

PARÁSITOS¹ COMO NOSOTROS: ¿QUÉ ES ESO LLAMADO TENDENCIA PARASITARIA?²

Janna Graham³
Traducción del inglés:
J. Daniel González Marín

El parásito es también un huésped, que intercambia formas de habla, encomio y lisonja por la comida. El parásito es ruido también, la estática en un sistema o la interferencia en un canal [...] es tanto el átomo de una relación como la producción de un cambio en dicha relación.

Lawrence R. Schehr, traductor de la “Introducción”,
en *The Parasite*, de Michel Serres.⁴

En su texto *Comunistas como nosotros*,⁵ redactado en 1985, los teóricos políticos Félix Guattari y Toni Negri intentaron recuperar el proyecto comunista, proponiendo una lucha contemporánea por la liberación del trabajo. Lo que ellos denominaron “comunismo real” era un “llamado a la vida”, una ruptura con el modo en que las organizaciones

¹ *Para-site* en el original. La autora establece un juego de palabras desde el título, que se extiende a todo el artículo. Aunque el término *parásito* comparte la misma raíz etimológica en inglés y en español, en nuestra lengua se pierde el sentido que Graham desea imprimirle. El término proviene de la voz latina *parasitus*, que significa “comensal”, “gorrón”. De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) (2016), “dicho de un organismo animal o vegetal: que vive a costa de otro de distinta especie, alimentándose de él y depauperándolo sin llegar a matarlo”. Sin embargo, el sufijo *-situs* remite también a situación, sitio, emplazamiento. En el mundo de la tecnología, además, “sitio” es un portal de internet, *site* en inglés. Optamos por conservar las palabras derivadas de “parásito” tal como se usan en español y evitar expresiones como *para-sit(i)o*, que obligaría a suprimir el acento e introduciría una ambigüedad innecesaria (N. del T.).

² Publicado originalmente en el blog del portal de New Museum, Nueva York, 9 de febrero de 2015. Disponible en [<http://www.newmuseum.org/blog/view/para-sites-like-us-what-is-this-para-sitic-tendency>] (N. del T.).

³ Janna Graham es una investigadora formada en la práctica que ha trabajado en el campo curatorial los últimos veinte años en Reino Unido y Canadá (N. del T.).

⁴ La traducción al español es de Nicolás Gómez. Véase Serres (2015) (N. del T.).

⁵ Existe traducción al español de Carlos Prieto del Campo. Véase Guattari y Negri (1999) (N. del T.).

capitalistas y socialistas concebían el proceso de trabajo. No proponían abandonar la noción de *trabajo* en sí, sino reconsiderarlo tal como se encontraba en su estado actual, como un conjunto de categorías que incluye empleabilidad, modos de vigilancia, represión y, en sus propios términos, desesperanza generalizada. Este comunismo no estaba constituido por un tipo de trabajadores, sino por relaciones transversales entre éstos y las comunidades más amplias —“minorías de todo tipo”— desarrolladas por medio de las luchas y el análisis de las contradicciones del trabajo que podrían multiplicarse más allá de éste, alterando las condiciones materiales y los signos lingüísticos. Además de un sistema de creencias o un igualitarismo abstracto, el comunismo que ellos proponían buscaba derribar al capitalismo, un “despertar” desde sus confines y un movimiento hacia la liberación y reposesión del carácter del trabajo, es decir, el tiempo que pasamos haciéndolo.

Casi treinta años después, tras décadas de experimentos inspiradores y fallidos para liberalizar el trabajo y las subjetividades de los trabajadores, existe un acuerdo tácito sobre que ni los objetivos subyacentes ni la escala de la profecía de Guattari y Negri se han concretado. Existen muchos intentos pequeños bajo dicha estela, contradictorios y cotidianos, muchas personas y empresas en conflicto, muchos susurros, comienzos y posibilidades, y la incertidumbre sobre cómo proceder.

En el campo cultural en particular, los experimentos con procesos transversales, las alianzas entre los trabajadores culturales y las comunidades más amplias, y los diálogos sobre la naturaleza del trabajo han dado lugar, en cambio, a una confusión y bifurcación crecientes del pensamiento: hay quienes, por ejemplo, desean dejar como legado la transformación cultural desde abajo y aquellos que hacen uso de esta misma herencia para construir redes basadas en hegemones del gusto, la clase y la educación desde arriba. En el Reino Unido, donde vivo, la trayectoria hacia este terreno resulta bastante clara. Es resultado de la reconsolidación progresiva de los recursos culturales que se destinan a instituciones culturales dominantes, los cuales reterritorializan la explosión de prácticas culturales pequeñas, populares y financiadas que tuvieron lugar gracias al movimiento de las Artes Comunitarias en la década de 1970, y el restablecimiento de los viejos árbitros del gusto y la alta cultura bajo un ropaje neoliberalizado.

Muchos de los que continúan el legado de estos movimientos —cuyo objetivo primordial era la redistribución de los recursos culturales en proyectos de justicia social que se solidarizaran con las comunidades más pobres y marginadas— lo hacen desde la periferia de las organizaciones. Estas organizaciones a menudo exhiben un arte progresista en términos sociales, pero están cada vez más estructuralmente orientadas a reafirmar la jerarquía social por medio de mayores niveles de acceso e influencia por parte de las corporaciones, los desarrolladores inmobiliarios, la gente rica y las políticas estatales paternalistas.

Este cambio, de una crítica cultural ligada a proyectos feministas, antirracistas, antiimperialistas y solidarias con la clase trabajadora a un presente en el que esta misma crítica reproduce las hegemonías sociales y de clase, es descrito por los sociólogos Eve Chiapello y Luc Boltanski (2007) (citados, además, por muchos otros) como una faceta central del proyecto neoliberal. El filósofo político Brian Holmes (2014) ha descrito las implicaciones de este proceso para el campo del arte como un doble juego de las instituciones culturales que presentan al arte radical y la cultura sin ningún interés en apoyar productos sociales radicales.

Poco se ha dicho por o sobre los que trabajan en los márgenes de estos procesos. ¿Cuáles son las historias de aquellos que intentan llevar a cabo el proyecto de crítica cultural ligado con proyectos de justicia social que acechan los marcos de las instituciones culturales hegemónicas?

En el lenguaje cotidiano, lejos de los informes anuales, las conferencias y los suntuosos folletos, tales practicantes, ya sean educadores, artistas, curadores o “actores comunitarios”, a menudo se describen en broma a sí mismos como “parásitos” o insertados en actos de parasitismo: viviendo de la riqueza de sus hospedadores —tanto de sus recursos materiales como capital simbólico—, con la intención de redistribuir el financiamiento cultural, reasignando los recursos y reorientando los proyectos culturales hacia resultados sociales y políticos progresivos.

El término *parásito*, más ampliamente difundido por su definición microbiana, proviene del mundo humano y su raíz etimológica se refiere a quienes viven a costa (*para*) del alimento (*sitos*), pero también

del *situs* (un lugar local). El parásito fue entendido, en la década de 1600, como un “adulador”, un “sicofante”—persona que vive de otros o alguien que come en la mesa de otro—. Entonces como ahora, los parásitos fueron considerados como personas orientadas hacia la colectividad que no se defendían por sí mismas; tenían inclinación por la redistribución, siempre abusando de los que tenían más. Eran plagas, oportunistas que se asociaban con las clases inferiores.

Una serie de proyectos culturales contemporáneos han hecho uso de las relaciones parasitarias: por ejemplo, las viviendas “parasite” del artista Michael Rakowitz, desarrolladas a finales de la década de 1990 y distribuidas gratuitamente a numerosas personas sin hogar en varias ciudades de la costa este. Para ello, usó los sistemas HVAC,⁶ que los edificios urbanos utilizan para mantener las viviendas infladas con calor y aire. En otro caso, el colectivo de medios CAMP sugería una relación parasitaria entre su archivo en línea creado a partir de un video densamente anotado por texto, Pad.ma, y bases de datos oficiales de medios de comunicación. Estos proyectos conciben el parásito como un agente radicalmente externo que toma recursos de las arquitecturas y los repositorios que constituyen sus hospedadores.⁷

Un segundo tipo de parásito, aunque no suele denominarse explícitamente como tal, puede encontrarse en proyectos de crítica institucional, en los que un agente externo, más a menudo un artista residente por un tiempo determinado en una institución cultural, participa en lecturas de-constructivas de colecciones y procesos institucionales para intervenir en ellos desde el interior. Si bien tales proyectos, en su interfaz con diversos públicos, tienen como objetivo general conducir relaciones más allá del interior, conscientes de que no hay un “exterior” absoluto en el campo de las relaciones sociales del arte o las instituciones culturales, ellos raramente son definidos en términos de su solidaridad directa con grupos específicos que los ven como otros más en la esfera cultural. Si bien estos

⁶ Heating, Ventilating and Air Conditioning (HVAC), sistema de climatización que controla las condiciones de temperatura, humedad y calidad del aire utilizando la calefacción, ventilación y el aire acondicionado (N. del E.).

⁷ Véanse más detalles sobre “parasite” en la página web de Michael Rakowitz: [<http://www.michaelrakowitz.com/>]. Para más información sobre el para-site, consultese el archivo Pad.ma vía CAMP: [https://pad.ma/texts/padma:10_Theses_on_the_Archive/10].

interiores y el vigilante externo no son en modo alguno absolutos, es justo observar, como hizo el sociólogo Pierre Bourdieu con su noción de *habitus*, que hay quienes participan más de las operaciones internas de las instituciones culturales que otros, y en un conjunto de conductas institucionales específicas (como invitaciones o modalidades de habla y escucha, etcétera) que contribuyen a este campo perceptivo.

Los parásitos de los que me ocupo en este texto son aquellos que sostienen su trabajo dentro de las instituciones culturales mediante relaciones continuas e integradas; los que “se sientan en las mesas” de quienes están al frente de los procesos hegemónicos y todo el tiempo se muestran comprometidos con un proyecto de justicia social, pero *en otro lugar* y en contacto directo y negociación con agentes sociales críticos. Ellos se mueven en la periferia, pero también *dentro*, y no se asumen como autónomos ni exclusivamente dedicados a las luchas enmarcadas por el lenguaje y las preocupaciones de las instituciones culturales dominantes de las que extraen recursos. Suelen organizarse para cambios sociales que se encuentran en otros sitios y luchas concretas con responsabilidades más allá de un enfoque hermético y endógeno del mundo del arte o como reflejo fantasma del proceso social. Si bien no son ignorantes o neutrales con respecto a la política de sus anfitriones, ellos y los grupos con los que trabajan no atienden estas políticas y luchan por no ser absorbidos. Por lo tanto, su práctica y sus preocupaciones se experimentan dentro y radicalmente afuera.

Este parasitismo no existe como un cuerpo citado de conocimientos ni como una identidad *per se*, sino que sus entusiastas se encuentran entre lo que el filósofo y teórico Michel Foucault describió alguna vez como los “hechos banales” de la cultura institucional (Foucault, 1988).⁸ Sus agentes hablan de ella sólo con susurros y vehemencia, en sus deseos y sueños, lejos de los oídos y fiestas del anfitrión. Más que una declaración encubierta, una posición accidental, un acercamiento individual a una profesión o una estrategia de supervivencia

⁸ “Todo el mundo conoce estos hechos banales. Pero el hecho de que sean banales no significa que no existan. Lo que tenemos que hacer con los hechos banales es descubrir —o tratar de descubrir— cuál es el problema específico y tal vez original relacionado con ellos” (Foucault, 1988: 5). (La traducción al español es de Corina de Iturbide [N. del T.]).

clandestina, ¿qué significaría tomar en serio el papel de este parásito y entenderlo como un proyecto político coordinado?

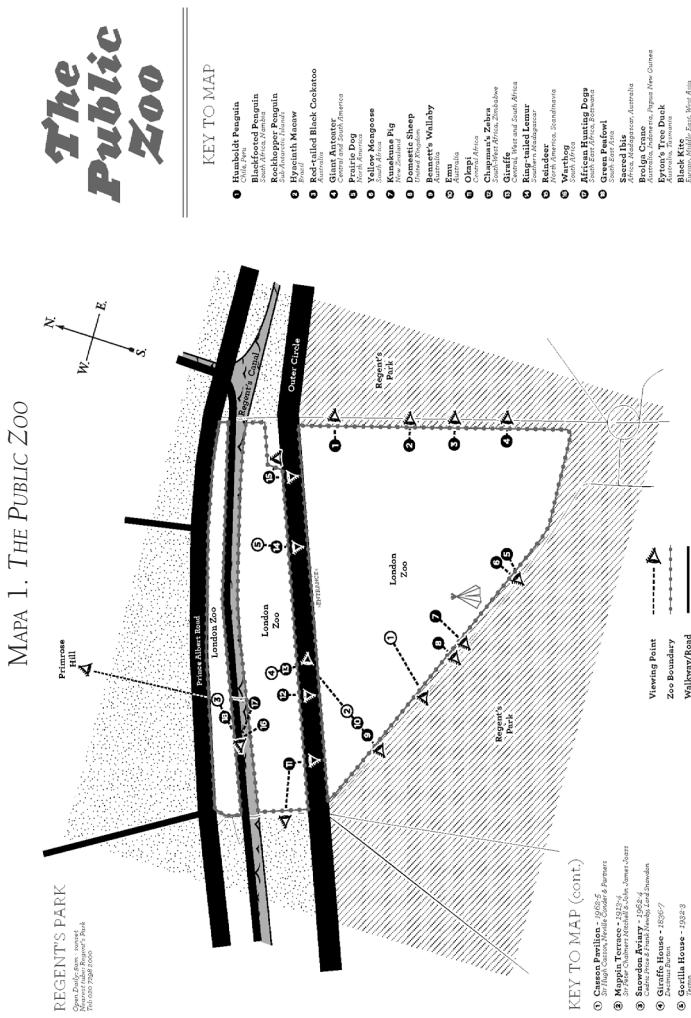
¿LOS PARÁSITOS TIENEN HISTORIAS?

Es cierto que hay parásitos que operan en todos los ámbitos: los economistas marxistas que acechan en las escuelas de negocios, los pedagogos anarquistas infiltrados en el sistema escolar público, los grupos antipsiquiátricos en el sistema público de salud, los anticolonialistas en el corazón de la diplomacia.⁹ Y si alguna vez hubiese sido posible una convención de parásitos, si realmente nos integráramos en una fuerza política, sería necesario hacer algún trabajo para encontrarlos, entender sus particularidades y genealogías, y trascender las posturas profesionales y posiciones que recuperaran las apuestas y los compromisos sobre los cuales reclaman a su hospedador.

⁹ Muchos de estos ejemplos comparten trayectorias similares. Por ejemplo, una serie de académicos marxistas y anticapitalistas en el Reino Unido, debido a la neoliberalización de la universidad, han sido absorbidos por las escuelas de negocios y los departamentos de administración como un modo de supervivencia (es decir, para salvar sus puestos de trabajo) o para intervenir directamente en la pedagogía empresarial capitalista. Este grupo en particular ha inventado el campo de Estudios de Administración Crítica para describir su ubicación incómoda y complicada en la academia de negocios. Lo que estos grupos comparten es menos una obsesión vanguardista con el comportamiento transgresor y más una condición en la que sus compromisos con proyectos de liberación, democracia radical, descolonización y anticapitalismo no son abiertamente apoyados por instituciones públicas u orientadas socialmente. Esta condición es resultado directo de los modos en que el neoliberalismo ha absorbido diversas formas y momentos de crítica social que han tenido lugar dentro y fuera de estas instituciones. Si bien hay momentos en que estos organismos neoliberalizados son más favorables para el crecimiento de proyectos socialmente críticos, rara vez se convierten en formas dominantes (ya que hacerlo implicaría cambiar profundamente sus organizaciones de poder). Pero precisamente porque siempre queda la impresión de un posible cambio de equilibrio y porque los recursos están vinculados a estas instituciones neoliberales, es más difícil para estos grupos participar con autonomía y a menudo ellos mismos están igualmente comprometidos. Es por esta razón que el parásito no es una figura heroica, sino más bien un continuador de un proyecto de justicia social en medio de un complejo terreno de responsabilidades competitivas, que a menudo se arriesga a reproducir las mismas estructuras sobre las que habita críticamente.

Entre las personas con las que trabajo, galeristas comprometidos con la justicia social, artistas y grupos comunitarios en el Reino Unido, sus orígenes son plurales. Por un lado, como revela la investigación histórica de la educadora e investigadora Carmen Mörsch sobre los programas pedagógicos de las instituciones culturales del Reino Unido, siempre ha existido lo que ella describe como el “dispositivo” de quienes trabajan en proyectos de cambio social y educación en galerías, una circunstancia en la cual las tendencias socialmente transformadoras han sido acogidas al lado de los intereses coloniales e imperiales más hegemónicos. La Galería Whitechapel, por ejemplo, combinó los intereses de un benefactor experto en el mundo del arte y un canónigo que hacía labores con los pobres en East End de Londres, para mostrar obras de arte sancionadas por la élite, pero también apoyar proyectos de antifascistas locales y abrir los domingos el sitio para uso de los trabajadores pobres del East End de Londres. Del mismo modo, el zoológico del Regent's Park de Londres fue diseñado pensando en espectadores parásitos, ya que ofrece vistas de los animales a través de las barras que separan la alta cultura (quienes pueden interactuar cerca de las cebras y las jirafas) de la baja (los que no podían) (véase Hashemi-Nezhad, 2012). Considerada de este modo, la figura del parásito ha existido como un carácter fundamental dentro de la alta cultura institucional eurooccidental desde el siglo xix (Mörsch, 2010; 2011).

Una historia más reciente en el Reino Unido se remonta a los movimientos sociales de las décadas de 1970 y 1980 y al proyecto de artistas politizados y comunitarios que comenzaron a trabajar en ese momento. Cuando la narrativa cultural dominante había relegado históricamente el movimiento Artes Comunitarias al reino de lo naif, o sugerido que se habían “integrado” a la cultura hegemónica, estas interpretaciones negaron a menudo el acceso a los deseos, las agencias e inversiones de este proyecto tal como existía en el pasado y continúa en el presente. La pléthora de nuevos términos para este tipo de trabajo, es decir, la Práctica Social, el Arte Dialógico, etcétera, —los cuales intentan apartarse de la versión instrumentalizada del término *comunidad*—, a menudo borran su relación con las apuestas de este proyecto histórico y limitan la lectura crítica sostenida por proyectos de educación cultural y democracia del presente.



Fuente: Hashemi-Nezhad (2012). En el mapa se visualizan sitios fuera del zoológico en Regent's Park, Londres, como parte de “ZOO-TOPIA”, una exposición curada por Ezter Steiethoffer en 2012 que examinó el patrimonio arquitectónico modernista de los jardines zoológicos y presentó taxonomías naturalistas desde el punto de vista de la historia arquitectónica y del diseño; como parte de la exposición, Hashemi-Nezhad también dio visitas guiadas diarias en el zoológico.

Como arma cultural de los movimientos anticolonialistas, antirracistas, feministas y obreros de las décadas de 1960 y 1970, estos artistas y otros trabajadores culturales (como sus contrapartes en otros campos) querían hacer cambios en el corazón del proceso de trabajo e impulsar el financiamiento desde los silos de la alta cultura hacia la cultura definida por su proliferación en las experiencias locales y minoritarias de la comunidad. Mientras algunos deseaban permanecer autónomos, otros consideraban que la transformación del trabajo institucional podría tener una relación vital con la reconfiguración de otras posiciones sociales. En el campo de la educación en galerías de arte contemporáneo, la artista y educadora Felicity Allen ha escrito extensamente sobre el importante papel de los movimientos feministas, estudiantiles y de las Artes Comunitarias en la formación de puestos parasitarios para, principalmente, mujeres artistas en galerías de arte en el Reino Unido.¹⁰ La educación en las galerías de arte contemporáneo, un campo relativamente ausente en las décadas de 1970 y principios de la de 1980, fue vista como la antítesis del espacio narcisista e individualizado de la escuela de arte, del modelo autoritario de la educación estatal o de las jerarquías artístico-curatoriales de las exhibiciones. La educación y, en algunos casos, los papeles curatoriales dentro de las galerías representaron oportunidades para experimentar con procesos artísticos, así como con proyectos sociales y políticos que se desarrollaron en contextos comunitarios, pero también provocaron y remodelaron a las instituciones culturales y de financiamiento (Allen, 2008). Allen describe cómo los principales actores de los movimientos feministas y de artes comunitarias participaron en la creación de puestos y políticas del Consejo de las Artes, que visibilizó la importancia de la educación artística y el compromiso con la comunidad. Además de ampliar el presupuesto para financiar el Consejo con miras a incluir organizaciones mucho más pequeñas y politizadas, las organizaciones artísticas más grandes

¹⁰ Aunque es específico del Reino Unido, mi propia entrada en el campo de la educación artística como activista que trabajó después en los movimientos de derechos territoriales indígenas, existen paralelismos con lo ocurrido en Canadá. Primero contratada por Judith Mastai, una trabajadora marxista-feminista de teatro comunitario, he laborado desde entonces en el Reino Unido y Canadá en departamentos dirigidos por feministas vinculadas con las políticas de liberación femenina, antirracistas y queer.

(como la Tate) fueron reformadas para colocar la educación y la comunidad en una posición más estimada que antes, para bien o para mal. Mientras que algunos caracterizan tales esfuerzos como un deseo equivocado de “cambio desde dentro”, de hecho, podrían conceptualizarse mejor como un deseo, efectivamente, de cambio desde dentro y más allá de las instituciones. Si uno participaba en proyectos comunitarios fuera de la galería, las comunidades reflexionarían y actuarían sobre las contradicciones que encontraban, al igual que los que trabajaban en las galerías. Quienes desempeñaban este papel en esas galerías no se veían a sí mismos como agentes solitarios en el interior, sino como participantes y patrocinadores de los movimientos sociales “exteriores” con los que estaban conectados vitalmente.

En su etnografía de los movimientos de Artes Comunitarias en el Reino Unido, el artista y escritor Owen Kelly describe el desafío que los profesionales de este ámbito plantearon al Consejo de las Artes, quienes exigían que la financiación se diseminara por medio de prácticas dentro de las localidades y las luchas sociales, así como al interior de las instituciones. La artista Loraine Leeson, entonces miembro de la organización de artes visuales orientadas a la comunidad: Art of Change (Arte del Cambio), describe de manera similar las alteraciones al modelo de financiación que se produjo como resultado de las luchas de artistas comunitarios y sus contrapartes en los movimientos sociales no artísticos de aquel tiempo. Leeson ha descrito un momento en que los municipios, los sindicatos e incluso el Consejo de las Artes financiaron a artistas para que trabajaran directamente con grupos de movimientos sociales en sus luchas contra los cierres de hospitales, la gentrificación local y los desalojos. También describe las actitudes de los artistas y miembros de la comunidad con respecto a las galerías, vistas como oportunidades para involucrar al público de clase media en campañas de concientización y acción en torno a las luchas locales (CSPACE, 2014).

El manifiesto de la exposición *¿Arte para quién?*, que tuvo lugar en 1978 en la Galería Serpentine (donde fui empleada de 2008 a 2014), sugiere el grado en que estos movimientos impactaron —aunque sólo temporalmente— al sector del arte contemporáneo. Dicho manifiesto pedía a las instituciones de arte que se conviertan en estaciones

de paso para artistas y activistas que trabajan en campañas locales, quienes podrían utilizarlas como espacios desde los cuales influir en las clases medias para que apoyaran las luchas de los trabajadores pobres y los no trabajadores. Art of Change, por ejemplo, utilizó su participación en esta exposición como oportunidad para solidarizarse con la campaña en contra del cierre del hospital Bethnal Green, y fueron incorporados como artistas comunitarios financiados. El Bethnal Green de Londres era un hospital comunitario valorado por su accesibilidad para los residentes locales. Tras una ola de sanciones, el gobierno laborista ordenó su cierre, lo que motivó que el personal ocupara el edificio y emprendiera una campaña en contra del cierre. Si bien esta exposición no marcó un cambio sostenido en las prácticas de exhibición de la galería, que un proyecto se situara con tal fuerza para conectar las galerías con los movimientos sociales parece absolutamente extraño en la misma institución de hoy en día.

Sin embargo, aunque se lograron múltiples ganancias, Kelly también describe la forma en que el financiamiento cultural obtenido por estos movimientos fue experimentado como una integración procesual para la rendición de cuentas vertical y las estructuras institucionales, lo cual redefinió las prácticas alrededor de categorías de arte que reemplazaran aquéllas destinadas a la acción social. Arte participativo, Arte de práctica social, Arte dialógico, y la necesidad de que estas diversas descripciones emergen hoy de un llamado para reorientar las prácticas culturales críticas socialmente integradas (artes comunitarias) y eludir un término como *calidad* o las categorizaciones de un mercado de arte floreciente. Kelly ha atribuido de manera importante este deslizamiento de proyectos críticos hacia el fracaso del movimiento para teorizar su posición frente al Estado y otras formas de poder organizado. El escritor no estaba pidiendo a los artistas de la comunidad títulos en teoría posestructuralista (aunque muchos los han obtenido ahora), sino alertar acerca del fracaso de teorizar la posición contrahegemónica que muchos artistas de la comunidad enarbocaban —tanto por sus compromisos como responsabilidades— y los dejó inermes para combatir u ocupar crítica y adecuadamente las instituciones hegemónicas dominantes. Así, mientras muchos de sus practicantes siguen siendo agentes comprometidos con un cambio social transformador, la separación

entre artistas orientados al individuo y aquéllos tendientes al colectivo y sus movimientos sociales, las contrapartes comunitarias restablecieron las tendencias coloniales y heroicas de los proyectos de democracia cultural en contra de las que trabajaron los segundos. Esta separación fue particularmente problemática cuando se introdujo el modelo público-privado de cultura. Al mismo tiempo que se amplió el campo y la financiación del trabajo cultural para responder a la proliferación de proyectos culturales relacionados con la justicia social, la privatización de los servicios públicos durante el gobierno de la primera ministra Margaret Thatcher y la política del “capitalismo popular” se pusieron en marcha. Para el sector cultural, esto comenzó con el incentivo masivo de la participación privada. Como señaló en 1982 el crítico de arte Peter Aspden, el ministro para las Artes “Lord Gowrie instó al abandono total de la ‘mentalidad de subsidio’ entre las instituciones artísticas, empujándolas a ‘garantizar mayores entradas e impulsar más el patrocinio, en particular el de los empresarios’” (Aspden, 2007). A finales de la década de 1980, este movimiento hacia la privatización fue acompañado con la expectativa de hacer las instituciones más accesibles. En medio de estas políticas contradictorias, tanto artistas como organizaciones tuvieron que integrar las directrices más estrictas de una financiación cultural endeble a los intereses del mercado y a la retórica de la accesibilidad, el rechazo artístico de la claridad en nombre de la apertura y el derecho a la ambigüedad los dejó escasamente preparados para el inicio de la gobernanza neoliberal (Aspden, 2007). Estas dos vías paralelas —un compromiso ambiguamente definido por lo social en el arte y un movimiento hacia un modelo público-privado de financiamiento “comprometido” con el acceso— constituyen el actual campo cultural del Reino Unido. Ambas son regularmente evidenciadas por los indicadores clave de desempeño (KPI, por sus siglas en inglés), los cuales requieren que los receptores de fondos estatales incrementen paradójicamente la participación de la comunidad (generalmente un eufemismo de bajos ingresos) y se comprometan con la participación de alto nivel de los individuos ricos.¹¹

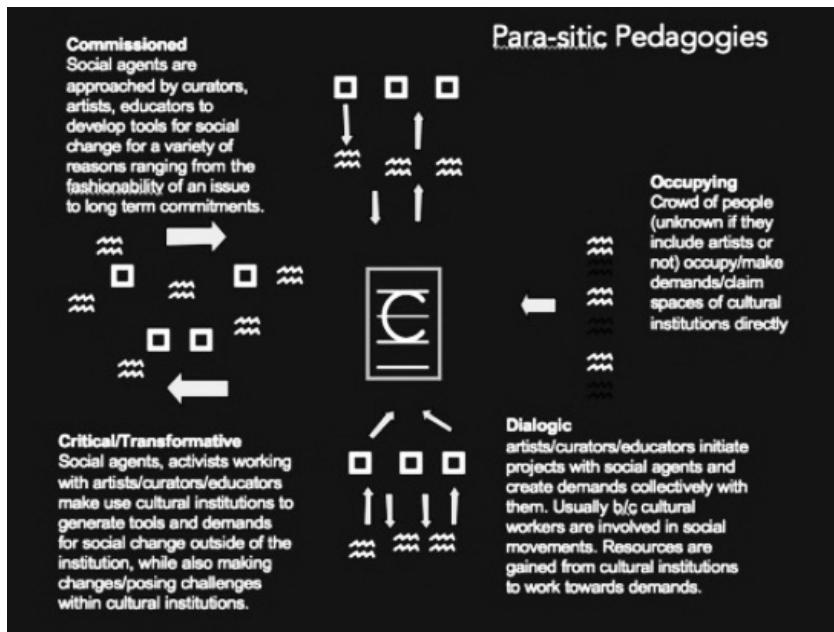
¹¹ En el texto original se remite a la imagen de la portada del reporte *¿De quién es, finalmente, el pastel?* De Bernadette Lynch, 2009. Para este reporte, encargado por la

Al igual que en el Reino Unido, el financiamiento estatal proporciona la mitad o más de los recursos básicos para muchas instituciones culturales. En consecuencia, estas ideologías competitivas son centrales para las prácticas culturales cotidianas. Lejos de la idea de que las comunidades y sus colaboradores artistas se inscriban en el campo de la cultura, las primeras, bajo el epígrafe de proyectos “comunitarios” o “educativos”—a pesar de su progresivo crecimiento y prominencia desde el comienzo del neoliberalismo—, cuentan aun con presupuestos y un perfil más bajos que los segundos, quienes gozan del patrocinio de donantes privados y una creciente presencia en oficinas y exposiciones, partidas presupuestarias y posiciones en el consejo de administradores. Aquellos que se alinean con los movimientos de justicia social, se encuentran parasitando esquizofrénicamente los reinos de las élites corporativas y culturales, y trabajan junto con las comunidades de clase trabajadora. Frente a este conjunto de contradicciones, de acuerdo con la lectura de Kelly, los trabajadores culturales contemporáneos tienen diferentes grados de alfabetización en torno a las complejas situaciones sociales en las que operan. Los términos *práctica social* y *arte socialmente comprometido* se utilizan para describir una serie de proyectos que abarcan aquellos que refuerzan una cultura de ego artístico y segregación social jerarquizada, y otros que trabajan explícitamente en el ámbito de la justicia social y la organización comunitaria. De forma predecible, aquellos proyectos de arte “social” que adoptan el vocabulario y la lógica del mercado se encuentran más arriba en la cadena. A pesar de la explosión de cursos de práctica social, son escasos los que se dedican explícitamente a teorías, prácticas e historias de justicia social, y aun menos los que entrena a los artistas para participar en el trabajo colectivo reflexivo, comprometerse conscientemente con los conflictos sociales específicos o desarrollar las habilidades para analizar y actuar críticamente en momentos de contradicción social. Que éste sea el caso no implica que todos los trabajadores

Fundación Paul Hamlyn, Lynch trabajó con un grupo de estudio de doce museos del Reino Unido y sus socios comunitarios para evaluar la naturaleza del compromiso público dentro de estos espacios. Véase [<http://www.phf.org.uk/publications/>]. Lamentablemente no fue posible conseguir la imagen pero se hace la referencia para no omitir su trascendencia (N. del T.).

culturales y, en particular, muchos de los que se dedican a la educación y la justicia social, simplemente hayan sido “incorporados”. Tiene lugar, más bien, una lucha que estamos perdiendo ahora.

FIGURA 1. UN BOSQUEJO PRELIMINAR PARA UNA APROXIMACIÓN PARASITARIA



Fuente: Diagrama hecho por Janna Graham (2014).

LA DANZA ENTRE PARÁSITOS Y HOSPEDADORES

*Un organismo vive muy bien con sus microbios;
vive mejor y se enquista gracias a ellos.*
Michel Serres, *The Parasite* (1980)

¿Qué podemos aprender de esta genealogía particular sobre el parasitismo como proyecto político? ¿Cómo caracterizar esta actividad en el presente? ¿Qué la distingue de la vaga caracterización que

lo instrumentaliza, por un lado, y lo colma de membretes del tipo “arte _____”, por el otro? Ambas descripciones oscurecen lo que realmente está en juego cuando los trabajadores culturales se involucran en proyectos de justicia social, reorientándolos hacia definiciones desinteresadas, análisis herméticos y las mismas jerarquías de gusto y aprendizaje que intentan evadir.

Para responder a estas preguntas debemos dirigir nuestra atención del terreno de los muchos actos de autorrepresentación en el campo cultural (ya sean obras de arte o foros explicativos) a sus diversos modos de producción, los terrenos pre y posrepresentacionales, así como los micropolíticos, donde la mayoría de los que trabajan en la cultura pasan su tiempo de trabajo. Aquí es donde nos encontramos con los compromisos y efectos de los asentamientos paraestáticos más notables, y es aquí donde la danza entre los parásitos y sus anfitriones ocurre tan a menudo.

A lo largo de los años, junto con mi trabajo rodeado por las contradicciones de las prácticas artística, comunitaria y galerista, he impartido talleres con los actuales trabajadores culturales y quienes aspiran a ello, muchos de los cuales estaban comprometidos con ideas socialmente progresistas. Les he pedido que describieran la cadena de producción para sus proyectos de exhibición y educación —las fases— antes de que se hicieran públicos. En casi todos los casos, esta cadena es unidireccional y coherente con lo que el educador y filósofo brasileño de pedagogía crítica, Paulo Freire, describe como el “concepto bancario” de la educación. Comenzando con la idea socialmente relevante o transformadora de un director, artista, educador o curador (o, en casos más extremos, un donante privado), el proyecto cultural se inicia en los niveles superiores de una organización y con los encargados de entregarlo al público. Para ello se diseñan actividades participativas y llamativas. El público es definido como “meta” a partir del grado en que sus identidades o intereses se ajustan a una categoría social particular, o bien como “público en general”, lo que significa que las personas pertenecen a una clase media o media alta educadas en arte con el propósito de ganar capital cultural al vincularse con galerías.

El concepto de *educación bancaria*, que a muchos resultará familiar, se desarrolló en el libro *Pedagogía del oprimido* de Freire en 1968. Se refiere

a una comprensión transaccional de la educación, en la cual quienes son percibidos como poseedores de conocimientos depositan lo que piensan que saben para aquellos que no lo tienen. Cuando Freire acuñó este concepto, tenía como referente una condición más simplista de la banca en comparación a la que conocemos hoy. En las instituciones culturales actuales, esta metáfora podría actualizarse para incluir a las entidades invisibles que existen alrededor de los bordes de la transferencia del conocimiento cultural: la subjetivación de los trabajadores mal remunerados; la participación de las élites corporativas y burguesas como donantes, prestamistas, colaboradores de marca y recurrentes a las fiestas; la producción de audiencias pasivas para eventos de espectáculos discursivos; y el papel que juegan el arte y las galerías en los procesos de gentrificación y pacificación social, por mencionar unos pocos. De este modo, si bien un programa educativo o de exhibición socialmente progresivo puede tener lugar en el plano del contenido, en el proceso de su producción puede reforzar una cadena de subjetivaciones que genera su opuesto al inducir tendencias socialmente regresivas.

El anfitrión, aunque en apariencia exterior, parece receptivo a elementos sociales progresistas, comunidades minoritarias, etcétera, es receptivo tan sólo cuando estas iniciativas y grupos coexisten con este concepto bancario que los elementos invisibles solidifican. Para los críticos de la cultura —muchos de los cuales participan en los interminables eventos representativos sobre el tema de la política progresista— esto puede parecer obvio. Para los que trabajan en los departamentos menos visibles de educación (o en otros departamentos aún menos visibles), es muy raro que puedan llevar las cuestiones de justicia social y pedagogía radical que ejercen en solidaridad con ciertas comunidades dentro de los principios organizacionales de los marcos culturales en los que operan. De hecho, en muchos casos, estos marcos se infiltran en sus proyectos, lo cual frena los potenciales colectivos y políticos. Esto es claro en detalles micro, como quién es nombrado y quién no en proyectos comunitarios; quién habla sobre los proyectos en público y quién no; cómo se organizan foros reflexivos para diferenciar estructuralmente a “profesionales” y “participantes”; y cómo se distribuyen las limitadas finanzas de los proyectos y muchas veces se les prohíbe llegar de manera significativa a los que se dedican a la lucha social y en las condiciones

prearias y las duraciones inciertas de los compromisos institucionales con el proceso social. Cuando estas cuestiones se plantean dentro de los marcos culturales, educadores, curadores comunitarios y artistas a menudo pierden credibilidad frente al arte propiamente, acusados de servir a intereses especiales y no a los de la “audiencia general”. La lucha social sólo es interesante si se replantea como “práctica social” en manos de agentes artísticos identificables. Además, muchas veces, a expensas de estas cuestiones de justicia social es que la educación artística y los proyectos socialmente comprometidos reciben prominencia en los lugares culturales principales —su derecho a sentarse a la mesa—. Mientras que la lógica del concepto bancario infiltra los proyectos comunitarios, educativos y sociales, el parásito a menudo tiene dificultades para infiltrarse en la vida de su anfitrión.

El importante estudio de la investigadora y consultora de museos Bernadette Lynch, sobre el impacto de la educación y los programas comunitarios en las galerías de arte del Reino Unido aborda esta problemática. En este estudio participaron en ejercicios directores de galerías, educadores y los llamados socios comunitarios a partir del teatro de los oprimidos del director de teatro brasileño Augusto Boal para “ponerse bajo la piel” de las instituciones comprometidas con proyectos de educación participativa, y así comprender el grado en que las organizaciones culturales tuvieron o estuvieron dispuestas a cambiar para reflejar la participación y los deseos de quienes participan en programas comunitarios y educativos. La conclusión es que “las comunidades permanecen, o al menos se perciben a sí mismas, separadas fundamentalmente de los procesos dentro de estas organizaciones: en vez de involucrarse en todos los niveles de su trabajo, son relegadas al consumo de ‘productos’ propios de museos y galerías” (Lynch, 2009). Si bien representan un atractivo para los patrocinadores que se hicieron cargo de los programas de educación, esto simplemente afirma lo que se ha convertido en un hecho para los trabajadores culturales alineados con la lucha comunitaria. El aumento de los fondos para esta tarea, por medio de donaciones privadas y de fundaciones, paradójicamente ha incrementado, de acuerdo con el estudio, tanto su perfil como su precariedad en las instituciones culturales.

Mientras continúa este proceso, muchos dirán que, aunque los cambios en las instituciones culturales son importantes, no son la única

historia: hay una pléthora de metas diversas, a menudo no explícitas, que existen para los proyectos independientemente de un cambio en la política de sus anfitriones: logros relacionados con los cambios que codeterminan los grupos transversales de trabajadores culturales y sus colaboradores en la lucha social. Que estas historias y esos objetivos sean ampliamente desconocidos en las descripciones de un proyecto artístico que los lanza hacia el ámbito público, los hace invisibles pero no inexistentes. Los parásitos en estas zonas clandestinas y no articuladas se mueven más allá de las posiciones o profesiones y en el reino de las ganancias y las pérdidas, ponderando su capacidad de mantener compromisos y responsabilidades dentro de la lucha social y contra los momentos en que ellos son disminuidos. Ellos toman decisiones sobre su colaboración a partir de un balance general y a menudo se alinean o no cuentan con el reconocimiento público. Estos parásitos miden su trabajo en grados de cambio. La pregunta frontal es ¿cuándo son el parásito y cuándo el anfitrión?

¿QUÉ SABEMOS NOSOTROS ACERCA DE LOS PARÁSITOS?

Cada parásito con cierta dotación pronto transforma la mesa de algún anfitrión suntuoso en un teatro.

Michel Serres, *The Parasite* (1980)

En términos biológicos, lo que aprendemos de la genealogía de las Artes Comunitarias en la política del presente es la diferencia entre el *comensal*, un organismo que se beneficia de su apego a un huésped sin dañarlo ni afectarlo; el *parásito*, que tiene la capacidad de alterar o dañar; y el orgánulo críptico, una célula que a menudo se encuentra en parásitos fúngicos, que, al adaptarse a “nuevas demandas, o tal vez a una relajación de las demandas”, actúa a nivel celular, cambiando siempre. En su extremo, los orgánulos crípticos “se degeneran y se transforman más allá del reconocimiento” (Pentescost, 2012; Holmes, 2003).¹² Este nivel ce-

¹² Agradezco de forma especial a Brian Holmes y Claire Pentecost por ilustrarme sobre el papel de los orgánulos.

lular de parásitos microbianos —y su corolario en el mundo parasitario humano— es a menudo donde se construye la fuerza y donde el poder del huésped opera su mayor daño.

En términos de Freire, la interacción entre la maleabilidad del anfitrión y la eficacia del parásito se entiende como la diferencia entre el diálogo simbólico del concepto bancario, que bloquea la acción social (se describe como algo similar a “un bla-bla-bla alienante”), y la educación “basada en problemas”, es decir, una comprensión del cambio social desde el interior de los límites y las contradicciones de las situaciones sociales en las que estamos inmersos. Si la pedagogía del concepto bancario es transaccional y unidireccional, la pedagogía parasitaria es rotacional, pues trata de producir cambios a partir de las situaciones límite experimentadas por prácticas profundamente arraigadas de articulación, análisis y acción. Ese cambio no siempre trata de superar los límites, sino de entenderlos como precondición para reorganizar el poder y evaluar lo que ellos hacen posible e imposible para quienes los analizan. No es casual que la forma en que Freire nombra a quienes articulan el proceso analítico de los límites de una investigación sea “Círculo de Cultura”, ya que estos grupos solidarios plantean un desafío fundamental a la organización jerárquica de la cultura y proponen un proceso cultural que parte de un análisis del poder. Freire no deja fuera las estructuras representativas y simbólicas del campo cultural. Más bien, él y los practicantes de la pedagogía de los oprimidos las ponen al servicio de procesos verdaderamente dialógicos; sugiere, además, que al moverse entre abstracciones de relaciones de poder y lecturas colectivas de estas abstracciones, los grupos producen las condiciones de su propia liberación.

Al leer sobre la pedagogía del parásito en la clave de Freire, aparece una intrincada relación entre el opresor y el oprimido. Lo que resulta es un elenco de figuras políticas distintas a las esperadas en términos políticos y artístico-culturales. No son héroes estrictos ni antihéroes. No están ni en la parte delantera de la línea, ni en el exterior. Sus posiciones pueden ser macabras y confusas. Ni líderes ni seguidores están radicalmente conectados con lo que toman y lo que reciben. Al igual que las muchas heroínas del activismo feminista, a menudo se las conoce más por sus aportaciones organizativas que

por los discursos fuertes y los grandes gestos, pero con el tiempo han desarrollado estrategias para romper las relaciones de poder en las que están insertas y para inducir el cambio (Ransby, 2005).¹³

POR DESPLAZAR LA LÓGICA DEL HUÉSPED¹⁴

El parásito es el lugar y el objeto de la transformación.

Michel Serres, *The Parasite* (1980)

Uso el término radical en su significado original: llegar hasta el fondo y entender la causa raíz. Esto significa hacer frente a un sistema que no procede de acuerdo con tus necesidades e idear los medios por los cuales tú cambias ese sistema.

Ella Baker, citada en *Ella Baker and the Black Freedom Movement: A Radical Democratic Vision* (2003)

En una escala más global durante los últimos meses, las costuras que han mantenido unidas las prácticas contradictorias de parásitos y anfitriones en las artes empezaron a desenmarañarse. Los activistas

¹³ Acerca del papel de las mujeres en el movimiento de los derechos civiles, la organizadora Ella Baker ha dicho: “era una especie de segunda naturaleza de las mujeres desempeñar un papel de apoyo. ¿Cuántas tomaron una decisión consciente sobre la base de los objetivos más grandes, cuántas sobre la base del hábito? No lo sé. Pero lo cierto es que el número de mujeres que condujeron el movimiento es mucho mayor que el de los hombres” (véase Ransby, 2005). Incluyo esta cita aquí, en forma más breve de lo que se justifica, para indicar cómo los roles que la raza, la clase y el género (y sus diversas intersecciones) juegan en configuraciones parasitarias de la cultura, reflejan e intensifican la marginación en la sociedad vista en su conjunto.

¹⁴ En el texto original aparece una fotografía de Kristian Buus donde aparecen estudiantes y artistas que organizaron una clase *in situ* en la Galería Nacional, en respuesta a los recortes educativos que coincidieron con la imposición, por el gobierno en Londres, de un número tope para ingresar al sistema educativo, 12 de septiembre de 2010. Utilizaron el foro para crear un “Manifiesto de la Colmena Nómada” y escogieron intencionalmente el aula 43 debido a la proximidad de la pintura de Édouard Manet, *La ejecución de Maximiliano* (1868-1869). Lamentamos no poder incluir en esta versión la imagen original (N. del T.)

antigentrificación ocuparon un foro dedicado al concepto de *público* en el periodo previo a la Bienal de Estambul. El grupo de teatro de migrantes Mind the Trap¹⁵ participó en un conversatorio privado entre organizaciones culturales que se preguntaban por qué las minorías (ausentes del evento) no se involucraban en las instituciones culturales dominantes de Berlín. HOWDOYOU SAY AFRICAN? (Colectivo Yams) se retiró de la Bienal Whitney 2012 tras denunciar las prácticas micro y macropolíticas de la supremacía blanca institucionalizada (Davis, 2014). Los artistas invitados a mostrar su trabajo inspirado en temas sociales se retiraron de la Bienal de Sidney 2014 debido a la participación de la Bienal de Transfield, una empresa contratista del gobierno australiano que gestionaba unos polémicos centros de detención en el extranjero obligatorios para solicitantes de asilo; como resultado, los activistas promigración pidieron al mundo del arte renunciar a las narrativas heroicas del artista y centrarse en aquellos que organizaban la detención en Australia (Thompson, 2014).

Aunque en circunstancias muy diferentes, cada acontecimiento puso en tela de juicio la hipócrita activación de causas en pos de justicia social al interior de instituciones hegemónicas, divorciadas por principio de la acción de justicia social debido a su investidura estructural. Los trabajadores culturales estaban polarizados en sus respuestas, lo que revela un conflicto articulado repetidamente cuando los proyectos dentro de las artes intentan emprender causas socialmente progresistas: un conflicto entre los compromisos con la justicia social y los fundamentos liberales en los que se sostienen la mayoría de las instituciones culturales. La diferencia fundamental entre los compromisos antirracistas, el antiimperialismo y los currículos educativos basados en los problemas y fundamentos liberales a menudo es ignorada y neutralizada por la velocidad de la producción del espectáculo. Los ejemplos de las retiradas de la Bienal de Sydney y Whitney, conflictos que a menudo no son articulados o, al menos, se invisibilizan detrás del brillo de la

¹⁵ Véase “Intervention and Deutschen Theater: MIND THE TRAP 9.1.2014” [vide, 6:15 min.], 9 de enero de 2014. Disponible en [\[www.youtube.com/watch?v=JTN3WT4IAaY\]](http://www.youtube.com/watch?v=JTN3WT4IAaY), 20 de noviembre de 2014. Me recomendó este video la curadora-educadora Nora Steinfeld.

exposición, se manifestaron a la vista del público. Sin embargo, por cada una de estas luchas emprendidas, hay muchas más que ocurren en silencio: practicantes que no han encontrado una voz colectiva, los que se sienten expulsados del fondo, los que temen perder a cambio de lo que hablarían y aquellos cuyas luchas están representadas por obras de arte y proyectos dentro de las instituciones de cultura, pero lejos de una posición para ser escuchados.

Si existiera un futuro parasitismo politizado, sería mediante la coordinación de tales experiencias, ya sea las de los trabajadores remunerados, los artistas y los “participantes comunitarios”, o los que se refieren sin cesar a éstas, aunque sean excluidos del campo de la cultura organizada. Mientras el neoliberalismo tardío muestre que debajo de sus modos de inclusión se reiteran viejos actos de violencia policial y recriminación, la distancia entre el parásito y el anfitrión disminuirá. Así, la existencia misma del parásito está amenazada y el parasitismo silencioso y clandestino ya no puede ser una opción. Puede ser necesario más bien pasar de esta fase tranquila a otra de contradicciones más amplias como fuente de conflicto. Al facilitarlas, dichas estrategias podrían ser oportunidades para que los parásitos obtengan, por medio de su salida o rebelión, nueva consistencia y nuevos fundamentos.

MATERIALES ADICIONALES. APÉNDICE DE TIPOLOGÍAS PARASÍTICAS

A continuación se presenta una taxonomía parcial de parásitos en el trabajo cultural, inspirada en sus homólogos del mundo microbiano, cuyas definiciones se han recogido de las enciclopedias médicas.

Parásitos ovoquistes / Parásitos ocupantes

En términos biológicos, los parásitos ovoquistes se mueven rápidamente de huésped a huésped. Ellos simplemente utilizan su anfitrión para catalizar su propio desarrollo, y dejan poco impacto sobre él. Por ejemplo, durante 2010 y 2011 en el Reino Unido, los involucrados en diversas luchas contra los recortes a la educación y los programas sociales usaron las instituciones culturales como sitios para realizar encuentros

simbólicos. Grupos como Arts Against Cuts (Artes en Contra de los Recortes), UK Uncut (Reino Unido sin Cortes) y Precarious Workers Brigade (Brigada de Trabajadores Precarios) se incrustaron en los salones de estas organizaciones artísticas para elevar el perfil de las acciones políticas y también para sugerir el papel político que juegan los artistas y los espacios artísticos. Estas acciones tuvieron lugar sin autores o líderes evidentes y optaron por la estructura de trabajo de tipo colmena. Para más información sobre Arts Against Cuts consúltese [<https://artsagainst-cuts.wordpress.com/category/uncategorized/page/22/>].

Ectoparásitos / Parásitos dialógicos

¿Los parásitos que viven en la superficie del huésped usan sus atributos para estimular el desarrollo y la multiplicación de la actividad parasitaria? Un ectoparásito no deja necesariamente una huella en la estructura celular del huésped.

Un ejemplo de este tipo de parasitismo es el uso de Documenta X en 1997 como un sitio de organización y educación pública para la campaña *No one is illegal*, que apoyó un movimiento internacional de indocumentados. Consúltese: [<http://www.bok.net/pajol/international/kassel/florian.en.html>].

Endoparasitismo / Parásitos críticos o transformadores

Los endoparásitos ocupan espacios dentro del cuerpo del huésped, cambiándolos y permitiendo las condiciones para la comunidad de parásitos.

Tipo 1: sucede a menudo por medio de una profunda inserción del parásito (intercelular) dentro del cuerpo del huésped, que luego se multiplica dentro de él. Ejemplos se pueden ver en los primeros proyectos de las educadoras de arte feministas, como lo describe Felicity Allen en su informe “Situating Gallery Education”, publicado en *Tate Encounters [E]dition 2*, en febrero de 2008. Véase [http://felicityallen.co.uk/sites/default/files/Situating%20gallery%20education_0.pdf].

Otro ejemplo se manifiesta en el papel del director y curadores del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba) en apoyo a las activistas locales en la década de 1990 en la ciudad de Barcelona. Véase [http://marceloexposito.net/pdf/exposito_sitac_en.pdf].

Mi experiencia con este tipo intracelular o crítico-transformador de parasitismo se vincula a mi primera vez como organizadora en el contexto de la Galería de Arte de Ontario. En 1999, un grupo de jóvenes que trabajaban en el programa juvenil de la galería, incluyéndome, fue invitado por los organizadores locales para apoyar una campaña en contra de la represión policial de jóvenes afroamericanos que se congregaban en áreas urbanas. Trabajamos, dentro y fuera de la galería, un grupo integrado y relativamente empoderado con una base más amplia de activistas fuera de la galería para desarrollar un programa de tres años de eventos y reuniones que cambiara el perfil de la juventud en la ciudad, las percepciones de medios alternativos y para intervenir directamente en los procesos judiciales contra jóvenes. Realizamos eventos, actuamos como testigos de descargo y expertos en casos judiciales, y permitimos a los jóvenes acusados trabajar fuera de sus horas de servicio comunitario en las campañas contra el acoso policiaco. Para este proyecto utilizamos los espacios de la galería e influimos en sus prácticas de exposición, asegurando que las obras que apoyaban casos de graffiti y otras formas de arte urbano fueran exhibidas. Al rechazar la tendencia del modelo de “jóvenes curadores” de la programación juvenil de la época, colocamos nuestro análisis y trabajo en el ámbito social, invitando a los artistas a participar en la lucha en vez de a la inversa. Los proyectos de solidaridad han continuado en la ciudad con los jóvenes por medio del trabajo con el activista, artista y educador Syrus Marcus Ware. Véase [<http://www.ago.net/intense-10-years-of-teens-behind-the-scenes-at-the-ago>].

Tipo 2: también puede ocurrir mediante portadores (intracelulares) que los parásitos conectan con las células del huésped.

Un ejemplo de vinculación intracelular puede advertirse en la relación entre William Olander y ACT UP en la exposición *Deja que el disco suene...* en el New Museum en 1987. Para esta exposición, el espacio de la galería fue utilizado para impulsar un mensaje más amplio sobre el sida entre los visitantes a museos de clase media, al mismo tiempo que

se impulsaba el debate sobre el apoyo de las instituciones culturales a los movimientos sociales alrededor del sida y el vih. Véase [http://archive.newmuseum.org/index.php/Features>Show/displaySet?set_id=29].

El parásito invitado

La categoría final —en la que el parásito invitado tiene la encomienda del anfitrión para usar e interferir su cuerpo— no tiene contrapartida en el mundo microbiano. La diferencia entre las relaciones mencionadas arriba y la existente entre el parásito comisionado y el huésped es que, mientras los anfitriones solicitan la entrada de agentes activistas externos, estos proyectos no se crean mediante una negociación real de las demandas del parásito. Más bien, estos proyectos se inician por los intereses y deseos de aquellos que trabajan dentro de la institución, que luego requiere agentes externos. En el sector cultural, los parásitos comisionados son un tipo común y por lo tanto es importante observarlos. A menudo, los parásitos comisionados exponen la incoherencia de los anfitriones, la perplejidad sobre su constitución y las grietas en su composición ideológica. Si bien estas grietas son una característica constante del neoliberalismo y han permitido que los trabajadores y las comunidades involucradas con las instituciones culturales articulen su propia agencia con respecto a los temas de justicia social, esto abrió por igual las puertas a los intereses privados y los modos de subjetivación privatizados. Los parásitos invitados pueden, por esta razón, replicar con facilidad jerarquías y valores hegemónicos —y por lo tanto no ser parásitos en absoluto—, ya que pueden romper con ellos. Ejemplos del parásito comisionado y cómo se intersecta con su anfitrión serán objeto de investigación en los siguientes textos de esta serie.

FUENTES CONSULTADAS

- ALLEN, F. (2008), “Situating Gallery Education”, en *Tate Encounters [E]dition 2*, febrero. Disponible en [http://felicityallen.co.uk/sites/default/files/Situating%20gallery%20education_0.pdf], 20 de noviembre de 2014.
- ASPDEN, P. (2007), “Out of Adversity”, en *Barbican at 25*, edición de Emily Mann, Londres: Newsdesk Communications Ltd. Disponible en [<http://www.barbican.org.uk/media/upload/Barbican%20at%2025/291OutOfAdversityByPeterAspden.pdf>], 30 de diciembre de 2014.
- BOLTANSKI, L.; CHIAPELLO, E. (2007), *The New Spirit of Capitalism*, traducción de Gregory Elliott, Londres: Verso.
- CSPACE (2014), “Bethnal Green Hospital Campaign 1977-78”. Disponible en [<http://cspace.org.uk/category/archive/bethnal-green-hospital-campaign/>], 20 de noviembre de 2014.
- DAVIS, B. (2014), “The Yams, On the Whitney and White Supremacy”, en *Artnet*, 12 de mayo. Disponible en [<http://news.artnet.com/art-world/the-yams-on-the-whitney-and-whitesupremacy-30364#.U4kpMRnsXqN.facebook>], 20 noviembre de 2014.
- FOUCAULT, M. (1988), “El sujeto y el poder”, en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 50, núm. 3, julio-septiembre, México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 3-20.
- GUATTARI, F.; NEGRI, A. (1999), “Llamamos comunismo”, en *Las verdades nómadas & General Intellect, poder constituyente, comunismo*, traducción de Carlos Prieto del Campo, Madrid: Akal [(1989), *Le veritá nomadi. Per nouvi spazi di libertá*, Roma: Antonio Peñlicani].
- HASHEMI-NEZHAD, B. (2012), *The Public Zoo*. Disponible en [<http://www.artnetworkagency.org.uk/css/handout%20zoo-topia.pdf>], 20 de noviembre de 2014.
- HOLMES, B. (2003), “Liar’s Poker: Representation of Politics / Politics of Representation”, en *Springerin*, núm. 1: “Picture Politics”, Viena. Disponible en [http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=1276&lang=en], 20 de noviembre de 2014.

- HOLMES, B. (2013), "After the Stark Utopia: Political Economies of the Future", texto presentado en "The Spirit of Utopia, Whitechapel Gallery", Londres, 8 de agosto.
- LYNCH, B. (2009), "Whose Cake is It Anyway? A Collaborative Investigation into Engagement and Participation in 12 Museums and Galleries in the UK", Londres: Paul Hamlyn Foundation. Disponible en [<http://www.phf.org.uk/downloaddoc.asp?id=547>], 20 de noviembre de 2014.
- MÖRSCH, C. (2010), "At a Crossroads of Four Discourses: Documenta 12 Gallery Education in between Affirmation, Reproduction, Deconstruction and Transformation", en *Documenta 12 Education*, núm. 2: "Between Critical Practice and Visitor Service", Carmen Mörsch *et al.* Berlin / Zúrich: Diaphanes, pp. 9-31.
- MÖRSCH, C. (2011), "The Formation of the Art-Education-Dispositive in England", ponencia presentada en el Symposium C: P/ART/ICI-PATE III—Art, Public(s) & Cultural Citizenship—The Audience as Co-Producer, Universität Salzburg, Austria, 30 de noviembre. Disponible en [http://www.w-k.sbg.ac.at/fileadmin/Media/contemporary_arts_and_cultural_education/2_Forschung/Symposienreihe_Participate/Texte/Art_Education_Dispositiv.pdf], 20 de noviembre de 2014.
- PENTECOST, C. (2012), "Notes from Underground", en *Documenta 13: 100 Notes-100 Thoughts*, Ostfildern: Hatje Cantz.
- RANSBY, B. (2005), *Ella Baker and the Black Freedom Movement: A Radical Democratic Vision*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- SERRES, M. (2015), *El parásito*, traducción de Nicolás Gómez, Rosario: Colectora [(1980), *Le parasite*, París: Grasset].
- THOMPSON, L. (2014), "Liz Thompson Explains Why She is Not Speaking at the Close Manus Rally on Saturday", en *Crossborder Operational Matters*, 28 de febrero. Disponible en [<http://xborderoperationalmatters.wordpress.com/2014/02/28/thompson-re-rally/24>], 20 de noviembre de 2014.