

CUMMA PAPERS # 12

ARTE DE CURACIÓN, MANEJO Y MEDIACIÓN (CUMMA POR SUS SIGLAS EN INGLÉS) ES UN PROGRAMA DE MAGÍSTER MULTIDISCIPLINARIO DE DOS AÑOS EN LA UNIVERSIDAD DE AALTO QUE SE ENFOCA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO Y EN SU PÚBLICO. LA UNIVERSIDAD DE AALTO ESTÁ UBICADA EN HELSINKI Y ESPOO EN FINLANDIA.

PARA-SITIOS

SIGUIENDO LOS PASOS DE FREIRE

ENTREVISTA CON JANNA GRAHAM

POR EVA FORSMAN, NINA SUNI,
ULLA TAIPALE, HEIDY TIITS,
ANNUKKA VÄHÄSÖYRINKI
& EMILIO ZAMUDIO

Aunque la pedagogía crítica en las galerías de arte se ha estado dando durante algunas décadas, se empezó a poner de moda apenas a comienzos del siglo XXI, como parte del llamado Giro Educativo (Educational Turn).

Janna Graham es una de las pioneras de la llamada educación crítica de galería. Ha estado trabajando y “para-sitiando”¹ como educadora, investigadora y curadora en varias instituciones de arte en Canadá y el Reino Unido, involucrando a comunidades, barrios y artistas para llevar a cabo Estudios Posibles (Possible Studies), y otros proyectos de justicia social y relacionados con el arte.

Graham ha sido influenciada sobre todo por el libro “Pedagogía del oprimido” del pedagogo y teórico brasileño Paulo Freire. En el libro se sugiere que a los proyectos culturales relacionados con la justicia social solo se les puede dar el nombre de pedagogía radical cuando los “oprimidos” pueden participar en el diálogo y comprometerse con acciones significativas.

En esta entrevista Janna Graham comparte su experiencia y su percepción hacia la conciencia crítica o *conscientização* y al trabajo de educación popular en el contexto de las instituciones del arte. Describe una situación en la que la pedagogía crítica tiene que negociar los paradigmas jerárquicos y orientados al autor que tienen las artes en relación a los intereses de las comunidades en conflicto. A pesar del Giro Educativo, como ella lo describe, los proyectos de pedagogía radical que involucran a artistas, curadores y educadores de galerías y comunidades son todavía muy marginalizados, tanto económicamente como en términos de apoyo en general; cuanto uno más se

¹ Este término “para-siting” se entiende como un sitio alternativo donde se puede brindar educación artística separándose de la educación tradicional.

aleja del estrellato artístico, más grande es la posibilidad de que uno sea marginalizado.

JANNA GRAHAM, HAS TRABAJADO Y PUBLICADO SOBRE LA EDUCACIÓN DE LA GALERÍA COMO UNA PRÁCTICA RADICAL, Y HAS DESCRITO A LOS EDUCADORES RADICALES DE GALERÍA QUE TRABAJAN EN INSTITUCIONES COMO PARA-SITIOS. ¿DÓNDE TE POSICIONAS EN EL CAMPO? ¿Y TE VES A TI MISMA COMO UN PARA-SITIO?

Bueno, primero, yo diría que no creo que la educación de la galería sea necesariamente una práctica radical. Existen muchos tipos de educación de galería, unos muy coloniales e instrumentalizados, otros radicales, y muchos otros en medio. Yo me posiciono como alguien que trata de ser una educadora radical que también trabaja en galerías, pero también me posiciono de forma regular fuera de las galerías. En este tipo de trabajo está mi participación en un grupo llamado “El foro de pedagogía radical en Londres, el cual reúne a profesores procedentes de contextos muy diferentes – desde movimientos anarquistas hasta escuelas primarias. Durante la lucha en contra de las medidas de austeridad en la educación en el Reino Unido, hemos estado involucrados en varias protestas y ocupaciones, y hemos dado a conocer la práctica de la pedagogía radical en esos contextos. No nos vemos necesariamente como radicales, pero usamos el término “radical” para distinguir nuestros compromisos de los propósitos coercitivos de la educación neoliberal. Es lo mismo que significa ser un educador “radical” de galería, lo cual tiene que ver con usar mi posición en las galerías para trabajar en contra de la opresión a manos del gobierno neoliberal. Entonces, esta posición no está fuera del neoliberalismo, sino que trabaja desde el interior de sus condiciones para encontrar este “afuera”. Es por eso que a veces uso la palabra para-sitio para describirlo. De hecho, tomé prestado el término de otros educadores radicales con quienes he trabajado en proyectos, quienes frecuentemente bromean al decir que están “para-sitiando” las instituciones tradicionales para realizar su trabajo radical. Al igual que “radical”, “para-sitiar” indica una disputa colectiva en contra de las condiciones dentro de las instituciones neoliberales de las cuales somos dependientes.

¿CÓMO FUE QUE TE INTERESASTE Y TE COMPROMETISTE EN EL GIRO EDUCATIVO CRÍTICO?

Hmmm. No estoy segura de que el giro educativo sea necesariamente crítico. Para responder a esto, puedo describir cómo entré en contacto con la pedagogía crítica y cómo experimente el llamado “giro educacional”, dos situaciones que son muy diferentes. Mis experiencias en la educación, política y, por supuesto, para-sitiando empezaron en los 90 cuando era estudiante en Canadá, cuando fui reclutada en la lucha de un grupo indígena llamado Primera Nación de Aliados de Andorch Algonquin (AAFNA por sus siglas en inglés), quienes estaban disputando con el gobierno canadiense por tierras y el

estatus aborígen. Usamos recursos de la universidad para comprometernos en una acción colectiva, usando procesos de video, auto-reflexivos y de auto educación. “Nosotros” éramos una mezcla de estudiantes, gente indígena y no indígena trabajando muchas generaciones, aprendiendo sobre el arte y la educación en el proceso de lucha. Más tarde, continué con las cosas que aprendí de esta experiencia y con las interrogantes que este proceso provocó, esta vez en la Galería de Arte de Ontario en Toronto, en el que desarrollé un programa juvenil con otros jóvenes en la ciudad, usando la galería para tratar temas que incluían la vigilancia a los jóvenes (y particularmente a los jóvenes de color). Durante este tiempo tomé cursos en el Centro Catalizador, un espacio popular de formación para la educación y publicación en la ciudad, donde encontré activistas para la justicia social de América Latina y otros lados, y conocí formalmente la historia y la práctica de la pedagogía crítica.

Años antes de que fuera al Reino Unido para conseguir mi PhD en el 2006, los artistas y curadores en Toronto empezaron a leer el libro *Estética Relacional* de Nicolas Bourriaud. Tal vez por la frustración que produjo este texto, y también porque nombró una práctica con la cual muchos artistas se estaban comprometiendo cada vez más, la gente empezó a hablar más sobre los procesos de arte participativo, y desde ese punto hacia la pedagogía y a la lectura de otros textos como *Piezas conversacionales* de Grant Kester, *El maestro ignorante* de Rancière, e incluso después, el trabajo de Paulo Freire. Estas lecturas estaban acompañadas por unos pocos proyectos, que tomaron la forma o la titulación de “la escuela”, “el grupo de estudio”, etc. Anteriormente, el mundo del arte tradicional, en mi experiencia, no parecía tener ningún interés en la educación - radical o no – lo cual fue relegado al sótano de la mayoría de las instituciones culturales, a pesar del hecho de que muchos artistas trabajaban como educadores. En el Reino Unido, la supervisora de mi PhD, Irit Rogoff, escribió un texto sobre esta tendencia – en el cual ella se había comprometido activamente, produciendo exhibiciones y eventos – describiéndolo como el “giro educativo”. Por medio de Irit me involucré en algunos de los proyectos y obras relacionadas con este giro.

Para mí y para otros quienes habían estado involucrados en la educación en las artes por mucho tiempo, fue muy extraño ver como este interés se arraigaba y entender lo que trajo a nuestro trabajo. Por otra parte, nos permitió ganar más terreno, ya que pudimos decir a directores y fundadores que el trabajo no solo era importante en las comunidades, sino también en el mundo del arte. Nos dio un poco más de espacio para experimentar más allá de los enfoques y espacios tradicionales. Al mismo tiempo, creó un poco de confusión, ya que mientras muchos proyectos adoptaban el lenguaje de la pedagogía radical y las formas como la escuela libre, no estaban organizados alrededor de los principios del compromiso a largo plazo con el cambio social y con las comunidades, lo que caracteriza a la mayoría de proyectos de pedagogía crítica en los que he estado involucrada a lo largo de los años. Estos proyectos eran mucho más cortos, sexistas y menos claros en términos de compromisos y consecuencias. El entender cómo usar este giro para ganar

influencia, pero no para caer en un enfoque más superficial, ha sido el desafío principal.

En este giro también fue interesante ver quién estaba invitado al diálogo. Había muy pocos educadores de galería, e incluso menos asociados con la comunidad o la educación a nivel escolar. Esto produjo jerarquías entre los diferentes practicantes, y resaltó las diferencias entre un mundo del arte que trabaja con principios de selección y educación de galería, la cual usualmente ha tenido un enfoque menos centrado en el autor y más colaborativo. Muchos educadores de galería saben que no serán estrellas, y se entienden a sí mismos como parte de un espectro con diferentes tipos de metas, las cuales no son sobre el ego o la práctica individual. Sin embargo, algunas de las discusiones críticas proporcionadas por el “giro educativo” fueron bienvenidas en el re-enfoque del diálogo entre los educadores de galería, lo cual me resultó frustrante, ya que se enfocaban demasiado en su/nuestra propia marginalización, cegando a los practicantes de cualquier alineamiento en complicidad con las agendas de educación neoliberales.

Curiosamente, también hubo un giro en los movimientos sociales a los que pertenecía en ese momento. Este giro fue una respuesta al agotamiento producido por las experiencias por el movimiento antiglobalización a finales de los 90, que se caracterizaba por grandes reuniones a nivel internacional y espectaculares protestas. La gente buscaba maneras de comprometerse en la lucha a un nivel más local y en cómo involucrar circunscripciones más amplias en la lucha en contra de las políticas neoliberales, y en mirar a la pedagogía crítica como una manera de entender los procesos de organización comunitarios en esta larga trayectoria.

En el Reino Unido este giro también fue relacionado con las medidas de austeridad que amenazaban (y que subsecuentemente tuvieron éxito) con triplicar las tasas académicas y en remover el subsidio por el que los estudiantes de la clase trabajadora podían ser parte de la educación superior. Este giro educacional involucró la ocupación de escuelas y colegios de arte, mansiones ilegalmente habitadas en el centro de Londres para volverlas escuelas gratuitas y talleres sobre historias de la pedagogía crítica.

Hubo momentos en los que todos estos giros se superponían, y momentos en los que se mantenían muy separados.

VOLVAMOS A LO DE LA GALERÍA SERPENTINA EN LONDRES. ALLÍ, FUNDASTE EL CENTRO PARA ESTUDIOS POSIBLES. ¿QUÉ SON LOS ESTUDIOS POSIBLES? ¿QUÉ HACE EL CENTRO EN LA PRÁCTICA, Y CÓMO PRESENTA NUEVOS ENFOQUES PEDAGÓGICOS?

El concepto de “estudio posible” es una práctica muy reconocida desarrollada a través del trabajo que hemos realizado en el barrio Edgware Road, donde empecé a trabajar en el año 2008. El proyecto se originó a través de proyectos

anteriores elaborados en el área por parte de la galería de arte *Serpentine Gallery*, por medio de los cuales se recaudó fondos para la participación en proyectos comunitarios y residencias artísticas. A través de la historia de *Serpentine* en Edgware Road, se conoce que ya existían relaciones de muchos años con los miembros de la comunidad. Cuando empecé a trabajar en *Serpentine*, me reuní con algunas personas que formaban parte de esta galería y otras personas con quienes, en conjunto, desarrollamos la idea de crear un espacio que fuera de utilidad para las personas del barrio y también desarrollamos programas donde los artistas pudieran proveer las herramientas y del trabajo de manera solidaria frente a los diversos problemas de la comunidad.

La idea de “estudio posible” procede de la investigación inicial que se llevó a cabo en el barrio, al reunirnos con diferentes personas quienes se encontraban luchando contra la gentrificación² del área. Las personas comentaban acerca de todos los estudios que había realizado el Municipio y los promotores locales. Estos estudios estaban orientados a construir la "necesidad" de gentrificación y parecía ser imposible de penetrar pues ellos dijeron lo que el Municipio necesitaba que dijeran. Mientras tanto, muchos grupos de estudio se reunían en el área para tratar asuntos del interés de quienes vivían y trabajaban allí. El “estudio posible” fue una respuesta ante esto. No solo fue un llamado para escuchar lo que era posible, sino también un compromiso para conocer qué otras posibilidades existía en el área.

A través del espacio que creamos, llamado Centro de Estudios Posibles, las personas realizaron estos “estudios posibles” en pocos días. Uno de los tipos de estudios está direccionado al trabajo en conjunto con artistas y grupos de la comunidad con el fin de desarrollar proyectos de investigación cooperativa. Los estudios colaborativos son a menudo dirigidos por artistas. Otros estudios han tomado lugar por parte de los grupos de la comunidad, quienes utilizan nuestras instalaciones de manera totalmente independiente. Un ejemplo de esto es x:talk, una organización local de trabajadoras sexuales que usó nuestro centro como base durante 5 años para organizar sus actividades, tales como cursos de idiomas e investigaciones independientes sobre el impacto de las políticas policiales en las trabajadoras sexuales. Incluso utilizaron la conexión que tienen con nosotros para “estudiar” cómo obtener un mayor apoyo financiero para su organización. Ese estudio fue bastante exitoso, ya que ahora son una organización independiente con su propio espacio auto-organizado. Esta organización fue de gran importancia para inculcar una ética

² Es una adaptación adecuada al español del término inglés gentrification, con el que se alude al proceso mediante el cual la población original de un sector o barrio, generalmente céntrico y popular, es progresivamente desplazada por otra de un nivel adquisitivo mayor. (<http://www.fundeu.es/recomendacion/gentrificacion/>)

de auto-organización comunitaria radical en el área. Otros proyectos- a menudo residencias de muy corto plazo- fueron estrictamente sobre la investigación artística. A través de ellos aprendimos acerca de proyectos en los que las comunidades y artistas estaban involucrados en otros espacios. Nos hemos involucrado en menor manera en estos últimos, ya que corren el riesgo de ser turísticos.

La mayoría de los “estudios posibles” han sido extraídos de historias radicales o de auto-educación en el área. La creación del Centro para Estudios Posibles se basó en el movimiento comunitario de artes desarrollado en el Reino Unido durante las décadas de 1970 y 1980, mediante el cual se ofrecieron equipos y recursos artísticos a los barrios de las clases trabajadoras y a aquellos quienes estaban comprometidos con la lucha social, como los mineros. En la década de 1970, había cientos de estos espacios y proyectos- todos financiados por el gobierno. Actualmente, quedan algunos en Londres, no muchos, ya que el gobierno ha estado reduciendo el financiamiento de los proyectos de base y ha trasladado este apoyo a las principales instituciones culturales como la galería de arte *Serpentine*.

A veces, la gente nos ha pedido que "hagamos" el Centro para Estudios Posibles en otros lugares; sin embargo, el Centro está estrechamente ligado a la comunidad específica de Edgware Road. Aunque, sin duda alguna es posible usar métodos similares a la educación radical y a las prácticas artísticas en la comunidad para ayudar a las personas comprometidas con las luchas sociales en cualquier lugar, y muchos lo han hecho en el pasado. Hacemos lo mejor que podemos por ayudar a otros con esto, pero no podemos afirmar que estuviéramos haciendo algo nuevo, ya que existen muchos grupos comunitarios que han estado usando estas estrategias por años.

EN UNO DE TUS TEXTOS, TÚTE REFIERES AL “ARTISTA” COMO UN CO-EDUCADOR O CO-INVESTIGADOR. ME PREGUNTABA SI ¿TE IMAGINARÍAS A CUALQUIER ARTISTA COMO PARTE DE ESTE TIPO DE PROCESO DE TRABAJO Y DE APRENDIZAJE CONJUNTO?, O ¿ES QUÉ EXISTE ALGÚN TIPO DE ARTISTA QUIEN PODRÍA ESTAR MÁS INTERESADO EN INVOLUCRARSE?

El responder a esta pregunta ha sido un proceso de aprendizaje realmente importante para nosotros en el proyecto. Al comienzo, fuimos muy conscientes al invitar a artistas que sabíamos que estaban comprometidos con la justicia social, o a quienes habían ayudado a una comunidad en su lucha. La

Cooperativa Acorde a la Policía de Mofussil (CAMP³) lo ha hecho- ellos dirigen su propio espacio de comunicación en Bombay, India, donde han trabajado de manera solidaria con distintos grupos, como los operadores del cable. Ellos tienen una amplia experiencia en cuanto al trabajo con las comunidades y a la construcción de infraestructuras. Ellos entendieron que su posición no era neutral y como consecuencia, dedicaron una gran cantidad de tiempo al análisis de las políticas del área junto con co-investigadores quienes trabajaron en tiendas y restaurantes. Juntos decidieron producir un archivo de las historias de los migrantes, el mismo que podría ser usado para la lucha de estas tiendas contra las formas de limpieza social y cultural propuestas.

Este enfoque es muy importante, porque en el Reino Unido muchos proyectos relacionados a la comunidad usan el lenguaje de la caridad y son muy coloniales. Este también puede ser el caso de la educación en las galerías. Lo que resulta muy claro tanto de este proyecto como de los estudios desarrollados por x:talk es que hay una diferencia entre ayudar (lo que x:talk y otras trabajadoras sexuales llaman “la industria de rescate”) y el trabajo de solidaridad. Este conocimiento y experiencia del trabajo de solidaridad continúa siendo importante. Estábamos muy enfocados en que el barrio no fuera un tipo de patio de juegos para los artistas o que las personas se volvieran simplemente “material” para su trabajo. Una o dos veces- debido a que la galería estaba financiando el proyecto-otros dentro de la galería se involucraron en la selección de artistas. En esos casos, trabajamos con artistas más famosos en el circuito bienal quienes parecían tener un bagaje social, pero no cumplían con la síntesis de solidaridad. Esos proyectos fueron un poco desastrosos, ya que fue claro que los miembros de las comunidades estaban allí para cumplir con el trabajo artístico y no por sus propias necesidades, intereses y deseos.

Históricamente, en la galería *Serpentine*, existió una razón estratégica para comprometerse con aquellos artistas. Sally Tallant, quien desarrolló los proyectos originales de la galería en el barrio Edgware Road, fue una defensora del enfoque de trabajar con artistas famosos quienes tenían muy poca experiencia con el compromiso social. Para ella, esto produjo una mayor descripción del trabajo de compromiso social en el mundo artístico y redujo la marginalización de los proyectos de arte sociales. Su generación tuvo lugar media generación antes que la mía. En ese tiempo, era crítico unir la educación en las galerías con el arte contemporáneo de modo que las galerías pudieran entender la importancia de este tipo de trabajo. El lenguaje por el cual “ellos” (los ampliadores de la comunidad artística) podían entender y valorar dicho trabajo fue por medio del estrellato artístico.

³ CAMP: *Collective According to Mofussil Policerecuperado* de <http://studio.camp/>

Mi experiencia ha sido tal, que incluso con artistas comprometidos al enfoque solidario, han existido procesos de aprendizaje muy intensos. Hicimos una escuela gratuita de cine durante nuestro primer verano, donde la gente local fue invitada a usar los formatos cinematográficos 8mm y Super 8 para hacer mini-películas sobre el lugar, como parte de un proceso democrático de definición de temas. Dicha escuela fue desarrollada por la organización “*no.w.here*” en Londres y los actores de Hollywood Khalid Abdalla y Cressida Trew quienes mantuvieron contacto en el pasado con Edgware Road. En ese proceso las jerarquías se estaba reivindicando y esto fue la base para que aparecieran varias discusiones, y de hecho, la cuestión de cómo compartir el poder en un proceso cultural se convirtió en el corazón del “estudio posible”. Estas discusiones fueron exploradas aún más cuando Khalid y Cressida continuaron desarrollando un proyecto activista y colaborativo de cine a través del Tahir Square, llamado Mosireen⁴.

Ha quedado claro a través de este y otros estudios que aún queda mucho por hacer para “desaprender” varias de las tendencias del mundo del arte. Mientras más nos hemos acercado a este enfoque ético y colaborativo alejándonos de la fama artística, más hemos sido excluidos económicamente en términos de apoyo general de la galería. Esta marginalización ha tenido enormes beneficios en algunos aspectos, a la vez que en otros nos ha puesto en una situación precaria.

EL CRECIENTE INTERÉS EN LOS EVENTOS PEDAGÓGICOS Y DE RELACIÓN EN EL CONTEXTO DEL DISCURSO DE LA CORRIENTE ARTÍSTICA Y LAS GRANDES INSTITUCIONES CULTURALES CREA LA POSIBILIDAD DE ESPACIOS CRÍTICOS EN OTRO CONTEXTO NEOLIBERAL. ¿CUÁLES SON LAS CONDICIONES POR LAS QUE PUEDEN EXISTIR DICHOS ESPACIOS?

La neo liberación de las instituciones culturales ha creado un mar de contradicciones. En el Reino Unido movimientos como las artes comunitarias y los movimientos de teatro radical de los años setenta y ochenta fueron asumidas por instituciones culturales, alentadas por el Consejo de las Artes. En la década de 1980, a medida que las galerías abrían sus puertas, fueron introducidas en el movimiento de Margaret Thatcher dirigido hacia la privatización de las artes y la participación de las corporaciones.

⁴Se refiere al movimiento de activistas y cineastas involucrados en la creación de un video como protesta a los abusos policiales y de la armada. <https://www.theguardian.com/world/2013/nov/18/tahrir-square-memorial-co-opt-egypt-revolution>

La Galería *Serpentine* es el ejemplo principal del resultado de esta paradoja y recibió las felicitaciones al ser vista como modelo por parte del actual gobierno conservador, que está interesado en esta mezcla neoliberal de intereses privados y programas dirigidos a las comunidades. Esto fue en cierta forma la condición propicia para la creación del Centro de Estudios Posibles, pero debido a que la ideología de la privatización no es la única ideología presente en esta mezcla neoliberal, existe una pequeña grieta que puede usarse para crear algo más crítico, y este algo puede ser compartido con otros fuera del contexto artístico. Existen límites de lo que podemos conseguir aquí, pero debido a que dichos espacios aún reciben una importante cantidad de fondos de la base imponible, son lugares en los que puede y debe tener lugar algún tipo de reparto de poder. No tengo una perspectiva utópica sobre esto, y pienso que, en la situación dada, estos momentos de ocupar las grietas son poco probables de resultar en la plena redistribución de poder y recursos. Sin embargo, a veces las contradicciones pueden aprovecharse para abrirnos espacios hacia otras formas de organización más autónomas o para dar ejemplos de otros modelos sobre cómo podrían funcionar las instituciones culturales.

Y, POR OTRO LADO, ¿NO ES ESTE INTERÉS DE LAS GRANDES INSTITUCIONES CULTURALES TAMBIÉN PARTE DE UNA INSTRUMENTALIZACIÓN NEOLIBERAL DEL ARTE COMO PEDAGOGÍA O SIMULACRO DE LA JUSTICIA SOCIAL?

Hay tantas capas de instrumentalización. Existe en términos de la marca de las organizaciones anfitrionas: el Centro de Estudios Posibles el cual es absolutamente parte la marca del equipo de la Galería *Serpentine*. También existen otras formas bastante obvias de instrumentalización, por ejemplo, la presentación y el espectáculo de la educación o proyectos activistas escritos por personas como Brian Holmes. Y luego están todas las formas en que las artes, y cada vez más la educación en la galería, se instrumentalizan en términos de políticas sociales y corporativas, como las relacionadas con los procesos de gentrificación, la vigilancia policial o la industria de rescate que describí anteriormente.

Pero también hay formas en que los grupos comunitarios y activistas instrumentalizan las galerías para obtener ganancias por su trabajo. He estado preguntando a los diferentes grupos que ocuparon el Centro de Estudios Posibles hasta qué punto se sintieron instrumentalizados con la experiencia. Los artistas que han estado involucrados están muy enojados con la galería y dicen que sintieron su presencia todo el tiempo, no como una instrumentalización directa, pero que estuvieron muy conscientes de los

desequilibrios de poder entre su participación en los proyectos y la participación de artistas en los programas de exhibición. Los “no-artistas” tuvieron una serie de respuestas: desde no saber nada de la galería (como casi siempre trabajábamos fuera del sitio), hasta de haberla usado pícaramente como base para una parodia de las disparidades sociales más amplias, o como un espacio de transición desde el cual podían obtener un capital monetario antes de pasar a emprendimientos más autónomos, como fue el caso de x:talk. Es importante reconocer que no solo hay una manera en la que se produce la instrumentalización. Lo que ha sido importante para nosotros es el desarrollo de procesos de reflexión con los involucrados en el proyecto, para pesar colectivamente lo que se gana para las luchas locales contra lo que se pierde en estas instrumentalizaciones y para mantener esta cuestión de la “continuidad abierta”, de manera que no quedemos atrapados en compromisos éticos que lleguen más allá de los límites de lo que somos capaces de tolerar por nosotros mismos. Este tipo de análisis se realiza caso por caso.

SI COMPARAS PROYECTOS REALIZADOS POR GRANDES INSTITUCIONES CULTURALES CON AQUELLAS REALIZADAS EN ESPACIOS BASE, ¿QUÉ FACTORES TANTO NEGATIVOS COMO POSITIVOS PUEDES IDENTIFICAR EN CADA CONTEXTO?

En las grandes instituciones culturales tiende a haber una mayor cantidad de recursos: espacio, dinero, capital simbólico. Esto significa que las personas involucradas en proyectos reciben una paga, lo cual es crucial cuando se trabaja con artistas y otras personas que no pueden darse el lujo de trabajar sin algún tipo de retribución. En el Reino Unido existe también un miedo hacia los desconocidos, tanto en escuelas como en otras organizaciones de servicio social, lo cual dificulta el uso de estos lugares sin algún tipo de respaldo institucional. Y, así como algunos de estos centros autónomos tienen un enfoque específico y ofrecen lugares de reunión para los activistas, no siempre hay lugares de encuentro para las diferentes secciones de la sociedad. Hay la posibilidad de que sacando fondos públicos de las instituciones culturales pueda facilitarse un enfoque multidisciplinar.

Sin embargo, aunque los recursos sean re-distribuidos, estos no les pertenecen a las personas trabajando en los proyectos cuando la institución cultural, como *Serpentine*, está organizada jerárquicamente y está en deuda con la burguesía y con las élites sociales empresariales. Hasta que esto cambie, los recursos no pueden ser repartidos tan deliberadamente o manejados como se pueda dentro de las bases u otros grupos autónomos. Esta es la razón por la que creo que lo mejor que se puede hacer es: a) crear poder en búsqueda de la autonomía; b) crear prototipos de como las galerías podrían estar organizadas de otra manera e insistir en su adaptación.

EN EL TEXTO “ENTRE UNA VUELTA PEDAGÓGICA Y UN LUGAR DIFÍCIL: PENSANDO CON CONDICIONES” SEÑALAS QUE LA AUTONOMÍA DEL

ARTISTA ESTÁ EN PELIGRO HOY EN DÍA. EN ESTE MISMO ARTÍCULO TAMBIÉN HABLAS DE LA PRODUCCIÓN DEL CONOCIMIENTO CRÍTICO Y DE LA PRODUCCIÓN DE LA CONSECUENCIA CRÍTICA. ¿PUEDES DECIRNOS UN POCO MÁS ACERCA DE LO QUE PIENSAS AL RESPECTO DE ESTO?

En ese artículo describía una situación en la cual la autonomía del artista se confundía con la autonomía política. La autonomía artística puede ser peligrosa y las fuerzas neoliberales cuentan con que el artista no se vuelva profundamente arraigado en asuntos políticos o que apoye los conflictos políticos en los contextos en lo que ellos participan. Que el artista y/o el curador se desprenda del mundo social por virtud de sus propios intereses e ideas, lo que Bourdieu llama el “interés en el desinterés” del artista, es beneficioso para aquellos que quieren usar su arte para iluminar los procesos socialmente regresivos, como el de sacar a la gente de sus hogares. En Londres, se asiste a muchas discusiones acerca de asuntos políticos en el mundo del arte en las cuales los participantes y los grupos organizadores están desprendidos de los movimientos y de los asuntos discutidos en debates. Como somos una organización cultural en el barrio de Edgware Road, nos invitan a muchas reuniones extraoficiales (secretas) acerca del futuro del área. Los movimientos populares no eran invitados, pero nosotros, como una organización de arte sí lo éramos. Era gracias a esa autonomía artística que estábamos ahí. Nos hace útiles en el desarrollo del proceso, y esto no es algo que deba ser celebrado.

Por otra parte, la autonomía política es el proceso de acercamiento al uso menos manipulativo y más colectivamente determinado de los medios de producción y reproducción de la vida. La autonomía política no se trata de separación, sino de una profunda y crítica ocupación de las condiciones, y las utiliza como base para una lucha por la liberación.

En el artículo estoy argumentando que los artistas deben alinearse con otros en el nombre de esta autonomía política, en lugar de con su propia autonomía, impulsada únicamente por deseos e intereses artísticos.

MIENTRAS VEÍAMOS EL CONCEPTO Y LA HISTORIA DE LA RADICALIZACIÓN DE LA EDUCACIÓN EN NUESTRA CLASE, LEÍMOS LA PARTE DE LA *PEDAGOGÍA DEL OPRIMIDO* DE PAULO FREIRE. ¿QUÉ PIENSAS DE FREIRE? ¿VES ALGUNA RELACIÓN ENTRE SU TRABAJO Y LAS TENDENCIAS PARTICIPATIVAS EN LA EDUCACIÓN DE HOY EN DÍA?

Para mí, el trabajo de Freire ha sido muy importante en mi propia trayectoria de aprendizaje de la educación popular en el *Catalyst Centre* en Toronto, el cual ha sido muy influenciado por educadores de lugares como El Salvador y Nicaragua, quienes a su vez toman mucho de Freire. Dentro de *Ultra-red*, el colectivo con el cual he trabajado durante la última década, hemos concentrado

mucha de nuestra atención en el capítulo tres de la *Pedagogía del Oprimido*. Ahí es donde Freire explica algo como una metodología (aunque él odiaría esa determinación) para la investigación colaborativa, incluyendo a comunidades y gente trabajando en conjunto de manera solidaria con ellos. Este capítulo forma la base para muchos de los grupos involucrados en organizaciones base populares. También proporciona una perspectiva importante acerca del papel y la sincronización de las prácticas estéticas en los procesos políticos, ya que no elimina las prácticas representativas, sino que sugiere que ocurren dentro de trayectorias de síntesis colectiva y análisis de las condiciones de opresión. Freire describe el proceso como uno de codificación/de-codificación. Esto ha sido importante para mi propio entendimiento de cómo re-orientar los mecanismos de producción artística hacia la lucha de liberación.

Durante los últimos años he estado investigando acerca de historias de organizaciones feministas, de la educación anarquista, la pedagogía de los trabajadores y de las escuelas radicales iniciadas durante los movimientos de los derechos civiles y los anti coloniales.

Es muy importante que cuando se trabaje con estas historias se determine el grado en el cual son útiles hoy en día. Como las prácticas de las artes participativas, muchas de las técnicas y de los lenguajes de la educación radical han sido incorporados en la cultura gerencial neoliberal. Se utilizan para perpetuar los procesos de explotación, desplazamiento y de la guerra en curso contra los pobres y los marginados del mundo. Así que uno no puede confiar cuando se escucha el nombre de Freire, ni palabras como opresión, liberación o participación. Freire instruye algo de esto en sus escrituras de diálogos, en las cuales sugiere que hablar acerca de o a través de conceptos o técnicas políticas sin una intención de participar en la acción liberatoria no es un diálogo en lo absoluto. Este tipo de habla, o el uso de términos sin la intención de actuar, “es similar a un alienante bla, bla, bla” dice. La pedagogía crítica que ha sido reducida a una técnica, un lenguaje o un formato fuera del proceso de iniciar un cambio contra las condiciones de opresión no es realmente pedagogía crítica. Ver los procesos en los que estas condiciones y estas técnicas están siendo usadas es muy importante para distinguir entre procesos de ‘consultas’ pseudo-demócratas, como las que se usan en el desarrollo urbano, y las luchas de la gente que intenta pelear contra esas mismas tendencias opresivas. Aquí no hay una estrategia o técnica única, sólo el terreno de una lucha por términos e historias.

¿CUÁL CREES QUE ES LA MEJOR MANERA DE USAR LAS TÉCNICAS DE FREIRE Y PODRÍAN SIQUIERA SER USADAS COMO HERRAMIENTAS DE REVOLUCIÓN?

Es una pregunta interesante. El mismo Freire creyó que la pedagogía de los oprimidos era una estrategia pre-revolucionaria y que ésta se trataba sobre la

creación de una consciencia crítica requerida para elegir y formular una lucha revolucionaria. No obstante, en El Salvador se usaron acercamientos radicales en la enseñanza de la alfabetización en medio del ambiente revolucionario de lucha armada. En mi experiencia, no habiendo vivido durante una revolución de tal magnitud, la forma más beneficiosa de usar estas estrategias está en el análisis de las condiciones de poder, tanto como fuerzas que trabajan para oprimir grupos, sino también como tendencias opresivas en grupos que están en el proceso de complotarse en contra de sus opresores. Freire y otros educadores conocidos también sugieren otra práctica crucial: aquella de nombrar al conflicto. Esto es especialmente útil en el confuso paisaje de doble discurso del neoliberalismo, donde los conflictos a menudo se ponen en tela de juicio por razones de conveniencia (y coerción). Este acto nominativo es igual de útil tanto al aclarar cuando un proceso está o no está honestamente tratando de participar en la acción libertaria, pero aún más en términos de formación de grupos. Existe una energía en el acto de nombrar de manera colectiva los términos y contradicciones de la opresión de uno mismo, así como la hay cuando se organizan las condiciones para contradecirlas.

Donde se halla más difícil seguir a Freire y otros es en cómo nos movemos de dichos actos nominativos a la acción crítica revolucionaria. Esta dificultad tiene que ver parcialmente con el tiempo en el que vivimos en donde héroes y enemigos pueden estar un tanto atados el uno al otro y en el que a veces somos nosotros los dirigentes de nuestra propia opresión. Podemos estancarnos al decidir hacia a quienes deberían ir dirigidas nuestras acciones. No siempre hay respuestas inmediatas aquí, pero hay gozo y confianza en el proceso de moverse hacia una revolución que pueda ser tomada de estos escritos y la experiencia de ponerlos en práctica.

JANNA GRAHAM ES UNA ESCRITORA, ORGANIZADORA, EDUCADORA Y CURADORA QUE HA INICIADO PROYECTOS COMUNALES, PEDAGÓGICOS, ARTÍSTICOS E INVESTIGATIVOS DENTRO Y FUERA DE LAS ARTES POR VARIOS AÑOS. PARA EL MOMENTO EN QUE SE DA ESTA ENTREVISTA, GRAHAM ERA UNA CURADORA EN LA GALERÍA *SERPENTINE* DONDE TRABAJÓ CON OTROS PARA CREAR EL CENTRO PARA ESTUDIOS POSIBLES -UNA RESIDENCIA ARTÍSTICA, UN ESPACIO COMUNAL DE INVESTIGACIÓN Y UN PROGRAMA DE EDUCACIÓN POPULAR EN EL BARRIO "EDGWARE ROAD". ALLÍ, ARTISTAS Y VECINOS DE LA LOCALIDAD DESARROLLAN "ESTUDIOS DE LO POSIBLE" EN RESPUESTA A LA DESIGUALDAD SOCIAL DEL ESPACIO URBANO. EN *SERPENTINE* TAMBIÉN CONDUJO UN PROGRAMA DE TRES AÑOS DE ARTISTAS TRABAJANDO EN CONTEXTOS DE CUIDADO LO CUAL CULMINÓ EN EL LIBRO QUE FUE RECIENTEMENTE PUBLICADO BAJO EL NOMBRE "ARTE + CUIDADO: UN FUTURO" (ART + CARE: A FUTURE) (KOENIG, 2014). HA LIDERADO INICIATIVAS CURACIONALES, EDUCACIONALES Y COMUNALES EN LA GALERÍA DE ARTE DE ONTARIO (TORONTO), THE WHITECHAPEL (LONDRES), CENTRO DE ARTE Y PROYECTO PLYMOUTH EN DUBLÍN. ACTUALMENTE ES DIRECTORA DE PROGRAMAS E INVESTIGACIONES PÚBLICAS EN NOTTINGHAM CON-TEMPORARIA, Y ES UNA DE LOS DOCE MIEMBROS DEL SONIDO INTERNACIONAL Y COLECTIVO POLÍTICO *ULTRA-RED*.

NINA SUNI TIENE UN TÍTULO DE MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE DE LA ACADEMIA ÁBO. TIENE ANTECEDENTES EN EL MANEJO CULTURAL EN VARIAS ORGANIZACIONES DE ARTE Y DE GALERÍAS DE ARTE Y HA ESCRITO CRÍTICAS SOBRE EL ARTE POR

ALGUNOS AÑOS. ACTUALMENTE, ESTÁ TERMINANDO UNA MAESTRÍA EN EL PROGRAMA DE CURACIÓN, MANEJO Y MEDIACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN LA UNIVERSIDAD DE AALTO.

ANNUKAVÄHÄSÖYRINKI TIENE ANTECEDENTES EN EL MANEJO CULTURAL GRACIAS A VARIAS ORGANIZACIONES Y PROYECTOS DE ARTE INTERNACIONALES. EN LOS ÚLTIMOS AÑOS HA DIRIGIDO LA GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO TITANIK Y UN PROGRAMA DE RESIDENCIA EN TURKU, FINLANDIA. ACTUALMENTE, ESTÁ TRABAJANDO COMO DIRECTORA DE EXHIBICIÓN MIENTRAS COMPLETA UNA MAESTRÍA EN CULTURA VISUAL Y PROGRAMA DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN LA UNIVERSIDAD DE AALTO. VÄHÄSÖYRINKI TIENE UNA MAESTRÍA EN LITERATURA DE LA UNIVERSIDAD DE TURKU. TOMA INSPIRACIÓN DE LOS ENCUENTROS LÚDICOS CON EL ARTE Y LAS PERSONAS.

ULLA TAIPALE ES UNA CURADORA INDEPENDIENTE, INVESTIGADORA Y PRODUCTORA CREATIVA. SUS ACTIVIDADES PROFESIONALES CREAN PUENTES ENTRE EL ARTE Y LAS COMUNIDADES CIENTÍFICAS, MEJORANDO Y FACILITANDO EL DIÁLOGO ENTRE ARTISTAS, CREADORES, CIENTÍFICOS Y EL PÚBLICO GENERAL. EN EL 2011-2013, CO-DIRIGIÓ UN EQUIPO DE PROFESIONALES EN ARTE, DISEÑO Y CIENCIAS QUE CONFORMAN LA INVESTIGACIÓN DE BIOFILIA DE AALTO Y EL LABORATORIO Y PROGRAMA DE PEDAGOGÍA EN LA UNIVERSIDAD DE AALTO. ACTUALMENTE, ESTÁ TRABAJANDO CON ABEJAS EN LA CIUDAD DENTRO DEL MARCO DE *MELLIFEROPOLIS*, ABEJAS EN AMBIENTES URBANOS, Y COLABORANDO CON EL PROYECTO DEL REMOLINO CLIMÁTICO EN LA UNIVERSIDAD DE HELSINKI. HA SIDO ENTRENADA COMO INGENIERA AMBIENTAL Y CURADORA DE ARTE DE NUEVOS MEDIOS, Y ESTÁ TERMINANDO SU MAESTRÍA EN CUMMA EN LAS ARTES DE AALTO.

EMILIO ZAMUDIO ES UN ARTISTA VISUAL ESPECIALIZADO EN ESCULTURAS. SU TRABAJO LIDIA CON FENÓMENOS ECOLÓGICOS, EL CUAL TRATA MUCHAS VECES CON SERES VIVOS. ACTUALMENTE ESTÁ TERMINANDO SU MAESTRÍA EN CULTURA VISUAL Y EL PROGRAMA DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LA UNIVERSIDAD DE AALTO.

EVA FORSMAN TRABAJA CON EXPOSICIONES CONCEPTUALES DE IDEAS, PROYECTOS ARTÍSTICOS Y PRODUCCIONES CON INICIATIVAS CULTURALES Y ORGANIZACIONES. DESDE EL 2003 HA PARTICIPADO Y HA DIRIGIDO DIVERSOS PROYECTOS CULTURALES Y ARTÍSTICOS, TANTO NACIONAL COMO INTERNACIONALMENTE. EVA USA MÉTODOS INVESTIGATIVOS Y PROCESOS PARTICIPATIVOS EN SUS PROYECTOS. ACTUALMENTE, ESTÁ DESARROLLANDO UN NUEVO PROGRAMA DE MAESTRÍA EN LA UNIVERSIDAD DE CIENCIAS APLICADAS NOVIA, MIENTRAS A LA VEZ TERMINA SU MAESTRÍA EN EL PROGRAMA DE CURACIÓN, MANEJO Y MEDIACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE AALTO.

HEIDY TIITS ESTÁ TERMINANDO SU LICENCIATURA EN EL PROGRAMA DE EDUCACIÓN DEL ARTE EN LA UNIVERSIDAD DE AALTO, CON ESPECIALIZACIÓN SECUNDARIA EN EL PROGRAMA DE CURACIÓN, MANEJO Y MEDIACIÓN DEL ARTE. TIENE ANTECEDENTES EN MERCADEO, Y JUNTO A SU LICENCIATURA EN ADMINISTRACIÓN DE NEGOCIOS ASPIRA ENCONTRAR NUEVAS FORMAS PARA COMBINAR EL CONOCIMIENTO ACERCA DEL ARTE CON EL MUNDO DE LOS NEGOCIOS. TIITS ES PARTE DEL NUEVO EQUIPO DE CURADORES DEL ESPACIO "NODE", UNA GALERÍA UBICADA EN EL CRUCE DE LAS DIFERENTES FACULTADES DE LA UNIVERSIDAD DE AALTO.