



## Curadorías jaguares, poéticas de lo múltiple Una mirada decolonial en la producción de la nueva institucionalidad pública

*Jaguar Curatorship, the Poetics of the Multiple  
A decolonial approach in the production  
of the new public institutionalism*

Azucena Klett, Zoe Mediero y Gerardo Tudurí

Intermediæ / Matadero Madrid - Colectivo Cine sin Autor

azucena.klett@gmail.com

zoemediero@gmail.com

gerardo@cinesinautor.es

Recibido: 14-11-2012

Aceptado con correcciones: 12-12-2012

Aprobado finalmente: 13-01-2013

### RESUMEN

Lo colectivo y *lo común* son categorías que describen y afectan la práctica artística, las nuevas formas de creación y la cultura de la curaduría. Nuestro trabajo se acerca a ellas desde una experiencia compartida, la puesta en marcha de una Fábrica de Cine sin Autor en Intermediæ, una institución pública de arte y cultura, situada en Matadero Madrid. Desde un planteamiento autoetnográfico y performativo analizamos las oportunidades que ofrece para la producción de una nueva institucionalidad pública. Una visión situada de la curaduría y la mediación, nos permite discutir el papel que la epistemología política de *lo común* juega en la

redefinición actual de la esfera pública y proponer la afectación decolonial de esta concepción desde la noción de multiplicidad. Público, común, rotación y temporalidad se convierten en las palabras clave que guían este texto. En la construcción del problema vemos cómo el arte y la cultura pueden convertirse en un espacio de ensayo de nuevas formas de gobernanza donde crear, desde modelos poéticos de pensamiento, nuevos futuros para ese espacio público que compartimos. Se abre la pregunta por una curaduría y mediación situada, en el contexto de lo público-institucional, para la composición de una comunidad temporal, variable, en movimiento y transformación, desde un punto de vista decolonial que denominamos jaguar.

## **PALABRAS CLAVE**

Zona de contacto, público, procomún, nueva institucionalidad, curaduría, arte, poética, educación, autoetnografía, performativo, decolonial, comunidad.

## **ABSTRACT**

The collective and the common are categories that describe and affect art practice, the new forms of creation, and the culture of curatorship. This conversation approaches them from a shared experience, the setting in motion of a Factory of Authorless Cinema in Intermediæ, a public institution of art and culture, located in Madrid's Matadero. From an auto-ethnographic and performative standpoint, we analyse the opportunities this opens up for the production of a new cultural institution. This situated understanding of curatorship and mediation allows us to discuss the role of the political epistemology of the commons in the current redefinition of the public sphere and to propose a decolonial affecting of this notion from the standpoint of multiplicity. Public, commons, rotation and temporality become the keywords that guide this text. In the construction of the problem we see how art and culture can become a space to play out new forms of governance where, on the basis of poetic models of thought, new futures for this public space we share can be created. The question is posed by a situated curatorship and mediation, in the context of the public institution, for the composition of a temporary, variable community, in constant movement and transformation, from a decolonial vantage point, which we call jaguar.

## **KEYWORDS**

Zone of contact, public, commons, new institutionalism rotation, curatorship, art, poetics, education, auto-ethnography, performative, decolonial.

## **SUMARIO**

Un instante que penetra en la atmósfera política  
Extractos de una conversación sobre La Fábrica de Cine sin Autor  
Comunidades temporales, variables, en movimiento  
Bibliografía

## **SUMMARY**

An instant that becomes inserted in the political atmosphere  
Fragments from a conversation about "La Fábrica de Cine sin Autor"  
Temporal communities, variables, in transit  
References



Puesto que el problema cambia, la forma de responderlo cambia también: contra los grandes divisores, una antropología menor haría proliferar las pequeñas multiplicidades

Viveiros de Castro

Lo colectivo y lo común son categorías que describen y afectan nuestra práctica, la del arte y las nuevas formas de creación cultural. Nos acercamos a ellas desde una experiencia compartida: la puesta en marcha de una Fábrica de Cine sin Autor, en Intermediæ, un programa público de arte y cultura, en Matadero Madrid. A través de una conversación tratamos de explorar distintas posiciones que se despliegan en torno a ésta, en un juego de presencias y ausencias, desde una multiplicidad de relatos. Su registro y puesta a disposición está atravesado por alianzas tácticas y la composición de lo que llamamos comunidades de reflexión y práctica. Desde esta concepción son traídos al relato compañeros con los que dialogamos en la discusión cotidiana del contexto que construimos y habitamos, generando sinergias que trascienden lo racional, amateur y *profesional* en la distribución de la agencia y la autoría. Experimentamos con lo que Liam Gillick llama un modelo discursivo de praxis que requiere de un pensamiento especulativo y poético y de relatos descentralizados para poder evolucionar (2009: 1).<sup>1</sup>

El colectivo Cine sin Autor puede describirse como una iniciativa colaborativa que reivindica modelos alternativos de producción artística audiovisual no afirmativa y la implicación en procesos de acción social (Enguita, Expósito y Regueira, 2000), un modo de hacer socio-cinematográfico que crea películas con personas con independencia del conocimiento que posean sobre producción audiovisual. La clave de este modo de realización estaría en la ruptura con la autoría y supone la colectivización del proceso de producción y distribución cinematográfico. Sin embargo, en este texto, más que atender a la descripción de la práctica del colectivo o del

---

<sup>1</sup> Atendemos a la curiosidad por los entramados que enfatizan el intercambio de ideas entre investigadores, aproximaciones curatoriales y prácticas artísticas, para reconocer aquellos momentos desbordantes en los que "un mundo compartido parece ocurrir entre aquellos que no disponemos de representaciones suficientemente compartidas como para evitar que ese mundo se nos escape" (Colectivo Situaciones, s.a). A veces un texto puede significar ese mundo compartido. Sin el artículo que Isaac Marrero-Guillamón nos envió hace unos meses, cuando todavía no estaba publicado, no hubiese sido posible explorar la pregunta que en la práctica nos interpela.

concepto de la sin-autoría, analizamos un momento concreto, la puesta en marcha del proyecto La Fabrica de Cine sin Autor. Para ello nos apoyamos en la descripción que ofrece Sternfeld de la investigación en arte, la cultura de la curadoría y la educación artística como la exploración de “una producción alternativa de conocimiento que resista, complemente, frustre, debilite o rete sus formas tradicionales” (2010: 1). Las pedagogías radicales pueden ayudar a situar el proyecto y nuestra reflexión. Éstas problematizan el vínculo entre arte y conocimiento desde la “experimentación estética políticamente consciente, que entronca con la producción, el intercambio de conocimientos compartidos dentro de la esfera del arte, la cultura visual, la democracia participativa, la educación y la vida cotidiana”.<sup>2</sup>

Para acercarnos a La Fábrica de Cine sin Autor, interpretamos textos de Isaac Marrero-Guillamón (2008a y b) que presentan un idea clave para nuestro argumento: *lo común* afectado por la noción de multiplicidad, girando hacia un devenir menor (2012, en prensa). La idea de comunidades temporales y variables, múltiples y en tensión, que contribuyen a su des-territorialización, se apoya en la definición de Nora Sternfeld de zonas de contacto como un espacio que desafía los conceptos de comunidad existentes, donde todos son influidos por condiciones específicas y relaciones de poder, pero no totalmente determinados por ellas (2011: 1). Donde confluyen estos dos vectores surge un debate entre una noción de *lo público* vinculado a una multiplicidad de comunidades frente a su reensamblaje en *lo común* (Marrero-Guillamón, 2012, en prensa). La rotación, la transformación y el reposicionamiento, en un movimiento de variación continua,<sup>3</sup> explican una aproximación curatorial que intenta superar divisiones entre posiciones comisariales, educadoras, mediadoras, productoras, participantes (Tallant, 2009: 1-2), y explora una ética de trabajo en los procesos colectivos sensibles (Garcés, 2005 y 2011).<sup>4</sup>

Autoetnografía y Teoría Actor Red son parte del marco teórico con el que dialogamos, atendiendo a la asimetría de las relaciones de poder en las zonas de contacto, desde metodolo-

---

<sup>2</sup> Definición de pedagogía crítica extraída del texto de presentación del proyecto de investigación Subtramas en el que participan Diego del Pozo, Montse Romani y Virginia Villaplana:  
<http://www.workingimages.org/contenido/investigacion-subtramas>.

<sup>3</sup> Desde una sensibilidad menor que haría “proliferar las pequeñas multiplicidades –no el narcisismo de las pequeñas diferencias, sino más bien el antinarcisismo de las variaciones continuas-”. (Viveiros de Castro, 2010: 20).

<sup>4</sup> Con palabras de alguien que “sin saber lo que puede ser hoy una vida política, inventará alguna palabra para otros, algún enunciado que, sin poder cambiar el mundo, haga que ya no sea el mismo” (Garcés, 2005: 2).

gías que implican un posicionamiento situado, y a las asunciones ontológicas que permiten una distribución simétrica de la capacidad de agencia. Intentaremos acercarnos al objeto (momento, o aquello en lo que vamos a depositar la mirada) sin intentar pacificarlo a la medida de la pregunta o de las expectativas, desde un deseo de aplanamiento y desde la conciencia de su dificultad (Latour, 2008: 205-224). La autoetnografía ayuda a describir una posición propia en relación al y con el otro, más que buscar su descripción o traducción. Una metodología que se presenta como poética y de contacto, aportando un enfoque nuevo a la pregunta por el uno mismo en relación con los otros, el uno mismo a través de los otros y un modo de estar en el mundo (Ellis, 2004: 296). Nos relacionaremos con esa noción de pensamiento fronterizo, especulativo, con lo discursivo y con la ficción buscando la afectación de las epistemologías dominantes y las metodologías que las sustentan (Mignolo, 2011: 1).

Encontramos en la autoetnografía una clave metodológica que desvela cierta tensión epistemológica y política en torno a qué se puede conocer y cómo puede validarse el conocimiento. Buscamos la apertura de posibles desde puntos de vista menos organizados en torno a ejes de dominación, en línea con una política y epistemología de la localización, del posicionamiento y de la situación (Haraway, 1995: 329, 335). Resuena también una sensibilidad fronteriza frente a una epistemología territorial o imperialista, que se pregunta por la legitimidad epistémica de los procesos de producción de conocimiento e introduce una percepción bio-gráfica y una política del conocimiento arraigada al cuerpo (Mignolo, 2011).

Una perspectiva decolonial, que rompe el discurso dominante para señalar la contingencia y la violencia de sus pretensiones de verdad, pone en crisis los sistemas de conocimiento hegemónicos y explicita la singularidad epistémica como variable capaz de desestabilizar las categorías del pensamiento y la experiencia occidentales; de crear y transformar, imaginar y construir ciudades-mundo otras desde categorías de pensamiento no directamente derivadas de la teoría política y de la economía europeas. “El trazado de esas líneas de conexión con las nuevas luchas por nuevos mundos corresponde también al arte” que se erige como una trituradora de teorías preestablecidas del sistema del conocimiento cuando asume el cometido de preguntar por aquello que los sistemas tradicionales de conocimiento no preguntan, e inventa otra forma del pensamiento y de conocimiento definiéndose como otra máquina epistémica (Kauffman, 2011: 1). Esta grieta nos permite introducir en la discusión epistemológica la misma creación, en la búsqueda de epistemologías capaces de producir un conocimiento alternativo.

## Un instante que penetra en la atmósfera política

Hay principios que hacen surgir lo inesperado, lo imposible. O pueden ser más bien un final, la recogida de algo que ya ha madurado. Hay comienzos que son una pequeña revolución, que pasa por el medio. Grandes o pequeños, revelados o inconscientes, son un instante entre un segundo y el siguiente (Una línea sobre el mar: 2012). Una Fábrica de Cine sin Autor,<sup>5</sup> un Banco de Intercambio de Semillas,<sup>6</sup> una Officina,<sup>7</sup> son proyectos que empezaron en algún momento pero no sabemos cuándo acaban. Son ese instante que penetra en la atmósfera política. Una pequeña revolución que contamina las metodologías, prácticas y estructuras institucionales de lo público, a través de la creación de dispositivos y tecnologías que habitan en él, expanden sus límites y generan, desde una responsabilidad compartida, nuevos futuros. ¿Cómo explorar esas prácticas capaces de afectar las políticas y epistemologías dominantes desde las propias estructuras? La pregunta por la creación, como la posibilidad de otra máquina epistémica (Kaufmann, 2011: 1), nos lleva un vasto campo de prácticas, métodos y conceptos teóricos en constante redefinición y compartidos por diferentes disciplinas. Desde la educación, la antropología, la psicología, la filosofía, la arquitectura, la historia del arte, la estética o la creación: ¿tendremos la paciencia necesaria para encontrar un vocabulario crítico con el que construir unos futuros otros?

En el camino, tomamos las palabras del otro para encontrar las nuestras. Estos intercambios<sup>8</sup> se transforman en líneas de fuga que atraviesan e inspiran el conjunto de este texto. Algunas de ellas son: el debate acerca de la autoridad, lo amateur y la autoría, acompañando la posibilidad de pensar y practicar los “relatos menores”; el reposicionamiento, la temporalidad y la idea de variación constante, en relación a *lo sensible y su reparto* (Rancière, 2009 y 2010); las tecnologías y cartografías de la experiencia que hacen que un individuo devenga otro; o la

---

<sup>5</sup> [http://intermediae.es/project/fabrica\\_de\\_cine\\_sin\\_autor](http://intermediae.es/project/fabrica_de_cine_sin_autor).

<sup>6</sup> [www.bancodesemillas.org](http://www.bancodesemillas.org).

<sup>7</sup> [inteligenciascolectivas.org](http://inteligenciascolectivas.org).

<sup>8</sup> Intercambios no capitalista-mercantiles, sino en relación a la categoría del regalo y del robo, “que establece la alianza (...) para conmutar perspectivas invisibles a través de la circulación de cosas visibles”. En busca del gesto del otro (Viveiros de Castro, 2010: 175) agradecemos textos y términos escuchados de manera informal a María Bella, Paca Blanco, Silvia Nanclares, Jara Rocha y Eva Verde, a Adolfo Estalella su lectura generosa.



tensión entre la lógica de los *commons* frente a otra concepción de la colectividad decolonial, que parte de la necesidad de desterritorialización de las políticas del procomún (Marrero-Guillamón, 2012, en prensa). De la tensión de estos ejes, entre otros, emerge un vocabulario nuevo, muy sugerente, traído al mundo por el colectivo Cine sin Autor, con el que poder pensar: un plató-mundo desde las políticas de la colectividad (Tudurí, 2008). Un vocabulario que nace de la búsqueda de unas palabras otras con las que transformar las lógicas de pensamiento, y ayuda a explorar una poética de la multiplicidad que sumar a la filosofía y la economía del procomún, para reconceptualización de lo público a través de la generación o el reconocimiento de zonas de contacto.<sup>9</sup>

*Lo común* es una palabra que nos ayuda a entender la relación entre distintas prácticas artísticas, políticas y curatoriales. Citando un texto de Haizea Barcenilla “*lo común* puede ser el espacio de reunión, de exposición, de actuación, pero, además, *lo común* es las esperanzas que expresamos y las expectativas que tenemos: lo común también puede ser la mirada crítica respecto a qué es compartido y qué es cerrado, qué es para quién y cómo es distribuido” (2012: 23). Esta consideración sobre la distribución nos permite actualizar la pregunta por lo sensible y su reparto, y recuperar la estética como configuración del mundo sensible, de lo visible, lo decible y lo posible. La falta de consenso hace nacer la política, que no sería necesaria en un gran común homogeneizador de discursos radicalmente heterogéneos (Rancière, 2009).

El concepto de *lo común* ha protagonizado la crítica europea de la producción de conocimiento y la alternativa de reorganización política (Negri y Hardt, 2011). Mignolo sugiere que mientras el concepto indígena *communal* puede parecer similar a la noción de los *commons*, existen entre ellas importantes diferencias, atendiendo a ellas la política de *lo común*, perpetuaría algunas formas de violencia y colonialismo contra las que los movimientos decoloniales habrían estado luchando (2009). La traducción de *lógica de los commons* en las políticas del procomún en el contexto local es un fenómeno complejo que apela a la reacción y la propuesta crítica de una nueva institucionalidad en el contexto de la arte y la cultura. Su incidencia en las políticas públicas puede observarse en fenómenos radicalmente distintos y singulares. La articulación de este proceso se desea desde la formación de una colectividad post-tradicional y post-identitaria. Estos conceptos entran en diálogo con noción de esfera pública, cuya definición se vuelve frágil en el nacimiento de las lógicas neocapitalistas.

---

<sup>9</sup> <http://redesinstituyentes.wordpress.com/2012/12/10/zonas-de-contacto>.

En estas líneas nos preguntamos por las formas de exclusión que las políticas del procomún podrían generar en el diálogo con *lo público*. Quizá esta noción de colectividad post-tradicional y post-identitaria no logra despegarse, en la práctica o todavía, de una construcción de *lo común* eurocéntrica que reproduciría las asimetrías de las que parte en sus comunidades activas de gestión. Estas pueden problematizarse como un mecanismo homogeneizador y de contención de la alteridad. El procomún, en diálogo con *lo público*, remite a los lazos que definen las comunidades como afectivas, recursivas, autorreferenciales. Este trabajo las contrapone con otras variables, temporales, en movimiento, en negociación, a través de la idea de zonas y tecnologías de contacto. Público, común, rotación y temporalidad son las palabras clave que emergen de la conversación y ayudan a discutir el papel que la epistemología política de *lo común* juega en la redefinición actual de la esfera pública, proponiendo una afectación decolonial de esta concepción desde la noción de multiplicidad, que permite localizar la tensión entre la re-composición de “un mundo común” y el cuidado o creación de una multiplicidad de mundos posibles (Marrero-Guillamón, 2012, en prensa). La Fábrica de Cine sin Autor se encuentra entre este tipo de iniciativas que pueden contextualizarse en la producción de una nueva institucionalidad. El contexto del arte y la cultura aparecen como un lugar de ensayo de nuevas formas de gobernanza donde crear, desde modelos poéticos de pensamiento, nuevos futuros para ese espacio público que compartimos.

Proponemos la utilización de técnicas de investigación en ciencias sociales e insinuamos el contexto artístico y la cultura de la curaduría como un modo de “investigación a través de la práctica”, que reivindica el pensamiento poético. Exploramos ese modelo discursivo y especulativo de praxis.<sup>10</sup> Las conclusiones ofrecen un punto de vista absolutamente situado, fruto de un enunciado autoetnográfico, que forma parte del propio contexto, público-institucional, que trata de describir. Una propuesta situada y lista para producir el debate desde una filosofía

---

<sup>10</sup> “Un modelo discursivo de praxis se ha desarrollado en el contexto de la crítica de arte (...) fruto de la teoría crítica y de estructuras improvisadas, autoorganizadas (...) juega con modelos sociales y presenta constructos especulativos tanto dentro como fuera de los espacios de arte tradicionales. (...) lo discursivo como modo de producción (...) de intercambios críticos (...) movimiento de sujetos sin orden o más allá del orden. (...) Lo discursivo es una práctica que ofrece la oportunidad de ser (...) un agente libre dentro de un proyecto colectivo (...) parece ser un generador abierto de posiciones (...) funciona mejor cuando le permite a uno “escondarse dentro de la colectividad”. (...) Lo discursivo necesita preservar esta noción de especulación en relación a modelos futuros “vivididos” si quiere preservar su semi-autonomía frente a la instrumentalización o su racionalización por parte del mercado. (...) Es un modo de generar ideas y situar estructuras dentro de la cultura que emerge desde posiciones colaborativas, colectivas o negociadas (...) Lo discursivo es una estructura que te permite proyectar (...) y trabajar con ese desplazamiento permanente” (Gillick, 2009: 1, 2)

compositorista, entrando en diálogo con el resto de posturas que componen el problema en cuestión, entendiendo todas ellas como enriquecedoras. Desde cada lugar se construyen ciertas preguntas, y es la suma de ellas lo que puede ofrecer una visión caleidoscópica de los procesos.

## **Extractos de una conversación sobre La Fábrica de Cine sin Autor**

Desde posiciones distintas y con los interrogantes que acabamos de describir, aterrizamos en el momento de la puesta en marcha de la Fábrica de Cine sin Autor durante el año 2012, un espacio de confluencia entre Intermediæ,<sup>11</sup> un programa público de creación y cultura contemporánea, y la práctica del colectivo Cine sin Autor.<sup>12</sup> Dos voces desde el programa Intermediæ (X e Y) y una voz del colectivo Cine sin Autor (Z). A continuación encontraremos (i) un relato colectivo sobre la experiencia de un proyecto: la puesta en marcha de la Fábrica de Cine sin Autor (ii) la discusión y problematización de una práctica productora, mediadora, curadora, desde un enfoque autoetnográfico (iii) y un ejercicio performativo de esa práctica en la conversación que se presenta. Las posibilidades y los posibles inesperados que se abren introducen algunos temas del debate sobre la exploración de una poiesis social.

### **ESCUCHA, RESILIENCIA, CUIDADO**

X– Una “curadoría de la escucha o menor” podría tener el lema “no hay que buscar hay que esperar”. Una aproximación crítica a la creación cultural tras el giro educativo (Rogoff, 2008). Para preguntarnos qué quedaría si no hubiera modos preestablecidos para vincu-

---

<sup>11</sup> “Intermediæ es un programa público y experimental, situado en Matadero Madrid, dependiente del Área de Las Artes del Ayuntamiento de Madrid. Un espacio “especializado en la cultura visual movida por la participación. Investiga nuevas formas de implicar a distintas audiencias en esfera del arte y la cultura. Entiende la creación como un espacio de aprendizaje compartido y la experimentación como una forma de implicación en la producción cultural. Colabora con proyectos comprometidos con una perspectiva de trabajo comunitaria como una práctica con la que producir transformación” (intermediae.es).

<sup>12</sup> “Tras varios años de experiencias de práctica cinematográfica en Madrid, el colectivo Cine sin Autor ha comenzado la aventura de construir La Fábrica de Cine sin Autor, poniendo a prueba sus métodos de realización a una escala mayor, con el objetivo de hacer más visibles sus procesos de fabricación de películas participados, horizontales e inclusivos, unos procesos que creemos que están sentando las bases de un nuevo modelo de producción cinematográfico, acorde al siglo XXI”. (cinesinautor.es).

larnos con el otro/otros. Desde la necesidad de seguir cuestionando los protocolos de acceso que dividen públicos y contrapúblicos, conectados y desconectados. No sólo una reivindicación de la ausencia de consenso, sino también una vía sobre la que construir el acuerdo.

Y– Un intento moderado entre todas las partes, paciente y resiliente, para cuestionar la concepción de la cultura como instrumento útil de cambio o intercambio. Proponer la pertinencia de un cambio hacia la transformación ineludible, que ocurrirá con independencia del nivel de consciencia de los productores legitimados de los relatos. Una invitación a preguntarnos qué ocurriría si ponemos en juego las posiciones, no sólo para intercambiarlas, sino para asistir a su transformación. Un intento de escapar a la construcción de cómodos y seguros guetos. Una consideración de los expertos y los saberes como situados y distribuidos; en relación unos con otros, y los modelos para su reparto, en permanente cuestión. No pudiendo manejar el destino de las cosas, de los relatos, o de las personas involucradas en ellos.

X– Una curadoría jaguar sería esa que además acompaña un proceso de transformación, un devenir otro. Esa que entra en contacto. Que cede una parte de sí y se transforma otro.

#### **APLANAMIENTO, COMMONS, MULTIPLICIDADES**

X– Nos gustaría acercarnos a La Fábrica y a la vez intentar separarnos de la experiencia y las conversaciones que hemos compartido sobre ella. *Tratar de reconstituir la complejidad del proyecto, de la Fábrica, abandonando la lógica de aplicación de las interpretaciones que nosotros mismos hemos fabricado ya para ella, deconstruyendo los instrumentos discursivos que hemos elaborado en estos meses y que creo pueden contener su singularidad o alteridad radical en lugar de permitirnos dialogar con ella. Y en esa búsqueda de la singularidad de La Fábrica y su puesta en relación, permitir nuestra propia alteración y la afectación de metodología con que nos hemos acercado a ella. Que la idea de la Fábrica “contraataque” y nos sorprenda* (Marrero-Guillamón 2008a: 99). No se trata tanto de un análisis de los primeros meses de funcionamiento del proyecto o de la puesta a disposición exhaustiva de las metodologías de trabajo del colectivo Cine sin Autor, sino más bien de componer este ejercicio desde el aplanamiento.

Y– Que la idea de La Fábrica pudiera sorprendernos en toda su complejidad a través de una conversación... Explícitas o no, hay algunas preguntas que han servido como guía y que se suman a la pregunta matriz de La Fábrica: ¿Y tú qué película harías? ¿Cómo empezarías tú, en este instante, a hablar de La Fábrica?

Z– La Fábrica de Cine sin Autor se instaló en Intermediæ en mayo de 2012, han pasado pocos meses y el proceso es aún incipiente. Abrimos el Estudio Abierto, donde acogemos a la gente que llega. Estamos haciendo películas de historias de vida, de procesos compartidos, como cuando estábamos en Tetuán, pero hay un déficit en el planteamiento. Nosotros hablamos de imaginario social, pero apenas hemos entrevistado o trabajado con una treintena de personas. Mientras tanto, La Fábrica ya se conoce en el barrio, en el contexto, diariamente viene gente. Ahora acaba de unirse un grupo de jóvenes que ya tenían la película, el story fotográfico y un título cuando vinieron: “Entre nosotros”. Normalmente se sientan a trabajar en la nave, en Intermediæ, y se acercan al Estudio Abierto cuando tienen alguna duda preguntando sencillamente “¿podemos tener una reunión?”. Si es una Fábrica tiene que tener operarios, operarios significa mucha gente trabando, no un grupo coordinador. Cómo corregir esto es una de nuestras actuales preguntas.

En relación al imaginario, la duda que tenemos es cómo corregir este déficit de planteamiento. Es decir, además del trabajando a pie de calle, donde buscamos a los cineastas locales, ¿cuánta gente quiere o puede entrar en otro sistema de producción de cine? Ser operario quiere decir dos cosas: por un lado recoge la pregunta “Y tú, ¿qué película harías?”, y suma un “¿te atreves a entrar en un modo de trabajo que es colectivo, horizontal, inclusivo, diferente?”. El objetivo sería formar lo que llamamos colectividades sociales de cine, grupos de personas que comparten el interés en hacer una película, y de hacerlo de una determinada manera. Buscamos una ruptura que evidencie un modelo de producción diferente y un sistema de relaciones diferente...

Z– Una Fábrica de Cine sin Autor es una apuesta por una narrativa común. Por citar un ejemplo, los chicos que vinieron traían unas imágenes, sin acción de guión; elementos simbólicos que remitían más a una narrativa poética, simbólica... A la tercera asamblea vinieron acompañados de un conocido suyo guionista, que comentó que a cada una de las escenas le faltaba conclusión, haciendo surgir la duda dentro del grupo. Introdujo entonces el diálogo sobre la opresión del imaginario problema entre la racionalidad de un guión téc-

nico, tal y como el cine lo concibe, y lo que el grupo traía, que era otra cosa... Frente al guionista que insistía en la falta de sentido narrativo, en la ausencia de una historia, La Fábrica defendería el imaginario social tal y como aparece, considerándolo pura técnica cinematográfica.

El objetivo de La Fábrica es posibilitar la apertura de un imaginario que está reprimido en términos políticos y estéticos. Para ello, define otro sistema, otras reglas de juego, otras relaciones humanas; también técnicas, cinematográficas y estéticas. Y, en el camino de esa expresión curar un déficit social de imaginario. Eso es lo que trata de afectar la fábrica: la capacidad de poder imaginar. Vivimos en un sistema cultural, estético y técnico que provoca un déficit de imaginario: no sabemos imaginarnos de otra manera. La experiencia de La Fábrica, sería un sistema humano de relaciones diferentes, en donde hay respeto mutuo, respeto por la imagen y por la opinión del otro, con el propósito de hacer películas. Habría un criterio estético final que tiene que ver con el objetivo de sacar este imaginario común en términos cinematográficos.

X- Después de escuchar esta idea del imaginario común, me pregunto si puede pensarse en tensión con la idea de una multiplicidad. Frente a un imaginario y una narrativa común podemos proyectar una multiplicidad de ellos. Es decir, pienso en la heterogeneidad radical, que tanto nos ha servido en *Intermediæ*, respecto a las variaciones de formatos y metodologías de trabajo y la problemática de recogerlos en un marco común. En la convivencia y las tensiones entre La Fábrica y el resto de procesos vivos en el “ecosistema de la nave” de *Intermediæ*. Entre la lógica de los commons y el cuidado en la generación de comunidades múltiples, variables o temporales reunidas en torno a diversos intereses, diversas poéticas, desde distintas economías de vida. ¿Como mantener el compromiso con múltiples comunidades en el marco de lo público? Frente a la “reintegración de la multiplicidad en un “mundo común” (...) podría por el contrario contribuir a la creación de una multiplicidad de otros mundos”. (Marrero-Guillamón, 2012: 189, en prensa).

## **POLÍTICAS DE LA COLECTIVIDAD Y POÉTICAS DE LA MULTIPLICIDAD**

Z- Han pasado varias cosas curiosas estos días. Vinieron de una productora independiente, les había gustado mucho el plano del Rastro de la película de Gioacchino. Les expliqué cómo funcionábamos, cómo la gente va proponiendo, censurando, quitando, montando... se quedaron impresionados de los términos cinematográficos, “¿te das cuenta de que el protagonista se dirige a sí mismo?”, comentaba uno de ellos. Hay una escena en la que Gioacchino entra en una cafetería se sirve un café, y empaqueta la foto que le va a mandar a esa mujer. La cámara lo sigue, el toma el café, se sienta y en mitad de la escena aparece un plano picado de la mesa. Durante el montaje Gioacchino criticó: “¿Por qué cortar si me están siguiendo a mí? Hay que buscar la manera de seguir la acción...”. Con ese comentario estaba marcando un problema de *raccord*, de continuidad. La película está llena de los planos lentos, nada habituales en cine, decididos desde una sensibilidad propia de un experto. Estas películas presentan gran parte de los debates contemporáneos sobre cine. Si además ponemos nuestro expertise a disposición, si el técnico y el especialista se ponen “al servicio de” ¿es una incógnita lo que podemos llegar a hacer!

Retomo la cuestión de los operarios para armar el concepto de colectividades sociales. La idea de colectividades sociales de cine tiene que ver con colectividades de vida, porque la vida también tiene que ver con la productividad estética. Dar un carácter de continuidad a ese sentido comunitario, que nos caracteriza, en la colectividad. Nos gustaría pensarnos en línea con proyectos que generan unas comunidades de vida.

X- Cuando expresas la idea de comunidades de vida, en relación al tipo de soporte que hay detrás del Cine sin Autor, resuenan las voces de muchas personas que llegan a la Fábrica, del barrio, cerca o lejos de Matadero, y se quedan en ella porque, además de hacer una película, encuentran algo en esa forma de entender la colectividad que les permite transformarse y reposicionarse. Hay una capacidad de apertura del colectivo, desde una puesta de la vida en el centro, que es fascinante.

Aunque arte pueda parecer una categoría obsoleta me gustaría servirme de ella para hablar de lo sensible y recordar esa pregunta por la vida, como propia del arte. Hay una reflexión implícita sobre lo sensible y su reparto, así como sobre el potencial de los procesos sensibles, artísticos, para generar transformación y agencia. Este debate se traduce actualmente

en un diálogo entre algunos enfoques comunitarios del arte dialógico, como una apuesta por el decrecimiento y la inmersión en las condiciones locales de comunidades para el desarrollo paciente de soluciones a problemas sociopolíticos específicos, y una visión del arte como capaz de imaginar unos modelos de vida, conocimiento y pensamiento otros (Kester, Bishop & Heartney, 2012: 1).

Y– El potencial decolonial de La Fábrica, en relación a esos imaginarios oprimidos y a la producción unos imaginarios otros, recupera lo sensible y la poética como un marco excepcional para los procesos de transformación. La Fábrica se torsiona generando un sistema de relaciones desde el que crear unos modos de vida otros, unos futuros otros, descritos a través de lo que Cine sin Autor llama políticas de la colectividad en tensión con lo que llamaría poéticas de la multiplicidad. En tensión por la elección que supone el régimen del Cine sin Autor, frente a una multiplicidad o heterogeneidad poética radical.

#### **ZONAS DE CONTACTO Y ZONAS INTERESPECÍFICAS**

Z– La Fábrica es como una zona no delimitada y extraña. La gente llega a un lugar, una zona que no está del todo definida, está en *Intermediæ*, dentro de Matadero en una nave, realmente no saben muy bien donde están. Una vez allí se juntan y mezclan con otras personas que están trabajando allí en una mesa...

Y– Pensar en la colectividad y en aquéllos con los que compartimos el espacio de esta Fábrica como esa idea de zona no delimitada, extraña y en construcción me lleva a recordar la noción de zona de contacto. Marie Louise Pratt (1991) acuña el término para referirse a espacios de encuentro y negociación entre agentes de distintas procedencias, destaca la dimensión interactiva y de improvisación y describe cómo “los individuos que están en esa situación se constituyen en y a través de su relación mutua”. Relaciones entre los colonizadores y los colonizados, viajeros y viajados, “no en términos de separación sino en términos de presentación simultánea, de interacción, de conceptos y prácticas entrelazadas, (...) dentro de relaciones de poder radicalmente asimétricas”, (2010: 26-27) motivo por el cual nos interesa la posibilidad del sujeto como una construcción temporal y feminista, posicionado, reposicionable y radicalmente antiesencialista. La asimetría de las relaciones de poder en las zonas de contacto haría relevante el trabajo desde metodologías que impli-



quen un posicionamiento situado en tensión con una metodología atenta a las asunciones ontológicas que permiten una distribución simétrica de la capacidad agencia, como ofrecería la perspectiva teoría actor red.

X– Desde esta perspectiva, el término “zona de contacto” se resignifica para describir “espacios sociales de contacto compartidos/divididos, desafiando a su vez los conceptos existentes de comunidad: esto frustra tanto las nociones de “autenticidad” como aquellas que aluden a la “indefensión”. Esto significa que diferentes relatos, referencias y relaciones de poder, pueden ser visibilizadas, pero sin tener que asumir o construir diferenciación cultural al mismo tiempo. Las jerarquías no son consideradas aquí como el único factor productor de significado, ni son ignoradas. “Porque, aunque todos los que están dentro de una zona de contacto son influenciados por condiciones específicas y relaciones de poder, no totalmente determinados por ellas, se hace posible prever el poder de agencia en la teoría y la práctica. Esta posibilidad de agencia está disponible para todos los participantes en la zona de contacto –de maneras diferentes, sobre el fondo de las asimetrías existentes en las relaciones de poder-. Las zonas de contacto son, por tanto, espacios de agencia cargados de poder” (Sternfeld, 2011: 5).

Y– ¿Quién es el mediador, el comisario, el cineasta? Puede alguien hacer la función del chamán o del guerrero, de transductor, conmutador, si pensamos en una zona intersocial ¿puede darse una comunicación transversal entre incommunicables? ¿A quién le toca la posición de humano aquí? (Viveiros de Castro, 2010: 155).

X– Especulemos con la potencia de esta imagen: de una zona de contacto a una zona intersocial, interhumana o en definitiva, interespecífica, como zonas que “se superponen intensivamente, más que disponerse extensivamente” (Viveiros de Castro, 2010: 154). Encontraríamos en ella la cultura como permacultura<sup>13</sup> y la posición mediadora o curadora en disputa entre cuerpos en transformación, entre en devenires, y desplazamientos entre una multiplicidad de posiciones. “El chamán mismo, el relator, es necesario que pase de un

---

<sup>13</sup> “La cultura como bosque. Infinitas variaciones, sin control central, cuerpos en relación, emergente. (...) proponemos un pensamiento vegetal para la cultura (...) y con un método, la permacultura. La cultura y la naturaleza dejan de ser ámbitos separados, los hackers cuidan de jardines, el feminismo es tan natural como respirar y el aprendizaje surge de la complejidad de las interrelaciones.” Pedro Soler, conversación abierta en Intermediae (Matadero Madrid): [http://intermediae.es/project/404/blog/la\\_cultura\\_como\\_bosque\\_conversacion\\_abierta\\_con\\_pedro\\_soler](http://intermediae.es/project/404/blog/la_cultura_como_bosque_conversacion_abierta_con_pedro_soler).

punto de vista al otro, que se transforme en animal para poder transformar al animal en humano y recíprocamente. (...) las diferencias de potencial inherentes a las divergencias de perspectivas que constituyen el cosmos: tanto su poder como sus límites derivan de esas diferencias”, (Viveiros de Castro, 2010: 153). La mediación y curadoría sería una posición temporal, como una mediación o una curadoría jaguar que se transforma, acompaña, experimenta procesos de transformación. Resonarían en esta imagen las palabras de Latour cuando con Haraway y Stenger reconceptualizan el "el arte político" y en vez de hablar de la dominación, las desigualdades, las luchas de poder, las elecciones y las revoluciones ponen el acento en una nueva atención a otras especies y otros tipos de agencias y agenciamientos desde las que el arte, la filosofía, la ecología, el activismo y la política cambian su repertorio con el fin de redefinir los actores, los objetivos, los foros y las emociones de la participación política (Latour, 2012).

## **REPOSICIONAMIENTO, DEVENIR**

Z– Quizás no se trata de discurso sino de una fuerte apuesta por la vida que se te acerca, en cada película. La Fábrica forma parte de una respuesta permanente del colectivo en lo político. Así, la comunidad de vida sí que es más vida, yo pienso que, y tú lo decías alguna vez, nosotros extendemos este espacio de vida a quien llega. Y ¿eso es cine? No, tampoco es cine, pero, al menos para este cine, es fundamental. Cómo funciona la cámara en este cine sin autor. Hay algo de intuición y una sintonía con aquel de nosotros que está grabando, por una cuestión técnica que tiene que ver con el hecho de no poder cruzar los planos. Cuando queremos que aparezca un operario en acción mientras grabamos, colocamos la cámara de manera intuitiva. Además de una cámara que registra lo individual, por ejemplo una conversación, siempre se cuida de que haya un registro colectivo.

X– La complicidad, la vida, los compañeros de viaje y el glosario del Cine sin Autor con el que renombrar el mundo. Un plató-mundo, un vocabulario compartido y un código para la utilización de la cámara, ¿cómo se negocian los términos?

Z– Hay un funcionamiento colectivo, por ejemplo, mi función más teórica está asumida, trato de generar conceptos que después se discuten colectivamente. Cada uno puede tener una función dentro del colectivo por afinidad, por interés, o porque dispone de tiempo. Otra persona lleva la producción o participa en más rodajes. Llegamos a distintos acuerdos para

poder sacar el trabajo adelante o sobre roles que son necesarios. Se respeta el trabajo del que cada miembro se responsabiliza para poder construir en común.

## **CAMBIAR LA HISTORIA DEL CINE**

X– Si tú pudieras hacer una película, ¿qué película harías?

Z– El otro día me preguntaron en la calle, estábamos grabando y el entrevistado me preguntó “¿y tú qué película harías?”. “Yo haría una película”, le digo, “de un colectivo que comenzó a hacer películas colectivas y cambió la historia del cine”.

## **DEVENIR JAGUAR, DEVENIR OTRO**

X– La poética y la creación habrían sufrido una crisis generativa pero se presentarían capaces ahora de abrir de lleno un planteamiento decolonial. ¿Cómo leer, ser leído y ser legible en relación a los múltiples relatos de los otros? ¿Tiene sentido hablar de uno mismo a través de los otros “en un universo en el que devenir antecede al ser y en el que la relación con la alteridad no es sin más un medio de fundar la identidad, sino un proceso constante: devenir jaguar, devenir otro” (Hardt y Negri, 2011: 138)?

Y– La idea de los contracomisariados, el valor del antagonismo, de la retirada, de la negociación, nos han acompañado en la reflexión sobre nuestra práctica. Sentimos también la necesidad de redibujar el mapa de posiciones, desde las que leer, ser leídas y ser legibles. Cómo posicionarse “por fuera” de las dicotomías que convierten siempre a alguien en subalterno, al educador tradicionalmente, pero cómo no hacerlo tampoco con el productor o el comisario, o incluso el autor. Una curadoría menor podría pensarse desde la curiosidad y la capacidad de estar atento, de dejarte sorprender, de no aplicar las categorías y metodologías institucionales diseñadas previamente, dejar que el proyecto despliegue toda su capacidad de agencia y afecte la estructura tanto como ésta le afecta a él.

X– Pensamos que la pregunta por la distribución de la agencia en los modelos de producción de conocimiento no es ajena al mundo del arte, y mucho menos de éste en relación a lo social. Inspiradas en ciertas metodologías de las ciencias sociales que son útiles para preguntarse sobre la relación del arte y la vida, intentamos imaginarnos una práctica cura-

torial respetuosa con su “sujeto de estudio”. En compromiso con la alteridad y en su ejercicio como herramienta de transformación (Marrero, 2008b y b y 2012, en prensa); las formas y exploraciones propias de la investigación artística son capaces de afectar porque usan modelos poéticos y especulativos de pensamiento. El pensamiento poético despliega esa desobediencia propia de las epistemologías fronterizas, decoloniales, menores, que tratamos de reivindicar.

Z– En el caso de la reflexión cinematográfica, intentar adjetivar en el cine era precisamente disminuirlo: cine antropológico, cine indígena, cine social, creo que lo mismo ocurre con el adjetivo “menor”.

X– Devenir menor no quiere decir devenir menos. Trabajar la idea de curatoría a partir del concepto del "devenir minoritario" supone entender el devenir minoritario como “un estar por fuera de lo mayoritario y lo mayoritario como aquello que reproduce el mecanismo de poder. Devenir minoritario supone una redefinición de lo que es política a través de la potencia de la subjetivación, lo cual se opone a las relaciones de poder que se montan sobre la vida” (Revel, 2007: 1). “Hay que distinguir: lo mayoritario como sistema homogéneo y constante, las minorías como subsistemas, y lo minoritario como devenir potencial y creado, creativo” (Deleuze y Guattari, 2002: 108-109). No sería honesto negar cierta crítica hacia las formas comisariales que reproducen ciertos mecanismos de poder en la “departamentalización” del trabajo o en el “reparto” de posiciones en el marco de un proyecto, pero es sobre todo un intento de no practicar las dicotomías comisario/mediador y explorar posiciones intermedias que nos permitan convertirnos en “cruza-fronteras” (Borsa, 1990: 36).

Z– Lo potente de vuestra explicación es que va acompañado de un “cómo se ha hecho”. Es decir, cómo acompañas cierto tipo de procesos, hay unos procedimientos que ustedes han vivido. ¿Lo llaman la escucha y la metodología de contacto, no? Me interesa, más que devenir menor, la idea de acompañar procesos de transformación.

X– Devenir como movimiento que desterritorializa los dos términos de la relación que crea, para asociarlos a través de una nueva (Viveiros de Castro, 2010: 166).

Z– Me parece importante no perderla como acompañando a la vida.

## **Comunidades temporales, variables, en movimiento**

Esta conversación presenta, desde las nociones de temporalidad y la variabilidad, la pregunta por el ejercicio público del movimiento como una política de los cuerpos en alianza (Estalella y Corsín, en prensa). Cuerpos que habitan el conflicto de la redefinición de lo público, o del espacio público, desde una lógica que implica una reconceptualización de lo individual y lo colectivo desde el cuidado y curatoría: en lugar de asumir que somos individuos separados que formamos un colectivo cuando se nos junta, en la lógica del cuidado “no comenzamos siendo individuos, sino que siempre partimos de la pertenencia a colectivos” (Mol, 2008: 12 en Estalella y Corsín, en prensa: 11). Este aspecto se vuelve crucial en el contexto del arte y la cultura, donde se ensayan estos nuevos prototipos de política pública. Desde él podemos distinguir procesos de agregación, no “a través de la formación de una identidad común” sino de un estar-hacer-juntos (Marrero-Guillamón, 2012, en prensa: 188) en la composición de las comunidades desde las que definimos y contruimos colectivamente, el contexto que afrontamos, transformando el adentro y el afuera a través de situaciones compartidas de aprendizaje.

La traducción de lo común en las políticas del procomún, en diálogo con lo público institucional, remite a los lazos que definen las comunidades como afectivas o emocionales, recursivas, autorreferenciales. Estas líneas contraponen éstas a la generación de comunidades variables o temporales, en movimiento y negociación, localizando una tensión entre la re-composición de “un mundo común” o el cuidado y creación de una multiplicidad posibilidades (Marrero-Guillamón, 2012, en prensa), y la pertinencia de esta idea en la redefinición decolonial del entramado público institucional. Este trabajo pone también en juego esta noción de multiplicidad en el diálogo entre *Intermediæ* y *La Fábrica de Cine sin Autor*, la reorganización de su ecosistema en la práctica de un cine sin autoría supondría contener una heterogeneidad poética en un régimen sensible común. “No se trata, pues, de una toma de posición en una división del mundo ya efectuada, sino de la efectuación de una bifurcación en el propio mundo. La monadología permite pensar un mundo pensado por una multiplicidad de singularidades, pero también por una multiplicidad de mundos posibles” (Marrero-Guillamón, 2012, en prensa: 186).

La construcción de la realidad expresa cada día la necesidad de establecer un diálogo entre sensibilidades y reclamar la noción de alteridad en los procesos de construcción del común que redefinen la esfera pública. Con el objetivo de producir una *institucionalidad otra* más que *otra institucionalidad*. Se abre la pregunta por el papel que puede jugar una curadoría o mediación *jaguar*, situada en el contexto de lo público-institucional. Desde ella se explicarán las posiciones, curadoras, educadoras, mediadoras, participantes, como rotativas y temporales, dependiendo del momento y el lugar, capaces de guiar distintos procesos y proyectos desde distintos saberes expertos. Explorando la creación de zonas y tecnologías de contacto, con las que violentar el adentro o el afuera de la noción de comunidad que, junto con los modelos de gobernanza y los recursos como bienes comunes, forman la triada de eso que llamamos filosofía del procomún. Puede ¿el arte tener un papel privilegiado en ello? El arte, como herramienta de transformación, en el contexto de la nueva institucionalidad, deberá jugar un papel clave en la producción de otras temporalidades, cuidados y espacialidades que puedan ayudar en la formación de esas comunidades en movimiento y variación constante.

## Bibliografía

- BARCENILLA, H. (2012). Going public: telling it as it is. En Checchia, V & Jareunpoon, J.M. (2012). *Not (yet) a manifesto. Notes on research and politics in curatorial practice*. Bary, Italy: vessel art projects.
- BORSA, J. (1990). *Towards a Politics of Location: Rethinking Marginality*. Canadian Women Studies 11, 36-39.
- CALLÉN, B., DOMÈNECH, M., LÓPEZ, RODRÍGUEZ-GIRALT, I., SÁNCHEZ- CÉSAIRE, A. (2006) *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal.
- CRIADO, T. & TIRADO, F. (2011). *Diásporas y transiciones en la Teoría del Actor-Red*. Athenea Digital, Revista de pensamiento e investigación social 11 (1), 3-13.
- COLECTIVO SITUACIONES (“s.a.”). *Pura Suerte. Pedagogía mutante. Territorio, encuentro y tiempo desquiciado*. Buenos Aires: Tinta Limón & Barrilete Cósmico.
- DELEUZE, G., y GUATTARI, F. (2002). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- ENGUITA, N., EXPÓSITO, M., REGUEIRA, E. (2000). *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Valencia: Ediciones de la Mirada/Fundació Antoni Tàpies, 2000.
- ELLIS, C. (2004). *The Ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*. Walnut Creek: AltaMira Press,
- ESTALELLA, A & CORSÍN, A. (En prensa) *Asambleas populares: el ritmo urbano de una política de la experimentación*. *Prototyping.es* En: <http://www.prototyping.es> [Última consulta: 1/11/12]
- GARCÉS, M. (2005). *Mi vida que no es mía*, Barcelona: *Archipiélago*, nº 68.
- GARCÉS, M. (2011). *La honestidad con lo real*. Barcelona: Espai en Blanc. En: <http://www.espaienblanc.net/La-honestidad-con-lo-real.html> [Última consulta: 1/11/12].
- GILICK, L. (2009). *Maybe it would be better if we worked in groups of three? Part 1 of 2: The Discursive*. *e-flux journal* #2 january 2009. En: <http://www.e-flux.com/journal/maybe-it-would-be-better-if-we-worked-in-groups-of-three-part-1-of-2-the-discursive/> [Última consulta: 1/11/12].
- HARDT, M., & NEGRI, A. (2011). *Commonwealth. El proyecto de una revolución del común*. Madrid: Akal.

- KAUFMANN, T. (2011). *Arte y conocimiento: rudimentos para una perspectiva descolonial*. En: <http://eipcp.net/transversal/0311/kaufmann/es> [Última consulta: 1/11/12].
- KESTER, G., BISHOP, C. & HEARTNEY, E. (2012). *Can Art Change Lives*. Art in America. En: <http://www.artinamericamagazine.com/books/can-art-change-lives/> [Última consulta: 5/11/12].
- LATOUR, B. (2008). Sobre la dificultad de ser una hormiga (ANT-TAR): interludio en forma de diálogo, en Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, Buenos Aires: Manantial.
- LATOUR, B. (2011). Some Experiments in Art and Politics. *e-flux journal* #23 march 2011. En: <http://www.e-flux.com/journal/some-experiments-in-art-and-politics/> [Última consulta: 1/11/12].
- LAZZARATO, M. (2006). *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- MARRERO-GUILLAMÓN, I. (2008<sup>a</sup>). Luces y sombras. El compromiso en la etnografía. *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 44, Núm. 1, enero-junio, 2008, pp. 95-122. En: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=105012924004>. [Última consulta: 1/11/12].
- \_\_\_\_\_, (2008b). *La fábrica del conflicto. Terciarización, lucha social y patrimonio en Can Ricart*, Barcelona. Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona. En: <http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0430109-110459/index.html> [Última consulta: 1/11/12]
- \_\_\_\_\_, (2012). Por una teoría del actor-red menor: perspectivismo y monadología. En Tirado Serrano, F. & López Gómez, D. (eds.) *Teoría del Actor-Red. Más Allá de los Estudios de Ciencia y Tecnología* (En prensa) Barcelona: Amentia.
- MIGNOLO, W. (2009). *The communal and the decolonial*. Turbulence. En: <http://waltermignolo.com/2009/09/06/the-communal-and-the-decolonial/> [Última consulta: 1/11/12].
- MIGNOLO, W. (2011). *Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica*. En: <http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/es> [Última consulta: 1/11/12].
- PRATT, M. L. (1991). *Arts of the Contact Zone*. Profession, Modern Language Association, 91, 33–40.
- PRATT, M. L. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- RANCIÈRE, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Arces-Lom.



- REVEL, J. (2007). *Biopoder y devenir mujer de la política*. La Paz, 8 de agosto de 2007 Salón de videoconferencias de la Vicepresidencia de la República.
- ROGOFF, I. (2008). *Turning. e-flux*, 11-2008. En:  
<http://www.e-flux.com/journal/turning> [Última consulta: 1/11/12].
- STERNFELD, N. (2010). Unglamorous Tasks: What Can Education Learn from its Political Traditions? *e-flux journal* #14 march 2010. En:  
<http://www.e-flux.com/journal/unglamorous-tasks-what-can-education-learn-from-its-political-traditions/> [Última consulta: 1/11/12].
- STERNFELD, N. (2011). *Memorial Sites as Contact Zones*. Cultures of Memory in a Shared/Divided Present. eipcp.net. En:  
<http://eipcp.net/policies/sternfeld/en> [Última consulta: 1/11/12].
- TALLANT, S. (2009). Experiments in Integrated Programming. *Tate Papers*, 11.
- TUDURÍ, G. (2008). *Manifiesto. Realismo social extremo para el siglo XXI*. En  
<http://www.cinesinautor.es/document/showDocument/id/18> [Última consulta: 1/11/12].
- TUDURÍ, G. (En prensa) CINE XXI. *La Política de la Colectividad. Manifiesto de Cine sin Autor 2.0*.
- VV.AA. Una línea sobre el mar (2012). *¿Qué te dice la palabra “principio”?. Una hora de radio haciendo filosofía de garaje*. En  
<http://www.unalinasobreelmar.net/2012/10/23/que-te-dice-la-palabra-principio/> [Última consulta: 1/11/12].
- VIVEIROS DE CASTRO, E. (2010) *Metafísicas caníbales: Líneas de antropología postestructural*. Barcelona: Katz Editores.

