithson warned of the perils of *Cultural Confinement*<sup>4</sup>, the obsession of the art system to re-establish its links with the outside has been relentless. These are the veritable dynamics that have caused a huge effervescence of public art practices.

The presumption by which a reunion with the outside guarantees the function of Museums is, however, highly tendentious; in fact it simply presupposes that there is tension in creative production, which occurs beyond its limits and its reproduction, and upon which Museums have the prerogative. The setting between inside and outside thus ensures this tension is dissolved and, as a result, consolidates the Museum’s functions. But the real challenge does not consist of inventing tools to legitimize the survival of the institutional structure, but to guarantee that these art practices conduct self-criticism on their chances of surviving and producing. As for this, the outside does not exist in the Museum’s view, but rather an outside which has nothing to do with the institutional context through which flow the worlds of life and where the possibilities and needs of a plural public sphere may form an alliance with art to be instituted as new social representatives. This is the illusion which, to a greater or lesser extent of effectiveness, portable museums carry with them, like rolling thrift stores that no longer project their traditional contents outside museums but rather operate like receivers of other contents against which a new art mediation is not required but rather an overflow of art until it becomes, as mentioned above, a pedagogical activity, producing services, political subjectivization or so many other heterogeneous profiles.

This overflow of art works created by moving these to a diversity of other situations turns these portable devices into tools of institutional critique as they coordinate art operations beyond their field, in the open beyond the institutional sphere, and in which they will have to prove their effectiveness by clashing with the heterogeneity of the public sphere. For this same reason, mobile devices also operate like producers of social space; at least as long as their appearance in urban space and their call to participation ensure the conditions of the chance to speed up the visibility of personal psyches, so that certain dissonances become small powers of production and, beside these peculiar art interventions, even counter-spectators appear [singular visitors outside the idea of a homogeneous public] which are dearly sought after by Museums so as to maintain their paternalism.

The power of mobile devices to produce social space from a general perspective lies precisely in their disruptive nature, by getting in the way of the ordinary logics of planning space<sup>5</sup>; but this is only feasible provided

these devices are real objects which, as well as calling for streets to become veritable arteries of public space, are also able to occupy and hinder these paths so as to create temporary locations. Indeed, portable museums, as mobile devices and unlike the cosy relationship traditional museums share with spectacular architecture, must battle with a performance-like mechanical dimension which is basic for them. Portable museums must move around and must often even be pulled along by hand. This characteristic is not however a secondary subject. On the contrary, it enables a crucial double issue to be raised: the incarnation of critique<sup>6</sup> and the implicit scope of object-instruments. Regarding the first statement, the basic thing is to highlight the fact that portable museums are not carriers of accounts that always match the ambit of ideas and conscience, but rather interfere physically with public space, literally incarnating other ways to share the space. If traditional museums approve certain languages, they exhibit rather than activate them. Yet portable devices do actually channel practices with various languages, and where speech is at stake, there are bodies that talk. The carriers and users of these devices are real subjects that thus confer their specific tonality and political intentions upon their accounts and acts. As regards the objectual scope of devices, besides the fact that they may feature an obvious aesthetical character able to draw interest and attention, they are tools that have an unequivocal implicit power thanks to their intrinsic deforming mobility, but also because of what they represent as low intensity, low cost architecture, paying attention to recycling, sustainability and multi-functionality. Faced with the materiality of the traditional works of art, replete with secret eloquent signs, the materiality of portable devices act like a fickle system of possibilities which, when used, always aim beyond art. When all is said and done, this is not a museum.

- 3 The efforts to acknowledge the collapse of Museums to alleviate its consequences or even to rebuild them upon their ruins are innumerable. In our specific context, worthy of mention is the insipid introspection formed in *10.000 francos de recompensa (El Museo de Arte Contemporáneo vivo o muerto)* (Adace, Unia, Seacex. Madrid, 2009) or the most academic of works of *El Medio es el Museo* (Fundación MARCO. Vigo, 2008)
- 4 Robert Smithson. "Cultural Confinement". In Jack Flam (ed) *Robert Smithson: The Collected Writings*. University of California Press. Berkeley-Los Angeles- London, 1996. pp. 154-156
- 5 Naturally this is based on Henri Lefebvre's renowned postulates (*La production de l'espace*. Anthropos. Paris, 1974)
- 6 We use this expression in the light of the work by Marina Garcés. *To Embody Critique* (21006). <http://eipcp.net/transversal/0806/garces/en>

1 Gerald Raunig. *Instituent Practices. Fleeing, Instituting, Transforming*. 2006. (<http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/en>)

2 Among the many projects worthy of mention in this double perspective, see: *Geography and the Politics of Mobility*. Generali Foundation. Vienna, 2003; *Travelling. Portable Culture*. CAAC. Seville, 2004; *See how they move. Four ideas on Mobility*. Telefónica Foundation. Madrid, 2005.

## Museums on wheels. Two experiences on the role of art in the Post-Ford city. Tomás Ruiz-Rivas

The exhibition entitled *This is not a Museum. Mobile Devices Lurking* includes two projects in which I have played a part: *The Defence Museum in Madrid*, which was set up as an art project begun by Tom Lavin in 2007, and the *Portable Contemporary Art Centre*, one of the Antimuseum's venues built in Mexico in 2007 along the working lines which have been grouped together on our website under the title of *Praxis*. Both are museums and both are portable, two words whose combination presents us with a series of highly complex subjects.

Firstly, the institution of museums, which involves a history and discourse that are worthy of analysis. Furthermore the things that were limited to a certain kind of radical art practice some years ago, the portable, ephemeral kind, are now being absorbed by the centre of power: recently two absolutely mainstream architects, if you will allow me to use the English term in the pejorative sense, built portable devices, the *Prada Transformer* by Rem Koolhaas and the *Chanel Mobile Art* by Zaha Hadid. The Centre Pompidou has also just announced that it will shortly have its own mobile site. Just like artistic creation, formal innovation has not been a content for ages, in this sphere one may say that what's in the street and can be moved does not guarantee anything.

And this brings us to the next subject of my dissertation: art in public spheres. The kind of radical art practices associated with these portable museums are included in, though perhaps somewhat particularly, as we will see later, a general notion of art in public places. This expression is amazing, for we all have a more or less defined image of what this means, but it is composed of three words that cannot be explained separately. For example, leaving aside art, what do we mean by space? The Cartesian corporal substance, Kant's a priori categories? The truth is that modernity's abstract, uniform space has been broken up and, according to Marxist thought, has become historical, i.e., linked to the production systems of each society and its political structures, subjected to a process of dialectic change.

According to French anthropologist Henri Lefebvre space is a product. He defines and explains this in his best

known book *Production de l'espace* from 1974. Each society creates spaces according to their production systems, and these areas also determine the development of the latter. For example capitalism created the modern state to substitute the former dominion of lords. Land was freed from its dynastic ties and the peasants from their ties with land leaving the former available for buying or selling and the latter for hiring or firing. The internal customs posts which were set up as privileges for certain ranks were disposed of and in their place borders were set up with other states which not only controlled the movement of goods but also capital and workers. The movement of new workers was to shape two characteristic areas: industrial cities and at a later stage, borders. Unlike the city of early modernity, Lefebvre specifically describes the city of the Quattrocento in Tuscany, when the colonized substituted the servants, and where dialectics arose between the emerging urban area portrayed in the paintings of the Sienna school and the countryside, a relationship which the French scholar sees expressed by the driveways of cypresses. In industrial cities large numbers of humans were concentrated and subjected to the hardships of the factories. The dialectics with the countryside disappeared or became what we know as landscape, a cultural artefact that highlights the "otherness" of the old rural world, and ways of transit became areas of conflict, the place where class struggles built up. In our days the relocation of industries and the way our economy has become dependent on services have dispersed the army of workers, and these same ways of transit where once violent confrontations took place are now leisure areas where the middle classes consume experiences based on culture. We have gone from the city-factory to the city-show, from a place where goods were made to a place which manages itself as a good. And this will oblige us to review the categories used thus far, beginning with public spheres.

The landscape, this vision of civilization upon nature one might continue, which has been built from as far back as the Dutch painters of the 18th century, the romantic Germans and French and English landscapers from the 19th

century, has disappeared. Land Art materialises the end of the opposition between city and countryside, and in these interventions an expanded urban stretch invades what was previously considered odd to humans and their jobs: deserts, remote places, uncultivated land. The areas we inhabit and through which we travel change with our bodies, are built and undone.

What I would like to underscore in this short introduction is that spaces are not pre-existing but must be constantly built. For us, people concerned with the institutions of culture and their ability to create public spheres, this is highly relevant. Urban public sphere must be seen from this political viewpoint. It cannot be identified as more or less free areas of movement of human beings, or equipment, whether these be parks, museums, sports fields, etc., provided by the state or private corporations for all or almost all citizens. On the contrary, public sphere, as German urban planner Kathrin Wildner tells us, is not characterized by stability and continuity but is a series of processes and situations. It is therefore a space of negotiation, disputed material and debatable. It arises, is used and negotiated heterogeneously. The continuous encounters and negotiations of different interests and values, attributions of meaning which may sound contradictory are what distinguish public spheres.

Museums, as specific public spheres, should be submitted to a continuous process of construction or regeneration based on this negotiating between different subjectivities. Actually their origin lies in the need to separate public and private things into different spheres. It should be recalled that the Louvre is the result of making the French royal family's collections public, and the need to define a new subject: the bourgeois. According to Simon Sheikh, museums contributed to portraying and legitimating the new bourgeois' own subject of reason. More exactly, this issue, the fictitious identity of owning goods and the pure, simple human was in itself a complex process of self-representation and self-legitimating, i.e., closely linked to representing themselves culturally as an audience.

Despite the above our experience of museums is quite different. The pretension of a unitary and homogeneous public has long vanished. This subject, furthermore both independent and proprietary, was male and white. As women joined public life first, and later racial minorities, the appearance of postcolonial subjects, with their huge com-

plexity and other disputed identities, such as gays and lesbians or religious groups, has deeply transformed the notion of public and has given it more political relevance. According to Michael Warner the public is a place of discourse organized for the sake of discourse. It is autotelic, its aim is itself; it only exists as an aim by which books are published, shows broadcast, websites auctioned, opinions provided. It exists only because something is addressing it. According to Jorge Ribalta the public does not exist as a predefined entity which can be attracted and manipulated, but is formed by open, unpredictable forms, in the process of building discourses through their wide-range of ways of divulgation.

This is where a new concept arose: the counter-audience. In her book edited by Calhoun, Nancy Fraser tells us about Habermas and the public sphere and how members of socially subordinate groups –women, workers, coloured and gays and lesbians– have usually found it beneficial to create alternative audiences. I propose –she goes on– calling them counter-audiences to emphasize that they are parallel arenas of discourse, where members of socially subordinate groups invent and divulge counter-discourses to formulate oppositional interpretations of their identities, interests and needs. And to get back to Warner, according to his book *Publics and Counter-Publics*, a counter public is constantly aware of its subordinate status. The cultural horizon from which it distances itself, beyond which it is situated, is not exactly the general or wider public, but a more dominant one. The discourse it builds is not merely different or alternative language, but one which would be viewed with hostility in another context.

Beyond museums, it is the institution of art that must be considered as public sphere. A battlefield as Hans Haacke once said. However changing industrial capitalism into knowledge capitalism (we mentioned above how developed country's economies have become dependent upon service industries) means, among many other things, incorporating creative work and culture into production. As Debord predicted quite wisely in the 1960s, we no longer consume objects but experiences that can only be gotten from these goods. Habermas' public sphere is no longer just a space for critical-rational debate as sand for advertising, in the words of the aforementioned Craig Calhoun. The art institution has not only created a gigantic market of objects and merchandising, internationalized by means

of a system of no less surprising fairs but is the main character in the transformation of the aforementioned city, from a space of class conflict to a space where cultural leisure is consumed. The character of the public sphere of art in general, and museums in particular, is reduced when these are no longer spaces where society can play out its disputes as hegemonic subjectivities displace and exclude the subaltern ones.

This is where the Antimuseum weighs up its thoughts on the so-called alternative or independent sphere of art. In 2003 we opened an area on Mantuano Street, where we began by staging a more or less conventional programme of exhibitions, some directed by us and others proposed by artists which we call the *open programme*. But around 2005 we realized this kind of activity, i.e. exhibiting cultural objects to a subject, actually an alleged subject, the viewer, did not make much sense to us. To cut a long story, the conclusion was we thought the alternative sphere was "for" the artist. I.e., it offered an alternative to production and divulgation for artists where the works go beyond the exhibition areas of galleries and museums. The alternative area, in this sense, provides artists with a context that is both physical and critical discourse where they can develop their work beyond the demands of the market and censorship of the institutions.

Notwithstanding the above, today we must think of spaces which are alternative "for" the audience. I.e., spaces which provide this complex social entity we call *the public* with a physical, discursive, political context to take shape and gain access to the cultural experience in a way that is at least different from the one imposed by the hegemonic artistic system, both on a local and global scale. A space where the same constituting of public as a social form takes place based on or around opposing discourses.

We had simultaneously been working on a media we call Micromuseum, a portable or ephemeral infrastructure, most importantly cheap, to exhibit or produce art in places with a lack of materials and symbols. Here I must add that I have dedicated a lot of time these years to studying both the theory on the public sphere which stemmed from the famous book by Habermas, and also texts on art viewed from Situationism and Land Art to the classics of art and participation, such as *Mapping the Terrain* by Suzanne Lacy, *Conversation Pieces* by Grant H. Kester, or those published by the European Institute for Progressive Cultural Policies on its website. The link between these two fields is what gave

rise to the arguments herein, and to the two projects: the *Defence Museum in Madrid* and the *Portable Contemporary Art Centre*.

The former is a complex object which is still changing nowadays without actually defining itself. Even though it is a work of art, it has the power to house other works by other artists, and to this extent it is a museum. It all started at an event that can be explained particularly clearly by the nature of memory: in the neighbourhood of La Prosperidad, which housed the site of el Ojo Atómico hall between 2003 and 2007 lies a bomb shelter from the civil war, forgotten by practically everyone and inaccessible to the public. This hidden place symbolizes the appearance of the involuntary memory, the sparkle that witnesses the past and fights against the conscious mystifying fabric of memory, as Benjamin wrote about Proust in *Dialect of Enlightenment*. My objective with the *Defence Museum in Madrid* was to invoke this memory in the same places where the events took place, which are now hidden by the official version of history.

However the *Portable Contemporary Art Centre* is an institution, a full blown museum, the main aim is to create public sphere in a decadent urban area: that of Mexico City. I will not go into great detail about the activities we have carried out, since they have already been widely divulged on our website ([www.antimuseo.org](http://www.antimuseo.org)).

What is important, is that the model has worked beyond even our greatest expectations. Though not everything that was done at the cpac was to our liking or interest, the way the device is incorporated into the landscape of the informal economy, relationships established with the public, how its presence was used in the streets, the possibilities it opens up to individual artists or all these aspects the functioning has been optimum. The CPAC has proven to be a practical, metaphorical model while being able to operate in a deterritorialized world, where space comprises several intertwined layers and places have been substituted by flow. An institution that reflects the reality of cities today, spectacularly highlighted by their centres but fractured along their edges. Able to travel among the areas of cultural hegemonic portrayal –art biennales, historical centres or monumental areas, cultural events with a large media projection– and the degraded places of the urban suburbs, both in Europe and other latitudes, where the working class social and cultural practices emerge.

## Shifting Art Practices. Pep Dardanyà

“Supermodern” mobility, as described by Marc Augé,<sup>1</sup> is highlighted by the excesses of the movement of people, instant general communication and the rapid circulation of goods, images and information. This mobility tallies with a series of values, deterritorialization and individualism and furthermore, largely with the ideology of the system of globalization. An ideology of appearance, of evidence and the present which has the power to bolt down all who try to analyze and criticize it. Among some of the paradoxes of this “supermodernity”, Augé points out a social system that boasts that everything can be done without moving an inch and however, one in which people move around more than ever. This system finds the ideal place of representation and expansion in the modern day “megacities”. According to Augé, “supermodernity is the creator of no places”<sup>2</sup>, these are anonymous places, spaces of transit, where people come together but do not socially interact, places with “no meaning” as opposed to a place, spaces with meaning, and also a space of meanings, in which people provide their personal interactions with a social meaning. Above all places provide an acknowledgement of one as a relational entity, immersed within much more complex relationships and in this sense, allow one to be identified.

Recovering the thoughts used by Augé in order to describe the exhibition entitled *This is not a museum. Mobile devices lurking* seems fitting since many of the contributions have cut through the ambit of contemporary visual art practices. Most artists or groups of artists featured in the exhibition offer works of actions in specific territories by means of experimentation, research and interaction with locals and their memory as regards the area they live in. With actions that aim to create the development of processes of self-organization through the social fabric and relationships with the environment, that are normally left midway due to the difficulties faced by this urban and territorial fabric; i.e., they mean for this method to not only be a new tool for developing knowledge, but also one that promotes the activity of the locals as regards the area they live in and with the aim of encouraging partici-

pation. Most of these projects prioritize a technique that might be described as “ethnographic urban mapping” which consists of deciding on a space where to act and making a symbolic immersion into it, so as to separate the kernels from the different meanings and reorder them with an interpretative attitude.

When we try to build up a diagnostic or geology of these practices some inevitable questions arise: To what extent does the use of these strategies coincide with a critique of “supermodern” mobility? How far does mobility, as a strategy used in the terrain of contemporary art practices, imply the destruction, transfer or surmounting of the social field? How have these practices influenced the interpretation of the new global, public space and social interactions occurring there? Is mobility in this kind of practices used as a tool to reform institutional critique? What relationship is established between these projects and the conventional institutions? How is popular creativity used as a basic tool to build these projects? We could go on asking questions without ever finding a specific answer. With a view to seeking answers to these questions, but with the conviction of not being able to find them, I propose we make a recount and analysis of the tactics and strategies used by the projects featured in the exhibition *This is not a museum. Mobile devices lurking*, as part of the project *Ceci n'est pas une voiture*.<sup>3</sup>

1.- All the featured projects use public space as a place to act and the specific social and political context as a place for research, production and exhibition which includes all the work process as a counterpoint to the “franchise” events, i.e., those events that are both applied with the same methodologies and strategies indiscriminately and freely in contexts that are completely different. Thus, it can be said that acknowledging and reinterpreting the key points of the configuration of public space is a fundamental part of this typology of projects and in some cases, if not in all, this can mean a rupture and a direct critique of the traditional places of production and exhibitions of art practices.

2.- Most of them use methodologies from other specialities more or less successfully in their works. This implies a certain methodological “promiscuity” which has led the anthropologist Octavi Rofes to rightly define the practitioners as “artists as if...”<sup>4</sup> With the totally legitimate eagerness to find new audiences and visitors who are increasingly more tied to the “real” world not so much to the sphere of cultural production, they use new work processes which offer hybrid discourses based on the interference of art with architecture, anthropology and sociology or social work.

3.- These strategies imply participation by people from outside with whom the meanings are negotiated jointly. This “aesthetic of the encounter”<sup>5</sup>, as it could be described, means a contemporary reconsideration of the Dadaist’s “object trouvé”, while also implying doubts raised as to the authorship and the authority of the process of art. The interlocution with the social situation encountered triggers the negotiation of the meanings. This “taking over” provides a loudspeaker for the “social noise” in the place where the device acts.

4.- The precarious state of the structures and materials used by most of the projects to build their “mobile devices” is constituted as a reaction to the new communication technologies based on the new virtual social networks. This “low cost” aesthetics together with the intrinsic condition of contact and physical effort is seen as something indispensable to legitimize the building of covered wagons, carriages, caravans, carts and further utensils used. It will be through these platforms that have been colonized or sequestered by miscellaneous contents where the dialogue between experiences will take place. This strategy of dialogues will be turned into an effective way to consider the complexity and the contradictions of “supermodern” contemporary reality.

The mechanisms described above are not without contradictions or disputes. It will be necessary to make a self-critical evaluation jointly by the creators or producers with the audiences and participants so as not to make

the mistake of thinking that this kind of practices will solve the problems of the places where they are conducted. This evaluation is not easy given the provisional quality of most of these practices, and the superficial way of how these methodologies are used by other specialities, an implicit projection which means setting up these devices according to where they are exhibited and how both the economic and symbolic added value they generate is redistributed. We must demand that the aesthetic does not hide the indispensable ethics that this kind of works must govern, and demand that bringing the territory and community closer should be done meticulously, bearing in mind the opinions and voices of those involved without becoming paternalist, and demand the necessary distancing that enables one to be aware of the implicit subjectivity of this kind of projects. Only by doing so can we consider their true importance.

1 Augé, Marc. *Por una antropología de la movilidad*. Gedisa editorial. Barcelona 2007.

2 Augé, Marc. *Los “no lugares”. Espacios del anonimato*. Gedisa editorial. Barcelona 1998.

3 <http://acvic.org/>. <http://www.canxalant.cat/es/>

4 Rofes, Octavi, in <http://www.encuentromedellin2007.com/?q=book/export/html/3385>

5 “*La estética del encuentro*”. *Ocupaciones y reinterpretaciones del espacio público contemporáneo*. Juan Toboso Galindo. Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía, No. 32, 2009.



## Carrying the museum around on one's shoulders. Notes on travelling institutional critique. Joaquín Barriendos

How much do non-museums have in common with museums? What circular relationship is established between the apparent immobility of museums and the setting up of a series of artefacts that declare it to be in ruins but at the same time orbit and stalk it from several directions? To what extent does the effectiveness of this critique intensify when it sees itself drifting, i.e., like a travelling institutional critique? In the end, what is won and lost when it is the museum itself that serves as the creative principle of the outside from which one hopes to foster or reform institutional critique?

I

First one gains an eminently tactical position: the slow self-transforming power of museums would be at a clear disadvantage faced with the instituting power of an immediate ungraspable and relentlessly drifting travelling art critique. Then one gains critical density: as these artefacts highlight the construction of the outside and the production of antagonisms in the area of cultural institutions is a political issue not only (cultural) politics. Yet there are also losses: the travelling nature of this institutional critique seems to be indebted, perhaps too much, with the epistemological location of museums, since their distractedness is mediated by their alleged immobility. Such is the very idea of exercising a critique of museums based on their antithesis, non-museums force us to doubt not only about the dialectical result of this opposition but above all about whether it is worth continuing to fuel dichotomies that, to a certain extent, reproduce a false dilemma: the disjunction between static institutionalism and the ruinous state of museums and the mobile instituting de-territorialisation of an anti-museum nature; in other words, this forces us to raise doubts about the validity of the argument which sees museums as fully constituted (and static but ruined) institutions and public space as a democratic, critical and distracted instituting power.

II

At times we have tried to argue that public space is so removed from a democratic place of representation that

is still held captive by an ideology that coerces it and restricts the truly democratic expression of the social world. Therefore we do not believe that it is enough to take away its ideology so that critical and conflicting powers of a plural society may flow from it. For us, public space is nothing more than that which enables the existence and reproduction of private property and, to quote Peter Sloterdijk, what subsume to social in the inner world of capital. It is from this viewpoint—which is clearly radical and is thrown out as an invitation to invent politics of mobility and the place for critique—that we feel moved to intersect by travelling institutional critique with the need to build a new institutionality located outside clearly protesting modern dichotomies.

However, the aim of these few pages is not to run on the validity of the category of public space as the place of antagonism, but to locate the potentials and limitations of a travelling institutional critique. Suffice it to say that, just as private property in its most modern sense needs public space to be able to reproduce, institutionality in its modern sense requires mobility of (art and social) critique to reinvent itself permanently. This does not mean that institutionality and capital are the same but rather modern-progressive institutionality is nothing more than the search for a state of permanent reform through its critique.

Thus constituting power and instituting critique touch and go through each other in many ways and directions. Therefore, there is nothing as ineffective as thinking of the latter as the outside of the former and this as a closed place within itself, unable to converse with the outside. In contrast, what appears to be really urgent is to emphasize that although critique and museum-like features are two entities that question each other for neither of them spans the inside or outside of what is institutional. Museums, as places, require the transforming mobile power of critique; while critique needs to have something socially defined so as not to be left floating errantly in the abstraction of wisdom. To outline the above more clearly we should bring up two closely related artefacts with modern museums and critique: houses (since they are

a nuclear device of modernization) and cars (since they are the accelerating force of progress and the new man).

III

In many of the photographs from the period that show buildings designed by Le Corbusier we see cars carefully parked outside. It was Le Corbusier who asked for cars to be in these photographs. In some of them, Le Corbusier was pictured beside his car. His fascination for motor engines and how machines worked is also widely known. What are all these cars doing perfectly parked outside the villas and complexes designed by the Swiss architect? Why was he so eager for them to be identified with the architectural language of his buildings? What relationships of scale, functionality and aesthetics do cars and houses have in common? What impact did the Ford-like production method have on photography featuring modern architecture by introducing cars as a mobile machine suspended in time? One possible answer is provided by Le Corbusier's own thought on buildings: his ideal was to create a kind of house which would not restrict it from being the antithesis of the productive life of modern man, but which becomes a genuine mobile capsule that helps him to avoid the world: the idea of apartments, being beyond the outside. Le Corbusier's answer was the house as a 'machine for living in' and thus bears the idea of a dwelling as a time machine. In the widest sense of the word, modern houses should be a car in which man does not rest but rather moves around subjectively. As you know, Le Corbusier, together with Pierre Jeanneret, designed the prototype of a car which he called Voiture Minimum, but was never mass produced. However, Le Corbusier aimed to industrialize it in the same way that he wanted his 'machines for living in' to be mass produced. "If houses were made on an industrial level and mass produced as the chassis of a car, it would form a surprisingly accurate aesthetics", said the architect. His utopian construction method consisted of believing that a mass produced multifunctional car would help to uproot the house; i.e., it would help us to envisage the inhabitable space as a place in motion. On several occasions

Le Corbusier referred to houses literally as containers in motion; and what better way of reducing the friction with the ground than to reduce the contact with the ground: the less surface, less friction and greater acceleration. Suspending this volume upon light columns to create an open (public) space that would pass through it not only solves the modern man's domestic needs but also sets in motion a critique of the past: the form of sedentary life determined by productive cycles and rituals of rest. Modern houses are nothing more than places in which progress comes to a halt, but which also speed it up by adding the creative time of domestic life to the productive time of factories. In the 1920's Le Corbusier stated the following: "You have to see a house as a machine or an instrument to live in [ε] a house designed like a car and fitted out like a car or a ship's cabin". Ready to fly off, what the cars in Le Corbusier's photographs achieve is to place his houses and villas in orbit. With this, the functionality of a pre-modern house which was used to live in as a place of rest after work had been erased. As can be seen, it was through this late modern mobile inhabitability that factory productivity crept into the house and the unproductiveness of recreational life became diluted in the 'public space'. This can be seen clearly in the design of Le Corbusier's Voiture Minimum, which provided an inside seen as a mobile inhabitable space: its prototype was no other than a projectile-extension of the machine-house. Le Corbusier wanted the experience of travelling in it to be like living in a house. There is no need to highlight here to what extent the thought of modern architecture had an impact on the way we organize and understand institutionality and public life in western societies. By moving these problems towards the context of modern museums we seem to be seduced to opine that institutional critique is to the museum what the car hoped to be to the modern house: a vehicle for setting them in motion: the accelerator. There is nothing more damaging for museums than being called a mausoleum: a fixed place in -and inhabited by - the past. Futurism had already characterized it as a non moving machine. From this viewpoint, the travelling institutional

critique would be far from the opposite of museums; yet we are tempted to think otherwise, i.e., that it is museum-like substance in itself but more extended. If we accept the above, our doubt as to the place of institutional critique is no longer seen as the search for the outside of the museum. Instead, what is offered is rather the case for porosity between the inside and the outside. I would like to finish by linking these thoughts to an idea by Chantal Mouffe who said we must substitute antagonism for a policy of exchanges between adversaries, i.e., institutionality not based on the search for consensus.

## IV

As part of her commitment to push for a kind of radical democracy that does not depend on false universalisms of illustrated modernity, Chantal Mouffe sees art practices and the management of culture as constituting political entities since, according to this theoretician from the University of Westminster (UK), 'politics' can be found in each and every aspect of the public arena.

From this perspective, the critical nature of progressive art practices and the (radical) reforming of democratic cultural institutions prove inseparable from the defence of that which Mouffe calls agonistic pluralism, i.e., it no longer takes up the limitation or usurping of power but rather its redistribution among adversaries who fight without achieving a consensus. To quote her words, "for the agonistic perspective that I defend, critical art is that which fosters design; one constituted by a multiplicity of art signs which aim to spotlight the thing that is kept silent in the context of existing hegemony".

Regardless of the level of affinity we experience when faced with the problem of allowing the subaltern to opine, it is true that the search for new institutionality from/for museums forces us to ask the following question: Do museums –as institutions marked by cognitive capitalism and contradictions of representative democracy– relentlessly reproduce the (Bourdieuian) distinction and amplify existing hegemonies or, on the contrary, do they increasingly tend to become agonistic places? In other words, are art museums doomed to be hegemonic institutions of consensus or, on the contrary, does travelling institutional critique force them to become spaces in which to foster agonistic pluralism?

In my opinion, not only do both possibilities coexist but, paradoxically, they complement each other in a negative way. On the one hand, the global degrading of cultural difference, the 'neo-management' of human heritage and the aestheticization of the 'outside' leads us to believe that nowadays it is the first option that prevails and which complicates the consolidation of the rest. On the other hand, the conditions under which one expects the agonistic pluralism of art critique to operate (by spotlighting the non hegemonic othernesses) prevents us from experiencing an exaggerated enthusiasm as far as the truly radical potentialities of the second options are concerned; i.e., regarding a true redistribution of hegemonies not based on empowering the otherness and subalterns exclusively in the symbolic arena of politics. There is no immediate, programmatic answer to escape from this conjuncture; as one can see, the politics of mobility force us to face the dilemma of exploiting political plurality, of the difference or the crowd as if they were new abstract universals radically constituted as antagonisms and fleeing forces, but politically anaesthetised as adversaries. These are just some of the challenges for the new institutionality seen as having something common and as travelling critique, among others.

---

**Acts of Territorialism. Edgar Endress**


---

*This short essay explores the intersection of the concepts of territorialization and mobility, applied to public space in post September 11 in the USA.*

With territorialization the notion of geography is clearly organized and structured based on principles of sites and zones for the creation of proper "citizen behavior." In the context of the globalizing experience in the social realm of movement and subsequence, deterritorialization embedded into capitalism implies a disconnection and a reconnection to sites in relation to working bodies – as an agriculture worker moves into an industrial complex- and an historical place become a façade for the selling of a commoditized memory. In that regard, from deterritorialization to reterritorialization, we are coding and decoding places. The USA post September 11 2011 is an example; it defines a pivotal moment of deterritorialization where reterritorialization was achieved by structuring a new system to establish permanent fear and self surveillance, in the form of homeland security. The mass population effectively and voluntarily self-imposed police state attributes. Among the consequences of post 9-11, the impact on communities is described by Jean-Luc Nancy who writes that our attempt to design a society according to pre-planned definitions frequently leads to social violence and political terror; which is the case of this loud American nationalistic identity expressed post 9-11. This traumatic period left a sense of public fragility, and created the reeducated citizen that has the power to point out the suspicious and revalidate the Police state – in short a reduced citizen–

and a community that becomes a single thing. The central notion of homeland implies a certain dwindling of movement; in order not to be indicated or have presence, the citizen becomes immobile. If movement is necessary it must be lineal, constant, predictable, facing forward, almost as if the movement left no traces of memory, is unperceived. Needless to say the impact the homeland security act had on migration was that migrants were perceived as the other to fear in the context of their mobility and their extraterritorial geography. The implementation of collective, positive reterritorialization has the goal of questioning the imposed territorial control and order. That positive reterritorialization carries the possibility of re-establishing the "inoperative community", as described by Jean-Luc Nancy (1982) that implies the restoration of a transparent, small-scale community, but also has the latency to create acts of resistance or acts of encounters to re-establish the notion of strangeness and otherness. In that context, independence from the sociopolitical frame of the cultural institution is vital as the new territory to appropriate and occupy is public space. At the center of this positive reterritorialization is mobile and impermanent architecture, filled with interchangeable ideas of participation, interaction and community. Mobile strategies, expressed by mobile museums, carts, ephemeral public art, as acts of decentralized nonterritorial expressions of resistance and criticism, are capable of dislocating rigid movement to create an extraordinary ordinary and compose platforms for public pedagogy in the context of the post 9-11 citizen.

## Arte dentro de “La Movilidad” / El Museo Flotante. Edgar Endress

El Museo Flotante nace a partir de una propuesta del “Colectivo del Laboratorio Flotante”, un grupo de artistas del área metropolitana de Washington DC, que encuentran en el espacio público su ámbito de reflexión y creación. El “Museo Flotante” ha sido concebido como un espacio móvil, que nace como resultado de nuestra experiencia en el contexto urbano de Washington DC. Para entender nuestra plataforma de reflexión habría que comenzar definiendo como el Colectivo entiende el concepto de “la movilidad” en el contexto de urbe. La “movilidad” la concebimos principalmente, pero no exclusivamente, desde dos parámetros socio-económicos, a partir de la trama urbana de Washington DC. “La movilidad” es uno de los principales componentes de la condición del inmigrante. Al mismo tiempo, la movilidad existe en función del efecto que genera en su nuevo contexto.” La presencia de inmigrantes provoca una subsecuente serie de movilidades espaciales, sociales, y de identidad, dentro del nuevo territorio que los acoge. Como efecto de la migración en el área metropolitana de DC, se observan varias transformaciones y adaptaciones en el espacio público, un ejemplo que ilustra esa adaptación / transformación son los carritos de comida (camión de tacos o pupuserías) que se desplazan entre sitios de construcción donde se concentran obreros latinos. Así mismo, y entendido desde una comunidad de inmigrantes particularmente la Latina, se buscan formas de adaptar el espacio urbano a necesidades culturales y de supervivencia económica y vinculaciones sociales. La transformación del espacio público mas visible es la generación de senderos por zonas des-urbanizadas, como una forma de mantener un grado de movilidad en la periferia del área metropolitana de Washington donde las veredas son casi inexistentes y la noción de peatón o transeúnte puede llegar a tener connotaciones despectivas, traduciendo en otra forma de exclusión dentro del espacio urbano. A la formación de núcleos de inmigrantes en ciertas áreas, se le van integrando rápidamente programas sociales como organizaciones sin fines de lucro que vienen a prestar servicios y organizar a los inmigrantes, facilitando la cohesión y articulación social, en algunos casos. Ejemplo de ello es Casa de Maryland, organización que presta servicios de apoyo a los inmigrantes documentados o

indocumentados. Como consecuencia de estos cambios sociales y la consiguiente manifestación espacial de la inmigración, en algunos casos, aparece un estado policial y por consiguiente se instauran nuevas leyes locales para entorpecer “el factor movilidad”; factor esencial en la condición del inmigrante. Ese es el caso del acceso a la cédula de conductor por parte de indocumentados, reglamentos sanitarios o impositivos que dificultan la libre circulación de los camiones de tacos. Un ejemplo que clarifica la noción de restricción de la movilidad es el caso del condado de Prince William en Virginia y sus nuevas leyes anti-inmigración, basadas en nuevas atribuciones de poderes a la Policía de caminos, pudiendo ahora solicitar al conductor su documentación para verificación del estatuto legal y subsiguientemente arresto, en un armado legal que se sustenta en perfiles raciales.

### Entramado Urbano

En el caso particular del área metropolitana de Washington DC, dentro de su entramado urbano, la estructura dominante, es visible a través de representaciones del poder federal y adheridas a él, una industria cultural que articula la “gran narrativa” de ese poder. Por otra parte, la circunvalación del área de DC visualizada por la carretera 475, denominada “el cinturón de la ciudad” marca claramente un dentro y un afuera. En ese sentido la periferia ha ido evolucionado dejando atrás la clásica demarcación del límite de la ciudad, La periferia en ese sentido, acumula capaz de suburbios atomizados, por aspectos socio-económicos, tecnología, política y de identidad, creando verdaderos bolsones de segregación etno-cultural y económica. Concentración de Latinos en Langley Park - Maryland o Coreanos en Fairfax – Virginia o barriadas de Afro americanos concentrados en viviendas públicas en el Sur de la ciudad de Washington, el área se presenta atomizada con nuevos sub-centros, donde la noción de ciudad, centro y periferia es absorbida por la noción de “metropolización”. Particularmente visible es la adaptación del espacio publico en zonas de concentración de inmigración de latinos. Estos fragmentan su relación con el centro de la ciudad, desde donde mantienen una relación de sustentabilidad relacionada con el trabajo, simultáneamente que niegan el centro como

referente cultural o de identidad, rechazando nociones de pertenencia y asociación a emblemas geográficos que configuran estructuras de exclusión.

### Espacios Públicos

El espacio público en la periferia de DC, si bien es estático y poco adaptable, ha permitido alteraciones y transformaciones a raíz de movimientos sociales por la concentración de inmigrantes, como concentración de Latinos provenientes de México y Centro América principalmente. Estos influyen en la creación de nuevos centros a partir de un complejo tejido social y por la marcada noción de colectividad. Aquí la inmigración actúa como gran catalizador. Para visualizar esos centros emergentes que actúan como espacios móviles basta ver los carritos de comida que cohabitan en la periferia de la capital de los EEUU. Ellos se gestan a partir de un contexto donde existe una carencia de espacios públicos y comunitarios y con ello la necesidad de participar, vincularse y finalmente identificarse. La noción de lugar es generada por una función utilitaria (taquerías o pupuserías que son restaurantes móviles, a precios accesibles), en la memoria (a través del vincularse a la nación de origen con la comida), pero es en el sentido de pertenencia e identidad que se vinculan y tiene antecedentes en la noción mas básica de comunidad y espacio público. Es decir los nuevos centros móviles dan cuenta de una memoria de un lugar fijo y una acción cotidiana, ese lugar es el lugar de la diáspora y la acción, es el encuentro (creación de comunidad) y participación, empoderamiento, adaptación y/o transformación del espacio público.

### El Museo Flotante / Medios Móviles:

Según Nicolás Bourriaud, el arte es el lugar en el que se produce una sociabilidad específica, pero su manifestación estará dada por los “estados de relaciones” propuestas por la ciudad. El Museo Flotante es una respuesta a la movilidad y la noción de “conmutador” específico al área metropolitana de Washington. El Museo Flotante simbólicamente, transforma un camión que normalmente funcionaría como taquería, en un museo móvil. La idea es que funcione bajo las premisas de accesibilidad, participación, pertenencia, vinculación, ubicuidad pero sobre todo itinerancia e integración. El Museo Flotante se transforma así en un sistema de dispersión de ideas, donde el museo se adapta constan-

temente su formato a partir de la idea o concepto a ser entregado. El camión es entonces mediático, entendido desde la noción clásica del arte, los medios no son estáticos; sino que producen transformaciones. Las formas mediáticas tradicionales usan pintura, piedras, cine o formatos digitales como un sistema de distribución para significar su narrativa visual, evidencia del proceso y materialidad. Todos los medios son neutros aunque se cargan cuando se transforman con contenido. Una vez que el medio toma forma, el medio se vuelve intrínseco al proceso comunicativo, o significado de una pieza de arte. El camión del Laboratorio Flotante es mediático; es un sistema de entrega, a diferencia de la pintura, la piedra, el cine o el sonido. Espacio, movilidad, una síntesis de interior y exterior, sonido y luz son atributos del camión, como medio, con el potencial de comunicar ideas desde la abstracción a una forma tangible que sea la plataforma para intercambio de experiencias. Las acciones del Museo Flotante tienen como principio crear “relaciones” entre el Colectivo de artistas y varias comunidades, pero principalmente entre comunidades que actúan como sub-centros en la periferia y que tienden a cerrarse y transformarse en ghettos. Las acciones son planificadas en forma participativa entre una comunidad, grupo de personas o mediante una institución no gubernamental y el colectivo. El propósito es crear ya sea: la elaboración de un objeto, un evento, una reunión, una acción táctica, creación de situaciones, acción de la performances en el espacio público, esto bajo la premisa de un modelo participativo, incluyente y no jerárquico. Esta creación colectiva es documentada y pasa a ser parte del Museo Flotante, donde las muestras se desplazan entre comunidades. El Museo se estacionará en espacios comerciales como “zonas de parqueo”, o en relación a carritos de comida estacionados en espacios públicos. También incluye en su desplazamiento muestras en el centro de Washington DC. Las acciones están encaminadas a re-establecer desde la perspectiva de la comunidad, lo que Serge Daney asocia como un UNA DUPLA: el “mostrar / ver”. Una relación donde el (los) artista(s) media a través de su obra entre el “mira me” y “mira esto”. Versus otra pareja de relaciones que ha infiltrado el discurso mediático y artístico el “promover / recibir” que establece una forma autoritaria de relación. Siendo uno de los preceptos de este proyecto la idea que el cambio social se inicia con la participación concreta dentro del quehacer que los afecta.

## Pedagogies, Territories and Mobile Devices. Ramon Parramon

This account is the result of one of the work groups organized by the Museo Reina Sofia in one stage of the project *Ceci n'est pas une voiture* entitled "Direct Action Devices". A meeting was held to discuss the processes and tools that aim to modernize the usual roles of contemporary art. The proliferation of self-organized initiatives that go into greater detail about the possibilities derived from art practices in the public space, have enabled new devices to be developed which run like a file between different institutional ambits. These devices sometimes become tools of direct participation serving social research, and sometimes they are a displaced extension of art institutions or become travelling exhibition formats promoting spaces while others try to silence them, and some are mere mobile artefacts while others are genuine strategies of direct action. At the starting point of the debate, the first question put forward was whether a combination of devices, mobility and territory could be constituted as producing agents of knowledge.

The seminar entitled "Pedagogies and Territories" was held on 30 November and 1 December 2011 and taking part were Antonio Collados, Yaiza Hernández, Javier Rodrigo, Aída Sánchez de Serdio and Ramon Parramon, who took on the role of secretary. On the first day issues were raised that would chart a course on what the dialogue and arguments would cover, but these were largely characterized by shared positions which enabled a collective construction of the concepts. The experiences contributed by each of the participants acted as a backdrop reference point while using the necessary self-critical sense required by a synthetic rating system. The whole result is difficult to put down on paper but it will be enough if we manage to convey a series of ideas, issues and suspicions to finally draft a more or less orderly map based on this dialectic experience. Hence this account echoes the debate sessions, and is conducted based on notes taken featuring the contributions by the participants which were later written down by the secretary. Therefore the text will not be without certain subjective interpretations, as happens in this kind of work, and in which references

have been included which I considered opportune. The work group bore moments of exchange with the second work group organized on the theme of "Mobility and Social Space". A third table was scheduled entitled "Other Institutionalities. From Institutional Critique to Institutions in Crisis", but in the end it was agreed to limit them to just two final work groups called "Pedagogies and Territories" and "Mobility and Social Space". In the latter were Joaquín Barriendos, Jesús Carrillo, Pep Dardanyà, Edgar Endress, Martí Peran, Matthias Rick and Tomás Ruiz-Rivas.

The fact that, prior to holding these meetings, a special issue of the publication entitled *Desacuerdos*<sup>1</sup> had featured the theme of education or the "educational leaning" taken by art practices, curatorship and institutions, and also the fact that many who took part in these debates had an article published in it —Jesús Carrillo, Javier Rodrigo, Antonio Collados and Aida Sánchez de Serdio—, turned this publication into an indispensable item of one's library to complement and extend many of the ideas that appear in this account / summary.

We were eager to discuss pedagogies and specifically to analyze the possibilities of developing educational processes based on projects that use this kind of apparatus, equipment, artefacts, inventions, or in sum devices used in public spaces. The words pedagogy and education which appear in this text are used as synonyms, and without wishing to go into great depth about the terminological definitions we are aware that they do not always mean the same<sup>2</sup>. In any case both are used with certain nuances but always related to today's art practices and specifically to mobile devices as part of some of these practices. One of the definitions of some issues that appear below is the work of Javier Rodrigo and Antonio Collados, which focused on the concept of *collective pedagogies*, based on a project by *Transducers*. They use the word collective to describe projects that move between education, art and activism, and which seek to transform specific social problems by using participative methodologies and strategies in visual culture developed by interdisciplinary work groups<sup>3</sup>.

### Devices

Device is a word which popped up throughout the meetings and also in this text. Foucault and Agamben have theorized on and expanded the concept of device from whom we modestly take some of the references to use tendentiously for the objectives sought in this debate, for example the strategic sense and relationships built up between a heterogeneous series of items (speeches, institutions, architectural facilities, laws, etc.<sup>4</sup>). These mobile devices have been created from considerations which combine items such as aesthetics, the use of space, the specific nature of all things local, political, subversive, recreational, collective or shared, as well as other possible ones. Hence they are devices based on a strategy and require putting some of these elements in order, i.e., they are based on complex networks of relationships. Another idea that could be of interest to us was one proposed by Agamben on today's agglomeration of devices, the result of an extreme stage of capitalist development, an accumulation of equipment from which almost no one can escape, "there is not one moment in our lives that is not modelled, contaminated or controlled by one device or another"<sup>5</sup>. Many of today's devices lean towards dematerialization, or at least a micro-materialization fuelled by technological research which has managed to synthesize multiple tools into just one piece, such as smartphones. However the devices described herein lean towards a certain staging of an event, and rather than being just a prostheses of an individual, what they seek to do is achieve a presence in public space, attract attention, compete with publicity, communicate brands, and be significant elements in the commercial public space. The technologies used tilt towards self construction, recycling and the precarious nature of materials, distancing themselves from the logics of the market and patents. It might be considered that while minute technological devices lean towards a subjectivization of relationships, the devices herein seek *socialization* based on creating new situations which activate relationships using temporary specific strategies. These specific activities may be "socialized" in the sense of promoting a community of users

{audiences} who reactivate creative uses of the object, methodologies or strategies.

?+ Does a mobile device wandering through the public space create a kind of pedagogical relationship? How do you start the collective process and what kind of transfers of knowledge can arise within a context of interdisciplinary work? Is it necessary to establish a mechanism of coproducing the device by activating work groups? Is it necessary to promote a shared appropriation of ideas, aims and processes?

### Opposite Devices

The actions based on transferring knowledge, reciprocity, exchanging wisdom, mediation, speaking and listening can be built around the concept of *opposite devices*, and this can be applied to some of the projects which were structured around the kind of art practices and carried out in a certain context or space. For example two opposite devices are the microphone and loudspeaker, the first collects sound and transforms it into electricity and the second transforms electricity into sound. These teams are called *transducers*. A transducer is a device that is able to transform or convert a certain kind of input of energy into another different kind as an output. In fact this is a simile used by Antonio Collados and Javier Rodrigo in the aforementioned project. A word also used in the theory of social networks, acting like a trigger, a catalyser of social changes and multiplier which fosters the exchange of knowledge, new ways of working among those involved and opens up new possibilities of transformation<sup>6</sup>.

Another concept similar to that of "opposite devices" is "reversible actions", as used in the meetings organized by ACVic in 2008 regarding experiences that interrelate with art practices, educational processes and public space, and which was later compiled into a publication<sup>7</sup>. The "reversible actions" concept refers to the notion of reversibility seen as the condition in which all the acting elements are present at the different levels of reciprocal dependence. In this case, these art practices have an

impact on the public space by conducting educational events in which there is an underlying purpose of leaving an impact on the context and also one in which this practice will be affected by the surroundings or those involved. The aim consists of promoting projects in the field of modern art practices which are placed directly in relation with the public through public and educational spaces or social work applied to specific contexts.

The artist as promoter, catalyser and mediator is a recurring theme often used by the type of practices that originated in the field of art and which seek to become legitimized in a space that is not their own, since they belong more to the sphere of social and cultural mediation where educational actions play a decisive role. These are projects which require long-term preparation, where it is convenient for artists, mediators or teachers to establish work groups, in which trust is built with the public, groups or individuals who live or work in the area of action. However some things may go against their implementation, for example the situation where the art and social-educational field belongs to institutions which do not always provide permeability between each other, another could be the lack of funding; when the budget is low it encourages artists to adopt *multitasking*. This weakens the chance of teamwork based on cooperation and the distribution of tasks. Another feature is the tension existing between timing and rhythm, it is important to take care of the different pre, during and post moments. Long-term actions require a prolonged presence in the location, taking care of the relationships by creating spaces of reciprocity, all the necessary features to create interfaces which will enable the activation of creative projects based on sharing methodologies, tools and establishing a network of connections and projects which will provide continuity in the territory. Educational work is long term, building these organizations or social relationships prior to, during and following the project; it is a different pace from the show business-like, party-like festival nature of culture.

?+To what extent do institutions support projects with a long-term work view? To what extent can or must they, or

do they want to, take on the role of mediation internally? In times of economic downturns, how can one justify activities that are mainly funded by public money? Which would be the signs of social impact that would enable an assessment of these practices? Is there any tension between considering these practices as a public service or when viewed from the logic of research and experimentation?

#### Open Code Devices

One of the experiments today that has clearly fuelled transformations in the social, political and cultural context is practices which build open code tools and software. This mechanism is based on the act of sharing results and processes, where individual or group achievements are also the starting point for others. A linked succession of features which mixes creativity, skill and material production, built and consumed in a shared experience, creating a community of users and even becoming instituted as a social movement. One of the features invented directly for users, which enables the creation of contents and based on collective experience is Wikipedia, a website that enables the creation and editing of any number of linked web pages, sharing a common language and which provides collective access and control. From this shared perspective, one may consider moving it to urban space, where self-managed collective tools, tactics and practices may be applied to building creative projects which will have an impact on the social dynamics of the city. Some of these mobile devices are organized within this node option, with the aim of creating new shared strategies that can modify the social and cultural context.

#### Art Institutions and Educational Institutions

It is obvious that there are practices that mix art, education and action in social space. These practices have been introduced into both art and educational institutional spaces. Sometimes the relationships between both may be based on mutual instrumentalizations, yet this is also legitimate for a negotiating area that responds to an expanding of its limits and necessary connections with

social areas. While educational institutions (generally speaking) carry out an exponential turn towards companies, it seems that the art institution tends to continue expanding its limits of action in different directions. When these limits invade the area of education, the doubt may arise as to whether these aims are purely for social legitimization or whether they actually respond to a new logic of production. If what you seek is to introduce new dynamics, the relationships between art institutions and educational institutions must be formed in the ambit of research, production and debate not just in exhibitions. Art centres usually focus on specific results (the fact that they can be exhibited and published) and do not coincide with the aims of the process, which is able to experience the educational side, and is also distanced from producing representations. It also occurs that the cultural managers in the field of education have no recognition or time to spend producing thought and knowledge regarding their work. The main aims of each field and those common ones must be considered when projects are set up to unite the art sphere with education. Different timing, different processes, different results may, at a given moment, be synthesized, conceptualized and formalized using ways of forming multiples due to their interrelationship. Also one can see in each field the specific aims they were set up for which is complex uniting different profiles and participants.

?+ Why propose a relationship between the spheres of education and art? With whom or for whom are we building this relationship? Are the aims of the art institution and social institution the same? How does one transform a project when its moves from art to society (or vice versa)? How is this reproduced or recreated? Are cultural institutions the executor's arm of social organizations?

#### Mechanisms of porosity

The works that combine art and educational elements and make an impact on social space are mediated by relational aspects established with individuals, groups or communities (sociability) and elements that belong

to a specific area (symbolic, historical or according to themes). This means projects based on processes, which at times aspire to building long-term relationships within the context they are used, result in a significant activity of symbolic, historic or theme-like terms that directly come into contact with other creative activities carried out in the location. For any of these "practices" to become socialized it is necessary for a community of users to reproduce it innovatively. That is, by starting from an initial pilot scheme which results in an action in the ambit of public space, it may be appropriated by its citizens and reproduced with new variations. This would mean public space acts like a porous territory between art institutions, educational institutions and citizens, a space that is both inside and out, the place where the community is built and which may shed creative interaction. Thus this would not mean either spectators or users become "participating citizens" or "participating communities". Aesthetic practices remain far removed from most people, and cultural policies have too often promoted the building of large palaces and temples of culture. These decisions have not fostered the existence of semi-permeable membranes which enable a multidirectional nature between aesthetic practices and everyday life, between inside and out, between creative production and creative reproduction. The activation of cross-contaminating programmes is necessary and thus creative practices which introduce education, art and activism are developed in this complex concept we have decided to call public space plays a vital role.

The desire for social change is implicit in many of the aforementioned practices and must be explicit in cultural policies, yet something that can clearly speed up this process of change is the citizens' power to creatively take sides. Faced with this, art and educational practices can participate by using their tradition of critique by fostering processes that activate mechanisms based on collective creativity, as long as they do so by considering the joint implication of placing them in an area of shared porosity. Mobile devices are formal elements that participate in an action strategy which is, and must be, much wider

and complex and can contribute to highlighting this tensional network of concepts we have aimed to convey in this account such as: making-reproducing, art-education, process-result, public service-experimentation, articulate-disarticulate, appropriation-distribution, practical community-total institution, multitasking-specialization, self-referential-networks, long-term-direct action, self-management-institutionalization, inside-outside... concepts that when referring to real practices will not mean polarizations but degrees between both. Tensions that act like files to shape movements of art practices and education, and affect strategies, processes, times, uses, audiences and call for the establishment or increased mechanisms of institutional porosity between both practices.

?+ Will we be able to increase the permeability between art and educational practices? Will both achieve greater interaction in the social sphere? How may projects have made an impact on more complex or institutionalized structures? What does the future hold in store for us in the context of a market-controlled power?

*Text by Ramon Parramon based on a work group featuring Antonio Collados, Yaiza Hernández, Javier Rodrigo and Aída Sánchez de Serdio.*

- 1 VAA. *Desacuerdos 6. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*. Arteleku, Centro José Guerrero, Contemporary Art Museum of Barcelona, National Museum Centro de Arte Reina Sofía, International University of Andalusia - UNIA Art and Thought, 2011
- 2 For example Fernando Hernández in an article in the publication *Desacuerdos 6* considers they are not the same, while pedagogy consists of producing experiments of identity, and therefore any space of relationship, whether institutional or not is pedagogical, the educational way seeks to build citizens of the republic and is the result of the alliance between three institutions of state, school and family. This alliance has deteriorated since the 1970s and has found no alternative. The educational way consists of a pedagogical view, but not all that is pedagogical is educational. *Op. cit.* [p.279]
- 3 <http://transductores.net/?q=es/content/info-transductores>
- 4 "What I'm trying to place under this name is, firstly, a decidedly heterogeneous series, which comprises speeches, institutions, architectural facilities, decisions regarding regulations, laws, administrative measures, scientific lists, philosophical proposals, ethical, philanthropic; in sum: the features of the device belong both to the spoken and the unspoken. The device is the network that can be established between the features." Foucault, Michel. *Saber y verdad*, Ediciones de la Piqueta, Madrid, Spain, 1985.
- 5 Agamben, Giorgio. ¿*Qué es un dispositivo?* In *Contextos, pretextos y apetencias desde Alejandría*. <http://espectroalejandria.wordpress.com/tag/michel-foucault/>
- 6 <http://transductores.net>
- 7 Parramon, Ramon, Rodrigo, Javier. *Coord. Acciones Reversibles. Arte, Educación, Territorio*. ACVic, Centre d'Arts Contemporànies. Vic, 2009

## Això no és un museu. Artefactes portàtils i espai social. Martí Peran

A l'arxiu *Això no és un museu. Artefactes mòbils a l'aguait*, tot i no procedir d'una investigació exhaustiva, es documenten més de mig centenar de projectes i iniciatives ideades com a instruments alternatius a la institució artística convencional. La quantitat és eloqüent per si mateixa. Sembla que el museu tradicional, en efecte, pateix una mena de creixent aguait des d'un enorme panell de rèpliques que, mitjançant les actuacions que propicien, estarien accelerant la refundació dels rols i funcions tradicionals que exercia la vella institució a l'interior d'una esfera pública homogènia. Davant de l'estricta horitzó d'articular un gust i una sensibilitat específics d'acord a un model de subjectivitat burgesa, els nous artefactes paramuseístics despleguen un ventall de situacions heterogènies. Entre els diferents perfils i quefers que aquests artefactes posen en joc, podríem almenys distingir fins a cinc tipus. En primer lloc, n'hi ha que es conformen amb operar a la manera de contenidors mòbils i multifuncionals per englobar la potència d'una creativitat nòmada i les seves respostes a les necessitats locals [01: *Galeria Callejera*; 02: *Motocarro*; 05: *CPAC. Centro Portátil de Arte Contemporáneo*; 23: *Fiteiro Cultural*; 30: *Museo Ambulante*; 32: *Centro Cultural Nomade*; 40: *Kunst Station Triemli*]; altres artefactes es conceben com a espais relacionals i d'intercanvi de béns, de sabers o d'habilitats [03: *Museo de la Calle*; 13: *Mobile Sealth Unit*; 28: *Wikitankers*; 31: *Temescal Seed Swap*; 34: *Serenata en las ruinas*; 39: *L'Arxivador*]; un tercer grup és aquell que prioritza la seva funció formativa convertint l'artefacte en un dispositiu educatiu i de serveis [08: *Burn Station*; 15: *S.P.O.T (Servicio Público de Optimización de Trastos)*; 25: *Biblioteca de Nezahualcoyótl*; 29: *Open-roulotte radio*; 33: *Escuela Panamericana del Desasosiego*]; en altres ocasions, l'aparell mòbil es converteix específicament en una eina de recerca [17: *Camping, caravaning, architecturing*; 20: *Rally Conurbano*; 38: *S.E.F.T.-1. Sonda de exploración ferroviaria tripulada*; 51: *We riders*]; i, finalment, també hi ha artefactes que aspiren, de manera prioritària, a vehicular veus de dissidència social i política [06: *Museo de la Defensa de Madrid*; 24: *La Maquila Región*; 27: *Imprenta Móvil*].

L'espectre i el volum de casos consignats sembla, doncs, que legitima la necessitat de prestar atenció al fenomen i analitzar-lo amb l'objectiu de reconèixer la seva efectiva dimensió instituent davant del museu tradicional<sup>1</sup>. Aquesta és la perspectiva amb la qual hem plantejat el conjunt del projecte, sense detriment que, en l'anàlisi d'aquests artefactes, emergeixin per igual les seves felices aportacions i les seves paradoxes estructurals.

\* \* \*

**[Mobilitat]**. L'apologia d'allò mòbil i flexible procedeix, en primer lloc, de les estructures hegemòniques, proclius a glossar les suposades virtuts d'un capital deslocalitzat i en perpetu moviment, d'una mà d'obra aliena a la vella especialització en benefici de la constant mutació de necessitats i d'una vida flexible desarrelada dels llocs i dels projectes biogràfics. Els programes polítics, econòmics i de fabricació de subjectivitat s'han traduït, en bona part, en càlculs de moviment i en gestió de desplaçaments. Aquesta evidència ha convertit la mobilitat en una qüestió recurrent a l'interior de la cultura crítica, ja sigui per aplicar-se en la denúncia d'aquests idearis i interessos subjacents en l'apologia d'allò mòbil, o en l'esforç de revertir la noció d'allò nòmada cap a la possibilitat de desplegar una acció transformadora<sup>2</sup>. Els artefactes que s'aglutinen en *Això no és un museu* s'han d'inscriure en aquesta exploració i desplegament de la mobilitat per la seva capacitat deformadora mitjançant la qual s'agredeixen les convencions projectades sobre el territori físic i social de la ciutat. Allà on l'urbanisme pretén codificar els comportaments i ordenar la distribució del capital i de les mercaderies, la irrupció d'artefactes rodants injecta sobre aquest mateix territori situacions i pràctiques inesperades que fracturen l'estructura regular de l'espai social. En l'activitat promoguda per cada aparell mòbil, en lloc de bolcar sobre l'espai públic un cos de relats que el tanquin i el representin d'acord amb el model derivat del contracte social, cada artefacte estimula anomalies estètiques, pedagògiques i polítiques que trenquen amb la lògica i el consens de la representació. Els museus portàtils ja no exporten les formes

de la imaginació enfront de les quals ens hauríem de reconèixer sinó que, per contra, operen com a dispositius d'escolta i d'acció perquè l'heterogeneïtat de l'esfera pública canalitzi els seus imaginaris, autogestioni la seva representació, formalitzi les seves emergències i articuli les seves pròpies solucions. Amb aquest panell de noves expectatives, en la mesura que ratllen amb les línies de fuga que podrien definir una pràctica instituent, capaç de dotar de contingut les pràctiques participatives, els museus portàtils semblen adequar-se a les necessitats d'una nova crítica institucional davant de l'ordinari Museu encara ancorat, malgrat les seves correccions retòriques, en la litúrgia de la contemplació.

Cada museu portàtil es vertebrava com un microsistema organitzat per satisfer les seves expectatives, però, tot i actuar sempre de forma alternativa al museu tradicional, la seva acció *instituent* no sempre aspira a desenvolupar una explícita actuació antagònica que persegueixi desplaçar i substituir l'*instituit*. L'examen detallat de la pròpia idea de mobilitat que aquests artefactes posen en joc permet donar compte d'això. Només cal adonar-se de com, entre els diferents exemples de museus portàtils que consigna *Això no és museu*, almenys es poden distingir fins a tres modalitats diferents de mobilitat —en moltes ocasions amb evidents interseccions— amb els seus diferents graus d'interlocució davant la institució museística convencional.

En primer lloc hi ha artefactes ideats per a una **mobilitat circular**, caracteritzada per procedir des d'un centre d'origen cap a diferents punts de destinació per, tot seguit, tornar al punt de partida. Aquesta circularitat que obliga a un camí de retorn ve condicionada per la naturalesa institucional de l'agent promotor que, assajant mecanismes d'exteriorització, exigeix a l'artefacte que torni al centre el testimoni dels seus periples. En aquesta modalitat, en conseqüència, els museus portàtils promoguts des del propi context institucional, es converteixen en eines amb les que el mateix sistema artístic intenta redefinir les seves funcions en benefici d'un anhelat retrobament amb els mons de la vida que hauria de sacsejar-lo d'arrel. En aquesta línia i en el marc d'aquest projecte, cal destacar almenys les produccions promogudes mitjançant convocatòria oberta per a la utilització del dispositiu itinerant d'Idensitat i la caravana *CX-R* de Can Xalant [15: *S.P.O.T. (Servicio Público de Optimización*

*de Trastos*] i 17: *Càmping, caravaning, architecturing*) en ambdós casos, en efecte, els centres productors d'aquesta investigació van posar a disposició els seus artefactes mòbils amb l'objectiu que les propostes seleccionades circuessin i tornessin als esmentats centres amb la càrrega de les seves respectives aventures per ser editades, de nou, a l'interior del sistema.

Una segona modalitat és la **mobilitat descentrada** que s'esdevé quan els trajectes multipliquen les seves direccions multiplicant els centres al voltant dels quals graviten. Es tracta així d'una circulació resultant de la suma de vectors de moviment, en la qual els artefactes es desplacen de forma irregular fins al següent emplaçament. Aquesta mobilitat més *rizomàtica* respon, ara sí, a la naturalesa autogestionada de l'aparell, desvinculat de qualsevol estructura institucional i, per tant, alliberat de tota ruta preestablerta i de protocols de retorn. Amb aquesta radical modalitat de mobilitat, els museus portàtils com el *Museo Ambulante* [32] o el *Centro Portátil de Arte Contemporáneo* [05] s'articulen com veritables microestructures alternatives al museu convencional i operen com a altres plataformes per a la construcció d'una subjectivitat plural que amb prou feines pot ser governada pels seus mateixos promotors. Aquesta descentralització esdevé així el garant d'una autèntica autonomia que permet assajar veritables processos de desbordament de les maneres de l'art.

Al seu torn, el que podríem denominar **mobilitat detinguda** no és més que un oxímoron per descriure aquelles altres experiències de museus portàtils que, en rigor, consisteixen a acumular diferents emplaçaments sense que la distància que els separa sigui explorada des de cap perspectiva. Es tracta, en conseqüència, d'iniciatives nòmades que ara es desenvolupen en un lloc determinat i en altre temps en un lloc diferent. Aquesta és la dinàmica amb la qual es resolten, per exemple, els casos *Burn Station* [08], el *Fiteiro Cultural* [23] o la *Escuela Panamericana para el Desasosiego* [33], coincidint tots ells en el seu perfil pedagògic i de prestació de serveis atès que és precisament aquest tipus de construcció de noves mediacions el que caracteritza els museus portàtils que es mouen d'aquesta manera detinguda. Amb aquesta mena de singularitat, la relació d'aquests artefactes mòbils amb el marc institucional no rau tant en els seus possibles vincles orgànics com en la seva capacitat per convertir-se

en la seva rèplica, però, reordenant ara les seves lògiques de mediació amb l'esfera pública cap a l'àmbit del valor d'ús i la renovació pedagògica.

En definitiva, des dels diferents tipus de mobilitat amb els quals es despleguen els museus portàtils, hi ha prou indicacions sobre les múltiples relacions que aquests poden mantenir amb l'estructura institucional del sistema artístic. Els artefactes mòbils tan aviat poden operar com a elements de fissura interna que haurien de millorar i així reforçar el propi sistema com, per contra, es resolten des d'una voluntat d'independència radical i emancipatòria respecte de les consignes derivades del Museu. Aquesta ambivalència, però, lluny de convertir-se en el pretext argumental per neutralitzar la seva eficàcia, és precisament el que permet avaluar el perfil d'aquests artefactes en qualitat d'eines per a una crítica institucional. En efecte, només en la mesura que els museus portàtils *intervenir* i *es distingeixen* del sistema convencional de l'art, poden desenvolupar una crítica efectiva capaç d'actualitzar el potencial de l'experiència estètica i, alhora, instal·lar al museu en una situació de refundació permanent d'acord amb aquesta potencialitat.

**[Crítica institucional].** L'enfonsament general de l'esfera institucional és una més de les múltiples conseqüències de la crisi de la representació. En efecte, si l'esfera institucional, en qualitat d'estructura social, tenia per funció atresorar el sentit i redistribuir-lo a l'interior de l'esfera pública d'acord a les seves demandes, malgrat això, es va aplicar a gestionar aquestes expectatives amb un excés d'especialització i una manifesta incapacitat d'actualització que deslegítima la institució com a estructura representativa. El que la institució conté i expandeix encara és el contingut dipositat per una mena de contractes i pactes socials tancats amb uns interessos de classe i uns imperatius històrics aliens a la subjectivitat heterogènia i a les noves fractures socials que s'haurien de reparar. En aquest context, l'esfera institucional consolidada, des de l'àmbit polític a l'àmbit estètic, pateix un descrèdit de molt difícil reparació i davant el qual esdevé imprescindible assajar noves pràctiques instituent.

La institució artística, tot i romandre sota sospita, sempre va gaudir d'un cert halo reformista i autocrític<sup>3</sup>. La mateixes fissures del cos del Museu són sovint conceptualitzades com les bretxes per on podria consolidar la seva hegemonia i així continuar exercint el seu rol representa-

tiu. Les contínues crides a repensar el dispositiu "exposició", a la nova construcció de públics i a la participació, així ho suggereixen; i si per aquestes vies els resultats es consideren exiguts, llavors es sublima el rol del propi Museu sota la panacea de les *fàbriques creatives* sense poder ocultar que, darrere d'aquesta retòrica subjau impassible el protocol més tradicional perquè funcioni la maquinària simbòlica del capitalisme convertit en una fàbrica de subjectivitat.

El punt d'inflexió que valida els esforços del Museu per reformar-se rau en la fantasia de l'enfora. Des que el 1972 Robert Smithson alertés dels perills del *Confinement cultural*<sup>4</sup>, l'obsessió del sistema artístic per restablir els seus vincles amb l'exterioritat han estat constants. Aquesta és la veritable dinàmica que ha provocat l'enorme efervescència de pràctiques d'art públic. La presumpció per la qual el retrobament amb l'exterior garanteix la funció del Museu és, però, molt tendenciosa; de fet pressuposa sense més ni més que hi ha una tensió entre la producció creativa, que es produeix fora dels seus límits, i la seva reproducció, per la qual el propi Museu disposa de prerrogativa. L'encadenament entre l'interior i l'exterior assegura així la dissolució d'aquesta tensió i, com a conseqüència, consolida el propi Museu en les seves funcions. Però el veritable repte no consisteix en idear mecanismes de legítima supervivència per a l'estructura institucional, sinó a garantir que les pròpies pràctiques artístiques desenvolupin una autocrítica sobre les seves condicions de possibilitat i les seves condicions de producció. Perquè això es consumeixi, no hi ha un enfora des del Museu, sinó una exterioritat aliena al marc institucional, per on flueixen els mons de la vida i on les possibilitats i necessitats d'una esfera pública plural podrien aliar-se amb l'art per instituir-se en qualitat de nous agents socials. Aquesta és la il·lusió que, amb major o menor eficàcia, arrossegueu els museus portàtils, revenedories rodants que ja no projecten cap a fora del museu els seus continguts tradicionals, sinó que operen com a receptors d'altres continguts enfront dels quals ja no s'exigeix una nova mediació artística, sinó un desbordament d'allò artístic fins convertir-se, com hem esmentat anteriorment, en una activitat de tarannà pedagògic, de producció de serveis, de subjectivació política o tants altres perfils heterogenis.

El desbordament d'allò artístic mitjançant el seu llicament cap a una diversitat de situacions altres, converteix els artefactes portàtils en una eina de crítica institucional en la mesura que articulen operacions artístiques fora del seu camp, en aquesta exterioritat aliena a l'esfera institucional, i en la qual hauran de demostrar la seva eficàcia col·lisionant amb l'heterogeneïtat de l'esfera pública. Per aquesta mateixa raó, els artefactes mòbils operen també com a productors d'espai social; al menys en la mesura que la seva irrupció en l'espai urbà i la seva crida a la participació asseguruen les condicions de possibilitat perquè s'acceleri la visibilitat d'imaginariis particulars, per que determinades dissonàncies es converteixin en petites forces de producció o, fins i tot, perquè, de la mà d'aquestes peculiars intervencions artístiques, apareguin els contrapúblics (usuaris singulars aliens a la idea d'un públic homogeni) que tant enyora el Museu per mantenir el seu paternalisme.

La capacitat dels artefactes portàtils de produir espai social, des d'una perspectiva general, resideix, precisament, en la seva naturalesa disruptiva, ficant-se en les lògiques ordinàries de la planificació espacial<sup>5</sup>; però això és factible en la mesura que els artefactes són objectes reals que, així com reivindiquen els carrers com a veritables artèries de l'espai públic, també estan en condicions d'ocupar i obstaculitzar aquestes vies per generar un emplaçament ocasional. En efecte, els museus portàtils, en qualitat d'artefactes mòbils i a diferència de la simpatia amb la qual el Museu tradicional conviu amb l'arquitectura espectacular, han de lidiar amb una dimensió performativa i mecànica que els és substancial. El museu portàtil ha de desplaçar-se i, en moltes ocasions, ha d'arrossegar-se de forma fins i tot manual. Aquesta característica no és, però, secundària. Per contra, permet obrir una doble qüestió crucial: l'encarnació de la crítica<sup>6</sup> i la dimensió tàctica de l'objecte-instrument. Sobre el primer enunciat, el fonamental és subratllar que els museus portàtils no són portadors de narracions que conjuguen sempre en l'àmbit de les idees i de la consciència, sinó que, sobretot, interfereixen l'espai públic de forma física, encarnant de forma literal altres maneres de ser-hi. Si el Museu tradicional sanciona determinats llenguatges, els posa en escena més que els activa, en el seu lloc, els artefactes portàtils sí vehiculen pràctiques amb diferents llenguatges, i on hi ha parla posada en joc hi ha cossos que parlen. El portador i l'usuari de l'artefacte són

subjectes reals que confereixen així tonalitat i intenció política específiques als seus relats i als seus actes. Pel que fa a la dimensió objectual de l'artefacte, més enllà que pogués exhibir un evident tarannà estètic capaç d'imantar interès i atracció, es tracta d'un instrument amb una inequívoca càrrega tàctica, per la seva intrínseca mobilitat deformadora, però també pel que representa com a arquitectura de baixa intensitat, de baix cost i atenta a les operacions de reciclatge, sostenibilitat i multifuncionalitat. Enfront de la materialitat de l'obra d'art tradicional, carregada d'eloqüències sígniques tancades, la materialitat dels artefactes portàtils actua com un lleuger sistema de possibilitats que, en el seu desplegament, apunten sempre més enllà de l'art. Al cap i a la fi, això no és un museu.

1 Gerald Rauning. *Prácticas instituyentes. Fugarse, instituir, transformar*. 2006. [http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/es]

2 Entre els nombrosos projectes que es podrien esmentar en aquesta doble perspectiva, vegeu: *Geography and the Politics of Mobility*. Generali Foundation. Viena, 2003; *Ambulantes. Cultura portátil*. CAAC. Sevilla, 2004; *Mira como se mueven. 4 ideas sobre movilidad*. Fundación Telefónica. Madrid, 2005.

3 Els esforços per reconèixer el grau d'enfonsament del Museu per paliar les seves conseqüències o, fins i tot, per reconstruir sobre les seves ruïnes, són incomputables. En el nostre context específic, valguin, per exemple, la insulsa introspecció desenvolupada a *10.000 francos de recompensa [El Museo de Arte Contemporáneo vivo o muerta]* [Adace, Unia, Seacex. Madrid, 2009] o el més acadèmic treball de *El Medio es el Museo* [Fundació MARCO. Vigo, 2008]

4 Robert Smithson. "Cultural Confinement". A Jack Flam [ed] *Robert Smithson: The Collected Writings*. University of California Press. Berkeley-Los Angeles- London, 1996. pàg. 154-156

5 Naturalment ho plantejgem des dels coneguts postulats d'Henri Lefebvre [La production de l'espace. Anthropos. París, 1974]

6 Utilitzem l'expressió tenint en compte el treball de Marina Garcés. *Encarnar la crítica* [2006] http://eipcp.net/transversal/0806/garces/es

## Museus amb rodes. Dues experiències sobre el lloc de l'art en la ciutat postfordista. Tomás Ruiz-Rivas

L'exposició *Això no és un museu. Artefactes mòbils a l'aguait* inclou dos projectes en els que hi tinc part: el *Museo de la Defensa de Madrid*, creat el 2007 com a proposta artística de Tom Lavin, i el *Centro Portátil de Arte Contemporáneo* que és una de les seues de l'Antimuseo, i que es va construir a Mèxic el 2007 dins de la línia de treball en què en la nostra web hem agrupat sota el títol de *Praxis*. Tots dos són museus i són portàtils, dos termes la combinació dels quals ens introdueix a una sèrie de temes summament complexos.

En primer lloc la institució museal, que té darrere seu una història i un discurs que hem d'anàlitzar. A més, el que fa uns anys estava circumscrit a determinat tipus de pràctica artística radical, allò portàtil, l'efímer, ara està sent absorbit des del centre mateix del poder: recentment dos arquitectes absolutament *mainstream*, si se'm permet usar aquest terme anglès com una qualificació pejorativa, han construït dispositius portàtils, el *Prada Transformer* de Rem Koolhaas i el *Chanel Mobile Art* de Zaha Hadid. I el centre Pompidou acaba d'anunciar que aviat tindrà una seu mòbil. De la mateixa manera que en la creació artística la innovació formal fa molt que ja no és un contingut, en aquest àmbit podem dir que el fet de que estigui al carrer i es pugui moure no és garantia de res.

I això ens porta al segon tema d'aquesta dissertació: art en espais públics. El tipus de pràctica artística radical que associem a aquests museus portàtils s'engloba, encara que potser d'una manera especial, com després veurem, dins d'una noció general d'art en espais públics. Aquesta expressió és fantàstica, perquè tots tenim una imatge més o menys definida del que vol dir, però està composta de tres termes que no podem explicar per separat. Per exemple, i deixant de banda l'art, a què ens referim amb *espai*? A la res extensa cartesiana, a les categories a priori de Kant? La veritat és que l'espai abstracte i uniforme de la modernitat s'ha fragmentat, i des del pensament marxista ha esdevingut històric, és a dir, vinculat als sistemes de producció de cada societat i a les seves estructures polítiques, i subjecte a un procés de canvi dialèctic.

Per l'antropòleg francès Henri Lefebvre l'espai és un producte. Així ho defineix i explica en el seu llibre més

conegut, *La production de l'espace*, el 1974. Cada societat produeix espais d'acord amb el seu sistema de producció, i aquests espais al seu torn determinen el desenvolupament dels mateixos. El Capitalisme, per exemple, crea l'estat modern per substituir l'antic domini senyorial. El sòl s'allibera del vincle dinàstic i la plebs del seu amb el terra, quedant tots dos disponibles, per a la compra i la venda, el primer, i la contractació i l'acomiadament la segona. Les duanes interiors, que s'havien creat com a privilegis per a determinats estaments, s'anul·len, i en el seu lloc s'estableixen les fronteres amb altres estats, per mitjà de les quals es controla no només el trànsit de mercaderies, sinó de capitals i treballadors. El moviment de la nova mà d'obra produirà dos espais característics: la ciutat industrial i, ja en una etapa avançada, la frontera. A diferència de la ciutat dels albars de la modernitat, Lefebvre ens parla en concret de la ciutat del Quattrocento a la Toscana, quan el colonat substitueix la servitud, i on es produeix una dialèctica entre l'espai urbà emergent, representat en la pintura de l'escola de Siena, i el camp, relació que el pensador francès veu expressada en les avingudes de xiprers, a la ciutat industrial es concentren grans contingents humans sotmesos al rigor laboral de la fàbrica. La dialèctica amb el camp desapareix, o es transforma en allò que coneixem com a paisatge, un artefacte cultural que extrema l'"alteritat" del vell món rural, i les vies de trànsit es converteixen en espais de conflicte, el lloc on la lluita de classes pren cos. Avui en dia la deslocalització de la indústria i la terciarització de l'economia han dispersat els exèrcits de treballadors, i aquestes mateixes vies de trànsit on abans es van produir violents enfrontaments són ara espais d'oci, on les classes mitjanes consumeixen experiències elaborades des de la cultura. Hem passat de la ciutat-fàbrica a la ciutat-espectacle, d'un lloc on es produeixen mercaderies i un lloc que es gestiona a si mateix com a mercaderia. I això ens obligarà a revisar les categories amb les que hem treballat fins ara, començant per la d'espai públic. El paisatge, aquesta visió de la civilització sobre la natura, podríem seguir, que ha tingut una llarga construcció des dels pintors holandesos del XVIII, els romàntics alemanys i els paisatgistes francesos i anglesos del XIX, desapa-



reix. El Land Art materialitza la fi de l'oposició entre ciutat i camp, i en les seves intervencions una trama urbana expandida envaeix el que abans es presumia estrany a l'ésser humà i la seva obra: el desert, els paratges remots, les terres sense cultivar. Els espais que habitem i per on transitem amb els nostres cossos es transformen, es construeixen i es desfan.

En aquest brevíssim repàs el que vull deixar clar és que els espais no són preexistents, sinó que s'han de construir contínuament. Per a nosaltres, preocupats per les institucions culturals i la seva capacitat de produir espai públic, això és molt important. L'espai públic urbà ha de ser entès des d'aquesta perspectiva de la política. No podem identificar-lo amb els espais de circulació, més o menys lliure, d'éssers humans, ni amb les dotacions, siguin parcs, museus, pistes esportives, etc., que l'Estat o les corporacions privades posen a disposició de tots o gairebé tots els ciutadans. Al contrari, l'espai públic, com ens diu la urbanista alemanya Kathrin Wildner, no es caracteritza per l'estabilitat i continuïtat, sinó que és processual i situacional. És per tant un espai de negociació, disputat materialment i discursiva. Es produeix, usa i negocia de manera heterogènia. L'encontre i negociació continus de diferents interessos i valors, d'atribucions de significat que poden ser contradictòries, és el que distingeix els espais públics.

El museu, com un espai públic específic, hauria d'estar sotmès a un procés continu de construcció o regeneració, a partir d'aquesta negociació entre diferents subjectivitats. De fet el seu origen està en la necessitat de separar en diferents esferes allò públic i allò privat, recordem que el museu del Louvre és el resultat de fer públiques les col·leccions de la família reial francesa, i en la necessitat de definir un nou subjecte: el burgès. Per Simon Sheik el museu va contribuir a l'autorepresentació i autolegitimació, del nou subjecte de raó burgès. Més exactament, aquest subjecte, aquesta identitat fictícia de propietari de béns i ésser humà pur i simple era en si mateixa un complex procés d'autorepresentació i autolegitimació. És a dir, estava íntimament lligada a la seva autorepresentació cultural com un públic.

No obstant això la nostra experiència del museu és molt diferent. La pretensió d'un públic unitari i homogeni fa temps que s'ha esvaït. Aquell subjecte, a més autònom i propietari, era masculí i de raça blanca. La incorporació a la vida pública de les dones, primer, de les minories racials després, l'aparició del subjecte postcolonial, amb la

seva enorme complexitat, i d'altres identitats en conflicte, com gais i lesbianes o grups religiosos, ha transformat profundament la noció de públic, i li ha donat més rellevància política. Per Michael Warner el públic és un espai de discurs organitzat per res més que el discurs mateix. És autotèlic, el seu objectiu és ell mateix; existeix només com un fi per al qual els llibres són publicats, els espectacles emesos, les web pujades, les opinions produïdes. Existeix en virtut de que alguna cosa s'està dirigint a ell. Per Jorge Ribalta el públic no existeix com a una entitat predefinida a la qual cal atreure i manipular, sinó que el públic es constitueix de formes obertes i imprevisibles, en el propi procés de construcció dels discursos, a través dels seus diversos modes de circulació.

Aquí apareix un nou concepte: contrapúblic. Nancy Fraser ens diu, en el llibre editat per Calhoun sobre Habermas i l'esfera pública, que els membres de grups socials subordinats —dones, treballadors, gent de color i gais i lesbianes— habitualment han trobat profitós constituir públics alternatius. Proposo —continua— anomenar-los contrapúblics, per assenyalar que són arenes discursives paral·leles, on els membres de grups socials subordinats inventen i circulen contradiscursos per formular interpretacions antagonistes de les seves identitats, interessos i necessitats. I tornant a Warner al seu llibre *Publics and Counter-Publics*, un contrapúblic manté la consciència del seu estatus subordinat. L'horitzó cultural del que s'aparta, fora del qual se situa, no és exactament un públic general o més ampli, sinó un dominant. El discurs que el constitueix no és simplement un llenguatge diferent o alternatiu, sinó un que en un altre context serà vist amb hostilitat.

Més enllà del museu, és la mateixa institució art la que hem de considerar com un espai públic. Un camp de batalla, com deia Hans Haacke. No obstant això la transformació del capitalisme industrial en un capitalisme del coneixement —abans ens hem referit a la terciarització de l'economia en els països desenvolupats— ha suposat, entre moltes altres coses, la incorporació del treball creatiu i de la cultura a la producció. Com molt lúcidament augurava Debord els anys 60, ja no consumim objectes, sinó experiències que només podem aconseguir per la mediació d'aquestes mercaderies. L'esfera pública d'Habermas ja no és tant un espai per al debat crític-racional com una arena per a la publicitat, en paraules de l'esmentat Craig Calhoun. La institució art no només ha generat un gegantí mercat d'objectes i marxandatge, internacionalitzat per mitjà d'un sistema de fires no

menys sorprenent, sinó que és un actor rellevant en la transformació de la ciutat abans assenyalada, d'espai de conflicte de classe a espai de consum d'oci cultural. El caràcter d'espai públic de l'art, en general, i del museu, en particular, es redueix en la mesura que deixen de ser espais en què la societat pot escenificar els seus conflictes, en la mesura que subjectivitats hegemòniques desplacen i exclouen les subalternes.

És en aquest punt on l'Antimuseo planteja la seva reflexió sobre l'anomenat espai alternatiu o independent d'art. El 2003 vam obrir l'espai del carrer Mantuano, on vam començar fent un programa més o menys convencional d'exposicions, algunes comissariades per nosaltres, i altres proposades per artistes en el que vam anomenar el *programa obert*. Però cap el 2005 ens vam adonar que aquest tipus d'activitat, l'exposició d'un objecte cultural per a que un subjecte, un presumpte subjecte en realitat, el contempli, no tenia molt sentit per a nosaltres. Per abreujar, la conclusió va ser que fins llavors havíem entès que l'espai alternatiu ho és "per a" l'artista. És a dir, que ofereix una alternativa de producció i difusió als artistes els treballs dels quals sobrepassen el marc expositiu de la galeria i el museu. L'espai alternatiu, en aquest sentit, ofereix al creador un context tant físic com crític-discursiu on desenvolupar la seva obra més enllà de les exigències del mercat i de les censures de la institució. No obstant això avui en dia hem de pensar en un espai que sigui alternatiu "per" al públic. És a dir, un espai que ofereixi a aquesta entitat social complexa que anomenem *públic* un context físic, discursiu i polític on prendre forma i accedir a l'experiència cultural d'una manera al menys diferent de la que ens imposa el sistema artístic hegemònic, tant en escales locals com globals. Un espai on la mateixa constitució del públic, com a forma social, es doni des de o al voltant de discursos antagònics. Paral·lelament havíem estat treballant sobre un tipus de dispositiu que vam anomenar Micromuseo, una infraestructura portàtil o efímera, sobretot barata, per a l'exhibició o la producció d'art en territoris amb mancances materials i simbòliques. He d'afegir que en aquests anys vaig dedicar molt de temps a estudiar per una banda la teoria sobre esfera pública que havia sorgit a partir del famós llibre d'Habermas, i per altra textos sobre art des del Situacionisme i el Land Art als clàssics d'art i participació, com *Mapping the Terrain* de Suzanne Lacy, *Conversation Pieces* de Grant H. Kester, o els publicats per l'European Institut for Progressive Cultural Policies en la seva web. La

connexió entre aquests dos camps és el que ha donat lloc a l'argumentació exposada, i als dos projectes que s'inclouen a l'exposició: el Museo de la Defensa de Madrid i el *Centro Portátil de Arte Contemporáneo*.

El primer és un objecte complex, que avui en dia segueix transformant-se sense acabar de definir-se. Encara que és una obra d'art, té capacitat per a albergar altres obres, d'altres artistes, i en aquesta mesura és museu. El seu origen està en un fet que explica d'una manera particularment clara la naturalesa de la memòria: al barri de Prosperidad, on va estar la seu del Ojo Atómico de 2003 a 2007, hi ha un refugi antiaeri de la Guerra Civil, oblidat pràcticament per tothom, i inaccessible per al públic. Aquest lloc ocult simbolitza l'aparició de la memòria involuntària, el llampec que presentitza el passat, i que es contraposa al teixit conscient i mistificador del record, com ens diu Benjamin sobre Proust a la primera *Il·luminació*. El meu objectiu amb el *Museo de la Defensa de Madrid* era invocar aquesta memòria en els mateixos llocs on es van produir els fets, avui ocults pels relats oficials de la història.

El *Centro Portátil de arte Contemporáneo* és en canvi una institució, un museu en tota regla, el principal objectiu és produir espai públic en una trama urbana degradada: la de la Ciutat de Mèxic. No m'estendré sobre les accions realitzades, ja que estan àmpliament documentades en la nostra web ([www.antimuseo.org](http://www.antimuseo.org)).

L'important, és que el model ha funcionat, fins i tot per sobre de les nostres expectatives. Si bé no tot el que es va fer al CPAC va ser del nostre gust o del nostre interès, la forma en què el dispositiu s'integra en el paisatge de l'economia informal, la relació que s'estableix amb el públic, com s'articula la seva presència al carrer, les possibilitats que obre a autors individuals o col·lectius, en tots aquests aspectes el funcionament ha estat òptim. El CPAC ha demostrat ser un model pràctic i metafòric alhora, capaç d'operar en un món desterritorialitzat, on l'espai es compon de múltiples capes interpenetrades i el lloc ha estat substituït pel flux. Una institució que reflecteixi la realitat de les ciutats actuals, espectacularitzades en els seus centres i fragmentades en les seves vores. Capaç de transitar entre els espais de representació cultural hegemònica —biennals d'art, centres històrics o àrees monumentals, esdeveniments culturals amb gran projecció mediàtica— i els espais degradats de les perifèries urbanes, tant europees com d'altres latituds, on emergeixen les pràctiques socials i culturals de les classes treballadores.

## Pràctiques artístiques movedisses. Pep Dardanyà

La mobilitat “sobremoderna”, tal com la descriu Marc Augé<sup>1</sup> s'expressa en els excessos dels moviments de la població, en la comunicació general instantània i en la circulació accelerada de les mercaderies, de les imatges i de les informacions. Aquesta mobilitat es correspon amb una sèrie de valors, de desterritorialització i individualisme i a més, en gran mesura, amb la ideologia del sistema de la globalització. Una ideologia de l'aparença, de l'evidència i del present que té la capacitat d'engolir tots els que intenten analitzar-la i criticar-la. Entre algunes de les paradoxes d'aquesta “sobremodernitat”, Augé destaca la d'un sistema social que es vanagloria de que tot es pot fer sense moure's i en el qual, no obstant això, la població es desplaça més que mai. Aquest sistema troba en les *megacities* contemporànies el lloc idoni de representació i d'expansió. Segons Augé, “la sobremodernitat és productora de no-llocs”<sup>2</sup>, entesos com a espais de l'anonimat, espais de trànsit, on les persones s'ajunten però no interaccionen socialment, llocs de l’“absurditat” en contraposició al lloc, l'espai amb significat, però al seu torn és també espai de significacions, en el qual les persones donen un sentit social a les seves interaccions personals. El lloc permet sobre tot el reconeixement de l'un com a ens relacional, immers dins de relacions molt més complexes i en aquest sentit permet identificar-se.

Recuperar les reflexions d'Augé en relació a l'exposició *Això no és un Museu. Artefactes mòbils a l'aguait*, sembla pertinent ja que moltes de les seves aportacions s'han introduït en l'àmbit de les pràctiques artístiques visuals contemporànies. La majoria dels artistes o col·lectius d'artistes presents a l'exposició proposen treballs d'actuació en territoris específics mitjançant l'experimentació, la investigació i la interacció amb els habitants i la seva memòria en relació al territori que habiten. Amb accions que pretenen crear un desenvolupament de processos d'autoorganització a través del teixit social i de les relacions ambientals, normalment abandonats a causa de les dificultats que el mateix teixit urbanístic i territorial comporta; és a dir, proposen que aquest mètode no sigui només una nova eina per al desenvolupament de coneixement, sinó que també promogui

l'activació de la població en relació al territori que habita i amb l'objectiu de provocar la participació. La majoria d'aquests projectes prioritza una tècnica que podríem definir com el “mapejat urbà etnogràfic” que consisteix en decidir un espai d'actuació i fer una immersió simbòlica en ell, desgranar els diferents significats i reordenar-los amb una actitud interpretativa.

Quan intentem construir un diagnòstic o una geologia d'aquestes pràctiques afloren algunes preguntes inevitables: Fins a quin punt la utilització d'aquestes estratègies coincideix amb una crítica a la mobilitat “sobremoderna”? En quin grau la mobilitat com a estratègia utilitzada en el terreny de les pràctiques artístiques contemporànies implica la destrucció, traspàs o superació del camp social? Com han influït aquestes pràctiques en la interpretació del nou espai públic global i les interaccions socials que s'hi produeixen? La mobilitat utilitzada en aquest tipus de pràctiques és usada com a eina per refundar la crítica institucional? Quina relació s'estableix entre aquests projectes i les institucions convencionals? De quina manera s'empra la creativitat popular com a eina bàsica de construcció d'aquests projectes?. Podríem seguir formulant preguntes sense arribar a concretar. Amb la intenció de buscar respostes a aquestes preguntes, però amb la convicció de no trobar-les, proposo fer un recompte i anàlisi de les tàctiques i estratègies usades pels projectes presentats a l'exposició *Això no és un Museu. Artefactes mòbils a l'aguait*, com a part del projecte *Ceci n'est pas une voiture*.<sup>3</sup>

1 Tots els projectes utilitzen l'espai públic com a lloc d'actuació, i el context social i polític específic com a lloc de recerca, producció i exposició que engloba tot el procés de treball com a contrapunt als esdeveniments *franquícia*, és a dir, aquells esdeveniments que s'apliquen de la mateixa manera, amb les mateixes metodologies i estratègies, i de forma indiscriminada i gratuïta a contextos totalment diferents. Per tant, podem afirmar que reconèixer i reinterpretar de manera crítica els punts clau de la configuració de l'espai públic forma part fonamental d'aquesta tipologia de projectes i en alguns casos, sinó

en tots, això pot suposar un trencament i una crítica directa als llocs tradicionals de producció i exposició de les pràctiques artístiques.

2.- La majoria d'ells adopten metodologies d'altres disciplines i les fan servir amb més o menys encert en les seves propostes. Això suposa certa “promiscuïtat” metodològica que ha portat a l'antropòleg Octavi Rofes a definir, molt encertadament, als seus practicants com “artistes com si...”<sup>4</sup>. Amb l'afany, totalment legítim, de trobar nous públics i usuaris cada vegada més vinculats al món d'allò “real”, i no tant a l'esfera de la producció cultural, adopten nous processos de treball que proposen discursos híbrids basats en la interferència de l'art amb l'arquitectura, l'antropologia i la sociologia o el treball social.

3.- Aquestes estratègies impliquen participació de persones externes amb les quals es negocia conjuntament els significats. Aquesta “estètica de l'encontre”<sup>5</sup>, com podríem definir-la, suposa una reconsideració contemporània de l’“objet trouvé” dadaïsta, i alhora implica un qüestionament de l'autoria i de l'autoritat del procés artístic. La interlocució amb la situació social trobada desencadena la negociació dels significats. Aquest “empoderament” suposa un altaveu del “soroll social” del lloc on l'artefacte actua.

4.- La precarietat estructural i de materials que utilitzen la majoria de projectes per construir els seus “artefactes mòbils” es constitueix com una reacció a les noves tecnologies de la comunicació basades en les noves xarxes socials virtuals. Aquesta estètica “low cost” juntament amb la condició intrínseca del contacte i l'esforç físic, s'entén com a imprescindible per legitimar la construcció dels carros, carrosses, caravanes i la resta d'estris usats. Serà a través d'aquestes plataformes colonitzades o segregades per a continguts diferents on es produirà el diàleg entre experiències. Aquesta estratègia dialògica es transforma en una manera eficaç per reflexionar sobre la complexitat i les contradiccions de la realitat “sobremoderna” contemporània.

Els mecanismes descrits anteriorment no estan exempts de contradiccions ni de conflictes. Serà necessària una avaluació autocrítica per part dels propis autors o productors conjuntament amb els usuaris i participants per no caure en l'error de pensar que aquest tipus de pràctiques solucionaran les diverses problemàtiques dels llocs on es desenvolupen. Aquesta avaluació no és fàcil donada la provisionalitat de la majoria d'aquestes pràctiques, de la superficialitat en l'adopció de les metodologies d'altres disciplines, de la impostura implícita que suposa el posar en marxa aquests artefactes en segons quins llocs i en com es redistribueix la plusvàlua, tant econòmica com simbòlica que generen. Hem d'exigir que l'estètica no dissimuli l'ètica indispensable que ha de regir aquest tipus de treballs, exigir que l'apropament al territori i a la comunitat es faci meticulosament, tenint en compte les opinions i les veus dels protagonistes sense caure en el paternalisme, exigir la distància necessària que permet ser conscient de la subjectivitat implícita d'aquest tipus de projectes. Només així podrem considerar la seva importància.

1 Augé, Marc. *Par una antropologia de la movilidad*. Gedisa editorial. Barcelona 2007

2 Augé, Marc. *Los “no lugares”. Espacios del anonimato*. Gedisa editorial. Barcelona 1998

3 <http://acvic.org/>. <http://www.canxalant.cat/es/>

4 Rofes, Octavi, en <http://www.encuentromedellin2007.com/?q=book/export/html/3385>

5 “La estética del encuentro”. *Ocupaciones y reinterpretaciones del espacio público contemporáneo*. Juan Toboso Galindo. Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía, Nº. 32, 2009.

## Amb el museu a l'esquena. Apunts al voltant de la crítica institucional ambulant. Joaquín Barriendos

Què tenen de museal els no-museus? Quina relació circular s'estableix entre l'aparent immobilitat del museu i la posada en marxa d'un conjunt d'artefactes que el declaren en ruïnes però que al mateix temps es mouen en múltiples direccions orbitant-lo i aguaitant-lo? Fins a quin punt s'intensifica l'efectivitat d'aquesta crítica quan aquesta es pensa a si mateixa a la deriva, és a dir, com una crítica institucional ambulant? En última instància, què es guanya i què es perd quan és la pròpia figura del museu la que serveix com a principi generador d'una exterioritat des de la qual s'espera potenciar o refundar la crítica institucional?

I En primer lloc es guanya una posició imminentment tàctica: la lenta capacitat autotransformadora del museu estaria en franc desavantatge enfront del poder instituent d'una crítica artística ambulant, incopsable, immediata i sempre a la deriva. D'altra banda es guanya densitat crítica: en la mesura en què aquests artefactes posen en evidència que la construcció d'exterioritat i la producció d'antagonismes en l'àmbit de les institucions culturals és un assumpte d'allò polític i no només de la política [cultural]. Però també hi ha pèrdues: el ambulante (el nomadisme) de la crítica institucional sembla estar endeutat, potser massa, amb la ubicació epistèmica del museu, ja que el seu descentrament està mitjançat per la suposada inamovibilitat d'aquest darrer. De manera que la idea mateixa d'exercitar la crítica del museu a partir de la seva antítesi, el no-museu, ens obliga a preguntar-nos no solament pel resultat dialèctic d'aquesta oposició sinó sobretot per la pertinència mateixa per seguir nodrint dicotomies que, fins a cert punt, reproduïen un fals dilema: la disjunció entre la institucionalitat estàtica i a-ruïnada del museu i la desterritorialització mòbil i instituent de l'anti-musealitat, en altres paraules, ens obliga a preguntar-nos per la validesa de l'argument que considera el museu com una institució plenament constituïda (i estàtica) i l'espai públic com un poder descentrat, democràtic, crític i instituent.

II En un altre moment hem intentat argumentar que l'espai públic és lluny de ser una mena de lloc d'agenciament democràtic que de moment es troba captiu per una ideologia que el coacciona i que restringeix l'expressió veritablement democràtica del món social. No creiem, per tant, que n'hi hagi prou amb desideologitzar-lo perquè des d'ell sorgeixin les forces crítiques i antagoniques de la societat plural. Per a nosaltres, l'espai públic no és sinó allò que permet l'existència i reproducció de la propietat privada i, fent l'ullet a Peter Sloterdijk, el que subsumeix allò social en el món interior del capital. És des d'aquest punt de vista —que no deixa de ser radical i que es presenta aquí com una invitació a pensar les polítiques de la mobilitat i el lloc de la crítica— que ens sentim moguts a intersecar la crítica institucional ambulant amb la necessitat de construir una nova institucionalitat que se situï al marge de dicotomies plenament modernes i marcadament protestants. Ara bé, l'objectiu d'aquestes breus pàgines no és descartar la validesa de la categoria espai públic en tant que lloc de l'antagonisme, sinó la de situar les potencialitats i les limitacions d'una crítica institucional ambulant. Només cal dir que, de la mateixa manera que la propietat privada en el seu sentit modern necessita de l'existència de l'espai públic per poder reproduir-se, la institucionalitat en el seu requereix de la mobilitat de la crítica (artística i social) per a reinventar-se de manera permanent. Això no significa que institucionalitat i capital siguin el mateix sinó que la institucionalitat moderna-progressista no és altra cosa que la recerca d'un estat de permanent reforma a través de la seva crítica.

De l'anterior es dedueix que el poder constituent i la crítica instituent es toquen i es travessen de diverses maneres i en múltiples direccions. Per tant, no hi ha res menys efectiu que pensar el segon com l'enfora del primer i a aquest com un lloc tancat en si mateix, incapaç de dialogar amb l'exterior. Per contra, el que ens sembla realment urgent és emfatitzar que si bé crítica i musealitat són dues entitats que s'interpel·len mutuament, cap d'elles abasta per si mateixa ni la interioritat ni l'exterioritat d'allò

institucional. El museu com a emplaçament requereix de la potència transformadora i mòbil de la crítica; al seu torn, la crítica necessita comptar amb un objecte socialment definit per no quedar surant errant en l'abstracció del judici. Per poder explicar millor això ens convé portar a col·lació dos artefactes que estan fortament emparentats amb el museu i amb la crítica moderna: la casa (com a dispositiu nuclear de la modernització) i l'automòbil (com a màquina acceleradora del progrés i de "l'home nou").

III En moltes de les fotografies d'època en què es registren edificis construïts per Le Corbusier veiem un automòbil acuradament aparcat a l'exterior. Va ser el mateix Le Corbusier que va demanar que aquestes fotos incloguessin automòbils. En algunes d'elles, el mateix Le Corbusier es va retratar al costat del seu cotxe. És a més àmpliament coneguda la seva fascinació per l'enginyeria automotriu i per la funcionalitat de les màquines en moviment. Què fan tots aquests automòbils perfectament acomodats enfront de les vil·les i complexos arquitectònics de l'arquitecte suís? Per què s'entestava a que apareguessin acompanyant el llenguatge arquitectònic dels seus edificis? Quines relacions d'escala, funcionalitat i estètica guarden l'automòbil i la casa habitació? Quina tensió de la vida productiva fordista va intentar resoldre la fotografia de l'arquitectura moderna en introduir l'automòbil com una màquina mòbil suspesa en el temps? Una possible resposta ens la dona el propi pensament constructiu de Le Corbusier: el seu ideal era crear un tipus d'habitatge que no es restringís a ser l'antítesi de la vida productiva de l'home modern, sinó que es converteixi en una veritable càpsula mòbil que l'ajudés a sostreure's del món: aquesta és la base de la idea mateixa de l'apartament, l'estar a-part de l'exterior. La seva idea de la casa com una 'màquina d'habitar' comporta llavors la idea de l'habitatge com una màquina del temps. En el sentit ampli de la paraula, la casa moderna havia de ser un automòbil en el qual l'home no descansa sinó en el que es desplaça subjectivament. Com és sabut, Le Corbusier va dissenyar al costat de Pierre Jeanneret un prototip d'automòbil que va denominar Voiture Minimum, el qual mai va arribar a ser produït en sèrie. No obstant això, Le Corbusier pretenia industrialitzar-lo de la mateixa manera que volia que les seves 'màquines d'habitar' fossin produïdes en sèrie. "Si

les cases fossin produïdes industrialment i massivament com el xassís d'un cotxe, es donaria forma a una estètica sorprenentment precisa", deia l'arquitecte. La seva utopia constructiva consistia a creure que l'acte hiperfuncional, produït massivament, ajudaria a desarrelar la casa, és a dir, ajudaria a pensar allò habitable com un lloc en moviment. En nombroses ocasions Le Corbusier es va referir a la casa literalment com un contenidor en moviment, i quina millor solució de lliscament que minoritzar el contacte amb el terra: a menor superfície, menor fricció i major acceleració. La mateixa suspensió del volum sobre fins pilotis per generar un espai obert (públic) que la travessés, no només resol problemes d'habitabilitat de l'home modern sinó que també posa en operació una crítica al passat: la forma de vida sedentària determinada pels cicles productius i els ritus de descans. La casa moderna no és solament un lloc en el qual se suspen el progrés, sinó que és una màquina que l'accelera intersecant el temps creatiu de la vida domèstica amb el temps productiu de la fàbrica. Ja en la dècada dels vint, Le Corbusier afirmava el següent: "Cal considerar la casa com una màquina o un instrument per viure [...] una casa concebuda com un cotxe i acomodada com un cotxe o una cabina de vaixell"

Disposats per sortir disparats, el que els automòbils en les fotografies de Le Corbusier aconseguïen és fer que les seves cases i vil·les es posin en òrbita. Amb això, la funcionalitat de la casa pre-moderna, la qual servia per a ser habitada com a lloc de descans quan no es treballa, havia quedat cancel·lada. Com es pot veure, va ser a través d'aquesta habitabilitat mòbil tardomoderna que la productivitat de la fàbrica es va ficar a l'interior de la casa i la improductivitat de la vida de descans es va diluir en el 'espai públic'. Tot això va ser plasmat en el disseny mateix de la Voiture Minimum de Le Corbusier, que proposava un interior entès com un espai mòbil habitable: el seu prototip no era altra cosa que una extensió-projectil de la casa-màquina. Le Corbusier volia que l'experiència de desplaçar-se en ell fos la mateixa que la d'habitar en una casa.

No cal emfatitzar aquí fins a quin punt el pensament de l'arquitectura moderna va condicionar la manera d'organitzar i entendre la institucionalitat i la vida pública de les societats occidentals. Al traslladar aquestes problemàtiques cap el context del museu contemporani ens veiem seduïts a proposar que la crítica institucional és al

museu el que l'automòbil pretenia ser a la casa moderna: el vehicle de la seva posada en moviment: el seu accelerador. Res més car en la història del museu que l'etiqueta de ser un mausoleu: un lloc fix en –i habitat per– el passat. Ja el futurisme l'havia caracteritzat com una màquina sense moviment. Des d'aquest punt de vista, la crítica institucional ambulante estaria lluny de ser l'antípoda del museu; ens veiem temptats a pensar més aviat el contrari, és a dir, que és allò museal en si mateix però en la seva dimensió expandida. Si acceptem això, la nostra pregunta pel lloc de la crítica institucional deixa d'entendre's com la recerca d'un enfora de la institució. En el seu lloc, el que es posa sobre la taula és més aviat el tema de la porositat entre interioritat i exterioritat. Ens agradaria tancar connectant aquestes idees amb la proposta de Chantal Mouffe quan afirma que és necessari substituir l'antagonisme per una política d'intercanvis entre adversaris, és a dir, com una institucionalitat que no es legitima a través de la recerca del consens.

#### IV

Com a part de la seva aposta per avançar cap a un tipus de democràcia radical que no depengui dels falsos universalismes de la modernitat il·lustrada, Chantal Mouffe ha llegit les pràctiques artístiques i l'administració de la cultura com a entitats constitutivament polítiques en la mesura que, com afirma aquesta teòrica de la Universitat de Westminster, 'la política' pot trobar-se en tots i cadascun dels aspectes de l'esfera pública.

En aquesta perspectiva, la criticalitat de les pràctiques artístiques progressistes i la refundació (radical) de les institucions culturals democràtiques resulten inseparables de la defensa d'allò que la pròpia Mouffe denomina el pluralisme agonístic, és a dir, ja no la presa, la limitació o la usurpació del poder, sinó més aviat la seva redistribució entre adversaris que combaten sense perseguir el consens. En les seves pròpies paraules, "per a la perspectiva agonística que defenso, art crític és aquell que fomenta el dissens; aquell constituït per una multiplicitat de manifestacions artístiques que tenen l'objectiu de donar veu a allò que, dins del marc de l'hegemonia existent, es manté silenciada".

De manera independent al grau d'afinitat que experimentem davant del problema de donar veu a allò subaltern, el cert és que la recerca d'una nova institucionalitat des de / per als museus ens obliga a fer-nos la següent pregunta:

Els museus –en tant que institucions marcades pel capitalisme cognitiu i per les contradiccions de la democràcia representativa– reproduïen incansablement la distinció (Bourdieuana) i amplifiquen les hegemonies existents o, per contra, tendeixen cada vegada més a convertir-se en espais agonístics? En altres paraules, els museus d'art estan condemnats a ser institucions hegemòniques de consens o, per contra, la crítica institucional ambulante els força a convertir-se en espais propicis per al pluralisme agonístic?

Des del meu punt de vista, ambdues possibilitats no només coexisteixen sinó que, paradoxalment, es complementen per la via negativa. D'una banda, la banalització global de la diferència cultural, la 'neo-gestió' del patrimoni de la humanitat i l'estetització de 'l'enfora' ens fan pensar que és la primera opció la que preval en els nostres dies i la que complica la consolidació de la segona. De l'altra, els termes en què s'espera que operi el pluralisme agonístic de l'art crític (mitjançant donar visibilitat a les alteritats no hegemòniques) ens prevé al seu torn d'experimentar un entusiasme exagerat pel que fa a les potencialitats veritablement radicals a que es refereix la segona opció; és a dir, respecte a una veritable redistribució de les hegemonies que no estigui fundada en empoderar l'alteritat i a allò subaltern únicament en l'esfera simbòlica de la política. No hi ha una resposta immediata i programàtica per sortir d'aquesta conjuntura; com es pot veure, les polítiques de la mobilitat ens situen davant el dilema de la instrumentalització de la pluralitat política, de la diferència o de la multitud com a nous universals abstractes: constituïts radicalment com antagonismes i com a forces en fugida, però anestesiat políticament com a adversaris. Entre altres, aquests són alguns dels reptes d'una nova institucionalitat plantejada des del comú i des de la crítica ambulante.



## Pedagogies, territoris i dispositius mòbils. Ramon Parramon

Aquest relat és conseqüència d'una de les taules de treball organitzades pel Museu Reina Sofia com una de les fases del projecte *Ceci n'est pas une voiture*. Amb el títol *Artefactes d'acció directa* es va realitzar unencontre per debatre sobre processos i eines que pretenen renovar els rols habituals de l'art contemporani. La proliferació d'iniciatives autoorganitzades, que aprofundeixen en les possibilitats derivades de les pràctiques artístiques en l'espai públic, han permès idear nous dispositius que discorren de manera liminar entre diferents àmbits institucionals. Dispositius que en alguns casos es converteixen en instruments de participació directa i al servei de la investigació social, en altres són una extensió desplaçada de la institució artística o que en si mateixos esdevenen formats expositius itinerants; uns dinamitzen espais i altres els muten, uns són mers aparells mòbils mentre que altres són autèntiques estratègies d'acció directa. La primera qüestió que es planteja, com a punt de partida al debat, és si la combinació entre dispositius, mobilitat i territori poden constituir-se com agents productors de coneixement.

La taula de treball "Pedagogies i territoris" es va realitzar els dies 30 de novembre i 1 de desembre de 2011. Van participar Antonio Collados, Yaiza Hernández, Javier Rodrigo, Aida Sánchez de Serdio i Ramon Parramon que assumeix el paper de relator. És el primer dia on es planteja les primeres qüestions que van traçant la ruta sobre la qual versarà el diàleg, de vegades discussió, però en gran mesura caracteritzada per uns posicionaments compartits que va permetre una construcció col·lectiva de conceptes. La suma d'experiències pròpies aportades per cada un d'ells va actuar de teló de fons per referenciar i alhora desplegar el necessari sentit autocrític que exigeix la valoració sintètica. Tot aquest clima és difícil de traslladar sobre paper però serà suficient si s'aconsegueix transmetre algunes idees, múltiples qüestions, certes suspicàcies per finalment estructurar un mapa més o menys ordenat a partir de l'experiència dialèctica. Per tant aquest relat funciona com un cert eco de les sessions de debat, organitzat a partir de notes

preses per les aportacions dels participants i reescrites a posteriori com a relator, de manera que el text no està exempt de certes interpretacions subjectives pròpies de la tasca, i en el qual s'han incorporat referències que he considerat oportunes. La taula de treball va tenir moments d'intercanvi amb la segona taula organitzada sobre la temàtica de la "Mobilitat i l'espai social". Estava prevista una tercera taula amb el títol "Altres institucionalitats. De la crítica institucional a la institució en crisi", però al final es va acordar diluir-la entre les dues taules definitives de "Pedagogies i territoris" i de "Mobilitat i espai social". En aquesta segona van participar Joaquín Barriendos, Jesús Carrillo, Pep Dardanyà, Edgar Endress, Martí Peran, Matthias Rick i Tomás Ruiz-Rivas.

El fet que de manera recent i prèvia a la realització d'aquestes jornades s'hagi dedicat un número especial de la publicació *Desacuerdos*<sup>1</sup> sobre el tema de l'educatiu o el "gir educatiu" de les pràctiques artístiques, curatorials i institucionals, i la simultaneïtat que molts dels que participen en aquestes taules de debat tinguin un article publicat en ella —Jesús Carrillo, Javier Rodrigo, Antonio Collados i Aida Sánchez de Serdio—, converteixen aquesta publicació en bibliografia imprescindible per a complementar i ampliar moltes de les idees que apareixen en aquest relat-resum.

Ens interessa parlar de pedagogies i específicament analitzar les possibilitats de desplegar processos educatius a partir dels projectes que utilitzen aquest tipus d'aparells, artificis, artefactes, enginyos o en definitiva dispositius que s'activen a l'espai públic. Les paraules pedagogia i educació que aniran apareixent en aquest text són enteses com sinònimes entre si mateixes, conscients que no sempre signifiquen el mateix, però sense aprofundir en definicions terminològiques<sup>2</sup>. De tota manera totes dues són utilitzades amb certs matisos sempre en relació amb les pràctiques artístiques contemporànies i de manera més específica en relació amb els dispositius mòbils que formen part d'algunes d'aquestes pràctiques. Una de les definicions que centren algunes de les qüestions que aniran sortint és l'articulada per Javier Rodrigo i Antonio

Collados sobre el concepte de *pedagogies col·lectives*, arran del projecte *Transductors*. Concreten el terme pedagogies col·lectives a partir de projectes que es mouen entre l'educació, l'art i l'activisme, que persegueixen la transformació de problemàtiques socials concretes, mitjançant metodologies participatives, estratègies pròpies de la cultura visual i desenvolupades mitjançant grups de treball interdisciplinaris<sup>3</sup>.

### Dispositius

Dispositius és un terme present al llarg de tota la jornada i d'aquest text. Foucault i Agamben han teoritzat i expandit el concepte de dispositiu del que nosaltres, d'una manera molt més modesta, prenem algunes referències per utilitzar-les de forma tendenciosa per als objectius que es plantegen en aquesta taula de debat. Per exemple el sentit estratègic i les relacions que s'estableixen entre un conjunt heterogeni d'elements (discursos, institucions, instal·lacions arquitectòniques, lleis, etc.<sup>4</sup>). Els dispositius mòbils que aquí ens ocupen, han estat generats des d'un plantejament que combina elements com allò estètic, l'ús de l'espai, l'especificitat de l'àmbit local, la política, les coses subversives, les lúdiques, les col·lectives o les compartides, entre d'altres possibles. Són per tant dispositius que es fonamenten en una estratègia i que requereixen posar en relació algun d'aquests elements, és a dir, es fonamenta en una xarxa de relacions complexa. Una altra idea que ens pot interessar és la que planteja Agamben sobre l'actual aglomeració d'aparells, fruit de la fase extrema de desenvolupament capitalista, una acumulació de dispositius de la que pràcticament ningú pot escapar, "no hi ha un instant en les nostres vides que no estigui modelat, contaminat o controlat per algun dispositiu"<sup>5</sup>. Molts dels dispositius contemporanis tendeixen a la desmaterialització, si més no a una micro-materialització impulsada per les investigacions tecnològiques que han aconseguit sintetitzar en un sol dispositiu múltiples eines com és el cas dels *smartphones*. No obstant això els dispositius que aquí estem plantejant tendeixen a una certa escenificació, més que ser una pròtesi de

l'individu el que persegueixen és tenir una presència en l'espai públic, cridant l'atenció, competint amb la publicitat, la comunicació de les marques, els elements significatius de l'espai públic comercial. Les tecnologies utilitzades tendeixen a l'autoconstrucció, al reciclatge i a la precarietat de materials, allunyant-se de les lògiques del mercat i de les patents. Podríem plantejar que mentre que els diminuts dispositius tecnològics tendeixen a una subjectivització de les relacions, aquests dispositius persegueixen una socialització basada a generar noves situacions que activin relacions basades en estratègies temporals específiques. Aquestes activitats concretes poden ser "socialitzades" en el sentit d'impulsar una comunitat d'usuaris [públics] que reactivin usos creatius de l'objecte, les metodologies o les estratègies.

? + Un dispositiu mòbil deambulant per l'espai públic, genera algun tipus de relació pedagògica? Com s'inicia un procés col·lectiu i quin tipus de transferències de coneixement es poden produir en un context de treball interdisciplinari? És necessari establir un mecanisme de coproducció del dispositiu mitjançant l'activació de grups de treball? És necessari promoure una apropiació compartida de les idees, els objectius i els processos?

### Dispositius inversos

Les accions basades en transferència de coneixements, de reciprocitat, d'intercanvi de sabers, de mediació, de parlar i escoltar, poden ser articulades a través del concepte *dispositiu invers*, aplicable a alguns dels projectes que s'articulen en aquest tipus de pràctiques artístiques que es duen a terme en un context o espai determinat. Per exemple, dos dispositius inversos són el micròfon i l'altaveu, el primer recull so i el transforma en electricitat i el segon transforma l'electricitat en so. A aquests equips se'ls anomena *transductors*. Un transductor és un dispositiu capaç de transformar o convertir un determinat tipus d'energia d'entrada en una altra diferent a la sortida. De fet aquest és el símil utilitzat per Antonio Collados i Javier Rodrigo en el projecte referit anteriorment. Un terme

que s'utilitza també en la teoria de les xarxes socials, que actua com a disparador, catalitzador de canvis socials i multiplicador que propicia l'intercanvi de coneixements, noves formes de treballar entre els implicats i obre noves possibilitats de transformació<sup>6</sup>.

Un altre concepte similar al dels "dispositius inversos" és el d'"accions reversibles", utilitzat en unes jornades organitzades per ACVic el 2008 sobre experiències que interrelacionen pràctiques artístiques, processos educatius i espai social, que posteriorment va ser recopilat en format de publicació<sup>7</sup>. El concepte "accions reversibles" fa referència a la noció de reversibilitat entesa com la condició en què tots els elements que actuen són presents en diferents graus de dependència recíproca. En aquest cas, són pràctiques artístiques que incideixen en l'espai social mitjançant el desenvolupament d'accions educatives, en què subjau el propòsit d'incidir en el context però en el que la pròpia pràctica també es veurà afectada per l'entorn o els agents implicats. L'objectiu és impulsar projectes en l'àmbit de les pràctiques artístiques contemporànies que es posin en relació directa amb la ciutadania a través de l'espai públic, l'espai educatiu o el treball social aplicat a contextos específics.

L'artista com a dinamitzador, catalitzador, mediador, és una idea recurrent que és sovint utilitzada per un tipus de pràctiques que provenen de l'àmbit de l'art i que busquen legitimar-se en un espai que no els és natural, ja que per si mateixes pertanyen més a la esfera de la mediació sociocultural i en el qual les accions educatives juguen un paper important. Es refereix a un tipus de projectes que requereixen desplegar-se a llarg termini, on és convenient que artistes, mediadors o educadors generin equips de treball, en els quals s'estableixi una confiança amb ciutadans, grups o individus que viuen o treballen en el territori d'actuació. No obstant això algunes causes poden ser desfavorables per a la seva implementació; per exemple, la circumstància que l'àmbit artístic i el socioeducatiu pertanyen a institucions que no sempre són permeables entre elles, una altra causa pot ser la manca de finançament, quan el pressupost és escàs es facilita que l'artista assumeixi una *multitasking*. Això debilita que s'articuli un treball en equip, basat en la cooperació i en la distribució de tasques. Un altre element és la tensió existent entre els temps i els ritmes, és important cuidar els

diferents moments del pre, el durant i el post. Les accions programades a llarg termini requereixen d'una presència prolongada en el lloc i cuidar les relacions generant espais de reciprocitat, tots ells elements necessaris per a crear interfícies que permetin l'activació de propostes creatives basades a compartir metodologies, eines i establir una xarxa de connexions i projectes que facilitin la seva continuïtat en el territori. El treball educatiu és un treball a llarg termini, de construcció d'aquestes articulacions o relacions socials abans, durant i després del projecte, és un temps diferent de l'espectacularització i festivalització celebratòria de la cultura.

**? +** Fins a quin punt les institucions donen suport a projectes amb una perspectiva de treball a llarg termini? En quina mesura elles poden, han o volen assumir el paper de mediació de manera interna? En un moment de reajustaments econòmics, com es justifiquen aquestes activitats finançades en major part per fons públics? Quins serien els indicadors d'impacte social que permetin avaluar aquest tipus de pràctiques? Existeix una tensió entre entendre aquest tipus de pràctiques com un servei públic o plantejar-les des d'una lògica de recerca i experimentació?

#### **Dispositius de codi obert**

Una de les experiències contemporànies que més clarament ha provocat transformacions en el context social, polític i cultural, és el conjunt de pràctiques que construeixen eines i programari de codi obert. Un mecanisme basat en el fet de compartir els resultats i els processos, i on els èxits aconseguits per un grup o un individu, són alhora punts de partida per a altres. Una successió encadenada d'elements en què es barreja la creativitat, l'habilitat i la producció material, construïda i consumida des de l'experiència compartida, generant comunitat d'usuaris i fins i tot instituint-se com a moviment social. Un dels elements pensats directament per a l'usuari, que permet la generació de continguts i que es basa en l'experiència col·lectiva és el wiki. Un lloc web que permet la creació i edició de qualsevol nombre de pàgines web interconnectades entre elles, que comparteixen un llenguatge comú i que facilita l'accés i el control col·lectiu. Des d'aquesta perspectiva compartida, es

planteja la translació a l'espai urbà, on eines, tàctiques i pràctiques col·lectives autogestionades poden ser aplicades a la construcció de projectes creatius que incideixen en les dinàmiques socials de la ciutat. Alguns d'aquests dispositius mòbils s'articulen en aquesta opció de node, per tal de crear noves estratègies compartides que poden modificar el context social i cultural.

#### **Institució art i institució educativa**

És evident que existeixen un tipus de pràctiques que interrelacionen l'artístic, l'educatiu i l'acció a l'espai social. Aquest tipus de pràctiques han estat incorporades en els espais institucionals, tant artístics com educatius. De vegades les relacions entre ambdós poden estar basades en instrumentalitzacions mútues, però això també és legítim en un espai de negociació que respon a unes expansions dels seus límits i a unes necessàries connexions amb el social. Mentre la institució educativa (en termes generals) està realitzant un gir exponencial cap a l'empresa, sembla que la institució art tendeix a seguir expandint els seus límits d'acció en diferents direccions. Quan aquests límits envaeixen el territori educatiu, pot sorgir el dubte de si els fins són únicament per a una legitimació social o responen a una nova lògica de producció. Les relacions entre institució art i institució educativa s'han de fer des de l'àmbit de la investigació, producció, debat i no només des del de l'exhibició, si el que es persegueix és introduir noves dinàmiques. Habitualment els centres d'art tenen un enfocament que exigeix uns resultats concrets (exhibibles, publicables) que no coincideixen amb els objectius processuals, experienciables de l'educatiu, que al seu torn està allunyat de produir representacions. També passa que els tècnics culturals en l'àmbit de l'educatiu no tenen reconeixement ni temps per dedicar a la producció de reflexió i coneixement sobre el seu treball. Quan es posen en marxa projectes que posen en relació l'esfera artística o l'educativa s'ha de tenir en compte els objectius propis de cada àmbit i els comuns. Diferents temps, diferents processos, diferents resultats poden, en un moment donat, sintetitzar, conceptualitzar i formalitzar a partir d'unes maneres de fer multiplicats per la pròpia interrelació. Al seu torn, des de cada àmbit, es pot donar compte dels objectius específics pels quals s'ha activat una pràctica complexa, que aglutina diferents perfils i participants.

**? +** Per a què es proposa la relació entre l'esfera educativa i l'artística? A qui, amb qui s'està establint aquesta relació? Són els objectius de la institució artística i la institució social els mateixos? Com es transforma un projecte quan transita de l'artístic al social [o viceversa]? Com es reproduceix o recrea? Són les institucions culturals el braç executor de les organitzacions socials?

#### **Mecanismes de porositat**

Aquest tipus de treballs que combinen elements artístics i educatius que incideixen en l'espai social vénen mitjançats per aspectes relacionals que s'estableixen amb individus, grups o comunitats (sociabilitat) i els elements propis d'especificitat del lloc (simbòlics, històrics o temàtics). Estem parlant d'un tipus de projectes fonamentats en processos, que en alguns casos aspiren a establir relacions a llarg termini amb el context en el qual s'activen, que produeixen una activitat significativa en termes simbòlics, històrics o temàtics i que es creuen directament amb altres activitats creatives que es duen a terme en el lloc. Perquè qualsevol d'aquestes "pràctiques" es socialitzi és necessari que una comunitat d'usuaris la reproduïxi de forma innovadora. És a dir, que a partir d'un projecte inicialment pilot i desencadenant d'una acció en l'àmbit de la espai públic, pugui ser apropiat per la ciutadania i reproduït amb noves variacions. Estaríem parlant de l'espai públic com un territori de porositat entre la institució artística, la institució educativa i la ciutadania, un espai que és alhora dins i fora, el lloc on es construeix la comunitat i en el qual pot desprendre's una interacció creativa. Per tant en aquest sentit no estaríem parlant tant d'espectador o usuari com de "ciutadà participant" o "comunitat participant". Les pràctiques estètiques romanen allunyades de la majoria de persones, i les polítiques culturals han promogut massa sovint la construcció de grans palaus o temples de la cultura. Decisions que no han facilitat l'existència de membranes semipermeables que permetin la multidireccionalitat entre les pràctiques estètiques i la vida quotidiana, entre el dins i el fora, entre la producció creativa i la reproducció creativa. Urgeix l'activació de programes que contaminin en múltiples direccions i en aquest sentit tenen un gran paper les pràctiques creatives que incorporen l'educació, l'art, l'activisme i que es desenvolupen en aquest com-

plex concepte que hem determinat a anomenar espai públic.

El desig de canvi social és implícit en moltes de les pràctiques referides anteriorment i hauria de ser explícit en les polítiques culturals, però una cosa que pot accelerar de manera clara aquest procés de canvi és la capacitat de la ciutadania per prendre partit de manera creativa. Davant això les pràctiques artístiques i les educatives poden prendre part mitjançant la seva tradició crítica i fomentant processos que activin mecanismes basats en la creativitat col·lectiva, sempre que ho facin des d'un plantejament d'implicació conjunta i situant-se en un espai de porositat compartida.

Els dispositiu mòbils són elements formals que participen d'una estratègia d'acció que és i ha de ser molt més àmplia i complexa, poden contribuir a donar visibilitat a aquesta trama tensional de conceptes que hem intentat transmetre a partir d'aquest relat com: fer-reproduir, art-educació, procés-resultat, servei públic-experimentació, articular-desarticular, apropiació-distribució, comunitat pràctica-institució total, *multitasking*-especialització, autoreferencialitat-xarxes, llarg termini-acció directa, autogestió-institucionalització, dins-fora ... Conceptes que referits a la pràctica real no poden plantejar-se com polaritzacions si no a partir de gradacions entre tots dos. Tensions liminals que provoquen desplaçaments tant de la pràctica artística com de l'educativa i que afecten a les estratègies, els processos, els temps, els usos, els públics i que reclamen establir o incrementar mecanismes de porositat institucional entre ambdues pràctiques.

? + Serem capaços d'incrementar la permeabilitat entre les pràctiques artístiques i les educatives? Aconseguiran ambdues una major interacció en l'espai social? Com poden certs projectes incidir en estructures més complexes o institucionalitzades? Quin és el futur que s'ens ofereix en el marc d'un poder controlat pel mercat?

*Text de Ramon Parramon a partir de la taula de treball amb Antonio Collados, Yaiza Hernández, Javier Rodrigo i Aída Sánchez de Serdio.*

- 1 VAA. *Desacuerdos 6. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*. Arteleku, Centro José Guerrero, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Universidad Internacional de Andalucía - UNIA Arte y Pensamiento, 2011
- 2 Per exemple, Fernando Hernández, en un article publicat a la mateixa publicació *Desacuerdos 6*, planteja que no és el mateix; mentre allò pedagògic consisteix en la producció d'experiències d'identitat, i per tant qualsevol espai de relació, institucional o no és pedagògic, allò educatiu busca construir ciutadans de la república i és el resultat de l'aliança entre tres institucions: estat, escola i família. Aliança vinguda a menys des dels anys 70 i que no troba una alternativa. Allò educatiu consta d'una mirada pedagògica, però no tot allò pedagògic és educatiu. *Op cit.* (p.279)
- 3 <http://transductores.net/?q=es/content/info-transductores>
- 4 "El que tracto de situar amb aquest nom és, en primer lloc, un conjunt decididament heterogeni, que comprèn discursos, institucions, instal·lacions arquitectòniques, decisions reglamentàries, lleis, mesures administratives, enunciats científics, proposicions filosòfiques, morals, filantròpiques, en resum: els elements del dispositiu pertanyen tant al que s'ha dit com al que no s'ha dit. El dispositiu és la xarxa que es pot establir entre aquests elements. Foucault, Michel. *Saber y verdad*. Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1985.
- 5 Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?* a *Contextos, pretextos y apetencias desde Alejandría*. <http://espectroalejandria.wordpress.com/tag/michel-foucault/>
- 6 <http://transductores.net>
- 7 Parramon, Ramon, Rodrigo, Javier. Coord. *Accions Reversibles. Art, Educació, Territori*. ACVic, Centre d'Arts Contemporànies. Vic, 2009

ESTO NO ES UN MUSEO. ARTEFACTOS MÓVILES AL ACECHO

THIS IS NOT A MUSEUM. MOBILE DEVICES LURKING

AIXÒ NO ÉS UN MUSEU. ARTEFACTES MÒBILS A L'AGUAIT



## Del museo circulante al arte ambulante. Notas para una genealogía local de la portabilidad. Martí Peran

El catálogo de museos portátiles que propone *Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho*, lo hemos planteado como un panel de ejercicios alternativos al museo convencional, en el marco de su estancamiento en calidad de herramienta eficaz para alimentar procesos emancipatorios. De ahí el énfasis en interpretar esta construcción de artefactos portátiles, como una posible actuación de crítica institucional de última generación, capaz de operar hoy desde el exterior del mismo marco museístico. En esta coyuntura, nuestra labor tenía una función más política que histórica. Por otra parte, en el contexto actual de un sistema artístico expandido en el interior de unas lógicas globales, el catálogo propuesto mezcla a propósito ejemplos de procedencias geográficas muy dispares. Sin embargo, si nos detenemos de un modo estricto frente al fenómeno de los museos portátiles en tanto que artefactos para la acción cultural y política, entonces, la portabilidad de los actuales museos móviles, lejos de aparecer como algo coyuntural y legitimado por unos imperativos de presente, debe reconocer que dispone de una genealogía histórica que la informa y la alienta. Estas notas, tienen por función aportar unos pocos datos que pudieran permitir la reconstrucción de la genealogía histórica de los museos portátiles en el contexto español.

\* \* \*

Cuando en abril de 1931 se proclama la Segunda República Española, los índices de analfabetismo rondan el 44%. Desde las últimas décadas del siglo XIX la Institución Libre de Enseñanza, consciente de la magnitud del problema, venía planteando la posibilidad de articular unas *Misiones Ambulantes* que garantizaran la atención educativa y cultural en las áreas más desasistidas de la península. Este viejo anhelo, ideado por Francisco Giner de los Ríos, pudo por fin materializarse solo un mes después de la proclamación republicana. El Patronato de las Misiones Pedagógicas, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, se instituye en mayo

de 1931 para desarrollar su primera misión en diciembre del mismo año en la localidad segoviana de Ayllón. El objetivo de las Misiones Pedagógicas era muy ambicioso. En primer lugar, pretendían difundir la cultura general mediante la habilitación de bibliotecas, la organización de audiciones, proyecciones y conferencias, así como la presentación de exposiciones mediante el *Museo Circulante* (Fig. 1). El museo lo conformaban dos colecciones



Fig. 1

de catorce copias de pinturas históricas depositadas en el Museo del Prado. El Greco, Velázquez, Ribera, Murillo o Goya, reproducidos por Ramón Gaya, Eduardo Vicente y Juan Bonafé, eran expuestos en ayuntamientos (Fig. 2), escuelas o centros obreros, tras ser transportados en camión y mulas hasta los rincones más remotos. El segundo frente de actuación de las Misiones, era la extensión de una renovación pedagógica que permitiera que los maestros locales dieran continuidad a la iniciativa misionera. Por último, las Misiones organizaban también “reuniones públicas dónde se afirmen los principios democráticos que son los postulados por los pueblos modernos”<sup>1</sup>. La actividad teatral de las Misiones Pedagógicas fue una de las más prolíficas ya que, junto al *Teatro de las Misiones* capitaneado por Alejandro Casona, en 1932

Federico García Lorca y Eduardo Ugarte organizan el teatro universitario *La Barraca* (Fig. 3). Ambas iniciativas comparten una finalidad pedagógica, a pesar de que el primero se viera obligado a crear un repertorio propio, creado a propósito para campesinos analfabetos sin ninguna tradición escénica, mientras Lorca se concentra en convocar ese público “con camisa de esparto frente a Hamlet, frente a Esquilo, frente a todo lo grande”<sup>2</sup>. La sublevación fascista de 1936 da al traste con la labor de las Misiones Pedagógicas; pero la situación bélica, lejos de suponer la desaparición de los artefactos portátiles como herramienta para la acción cultural y la subjetivación política, va a multiplicar su presencia. El formato que este fenómeno toma en esas circunstancias es, sobre todo, la biblioteca de guerra que debía mantener, incluso en el frente, esa confianza en el acceso a la cultura y a la información como piedra angular de las ilusiones revolucionarias.

El primer camión-biblioteca fue habilitado en 1937 por la Agrupación de Escritores Madrileños. Ese mismo año, el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya instaura el *Servei de Biblioteques al Front* (SBF) que abordaría el tema de una forma muy rigurosa y sistematizada. El Servicio representaba el relevo institucional de la iniciativa de la Agrupación de Escritores Catalanes para dotar a los soldados del frente de Aragón de una reserva de libros, de forma similar a como Juan Vicens, antiguo inspector de bibliotecas de las Misiones Pedagógicas, lo venía resolviendo para distintas líneas de guerra. El SBF se organizó mediante dos subcentrales que distribuían el material hasta los centros de mando, los centros hospitalarios y las trincheras. La primera preocupación del SBF, más allá de la obtención de material<sup>3</sup> y de lidiar con los problemas de su desplazamiento, fue el establecimiento de unos protocolos estrictos para la organización del servicio y el diseño del mobiliario portátil adecuado. Para la organización adecuada del servicio de biblioteca en el frente, se publicó una rigurosa guía que distinguía entre las *Bibliotecas Simples* y las *Bibliotecas Circulantes*<sup>4</sup> en función de su destinación. En cualquier caso, ambas necesitaban de un mobiliario adecuado, capaz de trasladarse con agilidad y rapidez si las circunstancias lo requerían. Para resolver estas expectativas de portabili-



Fig. 2



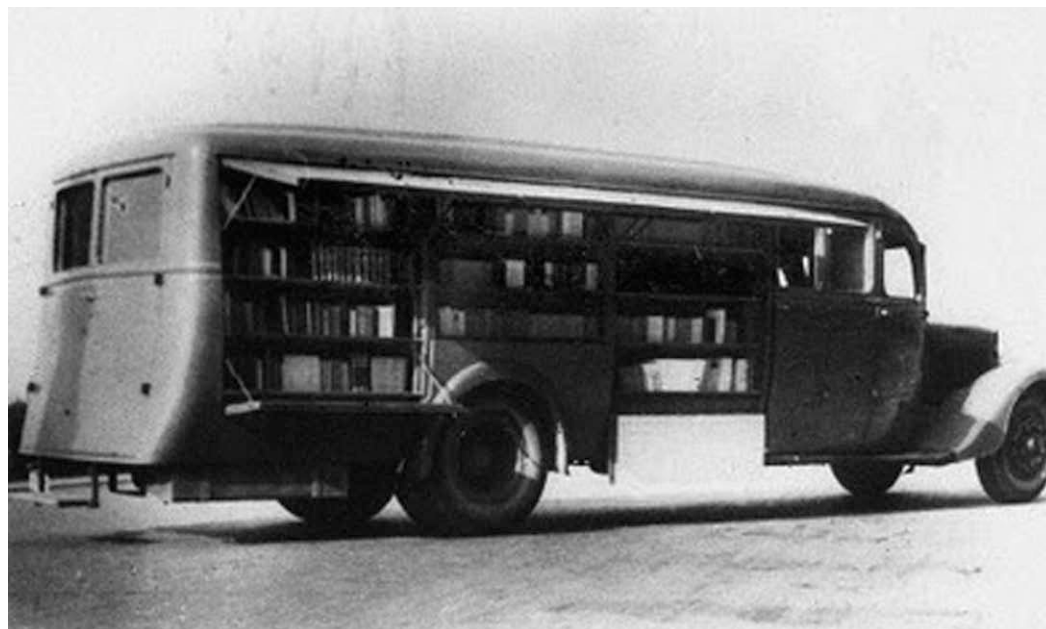
Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



dad en el diseño, se disponía de un excelente referente en la arquitectura moderna que durante la preguerra se aplicó en la investigación de soluciones móviles y flexibles para lo vacacional y que, ahora, podían auxiliar los menesteres de las circunstancias bélicas. Así es como el SBF, bajo la orientación de los arquitectos del GATCPAC, propicia el diseño específico del mobiliario portátil para las bibliotecas de guerra : una librería-biblioteca para los hospitales (Fig.

4); un armario- escritorio para las subcentrales del frente y un cajón-biblioteca para los destacamentos de primera línea<sup>5</sup> (Fig. 5). De todos ellos, resueltos con una línea racionalista impecable, el cajón fue el más utilizado, llegando a construirse hasta treinta unidades. La experiencia de las bibliotecas de guerra americanas e inglesas alcanzó tal fama que se convirtieron en la más importante referencia para la actividad del SBF. Bajo

Fig. 6

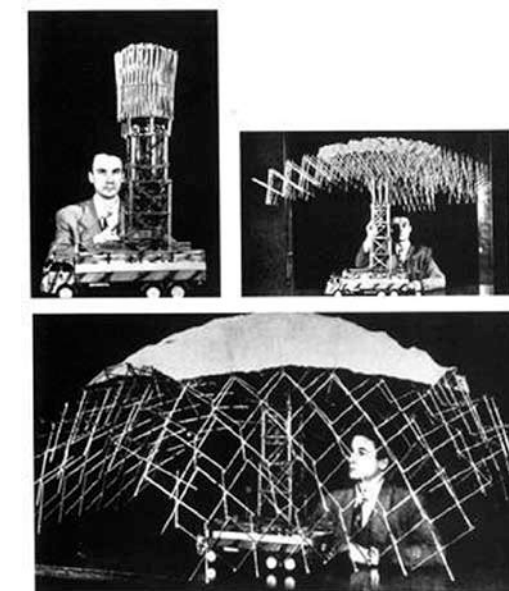
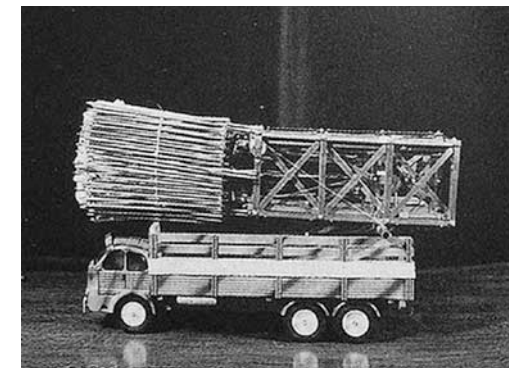


Fig.7

estos modelos, en 1938 se intenta resolver el problema del transporte de los libros mediante la habilitación del *Bibliobús* (Fig. 6), un camión acondicionado para operar como biblioteca móvil con un fondo de tres mil libros. El camión, convertido en un modelo de la filosofía de la espontaneidad aplicada a las infraestructuras, después de prestar servicio a lo largo de catorce recorridos por el territorio catalán, en enero de 1939 sirve para conducir al exilio a distinguidos intelectuales<sup>6</sup>. El periodo más negro de la posguerra, a pesar de ofrecer todas las condiciones para desarrollar una arquitectura de emergencia, apenas permitió que cristalizara ninguna iniciativa. Debemos esperar a los años del desarrollismo para reencontrar, con evidentes vínculos con el optimismo tecnológico que florecía en el mundo occidental, nuevos proyectos susceptibles de engrosar esta genealogía de los museos portátiles en España. La reaparición de este relato se produce en 1961, cuando el joven Emilio Pérez Piñero gana el concurso para estudiantes que se celebra en Londres en el marco del VII Congreso de la Unión Internacional de Arquitectura. El jurado –con Buckminster Fuller a la cabeza– queda maravillado con el proyecto de *Teatro Transportable* del joven estudiante murciano. Se trata de una estructura desplegable de módulos de haz (Fig. 7). El *Teatro Transportable* no es más que una maqueta, pero sirve a Pérez Piñero para inaugurar una prestigiosa carrera como creador de estructuras desplegables. El elemento central de su aporte es el módulo, formado por un conjunto de tres o cuatro barras, que se articulan sobre un núcleo central. La ventaja que ofrece respecto de los módulos tradicionales de aspa, es que las estructuras de haces son mucho más ligeras, garantizan un fácil despliegue y son geoméricamente sencillos de diseñar<sup>7</sup> (Fig.8). Con la potencialidad de estas soluciones, Pérez Piñero ejecuta su primera obra importante al diseñar el *Pabellón Transportable para Exposiciones* (1964) que le encarga el gobierno franquista para albergar la exposición *XXV años de paz*. La portabilidad puesta a disposición de la propaganda más tendenciosa. Tras esta experiencia, Pérez Piñero continua trabajando en la construcción de teatros desmontables formados por cúpulas reticulares de barras; construye un aclamado *Cinerama* (1967) y se responsabiliza de la Cúpula del Museo Dalí de Figueras, tras fracasar un acuerdo con la NASA para estudiar la instalación de invernaderos en la superficie lunar.

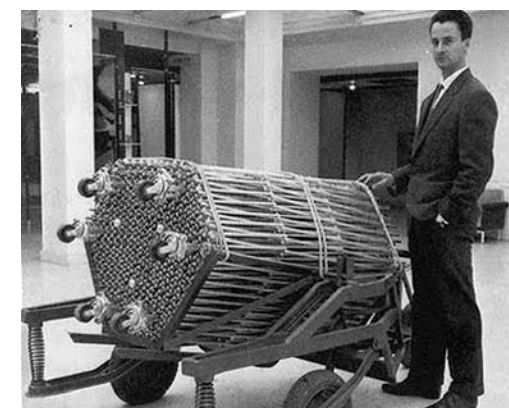


Fig.8



Fig.9



Fig.10

El mismo año que fallecía Emilio Pérez Piñero se celebraron los *Encuentros de Arte de Pamplona*<sup>8</sup>. En 1972, la presentación pública de las propuestas artísticas más radicales chocaron con numerosos problemas frente a la represión política y las disputas internas; pero representaron un ejercicio fundamental para reconquistar el espacio público como campo de batalla. Por entonces, incluso a un inexperto Juan Manuel Bonet no se le escapa que la calle “es la vía para llegar a comprender las nuevas propuestas como un aspecto más de la renovación del lenguaje; es el público ó la relación público-obra quién determina las connotaciones ideológicas del arte”<sup>9</sup>. Pero los *Encuentros* también habilitaron un espacio cubierto muy singular para dar acogida a numerosas propuestas: las estructuras neumáticas hinchables ideadas por José Miguel de Prada Poole. Se trataba de diez semiesferas de 25 metros de diámetro conectadas por túneles cilíndricos (Fig. 9). Las enormes carpas se convirtieron en un museo efímero donde se presentaron trabajos de algunos de los artistas internacionales más reconocidos, junto a distintos montajes sonoros y lecturas de poesía experimental. Se trataba, en definitiva, de un gran museo portátil que el propio autor califica de trabajo de *action art* en calidad de contenedor multifuncional, disponible para distintas operaciones y que, por su sencilla construcción, podría instalarse en cualquier otro lugar<sup>10</sup>.

Los pabellones hinchables ya los había experimentado Prada Poole en *Estructura Neumática Límite en Elipsoide de Revolución* (1970) (Fig. 10) y, sobre todo, en *Instant City* (1971) una ciudad efímera construida en el marco del Congreso Internacional de Diseño celebrado en Ibiza. En la ciudad neumática, cada usuario podía construirse su propio refugio mediante un sencillo protocolo de instrucciones<sup>11</sup>. Esta arquitectura de baja intensidad tecnológica tiene, sin embargo, un enorme potencial ecológico y, sobre todo, político. La idea misma de portabilidad es el concepto clave para vislumbrar esa brecha: “¿Qué pasaría si pudiéramos cambiar de sitio un distrito en cuestión de horas? ¿Cómo repercutiría en la mentalidad de los que viven en estas ciudades? ¿Qué ocurriría si las viviendas estuvieran donde se necesitan y no donde se encuentran?. Esta misma falta de dinamicidad, esta pesadez, esta inmovilidad de las ciudades, esta falta de relaciones físicas en el espacio, convierte el problema de localización en un problema de especulación. Algo que se halla cerca de otro algo especial, se seguirá hallando

con el mismo privilegio durante decenas de años. Pero, ¿y si nosotros fuéramos capaces de demostrar que esta afirmación es falsa?”<sup>12</sup>.

Entre los proyectos más recientes de Prada Poole, todavía hay lugar para otra singular propuesta de museo portátil: el delirante proyecto *The Gate* (Fig. 11), ideado por Ellis Island en Nueva York. Se trata de un museo compuesto por una enorme estructura transparente instalada al final de un corredor sobre el río, alrededor de la cual el arquitecto imagina numerosos contenedores flotantes que



Fig.11

trasladan y por el mundo las actividades del museo, al tiempo que reciben toda suerte de productos lejanos. La obra engrosa el enorme capítulo de proyectos no realizados del arquitecto; pero, a tenor del reciente espectáculo que representan las grandilocuentes ensoñaciones de museos portátiles como el *Chanel Contemporary Art Container*, bien pudiera pensarse que todavía hay horizonte posible para esta imaginación radical.

Entre los jóvenes artistas españoles que presentaron sus trabajos en los *Encuentros* de Pamplona, se encontraban Isidoro Valcárcel Medina y Antoni Muntadas. Ambos van a protagonizar muy pronto unos proyectos específicos que, por su talante y por su formalización, constituyen el arranque del siguiente episodio de esta genealogía local del museo portátil. El primero se halla en ese momento en el estudio de los movimientos y espacios de la ciudad; una línea de trabajo en la que va ocuparse los años siguientes, cristalizando en trabajos



Fig.12

tan emblemáticos como los *Hombres anuncio* (1976) (Fig. 12). La octavilla con la que se invitaba a participar del proyecto describe el trabajo a la perfección: “Le ofrecemos la sugerencia de presentarse en la calle de Madrid que Ud. prefiera siendo portador sobre sus hombros de nuestro tablero de anuncios en el que previamente habrá escrito Ud. la comunicación que desee transmitir”<sup>13</sup>. En efecto, se trataba de una llamada a la participación directa mediante la utilización de una pizarra transportable de 40x80 cm con la que el portador deambulaba por los espacios urbanos. El propio artista fue un hombre-anuncio, aprovechando la ocasión para lanzar un nuevo alegato sobre la necesidad de identificar el arte con la vida; una simple ecuación por la cual, cualquier inscripción sobre la pizarra se convertía en una suerte de poema móvil que, por extensión, convertía a la pizarra en un museo portátil. En Pamplona, Antoni Muntadas esta ya trabajando sobre la utilización de los dispositivos audiovisuales, pero no

es hasta 1974 cuando canaliza estos medios, de una forma específica, hacia la esfera pública. Es entonces cuando realiza el célebre *Cadaqués Canal Local*, un circuito de televisión que durante cuatro días es puesto al servicio de la comunidad para que exponga y discuta sobre los asuntos comunales. Con este antecedente –y su inmediato predecesor *Barcelona Districte I* (1976)– en 1977, un grupo interdisciplinar de jóvenes catalanes se disponen a crear Video-Nou<sup>14</sup>. El objetivo del grupo era promover y difundir la utilización del video como medio de comunicación y dinamización social. Inspirados en la tradición *Kinopravda* de Vertov y el *cinema vérité*, su idea consiste en superar la frontera entre el productor y el consumidor, favoreciendo el registro en el lugar y con la participación directa de sus protagonistas. Con esta intención, se dotaron primero de un elemental equipo portátil de video (el *portapak* comercializado por Sony en 1968) para desplazarse al lugar del rodaje. Apoyados por la Fundació Serveis de Cultura Popular inician el ambicioso *Projecte inicial d'estudi de les formes de vida i cultura popular als barris de Barcelona* (1977), del que cabe destacar la *Intervenció video a Can Serra* (1978) (Fig. 13), una zona de la periferia de la ciudad sometida ya con importantes problemas de especulación urbanística. En Can Serra, más allá de documentar el problema dando voz a todos los actores, Video-Nou imparte talleres y charlas para instruir en la utilización de las herramientas audiovisuales, convirtiendo este peculiar y elemental museo portátil en un eficaz dispositivo pedagógico. Los integrantes de Video-Nou constituyen en 1980 el *Servei de Video Comunitari* (SVC), una base documental y plataforma para la difusión de sus trabajos que, a la vez, se dota de un *video-bus* (Fig. 14), una unidad móvil habilitada en el interior de un viejo autobús<sup>15</sup>, equipada con un estudio completo de grabación, montaje y edición que permitía a sus usuarios gestionar todo el proceso de elaboración de sus propios documentales. Lejos de las precariedades y la desinformación con la que tuvieron que lidiar las misiones republicanas, el tiempo transcurrido hasta los años de la denominada “transición democrática”, al menos permitía asegurarse un encuentro más ágil con la ciudadanía. Pero, a pesar de estas mejoras, como intenta constatar el proyecto *Esto no es museo*, nada parece discutir la necesidad de que estos artefactos sean hoy tan imprescindibles como entonces.

- 1 Sobre el programa y las actuaciones de las Misiones Pedagógicas, véase *Las Misiones Pedagógicas. 1931-1936*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 2006; *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes/ Sala Verónicas. Madrid-Murcia, 2003. La cita procede de C. Díaz Castañón. *Alejandro Casona*. Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo, 1990.
- 2 Carlos Morla Lynch. *En España con Federico García Lorca. Páginas de un diario íntimo. 1928-1936*. Renacimiento. Sevilla, 2008. p.128. Sobre La Barraca, véase *Títeres de Cachiporra. Las Huellas de La Barraca*. SEACEX. Madrid, 2007.
- 3 El fondo del SBF para cada unidad, conservado en la Biblioteca Pública de Tarragona, consistía en unos trescientos volúmenes, especialmente de literatura catalana y de teoría política e historia.
- 4 Teresa Andrés. *Indicaciones sobre la organización de las Bibliotecas de Frentes, Cuarteles y Hospitales*. Cultura Popular. Barcelona, 1937.
- 5 Vicenç Aullé. *El Servei de Biblioteques del Front, epopeia cultural del segle XX*. ITEM. Núm 44. Barcelona, 2006. especialmente pp. 79-81. Los diseños los reprodujo *La Vanguardia* el 27 de febrero de 1938. Sobre la aplicación de la investigación arquitectónica flexible para lo vacacional, –además de recordar que el GATPAC planteó su célebre *Caseta desmontable* para la Ciudad del Reposo y de Vacaciones (1931) que hicieron extensible a otros programas– que después se aplica al contexto bélico y de posguerra, véase *L'Architecture d'aujourd'hui. Solutions d'urgence*. Núm 3-4. Paris 1945.
- 6 Pompeu Fabra y Mercè Rodoreda se sirvieron del Bibliobús para cruzar la frontera según el testimonio de Miquel Joseph Mayol (*El Bibliobus de la llibertat*. Símbol Editors. Barcelona, 2008).
- 7 J.P. Valcárcel. *La obra arquitectónica de Emilio Pérez Piñero*. Boletín Académico. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. N16. 1992. Véase también J. Calvo López/ J.P. Sanz Alarcón. *Arquitectura plegable para una década prodigiosa. La obra de Emilio Pérez Piñero y la arquitectura de los años setenta*. EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica. N.17. 2011. Pp.114-127.
- 8 Véase *Encuentros de Pamplona 72: fin de fiesta del arte experimental*. MNCARS. Madrid, 2009.
- 9 J.M. Bonet. *La calle como lugar para la creación artística*. Diario de Navarra, 28 junio 1972.
- 10 J.M. Prada Poole. *Arquitectura radical*. Conferencia en el marco *DHUB. Little Talks*. Barcelona, 10 noviembre 2010 ([www.pradapoole.com](http://www.pradapoole.com)). En la misma conferencia, el arquitecto define las estructuras de Pamplona como “el sitio de los caminos a ninguna parte”.
- 11 Véase José Miguel Prada Poole. *Atlántida / Instant City*. Roulotte:03. (2007). Pp.16-31
- 12 J.M. Prada Poole. *La arquitectura perecedera de las pompas de jabón*. (1968) ([www.pradapoole.com](http://www.pradapoole.com))
- 13 Reproducida en *Ir y venir de Valcárcel Medina*. Fundació Antoni Tàpies / Comunidad Autónoma de la Región de Murcia / Diputación de Granada. Barcelona, 2002. P.149.
- 14 El colectivo Video-Nou lo componen Carles Ameller, Genís Cano, Albert Estival, Xefo Guasch, Marga Latorre, Pau Maragall, Lluïsa Ortíz, Lluïsa Roca y Joan Úbeda. *Servei de Video Comunitari* lo formaron Francesc Albiol, Carles Ameller, Esteban Escobar, Albert Estival, Núria Font, Xefo Guasch, Pau Maragall, Maite Martínez, Lluïsa Roca, Josep M<sup>o</sup> Rocamora y el propio Joan Úbeda.
- 15 Véase *Video-Nou / Servei de Video Comunitari*. En *Desacuerdos 3. Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español*. UNIA/ MACBA / Arteleku/ Diputación de Granada. Barcelona, 2005. pp.166 y p.171



Fig.13

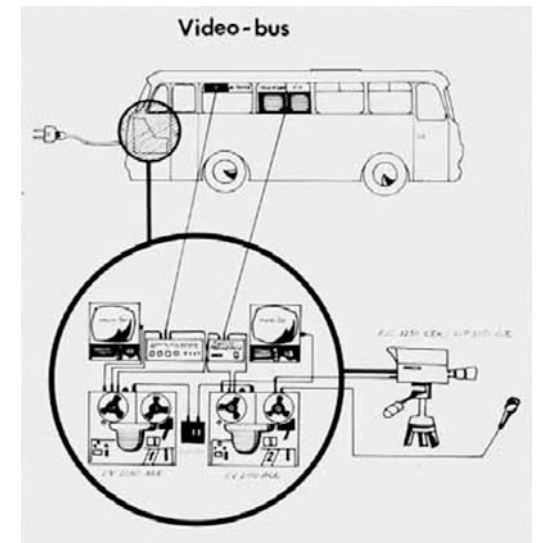


Fig.14

## From *Travelling Museums* to *Travelling Art*. Notes for a local genealogy of portability. Martí Peran

The array of portable museums offered by *This is not a Museum. Mobile Devices Lurking*, regarded as a series of alternatives to conventional museums, in the context of their stagnation as a tool capable of feeding processes of autonomy. Thus the emphasis of interpreting the building of portable devices as a possible action of cutting edge institutional critique is now able to operate from outside the framework of a museum. In this situation, our job was more political than historical. On the one hand, in today's context of an art system enlarged within some global logics, this array of devices purposely mixes examples from a host of different origins. However, if we strictly regard the phenomenon of portable museums as devices for cultural and political action, then the portability of these modern day mobile museums, far from appearing to be something situational, legitimized by various imperatives belonging to the present, must be acknowledged as bearing a historical genealogy that informs and encourages it. These notes intend to shed some light on information that will allow a reconstruction of the historical genealogy of portable museums in Spain.

\* \* \*

In April 1931 when Spain proclaimed the Second Republic, the level of illiteracy stood at around forty-four per cent. From the late 19th century the Free Education Institution (Institución Libre de Enseñanza), aware of the size of the problem, began considering the possibility of organizing Travelling Missions to guarantee educational and cultural assistance in the most underprivileged areas of the peninsula. This old yearning, first thought of by Francisco Giner de los Ríos, finally came true just one month after the Republic was proclaimed. The Pedagogical Missions Trust, headed by the Ministry of Public Education and Fine Arts, was set up in May 1931 to carry out its first mission in December that same year in the town of Ayllón in Segovia.

The aim of the Pedagogical Missions was quite ambitious. First, they aimed to disseminate general culture by setting up libraries, presenting recordings, projections

and conferences, as well as exhibitions with the use of the Travelling Museum (Fig. 1). This museum consisted of two collections of fourteen copies of historical paintings exhibited in El Prado Museum. Reproductions of El Greco, Velázquez, Ribera, Murillo and Goya, by Ramon Gaya, Eduardo Vicente and Juan Bonafé, were exhibited at Town Halls (Fig. 2), schools or workers' centres after being hauled by truck and mules to the remotest parts. The second action front of the Missions was to spread pedagogical renovation which would allow local teachers to carry on the work of the missions. Lastly, the Missions also organized "public meetings where the democratic principles postulated by modern countries were taught"<sup>1</sup>.

The theatre activity conducted by the Pedagogical Missions was one of the most prolific since, together with the Theatre of the Missions headed by Alejandro Casona, Federico García Lorca and Eduardo Ugarte set up *La Barraca* University Theatre (Fig. 3) in 1932. Both initiatives shared the same pedagogical aim despite the former being obliged to create its own repertoire, specifically designed for illiterate peasants without any theatrical tradition, Lorca concentrated on addressing the kind of audience "who wore roughly woven shirts and stood before Hamlet, Esquilo and all things great"<sup>2</sup>.

The fascist uprising in 1936 put a stop to the work by the Pedagogical Missions; yet the situation of war, far from causing the disappearance of portable devices as a way to spread cultural activities and political subjectivation, actually increased their presence. The format used in these circumstances was, above all, the war library which was to sustain, even on the front, this commitment to free access to culture and information as the cornerstone of the revolutionary illusions.

The first library-truck was built in 1937 by the Madrid Writers' Group (Agrupación de Escritores Madrileños). In that same year, the regional government of Catalonia's Department of Culture set up the Library Service on the Front (SBF) which was to approach the issue in a quite rigorous and systemized way. This Service represented an institutional takeover of the initiative by the Catalan Writers' Group (Agrupación de Escritores Catalanes) to

provide soldiers on the front in Aragón with a collection of books, similar to the one proposed by Juan Vicens, the former library inspector in the Pedagogical Missions, who found ways to distribute them to different war zones.

The SBF was organized with two sub-headquarters which distributed the material to the command centres, hospitals and trenches. The first worry for SBF, besides obtaining material<sup>3</sup> and struggling with the problems of moving it, was the setting up of strict protocols to organize the service and design the most suitable devices for travelling.

To organize the front line library service accordingly, a rigorous guide was published which distinguished *Simple Libraries* from *Travelling Libraries*<sup>4</sup> according to where they were placed. In any case, both required suitable devices able to be hauled easily and quickly as the circumstances required. To find a solution for the portability in their design, an excellent reference point existed in modern architecture which before the war was applied to research of mobile, flexible solutions for recreational use and which could now be used in situations of war. This is how the SBF, under the guidance of the architects of the GATCPAC, fomented a specific design for portable devices for the war libraries: a bookshop-library for hospitals (Fig. 4); a wardrobe-writing desk for the sub command centres on the battle front and a box-library (Fig.5) for those garrisons on the front line<sup>5</sup>. Of all these, designed with an impeccable rationalist style, the box was the widest used, with some thirty units built.

The experience of the American and British war libraries was so successful that they became an important reference point for SBF's activity. Following these models, in 1938 a solution was sought for the problem of transporting books using a device called the *Bibliobus* (Fig.6), a truck that was adapted to work as a mobile library with a collection of three thousand books. The truck, which became a model of the philosophy of spontaneity applied to infrastructures, after providing a service along fourteen routes throughout Catalonia, was used in January 1939 to carry to exile a number of distinguished intellectuals<sup>6</sup>.

The darkest period of the post war, despite providing all the right conditions to carry out emergency architecture, barely enabled any initiative to unfold. We had to wait for the years of *desarrollismo* or development to once again find, with the obvious ties to technological optimism which was thriving in the western world, new projects

that were to swell this genealogy of portable museums in Spain. The reappearance of this account began in 1961, when the young Emilio Pérez Piñero won a students' contest held in London in the context of the 7th Congress of the International Union of Architecture. The jury – headed by no other than Buckminster Fuller – was amazed by the *Transportable Theatre project* presented by the young student from Murcia, a foldable structure of modular trusses (Fig. 7).

The *Transportable Theatre* was just a model, but it helped Pérez Piñero to begin a prestigious career as a creator of foldable structures. The central feature of his invention was a module, formed by a group of three or four bars which swivelled on a central nucleus. The advantage this offered compared to other traditional modules with spokes is that the structures of trusses were much lighter, guaranteed easy unfolding and were geometrically easy to design<sup>7</sup> (Fig.8). With the potential of these solutions, Pérez Piñero performed his first important work when he designed the *Transportable Pavilion for Exhibitions* (1964) which was commissioned by Franco's government to house the exhibition *25 Years of Peace*. Portability placed at the disposal of the most tendentious propaganda. Following this, Pérez Piñero continued working on foldable theatres formed by woven domes made with bars; he built the acclaimed *Cinerama* (1967) and was in charge of building the dome at the Dalí Museum in Figueres following his failure to strike a deal with NASA to study building greenhouses on the surface of the Moon.

The same year Emilio Pérez Piñero passed away, the *Art Meetings in Pamplona*<sup>8</sup> were held. In 1972, the presentation in public of the most radical art works came up against many problems with political repression and internal disputes. Yet they represented a fundamental exercise to conquer public space for battle. Around that time, even the inexperienced Juan Manuel Bonet did not miss the fact that the street "is a way to understand the new works as another aspect of renovating language; it is the audience or the relationship between audiences and works that determine the ideological connotations of art"<sup>9</sup>. Yet these *Meetings* also provided a quite singular covered area to house many of the works: inflatable pneumatic structures designed by José Miguel de Prada Poole. These consisted of ten semi-spheres measuring twenty-five metres in diameter and linked by cylindrical

cal tunnels (Fig.9). These huge marquees became an ephemeral museum where works were presented by some of the best known international artists, in addition to various structures to project sound and experimental poetry recitals. In sum, this was a giant portable museum which the inventor described as a work of *action art* in that its use as a multifunctional container, available for various operations and due to its simple construction, could be set up anywhere<sup>10</sup>.

The inflatable pavilions had already been used by Prada Poole in *Estructura Neumática Límite en Elipsoide de Revolución* (1970) (Fig. 10) and above all in *Instant City* (1971) an ephemeral city built in the context of the International Design Congress held in Ibiza. In this pneumatic city, each visitor could build his own refuge by following a simple list of instructions<sup>11</sup>. This low intensity technical architecture has however, huge environmental and above all political potential. The very idea of portability is the key concept to sight this breach: "What would happen if we could change a neighbourhood from one place to another in a matter of hours? How would this affect the mentality of those who live in these cities? What would happen if houses could be where they are needed and not where they are? This same lack of dynamism, this heavy weight, this immobility of cities, this lack of physical relationships with the space, turns the problem of localization into a problem of speculation. Something which is found close to another special something will still be close to this privileged place decades from now. Yet, what if we were able to prove that this statement is false?"<sup>12</sup>.

Among the most recent projects by Prada Poole, there is still room for another singular project for portable museums: the feverish project entitled *The Gate* (Fig. 11), invented for Ellis Island in New York consisted of a museum composed of a huge transparent structure installed at the end of a corridor over the river, around which the architect imagined various floating containers which transport museum activities all over the world, while receiving all sorts of products from faraway. The work swells the enormous chapter of the architect's unachieved projects; yet, bearing in mind the recent spectacle represented by the grandiloquent fantasies of portable museums such as the *Chanel Contemporary Art Container*, one could rightly think that there is still a future for this kind of radical imagination.

Among the young Spanish artists who presented their

works in the *Meetings* in Pamplona, were Isidoro Valcárcel Medina and Antoni Muntadas. Both were soon to present a number of specific projects which, due to their mood and formalization, constituted the beginning of the following episode of this local genealogy of portable museums. The former was then involved in studying movements and spaces in the city; a job that would keep him occupied for the following years and resulted in such emblematic works as the *Advertising Men* (1976) (Fig. 12). A leaflet used to invite citizens to participate in the project described the job to a tee: "We offer you the chance to appear in the Madrid street of your choice carrying upon your shoulders one of our billboards which you have previously prepared with the message you wish to convey"<sup>13</sup>. Indeed, this was a call to participate directly using a transportable blackboard measuring 40x80 cm with which the bearer walks around urban spaces. The artist himself was a billboard man, taking advantage of the situation to launch a new denunciation of the need to identify art with life; a simple equation by which, any inscription upon the board became a sort of mobile poem which, by extension, turned the board into a portable museum.

In Pamplona Antoni Muntadas was now working on the use of audiovisual devices, but it was not until 1974 when he specifically channelled these media towards the public sphere. It was then that he presented the famous *Cadaqués Canal Local*, a television broadcasting circuit which was placed at the disposal of the community for four days to broadcast and discuss common issues. With this antecedent – and its immediate predecessor *Barcelona Districte I* (1976) – a young group of Catalans from different backgrounds and training decided to set up Video-Nou in 1977.<sup>14</sup> The aim of this group was to promote and disseminate the use of videos as a medium of communication and social dynamism. Inspired by the tradition of *Vertov's Kinopravda* and *cinema vérité*, their idea consisted of crossing the boundary between producer and consumer, promoting recordings in situ and live participation by the characters appearing. With this in mind, they first obtained elemental portable video equipment (the *portapak* manufactured by Sony in 1968) to travel to the location where the film was to be shot. With support from the Serveis de Cultura Popular Foundation they began an ambitious *Initial Project to Study the Forms of Life and Popular Culture in the Neighbourhoods of*

*Barcelona* (1977), of which the Intervention Video at *Can Serra* (1978) (Fig. 13) was notable. Can Serra was an area on the outskirts of the city affected by great problems of urban planning speculation. Besides documenting the problem in Can Serra by allowing all those involved to speak out, Video-Nou taught workshops and organized discussions to instruct in the use of audiovisual tools, converting this peculiar, elemental portable museum into an effective pedagogical device.

The members of Video-Nou set up the *Community Video Service* (SVC) in 1980, a documentary base and platform to disseminate their works which, in turn, was provided with a video-bus (Fig. 14), a mobile unit built inside an old bus<sup>15</sup>, equipped with a complete recording studio, and production and editing facilities which enabled users to manage the whole process of producing their own documentaries. Unlike the precarious conditions and disinformation suffered by the republican missions, the time that elapsed up to the years of so-called "democratic transition" at least enabled us to ensure a more dynamic encounter with the public. Yet, despite all these improvements, as the project entitled *This is not a Museum* tries to highlight, nothing seems to argue the need for these devices to be just as indispensable today as they were back then.

- 1 Regarding the programme and actions conducted by the Pedagogical Missions, see *Las Misiones Pedagógicas. 1931-1936*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 2006; *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes/ Sala Verónicas. Madrid-Murcia, 2003. The quote is by C. Díaz Castañón. *Alejandro Casana*. Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo, 1990.
- 2 Carlos Morla Lynch. En España con *Federico García Lorca. Páginas de un diario íntimo. 1928-1936*. Renacimiento. Sevilla, 2008. p. 128. Regarding La Barraca, see Titeres de Cachiporra. *Las Huellas de La Barraca*. SEACEX. Madrid, 2007.
- 3 The collections of the SBF for each unit, preserved in the Tarragona Public Library, consisted of some three hundred volumes, especially Catalan literature and political theory and history.
- 4 Teresa Andrés. *Indicaciones sobre la organización de las Bibliotecas de Frentes, Cuarteles y Hospitales*. Cultura Popular. Barcelona, 1937.
- 5 Vicenç Aullé. *El Servei de Biblioteques del Front, epopeia cultural del segle XX*. ITEM. No 44. Barcelona, 2006. Especialmente pp. 79-81. These designs were published in *La Vanguardia* on 27 February 1938. On applying research to flexible architecture for recreational purposes, –besides recalling that the GATPAC considered using its famous Foldable House for the City of Rest and Recreation (1931) used in other programmes– and which were later used in war and in the post war, see *L'Architecture d'Aujourd'hui. Solutions d'urgence*. No 3-4. Paris 1945.

- 6 Pompeu Fabra and Mercè Rodoreda used the Bibliobus to cross the border according to eye witness accounts by Miquel Joseph Mayol (*El Bibliobus de la llibertat*. Símbol Editors. Barcelona, 2008).
- 7 J. P. Valcárcel. *La obra arquitectónica de Emilio Pérez Piñero*. Boletín Académico. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. N16. 1992. See also J. Calvo López/ J.P.Sanz Alarcón. *Arquitectura plegable para una década prodigiosa. La obra de Emilio Pérez Piñero y la arquitectura de los años setenta*. EGA: magazine of graphic and architectural expression. No. 17, 2011. Pp. 114-127.
- 8 See *Encuentros de Pamplona 72: fin de fiesta del arte experimental*. MNCARS. Madrid, 2009.
- 9 J. M. Bonet. *La calle como lugar para la creación artística*. Diario de Navarra, 28 June 1972.
- 10 J. M. Prada Poole. *Radical Architecture*. Speech in the context of *DHUB. Little Talks*. Barcelona, 10 November 2010 ([www.pradapoole.com](http://www.pradapoole.com)). In this speech the architect defines the structures in Pamplona as "the place of paths leading nowhere".
- 11 See José Miguel Prada Poole. *Atlántida / Instant City*. Roulotte: 03. [2007]. Pp-16-31
- 12 J. M. Prada Poole. *La arquitectura perecedera de las pompas de jabón*. [1968] ([www.pradapoole.com](http://www.pradapoole.com))
- 13 Reproduced in *Ir y venir de Valcárcel Medina*. Fundació Antoni Tàpies / Comunidad Autónoma de la Región de Murcia / Diputación de Granada. Barcelona, 2002. P.149.
- 14 The collective Video-Nou is made up of Carles Ameller, Genís Cano, Albert Estival, Xefo Guasch, Marga Latorre, Pau Maragall, Lluïsa Ortínez, Lluïsa Roca and Joan Úbeda. Community Video Service was formed by Francesc Albiol, Carles Ameller, Esteban Escobar, Albert Estival, Núria Font, Xefo Guasch, Pau Maragall, Maite Martínez, Lluïsa Roca, Josep M<sup>a</sup> Rocamora and Joan Úbeda.
- 15 See *Video-Nou / Servei de Video Comunitari*. In *Desacuerdos 3. Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español*. UNIA/ MACBA / Arteleku/ Diputación de Granada. Barcelona, 2005. p. 166 and p. 171

## Del museu circulant a l'art ambulat. Notes per a una genealogia local de la portabilitat. Martí Peran

El catàleg de museus portàtils que proposa *Això no és un museu. Artefactes mòbils a l'aguait*, l'hem plantejat com un panell d'exercicis alternatius al museu convencional, en el marc del seu estancament en qualitat d'eina eficaç per alimentar processos emancipatoris. D'aquí l'èmfasi a interpretar aquesta construcció d'artefactes portàtils, com una possible actuació de crítica institucional d'última generació, capaç d'operar avui des de l'exterior d'aquest marc museístic. En aquesta conjuntura, la nostra tasca tenia una funció més política que històrica. D'altra banda, en el context actual d'un sistema artístic expandit a l'interior d'unes lògiques globals, el catàleg proposat barreja a propòsit exemples de procedències geogràfiques molt disperss. No obstant això, si ens aturem d'una manera estricta davant del fenomen dels museus portàtils com a artefactes per a l'acció cultural i política, llavors, la portabilitat dels actuals museus mòbils, lluny d'aparèixer com una cosa conjuntural i legitimada per uns imperatius de present, ha de reconèixer que disposa d'una genealogia històrica que l'informa i l'encoratja. Aquestes notes, tenen per funció aportar unes quantes dades que puguin permetre la reconstrucció de la genealogia històrica dels museus portàtils en el context espanyol.

\* \* \*

Quan l'abril de 1931 es proclama la Segona República Espanyola, els índexs d'analfabetisme ronden el 44%. Des de les últimes dècades del segle XIX la Institució Lliure d'Ensenyament, conscient de la magnitud del problema, venia plantejant la possibilitat d'articular unes *Missions Ambulants* que garantissin l'atenció educativa i cultural en les àrees més desatenses de la península. Aquest vell anhel, ideat per Francisco Giner de los Ríos, va poder per fi materialitzar-se només un mes després de la proclamació republicana. El Patronat de les Missions Pedagògiques, dependent del Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts, s'institueix el maig de 1931 per desenvolupar la seva primera missió el desembre del mateix any a la localitat segoviana d'Ayllón.

L'objectiu de les Missions Pedagògiques era molt ambiciós. En primer lloc, pretenien difondre la cultura general

mitjançant l'habilitació de biblioteques, l'organització d'audicions, projeccions i conferències, així com la presentació d'exposicions mitjançant el *Museu Circulant* (Fig. 1). El museu el conformaven dues col·leccions de catorze còpies de pintures històriques dipositades al Museu del Prado. El Greco, Velázquez, Ribera, Murillo o Goya, reproduïts per Ramón Gaya, Eduardo Vicente i Juan Bonafé, eren exposats en ajuntaments (Fig. 2), escoles o centres obrers, després de ser transportats en camió i mules fins als racons més remots. El segon front d'actuació de les Missions, era l'extensió d'una renovació pedagògica que permetés que els mestres locals donessin continuïtat a la iniciativa missionera. Finalment, les Missions organitzaven també "reunions públiques on s'afirmen els principis democràtics que són els postulats pels pobles moderns"<sup>1</sup>.

L'activitat teatral de les Missions Pedagògiques va ser una de les més prolífiques ja que, junt amb el *Teatro de las Misiones* capitanejat per Alejandro Casona, el 1932 Federico García Lorca i Eduardo Ugarte organitzen el teatre universitari *La Barraca* (Fig. 3). Ambdues iniciatives comparteixen una finalitat pedagògica, tot i que el primer es veí obligat a crear un repertori propi, creat a propòsit per a camperols analfabets sense cap tradició escènica, mentre Lorca es concentra a convocar aquest públic "amb camisa d'espart enfront de Hamlet, davant Èsquil, enfront de tot allò gran"<sup>2</sup>.

La revolta feixista de 1936 fa anar en orris la tasca de les Missions Pedagògiques, però la situació bèl·lica, lluny de suposar la desaparició dels artefactes portàtils com a eina per a l'acció cultural i la subjectivació política, multiplicarà la seva presència. El format que aquest fenomen pren en aquestes circumstàncies és, sobretot, la biblioteca de guerra que havia de mantenir, fins i tot al front, aquesta confiança en l'accés a la cultura i a la informació com a pedra angular de les il·lusions revolucionàries.

El primer camió-biblioteca va ser habilitat el 1937 per l'Agrupació d'Escriptors Madrilenys. Aquest mateix any, el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya instaura el *Servei de Biblioteques al Front* (SBF) que abordaria el tema d'una forma molt rigorosa i sistematitzada. El Servei representava el relleu institucional de la

iniciativa de l'Agrupació d'Escriptors Catalans per dotar els soldats del front d'Aragó d'una reserva de llibres, de manera similar a com Juan Vicens, antic inspector de biblioteques de les Missions Pedagògiques, ho resolva per a diferents línies de guerra. El SBF es va organitzar mitjançant dues subcentrals que distribuïen el material fins als centres de comandament, els centres hospitalaris i les trinxeres. La primera preocupació del SBF, més enllà de l'obtenció de material i de bregar amb els problemes del seu desplaçament, va ser l'establiment d'uns protocols estrictes per a l'organització del servei i el disseny del mobiliari portàtil adequat.

Per a l'organització adequada del servei de biblioteca al front, es va publicar una rigorosa guia que distingia entre les *Biblioteques Simples* i les *Biblioteques Circulants*<sup>4</sup> en funció de la seva destinació. En qualsevol cas, totes dues necessitaven d'un mobiliari adequat, capaç de traslladar-se amb agilitat i rapidesa si les circumstàncies ho requeries. Per resoldre aquestes expectatives de portabilitat en el disseny, es disposava d'un excel·lent referent a l'arquitectura moderna que durant la pre-guerra es va aplicar en la investigació de solucions mòbils i flexibles per als períodes de vacances i que, ara, podien auxiliar els menesters de les circumstàncies bèl·liques. Així és com el SBF, sota l'orientació dels arquitectes del GATCPAC, propicia el disseny específic del mobiliari portàtil per a les biblioteques de guerra: una llibreria-biblioteca pels hospitals (Fig. 4), un armari-escriptori per a les subcentrals del front i una caixa-biblioteca pels destacaments de primera línia<sup>5</sup> (Fig. 5). De tots ells, resolt amb una línia racionalista impecable, la caixa va ser la més utilitzada, arribant a construir fins a trenta unitats.

L'experiència de les biblioteques de guerra americanes i angleses va assolir tal fama que es van convertir en la més important referència per a l'activitat del SBF. Sota aquests models, el 1938 s'intenta resoldre el problema del transport dels llibres mitjançant l'habilitació del *Bibliobús* (Fig. 6), un camió condicionat per operar com a biblioteca mòbil amb un fons de tres mil llibres. El camió, convertit en un model de la filosofia de l'espontaneïtat aplicada a les infraestructures, després de prestar servei al llarg de catorze recorreguts pel territori català, el gener de 1939 serveix per conduir a l'exili a distingits intel·lectuals<sup>6</sup>.

El període més negre de la postguerra, tot i oferir totes les condicions per desenvolupar una arquitectura d'emergència, a penes va permetre que cristal·litzés cap iniciativa. Hem d'esperar als anys del *desarrollismo* per retrobar, amb evidents vincles amb l'optimisme tecnològic que floria en el món occidental, nous projectes susceptibles d'engrossir aquesta genealogia dels museus portàtils a Espanya. La reparició d'aquest relat es produeix el 1961, quan el jove Emilio Pérez Piñero guanya el concurs per a estudiants que es celebra a Londres en el marc del VII Congrés de la Unió Internacional d'Arquitectura. El jurat—amb Buckminster Fuller al capdavant— queda meravellat amb el projecte de *Teatro Transportable* del jove estudiant murcià. Es tracta d'una estructura desplegable de mòduls de feix (Fig. 7).

El *Teatre Transportable* no és més que una maqueta, però serveix a Pérez Piñero per inaugurar una prestigiosa carrera com a creador d'estructures desplegables. L'element central de la seva aportació és el mòdul, format per un conjunt de tres o quatre barres, que s'articulen sobre un nucli central. L'avantatge que ofereix respecte dels mòduls tradicionals d'aspa, és que les estructures de feixos són molt més lleugeres, garanteixen un fàcil desplegament i són geomètricament senzills de dissenyar<sup>7</sup> (Fig. 8). Amb la potencialitat d'aquestes solucions, Pérez Piñero executa la seva primera obra important al dissenyar el *Pavelló Transportable per a Exposicions* (1964) que li encarrega el govern franquista per albergar l'exposició *XXV años de paz*. La portabilitat posada a disposició de la propaganda més tendenciosa. Després d'aquesta experiència, Pérez Piñero continua treballant en la construcció de teatres desmuntables formats per cúpules reticulars de barres; construeix un aclamat *Cinerama* (1967) i es responsabilitza de la Cúpula del Museu Dalí de Figueres, després de fracassar un acord amb la NASA per estudiar la instal·lació d'hivernacles a la superfície lunar.

El mateix any que moria Emilio Pérez Piñero es van celebrar los *Encuentros de Arte de Pamplona*<sup>8</sup>. El 1972, la presentació pública de les propostes artístiques més radicals van xocar amb nombrosos problemes davant de la repressió política i les disputes internes, però van representar un exercici fonamental per reconquerir l'espai públic com a camp de batalla. En aquells dies, fins i tot un inexpert Juan Manuel Bonet no se li escapa que el carrer

“és la via per arribar a comprendre les noves propostes com un aspecte més de la renovació del llenguatge, és el públic o la relació públic-obra qui determina les connotacions ideològiques de l'art”<sup>9</sup>. Però els *Encuentros* també van habilitar un espai cobert molt singular per acollir nombroses propostes: les estructures pneumàtiques inflables ideades per José Miguel de Prada Poole. Es tractava de deu semiesferes de 25 metres de diàmetre connectades per túnels cilíndrics (Fig. 9). Les enormes carpes es van convertir en un museu efímer on es van presentar treballs d'alguns dels artistes internacionals més reconeguts, amb diferents muntatges sonors i lectures de poesia experimental. Es tractava, en definitiva, d'un gran museu portàtil que el mateix autor qualifica de treball d'*action art* en qualitat de contenidor multifuncional, disponible per a diferents operacions i que, per la seva senzilla construcció, podria instal·lar en qualsevol altre lloc<sup>10</sup>.

Els pavellons inflables ja els havia experimentat Prada Poole a *Estructura Pneumàtica Límit en El-lipsoide de Revolució* (1970) (Fig. 10) i, sobretot, a *Instant City* (1971) una ciutat efímera construïda en el marc del Congrés Internacional de Disseny celebrat a Eivissa. A la ciutat pneumàtica, cada usuari podia construir el seu propi refugi mitjançant un senzill protocol d'instruccions<sup>11</sup>. Aquesta arquitectura de baixa intensitat tecnològica té, però, un enorme potencial ecològic i, sobretot, polític. La idea mateixa de portabilitat és el concepte clau per entreveure aquesta bretxa: “Què passaria si poguéssim canviar de lloc un districte en qüestió d'hores? Com repercutiria en la mentalitat dels que viuen en aquestes ciutats? Què passaria si els habitatges estiguessin on es necessiten i no on es troben?. Aquesta mateixa falta de dinamicitat, aquesta pesadesa, aquesta immobilitat de les ciutats, aquesta falta de relacions físiques en l'espai, converteix el problema de localització en un problema de especulació. Una cosa que es troba prop d'una altra cosa especial, se seguirà trobant amb el mateix privilegi durant desenes d'anys. Però, i si nosaltres fóssim capaços de demostrar que aquesta afirmació és falsa?”<sup>12</sup>.

Entre els projectes més recents de Prada Poole, encara hi ha espai per a una altra singular proposta de museu portàtil: el delirant projecte *The Gate* (Fig. 11), ideat per a Ellis Island a Nova York. Es tracta d'un museu compost per una enorme estructura transparent instal·lada al final d'un corredor sobre el riu, al voltant de la qual l'arquitecte

imagina nombrosos contenidors flotants que traslladen pel món les activitats del museu, alhora que reben tota mena de productes llunyans. L'obra amplia l'enorme capítol de projectes no realitzats de l'arquitecte, però segons el recent espectacle que representen els grandiloqüents somnis de museus portàtils com el *Chanel Contemporary Art Container*, bé es podria pensar que encara hi ha horitzó possible per aquesta imaginació radical.

Entre els joves artistes espanyols que van presentar els seus treballs en els *Encuentros* de Pamplona, es trobaven Isidoro Valcárcel Medina i Antoni Muntadas. Tots dos van protagonitzar ben aviat uns projectes específics que, pel seu tarannà i per la seva formalització, constitueixen l'arrencada del següent episodi d'aquesta genealogia local del museu portàtil. El primer es troba en aquest moment en l'estudi dels moviments i espais de la ciutat; una línia de treball en la que s'ocuparà els anys següents, cristal·litzant-se en treballs tan emblemàtics com els *Homes anunci* (1976) (Fig. 12). El full de mà amb el qual es convidava a participar del projecte descriu el treball a la perfecció: “Li oferim el suggeriment de presentar-se al carrer de Madrid que vostè prefereixi portant sobre les seves espatlles el nostre tauler d'anuncis en el que prèviament haurà escrit la comunicació que desitgi transmetre”. En efecte, es tractava d'una crida a la participació directa mitjançant la utilització d'una pissarra transportable de 40x80 cm amb la qual el portador deambulava pels espais urbans. El mateix artista va ser un home-anunci, aprofitant l'ocasió per llançar un nou al·legat sobre la necessitat d'identificar l'art amb la vida, una simple equació per la qual, qualsevol inscripció sobre la pissarra es convertia en una mena de poema mòbil que, per extensió, convertia la pissarra en un museu portàtil.

A Pamplona, Antoni Muntadas ja treballa sobre la utilització dels dispositius audiovisuals, però no és fins 1974 quan canalitza aquests mitjans, d'una manera específica, cap a l'esfera pública. És llavors quan realitza el cèlebre *Cadaqués Canal Local*, un circuit de televisió que durant quatre dies és posat al servei de la comunitat perquè exposi i discuteixi sobre els assumptes comuns. Amb aquest antecedent —i el seu immediat predecessor *Barcelona Districte I* (1976)— el 1977, un grup interdisciplinari de joves catalans es disposa a crear Video-Nou<sup>14</sup>. L'objectiu del grup era promoure i difondre la utilització del vídeo com a mitjà de comunicació i dinamització social. Inspirats en la tradició *Kinopravda* de Vertov i

el *cinema vérité*, la seva idea consisteix a superar la frontera entre el productor i el consumidor, afavorint el registre en el lloc i amb la participació directa dels seus protagonistes. Amb aquesta intenció, es van dotar primer d'un elemental equip portàtil de vídeo (el *portapak* comercialitzat per Sony el 1968) per desplaçar-se al lloc del rodatge. Recolzats per la Fundació Serveis de Cultura Popular inicien l'ambició *Projecte inicial d'estudi de les formes de vida i cultura popular als barris de Barcelona* (1977), del qual cal destacar la Intervenció *vídeo a Can Serra* (1978) (Fig. 13), una zona de la perifèria de la ciutat sotmesa i amb importants problemes d'especulació urbanística. A Can Serra, més enllà de documentar el problema donant veu a tots els actors, Video-Nou imparteix tallers i xerrades per instruir en la utilització de les eines audiovisuals, convertint aquest peculiar i elemental museu portàtil en un eficaç dispositiu pedagògic.

Els integrants de Video-Nou constitueixen el 1980 el *Servei de Vídeo Comunitari* (SVC), una base documental i plataforma per a la difusió dels seus treballs que, alhora, es dota d'un *vídeo-bus* (Fig. 14), una unitat mòbil habilitada a l'interior d'un vell autobús<sup>15</sup>, equipada amb un estudi complet de gravació, muntatge i edició que permetia als seus usuaris gestionar tot el procés d'elaboració dels seus propis documentals. Lluny de les precarietats i la desinformació amb la que van haver de bregar les missions republicanes, el temps transcorregut fins als anys de l'anomenada “transició democràtica”, almenys permetia assegurar una trobada més àgil amb la ciutadania. Però, malgrat aquestes millores, com intenta constatar el projecte *Això no és museu*, res sembla discutir la necessitat que aquests artefactes siguin avui tan imprescindibles com llavors.

1 Sobre el programa i les actuacions de les Missions Pedagògiques, vegeu *Las Misiones Pedagógicas. 1931-1936*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 2006; *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Sala Verónicas. Madrid-Múrcia, 2003. La cita procedeix de C. Díaz Castañón. *Alejandro Casona*. Caixa d'Estalvis d'Astúries. Oviedo, 1990.

2 Carlos Marla Lynch. *En España con Federico García Lorca. Páginas de un diario íntimo. 1928-1936*. Renacimiento. Sevilla, 2008. p.128. Sobre La Barraca, vegeu *Titeres de Cachiporra. Las Huellas de La Barraca*. SEACEX. Madrid, 2007

- 3 El fons del SBF per a cada unitat, conservat a la Biblioteca Pública de Tarragona, consistia en uns tres-cents volums, especialment de literatura catalana i de teoria política i història.
- 4 Teresa Andrés. *Indicaciones sobre la organización de las Bibliotecas de Frentes, Cuarteles y Hospitales*. Cultura Popular. Barcelona, 1937.
- 5 Vicens Aullé. *El Servei de Biblioteques del Front, Èpopeia cultural del segle XX*. ITEM. Núm 44. Barcelona, 2006. especialment pp. 79-81. Els dissenys els va reproduir *La Vanguardia* el 27 febrer 1938. Sobre l'aplicació de la investigació arquitectònica flexible per als períodes de vacances, —a més de recordar que el GATPAC planteja la seva cèlebre Caseta desmuntable per a la *Ciutat del Repòs i de Vacances* (1931) que van fer extensible a altres programes— que després s'aplica al context bèl·lic i de postguerra, vegeu *L'Architecture d'Aujourd'hui. Solutions d'Urgence*. Núm 3-4. París 1945.
- 6 Pompeu Fabra i Mercè Rodoreda van fer servir el Bibliobús per creuar la frontera segons el testimoni de Miquel Joseph Mayol (*El Bibliobús de la llibertat*. Símbol Editors. Barcelona, 2008).
- 7 J.P. Valcárcel. *La obra arquitectónica de Emilio Pérez Piñero*. Boletín Académico. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. N.16. 1992. Vegeu també J.Calvo López / J.P.Sanz Alarcón. *Arquitectura plegable para una década prodigiosa. La obra de Emilio Pérez Piñero y la arquitectura de los años setenta*. EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica. N.17. 2011. Pp.114-127.
- 8 Vegeu *Encuentros de Pamplona 72: fin de fiesta del arte experimental*. MNCARS. Madrid, 2009.
- 9 J.M. Bonet. *La calle como lugar para la creación artística*. Diario de Navarra, 28 junio 1972.
- 10 J.M. Prada Poole. *Arquitectura radical*. Conferència en el marc *DHUB. Little Talks*. Barcelona, 10 novembre 2010 ([www.pradapoole.com](http://www.pradapoole.com)). En la mateixa conferència, l'arquitecte defineix les estructures de Pamplona com “l'indret dels camins a enlloc”.
- 11 Vegeu José Miguel Prada Poole. *Atlántida / Instant City*. Roulotte:03. [2007]. Pp.16-31
- 12 J.M. Prada Poole. *La arquitectura perecedera de las pompas de jabón*. [1968] ([www.pradapoole.com](http://www.pradapoole.com))
- 13 Reproduïda a *Ir y venir de Valcárcel Medina*. Fundació Antoni Tàpies / Comunidad Autónoma de la Región de Murcia / Diputación de Granada. Barcelona, 2002. P.149.
- 14 El col·lectiu Video-Nou el componen Carles Ameller, Genís Cano, Albert Estival, Xefo Guasch, Marga Latorre, Pau Maragall, Lluïsa Ortínez, Lluïsa Roca i Joan Úbeda. Servei de Vídeo Comunitari el van formar Francesc Albiol, Carles Ameller, Esteban Escobar, Albert Estival, Núria Font, Xefo Guasch, Pau Maragall, Maite Martínez, Lluïsa Roca, Josep M<sup>a</sup> Rocamora i el mateix Joan Úbeda.
- 15 Vegeu *Video-Nou / Servei de Vídeo Comunitari. A Desacuerdos 3. Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español*. UNIA / MACBA / Arteleku / Diputació de Granada. Barcelona, 2005. pp.166 i p.171



# 01 GaleríaCallejera

**Pablo Rojas Schwartz** / Nueva York, Anchorage (Alaska), Vancouver, Portland, Calgary/Banff (Alberta), Chicago, Austin, Tempe, San Francisco, Los Ángeles, Mexicali, Lagos de Moreno (Jalisco), Toluca (México), México DF, Puebla, Mérida (Yucatán), Ciudad Guatemala, San Salvador, Tegucigalpa, San José, Panamá, Maracaibo, Caracas, Bogotá, Quito, Lima, Asunción, Montevideo, Buenos Aires, Santiago, Ushuaia, São Paulo / 2004-2011 / [www.galeriacallejera.cl](http://www.galeriacallejera.cl)

## [ESP]

GaleríaCallejera es un espacio de exposición móvil que abarca propuestas artísticas multidisciplinarias. Puede recorrer grandes distancias, exhibiendo la obra en movimiento o puede ser exhibida en forma estática en espacios específicos. De esta manera, se puede contar con un público que no accede habitualmente a museos o a galerías convencionales. Esto genera que la obra reúna a un público heterogéneo de diversos contextos socioeconómicos.

En el primer diseño de la GaleríaCallejera se realizaron alrededor de quince exposiciones en sus cuatro años de funcionamiento. Con la entrega de recursos realizada por la obtención del Fondart 2009, se construyó una nueva GaleríaCallejera, mucho más grande, con más espacio para la visualización de la obra expuesta, construida en hierro con ventanales de acrílico y se le agregó una bodega para portar equipos y equipaje; la GaleríaCallejera fue diseñada para alcanzar velocidades máximas de cien kilómetros. Esta nueva GaleríaCallejera cumple con la función de recorrer grandes distancias generando un intercambio cultural en otros puntos del país y el extranjero.

## [ENG]

GaleríaCallejera is a travelling exhibition area that features multidisciplinary art works. It can cover long distances exhibiting works in motion or can be stationary in specific areas. Thus, it can be seen by a type of public that does not usually visit conventional museums or galleries. This allows the works to gather a heterogeneous public from different social and economic backgrounds.

The first design of GaleríaCallejera was held around fifteen exhibitions during its first four years in action. Thanks to funding from Fondart 2009, a new, much larger GaleríaCallejera was built with more space to view the exhibitions using iron and acrylic windows and a hold was built to carry equipment and luggage; the GaleríaCallejera was designed to reach a maximum of one hundred kilometres per hour. This new GaleríaCallejera fulfils the function of covering long distances creating cultural exchanges in other places around the country and abroad.

## [CAT]

GaleríaCallejera és un espai d'exposició mòbil que abasta propostes artístiques multidisciplinàries. Pot recórrer grans distàncies, exhibint l'obra en moviment o pot ser exhibida en forma estàtica en espais específics. D'aquesta manera, es pot comptar amb un públic que no accedeix habitualment a museus o galeries convencionals. Això genera que l'obra reuneixi a un públic heterogeni de diversos contextos socioeconòmics.

En el primer disseny de la GaleríaCallejera es van realitzar al voltant de quinze exposicions en els seus quatre anys de funcionament. Amb el lliurament de recursos realitzat per l'obtenció del Fondart 2009, es va construir una nova GaleríaCallejera, molt més gran, amb més espai per a la visualització de l'obra exposada, construïda en ferro amb finestres d'acrílic i se li va afegir una bodega per portar equips i equipatge; la GaleríaCallejera fou dissenyada per assolir velocitats màximes de cent quilòmetres. Aquesta nova GaleríaCallejera compleix amb la funció de recórrer grans distàncies generant un intercanvi cultural a d'altres punts del país i l'estranger.



## 02 Motocarro

Domènec / Manresa, España 2009-2010 / www.domènec.net

### [ESP]

Este proyecto se basa en la construcción de un motocarro similar al que aparece en la película *Plácido*. Rodada en 1961 prácticamente de forma íntegra en Manresa y considerado uno de los mejores films de Luis G. Berlanga. El departamento de automoción del Instituto Lacetània de Manresa ha integrado en su programa pedagógico la recuperación y restauración de un antiguo vehículo similar al de la película. Una vez restaurado y modificado, este vehículo se convierte en un "monumento conmemorativo" en movimiento, un dispositivo irónico y cápsula de memoria crítica que, al circular por las calles, evoca el paisaje social de la película y lo pone en relación con el contexto social de los países emergentes evidenciando la similitud de los mecanismos de la economía de subsistencia y de exclusión social. El reconstruido motocarro se puede utilizar de múltiples maneras y puede ser el catalizador de diferentes eventos: como pequeño dispositivo multimedia móvil, como soporte de un proyector de vídeo al aire libre y utilizando sus altavoces para comunicar y difundir las actividades de diferentes colectivos de Manresa. En el proyecto han participado Jordi Aligué Pujals, Balan Mihaita Catalin, Dima Nicolae Alexandra y Joan Segarra Jordana, alumnos del Institut Lacetània tutorizados por el profesor Pere Izquierdo Maria.

### [ENG]

This project is based on the construction of a three-wheeler van similar to the one that appeared in the movie *Plácido*, shot almost entirely on location in Manresa in 1961 and deemed to be one of Luis G. Berlanga's best films. The department of self-propulsion at the Lacetània Secondary school in Manresa included in its pedagogical programme the recovery and restoration of an old vehicle similar to the one in the film. Once restored and modified, this vehicle becomes a "commemorative monument" in motion, an ironic device and critical memory capsule which, when travelling

through the streets, evokes the social landscape of the film and places it in the social context of developing countries by showing the similitude of the mechanisms of an economy of subsistence and social exclusion. The reconstructed three-wheeler van may be used for many tasks and could be the catalyser of different events: such as a small, mobile multimedia device, as a support for an open air video projector and using its loudspeakers to communicate and diffuse the activities of different groups in Manresa. Those participating in the project were: Jordi Aligué Pujals, Balan Mihaita Catalin, Dima Nicolae Alexandra and Joan Segarra Jordana, students from the Institut Lacetània led by teacher Pere Izquierdo Maria.

### [CAT]

Aquest projecte es basa en la construcció d'un motocarro similar al que apareix a la pel·lícula *Plácido*, rodada el 1961 pràcticament de forma íntegra a Manresa i considerat un dels millors films de Luis G. Berlanga. El departament d'automoció de l'Institut Lacetània de Manresa ha integrat al seu programa pedagògic la recuperació i restauració d'un antic vehicle similar al de la pel·lícula. Un cop restaurat i modificat, aquest vehicle es converteix en un "monument commemoratiu" en moviment, un dispositiu irònic i càpsula de memòria crítica, que, al circular pels carrers, evoca el paisatge social de la pel·lícula i el posa en relació amb el context social dels països emergents evidenciant la similitud dels mecanismes de l'economia de subsistència i d'exclusió social. El reconstruït motocarro es pot fer servir de múltiples formes i pot ser el catalitzador de diferents esdeveniments: com a petit dispositiu multimèdia mòbil, com a suport d'un projector de vídeo a l'aire lliure i utilitzant els seus altaveus per comunicar i difondre les activitats de diferents col·lectius de Manresa. Al projecte hi han participat Jordi Aligué Pujals, Balan Mihaita Catalin, Dima Nicolae Alexandra i Joan Segarra Jordana, alumnes de l'Institut Lacetània tutoritzats pel professor Pere Izquierdo Maria.



## 03 Museo de la Calle

Colectivo Cambalache / Bogotá, Colombia 1998 / <http://museodelacalle.tripod.com>

### [ESP]

El Museo de la Calle está formado por una colección de objetos de toda índole obtenida en la calle a través del intercambio con los viandantes. Partiendo de una propuesta de trueque, el colectivo empezó a “hacer la calle” a bordo del Veloz, un carro de balineras —o caja de madera con ruedas— invitando a la gente a una transacción ilimitada con la propuesta ¿hacemos el cruce?

La cambiante recolección de objetos de este paradójico museo es testimonio de la diversidad de vida cotidiana en las calles y de las relaciones humanas y sociales que establecemos a través de los objetos y la cultura material. Navegando por los espacios urbanos, el Museo de la Calle se para en cualquier esquina para exponer su colección e intercambiar sus contenidos con la gente. Exponer en la calle es reconocer a un público, algunos de los cuales son analfabetos, que se ve sorprendido por una exposición que más parece un mercado de las pulgas, una tomadura de pelo o una venta de chucherías. Se encuentran con un museo cuando no tenían planeado visitar ninguno. Con un deseo expreso de hacer arte a través del intercambio con otras personas, emprendimos una búsqueda de momentos íntimos en el espacio público y de “hechos poéticos” que significaran las relaciones humanas y sociales de la vida cotidiana urbana.

Desde 1998 el museo ha rodado por las calles de Bogotá, Ljubljana, Sevilla, Barcelona, San Juan de Puerto Rico, París, Berna, Alcorcón, Estambul, y Coslada.

### [ENG]

The Museo de la Calle is made up of a collection of miscellaneous objects picked up in the streets by exchanges made with passers-by. Based on a project aimed at exchanging goods, the group began to “tread the streets” on top of Speedy, a go kart —or wooden box on wheels— inviting people to make an unlimited transaction with the proposal; shall we swap? The changing collections of objects in this paradoxical museum bears witness to the diversity of everyday life in the streets and human and social relationships we establish through objects and material culture.

Navigating through urban areas, the Museo de la Calle stops at any corner to exhibit its collection and exchange its contents with the public. Exhibiting in the street is to recognize a public, some of whom are illiterate, and surprised by an exhibition that looks more like a travelling market stall, a joke or leg pulling or a sweet stall. They come face to face with a museum when they had not planned to visit any.

With the specific aim of making art by exchanging goods with other people, we set out in search of intimate moments in public spaces and “poetical events” which gave meaning to human and social relationships in everyday urban life.

Since 1998 the museum has travelled the streets of Bogota, Ljubljana, Seville, Barcelona, San Juan de Puerto Rico, Paris, Berne, Alcorcón, Istanbul, and Coslada.

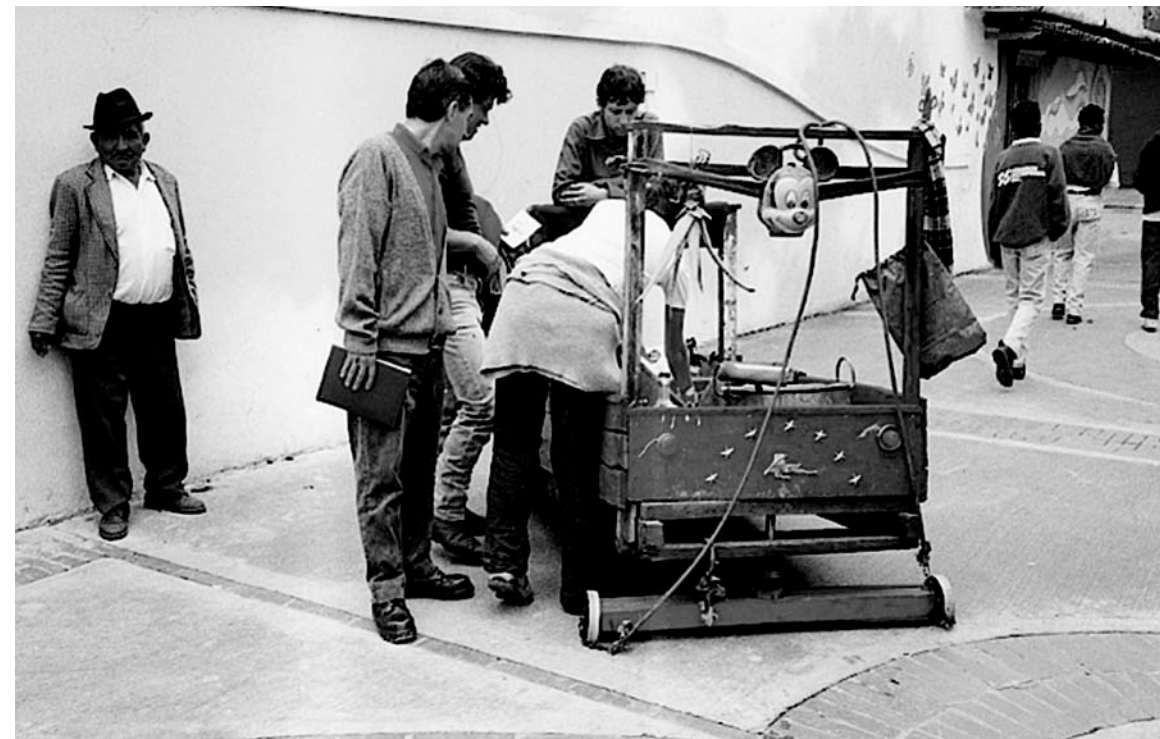
### [CAT]

El Museo de la Calle està format per una col·lecció d'objectes de tota índole obtinguda al carrer a través de l'intercanvi amb els vianants. Partint d'una proposta de bescanvi, el col·lectiu va començar a “fer el carrer” al damunt del Veloz, un carro de balineras —o caixa de fusta amb rodes— convidant a la gent a una transacció il·limitada amb la proposta intercanviem?

La canviant recol·lecció d'objectes d'aquest paradoxal museu és testimoni de la diversitat de vida quotidiana als carrers i de les relacions humanes i socials que establim a través dels objectes i la cultura material. Navegant pels espais urbans, el Museo de la Calle s'atura a qualsevol cantonada per exposar la seva col·lecció i intercanviar els seus continguts amb la gent. Exposar al carrer és reconèixer a un públic, alguns dels quals són analfabets, que es veu sorprès per una exposició que sembla més un mercat ambulat, una presa de pèl o una parada de llaminadures. Es troben amb un museu quan no tenien planejat visitar-ne cap.

Amb un desig exprés de fer art a través de l'intercanvi amb altres persones, vam emprendre una recerca de moments íntims en l'espai públic i de “fets poètics” que signifiquessin les relacions humanes i socials de la vida quotidiana i urbana.

Des de 1998 el museu ha rodat pels carrers de Bogotá, Ljubljana, Sevilla, Barcelona, San Juan de Puerto Rico, París, Berna, Alcorcón, Istanbul, i Coslada.



# 04 Mesa Rodante Móvil

Adriana García Galán / Beirut, Líbano / 2005 / <http://nomargen.free.fr>

## [ESP]

Este proyecto consiste en una mesa redonda móvil, en la que hay dispuestos cuatro micrófonos abiertos con sonido amplificado para recorrer la ciudad de Beirut mientras se discuten temas seleccionados de antemano mediante encuestas con la ciudadanía. Las voces de quienes discuten están intrincadas por un sistema de cableado entre micrófono y micrófono, dificultando así el contacto visual entre ellos. Se invitó a participar a personas que tenían posiciones encontradas sobre diferentes temas, pueden ser estos aspectos concretos de la ciudad o visiones diferentes sobre distintos asuntos generales. Las sesiones fueron grabadas en audio para luego reproducirse en el espacio público.

## [ENG]

This project consists of a revolving round table, with four live microphones with amplifiers and designed to travel through the city of Beirut while discussing previously selected subjects based on surveys made with the public. The voices of those who are arguing are linked by an intricate system of cables between each microphone, thus making eye contact difficult. People with opposing views on different subjects are invited to take part, and topics can be specific ones on the city or different views on general subjects. The sessions were recorded in video to be later played in public.

## [CAT]

Aquest projecte consisteix en una taula rodona mòbil, on hi ha disposats quatre micròfons oberts amb so amplificat per recórrer la ciutat de Beirut mentre es discuteixen temes seleccionats per endavant mitjançant enquestes a la ciutadania. Les veus dels que discuteixen estan intricades per un sistema de cablejat entre micròfon i micròfon, dificultant així el contacte visual entre ells. Es va convidar a participar a persones que tenien postures oposades sobre diferents temes, ja fossin aspectes concrets de la ciutat o visions diferents sobre assumptes generals. Les sessions van ser enregistrades en vídeo per ser reproduïdes més tard a l'espai públic.



# 05 CPAC Centro Portátil de Arte Contemporáneo

Antimuseo / México DF, México 2009-2011 / www.antimuseo.org

## [ESP]

En su vertiente práctica, el Antimuseo ha evolucionado desde un modelo “convencional” de espacio alternativo, donde el foco estaba en las necesidades del artista, y lo que se pretendía era generar un espacio físico, discursivo y social distinto del hegemónico, para ofrecerle unas condiciones de libertad creativa inexistentes en otros ámbitos, hacia un modelo centrado en el público. Es decir, de lo que se trata ahora es crear un espacio donde el público tome forma en torno a discursos subalternos, de crear el canal para esos discursos y facilitar el agenciamiento de (contra) públicos.

En consecuencia, en los proyectos del Antimuseo hemos desarrollado dispositivos físicos y metodologías de participación, enfocados normalmente a temas concretos como la violencia machista o la memoria histórica, con los que contrastar el discurso producido con una práctica curatorial heterodoxa. El CPAC es el resultado más notorio y eficaz de esta investigación.

El Centro Portátil de Arte Contemporáneo es un dispositivo móvil y de bajo coste diseñado para el ensayo de nuevas experiencias en el ámbito de las artes visuales. Su función es tanto detonar procesos creativos, como “marcar” el tejido urbano. El CPAC crea una conexión entre las estrategias de re-apropiación del espacio público de colectivos marginados —minorías raciales, vendedores ambulantes, prostitutas, inmigrantes, homosexuales en contextos represivos, determinados colectivos femeninos...— y prácticas artísticas que inciden directamente en la ciudad.

## [ENG]

On a practical level, the Antimuseum has evolved from a “conventional” model of alternative space where the focus was on the needs of artists, and on creating a physical, discursive and social area of the hegemonic to provide a number of conditions of creative freedom that do not exist in other areas, to a model focused on the public. That is, it aims to now create an area where the public is shaped around subaltern discourses, creating a channel for these discourses and providing a way to get one’s hands on (counter) publics.

As a consequence, the Antimuseum projects have developed physical and methodological participation devices, usually aimed at specific subjects such as gender violence or historical memory used to compare the discourse produced with a heterodox arts management practice. The PCAC is the most notable and effective result of this research.

The Portable Contemporary Art Centre is a low-cost mobile device designed to test new experiments in the field of visual arts. Its function is to both detonate creative processes and “mark” the urban fabric.

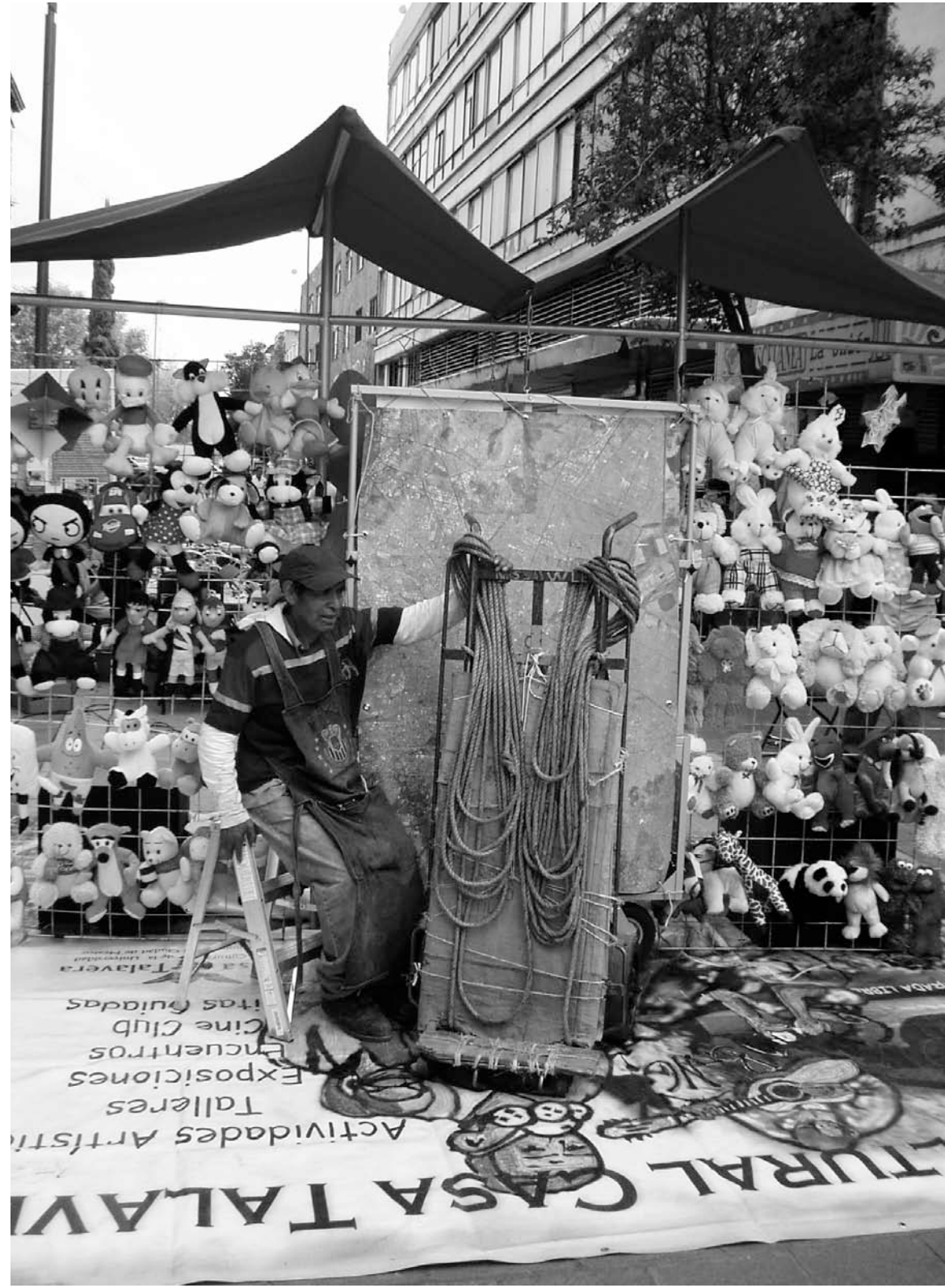
The PCAC creates a link between the strategies of re-appropriation of public space by disadvantaged collectives —racial minorities, travelling salesmen, prostitutes, immigrants, homosexuals in repressive contexts, certain women’s collectives ... — and art practices which directly affect the city.

## [CAT]

En la seva vessant pràctica, l'Antimuseo ha evolucionat des d'un model “convencional” d'espai alternatiu, on el focus estava en les necessitats de l'artista, i el que es pretenia era generar un espai físic, discursiu i social diferent de l'hegemònic, per oferir-li unes condicions de llibertat creativa inexistentes en d'altres àmbits, cap a un model centrat en el públic. És a dir, del que es tracta ara és crear un espai on el públic prengui forma al voltant de discursos subalterns, de crear el canal per a aquests discursos i facilitar l'agenciament de (contra) públics. En conseqüència, en els projectes de l'Antimuseo hem desenvolupat dispositius físics i metodologies de participació, enfocats normalment a temes concrets com la violència masculista o la memòria històrica, amb els que contrastar el discurs produït amb una pràctica curatorial heterodoxa. El CPAC és el resultat més notori i eficaç d'aquesta investigació.

El Centro Portátil de Arte Contemporáneo és un dispositiu mòbil i de baix cost dissenyat per a l'assaig de noves experiències en l'àmbit de les arts visuals. La seva funció és tant detonar processos creatius, com “marcar” el teixit urbà. El CPAC crea una connexió entre les estratègies de re-apropiació de l'espai públic de col·lectius marginats —minories racials, venedors ambulants, prostitutes, immigrants, homosexuals en contextos repressius, determinats col·lectius femenins ... — i pràctiques artístiques que incideixin directament en la ciutat.





# 06 Museo de la Defensa de Madrid

Tom Lavin / Madrid, España 2007 / [www.antiumuseum.org](http://www.antiumuseum.org)

## [ESP]

El Museo de la Defensa de Madrid es parte de una reflexión sobre la memoria y la identidad de la sociedad española, que inicié en 2001. Tiene su origen en una presencia subterránea, que se relaciona con mi anterior trabajo sobre las fosas comunes: un refugio antiaéreo bajo la calle Juan Bautista de Toledo, muy cerca de donde el Ojo Atómico tuvo su sede entre 2003 y 2007. Este refugio está cerrado desde hace casi setenta años, y prácticamente todo el mundo lo ha olvidado. Mi primera idea fue trabajar sobre el mismo emplazamiento, aprovechando el potencial simbólico que su mera existencia oculta supone, pero en seguida comprendí que la defensa de Madrid es un hecho histórico que rebasa ampliamente lo que yo podía plantear a partir del refugio, y pensé en un museo de ficción, para el que barajé varias ideas.

Finalmente me decidí por un museo ambulante. Un objeto de naturaleza escultórica, pero que se activase sólo como performance, y que la gente pudiese interpretar tanto en su dimensión artística como política. Asumía la precariedad de la memoria histórica española en un objeto difícil de clasificar. Además había descubierto un sinnúmero de pequeñas marcas de la contienda que la dictadura no ha conseguido borrar. Un museo ambulante podía desvelar in situ esas marcas y re-significar el espacio urbano.

## [ENG]

The Defence Museum in Madrid is part of a reflection on the memory and identity of Spanish society, which I began in 2001. It all started with a subterranean presence, which is related to my previous project on mass graves: an air raid shelter below Juan Bautista Street in Toledo, quite close to where the Ojo Atómico headquarters lay between 2003 and 2007. This shelter was closed for almost seventy years and practically everyone had forgotten about it.

My first idea was to work on the same location, taking advantage of the symbolic potential provided by its hidden existence, but I suddenly realized that the defence of Madrid is an historical event that far surpassed the one I originally

had for the shelter, and I thought of a fiction museum to which I resorted for several ideas. The first was to mobilize citizens and seek the support of several groups to vindicate the establishment of the museum in the Prosperidad neighbourhood, with the specific reference point of the shelter. The second idea was a temporary museum in an empty space in the Prosperidad market. This where the vindictive action would be combined with the museum's "temporary headquarters".

I finally decided on a travelling museum. An object that had sculptural features, but would only be activated as a performance where people could interpret both its artistic and political scope. I approached the fragility of historical memory in an object that was hard to define. Furthermore I discovered an infinite number of small marks left by the war which the dictatorship had failed to erase. A travelling museum would be able to reveal these marks in situ and re-interpret the urban space.

## [CAT]

El Museo de la Defensa de Madrid és part d'una reflexió sobre la memòria i la identitat de la societat espanyola, que vaig iniciar el 2001. Té el seu origen en una presència subterrània, que es relaciona amb el meu anterior treball sobre les fosses comunes: un refugi antiaeri sota el carrer Juan Bautista de Toledo, molt a prop d'on el Ojo Atómico va tenir la seva seu entre 2003 i 2007. Aquest refugi està tancat fa gairebé setanta anys, i pràcticament tothom l'havia oblidat. La meua primera idea fou treballar sobre el mateix emplaçament, aprofitant el potencial simbòlic que la seva mateixa existència oculta suposa, però de seguida vaig comprendre que la defensa de Madrid és un fet històric que ultrapassa àmpliament el que jo podia plantejar a partir del refugi, i vaig pensar en un museu de ficció, per al que vaig recórrer a diverses idees.

Finalment em vaig decidir per un museu ambulànt. Un objecte de naturalesa escultòrica, però que s'activés només com a performance, i que la gent pogués interpretar tant en la seva dimensió artística com política. Assumí la precarietat de la memòria històrica en un objecte difícil de classificar. A més havia descobert una infinitat de petites marques de la contesa que la dictadura no ha aconseguit esborrar. Un museu ambulànt podia desvetllar in situ aquestes marques i re-significar l'espai urbà.



# 07 La Fanzinoteca Ambulant

Lluc Mayol, Matias Rossi, Ricardo Duque / Barcelona, España / 2005-2011 / www.fanzinoteca.net

## [ESP]

La Fanzinoteca Ambulant es un módulo itinerante de consulta, que contiene un archivo de fanzines, *hand made books* y otras ediciones de difícil clasificación que surge como evolución de la fanzinoteca de Saladestar, una sala de lectura situada en el barrio de Gràcia en Barcelona entre 2005 y 2007.

Cuando el espacio de Saladestar cerró en 2007, decidimos fabricar un módulo de cartón, sobre la estructura y las ruedas de una mesa de *ping-pong* recuperada de la calle; este módulo tiene capacidad para mover unos quinientos fanzines y cuenta con un ordenador para consultar la base de datos.

El proyecto nace con la intención de hacer circular este módulo por diferentes espacios públicos para generar puntos de consulta itinerantes y proponer actividades paralelas relacionadas con las publicaciones autogestionadas.

Paralelamente, la fanzinoteca realiza un trabajo de investigación sobre este tipo de publicaciones, con el objetivo de editar sus fanzines *Minca* y *La pequeña Minca Ilustrada*, además de involucrarse en los “Jamzines”, o talleres prácticos abiertos en los que los participantes tienen a su disposición una serie de materiales para hacer entre todos una publicación de manera espontánea, guiados por el equipo de la Fanzinoteca.

Actualmente la Fanzinoteca cuenta con seiscientos números catalogados y más de ochocientos ejemplares por catalogar, que pueden ser consultados en la calle Santa Eulàlia de Barcelona, cuando el módulo no esté itinerando.

## [ENG]

The Travelling Fanzineotheque is a travelling reference module which contains a collection of fanzines, *hand made books* and other publications that are hard to define and was inspired by the fanzinoteca de Saladestar, a reading room which was located in the neighbourhood of Gràcia in Barcelona between 2005 and 2007.

When the Saladestar closed down in 2007, we decided to make a cardboard module, on the structure of a table tennis table with wheels we had found in the street. This module can carry some five-hundred fanzines approximately and has a computer with which to check the data base.

The project began with the aim of taking this module to different public areas to create mobile reference points and offer parallel activities related with self-managed publications and small publishers.

Meanwhile the Fanzineotheque carries out research on this kind of publications with the aim of publishing its fanzines named *Minca* and *La pequeña Minca Ilustrada*, besides being involved in the “Jamzines”, or open practical workshops where participants can find an array of materials to spontaneously make a publication themselves, guided by the Fanzineotheque team.

The Fanzineotheque currently has six-hundred and eighty issues listed and over eight-hundred issues yet to be listed, which can be consulted in Santa Eulàlia Street in Barcelona, when the module is not travelling.

## [CAT]

La Fanzinoteca Ambulant és un mòdul itinerant de consulta que conté un arxiu de fanzins, *hand made books* i altres edicions de difícil classificació que sorgeix com a evolució de la fanzinoteca de Saladestar, una sala de lectura situada al barri de Gràcia a Barcelona entre 2005 i 2007.

Quan l'espai de Saladestar va tancar el 2007, vam decidir fabricar un mòdul de cartó, sobre l'estructura i les rodes d'una taula de ping-pong recuperada del carrer; aquest mòdul té capacitat per moure uns cinc-cents fanzins i disposa d'un ordinador per consultar la base de dades.

El projecte neix amb la intenció de fer circular aquest mòdul per diferents espais públics per a generar punts de consulta itinerants i proposar activitats paral·leles relacionades amb les publicacions autogestionades.

Paral·lelament, la fanzinoteca realitza un treball d'investigació sobre aquest tipus de publicacions, amb l'objectiu d'editar els seus fanzines *Minca* i *La pequeña Minca Ilustrada*, a més d'involucrar-se en els “Jamzines”, o tallers pràctics oberts en els que els participants tenen a la seva disposició una sèrie de materials per fer entre tots una publicació de manera espontània, guiats per l'equip de la Fanzinoteca.

Actualment la Fanzinoteca compta amb sis-cents vuitanta números catalogats i més de vuit-cents exemplars per catalogar, que poden ser consultats al carrer Santa Eulàlia de Barcelona, quan el mòdul no estigui itinerant.





## 08 Burn Station

Platoniq / México DF, Bogotá, Madrid, Berlín, París, Marsella, Florencia, Bruselas, Lima, Amsterdam, Rotterdam, Estrasburgo, Cambridge, Shanghái / 2004-2011 / [www.platoniq.net](http://www.platoniq.net) / [www.burnstation.net](http://www.burnstation.net)

### [ESP]

Burn Station: Visibilización de producción y distribución libre de música de *net labels* y programas de *net-rádios*. *Self-service* de distribución en espacios públicos.

Difusión de información sobre licencias libres de audio, formatos y redes colaborativas.

En un espacio de libre acceso se instala un punto de consulta y descarga de archivos de audio provenientes de diferentes *net labels* y *net-rádios*. Los usuarios/editores tienen la posibilidad de hacer una selección de archivos, grabarlos en CD-R y llevárselos.

Burn Station se basa en el desarrollo de un *software* para el sistema operativo GNU/Linux y un servidor local. Este kit de distribución/difusión libre de audio-texto se comporta como un *self-service* de contenidos digitales. Se trata de una base de datos local para mp3 y texto que automatiza el proceso de selección y grabación-impresión de archivos. El *software* Burn Station se distribuye bajo licencia libre desde septiembre de 2004.

### [ENG]

Burn Station: Featuring the production and free distribution of net labels music and net-radio programmes. *Self-service* distribution in public spaces. Dissemination of information on free audio licences, formats and collaboration networks.

In a space open to the public, an audio file consultation and downloading point is set up with different net labels and net-rádios. The users/publishers may make a selec-

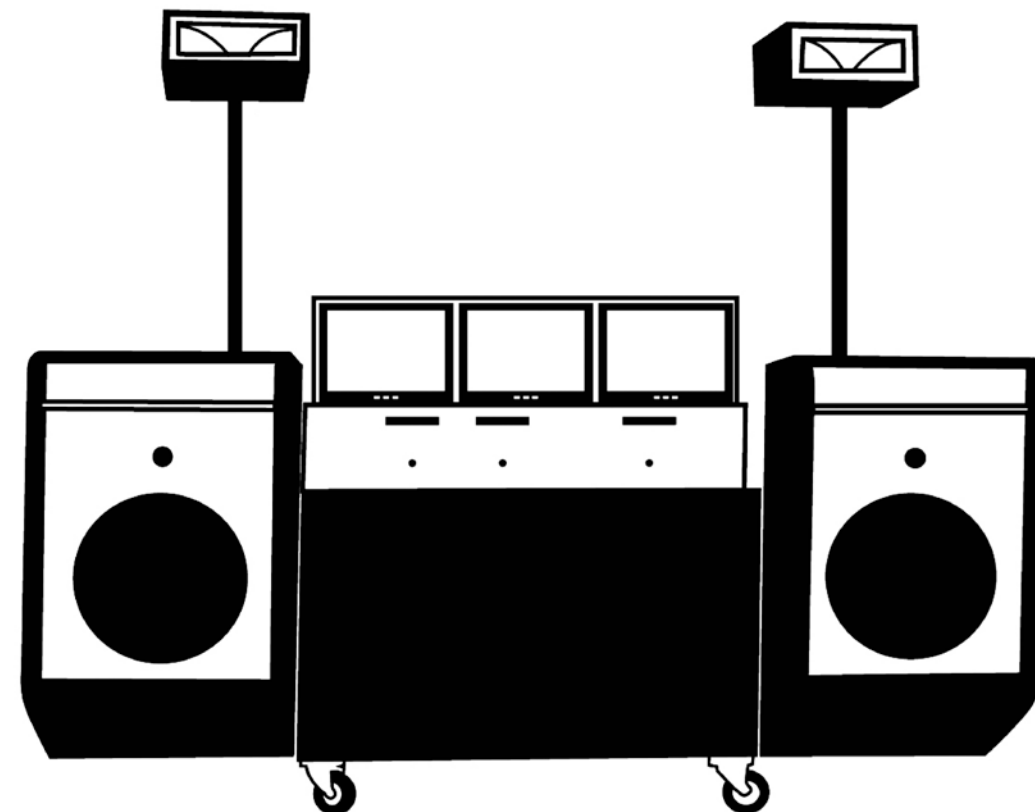
tion of files, record them on a CD-R and take them home. Burn Station is based on the development of software for the GNU/Linux operating system and a local server. This free distribution/dissemination audio-text kit works as a self service for digital contents. It is a data base for mp3 and text that automates the process of selecting, recording and printing files. The Burn Station software has been distributed under free licence since September 2004.

### [CAT]

Burn Station: Visibilització de producció i distribució lliure de música de *net labels* i programes de *net-ràdios*. *Self-service* de distribució en espais públics. Difusió d'informació sobre llicències lliures d'àudio, formats i xarxes col·laboratives.

En un espai de lliure accés s'instal·la un punt de consulta i descàrrega d'arxius d'àudio provinents de diferents *net labels* i *net-rádios*. Els usuaris/editors tenen la possibilitat de fer una selecció d'arxius, gravar-los en un CD-R i emportar-se'ls.

Burn Station es basa en el desenvolupament d'un *software* per al sistema operatiu GNU/Linux i un servidor local. Aquest kit de distribució/difusió lliure d'àudio-text es comporta com un *self-service* de continguts digitals. Es tracta d'una base de dades per a mp3 i text que automatitza el procés de selecció i gravació-impressió d'arxius. El *software* Burn Station es distribueix sota llicència lliure des de setembre de 2004.



# 09 The Floating Museum

Floating Lab Collective / Washington DC, EUA / 2009-2011 / [www.floatinglabcollective.org](http://www.floatinglabcollective.org)

## [ESP]

The Floating Museum nació de la mano del Colectivo Laboratorio Flotante, un grupo de artistas del área metropolitana de Washington DC, que hacen del espacio público el marco para sus creaciones.

The Floating Museum fue concebido como un espacio móvil. Consiste en una camioneta transformada para ofrecer un espacio para exposiciones, *performances*, proyecciones y reuniones. El Museo analiza cómo las instituciones artísticas pueden diseñar acciones que incorporen una sociedad en constante movimiento que se desplaza y expansiona hacia la periferia. The Floating Museum contempla la movilidad en el contexto de los parámetros socioeconómicos. En primer lugar, la movilidad es un componente clave de la condición de inmigrante. La presencia de inmigrantes provoca una serie de movimientos sociales y espaciales y sus movimientos transforman el paisaje urbano. Algunos ejemplos de adaptación de los inmigrantes son los centros comunitarios que ofrecen servicios y programas sociales o las furgonetas que venden tacos y se mueven por esos caminos peatonales creados por trabajadores inmigrantes al desplazarse desde la periferia. El Colectivo Laboratorio Flotante está interesado en estos trabajadores que cada día van de las cercanías al centro de las ciudades, en sí perciben los espacios urbanos como agresivos y conflictivos, y también en la exploración de los efectos en la ciudad de esta movilidad que provoca, por ejemplo, modificaciones en el tráfico y la transformación de la estructura del tiempo y el espacio de la ciudad.

## [ENG]

The Floating Museum originated in the Floating Lab Collective, a group of artists from the metropolitan area of Washington DC, who use public space as a context for their reflection and creations. The Floating Museum was designed as a mobile space derived from the collective's experiences as citizens. It consists of a van, similar to the travelling vans that sell food, transformed so that it can provide an area for exhibitions, performances, projections, meetings and projects. The museum analyzes how art institutions can design actions that include a society that is in constant motion which moves and expands toward the outskirts.

The Floating Museum sees mobility in the context of social and economic parameters. Firstly, mobility is paramount to being an immigrant. The presence of immigrants triggers a series of social and spatial movements and their movements transform the urban landscape. Examples of how immigrants adapt are community centres that provide social services and programmes or the vans that sell "tacos" and travel from worksite to worksite, along paths without sidewalks created by the immigrant workers who travel there from the outskirts. The Floating Lab Collective is interested in these workers who travel from the outskirts to the city centre every day, and see urban spaces as aggressive and conflictive and explore the affects of this mobility on our cities, for instance, changing traffic flows and transforming the city's weather and space.

## [CAT]

The Floating Museum va néixer de la mà del Col·lectiu Laboratori Flotant, un grup d'artistes de l'àrea metropolitana de Washington DC, que fan de l'espai públic el marc per a les seves creacions.

The Floating Museum va ser concebut com un espai mòbil. Consisteix en una camioneta transformada per tal que ofereixi un espai per a exposicions, performances, projeccions i reunions. El Museu analitza com les institucions artístiques poden dissenyar accions que incorporen una societat en constant moviment que es desplaça i expandeix cap a la perifèria. The Floating Museum contempla la mobilitat en el context dels paràmetres socioeconòmics. En primer lloc, la mobilitat és un component clau de la condició d'inmigrant. La presència d'inmigrants provoca una sèrie de moviments socials i espacials i els seus moviments transformen el paisatge urbà. Alguns exemples d'adaptació dels immigrants són els centres comunitaris que ofereixen serveis i programes socials o les furgonetes que venen "tacos" i es mouen pels camins creats per treballadors immigrants al desplaçar-se des de la perifèria. El Col·lectiu Laboratori Flotant està interessat en aquests treballadors que cada dia van de les rodalies al centre de les ciutats, en sí mateixos perceben els espais urbans com agressius i conflictius, i també en l'exploració dels efectes en la pròpia ciutat d'aquesta mobilitat que provoca, per exemple, modificacions en el tràfic i la transformació de l'estructura del temps i de l'espai de la ciutat.



# 10 UMPA Unitat Mòbil de Prèstecs d'Art

Cristian Añó y David Armengol / Barcelona, España / 2004

## [ESP]

UMPA es un proyecto que plantea un acto de apropiación de los códigos formales del funcionamiento de la biblioteca para aplicarlos a los formatos de visibilidad propios del objeto artístico. En este sentido, el cuarto módulo de Museos Móviles se convierte en un espacio que favorece las posibilidades de intercambio, transporte y consumo de la producción artística contemporánea, incidiendo así en el tejido social que conforma la esfera pública de Can Fabra.

Al margen de los sistemas habituales de recepción de la obra de arte, UMPA ensaya otras fórmulas de acceso a la creación artística, desdibujando aquellos agentes que articulan el sistema arte, que ahora son replanteados de manera crítica en un intento, entre utópico y naíf, de subvertir los mecanismos de mediación entre obra de arte y público con el fin de otorgar al usuario la responsabilidad final delante del hecho expositivo.

Con este desplazamiento de las prácticas artísticas, desde el núcleo del sistema arte al centro del sistema literatura/biblioteca, se produce un nuevo espacio relacional donde quedan en estado de suspensión cautelar todas las categorías habituales que definen el circuito artístico.

En el espacio de la UMPA se podrán encontrar obras en formato vídeo, acciones polipoéticas, performances para hacer en casa y en el propio espacio, fotografías, pinturas, dibujo, instalaciones...

## [ENG]

UMPA is a project that considers an act of appropriating the formal codes of how a library works and applying them to the visual formats typical of objects of art. In this way, the fourth module of Mobile Museums becomes a space which promotes the possibility of exchanging, transporting and consuming contemporary art production, thus involving itself in the social fabric which makes up the public sphere of Can Fabra.

Beyond the usual systems of receiving the work of art, UMPA tests other formulas of access to art creation, leaving

out the agents running the art system, who are now being seen from a critical viewpoint in a utopian, naive attempt to subvert the mechanisms of the middleman (merchant) between works of art and the public with the aim of giving the public the final responsibility when faced with the exhibition event.

With this change of art practices, a new rational area of literature and the library system is created at the centre, and a new relational area where all the usual categories that define the art circuit are in a state of preventive art suspension.

At the UMPA space you can find video works, poly-poetical actions, performances to stage, take photographs, see paintings, drawings, installations... both at home and in the same area.

## [CAT]

UMPA és un projecte que planteja un acte d'apropiació dels codis formals de funcionament de la biblioteca per aplicar-los als formats de visibilitat propis de l'objecte artístic. En aquest sentit, el quart mòdul de Museus Mòbils es converteix en un espai que afavoreix les possibilitats d'intercanvi, transport i consum de la producció artística contemporània, incidint així en el teixit social que conforma l'esfera pública de Can Fabra.

Al marge dels sistemes habituals de recepció de l'obra d'art, UMPA assaja altres fórmules d'accés a la creació artística, desdibuixant aquells agents que articulen el sistema art, que ara són replantejats de manera crítica en un intent, entre utòpic i naíf, de subvertir els mecanismes de mediació entre obra d'art i públic amb l'objectiu d'atorgar a l'usuari la responsabilitat final davant del fet expositiu.

Amb aquest desplaçament de les pràctiques artístiques, al centre del sistema literatura/biblioteca, es produeix un nou espai relacional on queden en estat de suspensió cautelar totes les categories habituals que defineixen el circuit artístic.

A l'espai de la UMPA es podran trobar obres en format vídeo, accions polipoètiques, performances per fer a casa i al propi espai, fotografies, pintures, dibuix, instal·lacions...



# 11 Spacebuster

Raumlabor / Nueva York, EUA / 2009 / [www.raumlabor.net](http://www.raumlabor.net)

## [ESP]

Spacebuster fue desarrollado y diseñado para explorar el espacio público en la ciudad de Nueva York. Es una herramienta de investigación que actúa como un transformador de la arquitectura y del espacio social dentro del espacio urbano.

Spacebuster se basa en una furgoneta de reparto y un gran espacio hinchable que sale de su parte posterior y que puede alojar hasta ochenta personas. La estructura hinchable es translúcida y la gente que hay en el interior puede entrever lo que está pasando en el exterior y viceversa. La tela actúa como una frontera semipermeable entre lo público y lo privado. De esta manera, el entorno se convierte en telón de fondo de la escena vista desde el interior y el Spacebuster en un escenario, como si fuera una pieza de teatro público. Tanto desde el exterior como desde el interior del espacio, se pueden ver proyecciones sobre la tela. Dependiendo del programa que tiene lugar en el Spacebuster, el espacio se viste con diferente mobiliario (escritorios, sillas o mesas).

Viajando a través de Manhattan y Brooklyn durante nueve noches, el Spacebuster organizó varios eventos fruto de la colaboración con Raumlabor Berlín, Storefront for Arts and Architecture y diferentes instituciones de arte locales, organizaciones sin ánimo de lucro y comunidades. La mezcla de los formatos más formales —talleres, conferencias, proyecciones— con actividades diarias de fácil acceso como cenas, servicio de bar y fiestas, crearon un ambiente especial y, así mismo, sirvieron para hacer visible lo que ocurría en el espacio público.

## [ENG]

Spacebuster was developed and designed to explore public space in New York. It is a research tool that acts like a transformer of architecture and social space within the urban space. Spacebuster is modelled upon the basis of a delivery van with a large inflatable area which comes out of the back of the vehicle and can hold up to eighty people. The inflatable structure is translucent so the people inside can see what's going on outside and vice versa. The fabric acts like a semi-permeable border between that which is public and private. Thus, the area turns into a backdrop of the scene viewed from inside and the Spacebuster into a stage, as if it were a public theatre

play. The local projections can be seen on the fabric both from outside and inside. Depending on the programme held on the Spacebuster, the area can be furnished with different fittings (writing desks, seats or tables).

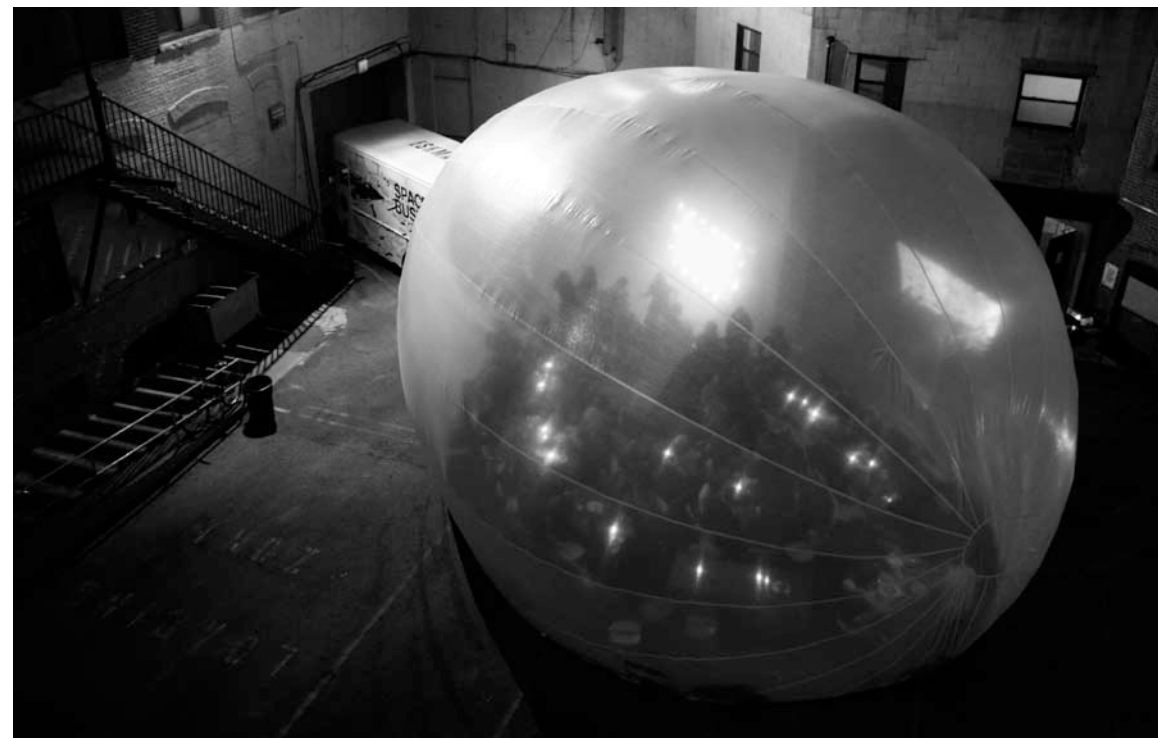
Travelling through Manhattan and Brooklyn for nine consecutive nights, Spacebuster organized several events which were the result of collaboration with Raumlabor Berlin, Storefront for Arts and Architecture and different local art institutions, non profit organizations and communities. The mixture of the most formal formats —workshops, lectures, projections— with easy to follow daily activities such as dinners, bar service and parties, provided a special ambience and they were also used to highlight what was going on in the public space.

## [CAT]

Spacebuster va ser desenvolupat i dissenyat per explorar l'espai públic a la ciutat de Nova York. És una eina de recerca que actua com un transformador de l'arquitectura i l'espai social dins de l'espai urbà.

Spacebuster es construeix sobre la base d'una furgoneta de repartiment i un gran espai inflable que surt de la part posterior de la furgoneta i que pot allotjar fins a vuitanta persones. L'estructura inflable és translúcida i, d'aquesta manera, la gent que hi ha a l'interior pot entreveure el que està passant a l'exterior i viceversa. La tela actua com una frontera semipermeable entre el que és públic i el que és privat. Així doncs, l'entorn es converteix en el teló de fons de l'escena vista des de l'interior i l'Spacebuster en un escenari, com si fos una peça de teatre públic. Tant des de l'exterior com des de l'interior de l'espai es poden veure projeccions sobre la tela. Depenent del programa que té lloc a l'Spacebuster, l'espai es guarneix amb mobiliari diferent (escriptoris, cadires o taules).

Viatjant a través de Manhattan i Brooklyn durant nou nits consecutives, l'Spacebuster va organitzar diversos esdeveniments fruit de la col·laboració amb Raumlabor Berlín, Storefront for Arts and Architecture i diferents institucions d'art locals, organitzacions sense ànim de lucre i comunitats. La barreja dels formats més formals —tallers, conferències, projeccions— amb activitats diàries de fàcil accés com sopars, servei de bar i festes, van crear un ambient especial, així mateix, també van servir per fer visible el que passava en l'espai públic.



# 12 Kitchen Monument

Raumlabor / Duisburg, Mülheim, Hamburg, Warschau, Giessen, Berlín, Hannover, Liverpool / 2006-2011 / [www.kuechenmonument.de](http://www.kuechenmonument.de) / [www.raumlabor.net](http://www.raumlabor.net)

## [ESP]

Kitchen Monument es una escultura móvil de forma cambiante. La escultura es una chapa de acero revestida que puede convertirse en un espacio colectivo si se hincha el globo que la recubre. El espacio puede albergar distintas actividades. Kitchen Monument es un prototipo para construir comunidades temporales.

El proyecto ha viajado a diferentes localidades. Se detiene en lugares de potencial subestimado, no-espacios que parecen haber perdido sus funciones urbanas. El globo se asienta en cualquier parte y su transparencia favorece el diálogo entre el interior y el exterior: todo está desdibujado pero, sin embargo, es visible. Esta estructura móvil acentúa la especificidad del lugar y hace posible que la gente colabore a recrear un espacio público proporcionándole nuevas características.

Kitchen Monument aborda la cuestión de la sostenibilidad a escala urbana y arquitectónica. Está diseñado como una herramienta para reactivar espacios públicos. Su principal característica es que únicamente se expande donde y cuando se necesita, mientras tanto, sólo ocupa una plaza de parking y no consume recursos naturales. Únicamente se convierte en un edificio público de acuerdo con una actividad específica en un sitio específico y puede albergar cómodamente a ciento veinte personas en prácticamente cualquier condición climática.

## [ENG]

Kitchen Monument is a changing mobile sculpture. The sculpture is a sheet of steel that can be made into a traditional collective space when the balloon covering it is inflated. The new space can house several activities at once. Kitchen Monument becomes a prototype for building temporary communities.

The project has visited several towns. It stops in potentially underrated places, non-areas that seem to have lost their urban functions. The balloon is placed anywhere it fits and its transparency promotes a dialogue between the inside

and outside: everything is blurred but also visible. A new area is created within this existing space and, in this way new qualities are allowed to appear. The Trojan horse is a good metaphor for our project since we use the monument to create urban identity. This mobile structure highlights the specific qualities of the place and enables people to actively work together to recreate a public space by providing new features.

Kitchen Monument approaches the subject of sustainability on an urban and architectural scale. It is designed to work as a tool to reactivate and use public spaces. Its main characteristic is that it only expands where and when necessary, while only using up one parking space and consumes no natural resources. It only becomes a public building in accordance with a specific activity in a specific place and can comfortably house one hundred and twenty people in practically any climatic conditions.

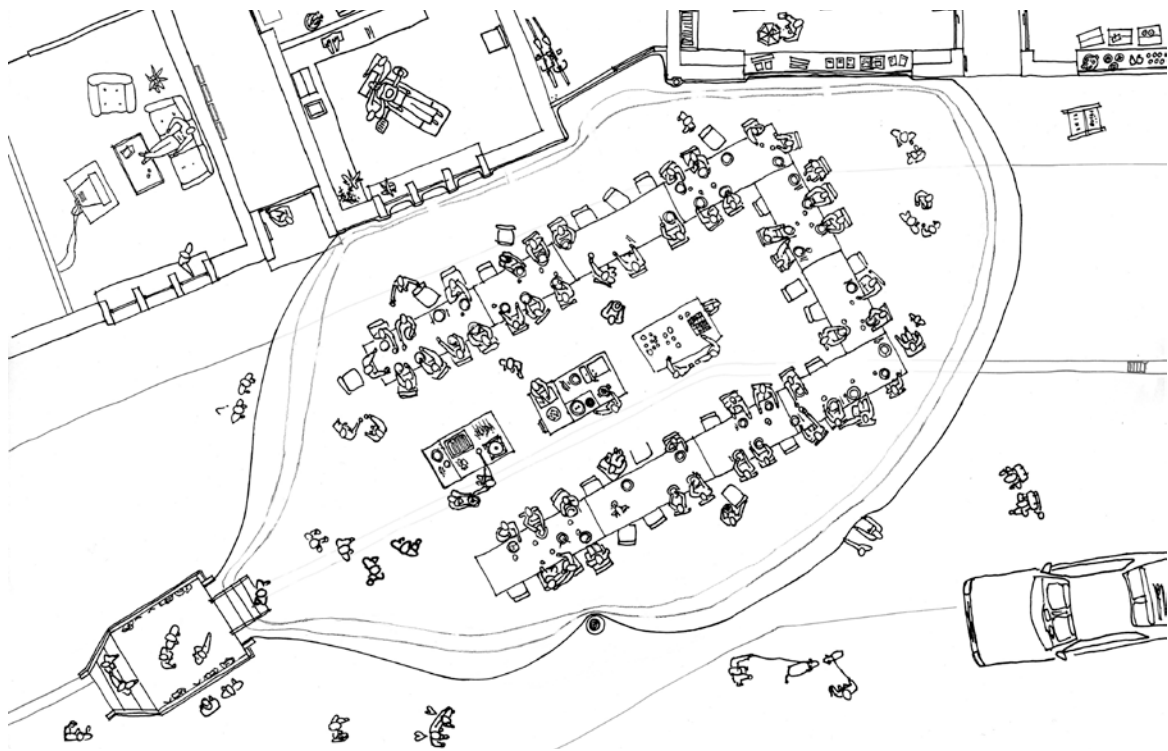
## [CAT]

Kitchen Monument és una escultura mòbil de forma canviant. L'escultura és una xapa d'acer revestida que pot convertir-se en un espai col·lectiu si s'infla el globus que la recobreix. L'espai pot acollir diverses activitats. Kitchen Monument és un prototipus per construir comunitats temporals.

El projecte ha viatjat a diverses localitats. S'atura a llocs de potencial subestimat, no-espais que semblen haver perdut les seves funcions urbanes. El globus es col·loca a qualsevol lloc i la seva transparència afavoreix el diàleg entre l'interior i l'exterior: tot està desdibuixat però, tanmateix, és visible... Aquesta estructura mòbil accentua l'especificitat del lloc i fa possible que la gent col·labori a recrear un espai públic aportant-li noves característiques.

Kitchen Monument aborda la qüestió de la sostenibilitat a escala urbana i arquitectònica. Està dissenyat com una eina per reactivar espais públics. La seva principal característica és que únicament s'expandeix on i quan es necessita, mentre tant, només ocupa una plaça de pàrquing i no consumeix recursos naturals. Únicament es converteix en un edifici públic d'acord amb una activitat específica en un lloc específic i pot allotjar còmodament a cent vint persones en pràcticament qualsevol condició climàtica.





# 13 Mobile Stealth Unit 002

Beth Coleman y Howard Goldkrand / Nueva York, EUA / 1999 / www.soundlab.org

## [ESP]

La Mobile Stealth Unit 002 es un Droid de recuperación y difusión de información. Para la fabricación de esta pieza, se ha convertido un triciclo de repartidor en un dispositivo INPUT / OUTPUT. La unidad funciona como una estación de transmisión móvil. El MSU es a la vez como una escultura sonora in situ y un proyecto basado en la web, donde los usuarios son capaces de controlar una cámara en directo conectada a la parte delantera del vehículo y escuchar la transmisión de audio. Sus principios estéticos comprenden desde el Futurismo, a la cultura de los Californian Low Riders ,pasando por el arte encontrado o ready made, la robótica, así como por los sistemas de sonido caseros. La unidad funciona como artefacto y como dispositivo de transmisión que dispersa información sonora y recoge datos visuales. La MSU dispone de una batería interna, recargable y de larga duración, para ejecutar el sonido. También dispone de ordenador y de una red de área local (LAN) ligada a un puerto Ethernet para la conexión a Internet de banda ancha. El portátil recibe sin interrupción una transmisión de audio de un archivo de sonido en formato MP que los creadores programan. La señal de sonido del ordenador se envía a través de radio frecuencia al sistema de sonido. El receptor de radio de la unidad envía el flujo desplazado de transmisiones a través del sistema casero de sonido de 1.800 vatios.

## [ENG]

The Mobile Stealth Unit 002 (MSU) is a DROID (robot) which retrieves and disseminates data. In order to build this unit, a delivery tricycle was turned into an INPUT/OUTPUT device using new technological media. The unit works like a mobile broadcast station. The MSU is both a sound sculpture in situ and a web based project, where the users are able to control a live camera connected to the front of the vehicle and hear an audio broadcast. Its aesthetic principles range from Futurism to the culture of the Californian Low Riders —who tune vintage cars both as a way to differentiate themselves and as a message to society—, to found or readymade art, robotics and also homemade sound systems. The unit

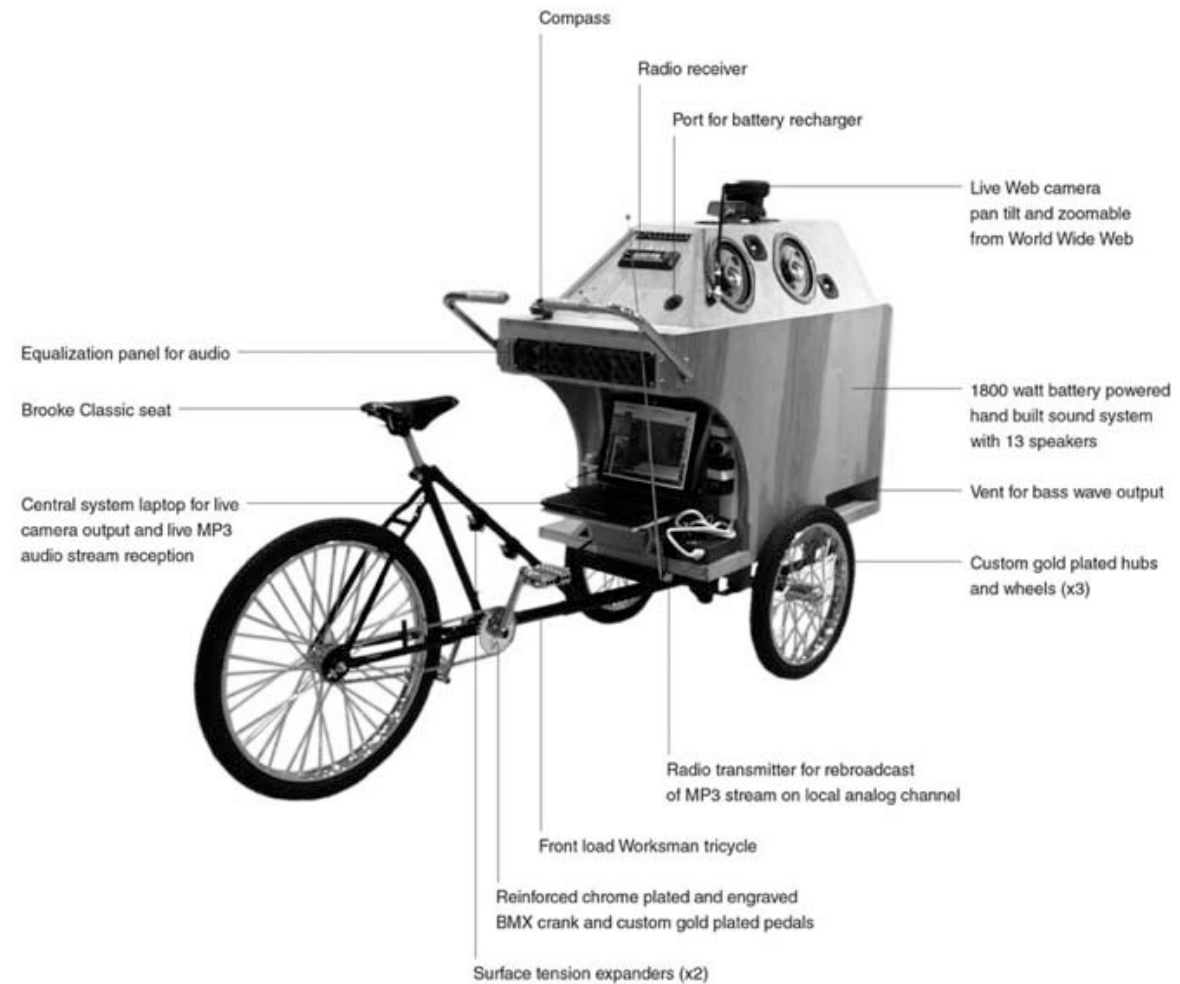
works like an artefact and a broadcasting device which disseminates sound information and gathers visual data. The MSU is cordless and fully operational as a mobile data distribution mechanism and collector of samples. It has an internal, rechargeable long-life battery to reproduce the sound. It also features a computer and a local area network (LAN) linked to an Ethernet port for broad band Internet connection. This portable device constantly receives an audio broadcast from an MP3 sound file which is programmed by the creators. The computer sound signal is sent via radio frequency (local within a range of a mile) to the sound system. The unit's radio receiver sends the broadcast flow by means of a homemade 1,800 watt sound system. The unit's "data collection" system is carried out via a camera mounted on the upper part of the unit which broadcasts a live signal from the laptop computer to the Web, where spectators can make different camera movements to view the whole area from the viewpoint of the driver.

## [CAT]

La Mobile Stealth Unit 002 és un DROID de recuperació i difusió d'informació. Per a la fabricació d'aquesta peça, s'ha convertit un tricicle de repartidor en un dispositiu INPUT/OUTPUT . La unitat funciona com una estació de transmissió mòbil. La MSU és alhora com una escultura sonora in situ i un projecte basat en el web, on els usuaris són capaços de controlar una càmera en directe connectada a la part davantera del vehicle i escoltar la transmissió d'àudio. Els seus principis estètics comprenen des del Futurisme, a la cultura dels Californian Low Riders, passant per l'art trobat o readymade, la robòtica, així com pels sistemes de so casolans. La unitat funciona com a artefacte i com a dispositiu de transmissió que dispersa informació sonora i recull dades visuals.

La MSU disposa d'una bateria interna, recarregable i de llarga durada, per executar el so. També disposa d'ordinador i d'una xarxa d'àrea local (LAN) lligada a un port Ethernet per a la connexió a Internet de banda ampla. El portàtil rep sense interrupció una transmissió d'àudio d'un arxiu de so en format MP3 que els creadors programen. La senyal de so de l'ordinador s'envia a través de ràdio freqüència al sistema de so. El receptor de ràdio de la unitat envia el flux desplaçat de transmissions a través del sistema casolà de so de 1.800 vats.

## MOBILE STEALTH UNIT 002 An Information Retrieval and Dispersal Droid



Computer system



Radio receiver



Internal amps and wiring



Gold plated pedals



Engraved chrome crank

# 14 Centers of the USA

The Center for Land Use Interpretation / California, EUA / 2010 / [www.clui.org](http://www.clui.org)

## [ESP]

Centers of the USA es una exposición producida por el Institute of Marking and Measuring y por la organización sin ánimo de lucro CLUI, Centro para la Interpretación del Uso de la Tierra (Centre for Land Use Interpretation), que abrió puertas el 14 de agosto de 2010. La exposición está dentro de una CLUI Unit (unidad móvil) instalada temporalmente en el centro de los Estados Unidos, al norte de Lebanon, Kansas. La muestra representa y describe los diversos "centros" de la nación, como el centro geodésico, en Lucas, Kansas y el geográfico, cerca de Belle Fourche, Dakota del Sur.

Un número de teléfono en la puerta informa a los visitantes acerca de dónde llamar para obtener el código de acceso para desbloquear la entrada, una técnica que se utiliza en varios espacios expositivos operados por la organización. El tráiler, que también ha servido como refugio para miembros del departamento de carreteras locales, ha sido visitado por cientos de personas en los últimos seis meses. El lugar donde se sitúa la unidad móvil es, en cierto sentido, una reliquia histórica, ya que es justo el centro de los 48 estados contiguos; es un lugar popular para personas que tratan de llegar al corazón de las cosas.

Este proyecto forma parte del programa CLUI Lines of Site Thematic, una serie continua de presentaciones sobre la topografía, las líneas cartográficas, los perímetros y las fronteras. El proyecto fue posible con el apoyo de Salina Art Center, Creative Capital, The Hub Club of Lebanon de Kansas y el Institute of Marking and Measuring (IMAM).

## [ENG]

Centers of the USA is an exhibition produced by the Institute of Marking and Measuring and the non profit organization CLUI, Centre for Land Use Interpretation, which opened on 14 August 2010. The exhibition lies within a CLUI Unit (mobile unit) which was temporarily set up at the dead centre of the USA, to the north of Lebanon, Kansas. The exhibition portrays and describes the nation's various "centres", such as the geodesic centre, in Lucas, Kansas and the geographic centre, close to Belle Fourche, South Dakota.

A telephone number on the door informs the visitors about where there have to call to obtain the access code to unblock

the entrance, a technique used in several exhibition areas managed by the organization. The trailer, which was also used as a shelter by the members of the local roads department, has been visited by hundreds of people in the last six months. The place where the mobile unit is located is, in a way, an historical relic, since it is placed at the very centre of the 48 adjoining states, and is a popular place for those who wish to reach the very core of things.

The project is part of the CLUI Lines of Site Thematic programme, a constant series of presentations on topography, cartographic lines, perimeters and borders. The project was made possible thanks to support from the Salina Art Center, Creative Capital, The Hub Club of Lebanon in Kansas and the Institute of Marking and Measuring (IMAM).

## [CAT]

Centers of the USA és una exposició produïda per l'Institute of Marking and Measuring i per l'organització sense ànim de lucre CLUI, Centre per a la Interpretació de l'Ús de la Terra (Centre for Land Use Interpretation), que va obrir portes el 14 d'agost de 2010. L'exposició està dins d'una CLUI Unit (unitat mòbil) instal·lada temporalment al centre dels Estats Units, al nord de Lebanon, Kansas. La mostra representa i descriu els diversos "centres" de la nació, com ara el centre geodèsic, a Lucas, Kansas i el geogràfic, a prop de Belle Fourche, Dakota del Sud.

Un número de telèfon a la porta informa els visitants sobre on han de trucar per obtenir el codi d'accés per desbloquejar l'entrada, una tècnica que s'utilitza en diversos espais expositius operats per l'organització. El tràiler, que també ha servit com a refugi per a membres del departament de carreteres locals, ha estat visitat per centenars de persones els últims sis mesos. El lloc on es situa la unitat mòbil és, en cert sentit, una relíquia històrica, ja que és just el centre dels 48 estats contigus; és un lloc popular per a persones que tracten d'arribar al cor de les coses.

Aquest projecte forma part del programa CLUI Lines of Site Thematic, una sèrie contínua de presentacions sobre la topografia, les línies cartogràfiques, els perímetres i les fronteres. El projecte va ser possible amb el suport del Salina Art Center, Creative Capital, The Hub Club of Lebanon a Kansas i l'Institute of Marking and Measuring (IMAM).





# 15 S.P.O.T. (Servicio Público de Optimización de Trastos)

Makea tu vida / Vic, España / 2011 / www.makeatuvida.net

## [ESP]

S.P.O.T. // Servicio Público de Optimización de Trastos es un taller móvil, público y temporal que ha recorrido durante quince días las calles de Vic y Torelló ofreciendo un servicio gratuito de asesoría y ayuda para la reparación, reutilización y transformación creativa de trastos en nuevas piezas. S.P.O.T. es un espacio participativo al que los ciudadanos pueden acudir para reparar sus objetos, que dispone de un equipamiento comunitario y de profesionales para asesorar y orientar en técnicas de transformación.

S.P.O.T. combina los aspectos de un taller de bricolaje y multimedia con un punto de encuentro para el intercambio de conocimientos, ideas y maneras de hacer, un espacio de creación y debate sobre las políticas medioambientales, consumo racional, reutilización y residuos, un lugar donde pensar alternativas y nuevas maneras de hacer.

Con S.P.O.T. queríamos, por un lado, estudiar la viabilidad y aceptación de un taller permanente de reparación y transformación, y por otro, poner en contacto a los diferentes agentes que actualmente trabajan en actividades relacionadas [gestión de residuos, participación ciudadana, ocupación, reutilización creativa, etc.] con el fin de formalizar el posible proceso de creación de este servicio.

## [ENG]

S.P.O.T. // Public Service to Optimize Junk is a mobile, temporary public workshop, which travelled through the streets of Vic and Torelló for a fortnight offering a free advice service and aid to repair, reuse and creatively transform pieces of junk into something new. S.P.O.T. is a place where people can bring their objects to be repaired, and has community equipment and professionals to advise and provide guidance on techniques regarding transformation. S.P.O.T. combines the aspects of a do-it-yourself and media workshop with a

meeting point where knowledge, ideas and tricks are exchanged, and is an area of creation and debate on environmental policies, rational consumerism, recycling and waste, a place where one may think of alternatives and new habits. With S.P.O.T. we first wanted to study the feasibility and acceptance of a permanent repair and transformation workshop and later to bring together the different agents who currently work in related activities (waste management, public participation, employment, creative recycling, etc.) so as to formalize the possible process of setting up this service.

## [CAT]

S.P.O.T. // Servei Públic d'Optimització de Trastos, és un taller mòbil, públic i temporal, que ha recorregut durant quinze dies els carrers de Vic i Torelló oferint un servei gratuït d'assessorament i ajuda per a la reparació, reutilització i transformació creativa d'andòmines en noves peces. S.P.O.T. és un espai participatiu on els ciutadans poden acudir per reparar els seus objectes, que disposa d'equipament comunitari i de professionals per assessorar i orientar en tècniques de transformació.

S.P.O.T. combina els aspectes d'un taller de bricolatge i multimèdia amb un punt de trobada per a l'intercanvi de coneixements, idees i maneres de fer, un espai de creació i debat sobre les polítiques mediambientals, consum racional, reutilització i residus, un lloc on pensar alternatives i noves formes de fer. Amb l'S.P.O.T. volíem, per una banda, estudiar la viabilitat i acceptació d'un taller permanent de reparació i transformació, i per altra, posar en contacte als diferents agents que actualment treballen en activitats relacionades [gestió de residus, participació ciutadana, ocupació, reutilització creativa, etc.] per tal de formalitzar el possible procés de creació d'aquest servei.



# 16 We Can Xalant

a77, Pau Faus / Mataró, España / 2009 / <http://wecanxalant.blogspot.com/>

## [ESP]

El proyecto *We Can Xalant: Laboratorio de arquitecturas nómadas y autoconstrucción* planteó por un lado reinterpretar la antigua construcción de Tadashi Kawamata en el patio de Can Xalant (conocida como el "Xiringuito de Mataró"), y por otro lado desarrollar una unidad móvil entendida como una extensión de la propia institución hacia el espacio público. Se trató de un proyecto de construcción colectiva, constituido a partir de una red de instituciones y personas del entorno más inmediato del Centro Can Xalant.

Así fue como se desarrollaron nuevas estrategias de análisis e intervención sobre el territorio, se exploraron dinámicas colaborativas y se abrieron nuevas reflexiones sobre estructuras arquitectónicas móviles y flexibles para usos culturales. El Laboratorio se planteó como un proceso socio-constructivo basado tanto en la construcción física, como en el delimitado de los programas y la agenda de actividades que se activó para la continuidad en el tiempo de dichas arquitecturas.

El resultado final fue la construcción de un nuevo conjunto arquitectónico —móvil y estático— entendido como un elemento emblemático respecto a su entorno. Los materiales utilizados para ello provinieron de los restos de la antigua construcción y de la planta de reciclaje vecina. Tras su conclusión, el conjunto ha albergado diversos usos y actividades dentro del programa de Can Xalant. A su vez, la nueva unidad móvil (CX-R) ha permitido al centro desarrollar proyectos vinculados al espacio público, tanto de Mataró como de otras poblaciones.

## [ENG]

The project *We Can Xalant: Laboratory of Nomadic architectures and self-construction* first decided to reinterpret the old construction devised by Tadashi Kawamata in the courtyard of Can Xalant (known as the "Mataró kiosk"), and then to develop a mobile unit seen as an extension of the institution itself towards the public space. This was a collective construction project, formed by a network of institutions and people representing the most immediate surroundings of the Centre Can Xalant.

This is how new analytical strategies and involvement in the area were developed, collaborative dynamics were also

explored and new reflections on mobile, flexible architectural structures were presented for commercial uses. The Laboratory was seen as a social-constructive process based on both physical construction and outlining programmes and an agenda of activities which was set in place for the continuity throughout time of the aforementioned architectures.

The final result was the construction of a new architectural complex —mobile and static— seen as an emblematic feature as regards its surroundings. The materials used came from the ruins of the old structure and from the nearby waste recycling plant. Following the structure's completion, the complex has been given several uses and activities within the Can Xalant programme. Also, the New Mobile Unit (CX-R) has enabled the centre to develop projects linked to public spaces, both in Mataró and other towns.

## [CAT]

El projecte *We Can Xalant: Laboratori d'arquitectures nòmades i autoconstrucció* va plantejar d'una banda reinterpretar l'antiga construcció de Tadashi Kawamata al pati de Can Xalant (coneguda com el "Xiringuito de Mataró"), i de l'altra, desenvolupar una unitat mòbil entesa com una extensió de la pròpia institució cap a l'espai públic. Es va tractar d'un projecte de construcció col·lectiva, constituït a partir d'una xarxa d'institucions i persones de l'entorn més immediat del Centre Can Xalant.

Així va ser com es van desenvolupar noves estratègies d'anàlisi i intervenció sobre el territori, es van explorar dinàmiques col·laboratives i es van obrir noves reflexions sobre estructures arquitectòniques mòbils i flexibles per a usos comercials. El Laboratori es va plantejar com un procés socioconstructiu basat tant en la construcció física com en el delimitat dels programes i l'agenda d'activitats que es va activar per a la continuïtat en el temps de les esmentades arquitectures.

El resultat final fou la construcció d'un nou conjunt arquitectònic —mòbil i estàtic— entès com un element emblemàtic respecte al seu entorn. Els materials utilitzats vingueren de les restes de l'antiga construcció i de la planta de reciclatge veïna. Després de la seva conclusió, el conjunt ha albergat diversos usos i activitats dins del programa de Can Xalant. A la vegada, la nova unitat mòbil (CX-R) ha permès al centre desenvolupar projectes vinculats a l'espai públic, tant de Mataró com d'altres poblacions.



# 17 Càmping, caravaning, architecturing

Miquel Ollé y Sofía Mataix / Barcelona, España / 2011

## [ESP]

Camping, caravanning, architecturing documenta y analiza de forma empírica y humana las arquitecturas generadas en los campings, donde cada usuario diseña, construye y personaliza el espacio según sus necesidades, teniendo en cuenta que las funciones primordiales son el ocio, el descanso y las actividades lúdicas y sociales.

Así podemos ver como a partir de un módulo habitacional, que funciona como inversión inicial (tienda, caravana, etc.), el campista articula de forma flexible y temporal el crecimiento de su habitáculo. El usuario se convierte en el arquitecto, en el diseñador, construyendo según las necesidades de aquel momento y el presupuesto con el que cuenta, muchas veces reutilizando y cambiando de función mobiliario y artículos de su primera residencia.

La proximidad de las parcelas, el carácter abierto de los habitáculos y la actitud ociosa y relajada fomentan las relaciones sociales entre vecinos, y acciones que en la vida cotidiana se realizan en la intimidad se convierten en públicas y compartidas (comer, higiene personal, siesta, etc.).

La forma primigenia de la CX-R evoca la función para la que fue diseñada y, como expansión del museo, hace justicia a la idea de arquitectura modular, flexible y temporal. En la primera fase del proyecto funcionó como laboratorio de recolección y gestión de datos en ruta. En la segunda, se convierte en el espacio expositivo de los datos procesados.

## [ENG]

Camping, caravanning, architecturing empirically and humanly documents and analyzes the architectures created in campsites, where each patron designs, builds and personalizes the area according to his or her needs, bearing in mind the main functions are leisure, rest and recreational and social activities.

Thus we can see from a habitable module, which works as an initial investment (tent, caravan, etc.), how campers structure the extension of their dwellings in a flexible and temporary way.

Patrons become architects, designers, building according to their needs at that time and their budget, and often recycle

and change the uses of their furniture and fittings of their main homes.

The close proximity of the plots, the open aspect of their dwellings and the recreational and relaxed nature foster social relationships among neighbours, and actions which in everyday life are done in the privacy of their homes become public and shared ones (eating, personal hygiene, siestas, etc.).

The earlier form of the CX-R evokes the function it was designed for and, as an extension of the museum, does justice to the idea of modular, flexible and temporary architecture. In the first stage of the project it was used as a laboratory for collecting and managing data en route. In the second stage, it was turned into an exhibition area of processed data.

## [CAT]

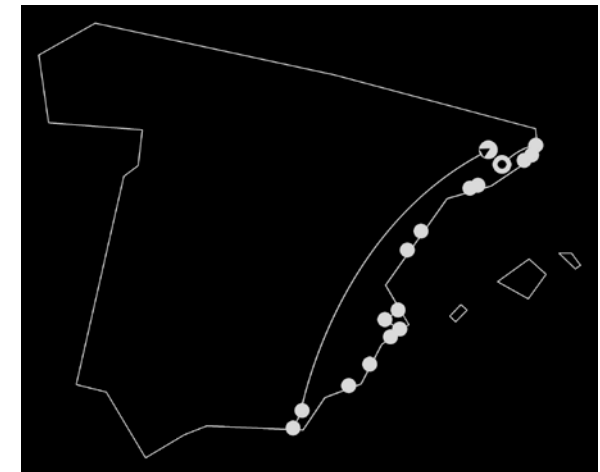
Camping, caravanning, architecturing documenta i analitza de forma empírica i humana les arquitectures generades als càmpings, on cada usuari dissenya, construeix i personalitza l'espai segons les seves necessitats, tenint en compte que les funcions primordials són l'oci, el descans i les activitats lúdiques i socials.

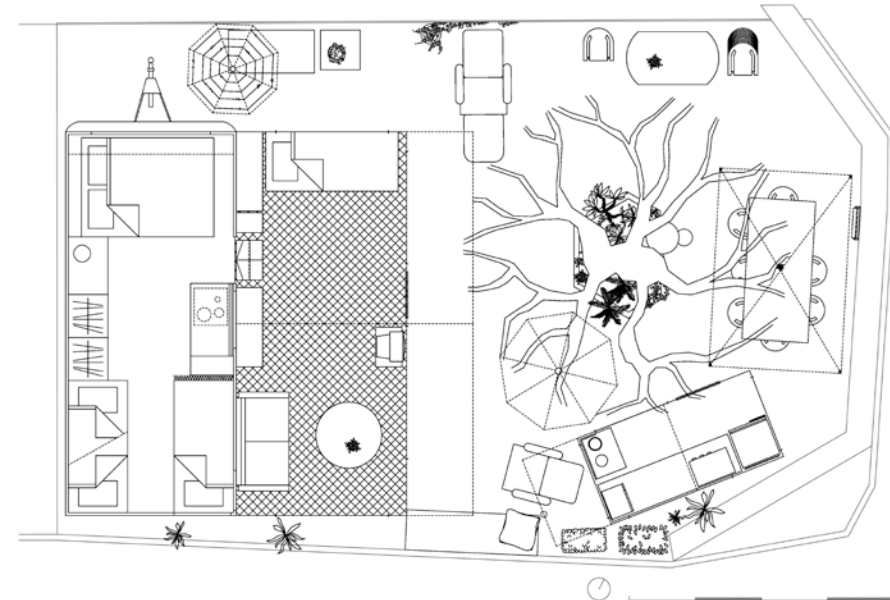
Així podem veure com a partir d'un mòdul habitacional, que funciona com a inversió inicial (tenda, caravana, etc.), el campista articula de forma flexible i temporal el creixement del seu habitacle.

L'usuari es converteix en l'arquitecte, en el dissenyador, construint segons les necessitats d'aquell moment i el pressupost amb el que compta, molts cops reutilitzant i canviant de funció mobiliari i articles de la seva primera residència.

La proximitat de les parcel·les, el caràcter obert dels habitacles i l'actitud ociosa i relaxada fomenten les relacions socials entre veïns, i accions que a la vida quotidiana es realitzen en la intimitat es converteixen en públiques i compartides (menjar, higiene personal, migdiada, etc.).

La forma primigènica de la CX-R evoca la funció per a la que va ser dissenyada i, com expansió del museu, fa justícia a la idea d'arquitectura modular, flexible i temporal. A la primera fase del projecte va funcionar com a laboratori de recollida i gestió de dades en ruta. A la segona, es converteix en l'espai expositiu de les dades processades.





Nº de registre	c04.u03.
Cognom	Zamora
Residencia habitual	Cerdanyola
Estada	6 mesos
Nº de persones	1
Nº de parcel·la	28
Data i hora del registre	17:10 30 / 07 / 2011

# 18 Caravana Natura

Núria Güell / Vidreres, España / 2006 / www.nuriaguell.net

## [ESP]

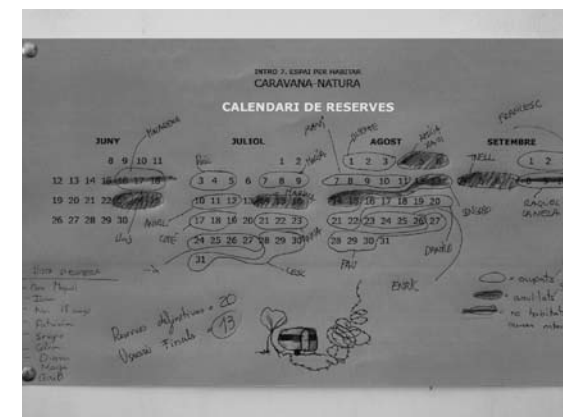
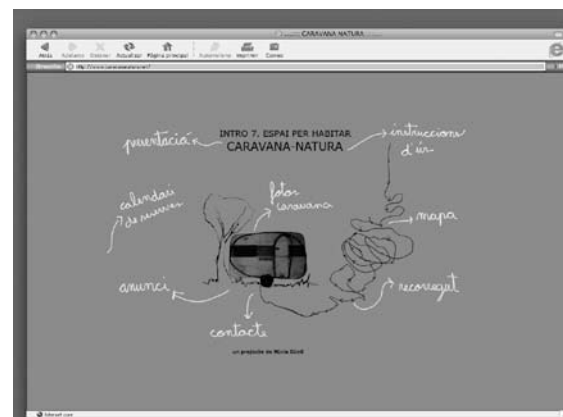
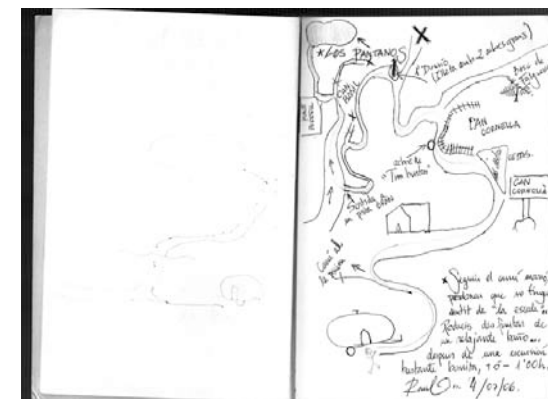
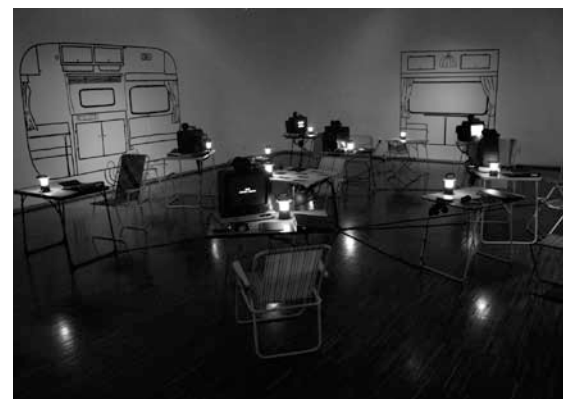
Caravana Natura es un servicio que ofrecía la posibilidad de habitar, de forma individual, una caravana instalada en un bosque virgen alejado de cualquier contacto con la vida urbana, donde sólo se podía compartir la experiencia con uno mismo. La caravana contaba con diferentes sistemas de registro: una cámara fotográfica, una cámara de vídeo, un bloc de notas y una grabadora de audio. La documentación sólo se generó cuando los usuarios decidieron dejar alguna pista de su experiencia. Caravana Natura ha sido concebida como un espacio de introspección y pausa, creando un espacio de resistencia poética en una sociedad donde el tiempo parece que sólo puede ser productivo, ofreciendo al sujeto tiempo disponible, tiempo de uso libre según las necesidades y deseos de cada usuario. Esto ha invitado a reconsiderar la propia identidad desde otras vías de reconocimiento, lejos de la confusión y el consumo determinista que impera en la ciudad.

## [ENG]

Caravana Natura is a service that offers one the chance to live in a caravan on one's own and was set up in an unspoilt forest far from any contact with the city life, which one could only experience alone. The caravan had several recording devices: a camera, a video camera, a notebook and a voice recorder. The documentation was only created when the users decided to leave a clue on their experience. Caravana Natura was designed as a space for introspection and a getaway, creating a space of poetical resistance in a society where time, it seems, can only be productive, offering the subject available time, free use of the caravan according to the needs and desires of each person. This leads one to reconsider one's own identity from other angles of recognition, far from the confusion and determinist consumerism which reigns in the city.

## [CAT]

Caravana Natura és un servei que oferia la possibilitat d'habitar, de forma individual una caravana instal·lada en un bosc verge allunyat de qualsevol contacte amb la vida urbana, on només es podia compartir l'experiència amb un mateix. La caravana comptava amb diferents sistemes de registre: una càmera fotogràfica, una càmera de vídeo, un bloc de notes i una gravadora d'àudio. La documentació només es va generar quan els usuaris decidiren deixar alguna pista de la seva experiència. Caravana Natura ha estat concebuda com a un espai d'introspecció i pausa, creant un espai de resistència poètica en una societat on el temps sembla que sols pot ser productiu, oferint al subjecte temps disponible, temps d'ús lliure segons les necessitats i desitjos de cada usuari. Això ha convidat a reconsiderar la pròpia identitat des d'altres vies de reconeixement, lluny de la confusió i el consum determinista que impera a la ciutat.



# 19 Puck Cinema Caravana

Toni Tomàs y Carles Porta / Bellpuig, España / 2009-2011 / [www.puckcinema.com](http://www.puckcinema.com)

## [ESP]

Tombs Creatius es una compañía de creación de juegos de Toni Tomàs, artesano y creador del proyecto. En el año 2000 decidí dejar la Compañía de Comediantes La Baldufa, la cual había fundado y en la que trabajé durante cuatro años, y comencé el proyecto Tombs Creatius. Así desde hace más de 10 años, Tombs Creatius diseña y construye artesanalmente juegos de madera de calle para todas las edades. En el 2009, codo con codo con Carles Porta hemos coproducido Puck Cinema Caravana, el cine más pequeño del mundo. En Tombs Creatius pensamos en las calles como un espacio de juego porque ha sido, desde siempre, un espacio de socialización y diversión de las personas y, actualmente, se está perdiendo esta función. Por este motivo nuestras propuestas han llenado muchas plazas, calles, patios de colegios y festivales de muchos lugares.

iPuck es una caravana transformada en cine. Tiene ruedas y puede ir por todas partes. Proyecta películas de animación de aquellas que no se suelen ver en la televisión. Selecciona películas de todo el mundo buscando entre el inagotable fondo artístico que ha producido el género a lo largo del tiempo. El menú es variado pero selecto. Está especialmente dedicado al espíritu.

El objetivo es capturar a un nuevo amante del cine de animación. O simplemente recuperar la experiencia del cine de una forma particular, para disfrutar un instante cerca de una pequeña gran obra de creación audiovisual.

## [ENG]

Tombs Creatius is a company that creates games and is led by Toni Tomàs, artisan and creator of the project. In 2000 I decided to leave the La Baldufa Company of Comedians, which I had founded and worked in for four years, and I began the project Tombs Creatius. Thus for over ten years, Tombs Creatius has devised, designed and crafted wooden street toys and games for all ages.

In 2009, working cheek by jowl with Carles Porta we coproduced Puck Cinema Caravan, the smallest cinema on earth. At Tombs Creatius we believe streets are places to play

because they have always been a place for socializing and recreation and, they are losing this function nowadays. That is why our projects have filled many squares, streets, school playgrounds and festivals in many towns.

Puck is a caravan which can turn into a cinema. It has wheels and can go anywhere. It projects animated films like the ones not usually shown on television. It selects films from all over the world relentlessly seeking out the vast collections produced by the movies over time. The menu is varied but select. It is specially aimed at the spirit.

The objective is to capture new animated film lovers. Or simply recover the experience of a particular type of cinema, for a moment to enjoy getting close to a small but great audiovisual work.

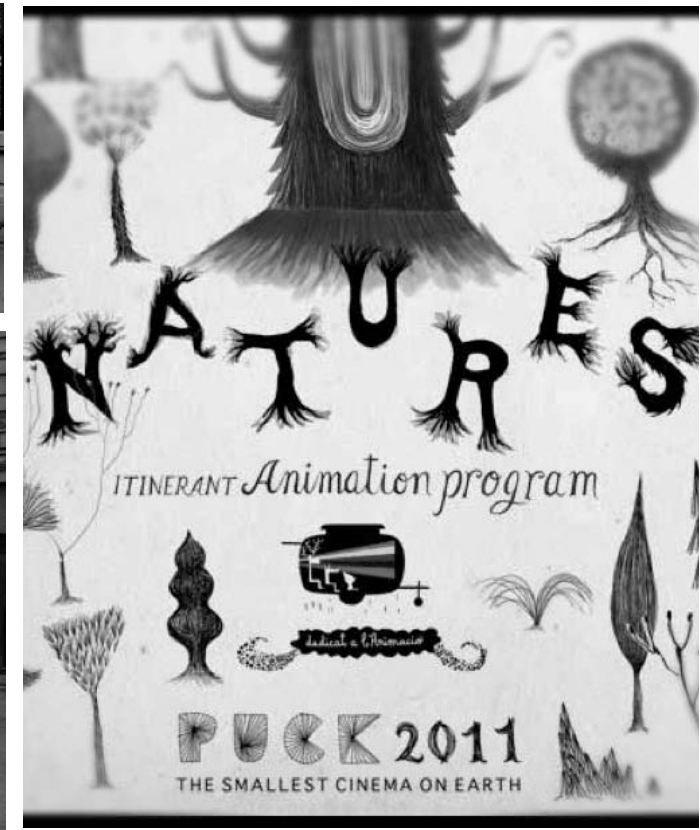
## [CAT]

Tombs Creatius és una companyia de creació de jocs de Toni Tomàs, artesà i creador del projecte. L'any 2000 vaig decidir deixar la Compañía de Comediantes La Baldufa, la qual havia fundat i en la qual havia treballat durant quatre anys, i vaig començar el projecte Tombs Creatius. Així des de fa més de 10 anys, Tombs Creatius idea, dissenya i construeix artesanalment jocs de fusta de carrer per a totes les edats.

El 2009, colze a colze amb Carles Porta hem coproduït Puck Cinema Caravana, el cinema més petit del món. A Tombs Creatius pensem en els carrers com a espai de joc perquè ha estat, des de sempre, un espai de socialització i diversió de les persones i, actualment, s'està perdent aquesta funció. És per aquest motiu que les nostres propostes han omplert moltes places, carrers, patis d'escoles i festivals de molts llocs.

iPuck és una caravana transformada en cinema. Té rodes i pot anar a tot arreu. Proyecta pel·lícules d'animació d'aquelles que no se solen veure a la televisió. Selecciona pel·lícules d'arreu del món buscant entre l'inesgotable fons artístic que ha produït el gènere al llarg del temps. El menú és variat però selecte. Està especialment dedicat a l'esperit.

L'objectiu és capturar a un nou amant del cinema d'animació. O simplement recuperar l'experiència del cinema d'una forma particular, per gaudir un instant a prop d'una petita gran obra de creació audiovisual.



# 20 RallyConurbano

RallyConurbano / Gran Buenos Aires, Argentina / 2004-2009 / <http://rallyconurbano.com.ar/>

## [ESP]

RallyConurbano es el nombre del grupo y del proyecto basado en la exploración y experimentación sobre tiempos y espacios públicos conurbanos. El recorrido por el lugar en conflicto, las discusiones que se generan espontáneamente y las reflexiones interdisciplinarias que se producen generan pensamiento crítico a través de una experiencia estética colectiva. Las distintas crónicas, comentarios, fotos y opiniones son luego subidas y compartidas en el blog, otra plataforma de intercambio y discusión "virtual". RallyConurbano es un laboratorio ambulante, desmontable e informal de micro urbanismo social, de investigación y práctica, una exploración colectiva territorial física pero también discursiva. En nuestros experimentos, proponemos un lugar a visitar junto con una serie de preguntas o interrogantes planteados por ese lugar. En él, el rol de los expertos no es el de guías turísticos sino más bien catalizadores de la investigación colectiva. RallyConurbano intenta problematizar las relaciones sociales en la configuración de un viaje (proyecto) colectivo. Antes que construir un edificio, RallyConurbano construye una relación no-permanente entre los excursionistas participantes. En todo caso, RallyConurbano podría construir un edificio social, un chaperío inestablemente utópico, una auto-construcción festivamente precaria.

## [ENG]

RallyConurbano is the name of the group and project modelled on exploring and experimenting with time and conurban public spaces. The journey through places affected by conflict, the arguments that arise spontaneously and the interdisciplinary reflections raised generate a critical thought via a collective static experiment. The various chronicles, comments, photos and opinions are later uploaded and shared on a blogsite, another "virtual" discussion exchange platform. RallyConurbano is a travelling, foldable, informal laboratory of social micro urban planning, including research and training,

an exploration of collective physical territory and also open to discussion. Our experiments first decide on a place to visit and add a series of questions or doubts raised by the place. Here the role of the experts is not like that of tourist guides but rather catalysers of collective research. RallyConurbano tries to find the problems of social relationships in the context of a collective trip (project). Prior to constructing a building, RallyConurbano builds up a non-permanent relationship among the hikers taking part. In any case, RallyConurbano can construct social buildings, a many sheeted unstable and utopian building, and a self-structure that is jocularly unstable.

## [CAT]

RallyConurbano és el nom del grup i projecte basat en l'exploració i experimentació sobre temps i espais públics conurbans. El recorregut pel lloc en conflicte, les discussions que es generen espontàniament i les reflexions interdisciplinàries que es produeixen generen pensament crític a través d'una experiència estàtica col·lectiva. Les diferents cròniques, comentaris, fotos i opinions són després pujades i compartides al bloc, una altra plataforma d'intercanvi i discussió "virtual". RallyConurbano és un laboratori ambulante, desmuntable i informal de micro urbanisme social, d'investigació i pràctica, una exploració col·lectiva territorial física però també discursiva. En els nostres experiments proposem un lloc a visitar juntament amb una sèrie de preguntes o interrogants plantejats per aquell lloc. En ell, el rol dels experts no és el de guies turístics sinó més aviat catalitzadors de la investigació col·lectiva. RallyConurbano intentar problematitzar les relacions socials en la configuració d'un viatge (projecte) col·lectiu. Abans de construir un edifici, RallyConurbano construeix una relació no-permanent entre els excursionistes participants. En tot cas, RallyConurbano podria construir un edifici social, una barraca inestablement utòpica, una autoconstrucció festivament precària.



# 21 Le CNA Dans les villages

Cinéma Numérique Ambulant (CNA) / Benín, Burkina Faso, Mali, Níger y Francia / 2004- 2007 / www.c-n-a.org

## [ESP]

El Cinéma Numérique Ambulant (CNA) es una red internacional de cines móviles que ha instalado sus unidades de proyección en Camerún, Madagascar, Senegal y Togo. El CNA se instala en zonas rurales sin acceso a la electricidad y que desconocen el mundo del cine. Las sesiones son siempre gratuitas.

Las proyecciones son largometrajes esencialmente africanos, cuyos derechos han sido adquiridos. La primera parte de las sesiones se lleva a cabo en colaboración con las principales instituciones y organizaciones no gubernamentales que desean trasladar temas sociales: Plan Internacional, los Comités Superiores de Lucha contra el SIDA, la cooperación descentralizada...

Atendiendo a los avances técnicos y tecnológicos, el CNA examina constantemente las formas de mejorar la calidad de sus proyectos, ya sea por las innovaciones digitales en el campo de la imagen y el sonido, de la movilidad o la seguridad.

A través de sus proyectos de educación de la imagen, como Studio Numérique Ambulant (SNA) o la Escuela de la Imagen, CNA trata de impartir conocimientos y habilidades técnicas y artísticas a un público preferentemente joven.

## [ENG]

Cinéma Numérique Ambulant (CNA) is an international network of mobile cinemas which has set up their projection units in Cameroon, Madagascar, Senegal and Togo. The CNA sets up these units in rural areas with no access to electricity and with no knowledge of the world of cinema. The films are always free.

The projections are essentially African feature films, the rights to which have been acquired. The first part of these

film shows is carried out in collaboration with the main NGO institutions and organizations which aim to disseminate social issues: International Plans, the High Commissions in the fight against AIDS, decentralized cooperation... With the technological and technical breakthroughs in mind, the CNA constantly examines the ways to improve the quality of their projects, whether these are digital innovations in the field of image and sound, mobility or safety. Through their educational projects of image such as Studio Numérique Ambulant (SNA) or the School of Image, CNA tries to share its technical and artistic knowledge and skills to a mainly young public.

## [CAT]

El Cinéma Numérique Ambulant (CNA) és una xarxa internacional de cinemes mòbils que ha instal·lat les seves unitats de projecció a Camerun, Madagascar, Senegal i Togo. El CNA s'instal·la a zones rurals sense accés a l'electricitat i que desconeixen el món del cinema. Les sessions són sempre gratuïtes.

Les projeccions són llargmetratges essencialment africans, els drets dels quals han estat adquirits. La primera part de les sessions es porta a terme en col·laboració amb les principals institucions i organitzacions no governamentals que desitgen traslladar temes socials: Pla Internacional, els Comitès Superiors de Lluita contra la SIDA, la cooperació descentralitzada...

Atenent als avenços tècnics i tecnològics, el CNA examina constantment les formes de millorar la qualitat dels seus projectes, ja sigui per les innovacions digitals en el camp de la imatge i el so, de la mobilitat o la seguretat. A través dels seus projectes d'educació de la imatge com Studio Numérique Ambulant (SNA) o l'Escola de la Imatge, CNA tracta d'impartir coneixements i habilitats tècniques i artístiques a un públic preferentment jove.





## 22 Fala dos confins

Virginia de Medeiros / São Paulo, Brasil / 2010 / [www.faladosconfins.com.br](http://www.faladosconfins.com.br)

### [ESP]

Cada ciudad tiene su propio lenguaje, su comercio, sus valores, sus esquemas de percepción, sus prácticas... un orden empírico con el que sus habitantes construyen su identidad.

Fala des confins es una instalación sonora que nace de un diálogo con algunos poetas populares, romances, historias de los contadores, las leyendas y la gente común que hacen del acto de hablar un acto creativo. El objetivo del proyecto es intervenir directamente en el repertorio oral de las personas que habitan el territorio. Fala des confins es una instalación sonora que interviene directamente sobre el territorio de Bacia do Jacuípe, Sertão da Bahia, engloba las ciudades de Pé de Serra, Nova Fátima, Riachão do Jacuípe, ciudades próximas a Feira de Santana, Portal do Sertão, lugar donde nació.

La instalación consiste en proyectar sobre estos lugares secos y mudos, los relatos que proceden de poetas populares, de romances tradicionales y de leyendas que siempre contaron aquellos para quienes el acto de hablar es un acto creativo.

Con esta intervención, la identidad del lugar se modifica al ampliar el repertorio oral de aquellas personas que habitan el territorio.

### [ENG]

Every city has its own language, business, values, ways of thought, habits... an empirical order used by its inhabitants to build their identity.

Fala des confins is an audio installation which sprang from a dialogue with a number of popular poets, popular tales and stories, legends and people in general who turn the act of speaking into a creative art. The aim of the project is to become directly involved in the oral repertoire of people who live in the area.

Fala de confins is an audio installation which acts directly in the area of Bacia do Jacuípe, Sertão da Bahia, and covers the cities of Pé de Serra, New Fátima, Riachão do Jacuípe, cities close to Feira de Santana, and Portal do Sertão, where it first appeared.

The installation consists of projecting on these dry, mute places the traditional tales and legends that were told by the popular poets, always told by those who saw the act of speaking as something creative.

The identity of the place is changed with this intervention by broadening the oral repertoire of those who live in the area.

### [CAT]

Cada ciutat té el seu propi llenguatge, el seu comerç, els seus valors, els seus esquemes de percepció, les seves pràctiques... un ordre empíric amb el que els habitants construeixen la seva identitat.

Fala des confins es una instal·lació sonora que neix d'un diàleg amb alguns poetes populars, romanços, històries dels rondallaires, les llegendes i la gent comú que fan de l'acte de parlar un acte creatiu. L'objectiu del projecte és intervenir directament en el repertori oral de les persones que habiten el territori.

Fala de confins és una instal·lació sonora que intervé directament sobre el territori de Bacia do Jacuípe, Sertão da Bahia, engloba les ciutats de Pé de Serra, Nova Fátima, Riachão do Jacuípe, ciutats properes a Feira de Santana, Portal do Sertão, lloc on vaig néixer.

La instal·lació consisteix en projectar sobre aquests indrets secs i muts, els relats que procedeixen de poetes populars, de romanços tradicionals i de llegendes que sempre relataren aquells per als que l'acte de parlar és un acte creatiu. Amb aquesta intervenció, la identitat del lloc es modifica a l'ampliar el repertori oral d'aquelles persones que habiten el territori.



# 23 Fiteiro Cultural (Culture kiosk)

Fabiana de Barros / João Pessoa, Brasil / 1998-2011 / [www.fiteirocultural.org](http://www.fiteirocultural.org)

## [ESP]

Fiteiro Cultural es una obra pública y contextual de arte. En el norte de Brasil "Fiteiro" significa quiosco o puesto callejero. El propietario del quiosco vende productos específicos para la comunidad que frecuenta. Esta relación con el público me inspiró para crear mi propio Fiteiro dedicado a la cultura y el arte. Desmontable y ligero, el Fiteiro es una estructura "nómada" para artistas, es un "no lugar" que, para existir, depende de la comunidad en la que se establece y de la colaboración entre los diferentes artistas.

El descubrimiento del otro es el punto de contacto entre el artista y la comunidad en la que el Fiteiro se sitúa iniciando un proceso creativo. Esto es lo que quiero decir cuando hablo de una "escultura social". De acuerdo con los deseos o necesidades de la comunidad, el Fiteiro Cultural se puede transformar en un taller, en una sala para espectáculos o exposiciones, en un escenario de teatro, en lugar para debates públicos o íntimos, o simplemente puede ser un espacio para el descanso y la reflexión. Es una obra en constante mutación: sin principio ni fin, sin evolución y sin forma ideal.

En consecuencia, su nombre fue evaluado y traducido a varios idiomas de acuerdo con las ciudades en las que se estableció: João Pessoa, Atenas, Sion, Nueva York, La Habana, Ereván, São Paulo, Dunquerque, Larissa, Milán, Ginebra, Biel y Second Life.

## [ENG]

Fiteiro Cultural is a public and contextual work of art. In the north of Brazil, "Fiteiro" means kiosk or street stall. The owner of the stall sells specific products to his patrons. This relationship with the public inspired me to create my own Fiteiro dedicated to culture and art. Since the Fiteiro Cultural is foldable and light it is a "Nomadic" structure for artists, a "non space" which depends on the community where it is set up to survive and the aid of various artists.

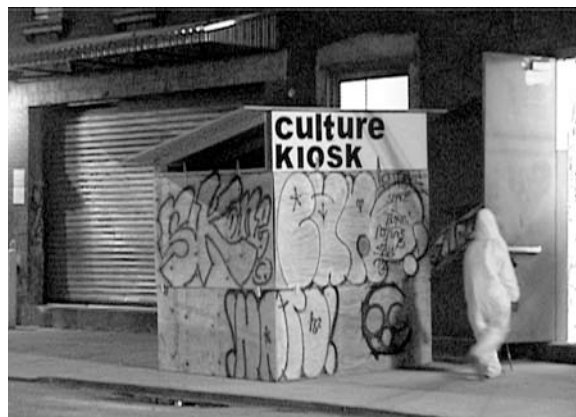
The Discovery of the other is the meeting point between the artist and the community in which the Fiteiro is placed beginning a creative process. This is what I mean when I mention a "social sculpture". In accordance with the wishes or needs of the community, the cultural Fiteiro may be made into a workshop, a showroom or exhibition hall, a theatre stage, a place for public or private debates, or it can just be an area to rest in and think. This work is constantly changing: with no beginning or end, no evolution and no ideal shape. Thus, its name may be appraised and translated into several languages depending on the cities where it is set up: João Pessoa, Athens, Sion, New York, Havana, Erevan, São Paulo, Dunkirk, Larissa, Milan, Geneva, Biel and Second Life.

## [CAT]

Fiteiro Cultural és una obra pública i contextual d'art. Al nord del Brasil, "Fiteiro" significa quiosc o parada de carrer. El propietari de la paradeta ven productes específics per a la comunitat que freqüenta. Aquesta relació amb el públic em va inspirar per crear el meu propi Fiteiro dedicat a la cultura i l'art. Desmuntable i lleuger, el Fiteiro Cultural és una estructura "nòmada" per artistes, és un "no lloc" que, per existir, depèn de la comunitat en la qual s'estableix i de la col·laboració entre els diferents artistes. El descobriment de l'altre és el punt de contacte entre l'artista i la comunitat en la qual el Fiteiro es situa iniciant un procés creatiu. Això és el que vull dir quan parlo d'una "escultura social". D'acord amb els desitjos o necessitats de la comunitat, el Fiteiro cultural es pot transformar en un taller, en una sala per a espectacles o exposicions, en un escenari de teatre, en un lloc per debats públics o íntims, o simplement pot ser un espai per al descans i la reflexió. És una obra en constant mutació: sense principi ni fi, sense evolució i sense forma ideal.

En conseqüència, el seu nom va ser avaluat i traduït a diversos idiomes d'acord amb les ciutats on es va establir: João Pessoa, Atenes, Sion, Nova York, l'Havana, Erevan, São Paulo, Dunkerque, Larissa, Milà, Ginebra, Biel i Second Life.





# 24 La Maquila Región 4

Amor Muñoz / México DF, Oaxaca, Tijuana, México / 2010-2012 / www.amormunoz.net

## [ESP]

Las maquilas son centros de trabajo cuya actividad se concentra en la producción de manufacturas textiles y electrónicas destinadas a la exportación como condición necesaria y suficiente para su operación; gozan de un régimen fiscal de excepción lo cual les permite importar insumos sin pagar aranceles y exportar pagando solamente un arancel que fue agregado en México. Otro rasgo clave es que operan bajo el concepto globalizador de "aprovechar las ventajas competitivas" que es este caso es la mano de obra barata de los mexicanos, mayoritariamente femenina.

La Maquila Región 4 es un proyecto que reflexiona sobre los procesos de maquila textil y electrónica. Es un dispositivo móvil expansible, con la funcionalidad de taller, para la manufactura comunitaria de piezas textiles-electrónicas en espacio público. En la Maquila Región 4, se realizan de manera comunitaria gráficas expandidas textiles, algunas funcionales y otras, simplemente, con imaginarios de la electrónica clásica (PCB'S, esquemáticos, circuitos electrónicos, etc.). Esto nos lleva a un análisis sobre las implicaciones sociales del trabajo y el imaginario colectivo de la tecnología, vinculando así las labores asociadas con el trabajo manual como bordado y la electrónica.

Cada participante recibirá por su trabajo una remuneración económica, basada en un tabulador, en donde la hora de trabajo mexicano sea pagada a precio de Estados Unidos. El artista y los participantes celebrarán un contrato individual de trabajo por obra determinada, por el tiempo que quiera trabajar la persona.

## [ENG]

Maquilas are work centres whose activities focus on the production of textiles and electronics intended for export, which is the necessary condition for their existence; they enjoy a special, advantageous tax regime which allows them to import goods without paying import duties and to export with a duty paid by Mexico. Another key feature is that they operate under the globalizing concept "of taking advantage of being competitive" which in this case means cheap Mexican labour, who are mostly women.

The Maquila Región 4 is a project which reflects on the processes of the textile and electronics maquilas. It is a mobile,

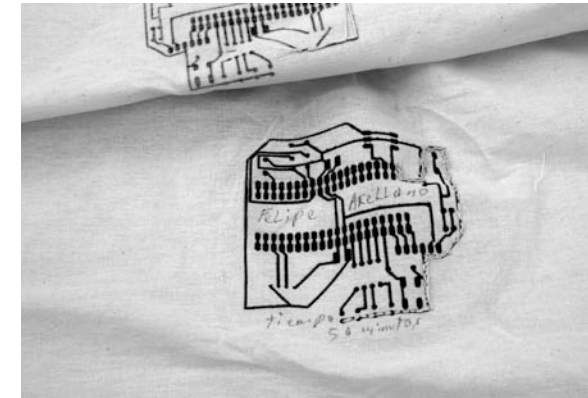
extendible device which works like workshop, for the community manufacturing of textile and electronic goods in public areas. In the Maquila Región 4, expanded graphics are made in groups, some of which are functional and others, simply, with imaginary classic electronics (PCB'S, schemes, electronic circuits, etc.). This leads us to make an analysis on the implications of work related with the collective imagination of technology, thus linking it to jobs related to manual work such as embroidery and electronics. Each participant will receive some remuneration for his or her work, based on a scheme where the hourly wage of Mexicans is paid the same as in the USA. The artist and participants enter into an individual labour contract according to each work, and the time they are willing to work.

## [CAT]

Les *maquilas* són centres de treball l'activitat dels quals es concentra en la producció de manufactures tèxtils i electròniques destinades a l'exportació com condició necessària suficient per a la seva operació; gaudeixen d'un règim fiscal d'excepció la qual cosa els permet importar entrades sense pagar aranzels i exportar pagant sols un aranzel que fou afegit a Mèxic. Un altre tret clau és que operen sota el concepte globalitzador "d'aprofitar els avantatges competitiu" que en aquest cas és la mà d'obra barata dels mexicans, majoritàriament femenina.

La Maquila Región 4 és un projecte que reflexiona sobre els processos de maquila tèxtil i electrònica. És un dispositiu mòbil expansible, amb una funcionalitat de taller, per a la manufactura comunitària de peces tèxtils-electròniques en espai públic. A la Maquila Región 4, es realitzen de manera comunitària gràfiques expandides tèxtils, algunes de funcionals i d'altres, simplement, amb imaginaris de l'electrònica clàssica (PCB'S, esquemàtics, circuits electrònics, etc.). Això ens porta a una anàlisi sobre les implicacions socials del treball i l'imaginari col·lectiu de la tecnologia, vinculant així les feines associades amb el treball manual com el brodat i l'electrònica.

Cada participant rebrà una remuneració econòmica pel seu treball, basada en un tabulador, on l'hora de treball mexicana sigui pagada a preu d'Estats Units. L'artista i els participants faran un contracte individual de treball per obra determinada, pel temps que vulgui treballar la persona.



# 25 Biblioteca de Nezahualcóyotl

Diego Pérez / México DF, México / 2006 / www.diegoperez.org

## [ESP]

La Biblioteca de Nezahualcóyotl es una colección de libros que fui comprando en los mercados de pepenaje o pepenadores de basura de las áreas de Nezahualcóyotl e Iztapalapa, lugares contiguos en el oriente de la Ciudad de México, donde van a parar todos los distintos tipos de basura y chatarra de la ciudad, y por donde salen de la ciudad todas las aguas negras, a tramos por canales a cielo abierto. Sitios ecológicamente completamente devastados. La mayoría de los objetos son recogidos por los pepenadores y puestos de nuevo a la venta en mercados en áreas contiguas a estas demarcaciones humildes.

Durante años fui encontrando títulos relevantes a precios insólitos con los que podía recrear la historia de las literaturas universal y mexicana. Es importante resaltar que Nezahualcóyotl, quien fuera señor de Texcoco y poeta, tenía, en los años previos a la conquista de los territorios de México por España, una importante colección de códices y documentos literarios que fueron más tarde saqueados y quemados por los católicos.

El formato de carreta que adquirió la colección de libros, lo tomé del modelo de los recolectores de basura; cabe señalar que actualmente se sigue recolectando la basura en Nezahualcóyotl con carretas tiradas por mulas y caballos que recorren calle por calle el municipio.

La pieza es también un homenaje al príncipe poeta Nezahualcóyotl, honorable personaje que hoy sabemos estuvo muy preocupado por su medio ambiente y que actualmente da nombre a un sitio completamente envilecido por nuestro desapego a la naturaleza.

## [ENG]

The Nezahualcóyotl library is a collection of books that I have bought in the markets of materials retrieved from the landfills of Nezahualcóyotl and Iztapalapa, neighbouring areas on the eastern side of Mexico city, where all the waste materials and scrap from the various landfills in the city end up, and where all the waste water leaves the city, in stretches along open sewers. Places that are environmentally devastated. Most of the things are collected by the recyclers and put on sale again in poor areas.

For years I found sought after books at bargain prices with which I could recreate the universal and Mexican history of literature. It is important to highlight that Nezahualcóyotl, who was lord of Texcoco and a poet, in the years prior to the conquest of Mexican territories by Spain had an extensive collection of codex and literary documents which were robbed and later burned by the Catholics.

The cart format that was used by the book collection was inspired by the model of the waste collectors; it is worth noting that scrap is still collected at Nezahualcóyotl with carts pulled by mules and horses which cover the town street by street. The work is also a tribute to the Prince and poet Nezahualcóyotl, an honourable personage who we now know was greatly concerned with the environment and now lends his name to a place completely degraded by our disaffection with nature.

## [CAT]

La Biblioteca de Nezahualcóyotl és una col·lecció de llibres que vaig comprar als mercats de pepenaje o pepenadores (reciclatge) d'escombraries de les àrees de Nezahualcóyotl i Iztapalapa, llocs contigus a l'orient de la ciutat de Mèxic, on van a parar tots els diferents tipus d'escombraria i ferralla de la ciutat, i per on surten de la ciutat totes les aigües negres, a trams per canals a cel obert. Llocs ecològicament devastats. La majoria dels objectes són recollits pels pepenadores i posats novament a la venda en àrees contigües a aquestes demarcacions humils.

Durant anys vaig anar trobant títols rellevants a preus insòlits amb els que podria recrear la història de les literatures universal i mexicana. És important ressaltar que Nezahualcóyotl, qui fou senyor de Texcoco i poeta, tenia, als anys previs a la conquesta dels territoris de Mèxic per Espanya, una important col·lecció de còdex i documents literaris que van ser saquejats més tard i cremats pels catòlics.

El format de carreta que va adquirir la col·lecció de llibres, el vaig prendre del model dels recol·lectors d'escombraries; cal destacar que actualment es segueix recol·lectant les escombraries a Nezahualcóyotl amb carretes tirades per mulas i cavalls que recorren el municipi carrer per carrer.

La peça és també un homenatge al príncep poeta Nezahualcóyotl, honorable personatge que avui sabem que es preocupava molt pel medi ambient i que actualment dona nom a un lloc completament envilit per la nostra desafecció a la natura.



# 26 M.E.T. (Modular Engagement Transporter)

Floating Lab Collective / Washington DC, EUA / 2010-2011 / [www.floatinglabcollective.org](http://www.floatinglabcollective.org)

## [ESP]

El MET se basa en el Transportador de Equipo Modular de la NASA utilizado en las misiones Apolo para documentar la superficie de la Luna. El MET, conocido por los astronautas como el "rickshaw" (pequeño carruaje tirado por una persona), era un carro neumático equipado con herramientas geológicas, cámaras y recipientes para muestras de la superficie lunar. Floating Lab Collective ha recreado este dispositivo para explorar la superficie de nuestro planeta que se ha convertido en un extraño para nosotros. En concreto, el colectivo centró su interés en las zonas donde se produjeron los derramamientos de petróleo de BP en el Golfo de México, en la desaparición de las cumbres de los montes Apalaches a causa de la minería de superficie o incluso en nuestras propias comunidades y barrios que, a través de una cultura alienante y una sociedad fracturada, han perdido su sentido del espacio público y la solidaridad. El MET está equipado con cámaras oscuras, digitales y de vídeo, proyectores, altavoces, un telón de fondo, una mesa abatible y sillas recubiertas con pintura de pizarra para facilitar las reuniones y la planificación de proyectos, así como compartimentos de almacenamiento con equipos específicos para proyectos concretos. El MET es, pues, un conglomerado de herramientas documentales para explorar la estética de la alienación y para revelar los encuentros con las comunidades y los paisajes. La primera expedición del MET en Louisville, Kentucky, con la colaboración y financiación de la Universidad de Louisville, ha explorado diversas iniciativas de cambio social. El resultado es una serie de retratos, dibujos y diagramas basados en los encuentros.

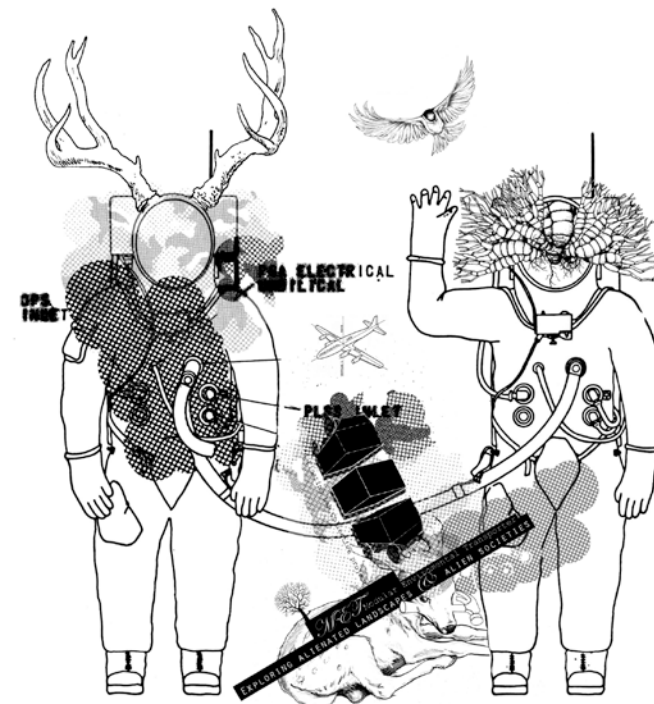
## [ENG]

The MET is modelled on the NASA Modular Equipment Transporter used on the Apollo missions to document the surface of the moon. The MET, referred to as the "rickshaw" by the astronauts was a cart outfitted with pneumatic tyres that carried geological tools, cameras and sample cases on the lunar surface. Floating Lab Collective has recreated this device to explore the surfaces of our planet that have become alien to us, specifically areas such as BP's oil spill along the Gulf of Mexico; the mountain top removal sites of Appalachia or even our own neighbourhoods

or communities which, due to an alienating culture and society, have lost their sense of public spaces and solidarity. The MET is equipped with four digital cameras, projectors, speakers, a backdrop, a pull out table and chairs coated in chalk board paint to encourage meetings and project planning, and also storage space with specific equipment for each project. The MET is thus a conglomerate of documentary tools to explore the aesthetics of alienation and to show the meetings with communities and landscapes. The MET made its first expedition to Louisville, Kentucky, with the aid and funding of the University of Louisville, and explored several social change initiatives. The outcome is a series of portraits, drawings and diagrams based on these meetings.

## [CAT]

El MET es basa en el Transportador d'Equip Modular de la NASA utilitzat en les missions Apollo per documentar la superfície de la Lluna. El MET, conegut pels astronautes com el "rickshaw" (petit carruatge arrossegat per una persona), era un carro pneumàtic equipat amb eines geològiques, càmeres i recipients per a mostres de la superfície lunar. Floating Lab Collective ha recreat aquest dispositiu per explorar la superfície del nostre planeta que s'ha convertit en un estrany per a nosaltres. En concret, el col·lectiu va centrar el seu interès en les zones on es van produir els vessaments de petroli de BP al golf de Mèxic; en la desaparició dels cims dels Apalatxes a causa de la mineria de superfície o, fins i tot, en les nostres pròpies comunitats i barris que, a través d'una cultura alienant i una societat fracturada, han perdut el seu sentit de l'espai públic i la solidaritat. El MET està equipat amb càmeres obscures, digitals i de vídeo, projectors, altaveus, un teló de fons, un taula abatible i cadires recobertes amb pintura de pissarra per facilitar les reunions i la planificació de projectes, així com compartiments d'emmagatzematge amb equips específics per a determinats projectes. El MET és, doncs, un conglomerat d'eines documentals per explorar l'estètica de l'alienació i per revelar les trobades amb les comunitats i els paisatges. La primera expedició del MET a Louisville, Kentucky, amb la col·laboració i finançament de la Universitat de Louisville, ha explorat diverses iniciatives de canvi social. El resultat és una sèrie de retrats, dibuixos i diagrames basats en les trobades.





# 27 Imprenta Móvil

Nuria Montiel / México DF, México / 2010-2011

## [ESP]

La Imprenta Móvil, construida a partir de la estructura de un carrito ambulante posible de instalar en cualquier lugar, ha sido pensada como un medio de expresión social donde la prensa es el dispositivo para entablar un diálogo colectivo.

La idea de sacar el tórculo a la calle y ponerlo a disposición del transeúnte, surge ante mi propia búsqueda por ocupar el espacio público con una postura política que reivindique la manera en que nos apropiamos de éste y la forma en que nos comunicamos en él.

Me interesa la gráfica por su naturaleza contestataria, por el rol que ha jugado en los levantamientos populares, propagando las ideas revolucionarias, las demandas, las peticiones y exigencias, dando voz impresa al pueblo sublevado.

Es el caso del Taller de Gráfica Popular (TGP) en México que durante la época post-revolucionaria a pesar de sus tintes dogmáticos fue muy importante para las causas obreras y antifascistas de la época mediante su producción de carteles, volantes y periódicos.

Los talleres de gráfica de la Universidad Autónoma de México (UNAM) son otra referencia inmediata en mi trabajo. No se olvida el papel decisivo que desempeñaron para el Movimiento Estudiantil de 1968. En estos talleres los estudiantes usaron el mimeógrafo para imprimir los volantes que informaron al pueblo sobre los crímenes acontecidos, los puntos abordados durante las asambleas y con los que convocaron a mítines y marchas de protesta. Otro taller clave es el Taller Popular de Serigrafía conformado por un grupo de artistas visuales que intervinieron en el contexto de los movimientos y luchas sociales que atravesaba Argentina desde los años 2002 al 2007. La gráfica generada por estos talleres en tan distintas épocas, ha sido un medio de expresión colectivo que

ha generado una serie de iconografías que aún representan aquellos momentos de conflictos sociales. Y en ese sentido considero importante reivindicar el poder de la imprenta como un medio fuertemente ligado al activismo y a la lucha social.

En el proceso he desarrollado una metodología de creación incluyente con públicos ajenos al mundo del arte, basada en la interacción del taller con la ciudad y las personas que en ella habitan; desplazando el carrito en busca de las distintas comunidades, entornos económicos, políticos y sociales que conforman una urbe.

## [ENG]

The Mobile Press, built to fit the structure of a travelling cart can be set up anywhere, and has been designed as a social means of expression where the press is the device that builds up collective dialogue. The idea of taking the device to the streets and placing it at the disposal of passers-by, arose from my own research to occupy public space with a political stance which vindicates the way we appropriate this and the way we communicate with it.

I'm interested in graphics due to their rebellious nature, for the role they have played in uprisings by propagating revolutionary ideas, demands, pleas and requirements, providing revolutionaries with a written voice. This is the case of Taller de Gráfica Popular (TGP) in Mexico which throughout the post-revolutionary era, despite its demagoguery, was paramount to workers' causes and anti fascists of the period with their production of posters, flyers and newspapers.

The graphics workshops at the Autonomous University of México (UNAM) are another immediate reference point in my work. It does not overlook the discursive role

achieved by the Students Movement in 1968. In these workshops the students used carbon copiers to print the flyers which were used to inform the public about murders which had taken place, the subjects covered during students meetings and were also used to announce political rallies and protest marches. Another workshop that was paramount to the success was the Taller Popular de Serigrafía made up of a Group of visual artists who were involved in the context of the movements and social struggles which affected Argentina from 2002 to 2007. The graphic work created by these workshops in such different periods was a means of collective expression which led to iconography that still stands for those times of social conflict. And thus I believe it is important to vindicate the power of the press as a tool that is closely linked to activism and social struggle.

Throughout this process I have developed a methodology of creation which involved people from outside the world of art, based on the interaction of the workshop with the city and the people who live there, taking the cart and seeking various communities, economic, political and social contexts that make up a town.

## [CAT]

La Imprenta Móvil, construïda a partir de l'estructura d'un carret ambulant capaç de ser instal·lada a qualsevol lloc, ha estat pensada com un mitjà d'expressió social on la premsa és el dispositiu per entaular un diàleg col·lectiu. La idea de treure el tòrcul al carrer i posar-lo a disposició del transeünt, sorgeix davant la meua pròpia recerca per ocupar l'espai públic amb una postura política que reivindicui la manera en que ens apropïem d'aquest i la forma amb la que ens comuniquem amb ell.

M'interessa la gràfica per la seva naturalesa contestatària, pel rol que ha jugat en els alçaments populars, propagant les idees revolucionàries, les demandes, les peticions i exigències, donant veu impresa al poble revoltat. És el cas del Taller de Gràfica Popular (TGP) a Mèxic que durant l'època postrevolucionària, malgrat els seus tints dogmàtics, fou molt important per a les causes obreres i antifeixistes de l'època mitjançant la seva producció de cartells, volants i diaris.

Els tallers de gràfica de la Universidad Autónoma de México (UNAM) són una altra referència immediata en el meu treball. No s'oblida el paper discursiu que van exercir per al Moviment Estudiantil de 1968. En aquests tallers els estudiants van fer servir el mimeògraf per a imprimir els volants que van informar al poble sobre els crims esdevinguts, els punts abordats durant les assemblees i amb els que van convocar a mítings i marxades de protesta. Un altre taller clau és el Taller Popular de Serigrafia conformat per un grup d'artistes visuals que van intervenir en el context dels moviments i lluites socials que travessava l'Argentina des dels anys 2002 al 2007. La gràfica generada per aquests tallers en èpoques tan diferents ha estat un mitjà d'expressió col·lectiu que ha generat una sèrie d'iconografies que encara representen aquells moments de conflictes socials. I en aquest sentit considero important reivindicar el poder de la impremta com un mitjà fortament lligat a l'activisme i a la lluita social.

En el procés he desenvolupat una metodologia de creació incloent amb públics aliens al món de l'art, basada en la interacció del taller amb la ciutat i les persones que habiten en ella, desplaçant el carret buscant les diferents comunitats, entorns econòmics, polítics i socials que conformen una urb.





ANO  
QUIERO  
MORIR



DO QUE  
ESTAN  
NUESTROS  
HIJOS  
DESAPAR  
RECIDOS



BASTA  
DENARCO  
TUMBAS

# 28 Wikitankers

QUAM 2011 Wikpolis. Cartografies i construccions col·lectives de l'espai social. Taller Estratègies de creació i arquitectures col·lectives.

Straddle3/ Todo por la Praxis / Vic, España / 2011 / www.acvic.org

## [ESP]

Los WikiTankers son las diferentes unidades construidas durante el taller que se organizó en julio del 2011 desde ACVic Centre d'Arts Contemporànies sobre arquitecturas colectivas, fruto de materiales reciclados. El objetivo de los WikiTankers es poder generar infraestructuras nómadas y móviles, en situaciones emergentes de movilización ciudadana. Tal como hemos ido viendo en los últimos tiempos en diferentes ciudades y pueblos así como en otras partes del mundo donde se producen procesos de movilización ciudadana, se hace necesaria la construcción de unidades de mobiliario/infraestructura móvil, no sólo como elementos de apoyo a las movilizaciones, sino también como motores de generación de situaciones. Las unidades construidas son las siguientes: InfoTanker (petición expresa de los miembros de la acampada de Vic como sustitución del actual punto de información), MediaTanker (punto de tecnología, internet-wifi, comunicación, media, etc.), GastroTanker (la cocina), AgroTanker (huerto urbano como soporte y proveedor de alimentos para la cocina), BarraTanker (punto de reunión como apoyo del MediaTanker o del GastroTanker, con unidades de mobiliario).

## [ENG]

The WikiTankers are various units that were built during a workshop organized in July 2011 by the ACVic Centre d'Arts Contemporànies on collective architectures that were made using recycled materials. The aim of WikiTankers is to create Nomadic-like, mobile structures, in situations of emerging mobility of citizens. As we have seen throughout the years in different cities and towns as well as other places around the world how the process of mobility arises, and this makes the construction

of mobile units of buildings and structures necessary, not only as features of support from these mobilizations but also as driving forces of situations. The units we built are as follows: InfoTanker (a specific request by members of the camping group in Vic as a substitute for the present information office), MediaTanker (technological, internet-wifi, communication, media point, etc.), GastroTanker (the kitchen), AgroTanker (urban vegetable garden as a support and provider of food for cooking), BarraTanker (meeting point as a support for MediaTanker or GastroTanker, with units of furniture).

## [CAT]

Els WikiTankers són les diferents unitats construïdes durant el taller que es va organitzar el juliol del 2011 des d'ACVic Centre d'Arts Contemporànies sobre arquitectures col·lectives, fruit de materials reciclats. L'objectiu dels WikiTankers és poder generar infraestructures nòmades i mòbils, en situacions emergents de mobilització ciutadana. Tal com hem anat veient en els darrers temps en diferents ciutats i pobles així com a d'altres indrets d'arreu del món on es produeixen processos de mobilització ciutadana, es fa necessària la construcció d'unitats de mobiliari/infraestructura mòbil, no només com a elements de suport de les mobilitzacions, sinó també com a motors de generació de situacions. Les unitats construïdes són les següents: InfoTanker (petició expressa dels membres de l'acampada de Vic com a substitució de l'actual punt d'informació), MediaTanker (punt de tecnologia, internet-wifi, comunicació, media, etc.), GastroTanker (la cuina), AgroTanker (hort urbà com a suport i proveïdor d'aliments per a la cuina), BarraTanker (punt de reunió com a suport del MediaTanker o del GastroTanker, amb unitats de mobiliari).





# 29 Open-roulotte radio

LaFundició / Ripollet, España / 2008-2011 / <http://open-roulotte.pbworks.com>

## [ESP]

Open-roulotte es un proceso para diseñar, construir y gestionar de forma colectiva una infraestructura ligera y móvil que facilite a aquellos individuos colectivos que lo requieran, la organización de eventos en los espacios públicos del barrio de Can Mas (Ripollet). Las tareas de diseño y construcción de esta infraestructura ligera y móvil así como el proceso de formación de un organismo ciudadano encargado de gestionarla, se entrelazan con un proceso de investigación-acción colaborativa sobre los usos presentes y/o posibles de los espacios públicos.

Open-roulotte aglutina diversos procesos realizados al lado de diversos colectivos y grupos de acción con los cuales hemos establecido diferentes maneras de colaboración. En el marco de los centros educativos, los procesos de trabajo pueden dividirse en 3 momentos que se solapan y se contaminan constantemente: 1. Exploración: el territorio como objeto de estudio, lugar común y "aula sin paredes"; la deriva como manera de proceder o técnica. 2. Cartografiado: la cartografía como medio no objetivo de representación colectiva del territorio. La representación como pretexto y vehículo del debate sobre las cuestiones que afectan al territorio. 3. Diálogo: el diálogo sobre el conocimiento producido y la negociación de las acciones a emprender en cada punto/momento.

## [ENG]

Open-roulotte is a process to collectively design, build and manage a light, mobile infrastructure which provides those individuals and collectives who so require this with the organization of events in public spaces in the neighbourhood of Can Mas (Ripollet). The task of designing and building this light, mobile infrastructure as well as the process of training a citizen's organization in charge of managing it is closely linked to a collaborative research action process on the present and/or possible uses of public spaces.

Open-roulotte has staged several processes carried out side

by side with various collectives and action groups with whom we have established different ways to work. In the context of schools, the work processes may be divided into three moments which overlap and are constantly mixed: 1. Exploration: the territory as a subject of study, common area and "wall-less classes"; drifting as a way or technique to proceed. 2. Cartography: cartography as a non objective of collective representation of the territory. Representation as a pretext and vehicle of debate on subjects that affect the territory. 3. Dialogue: conversations on the knowledge generated and negotiating actions to be taken in each point /moment.

## [CAT]

Open-roulotte és un procés per dissenyar, construir i gestionar de manera col·lectiva una infraestructura lleugera i mòbil que faciliti a aquells individus i col·lectius que ho requereixin, l'organització d'esdeveniments en els espais públics del barri de Can Mas (Ripollet). Les tasques de disseny i construcció d'aquesta infraestructura lleugera i mòbil així com el procés de formació d'un organisme ciutadà encarregat de gestionar-la, s'entrellacen amb un procés de recerca-acció col·laborativa sobre els usos presents i/o possibles dels espais públics.

Open-roulotte aglutina diversos processos realitzats al costat de diversos col·lectius i grups d'acció amb els quals hem establert diferents maneres de col·laboració. En el marc dels centres educatius, els processos de treball poden dividir-se en 3 moments que es solapen i es contaminen constantment: 1. Exploració: el territori com a objecte d'estudi, lloc comú i "aula sense parets"; la deriva com a manera de procedir o tècnica. 2. Cartografiat: la cartografia com a mitjà no objectiu de representació col·lectiva del territori. La representació com a pretext i vehicle del debat sobre les qüestions que afecten al territori. 3. Diàleg: el diàleg sobre el coneixement produït i la negociació de les accions a emprendre en cada punt/moment.



# 30 Museo Ambulante

Theo Craveiro / São Paulo, Brasil / 2010 / theocraveirotrabalhos.tumblr.com

## [ESP]

El Museo Ambulante es una plataforma para exposiciones que permite diferentes configuraciones en el campo del arte.

El desafío es entender el objeto del arte no solamente como un cuadro en la pared, sino como un conjunto de relaciones que están alrededor. La estrategia es crear un sistema propio a fin de potenciar estas relaciones.

Esta plataforma de exhibición fue utilizada por primera vez como parte del proyecto "Estrategias de circulación", un conjunto de iniciativas con el fin de hacer posible diferentes formas de exponer. El desafío era inventar una forma de mostrar en línea los trabajos presentados y en diálogo con el circuito oficial. A diferencia de lo que ocurre en los salones y premios de arte, donde se puede exponer solamente una sola obra, fue posible presentar un conjunto de cosas y una manera de pensar. Cada vez que se utiliza esta plataforma, el desafío es actualizar su significado y encontrar la manera de hablar con el contexto. Para el futuro, existe la voluntad de recibir propuestas de otros artistas y ocupar nuevos espacios.

Hay aquí un deseo para hacerlo de otra manera, difuminar los límites y confundir los roles. No se trata de estar a favor o en contra de las instituciones, sino decir que siempre hay otros lugares y formas. Si no es posible exponer en un museo, sí es posible exponer en el exterior. Si las condiciones ofrecidas son limitadas, usted puede crear su propio sistema y proponer otro universo. El punto principal es la declaración de la posibilidad.

## [ENG]

The Travelling Museum is an exhibition platform that enables different configurations in the field of art to be presented. The challenge is to understand the subject of art not only as a picture on the wall but as a series of relationships surrounding it. The strategy is to create a personal system with the aim of encouraging these relationships. This exhibition platform was first used as part of the project "Strategies of circulation", a series of initiatives which aimed to enable different ways to exhibit works. The challenge was to invent a

way to show on line the works presented with verbal contact with the official circuit. Unlike what occurs in the exhibition rooms or art awards, where only one work can be shown at a time, it was possible to present a series of things and a way of thinking. Each time this platform is used, the challenge is to update its meaning and find a way to converse with the context. In future we aim to receive projects from other artists and occupy new spaces.

The aim is to do it differently, break down the limits and mix up the roles. This is not about being in favour or against the institutions, but to state that there are always other places and ways. If the conditions offered are limited, you can create your own system and offer another universe. The main point is the declaration of possibility.

## [CAT]

El Museo Ambulante és una plataforma per a exposicions que permet diferents configuracions en el camp de l'art.

El desafiament és entendre l'objecte de l'art no sols com un quadre a la paret, sinó com un conjunt de relacions que estan al voltant. L'estratègia és crear un sistema propi amb l'objectiu de potenciar aquestes relacions.

Aquesta plataforma d'exhibició va ser utilitzada per primera vegada com a part del projecte "Estrategias de circulación", un conjunt d'iniciatives que tenien com a finalitat fer possible diferents maneres d'exposar. El desafiament era inventar una forma de mostrar en línia els treballs presentats i en diàleg amb el circuit oficial. A diferència del que succeeix als salons i premis d'art, on es pot exposar només una obra, fou possible presentar un conjunt de coses i una manera de pensar. Cada vegada que s'utilitza aquesta plataforma, el desafiament és actualitzar el seu significat i trobar la manera de parlar amb el context. De cara al futur hi ha la voluntat de rebre propostes d'altres artistes i ocupar nous espais.

Hi ha aquí un desig de fer-ho d'una altra manera, difuminar els límits i confondre els rols. No es tracta d'estar a favor o en contra de les institucions, sinó dir que sempre hi ha altres llocs i formes. Si les condicions ofertes són limitades, vostè pot crear el seu propi sistema i proposar un altre univers. El punt principal és la declaració de la possibilitat.



# 31 Temescal Seed Swap

Marksearch / Oakland, EUA / 2005-2011 / [www.marksearch.org](http://www.marksearch.org)

## [ESP]

Creamos Temescal Seed Swap en 2005 en respuesta a nuestro hábito de recolectar semillas mientras paseamos a nuestro perro por el vecindario. Temescal es uno de los pequeños barrios de Oakland, California en los Estados Unidos. Nuestro carro está hecho de materiales reutilizados que encontramos: tablex perforado, madera del almacén local, ruedas y neumáticos viejos, muelles de un colchón y una vieja campana hecha a mano. Este intercambiador de semillas es ahora un evento itinerante en la comunidad: visitamos las ferias callejeras locales, las fiestas de barrio y el mercado de agricultores de Temescal. Seguimos recogiendo semillas con la ayuda de nuestro fiel perro Chica, que lleva una cesta especial hecha con uno de nuestros viejos impermeables. Los vecinos comparten semillas de flores, hortalizas y vegetales, así como historias sobre los jardines de los barrios. A medida que intercambian semillas, suelen escribir historias sobre las plantas. Una mujer nos dio semillas históricas que han ido pasando de generación en generación en su familia. Trazó el linaje de las semillas hasta los primeros pobladores de la región noroeste de Estados Unidos. Nuestro stock está en constante cambio e incluye semillas biológicas de plantas que crecen bien en el microclima californiano: habas, remolacha, lechuga de hoja roja, rúcula, cilantro, césped, guisantes, amapola de California, amapolas, almizcle, equinácea, lirios del Nilo, caléndula, malvas y una mezcla de cosmos, azulejos y escabiosas.

## [ENG]

We created Temescal Seed Swap in 2005 in response to our insatiable habit of collecting seeds while walking the dog in our neighbourhood. Temescal is one of the smallest neighbourhoods in Oakland, California. Our cart is made of recycled materials which we found here and there: perforated tablex—a highly resistant kind of conglomerate—; wood from the local store that recently closed down; wheels and old tyres from one of our old bicycles; Springs from a mattress which someone happened to leave on our sidewalk and an old, hand made bell. This seed exchanger is now a travelling event in our community: we visit local street fairs, neighbourhood feasts and the farmers' market in Temescal.

We still collect seeds with the help of our faithful dog Chica, which carries a special basket made from one of our old raincoats. The neighbours share flower seeds, vegetables and garden products, and also stories on the neighbourhood gardens. As they exchange seeds, they usually write stories on plants. One woman gave us some historical seeds which had been passed down from generation to generation in her family. She traced the line of seeds back to the first settlers in the north eastern region of the US. Our stock is constantly changing and includes biological seeds from plants that grow well in the Californian microclimate: beans, beetroot, red leaf lettuce, rocket, coriander, grass, peas, California golden poppies, poppies, mesclun, equinatia, Nile lilies, marigolds, corn cockle, mallows and a mixture of cosmos, cornflower and scabious.

## [CAT]

Vam crear Temescal Seed Swap el 2005 en resposta al nostre hàbit de recol·lectar llavors mentre passegem el nostre gos pel veïnat. Temescal és un dels molts petits barris d'Oakland, Califòrnia als Estats Units. El nostre carro està fet de materials reutilitzats que vam trobar: tàblex perforat, fusta del magatzem local, rodes i pneumàtics vells, molles d'un matalàs i una vella campana feta a mà. Aquest intercanviador de llavors és ara un esdeveniment itinerant a la comunitat: visitem les fires locals al carrer, les festes de barri i el mercat de pagesos de Temescal. Seguim recollint llavors amb l'ajuda del nostre fidel gos Chica, que porta una cistella especial feta amb un dels nostres vells impermeables.

Els veïns comparteixen llavors de flors, hortalisses i vegetals, i també històries sobre els jardins dels barris. A mida que intercanvien llavors, solen escriure històries sobre les plantes. Una dona ens va donar llavors històriques que han anat passant de generació en generació a la seva família. Va traçar el llinatge de les llavors fins els primers pobladors de la regió nord-oest dels Estats Units. El nostre estoc està en constant canvi i inclou llavors biològiques de plantes que creixen bé en el microclima californià: faves, remolatxa, enciam de fulla vermella, ruca, coriandre, gespa, pèsols, rosella de Califòrnia, roselles, mesc, equinàcia, lliris del Nil, caléndula, niella, malves i una barreja de cosmos, blauets i escabioses.



# 32 Centro Cultural Nómade

a77 / Buenos Aires, Argentina / 2011 / [www.centroculturalnomade.blogspot.com](http://www.centroculturalnomade.blogspot.com)

## [ESP]

El Centro Cultural Nómade es un contenedor portuario en desuso transformado en un módulo flexible que permite múltiples acciones en el espacio público en contacto con las instituciones sociales y educativas de cada uno de los lugares por donde hace su travesía. En pocos metros cuadrados numerosas posibilidades de acción: una biblioteca, una galería de arte, un teatro y una escuela, a través del mobiliario construido especialmente con material reciclado proveniente de embalajes de la industria automotriz. Esta propuesta se encadena a una serie de acciones anteriores desarrolladas por a77, que tomaron como objetivo el acercamiento del arte, el urbanismo y la arquitectura a diferentes comunidades a través del estímulo de sus capacidades creativas, el fomento de su participación en decisiones sobre proyectos urbanos y el mensaje de la reutilización y el reciclaje a fin de incorporarlo con imaginación a la vida de todos los días.

El Centro Cultural Nómade está realizando en estos momentos actividades artísticas y culturales para la comunidad en su recorrido por Buenos Aires con el objetivo de implementar estrategias culturales de acceso e inclusión social dirigidas a habitantes de la postergada zona sur de la ciudad.

## [ENG]

The Centro Cultural Nómade is an abandoned sea container which has been transformed into a flexible module and can house various events in public spaces in collaboration with social and educational institutions in every place it passes through. In just a few square metres can be held numerous kinds of events: a library, art gallery, theatre and even a school, thanks to the specially built furniture using recycled material from automobile industry packaging. This project is linked to a series of previous actions and interventions carried out by a77, which aim to bring art, urban planning and architecture closer to various communities thanks to the stimulus provided by their artistic

and creative skills, encouraging participation in decisions regarding real urban projects and cultures, and the message of reuse and recycling with the aim of imaginatively incorporating it into everyday life.

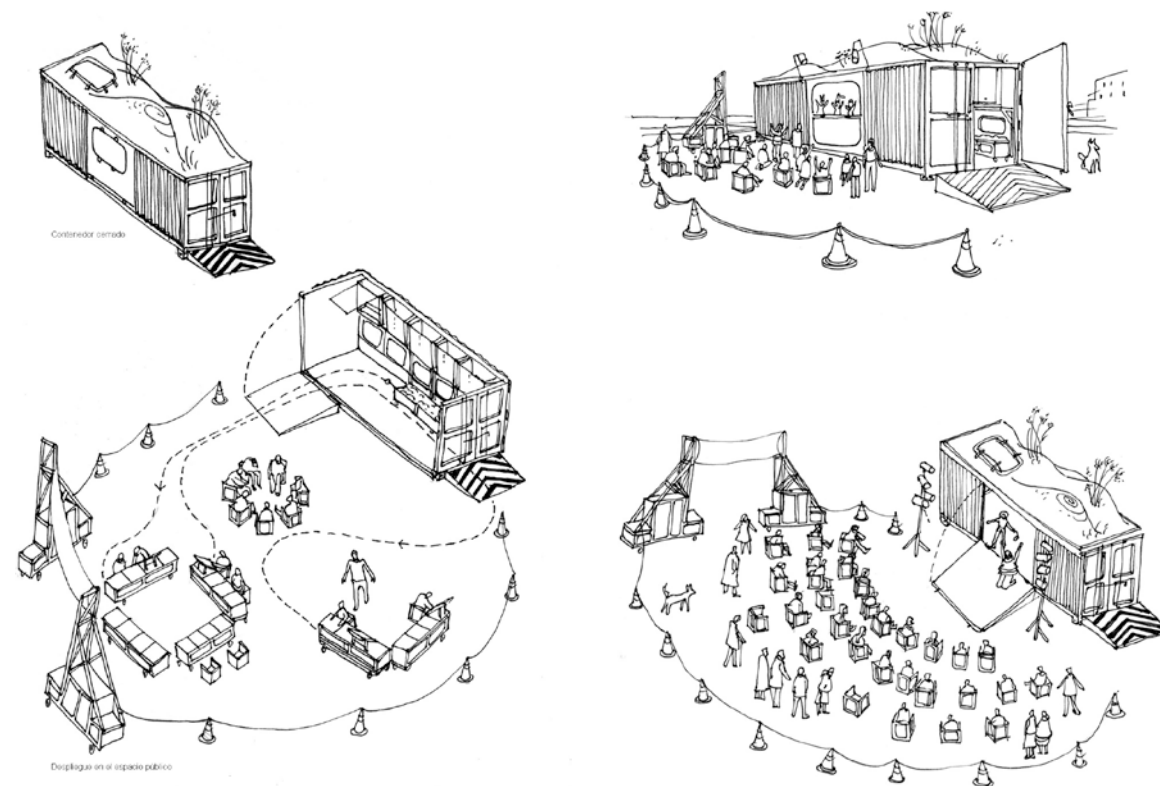
The principle of reusing resources not only works as a global subject of our present focus on sustainability —quite often dismissed by its use in strategies carried out by our consumer society—; can become an entrance of identity to be weighed up as part of our own idiosyncrasy. The Centro Cultural Nómade is presently carrying out artistic and cultural activities for the community in its travels through Buenos Aires with the main aim of developing and implementing cultural strategies to foment access to these and social inclusion aimed at those people from the historically disregarded southern area of the city.

## [CAT]

El Centro Cultural Nómade és un contenidor portuari en desús transformat en un mòdul flexible que permet múltiples accions a l'espai públic en contacte amb les institucions socials i educatives de cadascun dels llocs per on fa la seva travessia. En pocs metres quadrats nombroses possibilitats d'acció: una biblioteca, una galeria d'art, un teatre i una escola, mitjançant el mobiliari construït especialment amb material reciclat provinent d'emballatges de l'indústria automotriu.

Aquesta proposta s'encadena amb un seguit d'accions anteriors desenvolupades per a77, que prengueren com a objectiu l'acostament de l'art, l'urbanisme i l'arquitectura a diferents comunitats a través de l'estímul de les seves capacitats creatives, el foment de la seva participació en decisions sobre projectes urbans, i el missatge de la reutilització i el reciclatge amb l'objectiu d'incorporar-lo amb imaginació a la vida de cada dia.

El Centro Cultural Nómade està realitzant en aquests moments activitats artístiques i culturals per a la comunitat en el seu recorregut per Buenos Aires amb l'objectiu d'implementar estratègies culturals d'accés i inclusió social dirigides a habitants de la postergada zona sud de la ciutat.



# 33 Escuela Panamericana del Desasosiego

Pablo Helguera / Mèxic / 2003-2011 / [www.panamericanismo.org](http://www.panamericanismo.org)

## [ESP]

La Escuela Panamericana del Desasosiego es un proyecto iniciado en 2003, que busca generar conexiones entre las diferentes regiones de las Américas a través de discusiones, performances, talleres, muestras de vídeo, intervenciones, y colaboraciones a corto y largo plazo entre individuos y organizaciones.

Su componente principal consistió en una estructura arquitectónica portátil en forma de una escuela de campo dentro de la cual se realizarán varias de las actividades. La estructura se insertó dentro de una camioneta con el objetivo de realizar el viaje terrestre por todo el hemisferio, desde Anchorage, Alaska, hasta Ushuaia, Tierra del Fuego. La Escuela Panamericana del Desasosiego responde a la necesidad de apoyar la comunicación interregional entre las Américas de habla española, inglesa y portuguesa, así como otras comunidades en el Caribe y demás, facilitando vínculos fuera de los actuales intercambios comerciales y económicos entre estas regiones. El proyecto, que en su curso físico por el hemisferio trató de literalizar la noción misma del panamericanismo, se inspira en los itinerarios de viaje de muchos de aquellos que cruzaron el continente, desde exploradores, misioneros, científicos, revolucionarios, intelectuales, escritores, y otros.

## [ENG]

The Pan American School of Anxiety is an independent non profit art project which began in 2003, and aims to create links among the different regions of America based on discussions, performances, workshops, video shows, interventions and short- and long-term collaborations among individuals and organizations. Its main feature consisted of a portable architectural structure in the shape of a rural school in which several activities were carried out. The foldable structure was placed in a van with the aim of travelling overland across the whole hemisphere, from Anchorage, Alaska, to Ushuaia, Tierra del Fuego. The project's aim was to contact a wide variety of people and involve them at different levels. By using several

strategies, the aim was to start up a dialogue which covered subjects with local interest related with history, ideology and lines of thought of the Americas, as well as cultural and art problems.

The Pan American School of Anxiety responds to the needs of supporting interregional communication among the Spanish- English- and Portuguese speaking Americas, as well as other communities in the Caribbean and elsewhere, providing links beyond today's commercial and economic exchanges among these regions. The project, which in its physical trips across the hemisphere tried to literalize the same notion of pan Americanism, is inspired on the travel itineraries of many of those who crossed the continent, ranging from explorers, missionaries, scientists, revolutionaries, intellectuals, writers, and so on.

## [CAT]

L'Escola Panamericana del Desassossec és un projecte iniciat el 2003, que busca generar connexions entre les diferents regions de les Amèriques a través de discussions, performances, tallers, mostres de vídeo, intervencions, i col·laboracions a curt i llarg termini entre individus i organitzacions. El seu principal component va consistir en una estructura arquitectònica portàtil en forma d'una escola de camp en la qual es realitzaran diverses activitats. L'estructura es va inserir dins d'una camioneta amb l'objectiu de realitzar el viatge terrestre per tot l'hemisferi, des de Anchorage, Alaska, fins a Ushuaia, Terra del Foc. L'Escola Panamericana del Desassossec respon a la necessitat de recolzar la comunicació interregional entre les Amèriques de parla espanyola, anglesa i portuguesa, així com altres comunitats al Carib i demás, facilitant vincles fora dels actuals intercanvis comercials i econòmics entre aquestes regions. El projecte, que en el seu curs físic per l'hemisferi va tractar de literalitzar la mateixa noció del panamericanisme, s'inspira en els itineraris de viatge de molts d'aquells que van travessar el continent, des d'exploradors, misioners, científics, revolucionaris, intel·lectuals, escriptors, i altres.





# 34 Serenata en las ruinas

Kabaret Machine / Cali, Colombia / 2011

## [ESP]

Para este proyecto contratamos una chiva, que es un vehículo típico de la ciudad de Cali, una especie de bus adaptado para que la gente pueda beber y bailar mientras mira la ciudad pasar. Los turistas y locales utilizan este tipo de vehículo para visitar zonas turísticas, haciendo un circuito de discotecas durante las noches.

Con la *chiva* hicimos un recorrido especial, que nos llevaba a aquellos sitios que ya no le interesan a nadie. Durante una tarde hicimos un recorrido por lugares que ya no existen, abandonados o en proceso de demolición. Con nosotras viajaba un grupo de música popular de antaño, que tocaban una serenata a esos lugares de los que nos estábamos despidiendo. Con el fondo musical de la serenata, los pasajeros de la *chiva* hacían dibujos y textos in situ, que después eran pegados en esas paredes metálicas temporales con las que se delimitan los sitios en vía de extinción.

Por lo general, las serenatas funcionan como intentos por recuperar un amor perdido. El recorrido de esta serenata iba señalando lugares que alguna vez fueron signos de bonanza y desarrollo en la ciudad, y que ahora son demolidos en nombre del progreso.

## [ENG]

For this Project we hired a chiva, which is a typical vehicle in the city of Cali, a kind of bus adapted in such a way that people can drink and dance on it while it passes through the city. The local tourists use this kind of vehicle to visit tourist areas by doing a round of the discotheques at night.

We covered a special route with our chiva, which carried us to those places of no interest to anyone. During one

afternoon we passed through places that either no longer exist, are abandoned or in the process of being demolished. With serenades as a musical backdrop, the passengers on the chiva made sketches and penned texts in situ, and which were later hung on those temporary metal fences which are used to fence off these places that are becoming extinct.

As a rule, serenades are used as a way to recover a lost love. The route of this serenade highlighted places that once had been signs of good times and development in the city, and which are now being demolished in the name of progress.

## [CAT]

Per a aquest projecte vam contractar una *chiva*, que és un vehicle típic de la ciutat de Cali, una mena de bus adaptat perquè la gent pugui beure i ballar mentre veu passar la ciutat. Els turistes locals utilitzen aquest tipus de vehicle per visitar zones turístiques fent un circuit de discoteques durant les nits.

Amb la *chiva* vam fer un recorregut especial, que ens duia a aquells llocs que no interessaven ningú. Durant una tarda vam fer un recorregut per llocs que ja no existeixen, abandonats o en procés de demolició. Amb els fons musical de la serenata, els passatgers de la *chiva* feien dibuixos i textos in situ, que després eren enganxats en aquelles parets metàl·liques temporals amb les que es delimiten els llocs en via d'extinció.

Per norma general, les serenates funcionen com a intents per recuperar l'amor perdut. El recorregut d'aquesta serenata anava assenyalant llocs que alguna vegada havien estat signes de bonança i desenvolupament a la ciutat, i que ara són demolidos en nom del progrés.



# 35 Canómada

Colectivo Descarrilados / Cali, Colombia / 2008-2009 / <http://colectivodescarrilados.blogspot.com/>

## [ESP]

Proyecto invitado en el 41 Salón Nacional de Artistas realizado en Cali, Colombia, en 2008. Durante dos meses, la canoa navegó entre varias poblaciones del río Cauca, llevando objetos y mensajes que propiciaron poéticas de relación entre los habitantes. Canomadar: Acción de navegar—intercambiar—habitar—indicar—relacionar—ir de viaje. La canoa fue bitácora de encuentros; el río, símbolo de movimiento y vida.

## [ENG]

Project invited to the 41 Salón Nacional de Artistas held in Cali, Colombia in 2008. For two months, the canoe navigated between several villages along the River Cauca, carrying objects and messages which provided poetical relationships among the villagers. Canomadár: Action of navigating—exchanging—inhabiting—indicating—relating—going on trips. The canoe was a register of meetings; the river, a symbol of movement and life.

## [CAT]

Projecte convidat al 41 Saló Nacional de Artistas realitzat a Cali, Colòmbia, el 2008. Durant dos mesos, la canoa va navegar entre diverses poblacions del riu Cauca, portant objectes i missatges que van propiciar poètiques de relació entre els habitants. Canomadar: Acció de navegar—intercanviar—habitar—indicar—relacionar—anar de viatge. La canoa fou bitàcola de trobades; el riu, símbol de moviment i vida.



# 36 Tren de los curados

Colectivo Descarrilados / La Habana, Cuba / 2005 / <http://colectivodescarrilados.blogspot.com/>

## [ESP]

Propuesta curatorial seleccionada para el 7 Salón de Octubre (Cali) y el 40 Salón Nacional de Artistas (Bogotá). El traslado de tres vagones (abandonados y corroídos por el tiempo) hasta las calles del barrio fue el comienzo de nueve acciones realizadas durante treinta días consecutivos, en las casas, en el parque y en las esquinas del barrio; los vagones, convertidos en lugar de encuentro por los niños, jóvenes y viejos del barrio, dieron vida a Foto de usted, Venir por el Barrio, Mecatearte, La Piel del Barrio, Parquearte, Memoria, Arte y Deporte, Historias del Barrio y 7 de Agosto del 56.

## [ENG]

Art management suggestion selected for the 7 Salón de Octubre (Cali) and the 40 Salón Nacional de Artistas (Bogotá). The transporting of three train carriages (abandoned and corroded by time) to the neighbourhood streets was the start of nine actions held over thirty consecutive days in homes, the park, corners of the neighbourhood; these carriages became the meeting point for children, youths and older citizens from the area who gave life to Photo of you, Come to the neighbourhood, Mecatearte, The Neighbourhood's Skin, Parquearte, Memory, Art and Sports, Stories of the Neighbourhood and 7th of August 1956.

## [CAT]

Proposta curatorial seleccionada per al 7 Saló de Octubre (Cali) i al 40 Saló Nacional de Artistas (Bogotá). El trasllat de tres vagons (abandonats i corroïts pel temps) fins als carrers del barri fou el començament de nou accions realitzades durant trenta dies consecutius, a les cases, al parc, a les cantonades del barri; els vagons, convertits en lloc de trobada pels nens, joves i vells del barri, van donar vida a Foto de usted, Venir por el Barrio, Mecatearte, La Piel del Barrio, Parquearte, Memoria, Arte y Deporte, Historias del Barrio i 7 de Agosto del 56.



# 37 Cronivichana

Colectivo Descarrilados / Cali, Colombia / 2010 / <http://colectivodescarrilados.blogspot.com/>

## [ESP]

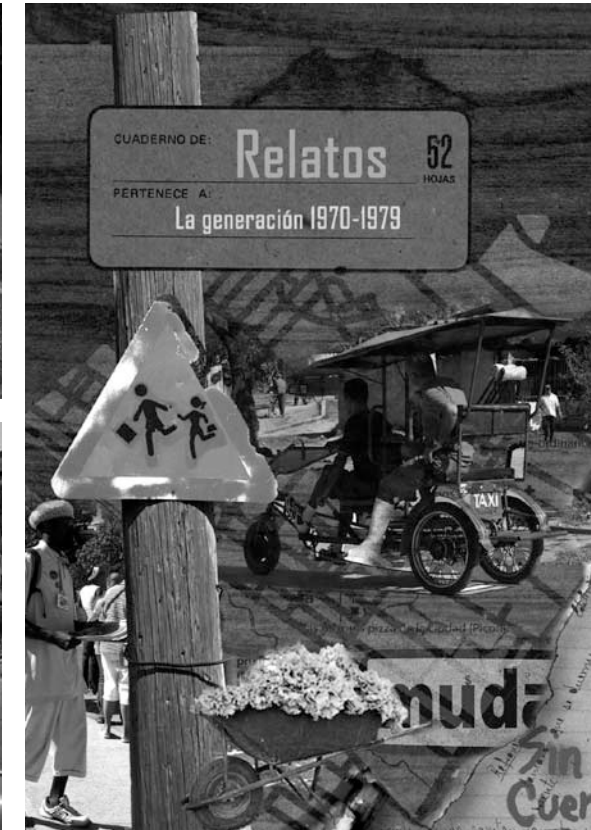
Propuesta realizada en el marco de los Ensayos Públicos # 4 y # 5 del Laboratorio Artístico de San Agustín, Cuba. Un carro de balineras –la chivichana– recorre las calles de San Agustín llevando consigo los cuadernos generacionales. Cada cuaderno recoge los relatos de las personas que interactúan con la *chivichana* y así, niños, jóvenes y adultos cuentan sobre sus vidas con relación a la ciudad y sus prácticas.

## [ENG]

Project held in the context of the Ensayos Públicos # 4 and # 5 at the Art Laboratory of San Agustín, Cuba. A go-kart –the Chivichana– covers the streets of San Agustín carrying generational handbooks. Each handbook includes information on the people that interact with the Chivichana and thus children, youths and adults can explain their lives in relation to the city and their habits.

## [CAT]

Proposta realitzada en el marc dels Ensayos Públicos # 4 y # 5 del Laboratorio Artístico de San Agustín, Cuba. Un carro amb rodets – la chivichana– recorre els carrers de San Agustín portant al damunt els quaderns generacionals. Cada quadern recull els relats de les persones que interactuen amb la *chivichana* i així, nens, joves i adults expliquen sobre les seves vides en relació a la ciutat i les seves pràctiques.



# 38 S.E.F.T.-1 Sonda de exploración Ferroviaria Tripulada

Iván Puig y Andrés Padilla / México / 2010 / [www.seft1.net](http://www.seft1.net)

## [ESP]

S.E.F.T.-1 (Sonda de Exploración Ferroviaria Tripulada) es un proyecto de arte transdisciplinario, de interacción y difusión pública, que propone la exploración de vías de ferrocarril en desuso como punto de partida para la reflexión y la investigación; su importancia histórica, sus implicaciones sociales, circunstancias y contextos actuales. Aborda dos polos de la experiencia social de la tecnología: la utilidad y el desecho. La S.E.F.T.-1 es un vehículo capaz de viajar tanto en tierra como sobre las vías; esta sonda exploratoria tiene el objetivo de hacer un levantamiento de fotografía, vídeo, audio y texto de sus encuentros, del paisaje e infraestructura alrededor de los trayectos, así como entrevistas con los pobladores a pie de vía, etc. Transmite la información a su sitio web, [www.seft1.net](http://www.seft1.net), en el cual se puede monitorear el estado de la sonda, su ubicación, rutas trazadas en mapas geoposicionados, ver imágenes y videos de sus recorridos y acceder a la información de contexto editada por un equipo de investigación. Esta información también es mostrada en proyecciones en algunas de las poblaciones por las que pasa. Al explorar ruinas ferroviarias pone en entredicho la promesa moderna y apela a la memoria histórica evidenciando las razones económicas y políticas de dicho abandono. Investiga, a su vez, esquemas de dependencia y obsolescencia controlada en la tecnología y cómo las características de la misma condicionan los procesos sociales. Revisa el desmoronamiento del metarrelato que predica la relación positiva entre la ciencia y el bienestar social.

## [ENG]

S.E.F.T.-1 (Manned Exploration Railway Probe in Spanish) is a trans-disciplinary art project, including public interaction and dissemination, which proposes exploring unused railway lines as a starting point for reflection and research; their historical importance, social implications, circumstances and current contexts. It approaches two poles of the social experiment of technology: their usefulness and demise. The S.E.F.T.-1 is a vehicle which is able to travel both overland and on rails; this exploratory probe aims to promote photography, video, audio and text originating from the meetings, landscape and

infrastructure around the travels made, as well as interviews with those who settled close to the railway, etc. It transmits data on its website, [www.seft1.net](http://www.seft1.net), in which one may monitor the conditions of the probe, its location, the routes covered on geo-positioned maps, see images and videos of its travels and access information on the context which is edited by a research team. This information is also shown in some of the towns it passes through. Exploring railway ruins highlights the failure of the promise of modernity and calls on the historical memory by showing the economic and political reasons for its abandonment. It both researches plans of dependency and obsolescence controlled by technology and how its features affect social processes. It reviews the collapse of the meta-story which preaches the positive relationship between science and social welfare.

## [CAT]

S.E.F.T.-1 (Sonda d'Exploració Ferroviària Tripulada) és un projecte d'art transdisciplinari, d'interacció i difusió pública, que proposa l'exploració de vies de ferrocarril en desús com a punt de partida per a la reflexió i la investigació; la seva importància històrica, les seves implicacions socials, circumstàncies i contextos actuals. Aborda dos pols de l'experiència social de la tecnologia: la utilitat i el rebuig. La S.E.F.T.-1 és un vehicle capaç de viatjar tant per terra com sobre les vies; aquesta sonda exploratòria té l'objectiu de fer un registre de fotografia, vídeo, àudio i text de les seves trobades, del paisatge i infraestructura al voltant dels trajectes, així com entrevistes amb els pobladors a peu de via, etc. Transmet la informació al seu web, [www.seft1.net](http://www.seft1.net), en el qual es pot monitorar l'estat de la sonda, la seva ubicació, rutes traçades en mapes geoposicionats, veure imatges i vídeos dels seus recorreguts i accedir a la informació de context editada per un equip d'investigació. Aquesta informació també és mostrada en projeccions en algunes de les poblacions per les que passa. A l'explorar ruïnes ferroviàries posa en entredit la promesa moderna i apel·la a la memòria històrica evidenciant raons econòmiques i polítiques d'aquest abandonó. Investiga, junt, esquemes de dependència i obsolescència controlada en la tecnologia i com les característiques de la mateixa condicionen els processos socials. Revisa l'ensorrament del metarrelat que predica la relació positiva entre la ciència i el benestar social.





# 39 L'Arxivador

Anna Recasens / Barcelona, España / 2008-2011 / [www.interraincognita.org](http://www.interraincognita.org)

## [ESP]

El Archivador nació en 2008 y desde entonces ha sido usado en diferentes eventos culturales y tomando distintas formas: biblioteca, museo, jardín, cocina, punto de información, taller. Su colección de libros y archivos digitales permanente (la biblio del archivador) incluye temas relacionados con el arte, la ecología, la botánica, la memoria, reflexiones sobre lo rural y lo urbano, el espacio común y la comunidad. El Archivador también está recogiendo un archivo de información y tomando contacto con otros colectivos y propuestas que trabajan temas afines y proyecta trabajar en red partiendo del intercambio de conocimientos y de recursos. Las actividades y talleres que organiza son para todos los públicos y se adaptan a los recursos disponibles.

El Archivador es un trabajo en proceso. Por su capacidad de desplazamiento y ocupación mínima de espacio se puede adaptar a cualquier evento, formar parte del currículum escolar, ser un complemento de seminarios y talleres especializados o establecerse como un punto de información y de intercambio de conocimientos en diferentes entornos. La biblioteca se nutre de donaciones.

## [ENG]

The filing cabinet was established in 2008 and since then has been used at different cultural events and taken on different forms: library, museum, garden, kitchen, information point and workshop. Its permanent collection of books and digital archives (the library of the filing cabinet) includes subjects related to art, ecology, botanicals, memory, thoughts on rural and urban themes, common areas, the community, etc. The filing cabinet is also gathering a data archive and is in touch with other collectives and projects which are working on similar subjects and is scheduled to work within a network based

on exchanging know-how and resources. The activities and workshops it carries out are for all ages and public and they adapt to the available resources.

The filing cabinet is a project in progress. The sessions of open library are mainly conducted in public spaces for those who wish to make consultations or simply enjoy a relaxing moment, reading and exchanging. Due to its ability to be transported and since it takes up so little space it can adapt to any event, take part in activities within the school syllabus, be used as a complement at specialized seminars and workshops or be set up as an information point and exchange of knowledge in different contexts. The library exists thanks to donations made by artists, art centres, various organizations, individuals...

## [CAT]

L'Arxivador va néixer l'any 2008 i des de llavors ha estat utilitzat en diferents esdeveniments culturals i prenent diferents formes: biblioteca, museu, jardí, cuina, punt d'informació, taller. La seva col·lecció de llibres i arxius digitals permanent (la biblio de l'arxivador) inclou temes relacionats amb l'art, l'ecologia, la botànica, la memòria, reflexions sobre el rural i l'urbà, l'espai comú i la comunitat. L'Arxivador també està recollint un arxíu d'informació i fent contacte amb d'altres col·lectius i propostes que treballen temes afins i projecta treballar en xarxa partint de l'intercanvi de coneixements i de recursos. Les activitats i tallers que desplega són per a tots els públics i s'adapten als recursos disponibles.

L'Arxivador és un treball en procés. Per la seva capacitat de desplaçament i ocupació mínima d'espai es pot adaptar a qualsevol esdeveniment, formar part d'activitats del currículum escolar, ser un complement de seminaris i tallers especialitzats o establir-se com un punt d'informació i d'intercanvi de coneixements en diferents entorns. La biblioteca es nodreix de donacions.



# 40 Kunst Station Triemli

Public Works / Zürich, Suiza / 2010-2011 / [www.publicworksgroup.net](http://www.publicworksgroup.net)

## [ESP]

Public works ha diseñado un espacio de comunicación, archivo y exposición, móvil, que es la base para la Kunst Station Triemli, un programa de arte público para el Hospital Municipal Triemli en Zúrich, Suiza. Durante los próximos 10 años la estructura móvil acogerá y promoverá una variedad de proyectos de creación para y con los usuarios del hospital. La Kunst Station Triemli se compone de 5 elementos: una estación de trabajo giratoria alrededor de un archivo fijo y una unidad de almacenamiento; una unidad con paneles modulares, estantes giratorios, asientos y expositores; una mesa con taburetes que pueden guardarse debajo; un póster; un atril con un gran cuaderno donde escribir o dibujar y un carro para el equipamiento tecnológico que puede funcionar también como pedestal.

Durante un período de seis meses se realizó el proyecto informal para el diseño e intercambio de mantas en el hospital. Dos artistas y diseñadores trabajaron para ajustar, inventar, corregir, embellecer o dar apoyo al diseño de mantas para los usuarios, visitantes y miembros del personal del hospital. En los periodos sin producción, las mantas se exponían para ser intercambiadas u ofrecidas en préstamo. Public works también fue invitado a realizar el diseño de la página web de la Kunst Station. Se utilizaron elementos del espacio físico de la estación para estructurar el contenido del espacio digital.

## [ENG]

Public works has designed a mobile communications space, archive and exhibition which are the basis for Kunst Station Triemli, a public art programme for the Triemli Municipal Hospital in Zurich, Switzerland. For the next ten years, this mobile structure will house and promote an array of creative projects for and with the hospital users. Kunst Station Triemli comprises five features: a work station that rotates around a fixed archive and a storage unit; a unit with modular panels, rotating shelves, seats and display cabinets; a table with stools which can be stored underneath;

a poster; a lectern with a large notebook to write or draw on and a trolley for technological equipment that can work as a pedestal.

For a period of six months an informal Project was conducted to design and exchange the hospital blankets.

Two artists and designers work together to adjust, invent, correct, embellish or help the users, visitors and staff of the hospital to design these blankets. In periods when there was no production, the blankets were displayed to be exchanged or loaned out.

Public works was also invited to carry out the design of the Kunst Station web page. Physical features of the station were used to structure the contents of the digital area.

## [CAT]

Public works ha dissenyat un espai mòbil de comunicació, arxiu i exposició que és la base per a la Kunst Station Triemli, un programa d'art públic per a l'Hospital Municipal Triemli de Zurich, Suïssa. Durant els propers 10 anys, l'estructura mòbil acollirà i promourà una varietat de projectes de creació per i amb els usuaris de l'hospital.

La Kunst Station Triemli es compon de 5 elements: una estació de treball giratòria al voltant d'un arxiu fix i una unitat d'emmagatzematge; una unitat amb panells modulars, prestatges giratoris, seients i expositors; una taula amb taborets que poden guardar-se a sota; un póster; un faristol amb un gran quadern per escriure o dibuixar i un carro per l'equipament tecnològic que pot funcionar com a pedestal. Durant un període de sis mesos es va realitzar un projecte informal per al disseny i l'intercanvi de mantes a l'hospital. Dos artistes i dissenyadors van treballar per ajustar, inventar, corregir, embellir o donar suport al disseny de mantes per als usuaris, visitants i membres del personal de l'hospital. En els períodes sense producció, les mantes s'exposaven per a ser intercanviades o oferides en préstec.

Public works també va ser convidat a realitzar el disseny de la pàgina web de Kunst Station. Es van utilitzar elements de l'espai físic de l'estació per estructurar el contingut de l'espai digital.





# 41 Unofficial Tourism

Iñaki Larrimbe / Madrid, España / 2009-2010 / <http://web.jet.es/larry/>

[ESP]

En Unofficial tourism, el artista Iñaki Larrimbe transformó una caravana en una oficina de turismo “no oficial” con el objetivo de atender a consumidores culturales foráneos (turistas), ofreciéndoles desde dicha “oficina” planos y guías que recogían itinerarios madrileños alternativos. Los itinerarios fueron realizados por seis personas relacionadas con Madrid. Así, Mauro Entrialgo y Adriana Herreros realizaron el circuito “Luminosos publicitarios de neón”; Guillermo de Madrid organizó un itinerario de “Arte Urbano”; Jimina Sabadú nos mostró espacios públicos en los que se han rodado películas de cine; John Tones nos invitó a pasear por locales en los que aún se conservan máquinas recreativas antiguas; Santi Otxoa nos ofreció el itinerario “Tabernas centenarias de Madrid”, y el colectivo Todo por la praxis nos invitó a conocer la insólita fauna humana y flora urbanística de la “Cañada real”. Unofficial tourism quiso ser, en definitiva, un proyecto que respondiera de otra manera a la demanda de entretenimiento cultural que las nuevas políticas culturales cimentadas en criterios socioeconómicos han generado.

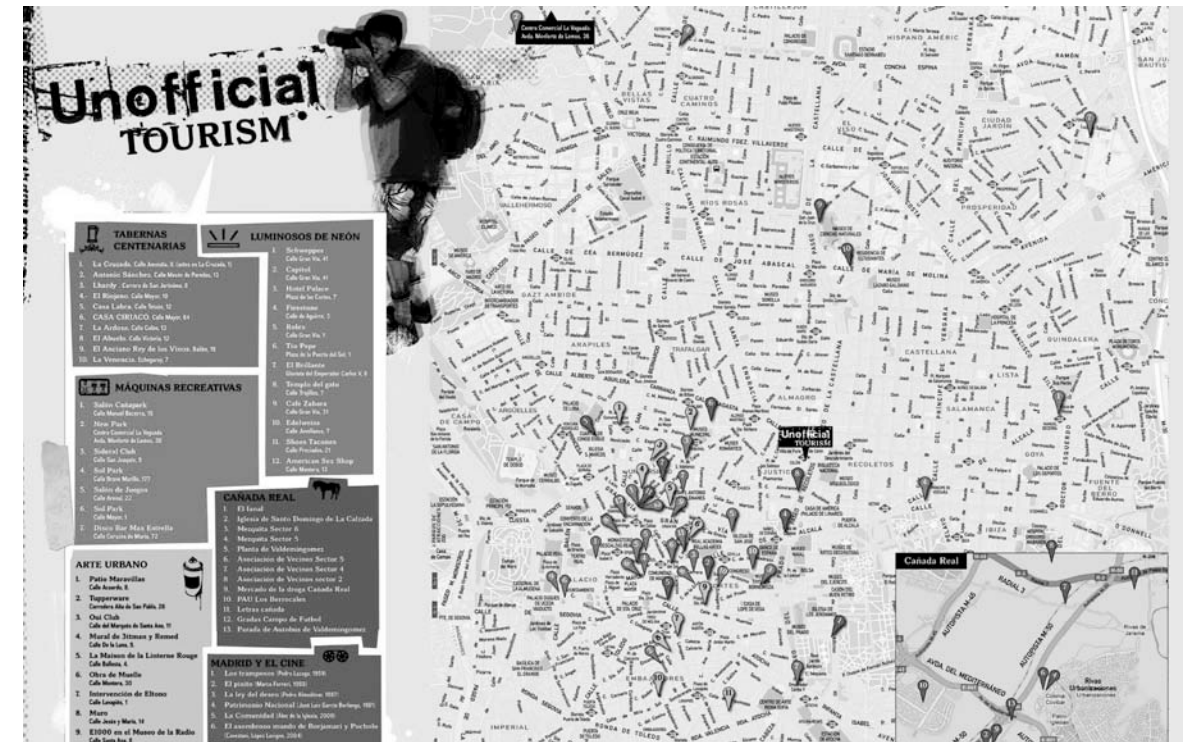
[ENG]

Artist Iñaki Larimbe turned a caravan into an “unofficial” tourist office with the aim of attending the cultural consumers from abroad (i.e. tourists), by offering them plans and guides from this “office” which included alternative routes through Madrid. The routes were designed by six people who are related to Madrid. Thus, Mauro Entrialgo and Adriana Herreros came up with the circuit “Bright neon advertisements”; Guillermo de Madrid organized an “Urban Art” route;

Jimina Sabadú showed us public spaces where films had been shot; John Tones invited us to stroll around places where you can still find old slot machines; Santi Otxoa gave us a route called “Century-old taverns in Madrid”, and the collective Todo por la praxis invited us to become acquainted with the unusual urban human fauna of the neighbourhood called “Cañada real”. In short, Unofficial Tourism aimed to be a project which responded in another way to the demand for cultural entertainment which the latest cultural policies have created while still anchored to social and economic principles.

[CAT]

A Unofficial tourism, l'artista Iñaki Larimbe va transformar una caravana en una oficina de turisme “no oficial” amb l'objectiu d'atendre als consumidors culturals forans (turistes), oferint-los des d'aquesta “oficina” plans i guies que recollissin itineraris madrilenys alternatius. Els itineraris van ser realitzats per sis persones relacionades amb Madrid. Així, Mauro Entrialgo i Adriana Herreros van fer el circuit “Luminosos publicitaris de neón”; Guillermo de Madrid va organitzar un itinerari de “Arte Urbano”; Jimina Sabadú ens va mostrar espais públics en els que s'havien rodat pel·lícules de cine; John Tones ens va convidar a passejar per locals on encara es conserven màquines recreatives antigues; Santi Otxoa ens va oferir l'itinerari “Tabernas centenarias de Madr”, i el col·lectiu Todo por la praxis ens va convidar a conèixer la insòlita fauna humana i flora urbanística de la “Cañada real”. Unofficial tourism va voler ser, en definitiva, un projecte que respongués d'altra manera a la demanda d'entreteniment cultural que les noves polítiques culturals cimentades en criteris socioeconòmics han generat.



# 42 CX Simulator

Felix Mathias Ott / Mataró, España / Proyecto no realizado / [www.felixmathiasott.com](http://www.felixmathiasott.com)

## [ESP]

El CX Simulator de Can Xalant (CX-S) es un proyecto no realizado, ideado para desarrollar en el entorno del centro cultural Can Xalant. Se trata de una caravana modificada que se transforma en un simulador de viaje.

Registramos en video el camino de la caravana desde el lugar donde se exhibió, cruzando la ciudad y de nuevo hasta el principio. Este "paseo en círculo" se refleja al mismo tiempo en cinco proyectores colocados en las ventanas de la caravana lo que nos permite visualizar movimiento cuando la caravana está estática.

A través de la grabación visual y sonora del entorno en el espacio público, se ha podido documentar el "ahora y aquí" de la ciudad, de manera que el espectador invitado a ir en el CX-S puede experimentar, sin moverse, el trayecto sin ningún riesgo de accidente de coche y sin contaminación del medio ambiente. Las pantallas muestran escenas urbanas, situaciones e imágenes. Al enmarcarse en el simulador, los paisajes están abiertos a la interpretación y proyección de cada uno de los espectadores. El CX Simulator de Can Xalant (CX-S) es interesante para tratar cuestiones de percepción, como por ejemplo, el fenómeno de la cinetosis o mareo por movimiento, cuya causa es que hay un desacuerdo entre el movimiento percibido visualmente y el sentido de movimiento del oído interno. El proyecto también es interesante por la posibilidad de experimentar el medioambiente de una manera distinta y descubrir nuevas perspectivas que no se ven desde otros ángulos.

## [ENG]

The CX Can Xalant Simulator (CX-S) is an unstaged project, designed to take place in the surroundings of the Can Xalant cultural centre. This involves a modified caravan which has been turned into a travel simulator.

We video recorded the caravan's route from the place it was exhibited across the city and back again to the starting point. This "circular route" was simultaneously shown on five projectors mounted on the windows of the caravan, which enables us to view movement when the caravan is stationary.

With the aid of the video and sound recording of the landscape of public space, the "here and now" of the city could be

recorded, and without actually moving, the visitor invited into the CX-S can experiment the travel without any risk of suffering a road accident and without polluting the environment. The screens show urban scenes, situations and images. By framing these in the simulator, the landscapes are open to interpretation and projection by each of the visitors. The CX Can Xalant Simulator (CX-S) is interesting since it deals with issues of perception such as, for example, the phenomenon of travel sickness due to the movement occurring because there is a difference between the visually perceived movement and the sense of movement felt by the inner ear. The project is also interesting for providing the chance of experiencing the environment differently and discovering new perspectives which are not seen from other angles.

## [CAT]

El CX Simulator de Can Xalant (CX-S) és un projecte no realitzat, ideat per desenvolupar en l'entorn del centre cultural Can Xalant. Es tracta d'una caravana modificada que es transforma en un simulador de viatge.

Enregistren en vídeo el camí de la caravana des del lloc on es va exhibir, travessant la ciutat i una altra vegada fins el principi. Aquest "passeig en cercle" es reflecteix simultàniament en cinc projectors col·locats a les finestres de la caravana, la qual cosa ens permet visualitzar moviment quan la caravana resta estàtica. A través de l'enregistrament visual i sonor de l'entorn en l'espai públic, s'ha pogut documentar "l'ara i l'aquí" de la ciutat, i així l'espectador convidat a anar dintre del CX-S, sense moure's en realitat, pot experimentar el trajecte sense cap risc d'accident de cotxe y sense contaminació del medi ambient.

Les pantalles mostren escenes urbanes, situacions i imatges. Al enmarcar-se en el simulador, els paisatges estan oberts a la interpretació i projecció de cadascun dels espectadors. El CX Simulator de Can Xalant (CX-S) és interessant per tractar qüestions de percepció, com per exemple, el fenomen de la cinetosi o mareig per moviment que es produeix per que hi ha un desacord entre el moviment percebut visualment i el sentit de moviment de l'oïda interna. El projecte també és interessant per la possibilitat d'experimentar el medi ambient d'una manera diferent i descobrir noves perspectives que no es veuen des d'altres angles.



# 43 Trailer Talk

Sabrina Artel / Nueva York, EUA / 2004-2011 / [www.trailertalk.net](http://www.trailertalk.net)

## [ESP]

Trailer Talk es una actuación en directo, un evento público y la grabación de un debate. El proyecto, centrado en una caravana ambulante, explora conversaciones pasajeras, intervenciones y narrativas con la colaboración de los participantes que allí se reúnen. Trailer Talk trata del arte de la conversación y del intento de mantener un diálogo entre las personas. La conversación misma es la raíz de la sostenibilidad cultural y el proyecto estimula el debate público directo centrado en la cultura e ideales democráticos a través del intercambio personal. Desde 2003 Sabrina Artel ha conducido su caravana de 1965 por ciudades, festivales y eventos. Donde aparca, despliega sillas de jardín en su "patio", estableciendo un site specific espontáneo. A través de altavoces fijados en el exterior del vehículo, se invita a la gente al interior para probar galletas caseras y ser testigos de una conversación. Los invitados se sientan con Sabrina alrededor de la mesa de la cocina de la caravana y discuten temas locales, mientras que amigos y vecinos miran y escuchan. Más tarde, los participantes, así como el público en general, pueden experimentar las conversaciones en edición multimedia. El trabajo busca encontrar estrategias para transmitir información mediante la localización del arte de la práctica pública de la conversación en el espacio de la vida doméstica, o... ¿es al revés? Trailer Talk explora cómo los individuos se unen en formas únicas y productivas y, al mismo tiempo, investiga y construye nuevas maneras de ser y de definir la comunidad.

## [ENG]

Trailer Talk by Sabrina Artel is a live show, a public event and recording of a debate. The project is focused on a travelling caravan that explores passing conversations, interventions and narrative with the help of participants which meet there. Trailer Talk involves the art of conversation and the attempt to hold a dialogue among people. This conversation is the root of cultural sustainability and the project stimulates live public debates focused on culture and cultural democratic ideals by means of personal exchange. Since 2003 Sabrina Artel has been driving her red and white 1965 trailer through streets, and to festivals and events.

Wherever she parks, she unfolds her garden chairs in her "yard", thus establishing a spontaneous site specific. Over the loudspeakers on the outside of the vehicle, people are invited to come inside and taste homemade cookies and witness a conversation. The guests sit with Sabrina around a kitchen table in the trailer and discuss local issues, while friends and neighbours look on and listen. Sabrina's experience as a theatre artist has shaped her way of seeing traditional journalism: her project is based on the inter-subjectivity between her and the other participants. Later, the participants and the general public can experience multimedia edition conversations, a format that adds another meaning to the experience. Sabrina Artel's work seeks to find new strategies to convey information by means of finding the public art of conversation in the context of domestic life, or... is it the opposite? Trailer Talk explores how individuals come together in unique, productive ways while researching and constructing new personalities and defining the community.

## [CAT]

Trailer Talk és una actuació en directe, un esdeveniment públic i l'enregistrament d'un debat. El projecte, centrat en una caravana ambulant, explora converses passatgeres, intervencions i narrativa amb la col·laboració dels participants que allà s'apleguen. Trailer Talk tracta de l'art de la conversa i de l'intent de mantenir un diàleg entre les persones. La conversa mateixa és l'arrel de la sostenibilitat cultural i el projecte estimula el debat públic directe centrat en la cultura i els ideals democràtics a través de l'intercanvi personal.

Des del 2003, on aparca la caravana vermella i blanca de 1965, desplega cadires de jardí en el seu "pati", establint un espontani site specific. A través d'altaveus fixats a l'exterior del vehicle, es convida a la gent a l'interior per tastar galetes casolanes i ser testimonis d'una conversa. Els convidats seuen amb la Sabrina al voltant de la taula de la cuina de la caravana i discuteixen temes locals, mentre que els amics i veïns miren i escolten. Més tard, els participants, així com el públic en general, poden experimentar les converses en edició multimèdia. El treball busca trobar estratègies per transmetre informació mitjançant la localització de l'art de la pràctica pública de la conversa en l'espai de la vida domèstica, o... és al revés? Trailer Talk explora com els individus s'uneixen en formes úniques i productives i, alhora, investiga i construeix noves maneres de ser i de definir la comunitat.



# 44 The Orbit

Raumlabor / Friburgo, Alemania / 2006-2011 / www.raumlabor.net

## [ESP]

The orbit (La órbita) es parte de una estrategia integral que desarrollamos durante la temporada 2005/06 para el teatro municipal de Friburgo. La nueva directora, Barbara Mundel, estaba buscando una nueva definición del teatro en relación con la ciudad, en el contexto de grandes cambios sociales y teniendo en cuenta los recortes en la cultura financiada con fondos públicos.

El proyecto, con los renovados temas y contenidos del teatro municipal de Friburgo, deambuló por toda la ciudad para descubrir lugares y conflictos urbanos. Al final del primer año, en junio de 2007, el proyecto aterrizó en el teatro. The orbit es un módulo espacial expandible. Tiene las dimensiones de un contenedor y es fácil de transportar. Durante el primer año fue quiosco, oficina, taller, bar, pantalla de serigrafía, estudio de grabación, vivienda, laboratorio de investigación, invernadero, discoteca, cine y una unidad para la edición de periódicos.

Desde junio de 2006 a junio de 2007 se visitaron 11 localidades cercanas a Friburgo. En cada lugar el proyecto estuvo expuesto durante un mes.

## [ENG]

The orbit is part of an integral strategy headed by the municipal theatre of Friburg which we conducted in the season of 2005/06. The new director, Barbara Mundel, was seeking a new way to define theatre in relation to the city, in the context of great social changes and bearing in mind the public funding cuts applied to culture. The Orbit was established as a place where the city and theatre could highlight their relationship and question new perspectives of the contents in the work produced together.

The project, with renewed themes and contents of Friburg's municipal theatre, went all over the city to discover places and urban conflicts. The theatre seeks its history in the universe of the city. At the end of the first year, in June 2007, the project landed in the theatre. The Orbit is an expandable space module.

It is the size of a container and therefore is easy to transport. The first year it was used as a kiosk, office, workshop, bar, serigraph screen, recording studio, house, research laboratory, greenhouse, discotheque, cinema and a newspaper publishing unit.

Between June 2006 and June 2007 it visited eleven places around Friburg. The journey took us to the outskirts and the centre, we landed in shopping centres, travelled to abandoned airports, moved to recently developed areas and to areas of great development in the 1970s, we visited the new university research departments and an old people's home. Everywhere we went, the project was exhibited for one month.

We carried out surveys in the city centre with the residents of Friburg asking them about their relationship with the city, how they use it and which places they like to visit or avoid. We asked them about the most typical features and on their personal utopias. The result was the first psychological profile of the city of Friburg.

## [CAT]

The orbit (L'òrbita) és part d'una estratègia integral encarregada per al teatre municipal de Friburg que vam desenvolupar la temporada 2005/06. La nova directora, Barbara Mundel, estava buscant una nova definició del teatre en relació amb la ciutat, en el context de grans canvis socials i tenint en compte les retallades en la cultura finançada amb fons públics.

El projecte, amb els renovats temes i continguts del teatre municipal de Friburg, va donar voltes per tota la ciutat per descobrir llocs i conflictes urbans. Al final del primer any, el juny de 2007, el projecte va aterrar al teatre. The Orbit és un mòdul espacial expansible. Té les dimensions d'un contenidor i és fàcil de transportar. Durant el primer any va ser quiosc, oficina, taller, bar, pantalla de serigrafia, estudi de gravació, habitatge, laboratori d'investigació, hivernacle, discoteca, cinema i una unitat per a l'edició de diaris.

Des de juny de 2006 a juny de 2007 es van visitar 11 localitats properes a Friburg. A cada lloc, el projecte es va exposar durant un mes.



# 45 ¿De parte de quién? Call free: Locutorio Móvil

Josep-Maria Martín / Barcelona, España / 2003 / www.josep-mariamartin.org

## [ESP]

El proyecto ¿De parte de quién? Call Free: Locutorio Móvil, surgió a partir de una reflexión sobre la proliferación de los locutorios como un nuevo fenómeno urbano, relacionado con la inmigración y el desplazamiento cultural.

El fundamento de la propuesta fue crear un espacio itinerante que permitiera reflexionar sobre la comunicación, más allá del fenómeno de la inmigración. Promover una construcción colectiva con ciudadanos anónimos, una plataforma que conectara experiencias íntimas y revelara funciones y disfunciones sociales y urbanas.

Se creó un locutorio móvil en forma de caravana donde los ciudadanos eran invitados, en su trayecto cotidiano, a llamar a quien quisieran, residentes en cualquier lugar del mundo y hacerlo gratuitamente. Se propuso a los usuarios que transmitieran y compartieran (voluntariamente) fragmentos de sus historias verdaderas con los artistas y así aprovechar la experiencia de comunicación para crear relatos de ficción y conformar un vídeo documental.

El diseño interior de la caravana facilitó que se produjeran diálogos, debates, confidencias, etc., diversas formas de comunicación entre los usuarios y los escritores, la realizadora del vídeo y el artista, director del proyecto. Los escritores recogieron, de esa singular experiencia, un valioso material para la creación de un relato de ficción.

## [ENG]

The Project Who's Calling? Call Free: Mobile Telephone Centre arose from a number of thoughts regarding the proliferation of these telephone centres as a new urban phenomenon related with immigration and cultural movement. The basis of the project was to create a travelling space which would lead to thought about communication, beyond the phenomenon of immigration. To promote a collective construction with anonymous citizens, a platform which would connect personal experiences and reveal social and urban functions and dysfunctions.

A mobile telephone centre was set up in the form of a caravan, where citizens were invited, on their everyday journeys, to call whoever they wanted, to anywhere in the world and do so free of charge. We asked the users to (voluntarily) convey and share excerpts of their life stories with the artists and thus take advantage of the experience of communicating to create fictional stories and film a video documentary.

The interior design of the caravan enabled dialogues, secrets and debates, etc., to be conveyed, different forms of communication between the users and writers, and the video producer and artist, who directed the project. The writers collected valuable material to create a fictional novel from this singular experience.

## [CAT]

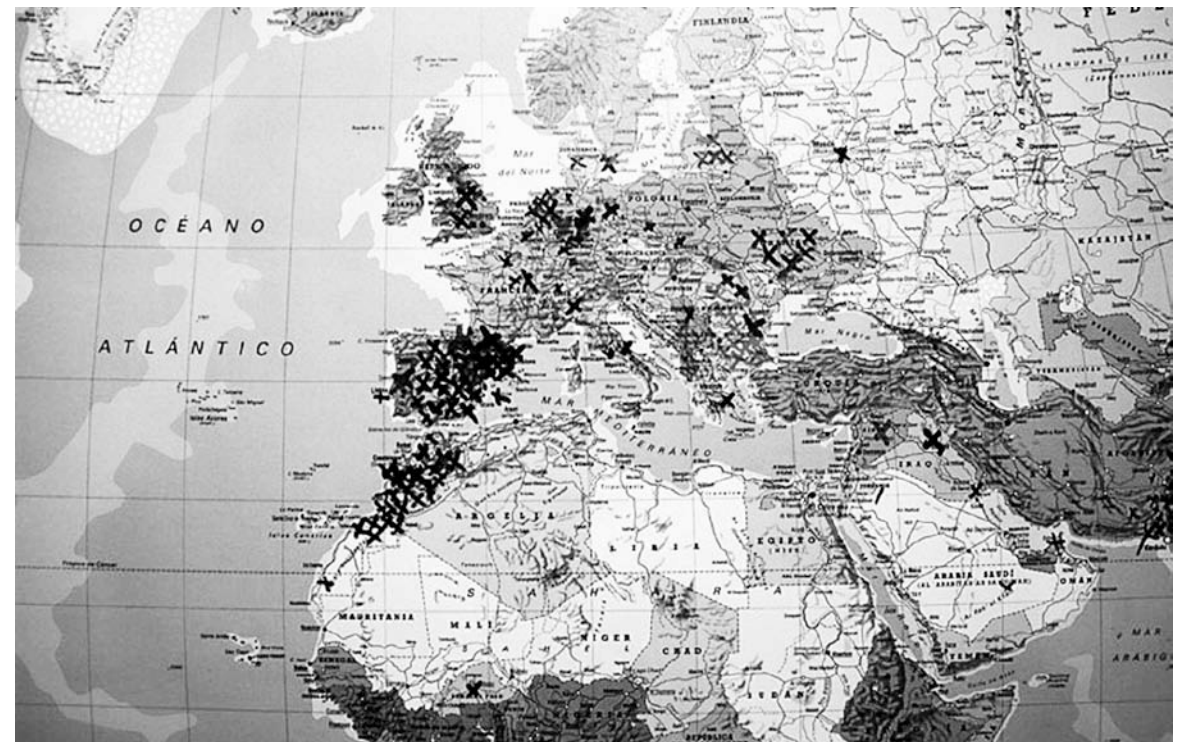
El projecte De parte de quién? Call Free: Locutorio Móvil, va sorgir arrel d'una reflexions sobre la proliferació dels locutoris com un nou fenomen urbà relacionat amb la immigració i el desplaçament cultural.

El fonament de la proposta fou crear un espai itinerant que permetés reflexionar sobre la comunicació, més enllà del fenomen de la immigració. Promoure una construcció col·lectiva amb ciutadans anònims, una plataforma que connectés experiències íntimes i revelés funcions i disfuncions socials i urbanes.

Es va crear un locutori mòbil en forma de caravana, on els ciutadans eren convidats, en el seu trajecte quotidià, a trucar a qui volguessin, residents a qualsevol lloc del món i fer-ho gratuïtament. Es va proposar als usuaris que transmetessin i compartissin (voluntàriament) fragments de les seves veritables històries amb els artistes i així aprofitar l'experiència de comunicació per crear relats de ficció i conformar un vídeo documental.

El disseny interior de la caravana va facilitar que es produïssin diàlegs, debats i confidències, etc., diferents formes de comunicació entre els usuaris i els escriptors, la realitzadora de vídeo i l'artista, director del projecte. Els escriptors van recollir, d'aquesta singular experiència, un valuós material per a la creació d'un relat de ficció.





# 46 Carrinho multimidia

Ana Dumas / Salvador de Bahía, Brasil / 2009 / [www.carrinhomultimidia.com](http://www.carrinhomultimidia.com)

## [ESP]

Instalación de arte y comunicación ambulante: desfile de ideas, conceptos, imágenes, textos, sonidos electrónicos, fragmentos del siglo XXI. Es un collage de referencias del universo pop/popular: carritos de cafés de Bahía, sonidos jamaicanos y neoyorquinos, arte povera, pop art, punk, tropicalismo, filosofía socrática. Galería ambulante, cine en baja resolución, un mural que anda, un libro nómada. El Carrinho Multimidia es la tecnología de lo posible, tecnología de calle —si no puede filmar su idea en película, hágalo con la cámara de su móvil. No importa la resolución de su idea, importa que usted la exprese, la comparta, sea de forma digital o analógica—.

Armado con un proyector portátil, tablet, micrófono inalámbrico, pantalla LED de mensajes, una alfombrilla de ratón, pegatinas, pósters, el Carrinho promueve performances, clases gratuitas, instalaciones ambulantes, acciones educativas y de *marketing* promocional.

En el Carrinho Multimidia, las lenguas están al servicio del intercambio de información, de los recuerdos, del conocimiento. Sin fronteras ni jerarquías entre ellas: un concepto visual vale tanto como lo textual, oral o sensorial.

## [ENG]

A travelling art and communications centre: an array of ideas, concepts, images, texts, electronic sounds, excerpts from the 21st century. This collage of references of the universe of pop and folk music: coffee trolleys in Bahia, sounds from Jamaica and New York, arte povera, pop art, punk, tropicalism, Socratic philosophy. A travelling gallery, low resolution cinema, a mural that walks, a Nomadic book. The Carrinho Multimidia is the technology of all that's possible, street technology—if you can't shoot your idea on film, do it with your mobile phone. The resolution of your idea does not matter, what matters is

that you express it, share it, whether the support is digital or analogical—.

With a portable projector, tablet, cordless microphone, LED monitor, a mat for the computer mouse, stickers and posters, the Carrinho promotes performances, free classes, travelling installations, educational activities and marketing.

On the Carrinho Multimidia, languages are there to serve the exchange of information, memories, knowledge. No boundaries or hierarchies between them: a visual concept is worth as much as a textual, verbal or sensorial concept.

## [CAT]

Instal·lació d'art i comunicació ambulants: desfílada d'idees, conceptes, imatges, textos, sons electrònics, fragments del segle XXI. És un collage de referències de l'univers pop/popular: carrets de cafès de Bahia, sons jamaicans i novaiorquesos, art povera, pop art, punk, tropicalisme, filosofia socràtica. Galeria ambulants, cinema en baixa resolució, un mural que camina, un llibre nòmada. El Carrinho Multimidia és la tecnologia del possible, tecnologia de carrer —si no pot filmar la seva idea en pel·lícula, faci-ho amb la càmera del seu mòbil. No importa la resolució de la seva idea, importa que vostè l'expressi, la comparteixi, sigui de forma digital o analògica—.

Amb un projector portàtil, tablet, micròfon sense fils, pantalla LED de missatges, una estoreta de ratolí, adhesius, pòsters, el Carrinho promou performances, classes gratuïtes, instal·lacions ambulants, accions educatives i de màrqueting promocional.

Al Carrinho Multimidia, les llengües estan al servei de l'intercanvi de la informació, dels records, del coneixement. Sense fronteres ni jerarquies entre elles: un concepte visual val tant com el textual, oral o sensorial.



# 47 BASEmóvel ou Conversa como lugar

Vitor Cesar / Fortaleza, Brasil / 2002-2008 / [www.vitorcesar.org](http://www.vitorcesar.org)

## [ESP]

Entre 2002 y 2004, la Transição Lustrada (Renata Costa Lima, Rodrigo Costa Lima y Vitor Cesar) acogió a personas, presentaciones y debates en BASE, espacio de trabajo para los artistas en Fortaleza. El espacio se cerró y surgió BASEmóvel: una estructura flexible cuyo objetivo es proporcionar encuentros, conversaciones y estudios. La BASEmóvel acontece en distintos formatos. Su primera edición consistió en una serie de talleres en el interior de Ceará, como el proyecto Artistas y sus formas de organización. Para llevar a cabo los talleres, todo el material recolectado en los dos años de existencia de BASE —una pequeña biblioteca, las fotografías y vídeos— estaba disponible para su consulta. Su segunda edición, realizada en colaboración con Graziela Kunsch —una “poltrona enamoradeira”, que alberga una biblioteca— se utilizó en la exposición Campo Coletivo, en el Centro Universitario Maria Antonia.

## [ENG]

Between 2002 and 2004, the Transição Lustrada (Renata Costa Lima, Rodrigo Costa Lima and Vitor Cesar) invited people, presentations and debates to come to BASE, the artists' workspace in Fortaleza. The space closed down and subsequently the BASEmóvel was born: a flexible structure whose aim is to provide meeting space, conversations and study areas.

The BASEmóvel has been turned into several formats. The first edition held consisted of a series of workshops inside Ceará, as the artists project and how they formed the organization. To carry out the workshops, all the material collected in the two years that BASE existed —a small library, photographs and videos— were made available for consultation. In the second edition, held in collaboration with Graziela Kunsch —an “easy chair for two” which houses a library— was used at the exhibition Campo Coletivo, at the Centro Universitario Maria Antonia.

## [CAT]

Entre 2002 i 2004, la Transição Lustrada (Renata Costa Lima, Rodrigo Costa Lima i Vitor Cesar) va acollir a persones, presentacions i debats a BASE, espai de treball per als artistes a Fortaleza. L'espai es va tancar i va sorgir BASEmóvel: una estructura flexible l'objectiu de la qual és proporcionar trobades, converses i estudis. La BASEmóvel esdevé en diferents formats. La seva primera edició va consistir en un seguit de tallers a l'interior de Ceará, com el projecte Artistes i les seves formes d'organització. Per dur a terme els tallers, tot el material recollit en els dos anys d'existència de BASE —una petita biblioteca, les fotografies i vídeos— estava disponible per a la seva consulta. La seva segona edició, realitzada en col·laboració amb Graziela Kunsch —una “poltrona enamoradeira”, que alberga una biblioteca— es va utilitzar a l'exposició Campo Coletivo, al Centro Universitario Maria Antonia.





# 48 Folk Float

Public Works / Egremont, Reino Unido / 2007 / [www.publicworksgroup.net](http://www.publicworksgroup.net)

## [ESP]

Folk Float es un archivo móvil para la ciudad de Egremont. El archivo es una mezcla ecléctica de objetos, artefactos y publicaciones que habían sido recogidos a través de una red informal de individuos y que se almacenaban en una habitación privada. Nunca ha sido formalizado a pesar de que existía gran interés y deseos de crear un espacio público para poderlo mostrar, explicar, discutir, ampliar y darle forma. Hemos reconstruido una antigua furgoneta de reparto de leche para incorporar una serie de funciones que pueden responder a las diferentes situaciones en las que Folk Float pueda intervenir. El vehículo dispone de una vitrina para objetos preciosos, una ventana para temas especiales y donaciones temporales, espacio para hacer té y café, una mesa de taller, una pantalla para proyecciones, áreas de encuentro cubiertas, de almacenamiento, un índice de todos los elementos del archivo y un blog para entrar nuevos elementos en línea.

Como construcción arquitectónica ofrece al mismo tiempo una realidad espacial que puede actuar en el aquí y el ahora, un precedente para el pensamiento y también para la construcción de nuevos tipos de "edificios", que puedan responder a una situación local específica. La ambición es el desarrollo de un archivo público permanente que se pueda propagar a través de espacios y tiempos.

## [ENG]

Folk Float is a mobile archive in the city of Egremont. Its shape and mechanisms were determined by the original archive and due to the expectations of the groups involved in it. The Egremont archive was, and still is, an eclectic collection of objects, artefacts and publications that was collected by an informal network of individuals and which was once stored in a private room. It has never been formalized despite the great interest raised by it and the wish to create a public space to exhibit, explain, discuss, extend and shape it. We rebuilt an old milk float (an electric vehicle that delivers milk door to door) to incorporate a series of functions that

can easily respond to the different situations in which the Folk Float could be involved. The vehicle has a display cabinet for valuable objects, a display window for special themes and temporary donations, a place for tea and coffee and a workshop bench, a projection screen, covered meeting and storage areas, a table of contents of all the features in the archive and a blog to enter new features online.

As an architectural construction, a project like Folk Float offers both a spatial reality that can act in the here and now, a precedent for thought and also for the construction of new kinds of "buildings", which can respond to a specific local situation—for example, a local history museum—, without having to import architectural models from other places. The ambition of Egremont is to develop a permanent public archive that, thanks to its form and construction, can be propagated through space and time.

## [CAT]

Folk Float és un arxiu mòbil per a la ciutat de Egremont. L'arxiu és una barreja eclèctica d'objectes, artefactes i publicacions que havien estat recollits a través d'una xarxa informal d'individus i que s'emmagatzemava en una habitació privada. Mai ha estat formalitzat malgrat que existia gran interès i desig en la creació d'un espai públic per poder-lo mostrar, explicar, discutir, ampliar-lo i donar-li forma. Hem reconstruït una antiga furgoneta de repartir llet per incorporar una sèrie de funcions que poden respondre a les diferents situacions en les que Folk Float pugui intervenir. El vehicle disposa d'una vitrina per objectes preciosos, una finestra per temes especials i donacions temporals, espai per fer te i café, una taula de taller, una pantalla per a projeccions, àrees de trobada cobertes, d'emmagatzematge, un índex de tots els elements de l'arxiu, i un bloc per entrar nous elements en línia. Com a construcció arquitectònica ofereix alhora una realitat espacial que pot actuar en l'aquí i l'ara, un precedent per al pensament i, també, per a la construcció de nous tipus d'"edificis", que poguessin respondre a una situació local específica. L'ambició és el desenvolupament d'un arxiu públic permanent que es pugui propagar a través d'espais i dels temps.



# 49 Espais, trànsits i dispositius mòbils

Raumlabor / Dimas Enrique Agudo, Melina Analyti, Flavia Apriliini, Maria Cedó, Alejandra Domínguez, Eider Eguren Golkouria, Jaime Esparza, Pedro Eurutia, Isabel Gill, Jo Graell, Esteve Holgado, Angel Illescas, Pablo Ángel Lugo, Juan Pablo Martínez, Carolina María Martins, Diana Padrón, Pablo La Parra, Annagjulia Parizzi, Dario Reina, Andrea Rodríguez, Giovanni Roncador, Irene Ruiz, Florian Schmidt, Alsa Serrano, Giorgia Sgarbossa, Verónica Toscano, Imma Vallmitjana, Norma Yhared / Barcelona, España / 2011 / www.raumlabor.net

## [ESP]

En tiempos pasados, había una caravana gitana que venía a nuestro pueblo cada dos años con una tienda de campaña muy grande. Viajaban por todo el país siempre cargando las últimas invenciones. La gente del pueblo sentía excitación por una parte y miedo por la otra. Esta vida nómada y libre estaba cuestionando las fundaciones de nuestra ordenada y silenciosa comunidad. Pasadas tres o cuatro semanas, cuando la caravana se iba, siempre había alguien en el pueblo que se había extraviado, y muchos otros tenían dificultades para volver a sus rutinas cotidianas. Queremos contemplar la idea del museo móvil de un modo similar!. ¿Cuál es el rol de la colectividad en nuestra sociedad 'post-todo'? ¿Qué debería pasar en un museo móvil, transportando contenido y significado de un sitio a otro? ¿Cómo podemos cuestionar nuestras rutinas cotidianas? ¿Qué podría ser el espejo en el cual vemos lo mejor de nosotros mismos? ¿Qué tipo de arte puede ser expuesto en un museo móvil?. El museo que queremos diseñar consiste en estructuras móviles. Cada estructura tendrá su propia función independiente, pero en combinación y relación la una con la otra todas crearán un nuevo tipo de museo y de posibilidades. En el taller crearemos un Modelo 1:5 y dibujos del museo. Cada grupo debe desarrollar una unidad móvil que pueda funcionar independientemente y ser combinada para formar el museo móvil. El taller "Espacios, tránsitos y dispositivos móviles" se ha desarrollado en el mes de Octubre de 2011 en el marco del proyecto general *Ceci n'est pas une voiture*.

## [ENG]

In the past a Gypsy caravan would visit our village every two years with a marquee. They would travel up and down the country loaded with the latest inventions. The locals felt great excitement and also a feeling of great fear. This Nomadic lifestyle of freedom was somehow raising doubts about the foundations of our orderly, silent community. After three or four weeks when the caravan was about to leave, there was always someone who had gone missing, and many others found it difficult to go back to their usual routines. We seek to consider the idea of a mobile museum in the same way! What could be more different than travelling from place to place in our days? What role is played by the group in our 'post-everything so-

ciety? What should happen in a mobile museum, transporting contents and meanings from one place to another? How can we doubt our everyday routines? In which mirror could we see the best of ourselves? What kind of art can be exhibited in a mobile museum? The mobile museum we wish to design consists of mobile structures. Each structure will have its own independent function, but combined with and related to one another they can all create new kinds of museums and possibilities, to temporarily redefine public space. At the workshop we will create a model on a 1:5 scale with drawings of the museum. Each group must develop a mobile unit that can function independently and be combined to form the mobile museum. The workshop "Spaces, travels and mobile devices" took place in October 2011 in the context of the general project *Ceci n'est pas une voiture*.

## [CAT]

En temps passats, hi havia una caravana gitana que venia al nostre poble cada dos anys amb una tenda de campanya molt gran. Viatjaven per tot el país sempre carregant les últimes invencions. La gent del poble sentia excitació d'una banda i por per l'altra. Aquesta vida nòmada i lliure estava qüestionant les fundacions de la nostra ordenada i silenciosa comunitat. Passades tres o quatre setmanes, quan la caravana s'en anava, sempre hi havia algú al poble que s'havia extraviat, i molts altres tenien dificultats per tornar a rutines quotidianes. Volem contemplar la idea del museu mòbil d'una manera similar!. Quin és el rol de la col·lectivitat en la nostra societat 'post-tot'? Què hauria de passar en un museu mòbil, transportant contingut i significat d'un lloc a un altre? Com podem qüestionar les nostres rutines quotidianes? Què podria ser el mirall en el qual veiem el millor de nosaltres mateixos? Quin tipus d'art pot ser exposat en un museu mòbil?. El museu que volem dissenyar consisteix en estructures mòbils. Cada estructura tindrà la seva pròpia funció independent, però en combinació i relació l'una amb l'altra totes crearan un nou tipus de museu i de possibilitats. Al taller crearem un Model 1:5 i dibuixos del museu. Cada grup ha de desenvolupar una unitat mòbil que pugui funcionar independentment i ser combinada per formar el museu mòbil. El taller "Espais, trànsits i dispositius mòbils" s'ha desenvolupat al mes d'octubre de 2011 en el marc del projecte general *Ceci n'est pas une voiture*.



# 50 Hanguendo-Periódico con Patas

Raimond Chaves / El Cerro, Naranjito, Puerto Rico; Berlín; Lima; Barrio Venecia de Bogotá, Colombia; San Juan de Puerto Rico; Módena; Terrassa; Barcelona; Sevilla; Lleida / 2002-2006 / www.puiqui.com

## [ESP]

Esta iniciativa editorial viajera se llevó a cabo desde la Estación Móvil. La estación designaba: la voluntad para trabajar con los demás y a partir de los diversos contextos a los que llegaba invitado como artista; las capacidades de entendimiento y acuerdo puestas en juego en ese encuentro; y el ejercicio de construcción colectiva de un espacio temporal donde potenciar lo público.

Dado que el proyecto se gestó en Puerto Rico, escogí el vocablo spanglish Hanguendo —del inglés to hang around—, gerundio que significa deambular sin destino predeterminado. El subtítulo Periódico con Patas aludía al movimiento y también al hecho de que en el Perú un pata es un amigo. HPP propició ediciones de publicaciones con las que reivindicaba la capacidad de la gente para relatar la propia experiencia. Así en forma de periódico de cordel se invitaba a reflexionar sobre el papel de los medios de comunicación, se cuestionaba el rol de receptor pasivo propio del lector de prensa tradicional.

A partir de una redacción ambulante que iba a los sitios en vez de tener una sede fija, convertía la edición de un periódico en un hecho público y su lectura en un acontecimiento colectivo.

## [ENG]

This travelling-publishing initiative was carried out from what was sometimes called explicitly a Mobile Station. This station designated the sum of: a) the will to work with others and in various contexts in the places where it reached after being invited as an artist; b) the ability of understanding and agreeing on how this could be used in such meetings; and c) collective building of a temporary space where the public arena could be promoted.

Since the project originated in Puerto Rico, I chose the Spanglish word of Hanguendo —from the English to hang around—, a gerund which means being in a place without any

predetermined destination. The subtitle of Newspaper with Legs referred to the movement and also the fact that in Peru a “pata” or leg means friend.

HPP (in its Spanish initials) as an almost independent exercise of press provides several editions of publications which vindicated the ability of people to tell their own experiences. Thus in the form of a string newspaper people were invited to reflect on the role of the media, doubts were aired about the limitations and the typical passive role played by readers of the traditional press. An invitation to read the press differently and a suggestion to do it as you want.

Thus, starting from a travelling newsroom which went to places instead of being stationary it turned the publishing of a newspaper into a public event and reading it into a collective event.

## [CAT]

Aquesta iniciativa editorial viatgera es va portar a terme des de l'Estació Mòbil. L'estació designava: la voluntat per treballar amb els demés i a partir dels diversos contextos als que s'arribava convidat com a artista; les capacitats d'enteniment posades en joc en aquesta trobada; i l'exercici de construcció col·lectiva d'un espai temporal on potenciar allò públic.

Atès que el projecte es va gestar a Puerto Rico, vaig escollir el vocable spanglish Hanguendo —de l'anglès to hang around—, gerundi que significa deambular sense destinació predeterminada. El subtítol Periódico con Patas feia al·lusió al moviment i també al fet que al Perú un pata és un amic. HPP va propiciar edicions de publicacions amb les que reivindicava la capacitat de la gent per relatar la pròpia experiència. Així en forma de diari de cordell es convidava a reflexionar sobre el paper dels mitjans de comunicació, es qüestionava el rol de receptor passiu propi del lector de premsa tradicional. A partir d'una redacció ambulante que anava als llocs en comptes de tenir una seu fixa, convertia l'edició d'un diari en un fet públic i la seva lectura en un esdeveniment col·lectiu.



Lo que yo quiero contar es lo del huracán George. Nosotros teníamos una casa de madera la cual era pequeña pero nosotros éramos muy humildes. Nosotros nos decidimos irnos a quedar a casa de mi abuela por cualquier problema. La casa de mi abuela era de cemento a la cual nos quedaba quedarnos allí. Mi abuela nos obligó a quedarnos allí a la cual no queríamos, era mejor.

Cuando pasó el huracán cayó el árbol que estaba detrás de mi casa. Nos derribó todo y en casa de mi abuela estamos vivos.

Cuando regresamos a nuestra casa todo el mundo estaba en su hogar. Entonces, pararon a mi mamá y le dijeron "tu hogar fue el único que se derribó" y ella dijo "cómo va a ser, dejen el relajón" y fuimos hasta allí y era verdad.

Todo, los dormitorios. Mi mamá sacó la foto y fue con mi padrino Gual a buscar ayuda. Y buscar ayuda, nos dieron cemento. Nos dieron la ayuda y gracias a mi padrino, fue el que nos ayudó a hacer la casa otra vez.

Narangerin Mojica  
Villa del Río, 30 de agosto de 2003

# 51 WE Riders

Marksearch / Oakland, EUA / 2006 / [www.marksearch.org](http://www.marksearch.org)

## [ESP]

WE Riders, es una exploración de tres meses de duración del equipo de Marksearch (Bruce Douglas + Sue Mark) que tiene como objetivo encontrar definiciones geográficas y culturales de las zonas oeste y este de la localidad de Oakland en California. El proyecto nace de las preguntas y confusiones que muchos residentes de Oakland tienen sobre su ciudad ya que aunque la diferenciación entre las dos zonas está consolidada en la cotidianidad, en las noticias y en las campañas políticas, estas áreas no están señaladas en los mapas. El verano de 2006, WE Riders viajaron en una bicicleta tándem por toda la ciudad recogiendo y visualizando historias e imágenes en un quiosco itinerante hecho a partir de señales de tráfico reutilizadas. Durante los viajes semanales, se habló con viejos residentes de Oakland, niños y grupos escolares en los mercados de agricultores, con los transeúntes en las plazas públicas. Los comentarios de la gente se mostraron en el quiosco y en el weblog ([www.weridersoakland.blogspot.com](http://www.weridersoakland.blogspot.com)) para que las dos zonas pudiesen compartir información. En tres meses, más de 200 personas contribuyeron en el proyecto elaborando mapas y completando encuestas. Con ello se ha generado un diálogo continuado apuntando un espectro de opiniones positivas sobre Oakland.

## [ENG]

WE Riders, is a three-month creative exploration conducted by the Marksearch team (Bruce Douglas + Sue Mark) which aims to find geographical and cultural definitions in the western and eastern areas of Oakland in California. The project sprang from the questions and doubts raised by many residents in Oakland regarding their city since, although the difference between both areas is consolidated in the everyday life of the residents, these areas do not appear on the maps on the news and in political campaigns. In the summer of 2006, WE Riders rode on a tandem bike across the city collecting and witnessing

stories and images in a travelling kiosk made with recycled traffic signs. During the weekly rides, we spoke with the old residents of Oakland, children and school groups in the farmers' markets, with passers-by in the public squares, parks and sidewalks. The comments made by the people were hung on the kiosk and on the weblog ([www.weridersoakland.blogspot.com](http://www.weridersoakland.blogspot.com)) so that both areas could share the information. In three months, over 200 people contributed to the project making maps and filling them in. Thus a dialogue has been built up with continuous additions made regarding positive opinions on Oakland.

## [CAT]

WE Riders, és una exploració de tres mesos de durada de l'equip de Marksearch (Bruce Douglas + Sue Mark) que té com a objectiu trobar definicions geogràfiques i culturals de les zones oest i est de la localitat d'Oakland a Califòrnia. El projecte neix de les preguntes i confusions que molts residents d'Oakland tenen sobre la seva ciutat ja que, encara que la diferenciació entre les dues zones està consolidada en la quotidianitat, en les notícies i en les campanyes polítiques, aquestes àrees no estan assenyalades als mapes. L'estiu del 2006, WE Riders va viatjar amb una bicicleta tándem per tota la ciutat recollint i visualitzant històries i imatges en un quiosc itinerant fet a partir de senyals de trànsit reutilitzats. Durant els viatges setmanals, es va parlar amb vells residents d'Oakland, nens i grups escolars als mercats de pagesos, amb transeünts a les places públiques. Els comentaris de la gent es van mostrar al quiosc i al weblog ([www.weridersoakland.blogspot.com](http://www.weridersoakland.blogspot.com)) per tal que les dues zones poguessin compartir informació. En tres mesos, més de 200 persones van contribuir en el projecte elaborant mapes i completant enquestes. Amb això s'ha generat un diàleg continuat apuntant un espectre d'opinions positives sobre Oakland.

