

# Entrevista a Janna Graham

Por Diego del Pozo y Montse Romani\*

Traducción del inglés William James Parker

Versión editada del original Diego del Pozo Barriuso y Montse Romani

Las siguientes entrevistas realizadas a Janna Graham (activista, educadora y mediadora cultural, vive actualmente en Londres) y a Carmen Mörsch (directora del IAE-Instituto para el Arte y la Educación, Zurich), forman parte de un repertorio más amplio desarrollado en el marco de la investigación artística *Subtramas. Plataforma de investigación y de co-aprendizaje sobre las prácticas de producción audiovisual colaborativas*, dirigida por Diego del Pozo, Montse Romani y Virginia Villaplana. El eje principal de las entrevistas parte de un cuestionario base planteado a modo de praxis comunicativa para identificar los espacios, recursos y conflictos comunes que se revelan en la acción de las prácticas colaborativas.

*Subtramas. Plataforma de investigación y de co-aprendizaje sobre las prácticas de producción audiovisual colaborativas* se inscribe dentro de las llamadas pedagogías radicales de la cultura visual, presentándose como una herramienta de autoaprendizaje, reflexión y debate, que se estructura a partir de un recorrido por diferentes narrativas de base colaborativa. La investigación pone el énfasis en una serie de experiencias que basan su praxis en: la dimensión estética y política de las imágenes, la aplicación de metodologías de acción participativa, la experimentación de las prácticas artísticas colaborativas, y la transformación de las formas de producción de conocimiento hegemónicas que interactúan en las relaciones entre sociedad, arte y cultura. Constituye así una investigación que se interroga acerca de cómo romper con las estructuras de juicio y productividad del aprendizaje heredado, cómo producir conocimiento que beba de las experiencias de vida y cooperación, cómo potenciar y articular estos saberes para generar otras formas de coexistencia social, cómo sustraer nuestras capacidades cognitivas de las condiciones de gobernanza y agenciarlas con la acción colectiva.

*Subtramas. Plataforma de investigación y de co-aprendizaje sobre las prácticas de producción audiovisual colaborativas* obtuvo una Ayuda a la Investigación y Creación del CoNCA - Consell Nacional de la Cultura i de les Arts (Generalitat de Catalunya, 2009). Actualmente cuenta con el soporte de la beca Estancias de Investigación Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2011-2012.

\*Virginia Villaplana, Facultad BBAA Universidad Politécnica de Valencia, e - mail: [virginia villaplana@gmail.com](mailto:virginia villaplana@gmail.com)  
Diego del Pozo, Artista y Profesor de BBAA de la Universidad de Salamanca, e - mail: [pozobarriuso@yahoo.es](mailto:pozobarriuso@yahoo.es)  
Montse Romani, Investigadora y productora cultural independiente, e - mail: [nonplaces@gmail.com](mailto:nonplaces@gmail.com)

Janna Graham: Me llamo Janna Graham y trabajo con diversos colectivos. Desde hace cinco años trabajo con Ultra-Red. Es un colectivo de arte sonoro formado por activistas políticos que trabajan en distintos movimientos como el VIH, los movimientos anti-racistas, los derechos de la vivienda, o los derechos de los inmigrantes, así como con personas que tienen interés en utilizar el sonido, es decir, artistas, músicos o investigadores. Ultra-Red está formado por unas nueve personas que trabajan en los Estados Unidos y en Berlín. Recientemente hemos viajado para realizar proyectos temporales, pero históricamente, el colectivo (que lleva unos quince años funcionando) ha centrado sus actividades en lugares donde por lo menos una parte de los miembros están involucrados en una lucha política a largo plazo. Me incorporé a Ultra-red cuando vivía en Toronto, donde realizaba tareas a medio camino entre el comisariado y la organización comunitaria de un museo. Me contrató una educadora artística bastante visionaria, que había sido activista política y trabajó el teatro brechtiano en Canadá, y también en el Reino Unido, durante muchos años. Ella quería utilizar los recursos y los espacios del museo para catalizar las luchas políticas. En aquel momento llegué a trabajar con muchos movimientos vinculados a las minorías étnicas y anti-racistas, y por eso me contrató; para actuar como una activista dentro del museo.



Montse Romani:  
 ¿Cuál ha sido tu formación?

J.G: Estudié geografía y más tarde me incorporé a una lucha indígena por la reclamación de tierras, aprendí dentro de aquella lucha. Al mismo tiempo participaba en otros activismos pero esa lucha fue muy formativa para mí. Empezamos a utilizar el vídeo como práctica para la lucha y nos reclutaron como investigadores independientes procedentes de la universidad, para dar legitimidad a la reclamación de las tierras. Pero en el proceso de investigación nos enfrentamos a la problemática que suponía el papel del investigador, que tuvimos que negociar con la gente de la comunidad. Ellos querían que hiciéramos un documental pero ninguno de nosotros tenía experiencia en producir películas documentales. Éramos geógrafos e investigadores, pero empezamos a jugar con las cámaras y a reclutar a cineastas documentalistas con experiencia en el proceso. Nos dimos cuenta que íbamos a hacer una película para el Estado, porque el Estado necesitaba alguna documentación de esa comunidad, si bien dicha comunidad no encajaba en ningún marco jurídico ni en ninguna noción de lo que constituye una comunidad. Entonces, se convirtió en una situación de aprendizaje para todos los participantes junto a los miembros de una comunidad que intentaba constituirse como comunidad de una manera que no encajaba en la idea de vivir en un solo lugar, de pagar impuestos, de dirigirse al Estado. En Canadá, constituir una comunidad significaba ceder las tierras y esa comunidad no quería ceder sus tierras, etc. Fue muy complicado, ¿podría hablar durante horas del tema!

Terminé haciendo un master en un departamento de estudios culturales, porque no existía otro sitio que pudiera abarcar lo que constituía esta práctica, y quería conocer la historia del vídeo comunitario y el uso del vídeo en las luchas comunitarias. Entonces vine a Inglaterra para estudiar en Leeds, donde conocí a una mujer que trabajaba para un museo de Toronto. También conocí a un miembro de los Carrot Workers, otro proyecto en el que participo. Empecé a trabajar en ese museo como “coordinadora de proyectos especiales”, un rol un poco inusual.

Durante los primeros años -cuando el museo pasaba por una etapa entre ser una institución pública y una institución neoliberal-, fue muy

interesante trabajar como coordinadora de proyectos especiales, porque significaba que nadie tenía expectativas y la instrumentalización de las comunidades todavía no había ocurrido. Pudimos iniciar un programa para jóvenes y a partir de ahí empezamos a organizarnos políticamente en relación a la acción policial en la ciudad. Utilizamos el museo para organizar reuniones importantes donde acudían unas tres mil personas para debatir la acción policial contra el hip-hop, el graffiti, etc. Y también sobre el racismo que afectaba estos temas. Durante unos años montamos una campaña sobre la policía, trabajando con varias organizaciones de base en la ciudad. Así conocí a Ultra-red. El grupo hacía un trabajo político que tenía que ver con el antirracismo y el lugar, y utilizaba el sonido, es decir, intentábamos hacer algunas de las mismas cosas. Estuve con ellos entre 1999 y 2003 y me quedé hasta 2006. Los jóvenes con quienes me movilizaba participaron en lo de Seattle y se incorporaron a los movimientos anti-guerra. Primero tuvo lugar Seattle y luego estalló la guerra (de Irak). Más tarde nos metimos en los movimientos antiglobalización y la crítica de las corporaciones.

Vine aquí (Londres), y de pronto sentí más libertad en mi vida. Como obtuve una subvención para realizar un doctorado, pude trabajar más intensamente con Ultra-red. Realizamos un proyecto en el museo The Art Gallery en Ontario (Canadá), en el cual reunimos a activistas coincidiendo con el Congreso Mundial sobre el SIDA. Fue en el 2007. Ultra-red ya llevaba dos años investigando el SIDA, intentando restablecer una nueva unidad de ACT-UP en Los Ángeles. Trabajaban por todo el país para crear intercambios con las personas que habían sido activistas en la época de ACT-UP, con las que convivían con el SIDA y con los trabajadores migrantes. Se reunían por todo el país para responder a la pregunta: ¿Que pasó con el activismo entorno al SIDA en América del Norte?, ¿Qué pasó con su memoria y sobre todo con los impulsos que dieron lugar al origen de ACT-UP?. 'united in anger against the AIDS crisis' era su eslogan ('unidos por la ira frente a la crisis del SIDA'). Nosotros nos preguntamos sobre el efecto de la ira en los trabajadores del SIDA y los activistas hoy en día. Ya era un tiempo de melancolía y tristeza.

(...) Casi todas las reuniones tuvieron lugar en los museos e incluían a los trabajadores culturales. Era muy interesante escuchar las historias paralelas de los trabajadores culturales y las de los trabajadores del SIDA, porque todos contaban con una trayectoria parecida de un momento radical. Sobretudo en Canadá, tuvieron lugar enormes debates en los museos acerca de la censura. Los museos devinieron sitios activos para el debate donde había mucho en juego y en el que los activistas iniciaban debates que no podían darse en otro sitio. Más tarde estos debates se excluyeron de los espacios expositivos, habían resultado banales. La anterior estructura de producción que daba pie a aquellas convergencias se había paralizado. Este fue uno de los análisis.

Puesto que convocamos esta reunión para coincidir con el congreso mundial sobre el SIDA, organizamos una performance en el museo con 100 activistas del SIDA en la que hablaban todos a la vez. Fue emocionalmente muy cargada y el montaje era muy formal, con siete mesas a la vez hablando del SIDA. Era como una cacofonía, pero al mismo tiempo cada mesa era muy intensa por las conversaciones y debates que se desarrollaron. Y lo interesante fue que la gente decía que hablábamos del SIDA de una manera completamente distinta al congreso. Una de las cosas que ha cambiado por completo es la condición del habla. En el congreso o en cualquier situación relacionada con la burocracia del SIDA, siempre se habla al patrocinador, se reproduce un lenguaje de la burocracia, corporativo. (En el congreso) todo el mundo operaba de forma camaleónica, utilizando un tipo de mascarada en sus narrativas de cara a los patrocinadores...este lenguaje ya era el discurso. Y el enfrentamiento con este discurso era entorpecedor y todos experimentamos un sentido de fracaso o de depresión.

Para mí fue el primer proyecto de Ultra-red en el que participé y fue muy profundo en términos de realidad fenomenológica, de producir otro modo de hablar y de escuchar y lo que este modo generaba entre los participantes. Queríamos continuar el análisis a partir de ese proyecto y nos impresionó mucho el hecho que en los Estados Unidos fuera imposible financiar este tipo de trabajo.

*M.R : ¿Has dicho que Ultra-red contaba con nueve miembros en Estados Unidos?*

*M.R : Cuando colaboras con Ultra-red en el Reino Unido, ¿quiénes estáis trabajando?*

*M.R : ¿Y luego empezaste a trabajar con Micropolitics?*

J.G : No, son internacionales. Hay cinco en los Estados Unidos, aunque dos pasan más tiempo en Europa: Dont Rhine y Robert Sembré. Manuela vive en Berlín, pero Leonardo, Pablo y Elizabeth están en California. Leonardo y Elizabeth están involucrados en una lucha por las viviendas comunitarias desde hace veinte años.

J.G : Eliot Perkins es el organizador antirracista en Torbay, un pueblo pequeño en el sudoeste, y yo voy y vengo, llevo cuatro años viviendo aquí. Dont también ha pasado bastante tiempo en Inglaterra. Hemos sido los miembros centrales y ahora Robert pasa cada vez más tiempo aquí que en US. Originalmente, Ultra-red tenía su sede en Los Ángeles, pero debido a la dificultad para sobrevivir mediante una práctica artística crítica en los Estados Unidos, seguir trabajando allí no era sostenible. Los que tienen trabajo remunerado en las luchas comunitarias pueden seguir y participar en Ultra-red. Pero los que no tienen trabajo remunerado no pueden sobrevivir o realizar proyectos artísticos activistas. Lo cual resulta paradójico: los activistas pueden cobrar por ser activistas pero los artistas no pueden cobrar por su participación en el activismo.

J.G : Sí, el grupo surgió en el Goldsmiths College de Londres. La razón por la que vine a Inglaterra fue para hacer un doctorado. Trabajaba con Ultra-red y hacía el doctorado a la vez. (Quiénes formamos el grupo) nos conocimos en Goldsmiths y nos interesaba trabajar en algo que no fuera simplemente la aplicación de la teoría crítica a las prácticas artísticas; queríamos pensar en las condiciones de la producción cultural. Por supuesto, todos conocíamos el movimiento de la precariedad en Italia, el discurso de la precariedad, pero además lo experimentábamos en nuestras propias relaciones con el sector cultural. Iniciamos un grupo de lectura, empezamos a trabajar textos juntos. Luego invitamos a algunas personas externas a Goldsmiths para "formarnos", como Bifo y Suely Rolnik. Nos dimos cuenta que producíamos contenidos para la universidad y no queríamos hacerlo. Pensamos que al invitar a los ponentes podríamos iniciar un apoyo a las luchas acerca del trabajo cultural, en lugar de simplemente hablar del trabajo cultural en la universidad.

Aunque intentábamos hacer más, el proyecto siempre quedó en lo mismo. Éramos siempre el mismo grupo: los de Micropolitics y Ambulator, Valeria, Susan y yo. Las mismas que hemos iniciado el colectivo Carrot Workers junto a otras personas más jóvenes muy activas en el tema de las internships (contrato en prácticas). Todas nosotras habíamos experimentado varios tipos de trabajo sin remuneración, trabajando sin cobrar en los museos o en otro tipo de trabajo cultural, o bien trabajando por muy poco dinero. Al conocer a más gente el grupo empezó a hacerse cada vez más transversal. Por ejemplo, hay una persona que trabaja a tiempo completo en una universidad con un sueldo y un contrato estándar, otras están en su octavo trabajo en prácticas. Actualmente yo tengo un trabajo en una institución cultural con un contrato. Así, hemos podido desarrollar un discurso acerca de la precariedad a partir de las distintas situaciones a través de las cuales la precariedad se articula. Formamos el grupo y empezamos a entrevistarnos, a preguntarnos y luego a contactar con otras personas que querían trabajar el tema.

En Canadá tenemos una fuerte historia de organización en el trabajo cultural; allí se fundó un sindicato de artistas en los años setenta que aún funciona. Yo formaba parte de un sindicato, había una presencia sindical muy fuerte en el museo donde trabajaba. ¡aquí es como el Salvaje Oeste! El sector cultural en Inglaterra no tiene ninguna tradición a la hora de organizar la mano de obra,...es increíble detectar lo que este sector es capaz de hacer, el grado de explotación, estas historias de terror, la cantidad de beneficios que genera, la cantidad de retórica acerca de lo que la creatividad produce económicamente y lo que significa para los productores culturales. En realidad ha sido una contradicción patente para todos.

Micropolitics era una iniciativa más orientada al autoaprendizaje, un modo de leer colectivamente las preguntas. Entonces comenzamos con Carrot Workers, porque leer no nos parecía suficiente, no estábamos satisfechas, queríamos trabajar desde el terreno, organizando. Lo que estas prácticas tienen en común es el elemento de investigación militante o radical, es decir, la utilización de las metodologías artísticas en el contexto de la investigación para dirigir las hacia la acción.



*M.R : La investigación militante co-participativa ha sido una cuestión central en Micropolitics. ¿Cómo defines la investigación militante en el contexto de vuestro trabajo?. Para nosotras los términos colaborativo, colectivo y participativo tienen sentidos distintos pero aquí hemos detectado que la gente los mezcla con facilidad.....*

*M.R : Irit Rogoff afirma la necesidad de un nuevo vocabulario, supongo que es necesario redefinir estas tres palabras. Ayer hablamos con Anthony Davies de comunalidad, por ejemplo...*

J.G : Es interesante la diferencia entre lo que nosotros queremos decir y lo que, por ejemplo, significa para el gobierno. Existe cierta incomodidad con cualquiera de estos términos para mucha gente porque los oímos más a menudo en los espacios gubernamentales que en los espacios de acción...

J.G : Los términos y los nuevos vocabularios son importantes, pero siempre se integrarán, no podemos introducir una palabra que sea infalible. Existe un texto maravilloso de Paul Gilroy sobre este tema: "The end of anti-racism", en el cual examina el momento preciso en que todos los términos y todas las demandas y todo el trabajo creativo que produjo la terminología sobre el racismo en Gran Bretaña se convirtió en una herramienta de los procesos gubernamentales. Es un texto de los ochenta que lo dice claramente y tenemos que tener en cuenta que siempre pasará igual, lo podemos anticipar y reírnos cuando ocurra...Lo importante para nosotros ha sido buscar modos de vincular estos términos a las acciones específicas, o modos de vivir concretos, o modos de producirnos nosotros mismos.

Participativo: no me gusta este término porque quiere decir participar en algo, una cosa que preexiste y llegas a participar en ella. Es como en un taller en un museo, llegas y haces lo que se te ofrece. Colectivo tiene el aspecto de propiedad a compartir, un proceso colectivo se define entre las personas y sus resultados se comparten. Colaborativo: trata de trabajar juntos. Contiene la idea de lo cooperativo, colaboración, compartir recursos, intentar hacer lo mejor posible para el grupo. No obstante, creo que no somos muy conscientes de utilizar estos términos de maneras muy distintas, aunque señalan unas tensiones fuertes en nuestro trabajo. Sobre todo tenemos un conflicto por el hecho de que producimos algo. Por ejemplo, queremos estructurar los talleres abiertos donde la gente pueda asistir pero a la vez no queremos convertirlos en un lugar donde tú llegas y consumes, es decir, participas en el papel de consumidor. Éste último rol es el que predomi-



na en el funcionamiento cultural en Londres.

Siempre tuvimos que hacer un gran esfuerzo para montar las sesiones abiertas para que el mundo del arte no viniese a criticar todo que decíamos. Aquí, la única manera de relacionarse con cualquier discurso ha sido “yo planteo algo y luego todo el mundo lo critica”. Antes de plantear el análisis ya existe la crítica del análisis en base a tu performance del análisis, que siempre tiene que ser completa porque ofreces un espectáculo. Por esa razón intentamos colectivizar la conversación proponiendo que todos comentasen sus propias condiciones particulares. Lo que decíamos representaba nuestro propio análisis, hablábamos de nuestras condiciones, pero también queríamos hablar de las condiciones de todos. Algunos las negaron y se pusieron a atacar a los jóvenes que hablaban en público por primera vez, que intentaban articular sus experiencias. Les atacaban por la baja calidad de su performance. Era ridículo.

Creo que el modo de participación predominante en un acontecimiento es levantar la mano para hacer la crítica o el comentario. Por ello, muchas de nuestras conversaciones tratan sobre los mecanismos que pueden colectivizar el debate, los dispositivos para organizar el espacio, unas cuestiones muy parecidas a la pedagogía radical clásica: cómo organizar la sala, cómo se proporciona suficiente estructura para que la gente no se sienta perdida al entrar en la reunión, y a la vez hacerlo lo suficientemente abierto para que no se parezca a un formato o a una fórmula de participación (en algo preorganizado). Estas preocupaciones son las mismas en Micropolitics que en Ultra-red, aunque dirigidas hacia distintas luchas políticas.

*Diego del Pozo : Es muy interesante lo que dices sobre cómo producís los espacios para colectivizar los debates, los métodos, etc.*

*M.R : ¿Puedes ampliar este aspecto sobre la organización del espacio que permita colectivizar la conversación?*

J.G : La idea de colectivizar la conversación o producir los espacios donde la gente habla y escucha de manera distinta...En Ultra-red intentamos producir espacios en los que la gente hable y escuche de forma distinta puesto que las estructuras sónicas, los vocabularios que las personas están acostumbradas a utilizar en los espacios de la política están a menudo sobre-codificados por las fórmulas de la macropolítica. A menudo parece que la intervención no tiene tanto que ver con la producción del nuevo gran análisis para efectuar el cambio

político como con la manera en que uno habla con el otro o escucha al otro y la manera en que producimos un análisis a partir de las contradicciones y los problemas que surgen. Cuando hablamos o escuchamos siempre tiene que ver con el cuerpo, la personificación y todas estas cuestiones. En Micropolitics estas cuestiones han sido muy importantes porque el trabajo se sitúa en la producción cultural, quizás aún más que en la base política. A pesar de todos los experimentos acerca de los formatos y la relacionalidad, Ultra-red trata la base de la lucha política, de cómo se pueden producir otros modos de organizar, en términos de espacios, y otros modos de hablar de las políticas. En Micropolitics, cuando trabajamos específicamente acerca de los lugares de la producción cultural, la cuestión es cómo producir... porque creo que el formato predominante, a pesar de toda la experimentación y las estéticas relacionales o como quieras llamarlo, aunque sean muy inteligentes o experimentales, todas comparten una característica: que la implicación de cada persona en esta relacionalidad pueda extenderse más allá de las dos horas que inviertes en un espacio cultural, de modo que pueda formar parte de una lucha continua en su propia condición material o condición de producción.

Muchas veces intentamos reordenar los espacios, los modos de producir el lenguaje colectivo, para que podamos salir de los formatos del espectáculo, ya que todas las estéticas de relación reproducen estos formatos de espectáculo de una manera u otra; sea por la duración del tiempo que pasas en el espacio o por el hecho de comprar la entrada o porque alguien te habla mientras estás sentado entre el público. Todo ello resulta de un modo predominante en la producción cultural, un modelo de producción y consumo. Nosotros intentamos producir otro tipo de espacios donde la gente pueda relacionarse con una estructura, pero a la vez exista la posibilidad de compartir la propiedad (el espacio del debate). Es difícil. No creo que lo consigamos de forma maravillosa; no obstante es nuestro objetivo.

*M.R : ¿Lo que pretendéis es lo que Brian Holmes denomina extradisciplinariedad? Tu vienes de esta experiencia activista y ahora trabajas en el campo cultural y parece que la extradisciplinariedad es un elemento natural en tu trabajo. ¿Cual es tu percepción de este concepto?*

J.G : Invitamos a Brian para realizar un taller sobre esta idea. Para mí no era un concepto nuevo pero su articulación fue emocionante. Cuando empecé con estas actividades en Canadá no existía un modelo. Existía un modelo de cómo relacionar el activismo y la práctica artística pero no existía un modelo de relaciones entre el activismo y la institución. En realidad sí existían.... Cuando miramos atrás, existían las historias de, por ejemplo ACT-UP, que es una historia muy interesante por las cadenas que se producían entre las comunidades de base y los trabajadores culturales institucionales. Es interesante examinar esas relaciones y pensar que en cierto momento existían los modelos de actuación. No obstante, cuando yo entré en los espacios culturales ya no tenían apenas lugar. La articulación de este concepto era una cosa bastante nueva. En Ultra-red observamos muchas historias que han emergido de la investigación-acción participativa, la educación radical, la pedagogía radical en América Latina y sobre todo en Brasil. Las personas trabajaban en las instituciones culturales en colaboración con la institución de la iglesia, los sindicatos,... Todos estos momentos eran prácticas transversales, prácticas extradisciplinarias que formaban parte del movimiento, y la gente que ocupaba distintas posiciones activamente trabajaba conjuntamente.

En cierto modo estos hechos desmontan la idea de que la extradisciplinariedad es algo nuevo. Quizás es nuevo en el campo cultural, el campo donde parece que se produce 'lo nuevo'.

La extradisciplinariedad es nueva en el campo cultural pero se puede examinar en otros campos y encontrar las mismas prácticas desde puntos de vista diferentes. Para mí las historias de la investigación militante, o lo que viene a llamarse la investigación militante, tienen su propia historia, su propia trayectoria, y su propia especificidad de lugar (site specificity). Resultan historias muy interesantes a nivel técnico, me gusta examinarlas para entender cómo funcionaron y quienes se reunieron y porqué, lo que pasaba a nivel de base más allá de los manifiestos.

*M.R : Recientemente hemos entrevistado a Petra Bauer por la investigación que realiza sobre las prácticas audiovisuales par-*

J.G : ...y también hicieron un gran esfuerzo para generar transversalidad. Queda muy claro en cualquier narrativa que escuchas. Está claro que no era suficiente el que un grupo de

*ticipativas de grupos de cine británicos como: Black Audio Film Collective, Berwick Street Film Collective, Cinema Action, The London Women's Film Group, The Sheffield Film Coop. etc. Es importante saber cuáles eran sus intenciones, cómo se articulaban, las condiciones y los límites en su trabajo. No se trataba solamente de hacer las películas bajo un mismo paraguas, sino de cómo producirlas juntos, colectivamente, ....*

personas de clase media se dedicaran a generar un análisis. Tampoco era suficiente que un grupo de mineros en huelga trabajasen sin los artistas. Existía un sentido del "uso" interdependiente en cada práctica. Además, es importante conocer la manera en que estas prácticas fueron desmanteladas estructuralmente, cómo se paralizó su financiación y la manera en que el Arts Council se reorganizó; pues empezó a comprender que había financiado unas prácticas muy políticas y se vio obligado a retirar su apoyo y también a re-constituirse. Los artistas se dividieron en disciplinas y fueron castigados por trabajar con movimientos políticos. Conocer y entender esta historia es muy importante, porque no es casual que hoy nos sorprenda cuando tiene lugar la transversalidad.

Ahora es un momento muy positivo en Londres porque algo se está abriendo en relación a estas historias. Existen muchas personas que las conocían desde siempre, Anthony Davies, por ejemplo, ha estado aquí a lo largo de esta historia, pero hay muchas personas más recientes, que además de querer conocer la historia, intentan ponerse en contacto con las personas que estuvieron trabajando al margen de manera no muy visible, o que salieron de la escena política por completo. He conocido a muchas mujeres que trabajaron en los colectivos audiovisuales en los setenta, o colectivos de teatro o de educación, que hoy en día se dedican, por ejemplo, al trabajo educativo en la salud pública y no aparecen en la escena política. Están muy calladas porque no han sabido participar en este paisaje neo-liberal de locura y sus prácticas se han hecho muy micro. Conoces a una que te presenta a otra y empiezas a darte cuenta de que existe un hilo conductor entre estas prácticas pero que han terminado completamente invisibles en términos de discurso más amplio, incluso entre los ámbitos de izquierdas porque está dominado por un grupo particular, un partido particular. Por ejemplo, existen unos criterios de partido político en Gran Bretaña que han dominado los grupos de estudiantes, que son un colectivo capaz de movilizar a mucha gente aunque a menudo, su política parece insostenible a la hora de trazar una trayectoria política de largo alcance.

*M.R : Muchos de los colectivos de los setenta y los ochenta que hemos mencionado fueron desmantelados por parte de Channel 4. Previamente recibieron un gran apoyo para luego ser cooptados....*

J.G : Conocí a una mujer muy interesante hace poco que me contó exactamente esta historia. Trabajaba en el grupo NewsReel; ellos hicieron unos trabajos fenomenales financiados por Channel 4. En Channel 4 les facilitaron muchas posibilidades a gran escala a principios de los noventa (hasta 1994, 1995) pero ITV quería minimizar el papel de Channel 4 y empezaron a retirar la financiación de aquellos proyectos y muchas personas perdieron sus trabajos en la BBC, etc. Esa generación no se perdió – muchos siguieron – pero la naturaleza de la producción colectiva ya no podía sostenerse en la nueva cultura mediática. Necesitaban un Ken Loach, es decir, una figura, una entidad cuantificable y marquetizable frente al trabajo colectivo, cuyo modo de trabajar no dejaba claro quien era el cámara o el cineasta o el editor o el gestor. Así que estos modos de producción ya no podían encontrar un sitio.

Respecto a la proyección del material fílmico, un aspecto realmente importante para mí es pensar cuidadosamente sobre la distribución en general,...sobre la manera en que solemos generar las narrativas acerca de aquellas prácticas, sus modos de producción, la experimentación y el gesto radical como intervención en los modos de producir -que puede ser un modo jerárquico o lo que sea,...Pues, en realidad muchas de aquellas prácticas resultaron extremadamente inventivas e importantes por sus modos de distribución. Sin duda no de la manera en que actualmente hablamos de Internet, que puede ser visto por cualquier persona, sino por la manera de pensar detalladamente sobre el propósito de una película. Cuando hablo con Noni de NewsReel, ella explica que ésta fue una cuestión muy importante: cómo se distribuía a través de los movimientos sociales y se proyectaba para generar debates, etc. Existían los ámbitos, se exponía en el contexto de un debate, en conexión con una práctica política, y esa fue la esencia del proyecto. Ocurrió lo mismo con el teatro; si se realizaba una obra acerca de la lucha, se presentaba dentro de la lucha para ponerla en marcha. Estos aspectos no se entienden ahora cuando uno ve una película de los 70. A menudo son historias que no se han contado puesto que la gente se centra en quién trabajaba en el colectivo, quién realizó la película. A veces se discute de cómo se organizó

la producción pero se habla poco de cómo se montó la distribución. Ha sido muy interesante aprender sobre este aspecto.

Organizamos recientemente un evento que pretendía vincular el cine brasileño con la historia de las mujeres en los años sesenta. Intentamos invitar a los activistas locales, por ejemplo, a comentar las películas, (...). Acudieron al pase personas de las redes de los obreros emigrantes y surgió la conversación con Noni de News-Reel sobre cómo revitalizar aquellas historias en el contexto de las luchas actuales. Cómo podemos aportar estas películas y situarlas, presentarlas, para que puedan ser realmente importantes -no solamente en el contexto del arte, a menudo dirigidas a un grupo ya interesado en el arte político pero que no ha llevado su lucha política a ningún sitio-. Por tanto es importante pensar en los lugares de distribución y de consumo y de cómo pueden convertirse en puntos de organización transversal. Porque no parece que haya aquí un movimiento muy fuerte en este momento, es muy diferente a la situación en España creo. Aquí vivimos un momento de mucha fragmentación. Por tanto, construir la posibilidad por la cual una película de otra época se enfrente con un grupo de personas que se organizan de manera política, aunque sea de modo reducido o se dirija a un grupo de artistas que se interesa en el cine político, ... estos momentos de posibilidad tienen que ser pensados e impulsados, no suceden de manera natural. A veces tienen lugar en los centros sociales pero en general no suelen ocurrir.

*M.R : Para nuestra investigación también hemos conversado con Anthony Iles entorno al proyecto Full Unemployment Cinema....*

J.G : Sí, lo que organiza Chris. Está bien, en el 56 A (centro social ocupado), lleva bastante tiempo. Trabajamos bastante a menudo con Chris porque es uno de esos agentes transversales que opera dentro de una comunidad anarquista muy determinada, que ha ocupado el mismo espacio durante 20 años y que ha hecho un trabajo alucinante manteniendo el espacio. Pero sin Chris y algunos otros no habría este intercambio entre el ámbito artístico y el ámbito universitario, porque Chris sale a buscar cualquier movida política e interactúa con ella. No es un proceso que ocurra porque todos se conocen, porque son amigos, sino que es el resultado de su esfuerzo por meterse en todo y conocer a todo el mundo, y generar así conexiones.

*M.R : Ahora trabajas para la Serpentine Gallery y colaboras con el ICA (Instituto de Arte Contemporáneo). ¿Cómo implementas el concepto de la pedagogía radical, la extradisciplinariedad, el agenciamiento, etc., dentro del marco institucional? Probablemente se trate de una experiencia bien distinta a la que tuviste con la Gallery Room en Canadá durante los años noventa....*

J.G : Sí, es muy diferente. Ciertamente con Ultra-Red llevamos mucho tiempo interactuando con las instituciones culturales de una manera muy particular, que supone utilizarlas como parte de una trayectoria más larga. Y ha sido nuestra estrategia para evitar la museificación del activismo o reificación, o la producción del activismo como objeto. Negamos la temporalidad del acontecimiento. El acontecimiento siempre forma parte de nuestro análisis a largo plazo, es una lucha a largo plazo. Utilizamos las instituciones como espacios que suministran los recursos, para atraer la atención pública o lo que sea y luego salimos. Lo cual resulta un proceso no exento de problemas. Normalmente, conseguimos mantener nuestras prácticas al saber que existe una trayectoria más allá del acontecimiento, es decir, que apoya un proyecto en curso. Trabajar en/con la institución es totalmente distinto como puedes imaginar. De un modo u otro facilita ciertas cosas, por ejemplo, para apoyar a ciertos proyectos a largo plazo y proporcionar los espacios donde algunos grupos pequeños puedan reunirse para organizarse.

Con respecto a la metodología, es lo mismo. Pero en términos de conflicto y de lo que interactúa con dicha metodología,.... el hecho de que muchas veces no esté permitido que el conflicto se manifieste porque las instituciones operan a través de unos registros tan distintos,....Por ejemplo, los representantes de las instituciones pueden hablar del trabajo que hacemos nosotros como un encargo artístico, mientras nuestra manera de hablar se da en términos de prácticas pedagógicas de base. Muchas personas, incluida yo, que interactúan con la Serpentine Gallery, lo hacemos para acceder a algunos espacios, que como grupo activista nunca podríamos alcanzar. Por ejemplo, trabajamos con un instituto de enseñanza. Creo que si nos hubiéramos presentado en el instituto diciendo que queríamos re-escribir de manera radical el programa de inmigración, y trabajar con 150 alumnos en la auto-crítica de la política de la inmigración en Reino Unido, no nos lo habrían permitido. Pero cuando nos presentamos en nombre de la Serpentine, entonces se acepta. Por tanto existen varias razones por las que resulta útil aprovechar el marco institucional. No obstante, para mí resulta difícil, pues me encuentro siempre entre dos



estructuras distintas.

Desde hace mucho tiempo conozco a una persona que trabaja en la Serpentine que es feminista y educadora radical y, gracias a su posición en el centro y lo que ella pretende hacer en relación con las políticas de base y el tipo de proyectos artísticos, ha sido fácil introducirme en ese lugar. Ella tenía una idea, una visión de un posible proyecto de barrio que parecía bastante consistente con algunos de los trabajos que ya realizamos en Ultra-Red y con algunos otros colectivos con los que colaboraba. Al intentar pensar en las historias de estos proyectos de barrio -que fueron tan importantes en los años setenta-, para poder crear una interfaz entre las maneras de producir de aquella época y la lógica del mercado neo-liberal (que también ha tenido su impacto en la Serpentine), se genera un conjunto de conflictos, de micro-antagonismos, que nunca se convierten en una lucha clara, sino que tienen que ver con la dificultad de posicionarte (en la institución). Bajo un ambiente neo-liberal las personas mienten, pueden decir cualquier cosa, porque los términos están siempre en juego, pueden apropiarse de cualquier persona en cualquier momento. Es muy fácil caer en las narrativas que dicen “esto es lo que hay”, cuando no es verdad. En esta situación, sólo es posible intentar crear algún mecanismo de auto-análisis, y en mi caso lo he llevado a cabo gracias a las personas que he podido introducir en el proyecto y con quienes suelo trabajar, gente como Ultra-Red.

Cuando hicimos un proyecto en un instituto con 150 alumnos, introdujimos a Chris del 56A y el proyecto Full Unemployment a Gabriella, que trabaja en la campaña contra los controles de inmigración, a Alberto Einstein que lleva la campaña de los limpiadores. Es decir, trabajamos con nuestra propia gente para podernos controlar un poco. Y ellos pudieron controlarme un poco. Con respecto a las relaciones de poder, creo que me han señalado las dificultades y los retos de la transversalidad, de los cuales ya era consciente tras haber trabajado en The Other Museum. Estas relaciones extradisciplinarias no están libres de antagonismos personales cuando tratan de ocupar distintos tipos de espacios. Y en momentos específicos, encontrar una manera de articularlos, sería muy útil. A veces, con Micropolitics intentamos entender

*M.R : Tras la experiencia con el MACBA a principios del 2000, entiendo que grupos como la Universidad Nómada tengan interés en trabajar con las instituciones culturales, pero al mismo tiempo existe el miedo a ser cooptados por las llamadas instituciones progresistas. ¿Tú crees que estas instituciones progresistas crean espacios de resistencia o por el contrario terminan reafirmando las políticas neo-liberales?*

cuándo ocurren los momentos, cuándo tu activismo se convierte en algo emocionante para la institución donde trabajas, en qué momento es tuyo y en qué momento se recupera y cómo tratas con dichos momentos. Cómo construir el mecanismo de salida, la manera de retirarte para que no se convierta en una lucha individual heroica.

J.G : Hacen las dos cosas, pero no creo que creen espacios de resistencia. Estos espacios y prácticas de resistencia tienen que existir anteriormente para que puedan formar una interfaz con ellos. Las instituciones no pueden producirlos. Incluso en Toronto, en los noventa, cuando hicimos algo parecido, ya existían las redes en la ciudad, nuestro papel era facilitar y proporcionar recursos a grupos de resistencia que ya existían. Es un aspecto crítico como punto de partida, pues a la vez siempre serán apropiados para servir al proyecto del neo-liberalismo, esto siempre sucederá. A menos que te lances a la transformación de la institución como parte de tu proyecto, algo que no suelo hacer.

Lo ideal sería poder tener un impacto sobre la institución y sobre cómo la Serpentine Gallery decide comportarse con respeto al mundo exterior. Pero no puedo invertir mi energía en algo así. Nosotros somos un grupo de gente que se conoce y trabajamos muy bien juntos, entramos juntos en este escenario y nuestra relación con la Serpentine es bastante limitada. No hacemos nada en la Serpentine. No nos reunimos allí, todo pasa en el instituto o en el barrio, tampoco montamos una exposición allí. Se da una relación un poco distinta. Pero en términos de cómo la Serpentine puede utilizar el proyecto, sin duda desarrollará alguna negociación con alguna empresa, no lo sé todavía, no puedo imaginar como pasará. Todavía no ha pasado pero pasará. No existe una manera clara de interactuar con ellos. El objetivo para nosotros es encontrar un modo que facilite trabajar juntos y que nos paguen. No puede realizarse un proyecto si nadie se puede ganar la vida. Sobre todo, porque la mayoría de los individuos en el grupo viven en la precariedad de una manera u otra, o no son del Reino Unido, o están en programas de inserción laboral, etc. Nuestras posibilidades de pasar tiempo juntos son muy

limitadas por la cantidad de trabajo que tenemos que hacer. Si no encontramos otra manera de vivir aquí, acabaremos trabajando con estas instituciones simplemente porque nos pagan.

Escuchar a Jorge Ribalta en Ljubljana, hablando de manera muy gloriosa, triunfalista, del MACBA como proyecto, me impresionó mucho porque yo no podría trabajar en una institución cultural y sentirme tan segura de mi proyecto político. Quizás era por la naturaleza del proyecto que realizó en el MACBA, y porque tuvieron el permiso y la libertad durante un tiempo, pero para mí es un puro enredo. Nunca podría sostener una narrativa heroica por el hecho de trabajar dentro del marco institucional. Parece que consiguieron realizar cosas que aquí no serían posibles, cuando lo miras piensas que esto nunca podría pasar en este país. Sobre todo porque los movimientos sociales no existen en Inglaterra de la misma manera que parecen tener lugar allí, no estamos en la misma posición. Pero tampoco encuentro ese tipo de trabajo heroico.

*M.R : Con respecto a anteriores proyectos artísticos vinculados con la comunidad, el capital simbólico resultante de esos proyectos a menudo se convierte en capital material, en una plusvalía que revierte también en beneficio del artista. ¿Qué pasa con este capital en relación con las comunidades? Sin duda este tipo de trabajos activistas exige una reflexión cuando se realizan dentro del marco institucional.*

J.G : Existe el beneficio material para el artista, y existe otro aspecto mucho más cínico aquí en Londres, y supongo que en España también, cuando los proyectos son encargos realizados para el sector inmobiliario o los ayuntamientos, etc. La gran mayoría de estos proyectos se realizan en nombre de la integración social o de la rehabilitación capitalista de un barrio. De manera muy cínica, un proyecto de arte en una comunidad se encarga en el momento de derribar un polígono de viviendas para desviar la atención. Afortunadamente, es distinto cuando no se trabaja para un constructor o un ayuntamiento, aunque los que nos financian sean igualmente problemáticos, pero de otra manera y con menos participación en la práctica diaria. No obstante, lo negociamos constantemente. Yo intento nombrar a todos los participantes en el proyecto además del artista, para que no sea el proyecto de tal artista sino de todos los que han trabajado, aunque ello suponga una fuente de micro-luchas por el hecho de decir que este trabajo no es solamente de tal artista. Incluso a este nivel tan básico, las instituciones culturales no saben tratarlo,...La razón por la cual el arte comunitario se ha legitimado en Gran Bre-

taña es porque se ha realizado bajo el nombre de un artista. Si dices que es un proyecto de Jeremy Deller, aunque hayan participado 150 miembros de un coro de comunidad, pues es un proyecto, pero si afirmas que es un proyecto donde Jeremy Deller es un nombre entre otros 20, sería irreconocible en el mundo del arte, estaría mal visto. Es muy interesante ver el desarrollo porque conozco cómo ha ocurrido en el pasado. Las personas que participaron en la movida del arte comunitario buscaban desde el principio la legitimidad por el hecho de encontrarse extremadamente marginadas. Por ejemplo, muchas personas que ahora trabajan en la educación en los centros de arte (un rol que ha evolucionado gracias al arte comunitario) venían de los colectivos de mujeres. No tenían espacios para trabajar. Inventaron esta práctica como forma de sobrevivir, como manera de legitimarse, de producir la lucha anti-colonialista en los lugares donde se podía criticar el colonialismo de forma muy activa, por ejemplo en el museo. Pero en cierto momento, las instituciones se convirtieron en el único lugar de la lucha política. Ocurre lo mismo con la posición identitaria. A partir de ese momento es muy fácil entrar en la lógica institucional; nos han aceptado, estos son los términos de la aceptación, etc. Y luego ellas empiezan a encarnar, a performar, estos mecanismos de regulación. Es una situación que procede de unas mujeres particulares que formaron parte de las luchas feministas radicales de los setenta y que ahora trabajan en las instituciones culturales. Tienen una historia que resulta muy susceptible porque las formas de visibilidad y legitimidad eran una parte muy importante de sus luchas. Y por supuesto, al neoliberalismo le encanta la visibilidad y la legitimidad como recompensa por tu participación en el mercado o en sus agendas o lo que sea. Es fácil darles visibilidad y luego capitalizarla. Se ha convertido en una diferencia generacional que tampoco se articula muy a menudo. A veces se puede hablar de ella pero es difícil porque es la misma gente que te abre las puertas quienes expresan esta lógica de mercado y a la vez quieren exponer en el museo el trabajo de quienes trabajan con la comunidad. O quieren que haya más proyectos comunitarios, aunque se realicen bajo circunstancias neoliberalizadas o se coopten por completo. Se cree que, pase lo que pase, dichos proyectos son

*M.R : Has mencionado al grupo Carrot Workers y los varios dispositivos que habéis desarrollado a través de las foto-novelas, las entrevistas, los diagramas visuales. ¿Puedes hablarnos del trabajo de Carrot Workers en términos de representación visual y la posibilidad de generar un imaginario entorno al llamado cognitariado?*

*M.R : ¿A qué te refieres cuando hablas de pedagogía crítica?*

correctos. Existen las fuerzas legitimadoras por ambos lados. Está el lado de los “malos”, los que utilizan de manera explícita estas prácticas con el propósito de engañar o convencer a la gente que el neoliberalismo es una buena idea. Por otro lado, están los predecesores que producían la crítica en los setenta y que también han terminado participando en esos procesos.

J.G : Creo que una parte de nuestra actividad tiene que ver con la producción de un imaginario. Puedo hablar de los otros dispositivos en términos más específicos. Todos tienen que ver con los elementos clásicos de la pedagogía crítica, que tiene que ver con la producción de un objeto externalizado con la condición de que la gente pueda ver o escuchar y luego comentar el objeto que estimula.

J.G : Estoy hablando de las prácticas de (Paulo) Freire o de la investigación-acción participativa. Es interesante escuchar a personas de diferentes partes del mundo hablar de sus prácticas pedagógicas críticas que siempre parecen incluir este componente de síntesis, de un momento cuando se produce una imagen o un sonido, una entidad concreta y externalizada, que la gente utiliza para agruparse y para desmantelar o analizar la condición. Ciertamente la herramienta del photo-romance (foto-novela) pretende producir algo divertido que pueda circular y que pueda actuar como vehículo para un imaginario, y estimular a la gente a hablar de las condiciones del trabajo. Pero sobretodo su función ha sido la de unir el grupo para hablar de dichas condiciones y luego representarlas y examinar esta representación. Este momento de ruptura, mirándote a ti misma, representándote a ti misma, o viendo a tu amigo representarse, posee un elemento que resulta increíblemente generativo con respecto a nuestro propio análisis. De este modo, la foto-novela se produce a partir de un proceso que a veces utilizamos en los talleres en los cuales pedimos que la gente cuente anécdotas de momentos concretos en su trabajo de prácticas, por ejemplo, sobre aquello que encontraron problemático o aquello que funcionó bien. Intentamos identificar estos momentos aislados y

construimos una escena a partir de la experiencia que forma la foto-novela. Los dramatizamos de manera exagerada. Elegimos este formato porque nos encantó como amplifica estos momentos micropolíticos, es decir, es una forma de exagerarlo. Se puede disfrutar mucho y a la vez concentrarse en estos momentos. Por ejemplo ¿qué pasa cuando pides dinero en el contexto de un trabajo en prácticas? pues que el jefe mira por la ventana o hace algún comentario brusco. ¿Qué grado de humillación sientes en aquel momento? Por tanto, tiene una dimensión terapéutica, una dimensión reflexiva o incluso puede ofrecer un momento de reconocimiento y es divertido ver estos personajes que se dibujan a través del proceso.

Todavía nos queda bastante trabajo básico antes de poder distribuir este material, antes de recibir a muchas personas que quieran participar. De momento somos unas 30 personas y es el número máximo que podemos acoger. Tenemos que construir un poco más de infraestructura y mejorar el proceso organizativo para poder seguir y hacer que la foto-novela funcione.

Los mapas funcionan de manera parecida, son mapas personales que tratan de cómo te ves en el futuro, de tus expectativas, de tu situación en relación con dichas expectativas. Es muy parecido al life coaching (asesoramiento personal), pero cuando se contemplan en grupo se puede empezar a hacer un análisis del deseo. En los talleres los participantes se dividen en parejas y uno de los Carrot Workers conduce a otra persona en el proceso. Mantienen conversaciones muy interesantes y luego se exponen los mapas en la pared y empiezan a debatir sobre lo que decimos, lo que deseamos y lo que hacemos en la realidad, hasta conseguir hacer un análisis colectivo. Estos mapas tampoco se publican en ningún sitio. No circulan, forman parte del proceso de organización con la gente. Lo mismo sucede con las entrevistas. Se subieron a YouTube para que pudiésemos utilizarlas para una única presentación que organizamos, pero en general no las exponemos. Fue la primera vez que se hicieron públicas.

*M.R : Ahora mismo ¿qué estás haciendo?*

*M.R : Sí, y con Micropolitics.*

J.G : ¿Con las Carrot Workers?

J.G : En Micropolitics tomamos un descanso para hablar de lo que necesitamos hacer próximamente y ver cuáles son las diferencias entre Micropolitics y Carrot Workers. En Carrot Workers tenemos reuniones en enero, reuniones públicas porque hay muchas personas trabajando con contratos en prácticas en Londres que quieren participar, por tanto buscamos una manera de abrir el proyecto para poder incluirles. El grupo está abierto en teoría pero cuanto más gente acuda tendremos que encontrar un modo logístico de operar con ellos. Además producimos una guía sobre los internships (contratos en prácticas) que esperamos publicar en primavera y que incluye las foto-novelas. Es como una guía de supervivencia para los internships en el sector cultural, pero también plantea una narrativa en tanto que estos contratos en el sector cultural no son una buena idea. La utilizaremos como una herramienta para organizar.

Tenemos cuatro grupos de trabajo: uno trabaja sobre los derechos (ya conocemos las limitaciones de los derechos); otro sobre la economía alternativa y los espacios alternativos de producción sobretodo aquí en Londres; otro está trabajando en una página web para nombrar y acusar a los explotadores, y a través de la cual los becarios pueden hablar de sus condiciones de trabajo y evaluar a los distintos empresarios en la ciudad, incluso a los espacios alternativos. Así podremos crear un mapa de la producción cultural en la ciudad centrado en la explotación, en quién produce y qué produce, y en las prácticas problemáticas. El cuarto es un grupo de investigación, porque sabemos que los que suelen realizar investigaciones sobre el sector de las industrias creativas están remunerados por el estado, por tanto mienten la mayor parte del tiempo o plantean las cuestiones de una manera tendenciosa. Por ello, queremos producir con la mano de obra gratis de los estudiantes de las universidades -que a menudo producen los proyectos sin ningún propósito- para abordar un trabajo colectivo acerca de sus propias condiciones y sus salidas al sector. ¡Parece trabajo suficiente para los próximos años!



*M.R : Con este mapa micropolítico, los proyectos y los grupos, ¿tenéis planes para intervenir en la macropolítica con el objetivo de cambiar la ley?*

J.G : El grupo que trata con los derechos nos hemos reunido con algunos sindicatos. No existe ningún marco legal, tienen un conjunto de políticas. No obstante, la semana pasada se ganó un caso de explotación de un internship, un caso que tendrá efecto sobre el discurso. Escribimos cartas sobre las distintas políticas y se han publicado en la prensa y han circulado. Las cartas tratan las leyes, que es el lado más moderado, aunque en el fondo no es el trabajo más importante; lo más importante es que no queremos de ninguna manera que la gente trabaje en este sector sin remuneración. Es una cuestión fundamental para los jóvenes con quienes hablamos sobre el internship. Ellos dicen que se encuentran obligados a realizar ocho internships y saben que van a ser explotados, es decir, está claro que no hace falta fomentar la conciencia crítica en este campo, queremos una salida alternativa. ¿Qué se puede hacer? Quieren que nosotros demos repuestas. Es el momento para empezar a organizarnos de otra manera. Por ahora se ha abierto un frente que trabaja sobre los derechos y otro frente que quiere utilizar la situación como base para organizar...Y no es nada fácil.

*M.R : ¿Cómo se logra incluir otras partes del sector para conseguir una cierta presión?*

J.G : Y también: ¿cómo lo planteas para que no sea sólo una reivindicación de los derechos para la clase "creativa"? Por que a fin de cuentas sabemos en qué acabará todo esto: cobraremos más y quizás mejorarán nuestras condiciones de trabajo, mientras los efectos secundarios producidos por las industrias culturales -como la gentrificación, la educación en las zonas urbanas pobres, etc.- seguirán igual. Lo importante es pensar en cómo podemos hacerlo para que la crítica de nuestra condición trascienda nuestra condición y llegue a los otros campos.

*M.R : ¿Cual es la referencia teórica principal que utilizáis en vuestro trabajo?*

J.G : A nivel práctico, utilizamos los textos de Angela McRobbie. En el aspecto micropolítico y la necesidad de la transversalidad miramos a Guattari y leímos mucho sobre la clínica La Borde (en Francia) y el desarrollo de sus prácticas. Cuando pensamos acerca de la exclusión del artista, gracias a estas referencias teóricas sabemos que el artista no debería vivir en una burbuja hermética, y que la producción del ar-

tista como entidad disociativa y disociada resulta problemática. También leemos a Suely Rolnik y a Franco Berardi (Bifo), a Brian Holmes,... Todas las personas que hemos invitado son nuestras referencias teóricas. Personalmente, leo mucho sobre la historia de la educación vocacional, sobre el aprender haciendo, y cómo estas historias han sido instrumentalizadas por distintas fuerzas en distintos momentos. El partido comunista tenía una forma de educación radical determinada, de aprender haciendo,... los libertarios tenían otras ideas,... los sindicalistas,... Cómo Félix Guattari y la persona que le formó Célestin Freinet o Fernand Oury conceptualizaron. Porque la formación política de Guattari evolucionó entre la escuela y el trabajo, su formación vivencial y todas sus ideas se basaban en la idea de aprender haciendo. Para mí es muy importante seguir la historia de la educación vocacional, su marco temporal y todas las teorías educacionales y políticas de la educación que se han utilizado para enmarcar esta idea de....Porque los neoliberales siempre afirman que el internship ofrece una experiencia que no se puede conseguir en otro sitio o de otra manera que no sea mediante el aprender haciendo, la formación práctica. Al intentar introducir en el debate las diversas historias, sobretudo las versiones radicales del aprender haciendo, entonces se puede responder "bien es importante aprender haciendo, ¡pero no así!". Nos ha interesado mucho el modelo sobre los internships que se iniciaron en los Estados Unidos a partir de un modelo llamado The People Pipeline (La tubería de la gente), desarrollado por un ingeniero en el siglo XIX. Su teoría del internship situaba al estudiante por un lado, por otro el lugar de trabajo y el internship estaba en medio. Como si fuese una tubería que conduce a las personas hacia la producción y las convierte en una fuerza productiva. Este es un momento muy importante y lo desmantelamos constantemente como marco teórico básico del internship, basado en un marco mitológico, y deshacemos cada elemento. Por ejemplo, ¿cuál es la composición del estudiante ahora? ¿cuál es la composición del internship? ¿cuál es la composición del trabajo? De este modo, la 'tubería' empieza a fragmentarse, ninguna de estas unidades integradas existe en realidad. Estas historias y teorías han sido muy interesantes para mí porque representan pre-

cisamente lo que estamos tratando. Mientras, Guattari, Suely, Bifo, están ahí, pero realmente lo que examinamos es la historia del internship y del trabajo gratis y cómo se han articulado.

### **Referencias mencionadas en la entrevista**

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN PARA LA EDUCACIÓN DEL ARTE (IAE) EN LA UNIVERSITY OF THE ARTS DE ZURICH:

<http://iae.zhdk.ch/iae/english/projects/gallery-education-in-transformation/>

I JORNADAS DE PRODUCCIÓN CULTURAL CRÍTICA EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA Y EDUCATIVA ACTUAL, MUSAC DE LEÓN:

<http://musac.es/index.php?ref=102800>

DOCUMENTA 12:

<http://www.documenta12.de/>

YOUTH COUNCIL ART GALLERY OF ONTARIO

<http://www.ago.net/youthcouncil>

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN DE LA SERPENTINE GALLERY:

<http://www.serpentinegallery.org/education.html>

DIARIO DE SUEÑOS INTERMITENTES

<http://www.musac.es/index.php?ref=114500>

<http://www.virginiavillaplana.com/>

GRUPO 16 BEAVER

<http://www.16beavergroup.org/>

PATTI LATHER

<http://people.ehe.ohio-state.edu/plather/>