

PALLE NIELSEN

El model

Un model per a una societat qualitativa (1968)



Lars Bang Larsen



















PALLE NIELSEN

El model

Un model per a una societat qualitativa (1968)

Lars Bang Larsen

21	Presentació Bartomeu Marí
29	La utopia de masses de l'activisme artístic. <i>El model. Un model per a una societat</i> <i>qualitativa</i> de Palle Nielsen Lars Bang Larsen
113	Textos de Palle Nielsen (1968-1969)
145	Textos en castellano

Presentació

L'any 1968 ha adquirit un caràcter gairebé mític, com a frontera de la nostra època que prepara el pas del segle xx al segle xxi. Per moltes raons, el món va canviar durant la segona meitat dels seixanta i, sobretot avui, a principis del nou segle, ens adonem del perquè. Va ser en aquesta època quan van cristal·litzar les últimes formulacions socials de la utopia política i cultural global. La dècada següent va enterrar la idea d'un possible progrés i va començar l'expressió cíclica de crisis sistèmiques. Dels molts esdeveniments que identifiquen el 1968 com una data clau, avui en rememorem un que, tot i que és discret, no deixa de ser rellevant.

Palle Nielsen, jove artista danès que s'havia especialitzat en la concepció d'espais públics de joc per a nens, va crear *Modellen. En modell för ett kvalitativt samhälle* (El model. Un model per a una societat qualitativa) a la galeria principal del Moderna Museet d'Estocolm. Gràcies al geni programador de Pontus Hultén –a qui avui molts considerem l'inventor del museu contemporani–, el Moderna Museet era aleshores, fins que no es va inaugurar el Centre Pompidou a París,¹ la institució artística més important del que en aquell moment s'anomenava Europa occidental.

Aquesta publicació celebra la donació per part de l'artista a la Col·lecció MACBA de la documentació d'aquesta obra/intervenció en el teixit social nòrdic del moment. Hem d'agrair a Palle Nielsen aquesta generosa aportació que fa a la col·lecció d'un museu llunyà en els seus orígens geogràfics, però proper en les intencions, que considera *El model* una de les referències històriques, ideològiques i estètiques

1. El Centre Pompidou de París es va inaugurar el 1977, també sota la direcció de Pontus Hultén, que el va dirigir fins al 1981.

que en marquen l'evolució futura. De fet, *El model* se situa en el centre d'una perspectiva de consideració de la història de l'art que té les seves arrels en un dels primers moments forts de la Col·lecció MACBA: l'obra de Constant, artista holandès originàriament associat al moviment COBRA, autor de *New Babylon* (1958-1972), participà en la creació de la Internacional Situacionista i un dels artistes europeus més destacats del segle xx.

En efecte, *El model* se situa dins de l'òrbita de l'última visió utòpica formulada per Constant durant un llarg període d'elaboració i de propaganda d'un nou model de societat basat en el joc i l'obtenció de plaer. A finals dels cinquanta, la visió que un jove supervivent de la Segona Guerra Mundial podia tenir de la regió de la conca del Ruhr era que el món *s'havia* de reconstruir. Res no s'havia d'assemblar a la configuració anterior de les coses, ni físicament ni moralment. L'ombra dels feixismes encara planava en la ment de part de la societat i semblava que les pors només es podien contrarestar amb la disponibilitat creixent de béns de consum cada cop més sofisticats. El món oficial de l'art, que tímidament recuperava les figures més «amables» de les avantguardes de principis de segle, promovia en el mercat la pintura abstracta més desideologitzada, la preeminència de la forma i el valor de l'execució, l'ofici. Contràriament a això, Constant va proposar un nou tipus de vida en comú en què no existien la residència fixa, la propietat privada ni la necessitat de treballar. Eren els ciutadans, i no els enginyers, arquitectes o urbanistes, els que anaven construint *New Babylon* permanentment.

El model posa de manifest que el museu com a institució, com a lloc físic i programàtic, ha estat des de mitjans del segle passat el lloc per excel·lència on la dissidència política n'ha escenificat els missatges (parlem de l'Europa occidental). L'art, la institució artística, absorbeix i digereix

qualsevol acció o discurs. És en els museus on s'ha d'identificar l'origen dels espais públics dedicats a experiències, experiments i «empelts» propositius que no podrien dur-se a terme en cap altre àmbit de l'esfera pública en un moment en què l'acció política ha quedat reduïda a l'activitat dels partits polítics. Palle Nielsen va dedicar el format d'una «exposició» a transformar el cub blanc del museu en un espai pensat perquè els nens en fessin ús i es divertissin (l'entrada era gratuïta per als menors de divuit anys), en unes condicions de llibertat i amb uns mitjans que cap altra institució pública no ha posat mai més a la seva disposició: música, imatges, disfresses, etc. La sala principal del museu més important d'Europa occidental no s'havia assemblet mai tant a un paradís infantil. Un paradís que, a principis del segle XXI, seria, no cal dir-ho, inviable per un munt de raons de seguretat.

Una de les dimensions destacables com a valor primordial d'*El model* és la de posar la població infantil com a centre de l'acció institucional. Com que no se'ls considerava una classe social desprotegida ni un públic objectiu incapaç de prendre decisions per si mateix, els nens van deixar de ser, durant un breu període de temps, receptors indecisos dels missatges publicitaris. En canvi, van passar a tenir un estatus d'identitat que hauria pogut qüestionar la suposada autoritat dels adults: «No sabeu què és divertir-se, obtenir plaer desinteressadament», sembla que diu el joc del nen a l'adult productor-consumidor. Nielsen és dels que considera que la infància és una qüestió política. La barreja d'especulació immobiliària i de decoració d'interiors convertida en empresa multinacional va acabar transformant tot això en un eslògan publicitari.

La Col·lecció MACBA s'ha centrat en l'ambient infantil i en les seves implicacions ideològiques a través de l'obra *Playgrounds* (1995-2004) de Peter Friedl. Es tracta, en

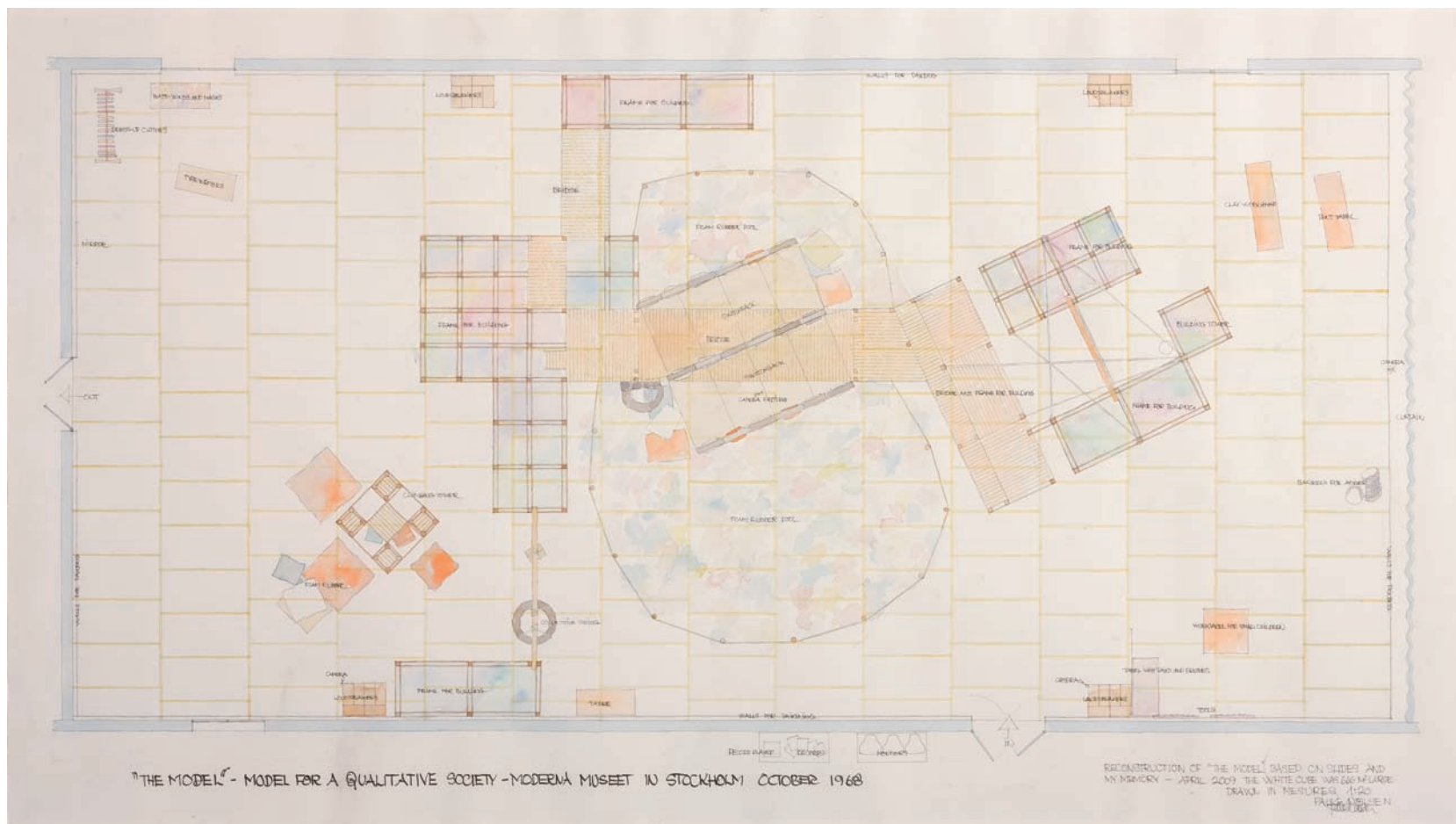
aquest cas, de l'aproximació a una tipologia urbana determinada –la del parc de jocs per a nens– clarament en desús. Friedl posa en relleu com els espais que van mirar d'expressar idees utòpiques s'han convertit en les ruïnes d'un passat que s'exclou de la història. En aquest treball, Friedl incorpora la figura de l'arquitecte holandès Aldo van Eyck, que als anys cinquanta va col·laborar amb Constant en la definició d'una nova relació entre l'art i l'arquitectura i que, a partir d'aleshores, va projectar i construir centenars de parcs de jocs per a nens en el teixit urbà d'Amsterdam. Així mateix, l'arxiu que ha construït l'artista i arquitecte anglès Nils Norman sobre la història i la desaparició dels *adventure playgrounds*, un concepte que el mateix Palle Nielsen va contribuir a encunyar i a desenvolupar, ens transporta al declivi de les tipologies de joc que van simbolitzar la creença en formes de diversió que avui extraïem dels entorns quotidians de les nostres ciutats.

També ens recorda l'àmbit del joc com a instrument d'aprenentatge, com a escola alternativa, el *M.I.T. Project* (1990-2009) de Matt Mullican, una instal·lació que recull diferents cosmologies que són pròpies de l'artista però que estan arrelades en un model múltiple de comunicació i d'acció que engloba el món de l'esport, el museu de la ciència i la tecnologia, l'arxiu personal i la descripció per enumeració. Al MACBA aquest context s'ha ampliat, al llarg dels anys, mitjançant activitats de tipus discursiu o formatiu al voltant de les pedagogies alternatives i dels models d'aprenentatge o de curació que se situen més enllà de les polítiques oficials, com ara els seminaris entorn de la figura i de l'obra de René Schérer (3 i 4 de maig de 2007) i el volum que s'acaba de publicar sobre les experiències pedagògicocuratives de Fernand Deligny (*Fernand Deligny. Permetre, trazar, ver.* Barcelona: MACBA, 2009).

Així definim el context en què *El model* de Palle Nielsen s'integra en aquesta Col·lecció, un altre «model» de narració històrica que permet desenvolupar línies d'interès que recorren el temps i diverses gramàtiques artístiques i intel·lectuals. Tot això no hauria estat possible sense la generosa donació de la documentació de Palle Nielsen i l'acurat treball historiogràfic i d'edició de Lars Bang Larsen, compilador d'aquest volum. Volem expressar-los, als dos, el nostre agraïment més sincer.

Bartomeu Marí

Director del Museu d'Art Contemporani de Barcelona



Plànol d'El model de Palle Nielsen. Aquarel·la i tinta sobre paper, 114 x 202 cm. Col·lecció MACBA. Consorci Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009

Lars Bang Larsen

La utopia de masses de l'activisme artístic.
El model. Un model per a una
societat qualitativa de Palle Nielsen

La tardor de 1980, una conservadora del Moderna Museet d'Estocolm va escriure a Palle Nielsen:

Palle,

M'ha costat molt localitzar-vos, espero haver enviat la carta a l'adreça correcta aquesta vegada. Durant set anys he estat treballant en un programa de gran abast per als nens del Moderna Museet. Com podeu veure a la carta que adjunto, es vol documentar el programa en un catàleg per a una gran exposició que es farà a Brussel·les a la tardor de 1981.

M'agradaria que escrivís un text per al catàleg, ja que *El model*, que va començar el 1968, és un dels esdeveniments més importants de la història del museu; es podria dir que va ser el punt de partida d'una forma d'organitzar-se completament nova, no només al Moderna Museet, sinó també a la majoria de museus de Suècia.¹

1. Carta de Birgitta Arvas a Palle Nielsen, Estocolm (25 de novembre de 1980).

Modellen. En modell för ett kvalitativt samhälle (El model. Un model per a una societat qualitativa) va ser un parc infantil d'aventures que Nielsen va organitzar a l'interior del Moderna Museet durant més de tres setmanes, l'octubre de 1968. *El model* va oferir als nens un espai i mitjans per jugar, com ara eines, pintura i materials artístics, disfresses, caretes de líders mundials i vinils que es podien posar en un equip de so.

La gent feia cua per entrar-hi, i a tots els diaris es podien veure fotografies de nens corrent amunt i avall pel museu. El parc de Nielsen va aprofitar l'experiència dels nens per humanitzar la institució de l'art, i les fotos que l'artista va fer per documentar l'esdeveniment mostren una alegria i una exaltació desbordants. Però si en aquell moment *El model* va encarnar tota aquesta positivitat i immediatesa, avui ja no se'l pot concebre així. I encara que més tard se'l va considerar un precursor dels programes de difusió que els museus d'art van aplicar durant la dècada dels setanta, no es tractava en cap cas d'aquesta mena de servei institucional.² De manera que Nielsen no va respondre mai a l'elogi equivocat de la conservadora del Moderna Museet.

2. Vegeu, per exemple, Stig Broström: «Louisiana og børnene» (El Louisiana i els nens), *Information*, Copenhaguen (21 de maig de 1970). A Dinamarca l'any 1979, declarat Any Internacional de la Infància per l'ONU, diversos museus d'art van presentar exposicions infantils. Per a Nielsen –que no tenia pèls a la llengua– hi havia el risc de descontextualitzar els problemes dels nens: «Està molt bé que els museus abordin la infantesa com a tema, però si es fa sense cap mena de perspectiva i només es presenta com una forma d'art burgès, s'està estafant tant els nens com els pares. Perquè actualment, a Dinamarca, els nens passen un mal moment, i l'objectiu de qualsevol iniciativa ha de ser molt clar: crear aquí i ara els parcs infantils, les guarderies, les llars d'infants i els centres juvenils que facin falta –zones residencials vives i animades on els nens puguin experimentar les coses per

En exposicions anteriors als nens ja se'ls havia considerat com a productors i consumidors d'art. Per exemple, a principis del segle xx, la Whitechapel Gallery havia organitzat festes i exposicions de joguines per atreure els nens de l'East End de Londres, i als anys quaranta el MoMA de Nova York ja muntava anualment, durant les vacances, exposicions i tallers d'art destinats al públic infantil, amb el títol de *Children's Holiday Circus of Modern Art*. *El model*, però, estava estretament vinculat a les avantguardes pel que fa a la destrucció implacable de valors i significats i en la concepció de l'obra d'art com a nou teatre d'operacions psíquiques: més en la línia, per exemple, de l'afirmació d'André Breton que «la ment que se submergeix en el surrealisme reviu amb exaltació la millor part de la infància».³ *El model* també s'ocupava del significat del canvi social i subjectiu que el nen crea amb el seu joc dins l'aparell social. Com a tal, l'esdeveniment va ser una autèntica utopia de masses de l'activisme artístic, que aspirava a aplicar un concepte antiletitista de l'art per tal de crear un ésser humà col·lectivista.

si mateixos– i llocs de treball dignes. Aquesta ha de ser la nostra reivindicació. Però, això continua sent art? Es pot situar en un museu? No és més aviat política i s'hauria de situar en una altra banda?» (Palle Nielsen: «Børn – kunst – og så krisen», *Cras*, núm. xxi, Copenhaguen, 1979, p. 49.)

3. André Breton: *Manifest del surrealisme*, 1924. El programa surrealista de Breton es pot intuir en la descripció que fa Roger Caillois dels aspectes primaris del joc com un «[...] intent de destruir momentàniament l'estabilitat de la percepció i de provocar una mena de pànic voluptuós en una ment que, si no, seria lúcida [...]». Entregar-se a una espècie d'espasme, d'arravatament o xoc que anihila la realitat amb una brusquedat extrema.» (Roger Caillois: *Man, Play and Games*. Illinois: University of Illinois Press, 2001 [1958], p. 23.)

Com va comentar un crític, el resultat va ser «gairebé aterrador per als adults».⁴

Aquest text, que es basa en materials d'arxiu –fotografies, retalls de premsa, diverses fonts textuais– i en converses amb Palle Nielsen, és una reconstrucció de la trajectòria d'*El model*. Per tal de recrear el temps i el llenguatge específics d'aquesta intervenció, l'exposaré d'una manera completa i mostraré com es va debatre entre polaritats, com ara art i antiart, idealisme i pragmatisme, dins i fora, enfocament infantil i enfocament adult. Jacques Derrida escriu que el punt de partida per a la desconstrucció és *exorbitant*, ja que es tracta de trobar una forma d'excedir l'esfera (orb) de la metafísica i les maneres amb què encara modela el pensament. Així, s'actua «com un pensament errant sobre la possibilitat d'itinerari i de mètode. L'afecten tant el no coneixement com el futur, i s'aventura a sortir deliberadament».⁵ Si la meua interpretació és una desconstrucció, *El model* es pot considerar també el paradigma d'una actitud crítica que s'aventura a sortir: va ser un esdeveniment exorbitant a causa de l'energia primària que va desfermar dins del museu, però també a causa del potencial inexplorat que es va posar al descobert a través de l'estira-i-arronsa entre el seu programa antiautoritari i un títol clarament administratiu: *El model. Un model per a una societat qualitativa*.

A principis del segle xx, dos crítics d'art russos van escriure que el tret distintiu de l'art dels nens és l'«esdeve-

niment sobtat»: l'accident, la coincidència, el miracle.⁶ Va ser una discontinuïtat similar la que va caracteritzar l'improbable aparició d'*El model* al Moderna Museet l'octubre de 1968, així com la seva desaparició. Tant a Suècia com a Dinamarca, el país natal de Nielsen, l'esdeveniment va quedar fora de l'àmbit de la història de l'art.⁷ Són diversos els factors que van contribuir a aquest oblit. Un és que Nielsen va deixar de fer art. Sempre s'havia mogut en els àmbits de l'art, la pedagogia i l'arquitectura, però va abandonar l'escena de l'art de Copenhaguen a finals dels anys setanta, desencantat per l'incipient esperit empresarial dels artistes de la capital danesa. A més, historiogràficament *El model* se situa fora dels camins fressats. No se'l pot considerar un projecte neoavantguardista (almenys, no en el sentit estricte de la paraula). La seva relació amb la institució de l'art era diferent de la de l'obra d'art conceptual,

6. Abram Efros i Yakov Tugendkhold: *Iskusstvo Marka Shagala*. Moscou: 1918. Citat a John E. Bowl: «Esoteric Culture and Russian Society», a Edward Weisberger (ed.): *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890–1985*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1986, p. 179.

7. Els catàlegs de les exposicions *Information* (a càrrec de Kynaston McShine, Nova York, 1970) i *The Nordic '60s: Upheaval and Confrontation* (a càrrec de Maaretta Jaukkuri, Hèlsinki, 1991) inclouen algunes fotografies documentals d'*El model*. També se'l menciona breument en el llibre de Leif Nylén *Den öppna konsten: Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet* (Estocolm, 1998), i Stuart Burch l'examina en un context de models institucionals per a la participació del públic, en el seu article «Taking part: performance, participation and national art museums», a Knell, Simon et al. (eds.): *The Nation Exhibited*. Londres: Routledge, 2010. Jo mateix he escrit articles sobre aquesta intervenció en diverses publicacions, com ara, *Afterall*, núm. 1 (tardor/hivern), Londres, 1999: «Social Aesthetics. 11 Examples in the View of Parallel History», i *Afterall*, núm. 16 (tardor/hivern), Londres, 2007: «True Rulers of Their Own Realm: Political Subjectivation in Palle Nielsen's The Model – A Model for a Qualitative Society».

4. Clas Brunijs: «Paus i barnastressen», *Expressen*, Estocolm (10 d'octubre de 1968). Els retalls de diari dels quals s'han extret aquesta cita i les següents s'han obtingut dels arxius del Moderna Museet i de Palle Nielsen.

5. Jacques Derrida: *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976 (1967), p. 162.

per exemple que, es basava essencialment en aquesta institució per subvertir l'objecte artístic. Alhora, l'ambició social i integradora d'*El model* el va portar molt més enllà de les idees que avui assimilem a obra d'art «oberta» i participació del públic i, per tant, amb prou feines es pot entendre d'acord amb els últims avenços artístics. A banda, va subvertir l'autoria fins al punt que –també avui, quan la mort de l'autor és un fet teòric– encara es pot veure com una crítica radical a la idolatria que professen institucions i mercats cap a la persona i la firma de l'artista.

El fet que ara *El model* reaparegui en aquest llibre pot demostrar que tenia, o té, les seves arrels en el futur. I això és més important que no pas lamentar que hagi quedat exclòs de la història de l'art. En aquest sentit, ens podria ajudar a entendre millor determinats avenços artístics dels anys setanta, com ara l'activisme artístic i la crítica institucional. El terme *activisme artístic* es va encunyar durant la dècada dels setanta, inspirat, entre altres coses, en les formes de protesta artístiques i teatrals dels anys seixanta. L'esperit d'*El model* es pot trobar, per exemple, en els tallers per als nens del barri que organitzaven Group Material a la seva sala d'exposicions. Però mentre que *El model* es caracteritzava per la indisciplina i l'anarquia, en els tallers de Group Material hi havia normes: «Després de classe cal col·laborar en la neteja. S'han de tractar bé els materials artístics. A la sala, no es permeten els jocs violents ni les baralles», deia una invitació.⁸ La insistència de Nielsen per fer servir l'espai institucional i fomentar la crítica artística es va avançar als seus temps. Amb la tria d'un emplaçament institucional per al seu model de societat qualitativa, va subvertir l'afirmació de Herbert Marcuse que la utopia és

8. Citat d'una invitació al taller infantil organitzat per Group Material el desembre de 1980. Arxiu de Group Material, a la Fales Library, New York University.

allò que el poder social impedeix que existeixi. Si bé Nielsen va desenvolupar així un concepte tàctic i menys determinista de la institució que el dialecticisme aparent de molts artistes i activistes del moment, el ventall de possibles significats que *El model* va obrir a través de l'acceptació del treball processual i col·lectiu, estan molt allunyats de l'estètica textual i dels procediments documentals de la crítica institucional.

Demostraré que Nielsen no va tenir en compte la metafísica estètica que evocava quan situava la seva crítica en un museu, i això va desestabilitzar l'especificitat social del seu activisme, basat en la construcció de parcs infantils. Un cop dins la institució de l'art, un parc deixa de ser un simple parc; i un materialisme que està relacionat amb el joc serà, invariablement, inestable. Així, enmig del programa d'emancipació d'*El model*, van aparèixer subtextos contradictoris que evocaven trops disciplinaris. Però, al mateix temps, es va encaminar cap a noves formes d'especulació amb les quals s'oposava –desballestant-les fins i tot– a les eines teòriques aparentment més lògiques per abordar-lo. Així doncs, *El model* no es pot limitar, per exemple, al concepte sociològic d'art de l'activisme ni a una política heterotòpica de l'espai.

A diferència del que es podria esperar, *El model* no va reduir el joc infantil a la seva essència lúdica. No es tractava d'un intent de transformar el treball en joc, d'acord amb el que concebien alguns pensadors del moment, com ara Marcuse, del potencial subversiu de l'estètica. Es tractava, més aviat, de transformar *el joc en treball*. Es podria dir que aquesta diferència és molt subtil, però és una manera de desmuntar l'antinòmia que té els seus orígens en la idea de Charles Fourier, el socialista utòpic de principis del segle XIX, sobre com la participació espontània dels nens en el lloc de treball podia posar de manifest la gran mentida de la civilització:

Si es pot fer que els nens treballin i participin per plaer, serà molt més fàcil entusiasmar els pares, que estan més predisposats a renunciar al plaer per diners.⁹

És per això, argumenta Fourier, que un exèrcit de nens, els autèntics actors de la història, poden domar el monstre, «aquest maleït metall anomenat *diner*».¹⁰ Com la república utòpica infantil de *Pinotxo*, on tot és joc, gatzara i xerinola, *El model* va ser un País dels Jocs anarquista, que va produir i representar, però, alguna cosa més.

Amb l'activisme urbà com a punt de partida, el parc infantil d'aventures que Nielsen va organitzar al museu va formar part d'una sèrie més llarga d'esdeveniments que, zigzaguejant, entraven i sortien de la pràctica artística i que, per tant, no van buscar mai només el que era real o social. *El model* també va tenir lloc en el museu senzillament perquè el museu *no* era la ciutat, i en aquell entorn els nens podien moure's tant com volguessin i expressar-se fora de les restriccions de l'entorn urbà. És a dir, el joc dels nens en el museu d'art va ser el somni d'un espai urbà que s'havia d'obrir a nous imaginaris socials i a la crítica de l'art. Així és com *El model* es va situar dins l'estètica com un problema de significat i dins de la política com un problema de representació.

1. Fer front als temes concrets

Al maig de 1968, els estudiants van ocupar les universitats i van sortir als carrers de les ciutats d'arreu del món. Però no es pot sintetitzar la revolta juvenil en una sola causa, en una sola ideologia. No deixa de ser significatiu que es

9. Charles Fourier: «Børnene og arbejdets forvandling» (Els nens i la transformació del treball). Copenhaguen: Rhodos, 1972, p. 11.

10. Ibíd, p. 132.

desafiés no només l'ordre establert, sinó també les formes i els signes convencionals de l'àmbit polític. Un factor clau va ser justament reinventar les forces de transformació en si mateixes, més enllà de l'especificitat de les nombroses lluites que van constituir l'agitació social i cultural –que va assolir el seu punt àlgid en aquell moment, i que va continuar creixent al llarg dels anys i les dècades següents.

Per això, totes les formes d'humanisme de la postguerra van tenir en compte la situació excepcional del nen. Per a l'art, això va tenir dues implicacions. En primer lloc, determinats moviments artístics, com ara l'art brut i COBRA van integrar i valorar la creativitat i el punt de vista dels nens. Els experiments sobre la integració de l'art en la vida, com ara les comunes d'«anàlisi accional» d'Otto Mühl, van donar un caire radical a la infància i es van dedicar a purgar l'individu de la ideologia burgesa a través d'un «infantilisme fonamental» (*prinzipieller Infantilismus*).

En segon lloc, es va deixar de considerar la infància com una veritat poètica perenne. Va passar a ser una qüestió *política*, en què el nen es convertia en un dels individus subalterns als quals la revolta juvenil volia donar autonomia institucional. Si es podia concebre la joventut en termes de classe, per què no la infantesa? Així doncs, abans que sorgissin els gran moviments socials dels setanta –el feminista, l'ecologista, l'homosexual i l'antinuclear–, hi va haver la «croada dels nens».¹¹ Recordant el moviment Black Power, a Escandinàvia es va parlar del «Child Power», i per tot Alemanya Occidental els activistes de la nova esquerra van crear *Kinderläden* en botigues abandonades: guarderíes antiautoritàries dedicades als nens com a éssers polítics

11. Vegeu Günter Amendt (ed.): *Kinderkreuzzug, oder: Beginnt die Revolution in den Schulen?* Hamburg: Rowohlt, 1968.

i sexuals. A París, els estudiants dels instituts van organitzar comitès contra la guerra del Vietnam i van fer vaga amb els treballadors i els estudiants universitaris. Els periodistes Patrick Seale i Maureen McConville descrivien que milers d'alumnes de liceu havien sortit al carrer el 10 de maig:

S'havia trencat una llarga tradició de passivitat escolar. Els CAL (Comités d'action lycéens) havien estat preconitzant que les pressions de casa, de l'escola i de la policia eren diferents cares d'una mateixa repressió. Aquella nit, a les barricades, la cosa va quedar clara: davant de l'elecció, a mitjanit, de tornar a casa els pares o de quedar-se fora tota la nit per lluitar, molts van decidir quedar-se. Des d'aleshores, la presència a primera línia dels *lycéens* ha estat constant.¹²

Els que no van defensar les barricades o van perpetuar d'una altra manera l'antic sistema polític van ser acusats d'«esquerra adulta».

El 1972, Alexander Kluge i Oskar Negt assenyalaven que tot moviment revolucionari proletari inclou qualsevol edat de la vida i no només els segments de població que el capitalisme defineix com a productius. Conseqüència d'això és que, en els moviments revolucionaris, els nens sempre han creat els seus propis espais per a l'experiència: Kluge i Negt posen l'exemple de com després de la Revolució d'Octubre van sorgir de manera espontània associacions lliures –«repúbliques infantils» amb parcs i llocs d'encontre– com a resposta dels nens davant l'agitació política, i no com una extensió de les organitzacions adultes.

12. Patrick Seale i Maureen McConville: *French Revolution 1968*. Londres: Penguin Books, 1969, p. 127.

Aquestes associacions van ser manifestacions d'una esfera pública dels nens (*Kinderöffentlichkeit*), tan sobirana com el mateix joc.

L'esfera pública burgesa relega els nens a guetos i succeïnis, com ara la televisió infantil. Però, per desenvolupar la seva particular sensibilitat, els nens necessiten altres espais i escales de temps:

Per tal de desenvolupar la seva forma específica de sensualitat, de «realitzar-se», als nens els cal una esfera pública concebuda d'una manera molt més espacial que la dels adults. Necessiten més espai per poder-se moure, llocs que representin de la manera més flexible possible un camp d'acció, on les coses no estiguin definitivament fixades, definides, dotades de noms, carregades de prohibicions. Per créixer, també necessiten escales de temps molt diferents de les dels adults.¹³

13. Alexander Kluge i Oskar Negt: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp, 1972, p. 466. Edició en anglès: *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press, 1993, p. 284. El concepte polititzat de Kluge i Negt de l'àmbit públic infantil va desplaçar el debat sobre el joc de les esferes i dels vocabularis de l'antropologia i de la història cultural, en què l'influent obra de Johan Huizinga *Homo Ludens* (1955) ocupa un lloc destacat. En contrast amb la postura d'oposició destacada per Kluge i Negt, Huizinga considera que l'hermetisme del joc i la suspensió de la vida corrent o «real» en són les seves principals característiques: «[...] el seu aïllament, la seva limitació. Es juga dins d'uns límits concrets de temps i espai. Conté el seu propi curs i el seu propi significat.» (Johan Huizinga: *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*. Boston: Beacon Press, 1955 [1938], p. 8.)

Per a Kluge i Negt, l'esfera pública dels nens representa una dinàmica d'oposició que no es pot aïllar, però que, com totes les esferes públiques proletàries, tendeix a incloure tota la societat.

En la línia de la *Kinderöffentlichkeit* de Kluge i Negt, la recerca de Palle Nielsen sobre els parcs infantils a finals dels seixanta va donar resposta a la necessitat de jugar dels nens. Mentre encara s'estava formant com a pintor a la Reial Academia Danesa de Belles Arts, va aconseguir convèncer l'arquitecte municipal del barri residencial de Gladsaxe, als afores de Copenhaguen, perquè el contractés com a assessor artístic. Com a tal, Nielsen es va dedicar a crear el que ell anomenava formacions espacials per a nens. Els seus experiments mostren que la intensitat del joc i la freqüència de la interacció grupal creixia a mesura que els espais es feien més petits –com ara si estaven separats amb mampares, eren angulars o tenien punts de vista elevats–, mentre que disminuïen quan els nens es trobaven en espais amplis i oberts. D'acord amb aquests principis, Nielsen va projectar un espai de joc de cinc mil metres quadrats que es va inaugurar la tardor de 1967, que tenia –segons va descriure un diari de Copenhaguen– «un camp de joc, un tobogan, un parc infantil d'aventures amb un espai per fer fogueres, un cobert amb animals, estructura de barres per escalar i penjar-se, una zona per jugar amb sorra, una pista de patinatge, un amfiteatre obert, una passarel·la penjant, una casa de nines en miniatura i teatres de putxinel·lis».¹⁴ Es tractava d'un parc lúdic que ofería una infinitat d'oportunitats per jugar, però que estava desproveït d'equipaments de joc fets pels adults, perquè els nens poguessin embrutar-se i experimentar per

14. GH: «Her ligger legeland», *Politiken*, Copenhaguen (15 de setembre de 1967).

si mateixos. Amb tot, no era una *Kinderöffentlichkeit* en el sentit estricte d'espai creat pels mateixos nens; com la resta de projectes de Nielsen, era més aviat una esfera pública infantil creada en benefici dels nens.

Aviat Nielsen va portar la seva recerca al carrer. Un diumenge de març de 1968, una colla d'activistes i residents van construir un parc infantil d'aventures projectat per Nielsen, durant una incursió als patis del darrere d'uns habitatges de classe obrera del Barri Nord de Copenhaguen. Els activistes van despertar els residents a les set del matí i els van dir que el seu pati havia estat seleccionat per situar-hi un nou parc infantil: la crida va convèncer els residents a dedicar el matí del diumenge a construir el parc (en comptes de trucar a la policia).

Per a Nielsen i els seus companys activistes, la construcció de parcs infantils il·legals era una alternativa a altres formes de protesta, com ara les manifestacions o l'ocupació d'edificis, i tenia com a objectiu fer una crítica constructiva de la planificació urbanística. Nielsen volia «fer front als temes concrets» de l'espai urbà amb una tàctica que se centrés en casos específics d'injustícia, i que adoptés el punt de vista d'un individu que assumeix el poder per mitjà de la lluita.¹⁵ És a dir, el protagonisme actiu consistia a produir un espai extraparlamentari obert a la participació de l'individu en un lloc identificat col·lectivament. Amb la seva participació espontània, la comunitat del Barri Nord es va adonar que la construcció d'un parc infantil era una necessitat que fins llavors no havia identificat.¹⁶

15. Louise Rydén: «Angrip dom konkreta punkterna» (Fer front als temes concrets), *Paletten*, núm. 4, Göteborg, 1968, p. 8. Vegeu l'entrevista amb Palle Nielsen a les p. 119-129 d'aquest llibre.

16. Per convèncer i implicar els residents, el grup de Nielsen els va anar a veure a tots amb una bossa de paper amb llonguets

El context per a l'acció del parc infantil va ser un espai urbà on encara hi havia marge per al canvi informal. Les funcions urbanes encara no estaven determinades pels preus creixents del sòl edificable ni per una planificació urbanística que n'afavorís la venda individualitzada; amb tot, a Copenhaguen hi havia un munt d'habitatges obsolets i barris mig abandonats. La condició prèvia per al canvi estava, com sempre, en el cos i la ment de les persones i, si els residents havien acceptat la intervenció dels activistes, havia estat fonamentalment per motius psicosocials o psicoespacials. Els pares joves havien passat pel sistema escolar disciplinari dels anys trenta i quaranta; encara era habitual que les dones estiguessin tancades a casa i els alts (o altament valorats) mecanismes de redistribució econòmica de l'estat del benestar escandinau estaven a mig fer. Els espais de joc infantils eren inexistents.

acabats de sortir del forn i un full de paper amb la imatge de dos nens que jugaven a la vorera. El text –escrit col·lectivament pels activistes– deia: «Teniu fills o sentiu com criden els fills dels altres a les escales i al portal quan arribeu a casa? Recordeu les poques oportunitats que teníeu per jugar de petits? Per què els nens encara fan soroll al portal? Les coses no han canviat gaire des de la vostra infància. Si participeu activament en un debat públic, ara podeu donar suport a reivindicacions perquè es facin més llars d'infants, guarderies, parcs infantils i centres juvenils de qualitat i s'inverteixi més en el benestar dels nens. Heu demanat a l'Ajuntament o a la vostra associació de veïns quines inversions es dediquen a l'atenció infantil? Sabeu que l'Administració pot donar beques i està disposada a invertir en el benestar dels infants si se li sol·licita? La vostra actitud en relació amb les necessitats dels nens i adolescents és el que determina la quantitat d'inversions que serviran per finançar la neteja de patis, millors equipaments lúdics en futures construccions i nous parcs infantils municipals. Si hi ha llocs adequats per jugar, els nens deixaran de fer soroll als portals i a les escales. No tindran temps de fer-ne. Jugaran.»



Màquina d'impressió òfset instal·lada per Palle Nielsen amb motiu de l'exposició *Festival 200* al Charlottenborg Exhibition Hall a Copenhaguen, 1969

Per a Nielsen i els seus companys, l'activisme de parcs infantils no es fonamentava en una doctrina política particular; ni tampoc era un gest creativista, semblant a les accions de pintura mural que els situacionistes escandinaus havien dut a terme a Copenhaguen uns anys abans. Es tractava, més aviat, d'una mena de *potlatch*, d'una generositat desafiadora que comportava la millora il·legal de l'espai públic. Davant de l'espontaneïtat arquitectònica d'un parc infantil d'aventures construït per activistes, les autoritats s'havien d'enfrontar a una decisió difícil: o bé portaven els bulldòzers i l'arrasaven –cosa que hauria semblat perversa i autoritària– o l'acceptaven com un monument no sol·licitat a la inexistent planificació urbanística. I un cop els activistes havien posat en marxa la maquinària dels mitjans de comunicació, es feia difícil obviar el parc infantil: ja era massa tard per retornar el regal.

Tot i que van acabar sent arrasats per les autoritats, els dos parcs infantils que Nielsen va projectar i va ajudar a construir a Copenhaguen, el 1968 i el 1969, van ser un èxit com a accions mediàtiques i van tenir cobertura en la televisió nacional i la premsa. Com que havien passat de ser merament un nou tipus d'espai públic per a nens a ser esdeveniments fotogràfics, diferien com a mitjà del que l'arquitecte paisatgista C. Th. Sørensen havia anomenat en els anys trenta «parcs infantils en descampats» (*skrammellegepladser*). Sørensen havia insistit que es donés als nens la possibilitat de construir les seves pròpies «ciutats» en solars no utilitzats de les zones urbanes, on ells mateixos poguessin ser creadors. El parc infantil en descampats era un lloc que es trobava més enllà de la pedagogia, en el sentit que s'havia de permetre que els nens hi juguessin amb la mínima interferència dels adults: a la ciutat dels nens no hi calia cap relació educativa. El 1943, es va inaugurar el primer parc infantil d'aquesta mena a Copenhaguen i el concepte es va exportar després de la Segona Guerra Mundial. Entre els seus partidaris hi havia Lady Allen of Hurtwood, l'arquitecta paisatgista que va introduir els parcs infantils al Regne Unit a finals dels quaranta, després d'haver visitat el prototip de Copenhaguen; va ser ella qui en part va encunyar el terme de «parc infantil d'aventures» (*adventure playground*).¹⁷

17. C. Th. Sørensen va escriure per primera vegada sobre els parcs infantils en descampats a *Parkpolitik i sogn og købstad* (Política de parcs en pobles i ciutats, 1931). Moltes de les seves idees les va aplicar John Bertelsen, que havia estat el líder del primer parc infantil en descampats i que va parlar de la necessitat de crear espais físics favorables per als nens i espais psicològics que fomentessin el joc (vegeu, per exemple, John Bertelsen: *Børn bygger* [Els nens construeixen]. Copenhaguen: Aktieselskabet Rockwool i Dansk Gasbeton Aktieselskab, 1958). La història dels parcs infantils en descampats a Dinamarca és, evidentment, més extensa del

2. La gran exposició de model pedagògic en el Moderna Museet

El juny de 1968, Palle Nielsen va viatjar a Estocolm per participar en l'organització de l'Acció Diàleg, una sèrie d'activitats en l'espai urbà que va durar diversos mesos. Les van dur a terme activistes del Front Nacional d'Alliberament del Vietnam (FNA), arquitectes, mestres, pares, organitzacions juvenils socialdemòcrates i altres grups d'esquerres units contra «la construcció d'autopistes, barriades insalubres,

que s'ha apuntat aquí, i també comprèn més exemples d'activitats i formes d'organització relacionades amb l'art d'avantguarda. Als anys seixanta, els provos van fomentar —d'una manera més anàrquica que Nielsen i els seus companys activistes— la construcció de parcs infantils *ad hoc*, simplement bolcant amb camions materials de construcció a patis d'escoles. Amb l'ajut de voluntaris, l'activista i poeta Carl Scharnberg va començar el maig de 1968 *Børnenes Jord* (La terra dels nens), uns espais per a nens més grans i adolescents dissenyats per jugar i fer-hi altres tipus d'activitats, com ara criar-hi animals. *Børnenes Jord* encara existeix a diverses ciutats de Dinamarca. (Vegeu Carl Scharnberg: *Børnenes Jord, svar på en udfordring*. Århus: Aros Forlag, 1969.) Per a un resum de la història arquitectònica anglesa dels parcs infantils d'aventures, vegeu Nils Norman: *An Architecture of Play: a Survey of London's Adventure Playgrounds*. Londres: Four Corner Books, 2003. Després de la guerra també es van crear a Londres espais de joc on s'aprofitaven els solars que havien deixat els bombardejos alemanys. En aquesta època hi va haver altres iniciatives, com les més de 700 *speelplaten* que l'arquitecte Aldo van Eyck va dissenyar a Amsterdam al llarg de trenta anys des de finals dels quaranta. Aquests parcs també es van crear en espais que havien quedat lliures arran de la urbanització. A diferència de Le Corbusier, per exemple, que situava les zones de joc en entorns arquitectònics idealitzats, Van Eyck feia servir els espais intersticials que havien quedat buits, i complementava així la (manca de) planificació urbanística amb els seus parcs infantils minimalistes i elegants.

escoles depriments i la comercialització dels espais»,¹⁸ De manera molt similar a les accions basades en la construcció de parcs infantils de Copenhaguen, Acció Diàleg va construir zones de joc temporals, però també es va encarar directament amb les autoritats. En un habitatge social, els veïns van fer servir bufadors per treure una tanca de ferro que dividia zones comunes, perquè volien ampliar la seva zona de lleure. Quan va arribar la policia, els veïns els van barrar el pas.

En una trobada per preparar l'Acció Diàleg, Nielsen va donar a conèixer les seves experiències i va destacar-ne el mètode. Tan important com l'acció directa, va dir, era arribar a la gent a través dels mitjans de comunicació. Va proposar apoderar-se d'una institució cultural –el Moderna Museet, per exemple– i organitzar-hi un parc de jocs d'aventura; l'esdeveniment donaria més rellevància a l'Acció Diàleg i permetria als activistes difondre les seves idees a gran escala.

La idea de Nielsen de muntar un aquelarre institucional a favor de l'Acció Diàleg va ser criticada. L'ortodòxia contracultural considerava que l'espai institucional era per definició conformista, i la proposta de Nielsen es va considerar, doncs, artística i elitista, un acte que exclouria la gent normal i corrent. Un activista formava part, abans que res, del moviment: ser artista era pura egolatria. A la seva manera, la contracultura satisfia l'exigència de Roland Barthes d'un lector actiu que pogués substituir el prestigi individual de l'autor, «arquetip i culminació de la ideologia capitalista».¹⁹ Barthes va anomenar aquest lector actiu un «algú»: per als activistes, es tractava d'un «algú» col·lectiu, que existia fora de la ideologia de l'àmbit estètic.

18. GL: «Aktion Samtal», *Form*, núm. 8, Estocolm, 1968, p. 504.

19. Roland Barthes: 'The Death of the Author' (1968), a Bishop (ed.): *Participation*. Londres/Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006, p. 41.



Palle Nielsen (a la dreta) amb activistes d'*El model* al cafè del Moderna Museet, Estocolm, 1968

Tot i l'escepticisme dels seus companys activistes, Nielsen insistia que l'aliança estratègica amb l'establishment cultural podria beneficiar-los a tots. El juliol de 1968 Nielsen va conèixer Carlo Derkert i Pontus Hultén, el comissari i el director del Moderna Museet, que, sorprenentment, van acceptar de posar el museu a la disposició de Nielsen, sempre que assumís tota la responsabilitat del cost i de la posada en pràctica del projecte.²⁰ Tenint en compte com es gestionen actualment les institucions culturals, no deixa de ser curiós que Hultén cedís el museu d'art més important de Suècia a un activista d'uns vint-i-cinc anys per fer-hi una «exposició pedagògica model», fossin quins fossin els continguts.²¹

20. La intervenció de Nielsen havia de fer-se a la gran sala principal. En dues sales més petites hi havia exposicions de Jean-Pierre Raynaud i Eva Aepplis.

21. Citat de l'escrit de Nielsen per recaptar fons, Estocolm, 1968.

Com és que la idea de Nielsen va convèncer Pontus Hultén? Potser Hultén va detectar una afinitat entre el «model pedagògic» i les avantguardes històriques; prèviament havia organitzat retrospectives dadaistes i sobre el constructivisme rus al Moderna Museet. Però també havia convertit el museu en una institució de prestigi internacional i, per tant, no necessitava donar explicacions a ningú per obrir el museu al *Zeitgeist*; i en aquest cas, la «tasca urgent dels museus» era precisament oferir un espai a aquesta mena de «models experimentals», que sorgien arran de la insatisfacció per un sistema educatiu reaccionari que, com va escriure Hultén al catàleg de l'exposició, no tenia en compte el potencial creatiu dels infants.²² D'altra banda, l'acceptació de l'activisme per part de Hultén es podria considerar un cas de tolerància repressiva, per fer servir el terme de Marcuse; és a dir, és el que passa quan les autoritats, en lloc d'excloure obertament certes persones, opten astutament per implicar-les en el procés de la seva pròpia alienació. Però aquest punt de vista és, òbviament, contrari a l'evidència (per no dir paranoic), i probablement no fa justícia als motius personals de Hultén, que també es poden interpretar des de la idea del joc. En una carta oberta, l'artista Öyvind Fahlström es queixava que el director del Moderna Museet era un «vell anarquista» propens a «l'obertura total, l'alegria de viure, la bellesa momentània polimorfament perversa de la infància, en exposicions del tipus caseta artística de jocs». Aquestes paraules feien referència a l'exposició de Hultén *Movement in Art*, entre d'altres, però també podia haver estat una crítica contra *El model*, si se'l considerava un exem-

22. Pontus Hultén: «Museernas nya roll» (El nou paper dels museus) a Palle Nielsen (ed.): *Modellen. En modell för ett kvalitativt samhälle*. Estocolm: Moderna Museet, 1968, p. 32. (cat. exp.).

ple de misticisme anarquista.²³ De fet, durant l'estada de Nielsen a Estocolm, Fahlström –a qui li costava acceptar que el parc infantil d'aventures del Moderna Museet era art– va convidar l'activista danès a casa seva per veure de quin peu calçava. Van arribar a un punt d'encontre quan Nielsen li va dir que el que volia no era promocionar-se a si mateix com a artista, sinó qüestionar l'espai expositiu i obrir-lo a nous públics.²⁴

El juliol de 1968, Nielsen va rebre una beca doctoral de l'Escola d'Arquitectura de la Reial Acadèmia Danesa, que va fer servir per donar a *El model* l'estatus de projecte d'investigació, l'única manera d'aconseguir diners per dur-lo a terme. Amb l'ajuda de dues periodistes de la premsa d'esquerres, *El model* es va convertir en un projecte interdisciplinari amb espònsors i socis de recerca, com ara el Ministeri d'Educació, l'Institut Suec d'Estudis de la Construcció, el Consell de Benestar Infantil d'Estocolm i un conveni informatiu amb el diari *Dagens Nyheter*.²⁵

23. Öyvind Fahlström: «Perritos calientes y pinzas. Un comentario en directo» (1966), citat a Manuel J. Borja-Villel (ed.): *Öyvind Fahlström: Otro espacio para la pintura*. Barcelona: MACBA, 2001, p. 176.

24. Palle Nielsen en un missatge de correu electrònic que em va enviar (21 d'agost de 2009). Fins aleshores, la protesta social (com ara el moviment pels drets civils als Estats Units) havia trobat un lloc al museu, en general, sota la forma compromesa i respectable de la fotografia social realista. Jean-François Chevrier escriu de la dècada dels seixanta que «l'espectacle del carrer feia temps que havia entrat al museu. Però és al carrer mateix on havien tingut lloc les protestes socials i les revoltes contra la segregació». Amb *El model*, la idea de Nielsen va invertir aquesta lògica, ja que afirmava que la llibertat també podia existir *dins* el museu. (Jean-François Chevrier: *L'any 1967. L'objecte d'art i la cosa pública. O els avatars de la conquesta de l'espai*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997, p. 26.)

25. Les periodistes eren Gunilla Lundahl i Kirsten Oswald.

Un grup variat de voluntaris amb postures polítiques menys intransigents que les d'Acció Diàleg van ajudar a construir el parc infantil; l'integraven estudiants d'instituts politècnics, dissenyadors, artistes, professionals de l'àmbit del teatre i escriptors, entusiasmats tots amb la idea de Nielsen.

En un document de treball, molt cuidat en la redacció i dirigit a recaptar fons, Nielsen presenta *El model* com un esdeveniment basat en la interacció dels participants i l'observació d'un entorn infantil. És la continuació de les promeses radicals de l'art:

La idea és crear una gran exposició sobre un model pedagògic al Moderna Museet, entre el 20 de setembre i el 20 d'octubre de 1968.

El motiu per fer una exposició pedagògica al Moderna Museet és el següent: el debat sobre el nou art s'ha anat convertint en un debat sobre l'entorn. L'obra d'art individual cada vegada és menys interessant. És el context, les implicacions socials, el que està passant a primer pla. [...] Les exposicions de Warhol i Tatlin [que van tenir lloc al Moderna Museet] mostren cap a on cal anar. La conseqüència lògica d'aquesta línia de treball és un entorn comunicatiu que motivi la gent. [...] La idea és continuar explorant aquesta hipòtesi: els patrons de joc dels nens varien segons els canvis que es produeixen en el marc físic del seu joc i hi ha una connexió positiva entre la variabilitat de l'espai lúdic i la satisfacció de les necessitats físiques i sensorials dels nens.²⁶

26. Citat de l'escrit de Nielsen per recaptar fons, Estocolm, 1968.

Per determinar quines eren les necessitats dels nens, calia crear les millors condicions possibles per observar-ne el joc. Segons Nielsen, *El model* havia de ser únic perquè, al museu, s'hi podria aïllar el joc infantil: només en un espai on els nens poden triar lliurement a què juguen «és possible mostrar la creativitat dels nens i la gran necessitat que tenen d'interacció grupal».²⁷ Aquest model seria el marc per «maximitzar el joc [en una] situació nova i extrema» (de fet, en un entorn simulat):

L'exposició es pot considerar un model pedagògic només pel que fa a l'espai. S'hi faran esforços motors i sensorials similars al d'una àrea de jocs a l'aire lliure. La confrontació amb un gran nombre de possibilitats, per si mateixa, incrementarà les capacitats lúdiques dels nens.

El marc s'ha concebut per ser construït amb fusta, amb ponts i moltes ordenacions espacials. El marc no inclourà elements de joc amb funcions determinades; l'ús que en facin els nens és el que en crearà la funció. El marc també està pensat per fer que l'espai sigui més imprevisible.

Es cobrirà tot el terra amb plaques d'aglomerat de fusta de tres mil·límetres, i a les parets es penjarà masonite tou. Aquest revestiment protector farà que sigui més fàcil moure-s'hi lliurement.

La idea és, doncs, que els nens que arribin amb autotocar de les llars d'infants, d'escoles i institucions per a discapacitats treballin amb tots els materials que tinguin a la seva disposició. Per a l'experiència acústica, hi haurà marimbres, tubs de metall, llaunes de gasolina, tambors i instruments musicals vells. Sonarà música rock tot el

27. *Ibíd.*, p. 3.

dia, per fer-los reaccionar i perquè tinguin una cosa que els faci treballar i els estimuli. Les disfresses i la pintura seran una part essencial de les experiències sensorials grupals. També se'ls proporcionarà fusta i eines perquè puguin ampliar l'entorn del joc. Es fomentarà el joc físic amb un gran marc lúdic fet amb caixes de cerveses i pneumàtics de cotxe, amb rodes i sense. Al centre de l'espai s'hi instal·larà una enorme massa de goma escuma. Els nens tindran la possibilitat de fer fotografies que es projectaran com a diapositives, de manera que podran veure les seves obres ampliades a les parets. [...]

A partir de tota aquesta combinació de possibilitats, apareixeran uns determinats patrons al llarg de l'exposició, que representaran les tries dels mateixos nens. El que s'observarà seran les alternatives escollides i es compararan amb el grau d'interès per a cada patró de joc. Per tal d'enregistrar els diversos patrons d'experiència, està previst filmar i fotografiar de manera exhaustiva les diferents fases de l'exposició. Aquesta exposició només s'acabarà quan s'hagi acabat de construir.

[...] El model pedagògic proposat com a exposició al Moderna Museet té l'ambició objectiu de generar un debat sobre el paper de l'artista en la societat. Vol centrar l'atenció pública en l'aïllament de l'individu i en la falta d'oportunitats que hi ha per interactuar, i especialment en la necessitat del nen de crear el seu propi marc i d'expressar-s'hi. Vol essencialment convertir-se en una part indispensable de la recerca sobre com es va configurant l'entorn dels nens.²⁸

28. *Ibíd.*, p. 3-4.

El model. Un model per a una societat qualitativa es va inaugurar el 30 de setembre de 1968 i en termes generals es va desenvolupar tal com s'ha descrit. A l'hora de la veritat, la idea de posar projectors de diapositives a l'abast dels nens es va descartar; en comptes d'això, cinc càmeres de vídeo de circuit tancat transmetien filmacions del parc infantil a uns monitors de televisió que estaven alineats a l'entrada, i els nens podien utilitzar un comandament a distància per fer zooms i variar l'enfocament de les càmeres que s'havien instal·lat per sobre del parc. Tot l'espai expositiu i els patrons de moviment dels nens dins d'aquest espai es transmetien en directe a un dels monitors des d'una càmera instal·lada en un lloc molt alt, a sobre de la «piscina de salts» plena de goma escuma. Nielsen fins i tot va aconseguir canviar la política de tarifes habitual perquè l'entrada a *El model* fos gratuïta per als menors de divuit anys, mentre que els adults havien de pagar cinc corones per entrar-hi.

Enmig d'aquest entusiasta raonament pràctic, Nielsen va apuntar la dimensió metafísica d'*El model*:

Amb una educació eficient i una gran producció no n'hi ha prou per crear un ésser humà qualitatiu. Només es pot fer entenent que l'ésser humà, com a individu, necessita una sèrie de relacions religioses; necessita realitzar-se personalment a través de la pròpia creació i amb la comunicació oberta amb els altres.²⁹

Evocar la religió va molt més enllà, sens dubte, de la idea de construir una *Kinderöffentlichkeit* definida només per les relacions socials. O bé és això, o bé Nielsen dona un nom inusual al joc com a passió fonamental de l'esdeveniment.

29. *Ibíd.*, p. 2.

Si l'individu necessita relacions religioses, significa això que el joc és, de fet, un ritual? L'afirmació metafísica de Nielsen és simptomàtica de com pretenia aconseguir un significat addicional a través d'*El model*:

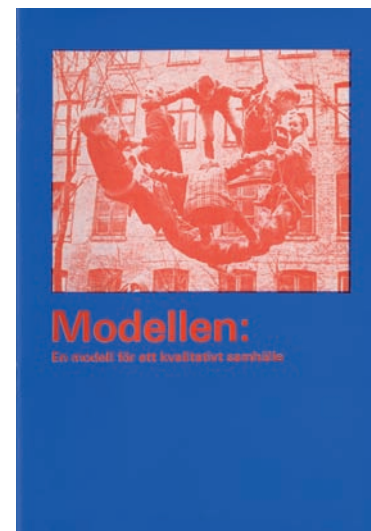
[...] quan ens demanen pel nostre model polític concret, només podem respondre que aspirem a molt més que aconseguir el control dels mitjans de producció. Aquest «més» és el que anomenem *valors qualitatius*, i al sistema el denominem *sistema qualitatiu*.³⁰

Tot i això, aquest excedent de significat creat per *El model* acaba anant més enllà del valor i del sistema, en una oscil·lació messiànica entre el que és ideal i absent i el que és concret i present.

3. Conflictes estètics

Fins ara, Nielsen havia aconseguit trampejar entre l'autoritat institucional i l'oposició activista. Els partidaris de les bases de l'Acció Diàleg havien acceptat l'«exposició d'un model pedagògic» com a moviment tàctic i Pontus Hultén li havia donat carta blanca. Però, com que la ideologia activista prohibia les manifestacions artístiques, Nielsen no va reivindicar mai *El model* com a obra seva. En canvi, *El model* va acabar tenint un doble –o triple– programa: era un projecte de recerca pedagògic i una crítica activista de la vida quotidiana, i –extraoficialment– pretenia introduir un concepte d'art inclusiu i entès com a procés.

30. Palle Nielsen: «Den kvalitative människan», *Form*, Estocolm (1968), p. 503.



Portada del catàleg de l'exposició d'*El model*, 1968

El catàleg de l'exposició que va editar Nielsen era una mena de folletó extens que contenia articles sobre com els nens queden engolits pel consumisme, els mitjans de comunicació, les institucions repressives i un espai urbà disfuncional. Els textos anaven acompanyats de dibuixos i escrits dels nens, juntament amb cites de personatges tan diversos com ara R.D. Laing, Mao Tse-tung i Søren Kierkegaard. Nielsen va decidir ometre un text sobre el paper de l'artista compromès que ell mateix havia escrit aquell any, per tal de no «fer una mala jugada a l'Acció Diàleg amb les seves intencions artístiques».³¹

31. Palle Nielsen: «De sociale kunstnere» (Els artistes socials) a Clausen, Højholt, Hejlskov Larsen et al. (eds.), *MAK*, núm. 1, vol. 1,

En canvi, hi va incloure un text sobre l'alienació de les noves ciutats satèl·lit. Significativament, el debat artístic, que havia ocupat un lloc destacat en el document per recaptar fons de Nielsen, va desaparèixer del tot del catàleg, en què es va donar més pes a una crítica social que, a grans trets, girava al voltant d'una demanda de poder legítim: la d'opinar en la vida quotidiana. A això, s'hi va afegir el títol, amb la seva superestructura d'utopia de masses: *El model. Un model per a una societat qualitativa*.³²

Copenhaguen (1969), p. 6. Vegeu aquest text a les p. 136-144 d'aquest llibre. En un altre text del mateix any, Nielsen –que aleshores estava fent un doctorat en arquitectura– continua parlant sobre estètica, en aquesta ocasió a través dels conceptes d'espai i de procés social: «L'espai és la delimitació de les activitats. La forma és la nostra relació amb aquestes activitats. Això implica que la forma ja no és una noció estàtica. Perquè transforma la percepció dels problemes estètics de merament visuals a també socials [...]. La formalització del funcionalisme: la forma definida per la funció dóna plaer estètic. Quan aquests espais que creem tenen la forma que respon a la tasca que ens han encomanat –i compleixen la tasca a la perfecció– aquests espais són alhora els més agradables estèticament.» (Palle Nielsen: «Rum – form – aktivitet», *Arkitekten*, núm. 71, Copenhaguen, 1969, p. 642.)

32. Em baso en l'anàlisi dels termes «crítica artística» i «crítica social» de Luc Boltanski i Ève Chiapello a *Le nouvel esprit du capitalisme* (París, 1999). El títol de l'esdeveniment d'Estocolm parafraseja la definició d'André Gorz d'un nou ordre de prioritats per a les relacions humanes, que Nielsen també va citar en el catàleg: «En una societat avançada les necessitats no només són quantitatives (necessitat de béns de consum), sinó que també són qualitatives: la d'un desenvolupament lliure i diversificat de les aptituds de l'individu, d'informació, de comunicació i de comunió entre els éssers humans, la necessitat d'alliberar-se no només de l'explotació, sinó també de la imposició i l'aïllament tant en el treball com en el temps lliure.» L'ús que fa Nielsen d'una institució per introduir el canvi qualitatiu podia, a la inversa, tenir també un efecte transformador en la institució. Aquest havia estat l'argument de Marcuse uns anys abans: «La societat contemporània sembla capaç de contenir el canvi social, un canvi qualitatiu que establiria institucions essenci-

En el marc d'*El model* hi va haver un altre conflicte estètic, quan es van enfrontar dues concepcions diferents de l'art contracultural. Hultén havia convidat l'artista Sture Johannesson a dissenyar el cartell de l'exposició, però Nielsen el va vetar, ja que els gràfics underground de Johannesson giraven al voltant de l'ús de drogues al·lucinògenes, cosa que, per a Nielsen, estava fora de lloc en un projecte relacionat amb nens. Johannesson va prometre que faria una obra «neta». El seu cartell per a *El model* va ser un muntatge de colors saturats –taronja, blau, rosa, groc i daurat– que es va convertir en un esdeveniment-fantasma en si mateix. El seu component principal era la bandera sueca, inclinada per la foto d'un nen petit, que desestabilitzava així les expectatives patriòtiques de la societat qualitativa. En els quatre rectangles blaus de la bandera hi apareixien unes imatges semiabstractes de blocs de pisos, mentre que la creu groga incorporava un de vessall d'elements trets de les il·lustracions d'*Alicia al país de les meravelles*, lletres de cançons pop i fotos de nens jugant. Així i tot, Johannesson va aconseguir introduir-hi de contraban material psicodèlic: a la barra horitzontal de la bandera, les caricatures de la societat de l'ordre (l'exèrcit, la policia, l'Església, la professió mèdica i la petita burgesia) persegueixen un hippy que està fumant un porro per tal d'expulsar-lo. Però Johannesson també es va adherir al codi d'autoria activista. En comptes de signar l'obra, com hauria fet un artista burgès, va inserir una firma col·lectiva al cantó inferior esquerra: una foto de grup en què l'artista apareix amb els treballadors de la impremta.

alment diferents, una nova direcció en el procés productiu, noves formes d'existència humana.» (Herbert Marcuse: *One-Dimensional Man*. Londres: Routledge, 2006 [1964], p. xiii; edició en català: *L'home unidimensional*. Barcelona: Edicions 62, 1968.)



Pòster de l'exposició d'*El model* dissenyat el 1968 per Sture Johannesson. Serigrafia sobre paper, 70 x 100 cm. Col·lecció MACBA. Consorci Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009

Mentrestant, en els 660 metres quadrats de la sala principal del Moderna Museet s'havien erigit torres i ponts, juntament amb piscines de goma escuma pensades perquè els nens hi poguessin saltar, enfil·lar-se o gronxar-se. Es van afavorir els jocs constructius amb eines i pinzells. I l'espai expositiu es va anar transformant a poc a poc a través de la interacció dels nens, a mesura que pintaven, treballaven amb els materials i les superfícies o els destruïen. El Teatre Reial d'Estocolm va donar vestits vells del seu vestuari perquè els nens es poguessin disfressar i Nielsen els va subministrar 200 caretes de Fidel Castro, Mao, De Gaulle i Lyndon Johnson (un duel equilibrat de dos revolucionaris contra dos reaccionaris) per destacar el caràcter polític del joc de rols.

Com en la utopia socialista de Charles Fourier, en què es feien tota mena de concerts a les guarderies per tal d'estimular les aptituds musicals dels nens de la comuna, a *El model* els nens podien posar discos de llarga durada i escoltar-los a través dels quatre grans altaveus que hi havia a l'espai expositiu, situats a cada cantonada. Com s'havia promès, molts d'aquests discos eren de música rock –Dylan, Zappa, The Incredible String Band–, però també hi havia música d'altres períodes històrics, com ara concerts per a orgue. Els discos més escoltats van ser els de Ravi Shankar, de música per a dansa del període renaixentista i un disc amb enregistraments de sons industrials de trens de vapor: tot això enmig d'un collage operístic de soroll i elements de mascarada.

Nielsen va aconseguir, sens dubte, comunicar el que volia a gran escala. Durant les tres setmanes que va durar l'«exposició lúdica del Moderna Museet» –tal com es va conèixer *El model* en els mitjans de comunicació–, la van visitar unes trenta-cinc mil persones, vint mil de les quals eren els nens a qui estava directament destinada. Per

tal d'incloure nens de classes socials que no acostumaven a anar als museus, es va animar les llars d'infants i les escoles a concertar visites: al cap de només tres dies, es va haver de limitar l'aforament a 350-380 nens per hora, ja que alguns nens s'hi van fer mal a causa de l'allau de visitants.³³ Per evitar que els que feien cua a fora s'avorrissin, a l'entrada s'hi va improvisar un parc infantil a l'aire lliure.

El model va atreure més l'interès dels periodistes que no pas el dels crítics d'art, en bona part pel fet de ser un cavall de Troia infantil dins d'una institució cultural. En general, l'esdeveniment va dividir la premsa, segons si era de dretes o d'esquerres. La de dretes se'l mirava amb escepticisme o fins i tot hi feia campanyes en contra, mentre que la d'esquerres s'abstenia de crear-hi polèmica. Clas Brunijs, de l'*Expressen*, va atribuir l'autoria de l'esdeveniment a Nielsen, i la descrivia com «una construcció magnífica», però acabava dient:

Té un límit. El que [Nielsen] genera és un trencament de la rutina molt saludable per als nens, una breu explosió de caos alliberador. Però el seu parc infantil només pot existir en la forma actual mentre els nens no es coneguin entre si, mentre siguin una multitud. Tan bon punt el parc infantil es converteixi en una institució, aquesta multitud cristal·litza en una societat, on hi ha governants i oprimits, especialistes a clavar claus que tenen més dret que els altres als martells, campions de salts que sotmeten els que tenen por de saltar, i artistes que poden crear meravelles amb un pinzell i un pot de pintura i que, per tant, adquireixen drets exclusius sobre aquests mitjans de producció.

33. *Dagens Nyheter*, Estocolm (7 d'octubre de 1968).



Parc infantil situat a l'entrada del Moderna Museet durant *El model*, 1968

És inevitable, així és el nostre món i, indiscutiblement, el món dels nens. Però és bo que Palle Nielsen sigui aquí. Ha alliberat momentàniament els infants de les pressions de ser nens, i això ja és molt.³⁴

Mentre que Brunijs interpreta *El model* com una pausa terapèutica enmig de la normalitat, altres diaris no van veure aquest «assalt al museu» amb bons ulls:

34. Clas Brunijs: «Paus i barnastressen», *Expressen*, Estocolm (10 d'octubre de 1968).

En una tanca, algú hi ha guixat: «Kosiguin go home», i a sota mateix: «Visca el comenisme» [sic]. En un altre lloc s'hi pot llegir: «Visca els Beatles», i en un racó es poden veure guixades unes quantes paraulotes, juntament amb una esvàstica verda mig ratllada.³⁵

«No hi ha res de nou en tot això», va escriure el periodista Evert René, que criticava l'esdeveniment amb duresa:

Generacions d'adults s'han assegut per contemplar passivament com juguen els nens. Seria més constructiu, però, si s'animés els pares a jugar, amb els altres pares, amb els seus fills, amb els fills dels altres, a passar-s'ho bé sense tenir en compte l'edat. [...] Dissociar-se d'aquesta manera del món adult (que es descriu com a dur, brutal i consumista) i confiar ingènuament que una nova generació crearà un món millor és pura il·lusió. Es pot entreveure un esperit rousseaunià, en aquesta professió de fe en el món pur i primitiu de la infància [...].³⁶

Resumint, *El model* apuntava cap a *El senyor de les mosques* i no cap a la societat qualitativa. El que debilita l'argument de René, però, i que complica *El model*, és que no es pot dir que els adults hagin tingut un paper passiu en el joc dels nens. De fet, els adults tenen uns conceptes molt definits i estrictes del que són el joc i la infància.

Lògicament, com que es tractava d'un esdeveniment antiautoritari, en què l'ingredient principal eren els nens, el tema de la seguretat es va fer molt present. Un pare es

35. Tord Bäckström: «Barnan tar makten», font desconeguda (23 d'octubre de 1968).

36. Hans Evert René: «Så Gammaldags!», *Expressen*, Estocolm (9 d'octubre de 1968).

va queixar en un titular: «Tenia por que esclafessin el meu fill!»³⁷ El mateix dia, el diari *Svenska Dagbladet* va informar els lectors que, de vuit mil nens, només dos s'havien fet mal i que, per evitar que això es repetís, s'havia decidit limitar «la quota de nens». Arran dels articles a favor i en contra d'això, es va produir un debat sobre el risc real que corrien els nens en l'entorn quotidià.³⁸

Durant tot el mes d'octubre del 1968, *El model* va sortir contínuament a les notícies. Al final de la segona setmana, el cap dels bombers d'Estocolm –alertat per un periodista d'un diari conservador– va ordenar que es tanqués el parc infantil si no es reconstruïa, per evitar el risc d'incendi que representava la goma escuma de la piscina de salts. Nielsen s'hi va avenir, i va optar per substituir la piscina de goma escuma per un gran tobogan. Atès que la goma escuma s'acostumava a guardar en grans magatzems (en forma de matalassos, per exemple), els voluntaris que van ajudar Nielsen a modificar el parc van sospitar que la intervenció del cap dels bombers era causada per motius polítics. Per tant, quan *El model* va tornar a obrir les portes, al cap de quatre dies de reconstrucció, els voluntaris havien penjat pancartes vermelles al sostre i havien fet pintades a les parets. Nielsen era contrari a polititzar la protesta d'aquesta manera, però va cedir una altra vegada davant de la voluntat col·lectiva, amb la condició que les pintades fossin només de cites (de Mao o d'André Gorz, per exemple) i no de consignes. Va haver de reconèixer, però, que les pancartes vermelles suavitzaven la llum de la gran sala d'exposicions.

37. *Expressen*, Estocolm (8 d'octubre de 1968).

38. Per exemple, Marianne Kärre: «“Modellen” byggs om – Ännu mer skumplast», *Dagens Nyheter*, Estocolm (8 d'octubre de 1968).

Un periodista va observar que *El model*, paradoxalment, posava traves innegables a la llibertat del parc:

Pel conjunt de l'espai les càmeres de televisió capten els més mínims moviments, i aquí i allà hi ha micròfons ocults que enregistren qualsevol soroll. Psicòlegs i pedagogs no paren de prendre notes. Tot plegat, sembla un experiment clínic amb conillets d'Índies.³⁹

Entre els que estudiaven els nens mentre jugaven, hi havia tres estudiants d'un màster en pedagogia. Van arribar a la conclusió que *El model* era més que un simple «reclam»: el fet que centenars de famílies fessin cua cada dia per donar als seus fills l'oportunitat de jugar demostrava «l'enorme necessitat» que hi havia d'espais lúdics construïts per satisfer els «desitjos dels nens». ⁴⁰ Els pedagogs també van arribar a la conclusió que els jocs funcionals (saltar, enfilarse, gronxar-se) eren molt més populars que els constructius; i, tenint en compte que es tractava d'un entorn que tenia com a objectiu fomentar les relacions de grup i el joc col·lectiu, el joc individual (pintar, per exemple) va predominar d'una manera sorprenent. La reacció irada dels activistes davant de la intervenció del cap dels bombers es va considerar una «manifestació ingènua i poc subtil del propòsit d'*El model*»: s'hauria d'haver permès que l'espai que els nens estaven delimitant parlés per si mateix.⁴¹

39. Macke Nilsson: «Ni tror att dom bara lattjar! Men i själva verket bygger dom upp morgondagens samhälle», *Aftonbladet*, Estocolm (5 d'octubre de 1968).

40. Anna Lena Wik-Thorsell: «Modellen – bara ett nöjesjippo?», *Svenska Dagbladet*, Estocolm (11 de febrer de 1970).

41. *Ibid.*

4. El significat del joc

L'últim lloc on un s'esperaria trobar-hi nens que juguen és un museu d'art. Pel fet d'atorgar poder al nen, *El model* invertia les jerarquies visuals i de control del comportament de les exposicions d'art i dissolia la forma estètica per convertir-la en joc. Les fotografies que va fer Nielsen d'*El model*, que mostren els nens en plena creació d'un «model per a una societat qualitativa», semblen seqüències oníriques procedents de la imaginació viva que sorgeix en un entorn informal i sense normes.

Nielsen va fer aquestes fotografies des d'angles dinàmics –un contrapicat arran de terra d'una nena que es treu el jersei, nens suspesos en un laberint de cordes, fileres de pancartes vermelles que es perden en la distància– com si volgués posar de manifest patrons d'energia social; o «patrons de joc», com deia ell. Aquesta tendència a captar imatges en què es mostra l'individu com a part d'una estructura més gran, d'un nou cos social, el *socialisme*, es compensa amb fotografies de nens que juguen tot sols, erigits en fermes monarques d'un món que els pertany, segons les paraules que va fer servir Walter Benjamin per descriure un nen als cavallets de la fira.⁴² Per a Nielsen, doncs, la transformació social no només comença a la fàbrica o al carrer, sinó en l'espai que el joc demana i produeix. La producció és el primer acte històric, va dir Karl Marx, però és molt possible que el joc el precedís. Si el joc és producció (o producció prèvia a la producció), el nen és un subjecte amb una tendència natural al socialisme: així s'entén *El model* com a «parvulari de la revolució cultural».⁴³

42. Walter Benjamin: *Berlin Childhood Around 1900*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006 (1950), p. 122.

43. Nilsson, op. cit.

Alhora, les fotografies de Nielsen semblen documentar alguna cosa que no hi ha, almenys no encara. En la mesura que semblen haver estat fetes just abans de la transformació –just abans de l'*Aufhebung* que condueix a la vida qualitativa promesa pel títol– aquestes fotografies creen expectatives: hi apareix alguna cosa més que no el joc, hi ha alguna cosa més a part de l'edat adulta. Però, des d'aquest punt de vista, les fotografies també es poden considerar un desig impossible de preservar la vida espontània. I d'una manera molt literal, ja que els esdeveniments que es produïen davant de la càmera de Nielsen eren desordenats i improvisats, i els interpretaven actors no dirigits. Com ha afirmat Rosalind E. Krauss, l'instant únic de la fotografia és un salt en el temps que trenca la continuïtat temporal de significat, tradició i història.⁴⁴ És evident que les fotografies de Nielsen mostren el museu d'art com el lloc on es produeix un esdeveniment que implica una lluita contra la tradició i la història; però, ¿no desballesten també la pròpia producció de presència social d'*El model*? En aquest sentit, les fotografies documenten alhora l'efusió de valor simbòlic que invariablement té lloc en l'espai tancat de les institucions del món de l'art i, en el cas d'*El model*, fan que sigui difícil distingir entre el nen com a ésser humà qualitatiu i com a subjecte estètic o, fins i tot, com a obra d'art.

Això equival a dir que el mateix concepte de joc va fer que les reivindicacions de rellevància social d'*El model* fossin problemàtiques. Es podria dir que els patrons de joc que suposadament havien de constituir la base de la societat qualitativa els produïrien individus que no són conscients de ser productius i que, per tant, estan lliures de qualsevol

44. Rosalind E. Krauss: «The Photographic Conditions of Surrealism», *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985.

motiu ocult que no sigui la continuació del joc/producció. Així és com el joc, i l'individu que juga, es manifesten a *El model* i a través d'ell. En el seu assaig clàssic *Cartes sobre l'educació estètica de l'home* (1793) Friedrich Schiller argumenta que el joc té la capacitat de reconciliar el plaer estètic amb la governança social. Schiller sosté que la facultat estètica es basa en un instint, en l'impuls de jugar. Un cop reconeguda com a forma de joc, la funció estètica «allibera l'home, tant moralment com físicament». D'aquesta manera, les sensacions i els sentiments poden estar en harmonia amb les formes belles, despellant les lleis de la raó de la seva obligatorietat moral i reconciliant-les «amb l'interès dels sentits».⁴⁵ Quan l'art estigui determinat per una nova relació entre l'instint i la raó, quan sigui l'impuls de jugar el que el guïï, els deures ètics i polítics del ciutadà s'internalitzaran com a tendències espontànies.

Per a Schiller, l'art era l'únic que quedava per reconstruir una societat il·lustrada després dels violents excessos de la Revolució Francesa. En el seu influent llibre *Eros i civilització* (1955), Herbert Marcuse reprèn l'impuls de jugar de Schiller i el revitalitza, amb la idea de reconstruir la dimensió estètica de la modernitat, ara entesa com la satisfacció de les necessitats autèntiques de les persones i com la canalització del principi del plaer cap a la coexistència pacífica d'una «moralitat libidinosa» que sosté una societat basada en el joc. Per als dos pensadors, doncs, la perspectiva d'una cultura no repressiva condueix de l'art a la llibertat a través del joc: és una convenció estètica establerta pel romanticisme del segle XVIII i represa pels pensadors

45. Schiller, citat a Herbert Marcuse: *Eros and Civilisation. A philosophical inquiry into Freud*. Londres: Verso, 2005 (1955), p. 182. Edició en català: *Eros i civilització*. Barcelona: Edicions 62, 1968.

utòpics i emancipatoris després de la Segona Guerra Mundial. Això està implícit en el concepte de socialitat i llibertat d'*El model* des del seu emplaçament institucional, encara que només sigui perquè Nielsen no ho discuteix, ni substitueix aquesta associació fonamental de la convenció amb el concepte d'art.

Però a *El model* l'art ja no es concep com una realitat ideal i harmoniosa, ni el joc és en última instància l'essència de la subjectivitat lliure, com en Schiller i Marcuse. A *El model* es fa un èmfasi diferent en el joc, en la mesura en què és la forma de producció del nen. Per aquesta raó, *El model* no només tendia a caure en la tradició romàntica de la societat i de la subjectivitat estètica, sinó que la metàfora avantguardista d'originalitat torna literalment a si mateixa, al nen com a font de vida. Com assenyalava Rosalind E. Krauss:

L'originalitat es converteix en una metàfora organicista que fa referència no tant a la invenció formal com a les fonts de vida. El jo original està protegit de la contaminació de la tradició, perquè té una mena d'ingenuïtat original. D'aquí que Brancusi afirmi: «Quan deixem de ser nens, ja estem morts.»⁴⁶

No només les avantguardes artístiques, sinó també les polítiques, actuen amb un dogma d'originalitat que fa que certes persones estiguin especialment predisposades per a determinades missions històriques. En el catàleg de l'exposició d'*El model* se cita Mao Tse-tung, que insisteix en la necessitat que s'acatin les directrius generals: per als membres del partit hi ha d'haver un límit pràctic per al grau de

46. Krauss, op. cit., p. 157.

fraternitat i d'igualtat que es pot mostrar cap als ciutadans ideològicament sospitosos. Mao escriu:

Hem de concentrar la nostra energia en les capes i els grups socials que suposem que escolten i que encara poden pensar. Aquí és on podem tenir un impacte educatiu real. No podem triar el nostre públic a l'atzar. L'adoctrinament està massa avançat per això.⁴⁷

En certa manera, *El model* fins i tot radicalitza l'educació maoista i nega que els adults siguin capaços d'educar els nens. Són els infants els que ens mostraran la societat qualitativa, perquè els nens *són* aquesta societat. Lev Trotski va escriure el 1923:

Una revolució no és digna d'anomenar-se com a tal si no fa tot el possible per tenir en compte els nens, la generació futura per a la qual s'ha fet la revolució.⁴⁸

La revolució no només s'ha fet per als nens, com a generació futura, sinó que els infants representen l'encarnació dels canvis futurs: un nou ésser humà, una força de pura història. Aquí, la necessitat espontània i desinteressada del joc que està implícita en l'impuls lúdic de Schiller es reflecteix metonímicament en el nen, vist com a portador de la revolució.

47. Rydén, op. cit., p. 10. Vegeu p. 125 d'aquest llibre.

48. Lev Trotski: «The Struggle for Cultured Speech», 1923. Citat a Catriona Jeffries: «Shaping the Future Race. Regulating the Daily Life of Children in Early Soviet Russia», a Kiaer i Naiman (eds.): *Everyday Life in Early Soviet Russia. Taking the Revolution Inside*. Bloomington: Indiana University Press, 2006, p. 256.

Si *El model* va anar més enllà de l'art, va ser en part per la forma de reprimir l'art en el context de l'Acció Diàleg, però també pel rebuig a adoptar les típiques formes artístiques d'aparença i de distanciament privilegiat del món. Alhora, allò que la tradició ha definit, de diverses maneres, com a essència de l'art continua actiu en *El model*: les convencions estètiques que l'esdeveniment, ostensiblement desestetitzat, relega als marges continuen ressonant i conferint significat a les seves representacions.

Encara hi ha una altra ruptura, que es produeix en l'àmbit de l'economia de representació d'*El model*, i que es tradueix en la inesperada cessió de poder als nens que juguen.

5. Un encreuament de noms

Com que el joc del nen es reconeix com una força productiva, a *El model* la distinció convencional entre l'adult que sap i el nen ignorant s'inverteix. Però el joc també assumeix una funció representacional, com una oportunitat dels nens perquè es faci justícia i com a oportunitat per a una societat qualitativa. És a dir, els nens juguen *a alguna cosa per a algú*.

El text introductori del catàleg de l'exposició diu el següent:

Totes aquestes frases tenen els seus propis senyals.

Però també fan referència a un model instal·lat al Moderna Museet del 30 de setembre al 20 d'octubre de 1968.

Es tracta de fer un marc per als jocs creatius dels nens. El marc s'ampliarà amb la contribució de nens de les edats més diverses.

Tant a dins com a fora –i amb tota mena de jocs– tindran el dret de comunicar la seva capacitat d'expressar-se.

El seu joc és l'exposició.

L'exposició és l'obra dels nens.

No hi ha cap exposició.

És una exposició simplement perquè els nens juguen en un museu d'art.

És una exposició només per als que no juguen.

Per això diem que és un model.

Potser serà el model de la societat que els nens volen.

Potser els nens ens poden dir tantes coses del seu món que pot arribar a convertir-se també en un model per a nosaltres.

Confiem-hi.

Per tant, deixem que els nens presentin el seu model als que treballen amb ells i als que són responsables de les condicions que els donem a fora, en el món dels adults.

Creiem que els nens són capaços d'expressar les seves necessitats.

I que el que volen és diferent del que els espera.⁴⁹

49. Nielsen: «En modell för ett kvalitativt samhälle», op. cit., p. 4. La primera línia del text fa referència als altres textos del catàleg. Nielsen també escriu per al catàleg un text que té el mateix títol que la seva intervenció i que signa personalment. Hi defineix –en desacord amb la primacia que el manifest atorga al treball infantil– el joc dels nens en termes d'imitació. Estableix així un relació reflexa entre nens i adults: «Quan mirem com els nens juguen a baix, al pati, somiem. Sabem que juguen a fer de nosaltres, que juguen a fer el que fem cada dia. El seu contacte amb la realitat és a partir del que nosaltres els expliquem.» Nielsen conclou: «Però ara sabem que cal que canviem la nostra actitud cap a la societat i la gent que ens anem trobant. Al mateix temps que donem als nens les oportunitats que necessiten com a persones. Aleshores jugaran també a actuar com nosaltres. Aquest és un model per a una societat qualitativa.» El text que signa Nielsen no menciona l'acció al Moderna Museet, i per tant aborda la idea d'una societat qualitativa en termes generals. Vegeu p. 116 d'aquest llibre.

El text està signat per l'*Arbetsgruppen*, el Grup de Treball que –segons es dedueix– va construir el parc de jocs. Però, tot i que hi va haver diversos voluntaris que van ajudar Nielsen, aquest grup no va existir. La firma «Grup de Treball» va ser el pseudònim que va utilitzar Palle Nielsen per evitar la signatura autorial i per signar el text amb una identitat col·lectiva: era una manera de ser fidel a la ideologia de l'Acció Diàleg.

El text d'aquest Grup de Treball fictici es pot interpretar com un manifest d'*El model*. Però és molt diferent de les arengues incendiàries del modernisme, signades per un «nosaltres» sobirà que planteja les seves demandes en un «ara» revolucionari. Segons Jacques Rancière, el temps de subjectivació política del manifest es pot considerar «una cruïlla d'identitats basat en una cruïlla de noms: noms que vinculen [...] un ésser amb un no-ésser o amb un ésser que encara no és». ⁵⁰ El col·lectiu que «encreua els seus noms» en el manifest està estructurat per l'expectativa de llibertat i per allò que no és o encara no té (igualtat, drets). A *El model*, l'esdevenir universal de l'infant –del nen com a persona inacabada, pre-ésser o generació futura– es converteix precisament en aquest encara-no-ésser que reivindica els seus drets i la seva llibertat. L'autoria truncada pel mateix Nielsen subratlla aquest procés de subjectivació política. Pel fet de desaparèixer com a autor de l'esdeveniment i treballar amb un pseudònim col·lectiu, encreua identitats i vincula noms externs a la seva pròpia firma per produir literalment un espai des-autoritzat on els nens poden utilitzar el joc per «parlar sobre la seva capacitat d'expressar-se».

Es tracta d'una perspectiva que provoca cert vertigen, però que és alhora inesperadament productiva. El fet que

50. Jacques Rancière: «Politics, Identification, and Subjectivization», *October*, núm. 61, p. 60-61.

el text del Grup de Treball sigui un contradiscurs escrit per un autor fictici en nom d'un col·lectiu –el dels nens– que no escriu o no en sap, crea, sense pretendre-ho, una curiosa igualtat. Atès que tres autors que només hi són presents a mitges s'escriuen entre si, hi ha una autoria col·lectiva: Nielsen escriu el text amb el pseudònim del Grup de Treball, que cedeix als nens el treball de significació i, aquests, al seu torn, continuen «parlant sobre» el seu treball en un marc per a la societat qualitativa. Aquesta fusió de noms també inclouria el de Pontus Hultén, com a mediador institucional de l'esdeveniment, i el de l'Acció Diàleg, com a autoritat ideològica de Nielsen.

El que Karl Marx i Friedrich Engels, a *La ideologia alemanya*, anomenen «organització comunista de la societat» també té conseqüències per al paper de l'artista. Quan en la societat ja no hi ha una divisió del treball, «desapareix la subordinació de l'artista a un art concret que fa que sigui exclusivament un pintor, un escultor, etc.». Això comporta que la «concentració exclusiva de talent artístic en unes persones concretes» es dissolgui en una massa àmplia, perquè ja «no hi ha pintors, sinó, a tot estirar, persones que, entre altres coses, també pinten». ⁵¹ Aquest talent artístic reintegrat, despullat de l'autoria individual, es coneix com a treball no alienat; però també podria ser el tipus de producció que s'anomena *joc*. I d'aquesta manera, pel fet de subvertir l'autoria individual omentent o esborrant la seva pròpia signatura, Nielsen aconsegueix incloure els nens com a productors i acomplir tot el potencial polític d'*El model*, més enllà de les paradoxes i ambigüitats que el concepte de joc comporta.

51. Karl Marx i Friedrich Engels: *The German Ideology*. Nova York: International Publishers, 1973 (1846), p. 109. Edició en català: *La ideologia alemanya*. Barcelona: Laia, 1987.

6. Entrebanes en el temps i en l'espai: festes i gestos

Al llarg de la seva particular combinació d'absències i presències, el text del Grup de Treball nega, cinc vegades i en cinc frases, que *El model* sigui una exposició. És ben cert que *El model* no presentava les constants perceptuals de tipus passiu i contemplatiu que un espera trobar en una exposició d'art, però en canvi va convertir el museu en un lloc d'on podia sorgir una nova *sensibilitat* –un comunisme febril. Però, què és el que no es pot dir i que té l'exposició com a límit?

Com hem vist, *El model* deixa de banda radicalment no només el format expositiu, sinó també altres formes estètiques de manifestació, inclosos l'autoria i l'objecte d'art, com una manera d'anticipar-se al futur esdeveniment. D'una manera similar, el Proletkult dels constructivistes russos va transformar el paper històric de l'artista en un «decorador d'esglésies i en un bufó al servei dels poders seculars», com va dir Nielsen en una entrevista.⁵² En un comentari sobre el cèlebre projecte de Vladimir Tatlin per a un Monument a la Tercera Internacional, per exemple, l'arquitecte rus Konstantin Melnikov va expressar el seu menyspreu cap a un edifici anul·lat pel seu context estètic: «La Torre Eiffel té només 300 metres d'altura i es va construir per adornar una *fira* universal.»⁵³ És a dir: la Torre Eiffel no és realment una torre. És només una torre per a la burgesia. La política espacial de l'agit-prop, també estava en sintonia amb la redefinició que feia *El model* de la funció del museu com a parc infantil.

52. Rydén, op. cit., p. 11. Vegeu p. 127 d'aquest llibre.

53. L'arquitecte Melnikov en una conversa amb R. Broby-Johansen, 1926. Citat a Bergqvist, Lindegren, Hultén, Feuk (eds.): *Vladimir Tatlin*. Estocolm: Moderna Museet, 1968, p. 63 (cat. exp.).

Per un imperatiu polític es podia descartar la funció original d'un edifici o d'un vehicle i posar-lo, si se'l dotava d'un nou aspecte, al servei de l'educació de les masses: la façana d'una església, per exemple, es podia transformar perquè semblés un tanc gegant, una arma de l'Exèrcit Roig. I, per il·lustrar la població rural, es van enviar a les províncies trens d'agitació i propaganda, que es van fer servir com a aules i espais expositius.

El catàleg de l'exposició de Pontus Hultén *Poetry Must Be Made by All!*, del 1969, va incloure un text sobre les festes bolxevics dels anys vint: eren desfilades que serpentejaven per la ciutat com si fossin escultures propagandístiques mòbils. Un tal Mazaev va definir la festa amb aquestes paraules:

[...] la relació en viu entre éssers humans, sense traves d'objectes o estructures jeràrquiques. El tret característic n'és el joc, l'autorealització, sense el qual ningú existeix de debò. [...] [La festa] com a fenomen estètic supera així el caràcter il·lusori de l'art. El principi del joc –l'acció és l'antitesi de l'observació– contribueix a eliminar totes les diferències entre actor i espectador [...]⁵⁴

En el bolxevisme carnavalesc de la festa de masses, el joc elimina «totes les diferències» i supera la il·lusió de l'art. Però el joc, pel fet d'estar inextricablement associat al teatre, *restableix* alhora la il·lusió, almenys si un es remunta a l'arrel d'aquesta paraula: *in-ludere*, «estar en joc». A més d'alliberar l'espai i la subjectivitat, el joc és també una forma

54. A. Mazaev: «Mass festivals of the 1920s», *Dekorativnoe isskustvo*, núm. 11, 1966, citat a Waldén (ed.): *Poetry Must Be Made by All! Transform the World!*. Estocolm: Moderna Museet, 1969, p. 47 (cat. exp.).

estètica inherent al ritual polític –com a espai conceptual delimitat per la il·lusió. Des d'aquest punt de vista, el joc no ens aproxima pas més al que és real o a l'àmbit polític que el que ho fa l'exposició d'art.

A *La noche de los asesinos* (1965), de José Triana, –una obra teatral que, com *El model*, es va presentar a Estocolm el 1968– tres germans juguen a un joc prohibit en què assassinen els seus pares, tirànics, i reivindiquen el dret de reconstruir el món. Per a la seva revolució domèstica reclamen cantant un espai on es donin noms nous a les coses i als llocs: «La sala no és la sala, la sala és la cuina. El cuarto no és el cuarto. El cuarto és el lavabo.»⁵⁵ El museu ja no és el museu; l'exposició és un parc infantil... Tanmateix, en l'obra de Triana, la revolta dels fills els acaba anant en contra. Amb les normes i els hàbits repressius que els han inculcat, els pares acaben tenint l'última paraula. Passa una cosa semblant quan es construeix un parc infantil en un museu. Aquest, evidentment, no és una arquitectura qualsevol, que pugui ser apropiada o esquivada, sinó que desplega un poder apropiatiu molt sofisticat, en què *El model* es va acabar enredant.

Com va dir Nielsen, l'espai expositiu proporciona un context d'investigació perfecte per estudiar el caos. Però això també implica que, quan *El model* va incorporar els nens a un procés evolutiu, estava actuant d'una manera similar a la dels museus del segle XIX concebuts com a mecanismes per fomentar el progrés. Per això, *El model* va fer sorgir el fantasma del museu com a organisme per a la instrucció pública. Pel fet d'haver tingut un paper decisiu en la formació de la societat disciplinària, els museus i les exposicions

55. José Triana: *La noche de los asesinos*. Madrid: Cátedra, 2001 (1965), p. 50.

són instruments fonamentals en les funcions educativa i civilitzadora de l'Estat. El «complex expositiu», per emprar el terme de Tony Bennett, no és un poder que actua a través de la força o la correcció, sinó que integra les persones i els ofereix un paper en el seu propi funcionament.⁵⁶ Els visitants de les exposicions s'afalaguen i es regulen els uns als altres, i ocupen un espai consensual definit per certs valors, on contemplen obres d'art i on es contemplen els uns als altres contemplant obres d'art. Per tant, potser sí que *El model* va buidar d'objectes l'espai expositiu i el va lliurar a criatures sense civilitzar, però també va convertir la infància en un espectacle d'educació cívica, encara que fos emancipadora o utòpica: «Un model per a gent que vol mirar la gent», com va dir un diari.⁵⁷

En el seu llibre *Inside the White Cube* (1976), Brian O'Doherty defineix el gest com una obra d'art que fa servir el mateix espai expositiu com a material artístic; això passa, per exemple, quan el 1968 Christo i Jeanne-Claude emboliquen amb lona el Contemporary Art Museum de Chicago. Quan fa servir l'arquitectura que hi ha al voltant de l'art, l'artista investiga les suposicions ideològiques subjacents al fet d'aïllar determinats objectes en l'espai expositiu i atorgar-los un valor, o bé desplaça els paràmetres físics de l'espai expositiu cap a la representació artística. El gest és sovint una manera d'assenyalar i escenificar com s'estructura la recepció de l'obra d'art, de la mateixa manera que el parc del Moderna Museet va modificar les expectatives convencionals pel que fa a l'art i a l'exposició de l'art. Així

56. Tony Bennett: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. Londres: Routledge, 1995.

57. *Dagens Nyheter*, Estocolm (2 d'octubre de 1968).

doncs, el gest «potser no és art, però s'hi assembla i, per tant, té una metavida sobre i al voltant de l'art».⁵⁸

Com que un parc infantil no és ni exclusiu ni difícil de comprendre, *El model* encaixa fàcilment en la crítica d'O'Doherty de l'espai expositiu com a encarnació de l'esnobisme social, intel·lectual i econòmic. El gest és un canvi de perspectiva sobtat, un atac inesperat contra l'espai expositiu o contra l'autoafirmació del museu com a espai que conté totes els temps històrics. El gest provoca un esclat d'energia i sorpresa perquè apunta cap a un avenç futur:

[...] en el temps d'un gest hi ha un entrebanc que constitueix el seu mitjà real. El seu contingut, revelat pel temps i la circumstància, pot estar desajustat en relació amb la seva forma de presentació. [...] Els gestos són, doncs, les obres d'art més instintives, en el sentit que no provenen del ple

58. Brian O'Doherty: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Londres: Lapis Press, 1986 (1976), p. 70. La descripció del gest com a meta-art que proposa d'O'Doherty apareix ja a Henri Lefebvre, quan escriu sobre l'apropiació com una forma particular de produir espai: «Un espai apropiat s'assembla a una obra d'art, cosa que no vol dir que sigui, en cap sentit, una obra d'art d'imitació.» Lefebvre sosté que la majoria d'experiments moderns de formes de vida col·lectiva han perdut força a causa del que ell anomena morfologia espacial insuficient; concretament, pel perill d'apropiació intrínseca a la manera en què els municipis han començat a fer ús dels espais existents –la casa de camp dels afores, la granja, castells més o menys ruïnosa, etc.– per a les seves pròpies finalitats. Per poder crear un nou espai mitjançant la diferenciació qualitativa, la invenció d'un «espai de recreació» ha de passar conscientment per una «fase elitista», una fase d'abstracció. *El model* va ser potser aquesta «fase elitista» expressada a través d'una variant en l'estratègia activista més partidària de reivindicar que l'art crític havia de pertànyer a la institució. (Henri Lefebvre: *The Production of Space*. Oxford: Basil Blackwell, 1999 [1974], p. 380.)

coneixement del que els provoca. De fet, neixen d'un desig de coneixement, que el temps pot fer sorgir.⁵⁹

És una cosa que només es pot dir a mitges i que es basa en una tensió no resolta entre el temps present i les formes històriques existents en aquest present; el desig que arribi alguna cosa, alguna cosa *més*, que no es pot reduir en cap cas al coneixement positiu. Per això, els nens d'*El model* continuen «treballant en el marc» per tal de generar un contingut futur, el model per a una societat qualitativa.

Però el gest només es pot fer una vegada. El cub blanc, elàstic com és, aviat es reconfigura i espera el que és inesperat. Així doncs, si l'artista que fa el gest treballa amb l'astúcia d'un torero, com diu O'Doherty, també se'l pot comparar amb l'advocat astut que troba esquerdes legals en la «legislació» de la institució a través de les quals l'excel·lent metaobra pot eludir la història i avançar-se a les crítiques. D'aquesta manera, el gest contribueix a una estranya barreja de subversió i legalisme. El problema, però, és què passa amb la ironia del gest quan aquest gest ja no és el resultat d'una (falsa) dialèctica entre l'artista individual i la institució; quan no és l'autor qui «il·lustra» sinó una multitud anònima d'«algú», tal com Roland Barthes va descriure el lector actiu; quan els malabarismes i els canvis de la lògica del cub blanc no estan pensats per ser inscrits en la història de l'art però, de fet, podrien sortir del museu i entrar a la ciutat que hi ha a fora; quan el seu contingut formal és el joc incontrolat dels nens.

Per tant, en la seva reconstrucció del cub blanc, Nielsen en molts sentits va anar més enllà del que O'Doherty tenia en ment quan va escriure sobre el gest. A més a més, les maniobres

59. *Ibid.*, p. 105-106.

que Nielsen va haver de fer per complaure els seus companys activistes de l'Acció Diàleg mostren que era perfectament conscient que el cub blanc no era un espai incontrovertible. D'altra banda, *El model* es basava –tant si se'l considera un laboratori pedagògic com una utopia de masses– en la idea del cub blanc com a àmbit mut i universal.⁶⁰

7. Nedant en pintura

En un article que va escriure a les acaballes del 1968, el poeta i periodista Hans-Jørgen Nielsen exemplifica el somni de llibertat de la cultura juvenil amb *El model*. De Palle Nielsen, en diu:

[...] va aconseguir fer realitat aquell somni perquè tothom el pogués veure i viure: una col·lectivitat enorme que es multiplica, creada per a persones lliures i felices, que en

60. Si bé el gest de l'espai expositiu és una moda endèmica dels anys seixanta, poc després es troben projectes bastant semblants a la manera amb què *El model* transforma l'espai expositiu cap a un espai social: així, la instal·lació multisensorial d'Hélio Oiticica *Tropicalia* a la Whitechapel Gallery, el 1969, o *Garage Sale* de Martha Rosler a la Universitat de Califòrnia, el 1973 (una mena d'Encants d'objectes quotidians que l'artista aplega i que es venen a la sala d'exposicions d'art de la universitat), en són probablement els exemples més pròxims, tant en el temps com en la seva filosofia artística. Curiosament, hi va haver un projecte semblant el 1971 a Frankfurt, quan els artistes Thomas Bayrle i Wolfgang Schmidt, juntament amb estudiants de la Hochschule für Gestaltung d'Offenbach (Linette Schönegege, Regina Henze i Karin Günther-Thom), van posar en marxa a la Fira de Frankfurt l'esdeveniment *Kinderplanet* (El planeta dels nens), un parc d'aventures per als nens que no podien marxar de vacances a l'estiu. En el text *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition* (1999), Rosalind E. Krauss proposa un concepte històricament normatiu del gest, al·legant que el gest conceptual s'ha convertit en el camí legítim per produir obres artístiques, a falta d'una especificitat del mitjà com a criteri absolut.

aquest cas estava conformada sobretot per nens, però que també ho hauria pogut estar per adults; era un estil de vida comunitari profundament integrat, que, tot i això, no impedia la lliure expressió de l'individu; una societat qualitativa que, precisament, no depenia de factors quantitatius: l'elecció real i lliure entre un munt de possibilitats. Hi havia, per exemple, moltes caretes i disfresses de tots els períodes, de manera que els nens podien triar lliurement els seus rols. Així és com es mostra el somni de la llibertat. Pensar a través de rols és imaginar la revolta. O almenys això és el que hauria de ser, ja que comporta la capacitat d'imaginar altres rols que els que imposa la societat d'una manera autoritària.⁶¹

En la descripció que fa Hans-Jørgen Nielsen d'*El model* com una mena d'estat lliure estètic, la crítica a la ciutat i a la infància queda diluïda. En canvi, el presenta com a proveïdor d'un arsenal de subjectivitats ideal, davant dels rols, escassos i fixos, de la societat burgesa. Això és el que va anomenar *attituderelativisme* (relativisme actitudinal): una idea de subjectivitat que desplaça el concepte d'elecció de l'existencialisme cap a formes d'aparença social. Per dir-ho d'una manera simple: som els rols que adoptem i a través dels quals ens mostrem. Quan la personalitat es va desenvolupant en seqüències d'actituds complexes i discontinues, «el comportament pertany a la forma concreta d'actuació que s'anomena joc».⁶² Encara que Hans-Jørgen Nielsen ho

61. Hans-Jørgen Nielsen: «Drømmen om frihed» (El somni de llibertat), *Information*, Copenhague (21-22 de desembre de 1968).

62. Citat a «Spillet regler. Til attituderelativismens psykologi» (Les regles del joc. Sobre la psicologia del relativisme actitudinal), a Hans-Jørgen Nielsen: *Nielsen'og den hvide verden. Essays Kritik Replikpoesi 1963–68*. Copenhague: Borgen, 1968, p. 13.

consideri una rebel·lió, també representa cert fatalisme polític, almenys des del punt de vista de l'activisme d'oposició més sòlid i d'oposició practicat per Palle Nielsen. En el relativisme actitudinal, l'art només pot oferir un altre terreny de joc. Un podrà «modelar» i retocar els papers que habita i també inscriure-s'hi subjectivament de formes diferents, però sempre haurà de seguir el joc.

Si la idea d'intercanvi de rols de Hans-Jørgen Nielsen no és aplicable a *El model* i a la seva complexa llibertat, el que comenta sí que planteja la qüestió de quina és la relació entre l'ambigu model de transformació social de Palle Nielsen i la subjectivitat. El 1969, Palle Nielsen va revisar i publicar el text que havia escrit per al catàleg de l'exposició d'*El model* i que finalment no va incloure. En el text, titulat «Els artistes socials», expressa el seu escepticisme cap als conceptes existents de transformació social (com ara el d'un materialisme dialèctic ortodox), de la mateixa manera que temps enrere havia considerat que la finalitat d'aquell esdeveniment era la producció d'una plusvàlua indefinible, d'un «més» qualitatiu. Nielsen confessa haver «imposat coses als nens» a *El model*, ja que havia suposat que treballarien amb els materials com ell ho hauria fet, en comptes de fer-los malbé o destruir-los.⁶³ Però si l'artista social permet que els nens juguin amb llibertat, també cal que es desprengui dels criteris habituals de producció. Com sempre, la política es complica quan la perspectiva única del principi de plaer es fa servir en un projecte de reconstrucció social. Nielsen admet que es veu obligat a limitar radicalment l'abast de la seva crítica artística:

63. Palle Nielsen: «Els artistes socials» a Clausen, Højholt, Hejlskov Larsen et al. (eds.), *MAK*, núm. 1, vol. 1, Copenhagen, 1969, p. 6. Vegeu aquest text a les p. 136-144 d'aquest llibre.

El simple fet que [els nens] estiguessin nedant en la pintura ja és un pas endavant cap a un canvi d'estructura de la societat. És un pas petit. I lent. Però està dins d'un moviment de desitjos i accions.⁶⁴

Nielsen s'allunya aquí de la concepció que integra un model social i comença a pensar en un micronivell en què el nen que juga està fora de l'abast dels projectes col·lectius o de la *realpolitik*. Aquí la qüestió és com es poden articular els nivells d'existència *anterior*s a la societat i *anterior*s a la persona, en un espai en què la percepció i el significat encara van fluint contínuament. D'acord amb aquesta perspectiva, el repte de constituir el poder i, per tant, les condicions prèvies per al canvi, no es vincula a l'establiment d'uns paràmetres ideals per als processos socials, sinó a fer-se petit. El que cal alliberar és tant el potencial artístic i subjectiu com l'acció política col·lectiva. Com va afirmar Gilles Deleuze, l'art diu el que diuen els nens; aquest és l'estat celestial de l'art en què «ja no hi ha res de personal o racional, i en què d'un acte infinitesimal se'n pot derivar una percepció gegantina, una visió oceànica».⁶⁵

En aquest nivell de crítica –dels espais que hi ha en nosaltres i en la multitud que encara no té nom o denominació– es fa evident que el caràcter utòpic d'*El model* no només va tenir conseqüències temporals, espacials i subjectives, sinó també lingüístiques. Això és cert pel que fa a l'esforç de Nielsen per trobar un vocabulari adequat per articular el tipus de crítica a què *El model* apuntava, però també pel que fa a les teories i vocabularis amb què abordem actualment

64. *Ibid.*

65. Gilles Deleuze: «Ce que les enfants disent», *Critique et clinique*. París: 1993, p. 86.

aquell esdeveniment. Michel Foucault diu que les utopies consolen perquè, encara que no tenen un lloc real, ofereixen una societat perfeccionada en forma d'espais amplis i magnífics; «despleguen ciutats amb grans avingudes i jardins superbament plantats, països on la vida és fàcil, encara que el camí que hi porta sigui quimèric.»⁶⁶ Fora de les utopies líriques i sistèmiques, hi trobem les heterotopies. Són els «espais altres», espais d'ombra, fora del raonament oficial –en la nostra cultura, són llocs com ara les presons, els psiquiàtrics o el cinema. Les heterotopies són contrallocs, com els anomena Foucault, on tots els altres llocs reals de la cultura hi són «alhora representats, qüestionats i invertits». Una heterotopia no té una destinació moral i, per tant, és un desafiament al coneixement i al llenguatge:

Les *heterotopies* són pertorbadores, probablement perquè debiliten secretament el llenguatge, perquè fan que sigui impossible anomenar això i allò altre, perquè fan miques o emboliquen els noms comuns, perquè destrueixen la «sintaxi» ja d'entrada, i no només la sintaxi amb què construïm frases sinó també la sintaxi menys evident que fa que les paraules i les coses (les unes al costat de les altres i també les unes davant de les altres) es «mantinguin unides». Per això les utopies permeten les faules i els discursos: van en la mateixa direcció que el llenguatge i formen part de la dimensió fonamental de la *fabula*; les heterotopies [...] dessequen el discurs, aturen les paraules en el seu recorregut, qüestionen la possibilitat mateixa de la gramàtica

66. La cita de Michel Foucault sobre les utopies s'ha extret de: «Of Other Spaces», 1967 a <http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html>, i la cita sobre les heterotopies del mateix autor: *The Order of Things. An Archeology of the Human Sciences*. Londres: Routledge, 2000 (1966), p. XVIII.

en el seu origen; dissolen els nostres mites i fan estèril el lirisme de les nostres frases.⁶⁷

El fet de basar un model social en un parc infantil és donar a una heterotopia una superestructura utòpica: equival a proposar convertir un bordell en un cementiri, o un museu, si es vol, en un model per a la societat. Imbuïda del potencial de satisfer les economies simbòlica i política de la societat, l'heterotopia es fa funcional i operativa. O a la inversa, quan la idea d'una societat qualitativa se sotmet al joc dels nens, la utopia esdevé caòtica.

En altres paraules, *El model*, com a falla política utòpica, es va caracteritzar per la relació conflictiva de l'heterotopia amb el llenguatge i el temps: la seva falla es va ajornar; amb els paràmetres representacionals –el llenguatge, la imatge fotogràfica, la institució de l'art, el subjecte autorial, el format expositiu, l'objecte d'art– tot va descarrilar o es va quedar «parat en sec», d'una manera o d'una altra. Al seu lloc, calia produir un vocabulari que pogués fer front a la subjectivitat idealment no formada d'una generació futura que necessàriament qüestiona la gramàtica en el seu origen: el «patatxap» i el «xip-xap» dels nens nedant en la pintura, el seu «Aaaaaaaajjjjöööööööööö» (adéu) a la raó adulta.⁶⁸ Aquesta és la base fràgil i contradictòria d'*El model* com a falla política, amb la qual s'obrien perspectives a un potencial tan saturat com incert.

De fet, el text del Grup de Treball –el «manifest» de Nielsen per a *El model*– aborda la recerca d'aquest vocabulari crític. El text afirma que els nens continuen treballant en el marc. Es tracta d'una afirmació sorprenent. En primer

67. Foucault: *The Order of Things*, op. cit.

68. Les onomatopeies s'han extret d'«Els artistes socials» de Palle Nielsen, op. cit. Vegeu p. 137 d'aquest llibre.

lloc, perquè descriu la plenitud i l'activitat desbordant del parc com a fase transitòria cap a una essència que pot ser que arribi o no arribi. En segon lloc, si els nens només treballen en el marc, no estan produint cap contingut que afavoreixi la societat qualitativa sinó, més aviat, *un discurs sobre el seu joc*, com a manera de poder «parlar sobre la seva capacitat d'expressar-se» i «dir-nos coses sobre el seu món». Amb això, Nielsen afirma que més important que el parc que construeixen els nens és el fet que se'l representen, el delimiten i li donen un significat, articulant un «llenguatge» que s'expressa des del buit de poder.⁶⁹

Un model pedagògic pot petrificar-se com a estructura de poder. «La dominació d'un model pedagògic» –escriu Foucault– és on ens podem «topar amb la tirania de la bona voluntat, l'obligació de pensar “juntament” amb els altres».⁷⁰ Els aspectes propis d'una utopia de masses d'*El model* van fer que es fessin passar 350 nens per hora per un parc de jocs gegant, com si es dividís el capital humà en una anàlisi social quantitativa i qualitativa. Però l'aspecte heterotòpic de l'esdeveniment sempre és fàcil de veure, en forma de punts pels quals llisca cap a una cosa irrecognoscible que en frena l'impuls utòpic. D'una manera gairebé dadaista, *El model* va ser també un acte sagrat descarrilat en què la distinció entre utopia i heterotopia s'esfumava, i donava lloc a nous vocabularis en què la diferència i el

potencial no corrien el perill de ser governats ni capturats per la dialèctica.

8. *El model* com a miniatura

Al marge d'incloure els nens com a generació futura, la relació d'*El model* amb el temps històric es pot delimitar si l'abordem com una miniatura; és una altra manera, potser, d'alliberar el potencial i disminuir-ne la crítica.

Tot i ser una utopia de masses, *El model* era –com una joguina– una miniaturització d'una societat qualitativa. D'acord amb el que diu Giorgio Agamben en el seu assaig antropològic «In Playland. Reflections on History and Play» (1978), la joguina i el joc són «el que pertanyia –en el passat, però ara ja no– a l'àmbit sagrat o practicoeconòmic».⁷¹ Això és així perquè les joguines i els jocs contenen, d'una banda, les restes de rituals sagrats de cerimònies i pràctiques endevinatòries ancestrals. En els jocs de pilota, per exemple, podem percebre els vestigis de la representació ritual d'un mite en què els déus lluitaven per posseir el sol. Però les joguines i els jocs tenen, d'altra banda, un model practicoeconòmic, perquè fan referència a objectes que encara pertanyen a l'àmbit de la utilitat (un cotxe, una pistola, estris de cuina, etc.). Agamben escriu:

El que la joguina conserva del seu model sagrat o econòmic, el que perdura d'això després de desmembrar-se o miniaturitzar-se, no és altra cosa que la temporalitat humana que en forma part: la seva essència històrica pura. La joguina és una materialització de la historicitat continguda en els objectes, extreta a través d'una manipulació

69. Podem comparar això amb Giorgio Agamben, que escriu sobre els nens com «els significants de la funció significant, sense la qual no hi hauria ni història ni temps humans». Giorgio Agamben: «In Playland. Reflections on History and Play», *Infancy and History. On the Destruction of Experience*. Londres: Verso, 2007 (1978), p. 93.

70. Michel Foucault: «Theatrum Philosophicum», *Critique*, núm. 282, París, 1970.

71. Agamben: *Infancy and History*, op. cit., p. 54.

particular. Mentre que el valor i el significat de l'objecte antic i del document són funcions de la seva època –és a dir, de fer present i tangible un passat relativament remot–, la joguina, que desmembra i distorsiona el passat o miniaturitza el present –que juga tant en *diacronia* com en *sincronia*– fa present i tangible la temporalitat humana en si mateixa, la distància diferencial entre l'«una vegada» i el «ja no».⁷²

La miniaturització a través del joc, doncs, no és sinó la història en clau secreta.

És evident que la temporalitat es va fer tangible a *El model*, en la mesura en què la presència dels nens va accelerar el temps històric ritualitzat del museu. Un cop es va haver acabat, però, Nielsen no va fer res per avaluar-lo com a projecte de recerca. Per exemple, no va entrevistar cap dels nens participants sobre l'experiència lúdica en el suposadament ideal parc infantil del museu o sobre quin record els n'havia quedat. Tal com va anar, *El model* va complir, en bona mesura, el seu propòsit com a esdeveniment que va tenir certs efectes gràcies a l'impacte creat a través del museu i dels mitjans de comunicació. Aquests efectes es van derivar del significat simbòlic de la imatge del parc en el museu i de la recepció mediàtica, així com de la presència física del parc i l'efecte directe que va causar en els visitants

72. Ibíd, p. 80. També Charles Fourier va donar una gran importància a la relació dels nens amb «la miniatura industrial» i la seva predilecció per «petits tallers», que podien servir per a l'autoeducació i per motivar els nens a participar en el funcionament diari de la falange: «[...] El soroll que arriba de la cuina atreu el nen, que estaria encantat de participar [en les feines de la cuina] si li donessin un joc complet de petits estris de cuina: olles, cassoles i paelles en miniatura. Així se sentiria al paradís.» Fourier, op. cit., p. 115 i 127.

del museu.⁷³ Al capdavant, en molts casos els nens van poder jugar molt poca estona a *El model*. Des d'aquest punt de vista, l'esdeveniment hauria pogut perfectament proclamar la seva realitat com a model tant el primer com l'últim dia.

Però tot i que va ser un parc de jocs, *El model* no va ser, paradoxalment, ni una joguina ni un joc, ni va ser, en aquest sentit, un model. Va ser una miniatura que va desmembrar el passat («la societat adulta»), però no va miniaturitzar res que ja existís. Sí que va miniaturitzar, en canvi, el futur amb l'objectiu d'accelerar el temps cap al moment de la seva pròpia aplicació i ampliació. La tendència d'*El model* no és, doncs, concebre el joc com a derivat d'una altra cosa, com si hagués pertangut, «abans però ara ja no», a l'àmbit sagrat o practico-econòmic, com va dir Agamben. El joc es transforma ràpidament en una ontologia d'un futur que no ha de ser reprimat.

Es podria dir que Nielsen es va valdre de la percepció de la joguina com a essència històrica no només en la mesura que oferia una perspectiva del futur, sinó també en el sentit marxista de valor d'ús. Alhora, el que Agamben

73. Jean Baudrillard escriu com es va elaborar una teoria d'«acció simbòlica» en els moviments revolucionaris del Maig del 68, respecte a la suposada possibilitat de redirigir els mitjans de comunicació cap a una amplificació de l'agència subversiva. Però això és només «una gran il·lusió estratègica»: «En última instància, l'acte subversiu no es produeix sinó d'acord amb la seva reproduïbilitat. No s'inventa; es produeix directament com a model, com un gest. L'aspecte simbòlic s'ha desplaçat de l'ordre de la seva producció de significat (polític o no), a l'ordre de la seva reproducció, que és sempre el del poder. L'aspecte simbòlic esdevé un simple *coeficient*; la transgressió es converteix en un valor de canvi.» Baudrillard probablement també hauria considerat que l'antiautoritarisme del parc s'anul·lava a partir del moment en què passava pel mitjà del museu d'art. (Jean Baudrillard: «Requiem for the Media» [1971], *Utopia Deferred. Writings for Utopie* (1967–1978). Nova York: Semiotext(e)/MIT Press, 2006, p. 80-81.)

anomena model sagrat del joc és recuperat, en certa manera, per la implicació reiterada de Nielsen en accions basades en la construcció de parcs infantils. L'acció política també té els seus objectes rituals: per a Nielsen, són els parcs infantils. En aquest sentit, *El model* es podria considerar un ritus d'iniciació en què els nens es converteixen en productors. Per tant, en el cas de Nielsen el parc infantil es transforma en un lloc que no només assenyalava la correlació estructural entre el ritual i el joc, com a dues tendències oposades que per a Agamben travessen les societats humanes. Nielsen les fusiona per utilitzar-les en un únic moviment d'oposició contra la societat existent. El parc infantil es converteix en una unitat dinàmica de sincronia i diacronia estretament entrelaçades. D'una banda, com a acció basada en la construcció d'un parc infantil, és el moment explosiu de la intervenció en un lloc (sigui un espai urbà o un museu); i de l'altra, com a possibilitat de jugar, té una àmplia perspectiva diacrònica sobre el temps humà i social, on pot convertir-se en un temps per als individus l'existència futura dels quals és constituïda pel joc; encara que només sigui en el sentit que el joc que vivim –o no arribem a viure– com a nens precedeix tot allò que fem més tard en la nostra vida.

9. Crear dos, tres... molts parcs infantils

Un model és una realitat paradigmàtica, exemplar, una matriu de com haurien de ser les coses. Internalitza i reproduïx les normes i jerarquies la gènesi i estructura de les quals mostra per tal que puguin ser repetides i perpetuades.⁷⁴ D'altra banda, un model també pot ser una cosa absoluta, una contraimatge del que ja existeix, i fins i tot del que pot arribar a existir. És un

74. Aquesta és la formulació de Steven Shaviro a *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, p. 69.

esborrany del que encara ha de ser, o que podria no arribar a ser, perquè no es pot dur a terme fora de si mateix. Un model és, en aquest sentit, una singularitat que es fa abans de qual-sevol cosa determinada. Així doncs, es miri com es vulgui, un model tendeix a estar sotmès a la lògica de la forma platònica: en el primer sentit, és un símbol autoreferencial per a la seva pròpia realització en una sèrie de còpies; en el segon sentit, es pot entendre estèticament com una obra d'art única que només es pot reproduir de manera parasitària, per dir-ho d'alguna manera.

Hem vist com aquests dos significats coexisteixen en *El model* en la tensió més o menys simètrica d'un doble vincle. Una interpretació d'aquest tipus podria posar al descobert el contraban estètic i disciplinari d'*El model*, però no fa justícia a la política activista que va el precedir i va continuar posteriorment a Copenhaguen i Estocolm.

Si la finalitat de l'acció militant dels anys seixanta era «crear dos, tres... molts Vietnams», com deia la cèlebre consigna de Che Guevara, es podria dir que les accions urbanes basades en la construcció de parcs infantils de Nielsen funcionaven amb el mateix principi: crear dos, tres... molts parcs infantils. Amb tot, la lògica que va connectar totes dues lluites va ser que es multiplicaven com a singularitats, més que no pas que adoptessin la serialització basada en un model. El Che escriu:

Les contradiccions [del capitalisme] assoliran en els propers anys un caràcter explosiu, però els problemes dels països europeus i, per tant, les solucions són diferents dels nostres pobles dependents i endarrerits econòmicament.⁷⁵

75. Ernesto Guevara: *Two, Three, Many Vietnams!* Citat a Inge Eriksen: «Om psykologisk neokolonialisme», *På vej mod ekstra-parlamentarisme*. Copenhaguen, 1970, p. 187. Original en castellà:

És a dir, no hi havia un únic model universal per a la lluita política (ni tan sols el que va eclipsar la resta de lluites a finals dels seixanta, la resistència vietnamita a l'imperialisme dels Estats Units). Més aviat hi havia una sintaxi de l'acció, nous llenguatges per inventar i aplicar, per tal de garantir el futur i l'autonomia de llocs i contextos específics.

Frantz Fanon va escriure que si la construcció d'un pont no augmenta la consciència dels que el construeixen, no s'hauria de construir. La gent pot continuar travessant el riu nedant o remant.⁷⁶ De manera similar, Nielsen recelava de com la forma ben dissenyada es pot situar en l'espectre del poder social. En una entrevista que li van fer a finals del 1968, desviava encara més l'atenció del «marc lúdic» que havia projectat per als infants al Moderna Museet:

No fan falta zones d'esbarjo. Cal canviar el comportament, canviar la societat i crear un món socialista on les persones es puguin comunicar. Per a què dimonis serveixen els parcs infantils? He vist nens que estaven la mar de bé en patis asfaltats on els permetien jugar amb el que volguessin. No podem planificar res en particular, però els podem donar oportunitats perquè pensin pel seu compte, i és així com aconseguim un canvi de comportament de debò.⁷⁷

«Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental» (abril de 1967), *Obras escogidas*. Santiago de Chile: Resma, 2004 (copyleft), p. 428.

76. Citat a Hildur Jackson i Birte Ravn: «Bo bedre – bestem selv», *Meninger om mennesker og miljø. En debatbog*. Copenhagen: Statens Byggeforskningsinstitut i Teknisk Forlag, 1971, p. 146.

77. Rydén, op. cit., p. 8. Vegeu p. 122 d'aquest llibre.

Com s'apodera la gent d'un pont o d'un parc infantil? Aquesta és la qüestió, no quin model cal seguir i reproduir. El que cal és descobrir quina mena de comunicació i quina mena d'intel·ligència encarna un parc infantil.

Si el concepte de «model» ja és prou difícil o ambigu, no ho és menys el de «societat qualitativa». És un terme que promet la satisfacció funcional d'un *projet* polític. Podríem proposar el terme de «comunitat», segons el concepte d'Agamben de la «comunitat que ve», per exemple, en què s'articulen formes d'estar en comú que no tenen una teleologia i no poden prometre una estabilitat o permanència; que es caracteritzen per moltes identitats i desitjos o per cap en concret.⁷⁸ Potser, a través del joc dels nens i de les seves pròpies contradiccions internes, *El model* va aconse-

78. Estic pensant, per descomptat, en l'assaig d'Agamben «La comunitat que ve» (1993). Un altre pensador que podríem citar aquí és Jean-Luc Nancy, que en el seu assaig «La communauté désœuvrée», del 1983, revisa la promesa traïda del comunisme. Afirmava que les noves formes de coexistència modernes –els nous mitjans de comunicació, la descolonització, la societat multiètnica– no han renovat la qüestió de la comunitat: «Però si aquest món, tot i que ha canviat [...], no proposa un nou tipus de comunitat, aquest fet, per si mateix, potser ja ens ensenya alguna cosa. Potser d'això n'hem d'aprendre que ja no es tracta d'imaginar i de fer un model d'una essència comunitària per presentar-nos-la a nosaltres mateixos i celebrar-la, sinó que es tracta més aviat de pensar la comunitat, és a dir, de pensar la seva demanda insistent i potser encara *desaïta*, més enllà de tota remodelació o de tot model comunitari.» (Jean-Luc Nancy: *The Inoperative Community*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991 [1987], p. 22.) També ho podem comparar amb Derrida, que parla de «justícia indestructible» des de la perspectiva d'un «messianisme similar a un desert» que no té un contingut ni un messies identificable: «[...] la vinguda de l'altre, la singularitat absoluta i imprevisible d'aquell que arriba com a jutge.» (Jacques Derrida: *Specters of Marx*. Nova York: Routledge, 2006 [1993], p. 33.)

guir articular una reivindicació desatesa per expressar la força d'un desig que no es podia reduir al joc com a tal, ni a cap forma o espai concrets. El parc infantil del museu va ser un espai extàtic que es va mantenir obert i expectant. Va permetre aprofundir en la idea de la política com a cosa inacabada i en transformació, en un espai on els altres hi són presents. Probablement aquest va ser-ne el principal èxit. Encara avui hi ha pocs espais per on puguem fer un cop d'ull a l'exterior del present, on sigui possible veure un futur, un més incontrolable que sigui compartible entre tots.⁷⁹

10. *El globus* i el Programa del Milió

El parc infantil del museu va ser el primer esdeveniment d'una sèrie que es va anar fent d'acord amb la pràctica activista nòmada de Nielsen de connectar llocs concrets de les ciutats amb els espais fluids dels mitjans de comunicació i del cub blanc. Un cop la seva intervenció es va haver acabat al Moderna Museet, a les acaballes d'octubre de 1968, Nielsen va deixar clar en una entrevista concedida a un diari que venia *El model* a altres ajuntaments. L'oferta incloïa els materials i els serveis de Nielsen com a assessor; l'objectiu

79. Nielsen també va treballar amb nens i amb els conceptes de comunitat i de societat alternativa com a part d'un programa televisiu infantil sobre el campament Thy, que va dirigir el 1970 per a la televisió estatal danesa. El campament Thy era una comunitat similar a un festival que va començar l'estiu de 1970 per l'organització d'estudiants Det ny Samfund (Nova societat). Va ser una mena de Woodstock danès, però més centrat en experiències vitals que en la música. El programa infantil de Nielsen es va basar en un viatge que va fer al campament Thy amb dos grups d'escolars de Copenhaguen, i incloïa material documental sobre el que passava al campament, a més de teatre, escrit amb els nens i incorporat a la pel·lícula.



Visita del ministre d'Educació Olof Palme a *El model* amb els seus fills, 1968

era verificar l'impacte d'*El model* en un context d'habitatge social, més que no pas d'un activisme contraurbanista.

El model va ser adquirit pel municipi de Västerås, una ciutat situada al nord-est d'Estocolm. «L'exposició antiautoritària es trasllada a la realitat», va ser el titular d'un diari que informava sobre la continuïtat d'*El model* fora del context artístic.⁸⁰ Pagant sis mil corones (que Nielsen va repartir entre els voluntaris que el van ajudar a muntar i mantenir *El model*) HSB, la promotora d'habitatges de protecció oficial més gran de Suècia, va fer reconstruir el parc infantil al costat d'un dels seus blocs de pisos acabats d'edificar, a fi de donar-los a conèixer a possibles inquilins.

80. Gudrun Hjelte: «Ballongen i Västerås», *Aktuellt*, Estocolm, 1968.



Interior d'*El globus*, Västerås, 1968-1969

Amb la supervisió de Nielsen, es va reconstruir tot el «marc lúdic» en una gran carpa de les que es fan servir per a actes esportius a l'hivern. La fama d'*El model* va fer que activistes de l'FNL s'oferissin com a voluntaris per participar en la reconstrucció del parc, on estava previst que els nens de la ciutat juguessin amb un grup d'educadors contractats per l'Ajuntament. També s'hi va celebrar un seminari sobre la qüestió de l'habitatge, que Nielsen va organitzar per a activistes, experts i residents (de la mateixa manera que havia encetat un debat a *El model* amb unes jornades sobre la situació dels nens a la ciutat, en què van participar alts càrrecs oficials, com ara l'arquitecte municipal d'Estocolm i Olof Palme, aleshores ministre d'Educació). L'aspecte que tenia la carpa va fer que un nen de vuit anys, en Mikael, bategés aquesta nova edició del parc infantil amb el nom d'*El globus*. El parc es va mantenir obert fins a la primavera de 1969, en què es va tancar a causa de les protestes dels residents. Un cop es van haver llogat els pisos, la promotora d'habitatges va suspendre'n l'ajuda econòmica.



El globus, Västerås, 1968-1969

A finals dels seixanta, Estocolm era una ciutat amb unes de les pitjors condicions d'habitatge d'Europa. En conseqüència, es van fixar uns objectius en matèria d'habitatge extraordinàriament ambiciosos. El principal era el Programa del Milió, un pla d'habitatge estatal, que –amb un nom que recorda més aviat un programa d'agitació de masses de la Xina maoista– va construir més d'un milió d'habitatges entre el 1965 i el 1974.⁸¹ Però pels volts dels setanta el nou món dels socialdemòcrates suecs es començava a fracturar. L'economia, l'estat del benestar, l'habitatge i els programes de planificació van començar a mostrar signes de fracàs sistèmic. Peter Hall ho explica:

Un dels aspectes determinants va ser la crisi de l'habitatge i de planificació: el sistema, centrat a produir al màxim,

81. Peter Hall: *Cities of Tomorrow*. Oxford: Blackwell Publishing, 2002 (1988), p. 334.

es va trobar de cop i volta sobreproduint pel que fa a la quantitat i infraproduint pel que fa a la qualitat; hi havia un excedent completament imprevist d'habitatges inserbibles i, el que és pitjor, un problema de barriades sense sortida. A les noves ciutats satèl·lit, construïdes principalment en terrenys adquirits per la ciutat fora dels seus límits, s'edificaven blocs de pisos a una velocitat rècord, i es prescindia de la qualitat de l'entorn, que en la majoria dels casos era industrial, molt monòton i d'una alta densitat; encara no hi havia serveis ni transports; els lloguers eren alts; els residents no podien triar.⁸²

Els pisos sobrants anaven a parar a qualsevol que els acceptés, per exemple a famílies problemàtiques o toxicòmans. Quan van arribar els immigrants, molts suecs nadius van canviar de barri, de manera que els nous polígons residencials van quedar estigmatitzats com a guetos.

El globus va reintegrar *El model* a la vida quotidiana i, en aquesta nova versió, sovint també s'hi van projectar fantasies socials desmesurades. El diari *Dagens Nyheter* va organitzar un concurs infantil:

Com seria el teu Globus? Si es construís un Globus al costat de casa teva, com seria? Què t'agradaria que hi hagués? Escriu-nos i explica'ns-ho. Digues tot el que t'agradaria trobar-hi, tot el que vulguis. Tot el que et puguis imaginar.⁸³

Davant d'aquest teló de fons de planificació urbanística descomunal, que cada cop s'assemblava més a un experiment

82. *Ibid.*, p. 340-341.

83. «Här har dom en mysig ballong!», *Dagens Nyheter*, Estocolm, 1968.

social fallit, aquestes incitacions tenien un regust irònic, com si *El globus* fos un fantasma que hagués vingut de la ciutat del futur per rondar les ruïnes creixents del Programa del Milió.

11. Entre les cases

A finals dels seixanta, Dinamarca tot just acabava de convertir-se, estadísticament parlant, en una nació industrialitzada. L'economia i la població augmentaven i la gent es traslladava a les ciutats a un ritme sense precedents. L'espai urbà va canviar molt ràpidament a causa d'unes decisions que van afectar de manera transcendental l'espai vital de moltes persones.⁸⁴

El debat sobre l'habitatge va girar, en aquells anys, principalment al voltant de dos temes. Un era el problema dels habitatges vells que s'enderrocaven i reconvertien en els nuclis urbans. L'altre eren els nous polígons residencials que s'estaven construint a la perifèria. Aquests últims sovint no eren tant el resultat d'una planificació urbanística com justament de la manca de planificació, ja que els objectius fixats no s'acomplien i les traves ja sabudes no es tenien en compte. Al centralisme autoritari el sector crític de l'esquerra generalment s'hi oposava amb mesures toves o menors, com podien ser les propostes de parcs infantils i de zones comunes, o la inclusió a l'agenda de qüestions mediambientals i de política familiar. L'oposició als experiments socials, com ara el Programa del Milió suec, es concentrava en les cases, per dir-ho d'alguna manera; la crítica es fonamentava en un punt de vista que pretenia fer coincidir els programes de producció cultural i de canvi social. En aquesta línia hi

84. Marius Kjeldsen: «Boligkvalitet, et spørgsmål om viden, talent og penge», *Meninger om mennesker og miljø. En debatbog*. Copenhagen: Statens Byggeforskningsinstitut, 1971, p. 119.

va haver crítiques arquitectòniques més específiques com, per exemple, la proposta de Nielsen que els nous habitatges fossin edificis baixos i densos, amb moltes formacions espacials a «escala humana».

Per als comentaristes com ara Nielsen, l'experiència de viure en ciutats dormitori implicava un autèntic ventall d'alienacions. Va comprovar que la solidaritat que caracteritzava la gent dels barris vells hi desapareixia a causa del desarrelament, cosa que incrementava la delinqüència, l'aïllament, el consumisme sense sentit i la distància generacional. El resultat de tot plegat era la marginació social. A «Anklage – og forsvar» (Acusació i defensa), un article del 1971, Nielsen xifra, segons una estimació generosa, que la proporció d'«inadaptats» al si de la societat pujava fins a un cinquanta per cent:

Els coneixem: són els nens que no són prou grans, els vells que ja no són productius, les dones que no rendeixen a la feina, els peluts que no estan disposats a fer res. Els paranoics, els drogoaddictes, els maltractats, els prims, els grassos.⁸⁵

Els urbanistes no pertanyen a aquest grup, diu Nielsen, ja que els contracten les classes cultes i acabalades que no viuen en els polígons que ells dissenyen (aquesta afirmació es basava en fets reals: Nielsen n'havia comprovat les adreces). Per tant, la història de decadència que presenta Nielsen distingeix entre els que planifiquen i aquells per als quals es planifica, entre manipuladors i manipulats, de manera que aquests últims s'enfonsen cada vegada més en l'anomia. Les

85. Palle Nielsen: «Anklage – og forsvar», *Meninger om mennesker og miljø*, op. cit., p. 103.

identitats grupals que elabora Nielsen –inadaptats i persones «normals»– formen part d'un discurs en què no hi cap el caràcter obert i l'acceptació de la incertesa d'*El model*, on es donava al nen l'oportunitat de crear el seu espai i el seu discurs (o, com a mínim, se'l representava com a algú a qui s'havia de donar aquesta oportunitat). En aquesta etapa sembla que per a Nielsen ja no és important treballar en el micronivell de la crítica artística. Indignat davant de la fallida moral de la planificació urbanística, Nielsen personifica la lluita de classes i parla en nom dels subordinats:

Qui és normal d'entre tots nosaltres? Tal com estan les coses, nosaltres ens sentim inadaptats perquè no podem fer el que vosaltres feu. Potser vosaltres també teniu motius per sentir-vos inadaptats.⁸⁶

Nielsen porta la dialèctica entre «nosaltres» i «ells» a una patologia social que no dista gaire de la novel·la de Ballard *High-Rise* (*Rascacielos*, 1975), que tracta sobre un bloc de pisos de luxe on la convivència degenera fins que esclata una guerra civil entre els que hi viuen. «El gratacel oferia moltes oportunitats per a la violència i la confrontació», explica Ballard, que descriu l'edifici com «una màquina gegant dissenyada per servir no el cos col·lectiu dels seus ocupants, sinó l'habitant individual aïllat».⁸⁷ Però allà on Ballard analitza amb detall l'inexorable marxa de la societat cap a la destrucció, Nielsen vol veure-hi les persones darrere dels «inadaptats» que són capaces de coexistir i fins i tot de revoltar-se plegades quan un ordre imposat es fa insuportable.

86. *Ibid.*, p. 116.

87. J.G. Ballard: *High-Rise*. Londres: Harper Perennial, 2006 (1975), p. 7 i 10.

Hi va haver un alçament a petita escala en el context del parc infantil que Nielsen va projectar per al nou polígon residencial de Høje Gladsaxe situat als afores de Copenhaguen. Projectat a finals dels anys cinquanta per allotjar-hi set mil residents, aquest complex de blocs de pisos inspirat en Le Corbusier va ser el més gran d'aquesta mena a Dinamarca. Aquesta construcció prefabricada tenia les dimensions d'una ciutat, però no incorporava la complexitat ni els detalls de les ciutats, ni cap mena d'equipament lúdic per a nens. Tot i les queixes que hi va haver i la creació de diversos comitès, ni l'Ajuntament ni les autoritats en matèria d'habitatge van aportar-hi cap solució. Segons un crític, Høje Gladsaxe era un lloc construït per pares i per a pares: el dia a dia per a les mares que feien vida a casa, la gent gran i els nens hi era limitada, simplement perquè al matí no anaven a la feina amb cotxe. Al final, van ser les mares les que, com que no tenien cap lloc on dur els seus fills a jugar, se'n van atipar.

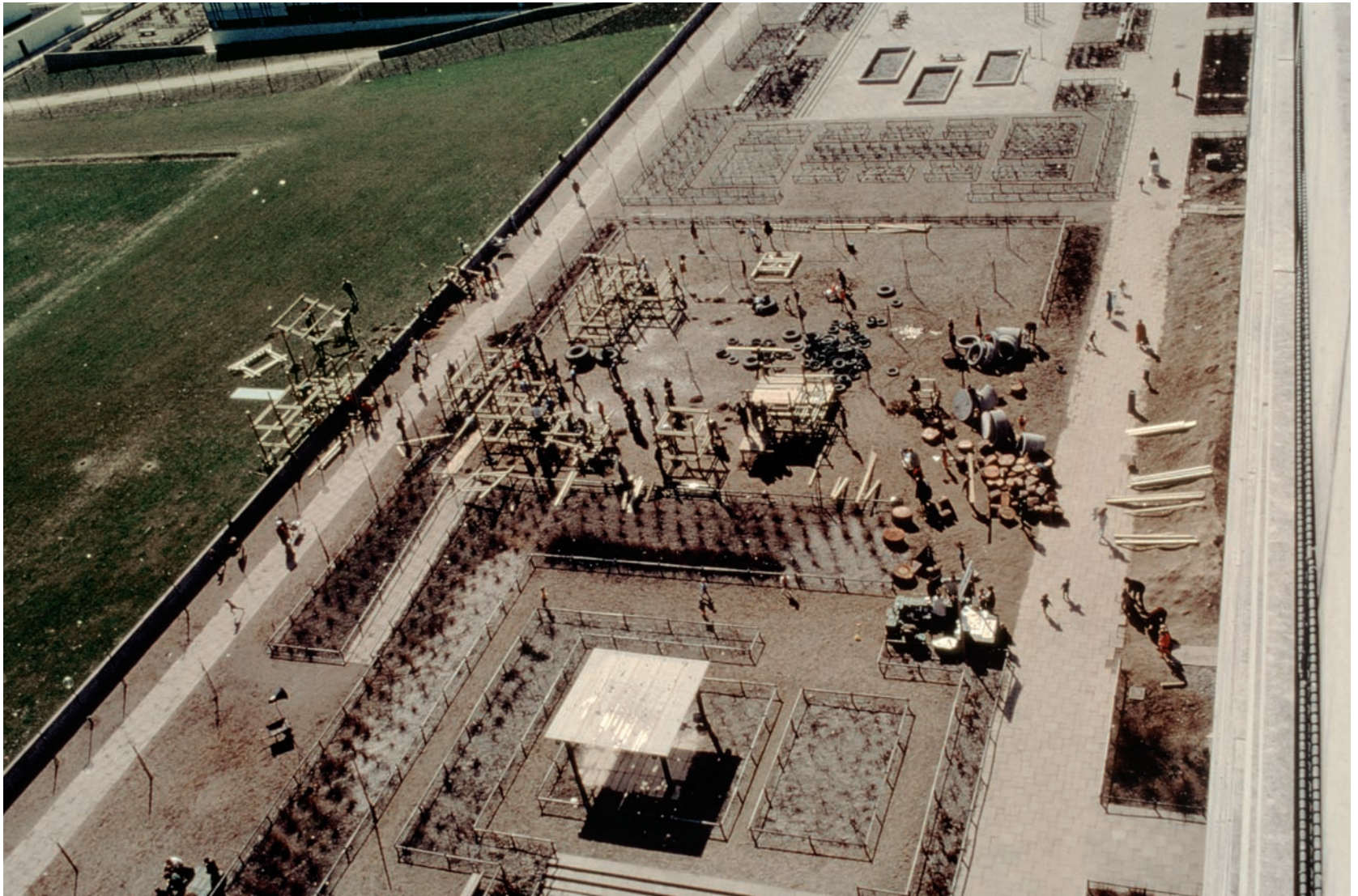
Un grup format per unes quaranta veïnes desencantades, Nielsen i un equip de psicòlegs, sociòlegs i arquitectes que investigaven la zona va decidir fer front a la «injustícia recreacional» de Høje Gladsaxe. Amb materials que havien preparat per endavant, aquest grup de residents i activistes va construir en un sol dia el parc d'aventures de 400 metres quadrats projectat per Nielsen, a l'abril de 1969. La ubicació de Høje Gladsaxe era ideal, ja que es trobava al costat d'un gran erm –que estava, però, separat del polígon residencial per un mur de 2,5 metres d'alçària, que recorria tota l'extensió dels blocs de pisos. Nielsen havia projectat el parc infantil per construir-lo a tocar del mur, amb un tobogan que connectava, tant de manera simbòlica com pràctica, una banda amb l'altra. Amb el teatral titular de «Tirant a terra les portes de la utopia del benestar», *The Village Voice* va informar des de Høje Gladsaxe:



Høje Gladsaxe, 1969

El parc està format per una sèrie d'estructures de diversos nivells, totes intercomunicades amb escales de fusta, escales de corda i tobogans d'alumini, sobre una base de sorra on es pot saltar sense perill. Es va muntar per parts durant diversos dies i finalment es va instal·lar en un sol dia, des de les tres de la matinada fins al migdia, mentre els veïns feien guàrdia perquè les autoritats no el destruïssin. [...] La popularitat del parc finalment va obligar l'administració de Gladsaxe a acceptar-lo.⁸⁸

88. David Gurin: «Bursting the Gates of a Welfare Utopia», *The Village Voice*, Nova York (27 de novembre de 1969). El parc infantil també es menciona en un monòleg interior d'una novel·la de Camilla Christensen, tot i que en la novel·la es construeix un parell d'anys abans: «[...] i el parc infantil era per als petits, no hi havia res per als nens més grans; fins una matinada de 1967, quan arriben els primers de la revolta juvenil amb un camió atrotinat ple de fustes tractades, pintura, cordes, pneumàtics de cotxe vells, cervesa per als grans i refrescos per als nens. De cop i volta, hi ha un parc (entre els blocs 1 i 10) per als nens més grans, i l'alcalde



El parc infantil d'aventures de Hoje Gladsaxe, 1969

Els diaris de Copenhaguen es van fer ressò de «la construcció arquitectònica de les mestresses de casa» duta a terme per «pioners» que, amb els seus «milions de cops de martell», auguraven un canvi en el clima polític:

Tot va passar amb l'arribada de la primavera, encara que sense la primavera hauria passat el mateix. Ha arribat la revolució, ha sorgit l'aventura i, amb ella, l'esperança que es poden construir habitatges millors a tot Dinamarca. I tot va passar ahir a Høje Gladsaxe. Però va ser (evidentment) il·legal. Els nens de Høje Gladsaxe han aconseguit un parc infantil valorat en 50.000 corones. El va construir des de primera hora de la matinada, en unes catorze o setze hores, un grup de pares, arquitectes i estudiants. El van erigir en un descampat, sense permís.⁸⁹

Mentre que les autoritats locals van al·legar que no estava bé que els residents fessin justícia pel seu compte —era un precedent perillós, un abús de la democràcia veïnal, etc.—, els mitjans de comunicació van respondre amb exaltació, i van valorar la intervenció com un exemple de com els veïns podien influir en l'entorn i col·laborar directament amb els arquitectes.

Com a part de la seva investigació doctoral en arquitectura, Nielsen va enregistrar les activitats a l'aire lliure que podien fer nens i grans en aquella zona. Abans de l'acció del

remuga: “Estan fent justícia pel seu compte [...]” (Camilla Christensen: *Jorden under Høje Gladsaxe* [La terra sota Høje Gladsaxe]. Copenhaguen: Samleren, 2002, p. 169 i 171.)

89. La cita llarga sobre la primavera i la revolució és de «Tog naboerne på sengen med helt ny legeplads», *Aktuelt* (27 d'abril). Les cites anteriors són de «Mandag på legepladsen», *Politiken* (3 d'octubre) i «Det gælder trivslen», *Aktuelt* (27 d'abril). Totes citades a Dahl, Gehl, Harder et al. (eds.): *SPAS 4*, Copenhaguen, 1969, p. 38-39.

parc infantil, va elaborar un qüestionari, en col·laboració amb un grup d'estudiants de psicologia i de sociologia, i va visitar un de cada deu residents del Høje Gladsaxe. Sis mesos més tard, va entrevistar els mateixos residents i els va preguntar si la seva opinió sobre la qualitat de vida i els equipaments a l'aire lliure havia canviat. Entre les famílies que havien participat en la construcció del parc, hi havia un percentatge relativament alt de divorcis, com també certes ganes de continuar estudiant. Altres conclusions de l'estudi van ser que aproximadament el 60% dels entrevistats no s'havien vist afectats per la intervenció; però només un 30% d'aquest grup tenien fills. El 40% restant es van veure afectats, negativament i positivament, per l'acció, i el 80% d'aquest grup tenien fills. Aproximadament el 75% de tots dos grups va dir que se n'aniria si els oferien algun altre lloc on viure.

12. Els parcs infantils celestials de la perifèria

Una cita de Robert Smithson ens pot ajudar a mirar enrere:

Estic convençut que el futur està perdut en algun lloc dels abocadors del passat no històric; està en els diaris d'ahir, en la publicitat pueril de les pel·lícules de ciència-ficció, en el fals mirall dels nostres somnis abandonats. El temps converteix les metàfores en *coses* i les amuntega en habitacions fredes, o les posa en els parcs infantils celestials de la perifèria.⁹⁰

90. Robert Smithson: «A Tour of the Passaic, New Jersey», a Flam (ed.): *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 74.

Com diria Smithson, tenim diversos tipus de ruïnes futures a les nostres mans, escampades pels llocs no històrics per on hem viatjat: les cases ruïnoses dels seixanta del centre de Copenhaguen i Estocolm; les ciutats satèl·lit encara presents que perpetuen els efectes de la raó oficial d'ahir; els pacs infantils d'aventures que Palle Nielsen va projectar i que han desaparegut. El de Høje Gladsaxe va ser enderrocat per l'Ajuntament el 1970. Ni els veïns ni l'Ajuntament es van encarregar de mantenir-lo, i es va considerar que era un perill per a la seguretat pública. L'espontaneïtat col·lectiva que durant els seixanta podia mobilitzar els residents i a grups diversos de persones més enllà dels límits de la seva professió i de la seva privacitat sembla que està, com a mínim, bastant adormida.

L'activisme de parcs desplegat per Nielsen passa avui per l'ull de la memòria cultural: pel museu. El temps, però, també ha convertit el joc en objecte. Com a resultat, ja no és una figura per a la transgressió de la societat existent, sinó una norma dins d'una economia basada en l'experiència com a objecte de consum. L'art i el joc tornen a estar connectats en les noves indústries culturals i en els nous imperatius de socialització. Si fa quaranta anys es considerava que el joc lliure era una *educació per a la desobediència*, com va proclamar aleshores el títol d'un llibre alemany (*Erziehung zum Ungehörsam*),⁹¹ l'estímul de la creativitat s'ha convertit actualment en un dels mitjans a partir dels quals els marcs de circulació comercials ajusten i controlen els processos socials.

Segons Foucault, l'heterotopia sempre té una funció en relació amb tot l'espai restant. Què passa, aleshores, quan

91. Gerhard Bott (ed.): *Erziehung zum Ungehörsam. Kinderläden berichten aus der Praxis der antiautoritären Erziehung*. Frankfurt: März Verlag, 1970.

la societat exterior al parc infantil comença a «jugar»? Com a persona en fase de formació, el nen és el *locus* de recepció i transmissió del significat en el futur. En l'economia de l'experiència, però, l'individu que juga s'ha situat fora de tota relació necessària amb la història, atès que l'important és que consumeixi la seva pròpia experiència. Amb un règim així, el camí de tornada d'aquest individu a la història ha de ser llarg, perquè ja s'ha assignat al joc una funció que se sosté en l'experiència individual, les seves intensitats i les seves presumptes essències. En una societat on el joc s'ha capitalitzat, el temps s'atura.

Si efectivament el futur està perdut en els abocadors prosaics del passat, com Smithson expressa tristament, valdria la pena mirar de recuperar la història dels «parcs infantils celestials de la perifèria». El primer espai lúdic que Nielsen va projectar el 1967, quan treballava per a l'Ajuntament de Gladsaxe, encara funciona al cap de quaranta anys. Fa poc s'hi va restaurar un mur de joc fet amb peces de formigó acolorit i es va tornar a obrir a l'estiu del 2009. En un moment en què les pors generalitzades pel que fa a la seguretat dels nens han fet que avui l'activisme de parcs infantils de l'estil dels seixanta sigui una pràctica gairebé impensable, i en un moment en què el significat del joc està canviant per culpa de la mercantilització, s'hauria de recordar també que iniciatives com les de Nielsen, i la manera com es van dur a terme en molts diversos llocs i nivells culturals, han influït en el canvi d'actituds davant de les necessitats dels nens, tant a dins com a fora de les institucions. Amb tot, aquestes actituds estan ara sota pressió a causa de la insistència dels governs a veure l'educació com a eina política.

Nielsen continua reflectint la societat real d'avui en els seus parcs infantils situats en centres institucionals. Per a una biennal per a nens celebrada a Utrecht el 2009, va crear un parc infantil –o model– a l'aire lliure titulat *El racó de la*

pau infantil. En aquest parc, que incloïa moltes de les instal·lacions d'*El model*, Nielsen es va proposar integrar els pares. A *El model*, els nens acostumaven a empènyer els que no jugaven als marges de l'espai expositiu, ja que els elements de joc es concentraven al centre. A la instal·lació d'Utrecht, es va deixar un espai al voltant dels elements lúdics perquè els adults poguessin estar a prop dels nens mentre jugaven.⁹²

Evidentment, *El racó de la pau infantil* és una obra signada per l'artista Palle Nielsen, que ara actua sol fora de les xarxes activistes o de la investigació. Quan va compartir la seva firma autorial amb un bon nombre de nens al Moderna Museet, va fer un gest radical i igualitari amb el qual volia reconstituir el concepte d'art i despullar-lo d'elitisme i misteri. Però, com que la crítica artística d'*El model* només es va articular de manera indirecta o secreta, aquella intervenció va fer un gir cap a l'antiart.

El fet que durant molts anys no es concedís a *El model*. *Un model per a una societat qualitativa* un lloc en la història de l'art s'inscriu, en un sentit ampli, en la manera de funcionar d'un art que se centra en les accions, com a «art social» o activisme artístic. Atès que aborden formes d'intercanvi social en el present, aquestes formes artístiques no es poden entendre d'una manera completa només amb els esquemes de la història de l'art que els precedeix, ni tampoc a través

92. Durant els anys setanta Palle Nielsen va continuar treballant amb l'art i els parcs infantils, però com a activitats independents. En l'àmbit artístic va reprendre la pintura i va crear, entre altres obres, una història universal socialista explicada amb codis de colors abstractes. També va dirigir l'espai expositiu sense ànim de lucre de Huset, un centre cultural autogestionat de Copenhaguen; va ensenyar durant uns anys a l'escola universitària de formació per a mestres d'escola; va fer classes sobre nens, espai i patis infantils a escoles universitàries de pedagogia com a professor convidat, i va dirigir un estudi d'arquitectura especialitzat en parcs infantils.



El racó de la pau infantil de Palle Nielsen, Utrecht, 2009

d'expectatives polítiques o institucionals. Però una obra d'art tampoc no pot tenir lloc en un autèntic present. Si les accions normals i corrents no són mai socialment transparents, com havíem d'esperar que les accions artístiques no fossin opaques i «impures»? En aquest sentit, es podria argumentar fins i tot que *El model* va ser un esdeveniment que va tenir lloc en un espai que va precedir o transcendir l'àmbit social, en el sentit que fluctuava entre oferir un prototip utòpic o una microcrítica de la subjectivitat.

Com a esdeveniment, és possible que *El model* hagi fracassat pel que fa a la reconstrucció de la immediatesa de l'espai social i la consecució de la transparència de la forma artística (si és que això es pot considerar un fracàs). Però el més important és que va tenir el potencial de convertir-se en un relat sobre com ens podríem entregar als altres i al futur, a allò que el temps fa possible després d'una intervenció com aquesta.

Textos de Palle Nielsen

- 115 Un model per a una societat qualitativa, 1968
- 119 Fer front als temes concrets, 1968
- 130 Per què es van crear *El model* i *El globus*?
Intervenció en un debat sobre els nens
i l'entorn, 1969
- 136 Els artistes socials, 1969

Un model per a una societat qualitativa

Text escrit per Palle Nielsen per al catàleg *Modellen. En modell för ett kvalitativt samhälle*. Estocolm: Moderna Museet, 1968.

Sovint ens quedem mirant com juguen els nens. I ens interessem molt pels seus jocs. Al mateix temps tenim la sensació que ells també ens miren a nosaltres, els nostres jocs. Ens adonem que intenten jugar al que han après de nosaltres. Quan els veiem jugar és com si hi reconeguéssim alguna cosa de nosaltres mateixos. És com si veiéssim que ells, a través del joc, proven d'entendre el seu entorn. Juguen a actuar com nosaltres, perquè els hem donat una imatge del món que els envolta. I això ens espanta, perquè res ens agradaria més que poguessin entendre aquest món. Però això implica que nosaltres també els entenem a ells.

Ens fa por perquè entenem que la societat està per sobre de nosaltres, fora de nosaltres.

I llavors pugem al nostre pis, anem al nostre món, sabent que és massa esquifit. Pot ser que tot d'una, per un moment, no ens sentim en pau amb el nostre món. Però tot és molt difícil, incomprensible... I llavors ens consolem recordant que ens ha costat moltíssim aconseguir aquest pis i que hem d'estar contents de tenir-lo.

De vegades, però, quan arribem de la feina, sentim que en el fons som incapaces d'entendre què hi fem. El pis és molt petit, els nens criden i corren entre les cames. I a la feina hem discutit sobre política i ens hem tirat els plats pel cap. No acabem d'entendre per què hem de treballar a aquest ritme vertiginós. Ens ho pagaran, però quan arribem a casa, què ens trobem? Doncs que ella està que bufa; és pels nens, que no poden jugar a baix, al carrer.

Ara ja no s'ho passen bé, diuen els nens. I després arriba el vespre. Tenim la tele, és clar, però de fet era molt millor quan els amics venien a casa. Però van deixar de fer-ho quan vam tenir fills. Senzillament no hi cabem tots, i els nens es podrien despertar. A més, els amics viuen molt lluny ara i al barri tampoc no n'hem fet de nous.

Sovint sentim un neguit a l'interior, enfadats per haver-nos quedat aïllats. I de vegades somiem en com hauria anat tot si no ens haguéssim estancat. Ens diem massa sovint: «si haguéssim fet allò». Ja no recordem quan ens vam rendir i vam deixar de voler fer realitat els nostres somnis. Era tan difícil! Quan anàvem a buscar feina, havíem de rebai-xar-nos; per arribar a finals de mes, havíem d'estar agraïts. Sempre posar-se a la cua, fer una reverència i donar les gràcies. Potser per això ens vam rendir. Era molt difícil lluitar, perquè sempre érem massa petits. Però podem somiar en tot el que hauria pogut ser. Si haguéssim estat més units... Si els amics haguessin passat a veure'ns més sovint, potser no ens hauríem sentit tan sols. Quan mirem com els nens juguen a baix, al pati, somiem. Sabem que juguen a fer de nosaltres, que juguen a fer el que fem cada dia. El seu contacte amb la realitat és a partir del que nosaltres els expliquem. Juguen amb cotxes, i a papàs i a mamàs. Fan veure que són pirates i soldats. Parlen entre ells com nosaltres parlem entre nosaltres. I juguen a fer el que veuen a la tele. Intenten establir un contacte entre si, comunicar-se.

Però nosaltres ja no parlem. Ja no hi ha res que puguem donar-nos l'un a l'altra. I un bon dia ens adonem que els nens ja no parlen amb ningú, perquè ells fan el que nosaltres fem. Però imagineu-vos que poguessin accedir a tot allò que a nosaltres ens va estar vetat. És per això que hem treballat, perquè ells puguin jugar i expressar-se com a persones amb els altres nens. Imagineu-vos que poguessin experimentar amb un munt de coses, construir, jugar amb aigua, amb foc, pintar... Així podrien ser ells mateixos. I farien el que nosaltres no vam poder fer mai.

Sí, però les seves paraules són les nostres paraules. Ells intenten entendre aquest món nou que veuen, però la informació que tenen la reben de nosaltres. Som l'únic que coneixen. Com poden entendre la seva realitat si nosaltres no entenem la nostra? Potser ens hem equivocat de mig a mig. Hem lluitat perquè tinguin una vida millor. Però ells s'expressen amb les nostres imatges. Si ens haguéssim donat les possibilitats que els volem donar a ells, també haurien expressat la nostra realitat. Això vol dir, doncs, que no els hem donat més possibilitats de les que nosaltres mateixos tenim avui. Significa que els hem donat les mateixes condicions com a persones, per entendre els altres i la societat: els falta el mateix que a nosaltres. I si se senten aïllats, és perquè nosaltres també ho estem.

Però, com ho podem canviar això? No tenim manera de parar el que no ens agrada.

Mentrestant, ens amaguem dins el nostre petit món amb la sensació que no hi podem fer res. I és aquesta la imatge que donem als nostres fills. En canvi, els somnis que un dia vam tenir sobre com serien les nostres vides, aquests sí que esperem que ells se'ls facin seus –i no només que se'ls facin seus, sinó que fins i tot els facin realitat. Podríem fer realitat aquells somnis ara, per tal de mostrar-los que no tenim por de la societat. I aquells somnis eren justament els de poder crear alguna cosa, trobar algun sentit al que fèiem. Poder canviar les coses que sabíem que anaven malament. Tenir el dret a decidir. I tots els amics... Però si era d'això de què parlàvem! Quan estàvem junts, podíem fer alguna cosa perquè ens sentíem solidaris. Volíem tenir el dret a decidir sobre la nostra feina, sobre el sistema productiu del qual n'érem un requisit. En aquell moment no volíem que ningú ho passés pitjor que nosaltres, perquè aquest era el raonament lògic d'una societat. I parlàvem d'estar els uns a prop dels altres, i de decidir nosaltres mateixos on i com volíem viure per tal de poder aprendre els uns dels altres. I volíem jugar amb els nens, explicar-los tot allò que havíem viscut plegats. Explicar-los coses

d'altres països i d'altres nens, perquè així entenguessin que els altres tenien el mateix dret a jugar que ells. I si algú ens ho impedia, haviem de canviar les nostres circumstàncies. En aquell moment ens agradava ser com érem.

I ara, quan mirem com juguen, els volem donar totes les possibilitats que calgui perquè puguin jugar com a nens, i tenim la mateixa sensació que teniem aleshores. Llavors volíem experimentar alguna vegada el ser, el tenir una existència de qualitat, però ara sabem que cal que canviem la nostra actitud cap a la societat i la gent que ens anem trobant. Al mateix temps que donem als nens les oportunitats que necessiten com a persones.

Aleshores jugaran també a actuar com nosaltres.

Aquest és un model per a una societat qualitativa.

Fer front als temes concrets

Declaracions de Palle Nielsen en una entrevista amb Louise Rydén a *Paletten*, núm. 4, Göteborg, 1968.

El 1968 Palle Nielsen va presentar *Modellen. En modell för ett kvalitativt samhälle* (El model. Un model per a una societat qualitativa), al Moderna Museet (Estocolm), que es basava en la creació d'un espai dedicat exclusivament als nens. Va posar en marxa l'Acció Diàleg, la primera acció que es va fer a Estocolm, on es va integrar *El model*.

Les idees que defensava –actuar en comptes de manifestar-se, enfrontar-se als problemes reals del sistema, dedicar-se a les persones i a les seves relacions amb el món– s'han anat incorporant en les accions posteriors a l'Acció Diàleg. Una prova d'això radica en el fet que les crítiques sobre les reticències dels grups d'esquerres per donar suport a aquestes idees han deixat de ser rellevants, i mostra fins a quin punt ha canviat el clima en els últims mesos.

Palle Nielsen considera que la revolució no és possible si no hi ha un canvi individual. Sense aquest canvi, la revolució es limita a ressuscitar la vella societat en una nova forma. Per això, hem de començar a treballar-nos, per exemple, i viure en col·lectivitats i construir relacions humanes a través de les nostres accions diàries en societat. Només així pot començar el canvi real.

És un intent de canviar la conducta més que no pas una sèrie d'entorns o programes educatius. Es tracta de denunciar les dobles morals i la condescendència amb què es tracta el dret d'una persona a triar les seves pròpies relacions socials, en les quals es fonamenta aquest sistema. Però entenem que els costi acceptar aquest canvi qualitatiu de conducta.

Qualsevol estructura autoritària de poder es debilita si la gent comença a comunicar-se, a entendre les seves relacions socials i globals. (Palle Nielsen)

Si la gent no canvia, la revolució és impossible. I, si pel que fos, tinguéssim una revolució, la nova societat ben aviat semblaria la mateixa, perquè la gent és la mateixa.

Per tant, hem de començar per canviar les persones i com es comporten entre si. Hem de crear una personalitat antiautoritària. La nova societat qualitativa haurà d'estar formada per persones que no només cooperin, sinó que ho vegin com una necessitat: aquesta és la base d'una societat socialista.

Hem d'anul·lar el poder que té l'aparell de producció sobre les persones; hem d'abolir l'obligació de consumir i hem de treballar per un nou tipus de relacions.

Hem de concentrar-nos en l'ésser humà si volem construir una societat a partir d'unes altres premisses. No n'hi ha prou a parlar d'antiautoritarisme –podria ser fins i tot anàrquic–, sinó que alhora cal construir una cosa qualitativa, donar altres alternatives. I aquesta alternativa és la comunicació a gran escala.

El model és un intent de crear diferents tipus de relacions entre pares i fills. L'adoctrinament del sistema capitalista és molt més eficaç ara que quan érem petits; el que està en joc és lluitar-hi i crear altres identifications socials. Això vol dir treballar a molts nivells. Un d'aquests nivells té a veure amb els nens; un altre, amb els joves; perquè crec que els adults ja estan atrapats: el seu grau d'adoctrinament és tal que no s'hi pot fer res.

Fins i tot les persones més alliberades estan dominades pels fracassos viscuts durant el seu procés educatiu. Els fills s'adapten a la situació dels pares, que ja ha estat condicionada abans per una societat governada pels interessos del capital.

A Estocolm, *El model* i l'Acció Diàleg es van desviar, en certa manera, del bon camí. Van tenir un caràcter més aviat apolític i es van centrar sobretot en el medi ambient. La raó de tot plegat és que Estocolm és una ciutat provinciana; aquí els grups d'esquerres són provincians. Si els suggereixes una altra manera de treballar i els ensenyes exemples de grups d'altres països, no en treus res. Vaig mirar de promoure accions en lloc de manifestacions: tal com ho veig, les manifestacions només tenen efectes negatius. Una manifestació contra l'ambaixada americana no té cap mena de fantasia: només és un intent de suggerir un procés d'identificació social compartit; la gent es reuneix, i sembla que al final el que compta sigui l'encontre. Si el més important és lluitar contra la guerra del Vietnam, potser val més quedar-se a casa rumiant mil altres maneres més eficaces per neutralitzar els Estats Units i oposar-se als interessos nord-americans a Suècia.

Crec en la tàctica que aborda temes petits, concrets; que impulsa el debat i posteriorment l'amplia cap a altres aspectes rellevants, per tal que l'Estat es vegi obligat a reconèixer els seus errors i la gent se senti impel·lida a unir les seves forces contra el capitalisme. Perquè si el poder de l'Estat, que és l'autoritat suprema, és capaç d'admetre ni que sigui un sol error, l'individu pot també assumir la seva pròpia responsabilitat en el procés de presa de decisions.

El model no hauria funcionat mai a Alemanya, per exemple, perquè és massa autoritària; només hauria comportat una reacció de grans proporcions. Aquesta mena d'acció s'adapta més als països on hi ha una actitud més liberal cap als nens, com ara els països escandinaus i, potser també, Anglaterra.

El canvi es produeix en els nens, en els seus pares i a escala governamental, i llavors el conjunt del sistema comença a trontollar. Després d'això, podem continuar treballant en petits canvis, que van obrint les portes a altres transformacions.

Però aquí a Estocolm cap dels grups d'esquerres va donar suport a aquesta tàctica i, per això, l'Acció Diàleg no va prosperar. En canvi, a Copenhaguen els grups d'esquerres van ser els únics a donar-hi suport i allà, diria, l'acció es va desenvolupar positivament.

Sempre hem pensat que això tenia a veure amb un model socialista. Volem una societat diferent, amb unes relacions diferents entre les persones, unes relacions que ara presentem en una situació concreta. Quan la policia i l'Ajuntament ens van demanar que ho deixéssim córrer, ens hi vam negar, i es van veure obligats a arrestar alguns dels que hi participaven. A Estocolm els que van organitzar l'acció tenien por del sistema. I, amb tot, l'acció va acabar reivindicant millors parcs infantils per als nens.

No fan falta zones d'esbarjo. Cal canviar el comportament, canviar la societat i crear un món socialista on les persones es puguin comunicar. Per a què dimonis serveixen els parcs infantils? He vist nens que estaven la mar de bé en patis asfaltats on els permetien jugar amb el que volguessin. No podem planificar res en particular, però els podem donar oportunitats perquè pensin pel seu compte, i és així com aconseguim un canvi de comportament de debò.

Si tenim una bona teoria, però l'únic que fem és parlar-ne, i la deixem com a simple declaració, en comptes de dur-la a terme, aquesta teoria no té cap mena de rellevància, però més bona que sigui. De fet, hi ha dues actituds a partir de les quals les persones aprenen unes de les altres. Una és l'actitud dogmàtica que ho adapta tot, funcioni o no, a les circumstàncies del nostre país. Això no és bo. L'altra implica fer servir el cap i aprendre el que és adequat per al propi país. En altres paraules, fer ús de les experiències que ens són favorables. Aquesta és l'actitud que hauríem d'adoptar. (Mao Tse-tung)

En la societat actual la relació preceptiva és la de parella. Vivim en parella i, amb els altres hi mantenim només

relacions d'amistat. Les actituds dels nens –i les nostres– cap la societat es caracteritzen per la por d'estar sols. I aquesta por neix del fet que estem sols perquè la societat està estructurada a partir de la parella: estar sol equival a no haver aconseguit formar una parella. I, quan estem sols, ens anquilosem i deixem de creure en nosaltres mateixos.

Podem establir totes les teories de l'alliberament que vulguem, però la institució de la parella està fortament arrelada en el nostre interior: es tracta d'una doble moral que no té punt de comparació amb res. Si, per exemple, estic passant un vespre amb una parella i li dic a l'home: «La teva dona i jo hem decidit que ens anem al llit», es quedarà de pedra i reaccionarà indignat. Aquí és quan arribem al moll de l'os de la doble moral d'aquest home; és el moment en què podem començar a discutir la relació de les seves teories amb la realitat. En això consisteix el fet col·lectiu: a treballar col·lectivament i incidir en un mateix per tal de mirar d'abolir l'adoctrinament i aconseguir que les accions i els sentiments siguin coherents amb les idees.

Esteu molt bé a Estocolm. He conegut moltes persones solitàries: dones amb fills i homes que estan sols. Si només un d'ells digués «Etic sol. Em pot ajudar algú?», de ben segur que hi hauria cinc persones disposades a donar-li un cop de mà. I aquí el repte consisteix a acceptar aquestes cinc persones. Si només n'acceptes una, ja tornes a caure en la parella i al cap d'un mes estaràs tan sol com abans.

Tot el nostre comportament emocional gira al voltant del mite de la propietat, fins i tot en el llenguatge, en les nostres converses: n'hi ha un que en sap i un altre que no, i el que guanya el joc «es queda amb» l'altre. I si no n'hi ha cap que domini, s'entén que hi ha gairebé una desintegració de la personalitat; ens tornem porucs i agressius.

Pel que sembla, l'única possibilitat real de comunicació consisteix en la dinàmica sexual de la parella.

La comunicació és més fàcil quan se'ns permet tocar la pell d'un altre. Per això sovint és més fàcil la comunicació entre home i dona que no entre dos homes. Perquè que dos homes es toquin és un tabú. Però també hi ha altres tabús: la parella «prohibeix» les relacions que no siguin d'amistat amb altres; no hi ha manera de canalitzar un contacte més intens ni de cultivar la curiositat que de vegades sentim per als altres.

Mentre hi hagi parelles i mentre els capitalistes en treguin un profit, res no canviarà per molt que ens passem anys predicant el radicalisme d'esquerres. Res no canviarà a fons fins que no canviem nosaltres mateixos.

La relació de parella és una manipulació. Només si podem contrarestar aquesta manipulació no acceptant-la, veient-nos els uns als altres com a simples éssers humans amb determinades qualitats físiques i psíquiques, podem trencar aquesta profunda deficiència de la nostra societat. Hi ha moltes persones que busquen comunicar-se amb els altres, però que simplement no s'atreveixen.

I si un viu en una col·lectivitat i manté una relació col·lectiva amb els altres, enderroca més barreres socials que no pas anant a manifestacions.

El fet de viure en una col·lectivitat dona també llibertat econòmica. Cal tenir una economia compartida i ser solidari. D'aquesta manera, uns quants poden treballar durant l'any i donar així als altres l'oportunitat de dedicar-se a l'acció; a la revolució, per dir-ho així.

L'esforç que dediquem al treball és un altre problema. Si ets un revolucionari mitja hora al dia, val més que ho deixis córrer perquè no n'hi ha prou. Cal mesurar els esforços; si treballes cinc hores dintre del sistema per sobreviure, has de treballar contra el sistema com a mínim cinc hores més per contribuir a la revolució. Qui ho fa això? Qui té prou energia per fer-ho? Caldria treballar dia i nit, i això només es pot fer si un s'accepta plenament; i qui s'accepta plenament?

I si un treballa dins del sistema, contribueix al consum i, per tant, a l'increment de producció que, en última instància, només afavoreix el capitalisme.

La col·lectivitat ofereix una oportunitat per solucionar aquest problema. En poques paraules, el que cal és no jugar segons les regles del capitalisme.

S'ha d'intentar canviar la condició social, i això es pot fer si ens comuniquem amb els altres. Però si ens limitem a canviar les condicions econòmiques mentre tothom manté la por de canviar les coses a fons, no passarà res.

El meu objectiu final és trobar un sistema definitiu de comunicació entre les persones. Si aquest sistema hagués funcionat en la societat actual, hauria acceptat aquesta societat, però aviat em vaig adonar que era impossible. La societat es fonamenta en altres premisses, altres circumstàncies, i per això he d'intentar canviar la societat per tal que es basi en una altra estructura econòmica, perquè hi ha *grans* possibilitats; però encara estem lluny, molt lluny, d'haver trobat un sistema de comunicació ideal entre les persones.

Per exemple, les nostres premisses són molt diferents de les dels xinesos. A la Xina no hi havia menjar, ni producció, i la necessitat va crear les bases per a la comunicació i la relació humana. La manera que tenen els xinesos de veure els altres és força autoritària comparada amb la nostra; en això hi influeix el model socialista xinès, i aquest model funciona bé allà, però no el podem traslladar al nostre cas. Tenim menjar, tenim producció, tenim una percepció diferent dels altres, i el nostre ideal haurà d'anar per una altra banda.

Hem de concentrar la nostra energia en les capes i els grups socials que suposem que escolten i que encara poden pensar. Aquí és on podem tenir un impacte educatiu real. No podem triar el nostre públic a l'atzar. L'adoctrinament està massa avançat per això. (Mao Tse-tung)

Avui en dia hi ha una clara polarització entre les generacions. Els joves d'ara han crescut amb els mitjans de comunicació de masses, i com que saben moltes més coses del món, del món exterior, en el terreny social també mantenen relacions globals. És a dir, si visc a Suècia o Dinamarca i busco identificar-me socialment amb els altres, no em limitaré als suecs i als danesos, sinó que també hi inclouré els vietnamites i els mexicans, perquè en sé alguna cosa. Això és el que ens diferencia de la generació anterior. Ens hem d'adonar d'aquesta polarització; no fer més gran la distància, sinó adonar-nos que existeix.

Crec que el motiu de la revolta juvenil és aquesta polarització: no parlem d'idees diferents, sinó d'experiències diferents. Els radicals de mes de cinquanta anys tenen una idea del que vol dir ser humà diferent de la que tenen els joves de vint-i-tants. Per això, utilitzo el terme *model* per definir un model per a una societat qualitativa: introdueixo aquest paraula, perquè el debat continuï girant entorn del fet que amb unes opinions corrents es poden tenir tant objectius quantitius com qualitatius.

He après molt dels hippies. El que intentaven fer era transformar la visió dogmàtica que ells mateixos tenien de la gent, canviar les pressions socials que n'havien configurat la conducta i que donen peu a allò que pot ser útil per a la societat. Imagineu-vos que l'esquerra radical fes el mateix i no es distanciés de les persones d'aquesta nova societat que miren de contrarestar l'adoctrinament a què ens sotmeten els pares, la societat i tota la nostra estructura cultural. Crec que molts dels que actualment s'incorporen en els grups d'esquerra radical no ho fan per consciència social ni per cap interès revolucionari, sinó perquè busquen noves relacions socials.

I, gràcies a aquest objectiu, molts –per exemple, els joves del moviment pop i els hippies– han ampliat la consciència política i socialista del que fa només un any era una simple revolta juvenil apolítica.

Els diferents grups d'esquerres comencen ara a trobar una manera de comunicar-se, i tant hippies com gent d'esquerres poden coincidir en un punt, perquè en certs aspectes pertanyen al mateix tipus de persona. Però, alhora, és impossible comunicar-se amb la generació anterior. Hem començat a resoldre el problema de la comunicació entre els que s'assemblen, però encara no sabem comunicar-nos amb els que són diferents.

En una societat avançada les necessitats no només són quantitatives (necessitat de béns de consum), sinó que també són qualitatives: la d'un desenvolupament lliure i diversificat de les aptituds de l'individu, d'informació, de comunicació i de comunió entre els éssers humans, la necessitat d'alliberar-se no només de l'explotació, sinó també de la imposició i l'aïllament tant en el treball com en el temps lliure. (André Gorz)

Fa molt temps, l'artista tenia un paper en la societat, perquè l'art era un sistema de comunicació social que aplegava la gent al voltant d'un tema per explorar. És cert que era un art religiós, però tenia alhora una funció social. Amb el temps, l'artista va convertir-se en un decorador d'esglésies i gradualment també en un bufó al servei dels poders seculars: era l'inconformista que podia criticar-nos els defectes alhora que ens divertia. Com que treballava pel seu compte, era inofensiu, i com que li pagaven els serveis, continuava sent una figura irrellevant.

L'únic intent d'abolir aquest sistema va fracassar durant la Revolució Russa. Es va produir la transferència de la producció que sempre havíem somiat, i al començament els artistes van tenir un gran poder. Però van ser incapaços d'administrar-lo i, a sobre, els poders fàctics eren tan burgesos que van reprimir la immensa energia d'aquests artistes, amb la qual intentaven canviar l'actitud de la gent.

Veig l'artista com un bufó que pot dir el que li vingui de gust, sense cap conseqüència. El sistema ho accepta tot,

ho fagocita tot; la tolerància repressiva funciona a ple rendiment.

La norma de l'u per cent¹, per exemple, va molt bé per fer callar l'artista: tothom vol la seva part del pastís. I aleshores el que perpetren és una pura merda, més dolent impossible, com aquesta gran cigala que hi ha a Skärholmen. Això és art, diuen, feu-ne un monument. Jo ho considero un monument a la falta de compromís de l'artista.

L'artista sap des del començament que el que fa es fonamenta en falsos pretextos; que ell mateix és un radical, un individualista, a qui no entenen i a qui, en el fons, no poden entendre. Però sap que el que fa té molt valor, que hi ha un Estat gran i amable que li dona carta blanca, i que no s'ha d'amoïnar per les reaccions de la gent, tant si són positives com negatives.

Els artistes s'han convertit en una excusa perquè la societat incrementi la producció i la persona s'aïlli més.

Jo mateix vaig ser artista i vaig participar en concursos i debats fins que em vaig adonar que no era gens conseqüent. Aleshores va ser quan vaig començar a dedicar-me a les zones d'esbarjo per als infants per tal de trobar una via d'entrada. Però això també va ser un error, perquè en definitiva li donava al sistema una oportunitat per excusar-se per tot el que no fa.

Escriure llibres, pintar quadres: és com escriure's cartes. Hem d'abolir la tolerància repressiva de la societat assumint les funcions que l'artista exercia abans com a centre social, mantenint certes cerimònies i creant temes útils per a la comunicació.

1. Aquesta norma estableix que l'u per cent del pressupost destinat a habitatge públic s'ha de reservar a l'art.

Poder expressar-se amb calma i tranquil·litat és un privilegi. Gairebé ja no sabem trobar quina és la utilitat dels artistes en la nostra societat. S'abusa de la seva imaginació. Per tant, què poden fer? Doncs potser el que poden fer és interactuar amb la societat, on es necessiten idees i imaginació, i treballar-hi, en lloc de pintar un miserable quadre que no serveix de res i que ni tan sols no serà entès. Això, és clar, si és que es vol canviar la societat.

Començar per relacionar-se amb la gent normal i corrent i viure'n els valors: això hauria de ser el més important en la formació de l'artista.

En lloc –o a més– d'escriure articles per a revistes de poca tirada, caldria fer diaris murals, anar als barris marginals amb càmeres de cine, gastar una part dels diners que es guanyen amb els llibres i imprimir pamflets; sortir al carrer i pintar les nostres idees, i d'aquesta manera les idees arribaran a tothom. I si ve la policia i mira d'aturar-nos, serem conscients del nivell de llibertat d'expressió que tenim.

Hem d'estar disposats a sortir al carrer amb les nostres idees i aguantar les represàlies; mantenir-nos fermes en el que creiem en lloc d'amagar-nos-en.

Per què es van crear *El model* i *El globus*?

Intervenció en un debat sobre els nens i l'entorn

Conferència que Palle Nielsen va pronunciar en el seminari de Västerås sobre *El globus*, organitzat per la Federació Nacional de l'HSB (associació cooperativa de vivendes) al febrer de 1969. Publicat originalment a *Att lekka/Att träffa/Att samtala/ALLA/Är det Möjligt i de Områden vi bygger och lever i?*, Estocolm, 1969.

El meu problema és que parlo danès i ja m'he trobat altres vegades que la gent no entén el que vull dir. Aquest seminari se celebra en certa manera perquè *El globus* està instal·lat a Råby. I és allà perquè *El model* s'havia instal·lat a Estocolm, juntament amb altres accions.

Ja fa tres o quatre anys que treballo la problemàtica dels jocs infantils; ho faig en col·laboració amb alguns sociòlegs i psicòlegs culturals. Ara, gràcies en part a la gran quantitat d'informes que han anat apareixent, hem descobert que els nens no estan bé en els barris perifèrics on viuen, i que els adults hi estan ben malament. Em consta que molts dels sociòlegs i psicòlegs amb qui he treballat a Dinamarca intenten anar al fons de la qüestió. Aquest és un dels motius pels quals es van fer *El globus* i *El model*. I així es va encetar un debat sobre aquests problemes, és a dir, sobre el fet que ni els adults ni els nens acabaven d'estar bé.

Potser em trobeu massa seriós, i fins i tot puc arribar a semblar una mica abrandat en algunes de les coses que plantejo; però els meus treballs sobre la qüestió dels jocs infantils i els marcs físics on es duen a terme m'han fet admetre que els problemes d'adaptació dels nens a la nostra societat del benestar són més seriosos del que m'havia imaginat. I que únicament un canvi radical i sincer en la nostra manera d'entendre les relacions humanes podrà canviar aquesta trista imatge dels problemes d'identitat que veiem cada dia. D'aquí que m'ho prengui tant a la valenta.

I aquest canvi només arribarà, en primer lloc, gràcies a la nostra voluntat d'anar al fons de la qüestió; a la voluntat de tots nosaltres, els que estem aquí, carregats de coneixements i responsabilitat.

El plantejament d'aquest seminari i del debat seriós que esperem que en sorgeixi, respon al tema del «joc creatiu en els barris perifèrics». Tal com es desprèn d'aquest mateix plantejament, tots els intents de creació de nous entorns lúdics que han inundat Estocolm aquesta tardor, ens aporten algunes de les principals premisses.

És ben natural que en les converses que tenim ara i aquí intentem cenyir-nos en situacions reals concretes –les podríem anomenar alternatives– que hi ha hagut en l'espai públic. Com que la població sueca ha reaccionat positivament a aquestes alternatives, no té res d'estrany que vulguem treure profit d'aquesta nova plataforma. I que invertim diners, temps i esforços en els jocs infantils creatius. Si arribem fins aquí ja haurem fet molt. Però, per què precisament ara, al 1969? Ja fa trenta anys que teníem aquest mateix problema; un parell d'anys enrere, també. Deixem-ho estar per ara.

Un altre aspecte, essencial en aquest context, és que aquesta sèrie de situacions lúdiques alternatives no van sorgir de les institucions públiques –és a dir, no van ser ideades per la gent que ocupa càrrecs de responsabilitat i vetlla pel nostre confort; pels que gestionen i prioritzen les inversions– sinó que es van fer realitat gràcies a la feina i al compromís d'un bon nombre de joves. I ells –i nosaltres– ho van fer al marge dels canals de decisió habituals... Si admetem que aquestes alternatives es van imposar malgrat –i en oposició a– un sistema decisorí burocràtic, hem d'intentar també entendre'n les causes de fons.

Una és aquesta: que els nens eren capaços de crear el seu propi ambient –ahora que s'implicaven activament en el joc i es desenvolupaven a través de l'experimentació dels

materials en un procés col·lectiu i en interacció amb els adults- i això era, a banda d'una realitat alternativa, un intent de mostrar a la resta de la societat que nosaltres, els adults, i ells, els nens, necessitem les relacions humanes. És cert que costa encaixar-les en la nostra estructura social, però és factible establir-ne algunes, si ho fem individualment.

És possible assumir responsabilitats cap a un mateix, cap als altres i decidir-se a canviar col·lectivament la realitat i, d'aquesta manera, provar de resoldre els problemes d'identitat propis. És tan senzill com això: participar i adonar-se que un és útil.

Aquest conjunt de situacions lúdiques, doncs, eren tant un intent d'assenyalar un problema cultural obvi en la nostra societat del benestar com la voluntat de crear situacions on els nens poguessin experimentar noves facetes de la seva realitat.

Una altra de les causes és que hem hagut d'adaptar-nos a qualsevol preu a les exigències d'eficàcia del sistema productiu, sense que ningú ens hagi preguntat si ja ens anava bé.

Per tal de fer aquestes reflexions més planeres, m'agradaria donar alguns exemples d'aquesta obligació d'adaptar-nos a les exigències d'un aparell productiu que centralitza les decisions, les responsabilitats i de veure quines en són les conseqüències per al nostre model de vida. Mentre estem aquí reunits i oberts a la necessitat d'impulsar el joc creatiu en l'entorn dels nens, s'ha engegat una caça de bruixes cap als joves que intenten experimentar amb altres formes de vida -joves als quals per primera vegada en la història moderna no els cal posar-se a la cua, ni han de fer reverències per aconseguir els mitjans econòmics suficients per sobreviure.

Es tracta de joves que intenten resoldre els seus problemes d'identitat a través de models de vida col·lectius i d'experiències d'evasió psicodèliques.

Sí, i mentre estem aquí reunits, intentant resoldre alguns dels problemes dels nens en les barriades, les estadístiques ens diuen que tenim un dels índexs de suïcidi i d'abús d'alcohol més alts del món, i que el consum de fàrmacs del nostre país és massa alt.

I resulta que no fem més que parlar dels jocs creatius dels nens... alhora que tenim més que assumit que la seva experiència de la realitat és també la vivència dels adults; que el principal contacte dels nens amb el món que els envolta són els pares, els adults. I si els adults no rutllen, els nens tampoc rutllaran.

D'això no en tenim cap dubte...

Si quan mirem d'aprofundir en el vincle entre grans i petits, capgirem el plantejament del problema i, en comptes de jocs creatius infantils parlem d'experiències creatives conjuntes entre adults, entendrem millor l'abast del problema. Entendrem que es tracta d'un problema de política cultural i social i, sobretot, d'un tema de política econòmica.

Entendrem que parlar únicament del benestar dels nens és posar el cap sota l'ala. No podrem resoldre els problemes d'identitat millorant les activitats infantils a dins i a fora de les llars. La qüestió és una altra, i cal abordar-la. És evident que cal invertir més en l'emotivitat activa dels nens, en els seus valors i els dels adults, però aquesta és només una mínima part dels nostres canvis d'actitud respecte a les relacions humanes.

Hem d'entendre -nosaltres, que som responsables- que això exigeix una considerable inversió de temps, coneixements i diners. Perquè, encara que ara decidíssim dur a terme un procés de democratització honest i de gran calat, la llibertat que amb això li donem a l'individu no en resoldrà els problemes d'identitat. Les normes amb les quals convivim avui en dia s'han convertit en una part tan essencial de les nostres pautes psicològiques que la suspensió unilateral

de la tutela encara posaria més problemes. És una intervenció lenta i pedagògica, i hem de tenir clar que entrarem en conflicte amb la indústria i el comerç, que veuen el ciutadà com un consumidor aïllat i sempre a punt de comprar.

Crec que d'això en som conscients. I és una de les causes per les quals ens estimem més fer la vista grossa. L'engranatge social és tan dèbil a l'hora d'afrontar els canvis, que un simple cop en el sistema funcional el col·lapsa. Crec que això també explica per què preferim facilitar ajuts socials a tots els inadaptats, o construir-los pobles o illes, abans que buscar solucions als problemes que els van obligar a ser-ho. Però, ¿som capaços de ser simples espectadors dels grups de joves, pares, gent gran, de persones inconformistes, que només perquè no poden acceptar el seu rol en l'engranatge social, han substituït la identitat per l'evasió? No, em sembla que no. I segur que cada vegada n'hi haurà més. Crec que hem de revisar la nostra pròpia acceptació de la realitat de la societat del benestar. I, què podem fer?

Ens trobem aquí com a experts, amb la responsabilitat de mirar pel confort dels altres, dels llocs on viuen i mantenen les seves relacions socials –i no només per a aquells que hi viuen ara, sinó també per a les generacions futures. I dic nosaltres, perquè som els que ens trobem aquí per intentar resoldre els problemes dels nens en els barris perifèrics. I no cal dir que tots volem que siguin nens actius, deserts i crítics amb el món que els envolta.

Per això, m'ha semblat que era bo posar aquest problema sobre la taula, perquè des d'aquí puguem trobar una possible solució a aquest problema cultural tan punyent. I un cop més, ens preguntem: com?

Estic convençut que és possible obrir un debat constructiu si adoptem una actitud crítica davant de les administracions i institucions. Cal intentar, obertament, incloure la gent en els processos de presa de decisions i els mecanismes que en defineixen la realitat. I això s'ha de combinar amb una

activitat investigadora sòlida i avançada. No parlo d'una investigació estrictament científica, sinó d'una prova pilot, experimental –del fet d'obrir-nos a vivendes i models de vida diferents. Parlo de provar alternatives. I a l'hora de parlar de l'univers dels nens, intentem no aïllar-los més del que ja ho estan; permetem-los que interactuïn amb els adults allà on viuen.

Deixeu-me que citi el capítol final d'una anàlisi sociològica que es va fer a la Universitat de Göteborg l'any 1967 sobre els pares, els fills i el temps de lleure:

En aquest capítol final, i al llarg de l'estudi, hem recomanat sovint que es faci una prova pilot avançada que combini preferiblement la pràctica i la teoria de la investigació. En aquest cas és possible que el que ens doni resultats no sigui un treball costós ni d'un gran rigor científic, sinó més aviat una experimentació conscienciosa, coordinada i de continuïtat sostinguda, amb la qual s'intenti sistemàticament ampliar els coneixements de determinats problemes. Per ser efectiva, una activitat com aquesta l'hauria de planificar, dirigir i controlar un equip d'arquitectes i urbanistes, representants de les empreses constructores i administradors de finques, així com especialistes en temes socials i de comportament. Un treball d'aquesta mena pot ser un requisit essencial perquè algun dia solucionem problemes tan greus i complexos com els que hem exposat aquí.

Crec que, al marge de gestionar i planificar els models de vida de la gent, també caldria permetre els canvis que poden produir-se a través de proves i experiments provocadors. Això ens hauria de portar a tenir un coneixement més profund de les coses i a fer que tinguem més ganes d'involucrar-nos en la gestió de les responsabilitats. Aquesta seria la millor manera d'ajudar els nens.

Els artistes socials

Escrit originalment per Palle Nielsen per al catàleg d'*El model* i publicat a Clausen, Højholt, Hejlskov Larsen et al. (eds.), *MAK*, núm. 1, vol. 1, Copenhaguen, 1969.

Una història per començar

Havia aconseguit algunes galledes d'argila, eren plenes de fang, i vam construir un petit espai tancat amb xapes de metall. A fora, un grup de nens petits nedava pel terra enmig de la pintura. Duien davantals de plàstic que cobrien les seves panxetes prominents i s'obrien camí cap a la paret entre els pots de pintura verda i vermella.

Un cop la paret va estar a punt, vaig donar per fet que el lloc ideal per pintar seria la paret coberta de paper. I els nens, amb uns somriures que anaven d'orella a orella, van introduir els seus pinzells en els pots i van començar a escampar-hi la pintura, simplement pel gust de fer-ho.

Una de les nenes sense voler havia bolcat un pot de pintura vermella. Els altres nens van descobrir que era possible jugar amb la pintura, que tenia una consistència oliosa i que queia a poc a poc en enfilalls gruixuts. Van veure que si aixecaven la mà podien atrapar la pintura a l'aire.

Em vaig sentir la mar de content quan vaig descobrir que la pintura podia fer-se servir com a material, però també em neguitejaven les reaccions, sobretot davant de les deu cares sorrudes de les mares que s'havien vist obligades a deixar que els seus fills continuessin explorant. Vaig amagar-me darrere de les pantalles, mentre traguina el fang de les galledes.

Havia previst col·locar deu grans pilons de fang sobre la taula. I els petits no van tardar a llançar-se precipitadament cap al nou material. Era marró i net. Mentre els seus dits rabassuts s'enfonsaven en el fang, vaig anar a buscar una mica d'aigua.

L'aigua, de fet, era per rentar-se, però la van anar barrejant amb el fang i els nens van anar per feina. Si li donaven un cop –de ple amb el palmell de la mà– se sentia un gran patatxap i ells respiraven amb satisfacció. I si l'amassaven amb la mà sencera, feia un xip-xap, espremien el fang i s'escorria suaument entre els seus dits.

Hi vaig intervenir, perquè aquella no era la idea. Un dia fallit. Vaig passar molts moments amb els nens al llarg del dia: tot eren fracassos. Jo dirigia els nens, suposant que ells voldrien treballar el material tal com ho hauria fet jo.

Però, al cap i a la fi, a aquells marrecs no els calia ser constructius. Ells experimentaven en comptes de crear.

Al vespre vaig intentar experimentar aquells materials. Però justament perquè m'havia decidit a experimentar –o perquè jo només sabia crear– el fet d'atrevir-me a experimentar se'm feia estrany. Em dol haver de reconèixer que he creat sense experimentar, o que he establert una frontera entre experimentar i crear. Potser és que he oblidat completament què és experimentar el que és nou.

Redefinició del rol de l'artista

No falten motius per aprofundir en aquesta vivència i provar d'entendre per què reaccionem –amb conformisme– davant d'una situació d'experimentació tan concreta i senzilla.

Diria que això té a veure amb alguns dels problemes que ens han portat a la situació que vivim ara com a adults. I que

és ahora aquí on es troba la raó del nostre interès per canviar les circumstàncies. Sovint, quan intentem canviar, ho fem de forma vacil·lant i incerta –com, per exemple, quan ens esforcem per adoptar una altra actitud cap a l'ésser humà. Fem intents per forjar-nos una imatge –tant de nosaltres com dels altres– del que voldríem ser capaços de fer.

Ens trobem, doncs, en la mateixa situació –com estranys davant nous materials, noves situacions– i reaccionem espontàniament d'una manera diferent de la que hauríem volgut. Com que ens sentim obligats a assumir un rol inflexible, tenim la sensació de ser empesos a atribuir-nos, a nosaltres i als altres, uns valors determinats.

El fet que siguem inflexibles i intentem evitar que els altres experimentin, cosa que fem per satisfer les nostres pròpies necessitats, és una realitat essencial –fonamental– en les nostres reaccions. Hem estat educats a l'ombra d'un model humà basat en l'eficàcia.

El nostre problema principal ha acabat sent el progrés tecnològic i les idees que tenim sobre les possibilitats de l'individu –en part creades per ell mateix i de les que en part va néixer. I les conseqüències de tot plegat ens superen. El progrés ha canviat la nostra concepció de l'individu i l'ha centrat en les competències d'eficiència i productivitat, tot i les moltes possibilitats que hem tingut d'establir i construir utopies sobre les relacions humanes. Però aquestes utopies no s'han materialitzat. Els intents que hi ha hagut van quedar frenats, desactivats, perquè es va donar prioritat a la productivitat humana per sobre de les utopies. I això ha passat a diversos nivells.

Perquè, encara que aconseguíssim apropiar-nos dels mitjans de producció, aniríem a parar a una nova situació, que seguiria el mateix patró d'eficiència. Les nostres reaccions responen a unes pautes predeterminades, en què el que compta és produir, ser constructius i eficaços.

Això significa que abans, després o durant el canvi econòmic, ens hem d'esforçar per comprendre que som incapaços de viure determinades situacions i relacions humanes.

Per altra banda, podem contribuir a desencadenar el canvi, i força, si revisem algunes idees sobre les relacions humanes reals. Ho podem fer frenant les assignacions inconscients de rols i substituint-los per d'altres de nous i deliberats. Triats per nosaltres.

A còpia de treballar amb nosaltres mateixos, amb la voluntat d'entendre, transformar i provar noves relacions, ens concedim el dret de voler el mateix per als altres. Si les nostres noves relacions es converteixen en l'expressió del que experimentem –del que ens atrevim a experimentar– podem arribar a ser un model per als altres.

Però, precisament, treballar amb nosaltres mateixos és difícil i inabordable perquè sovint estem immersos en un rol exculpori. Es fa molt difícil viure en una societat que està obsessionada per la imatge i on l'efectivitat està sistematitzada; sentir-se'n part psicològicament, i ahora canviar i estar socialment compromès d'una manera creativa.

Això implica, efectivament, que atribuïm uns valors del tot diferents al fet de ser creatiu, de ser artista. Justament perquè són uns privilegiats, amb el dret de donar forma als seus propis somnis, els artistes es distancien junt amb tots aquells que proven d'experimentar i transmetre experiències: parlo d'aquest considerable grup de persones que tracta de viure l'art en comptes de reproduir experiències.

Els artistes socials

Prenem com a punt de partida el rol habitual de l'artista d'avui en dia, i a partir d'aquest (al qual el sistema atribueix tan altes qualitats) provem d'entendre com s'adjudiquen

aquests rols i classificar-los en una llarga sèrie de consideracions.

La situació creativa és, evidentment, una situació productiva amb una finalitat constructiva. Si partim de la base que una construcció implica en si mateixa cert desenvolupament, que un objecte creat en la nostra societat suposa en si mateix un desenvolupament i que, per tant, és part d'un context històric més ampli, llavors aquest producte té un valor intrínsec, una qualitat que pot influir en l'evolució de la societat.

Però si –com faig jo– partim de la idea que la construcció artística és la conseqüència d'una influència i d'una atribució de rols predeterminada, que fa que l'artista opti per canalitzar les seves experiències a través d'una producció, resulta que l'artista no pot influir en el desenvolupament de la societat des del seu rol actual. Aquest rol obliga a tenir en compte tots els productes. I per si això no fos prou, hi ha un mercat disposat a comercialitzar-los. El rol es limita, doncs, a seguir el model de producció i d'eficàcia generalitzats.

Els artistes accepten i són acceptats. El fet que un producte tingui un valor de mercat implica reduir d'entrada la capacitat d'experimentar, perquè els artistes han de partir de l'acceptació del seu rol abans de començar a reproduir les seves experiències. Això significa, doncs, que l'artista canalitza les seves experiències ja en el mateix moment de triar-ne el tema. El producte ha de respondre a les expectatives del mercat.

I quan aquestes experiències passen a ser la reproducció sistemàtica d'uns hàbits, l'artista queda en una situació similar a la de les persones normals i corrents; però és més perillosa i conservadora de cara al sistema, perquè la part de la població que pren decisions, per una banda, identifica determinats productes amb la seva necessitat de vivències i, per l'altra, utilitza la situació de l'artista

sotmès a un determinat rol com a consol i excusa davant dels que no són capaços de prendre decisions.

Malauradament, l'artista no sempre està interessat a canviar aquesta situació, perquè els privilegis adquirits impliquen el reconeixement d'unes qualitats i d'una dimensió pròpia; és una qüestió ritual. Però es tracta només d'una plataforma concedida, on l'artista, com a figura d'exposició, pot representar la seva «independència» del sistema.

El fet que hi hagi una correlació entre els rols atribuïts als artistes i als individus productius sense capacitat de decisió ens fa veure fins a quin punt la societat productiva limita la capacitat d'evolucionar i experimentar.

L'artista, com a individu d'aquesta societat, es troba en la mateixa situació manipulada que la gent productiva «no-artista». Adoptem un rol determinat, que ens arrabassa qualsevol possibilitat de satisfer la més senzilla de les nostres necessitats: la de tenir vivències d'un mateix i dels altres guiats per la curiositat i l'experimentació.

Amb focs artificials romàntics

El rol que l'ideari productiu ens assigna és molt concret. És comprensible. És lògic. És, a més, socialitzador, si prenem l'eficàcia com a base reguladora. Utilitza una lògica sistemàtica a l'hora d'atribuir rols. I aquesta sistematització s'ha convertit en una condició necessària per al nostre benestar material.

La pregunta que ens hem de fer ara és si aquests rols aporten res de bo per a les persones. Si a aquest patró de relacions escindides li són inherents mecanismes que puguin sostenir i fer progressar les necessitats fonamentals que s'amaguen sota aquests rols. ¿O és que potser la nostra concepció de l'ésser humà ha canviat tan radicalment que aquestes necessitats resulten del tot alienes a l'individu?

Estic convençut que aquestes necessitats són vigents. I que és tal la força amb què s'estan desenvolupant que d'aquí en sortirà la possibilitat de transformar les seves pròpies circumstàncies.

L'home va crear la societat. Vam crear unes institucions com a organismes lliures i per nosaltres mateixos i ara existim independentment d'elles, sense capacitat ni voluntat per controlar-les. Però, al mateix temps, ens hem convertit en éssers socialment dependents del que vam crear en el seu moment, de manera que deixem que aquestes institucions ens modelin.

Hi va haver un temps en què érem modelables; era quan vivíem en unes condicions tan pèssimes que acceptàvem tant la societat de la productivitat i l'eficiència com els rols que se'ns havien atribuït d'entrada. Però el resultat d'aquesta gran capacitat d'adaptació va ser la convicció que és l'home qui crea la societat i que l'individu, en un estat més avançat, serà capaç de canviar l'entramat que la conforma.

I així retornem a la situació dels nens que naden en la pintura. El simple fet que estiguessin nedant en la pintura ja és un pas endavant cap a un canvi d'estructura de la societat. És un pas petit. I lent. Però està dins d'un moviment de desitjos i accions.

Ja sabem quin és el punt de partida per canviar les nostres circumstàncies, si és que ens limiten. I, a més, gaudim d'una expansió tècnica que ens ha donat i ens dona grans quantitats d'informació.

Som més amplis de mires; els nostres actes i la nostra organització han millorat. I això és així perquè vam haver d'actuar un cop vam descobrir la nostra realitat.

La compensació pel treball fet és material i alhora crea unes necessitats que se satisfan fent servir aquesta recompensa com a recompensa per satisfer. A banda, podem

augmentar les necessitats incrementant la capacitat de treball, i així obtindrem encara més satisfacció.

Això es pot fer a través de la formació, és a dir, rebent informació sobre els mètodes que fan més eficaç la producció. També podem influir positivament en la productivitat gràcies a la formació perquè, quan actuem, aprenem molt més sobre el funcionament de la societat. Això ens permet experimentar i viure, i crear situacions per als altres, perquè també puguin experimentar-les pel seu compte.

I n'anem aprenent. Aprenem que mentre ens prenguem les accions seriosament, es mantindran els rols que se'ns han atribuït. És per això que aprenem a experimentar per nosaltres mateixos. Hem d'actuar per alliberar-nos dels rols predeterminats. I volem actuar perquè tenim un objectiu.

Nosaltres mateixos som un objectiu. Sortim pertot arreu, pels altaveus, per la televisió, pels tèlex, a les portades dels diaris, perquè s'han obert esquerdes en els mètodes empírics de l'eficàcia.

Darrere nostre en vénen més. Tindran els seus objectius i adquiriran més coneixements. Crearan organitzacions amb els seus focs d'artifici romàntics a la mà. Són els artistes socials.

Per acabar, una història

Ja m'ho esperava, m'ho pensava: per això, n'hi havia quatre. M'ho havia intentat imaginar: l'agressió contra els bidons de gasolina. Però mai havia aconseguit imaginar-me tota la seqüència dels fets fins al final. Sempre m'acabava bloquejant.

Per això em vaig quedar tan parat quan tot d'una se'm va presentar l'ocasió i vaig veure que em tremolaven les

mans. M'hi vaig acostar perquè volia canviar la imatge que estava veient, el nus inamovible. I vaig ser rebut amb animositat i martellades de rancúnia. M'havia equivocat amb ell. Ho vaig tornar a provar, però amb agressivitat, perquè volia allunyar la imatge de nosaltres dos. Ell va rondinar.

Em vaig encendre. Vaig trobar un martell més gran i em vaig posar a donar cops frenèticament a un altre bidó de gasolina.

Ell va reaccionar de seguida, es va aturar en sec. Llavors tot se'n va anar en orris. Veure un llibre d'història sencer en només tres segons era massa per mi. Un signe de desenvolupament: jo havia estat barroer –prudent– no entenia res, i el vaig voler parar per amagar la meva feblesa. Viure un fracàs com a adult i traspasar-lo al nen, com a base per a reaccions futures semblants a la meva.

Mentre jo destruïa el bidó de gasolina vaig veure que la cara del nen es relaxava i reflectia una mena de complaença serena i comprensiva. Tot d'una, es va dirigir al meu bidó de benzina i va començar a buscar el compàs del meu ritme. I se'n va sortir. Recordo que vam somriure. I vam somriure també a totes les cares expectants del nostre voltant.

Textos en castellano

- | | |
|-----|--|
| 146 | Presentación
Bartomeu Marí |
| 149 | La utopía de masas del activismo artístico.
<i>El modelo. Un modelo para una sociedad cualitativa</i> de Palle Nielsen
Lars Bang Larsen |
| 199 | Textos de Palle Nielsen (1968-1969) |

Presentación

El año 1968 ha adquirido un estatuto casi mítico, como bisagra de una época que prepara el paso del siglo xx al siglo xxi. Por muchas razones el mundo cambia en la segunda mitad de los años sesenta y, sobre todo hoy, a principios del nuevo siglo, nos damos cuenta del porqué. Es en esa época cuando cristalizan las últimas formulaciones sociales de toda utopía política y cultural global. La década siguiente vendría a enterrar la idea de un posible progreso e inicia la expresión cíclica de crisis sistémicas. De los muchos eventos que identifican 1968 como una fecha clave, hoy recordamos uno que, aunque discreto, no deja de ser relevante.

Palle Nielsen, joven artista danés que venía especializándose en la concepción de los espacios públicos dedicados al juego para niños, realiza *Modellen*. *En modell för ett kvalitativt samhälle* (El modelo. Un modelo para una sociedad cualitativa) en la galería principal del Moderna Museet de Estocolmo. Gracias al genio programador de Pontus Hultén –a quien hoy muchos consideramos el inventor del museo contemporáneo–, el Moderna Museet era, hasta la inauguración del Centro Pompidou en París,¹ la institución artística más importante de lo que por entonces se denominaba Europa occidental.

Esta publicación celebra la donación por parte del artista a la Colección MACBA de la documentación de esta obra/intervención en el tejido social nórdico de ese momento. Debemos agradecer a Palle Nielsen la generosa aportación que hace a la colección de un museo lejano a sus orígenes geográficos pero cercano a sus intenciones, que considera *El modelo* una de las referencias históricas, ideológicas y estéticas que deben animar el curso de su evolución en el futuro. De hecho, *El modelo* se sitúa en el centro de una perspectiva de consideración de la historia del arte que hunde sus raíces en uno de los primeros momentos fuertes de la Colección MACBA: la obra de Constant, artista holandés originariamente asociado al movimiento COBRA, autor de *New Babylon* (1958-1972), partícipe en la creación de la Internacional Situacionista y uno de los artistas europeos más relevantes del siglo xx.

En efecto, *El modelo* se sitúa en la órbita de la última visión utópica formulada por Constant durante el largo período de elaboración y propaganda de un nuevo modelo de sociedad basado en el juego y la obtención de placer. A finales de los años cincuenta, la visión que un joven superviviente de la Segunda Guerra Mundial podía tener de la región de la cuenca del Ruhr era que el mundo debía ser reconstruido. Nada debía parecerse a la configuración anterior de las cosas, ni física ni moralmente. La sombra de los fascismos todavía ocupaba la

mente de parte de la sociedad y los miedos solo parecían verse contrarrestados por la creciente disponibilidad de más y mejores bienes de consumo. El mundo oficial del arte, que tímidamente recuperaba las figuras más «amables» de las vanguardias de principios de siglo, promovía en el mercado la pintura abstracta más desideologizada, la preeminencia de la forma y el valor de la ejecución, el oficio. Contra ello, Constant propondrá un nuevo tipo de vida en común, del cual están ausentes la residencia fija, la propiedad privada y la necesidad del trabajo. Son sus ciudadanos, y no los ingenieros, arquitectos o urbanistas, los que van construyendo *New Babylon* permanentemente.

El modelo pone de manifiesto cómo el museo en calidad de institución, en cuanto lugar físico y programático, ha sido, desde mediados del siglo pasado, el lugar por excelencia donde la disidencia política ha escenificado sus mensajes (en la Europa occidental). El arte, la institución artística, absorbe y digiere todo discurso o acción. En los museos hay que identificar la raíz de los espacios públicos dedicados a experiencias, experimentos e «injertos» propositivos que no podrían tener lugar en ningún otro ámbito de la esfera pública cuando la acción política se ha visto reducida a la actividad de los partidos políticos. Palle Nielsen dedicó el formato de una «exposición» a transformar el cubo blanco del museo en un espacio dedicado al uso de los niños (la entrada era gratuita para los menores de dieciocho años) a fin de proporcionar diversión, en condiciones de libertad y con unos medios que ninguna otra institución pública ha puesto nunca más a su disposición: música, imágenes, disfraces, etc. La sala principal del museo más importante de Europa occidental nunca se había parecido tanto a un paraíso infantil. Este paraíso, a principios del siglo xxi, sería, por supuesto, inviable por miles de razones de seguridad.

Una de las dimensiones destacables como valor primordial de *El modelo* es la de poner a la población infantil como centro de la acción institucional. Al no considerarlos una clase social desprotegida ni un público objetivo incapaz de tomar decisiones por sí mismo, los niños dejaron de ser, por un breve período de tiempo, receptores indecisos de todo mensaje publicitario. Pasaron a tener, en cambio, un estatuto de identidad que habría podido cuestionar la supuesta autoridad de los adultos: «No sabéis qué es la diversión, la obtención desinteresada de placer», parece decir el juego del niño al adulto productor-consumidor. Nielsen forma parte de los que consideran que la infancia es una cuestión política. Una combinación de especulación inmobiliaria y decoración de interiores convertida en empresa multinacional transformó todo eso en eslogan publicitario.

La Colección MACBA se ha centrado en la atmósfera infantil y sus implicaciones ideológicas a través de la obra *Playgrounds* (1995-2004) de Peter Friedl. Se trata en este caso de la aproximación a una tipología urbana determinada –la del parque de juegos para niños– claramente en desuso. Friedl pone de relieve cómo los espacios que intentaron expresar ideas utópicas se han convertido en ruinas de un pasado que se excluye de la historia. Friedl incorpora, en este tra-

1. El Centro Pompidou de París fue inaugurado en 1977 también bajo la dirección de Pontus Hultén, quien lo dirigió hasta 1981.

bajo, la figura del arquitecto holandés Aldo van Eyck, que en los años cincuenta colaboró con Constant en la definición de una nueva relación entre arte y arquitectura y que, a partir de entonces, diseñó y construyó centenares de parques de juegos para niños en el tejido urbano de Amsterdam. Asimismo, el archivo que ha construido el artista y arquitecto inglés Nils Norman sobre la historia y desaparición de los *adventure playgrounds*, una noción que el mismo Palle Nielsen contribuye a acuñar y desarrollar, nos transporta hacia el declive de las tipologías de juego que simbolizaron la creencia en modos de diversión hoy extraídos de los entornos cotidianos de nuestras ciudades.

El ámbito del juego como instrumento de aprendizaje, como escuela alternativa, se nos recuerda en el *M.I.T. Project* (1990-2009) de Matt Mullican, una instalación que recoge diferentes cosmologías propias del artista pero enraizadas en un múltiple modelo de comunicación y acción que engloba el mundo del deporte, el museo de la ciencia y la tecnología, el archivo personal o la descripción por enumeración. En el MACBA este contexto se ha visto ampliado, a lo largo de los años, con actividades de tipo discursivo o formativo en torno a las pedagogías alternativas y a los modelos de aprendizaje o curación que se sitúan más allá de las políticas oficiales. Tales son los seminarios en torno a la figura y la obra de René Schérer (3 y 4 de mayo de 2007) y el volumen recientemente publicado sobre las experiencias pedagógico-curativas de Fernand Deligny (*Fernand Deligny. Permitir, trazar, ver*. Barcelona: MACBA, 2009).

Así situamos el contexto en el que *El modelo* de Palle Nielsen viene a integrarse en otro «modelo» de narración histórica que es esta Colección y que permite desarrollar líneas de interés que recorren el tiempo y varias gramáticas artísticas e intelectuales. Todo ello no habría sido posible sin la generosa donación de la documentación por parte de Palle Nielsen y el cuidadoso trabajo historiográfico y de edición de Lars Bang Larsen, compilador de este volumen. A ambos, nuestro más sincero agradecimiento.

Bartomeu Mari

Director del Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Lars Bang Larsen

La utopía de masas del activismo artístico. *El modelo. Un modelo para una sociedad cualitativa* de Palle Nielsen

En el otoño de 1980 una conservadora del Moderna Museet de Estocolmo escribía en una carta a Palle Nielsen:

Palle,

He tenido dificultades para localizarle, pero espero que esta vez la carta le llegue bien. Trabajo desde hace siete años en el programa de educación infantil del Moderna Museet. Como verá por la carta adjunta, ese programa va a documentarse en el catálogo de una gran exposición que tendrá lugar en Bruselas en el otoño de 1981.

Espero que usted contribuya al catálogo con un artículo, dado que *El modelo* que usted inició en 1968 es uno de los acontecimientos más señalados de la historia del museo; fue, por decirlo así, la señal de partida para una forma de organización totalmente nueva, y no solo en el Moderna Museet, sino en casi todos los demás museos de Suecia.¹

Modellen. En modell för ett kvalitativt samhälle (El modelo. Un modelo para una sociedad cualitativa) era un parque infantil de aventuras que Nielsen organizó dentro del Moderna Museet a lo largo de tres semanas en octubre de 1968. *El modelo* proporcionaba a los niños espacio y medios para jugar, por ejemplo con herramientas, materiales y pinturas, trajes y caretas de dirigentes mundiales, y discos que podían emitirse por un sistema general de altavoces.

La gente formaba colas para entrar y en la prensa salieron fotos de los niños corriendo por el museo. El parque de Nielsen aprovechó la experiencia infantil para humanizar la institución artística, y las fotos que tomó para dejar constancia del acontecimiento irradian júbilo y alborozo. Pero si *El modelo* encarnó todos esos aspectos positivos e inmediatos, hoy ya no cabe entenderlo en esos términos. Y aunque más adelante se refirieron a él como un precursor de los programas de difusión que los museos establecieron en los años setenta,

1. Carta de Birgitta Arvas a Palle Nielsen, Estocolmo (25 de noviembre de 1980).

no se trataba de esa clase de servicio institucional.² Por eso Nielsen jamás contestó al equivocado elogio de la conservadora del Moderna Museet.

No era aquella la primera vez que se presentaba a los niños como productores y consumidores de exposiciones de arte. A comienzos del siglo xx la Whitechapel Gallery de Londres había atraído a los niños del East End con funciones de teatro y una muestra de juguetes, mientras que en los cuarenta el MoMA de Nueva York celebraba todos los años, en la época de vacaciones, las exposiciones y talleres de arte llamados Children's Holiday Circus of Modern Art. *El modelo*, sin embargo, tenía mucho más en común con la destrucción implacable de valores y significados característica de las vanguardias y con su concepción de la obra de arte como nuevo teatro de operaciones psíquicas: más en línea, por ejemplo, con la afirmación de André Breton según la cual «el espíritu que se sumerge en el surrealismo revive exaltadamente la mejor parte de su infancia».³ De forma parecida *El modelo* se interesaba por el sentido de lo social y del cambio subjetivo que el niño que juega genera dentro de los mecanismos de la sociedad. Bajo ese aspecto el acontecimiento era nada menos que una utopía de activismo artístico de masas, enfocada a la aplicación de un concepto antielitista del arte a fin de crear un ser humano colectivista. Como escribió un cronista, el resultado «casi daba miedo a los adultos».⁴

2. Véase por ejemplo Stig Broström: «Louisiana og børnene» (El Louisiana y los niños), *Information*, Copenhague (21 de mayo de 1970). En Dinamarca cierto número de museos presentaron exposiciones infantiles en 1979, declarado por la ONU Año Internacional del Niño. Nielsen –que no se mordía la lengua– opinó que se corría el riesgo de descontextualizar los problemas de la infancia: «Está muy bien que los museos se ocupen del tema de los niños pero si se hace sin ningún tipo de perspectiva y solo se presenta como otra forma de arte burgués, entonces lo que se está haciendo es estafar tanto a los niños como a los padres. Porque hoy en Dinamarca los niños pasan por un mal momento, y la razón del esfuerzo tiene que quedar clarísima: crear, aquí y ahora, las áreas de recreo, guarderías, jardines de infancia, centros juveniles y clubes que les hacen falta; lugares de acogida vivos y animados en los que los niños puedan actuar independientemente. Y también, puestos de trabajo que comporten dignidad. Eso es lo que pedimos. ¿Pero sigue siendo arte? ¿Es algo que pueda instalarse en un museo de arte? ¿O es política, y debería llevarse a otro sitio?» (Palle Nielsen: «Børn – kunst – og så krisen», *Cras*, núm. XXI, Copenhague, 1979, p. 49).

3. André Breton: *Manifiesto del surrealismo*, 1924. Hay ecos del programa surrealista de Breton en la descripción que Roger Caillois hace de los aspectos primarios del juego como «[...] un intento de destruir por un instante la estabilidad de la percepción y de infligir a la conciencia lúcida una especie de pánico voluptuoso. [...] En cualquier caso, se trata de alcanzar una especie de espasmo, de trance o de aturdimiento que provoca la aniquilación de la realidad con una brusquedad soberana.» (Roger Caillois: *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 58.)

4. Clas Brunius: «Paus i barnstresen», *Expressen*, Estocolmo (10 de octubre de 1968). Tanto esta como las demás citas de prensa que siguen proceden de los archivos del Moderna Museet y de Palle Nielsen.

Basado en materiales de archivo (fotografías, recortes de prensa, diversas fuentes textuales) y conversaciones con Palle Nielsen, lo que viene a continuación es la trayectoria seguida por *El modelo*. En un intento de recrear el tiempo y el lenguaje particulares del acontecimiento, lo examinaré atendiendo al modo en que se debatió como antítesis entre arte y anti-arte, idealismo y pragmatismo, interior y exterior, enfoque infantil y enfoque adulto. Escribe Jacques Derrida que el punto de partida de la deconstrucción es *lo exorbitante*, puesto que desde él se empieza a buscar el modo de rebasar el ámbito (el orbe) de la metafísica y los modos en que esta todavía configura el pensamiento. De esa manera avanza «como un pensamiento errante en torno a la posibilidad de itinerario y de método. Le afecta tanto el no saber como su futuro y deliberadamente se *aventura*».⁵ Si mi lectura es una deconstrucción, también *El modelo* puede ser visto como paradigma de una actitud crítica de aventuramiento: fue un suceso exorbitante a causa de la energía bruta que desencadenó dentro del museo y también por el potencial inexplorado que dejó al descubierto la tensión entre su programa antiautoritario y un título un tanto administrativo: *El modelo. Un modelo para una sociedad cualitativa*.

A comienzos del siglo xx dos críticos rusos de arte escribieron que el rasgo distintivo del arte infantil era el «suceso inesperado»: el accidente, la coincidencia, el milagro⁶. Una discontinuidad parecida caracterizó la inopinada aparición de *El modelo* en el Moderna Museet en octubre de 1968. Y también su desaparición. Tanto en Suecia como en Dinamarca, de donde es Nielsen, *El modelo* se ha esfumado del campo de atención de la historiografía artística.⁷

5. Jacques Derrida: *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976 (1967), p. 162. Edición en castellano: «De lo exorbitante. Cuestión de método», *De la gramatología* (1967). México: Siglo XXI, 1998, p. 206.

6. Abram Efros y Yakov Tugendkhold: *Iskusstvo Marka Shagala*. Moscú, 1918. Cita tomada de John E. Bowl: «Esoteric Culture and Russian Society», en Edward Weisberger (ed.): *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890–1985*. Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art, 1986, p. 179.

7. En los catálogos de las exposiciones *Information* (a cargo de Kynaston McShine, Nueva York, 1970) y *The Nordic '60s: Upheaval and Confrontation* (a cargo de Maaretta Jaukkuri, Helsinki, 1991) aparecen algunas fotos de documentación de *El modelo*. También se menciona brevemente en el libro de Leif Nylén, *Den öppna konsten: Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet* (Estocolmo, 1998), y Stuart Burch lo trata en el contexto de los modelos institucionales de participación del público en su ensayo «Taking part: performance, participation and national art museums», en Knell, Simon et al. (ed.): *The Nation Exhibited*. Londres: Routledge, 2010. Yo he escrito sobre el evento, entre otras publicaciones, en *Afterall*, núm. 1 (otoño/invierno), Londres, 1999: «Social Aesthetics. 11 Examples in the View of Parallel History», y *Afterall*, núm. 16 (otoño/invierno), Londres, 2007: «True Rulers of Their Own Realm: Political Subjectivation in Palle Nielsen's *The Model – A Model for a Qualitative Society*».

Ha habido varios factores que han contribuido a ello, y uno es que Nielsen sencillamente dejó de dedicarse al arte. Situado siempre en la intersección de los campos del arte, la enseñanza y la arquitectura, ya a finales de los setenta se separó de los círculos artísticos de Copenhague, desilusionado ante el incipiente espíritu empresarial de sus artistas. Historiográficamente *El modelo* se halla también en la periferia y no cabe entenderlo como proyecto neovanguardista (no en el sentido estricto del término, al menos). Su relación con la institución artística fue diferente de la que tuvo por ejemplo el arte conceptual, que sacaba partido de esa institución esencialmente para subvertir el objeto artístico. Además de eso, las ambiciosas aspiraciones sociales de *El modelo* hacían que fuese mucho más allá de las ideas, plenamente asimiladas hoy, de la obra de arte «abierta» y la participación del público, y por consiguiente difícilmente puede entenderse conforme a los parámetros de ulteriores desarrollos artísticos. A esto se añade su subversión del concepto de autoría hasta el punto de que incluso hoy –cuando la muerte del autor es un factor teórico aceptado– se presenta como una crítica radical al modo en que instituciones y mercados fetichizan la personalidad y la firma artísticas.

El hecho de que *El modelo* reaparezca en este libro puede ser una señal de que tenía, o tiene, sus raíces en el futuro; mayor motivo aún para lamentar su exclusión de la historia del arte. Por sí solo podría arrojar nueva luz sobre diversas evoluciones artísticas de los años setenta, tales como el activismo artístico y la crítica institucional. El concepto de «activismo artístico» se acuñó en la década de los setenta inspirándose, entre otras cosas, en las formas de protesta artísticas y teatrales de los sesenta. El espíritu de *El modelo* puede, por ejemplo, encontrarse en los talleres para niños de barrio que organizaba en Nueva York el colectivo Group Material dentro de sus salas de exposición. Pero mientras que *El modelo* se caracterizaba por la indisciplina y la anarquía, en los talleres de Group Material había normas: «Todo el mundo ayudará a limpiar después de clase; todos cuidarán bien de los materiales; no habrá peleas ni juegos violentos en la sala», se decía en una de las invitaciones.⁸ También la obstinación de Nielsen en utilizar el espacio institucional para desarrollar la crítica del arte se adelantó a su tiempo. Con la elección de un ámbito institucional para su modelo de sociedad cualitativa subvertiría la afirmación de Herbert Marcuse de que lo utópico es aquello cuya existencia es impedida por las fuerzas sociales. Y si bien el concepto de institución que Nielsen formalizaba era táctico y menos determinista que el dialecticismo aparente de muchos artistas y activistas de la época, el abanico de significados posibles abierto por *El modelo* con su aceptación de la obra procesual y colectiva se halla muy

lejos de la estética textual y los procedimientos documentalistas de la crítica institucional.

En mi argumentación sostengo que Nielsen no tuvo en cuenta la metafísica estética que suscitaba al escenificar su crítica dentro de un museo, algo que desestabilizaba la especificidad social de su activismo en los parques infantiles. Una vez dentro de la institución artística, un parque deja de ser solo un parque, y la materialidad que conlleva el juego se vuelve indefectiblemente precaria. Aparecieron así subtextos contradictorios que evocaban tropos disciplinarios en medio del programa emancipador de *El modelo*, y al mismo tiempo se lo impulsó hacia nuevas formas de especulación con las que se oponía –llegando incluso a desbaratarlas– a las herramientas teóricas que en apariencia habrían sido más lógicas para abordarlo. Por ello *El modelo* no puede reducirse, por ejemplo, a la concepción sociológica del arte que tenía el activismo o a una política heterotópica del espacio.

Contra lo que cabría esperar, *El modelo* no destilaba el juego infantil hasta su esencia lúdica. No era un intento de transformación del trabajo en juego, según concebían entonces el potencial subversivo de lo estético algunos pensadores como Marcuse. Más bien se trataba de la transformación del *juego en trabajo*. Sin lugar a dudas es una sutil distinción respecto a lo anterior, pero representa una manera de abolir la antinomia juego/trabajo cuyos antecedentes se remontan hasta la idea del socialista utópico de comienzos del XIX, Charles Fourier, de que la participación espontánea de los niños en el puesto de trabajo revelaría la gran mentira de la civilización:

Si se consigue que los niños trabajen y participen por el mero hecho de disfrutar resultará más fácil apasionar a los padres, que son mucho más proclives a renunciar al disfrute a cambio de dinero.⁹

De ese modo, sostiene Fourier, el monstruo –«el vil metal llamado dinero»– quedaría domado por un tropel de niños, los auténticos actores de la historia.¹⁰ Igual que la utópica república infantil de *Pinocho*, en la que todo es juego, alboroto y jaleo, *El modelo* era un País de los Juguetes anarquista. Sin embargo, produjo y representó algo que iba más allá.

Nacido del activismo urbano, el parque infantil de Nielsen dentro del museo formaba parte de una serie de eventos más amplia, que se movía en zigzag dentro y fuera de la actividad artística, por lo que nunca se limitó a buscar solo lo real o lo social. Si *El modelo* se localizó en el museo fue sencillamente

8. Citado en la invitación al taller infantil organizado por Group Material en diciembre de 1980. Archivo de Group Material en la Fales Library, New York University.

9. Charles Fourier: «Børnene og arbejdets forvandling» (Los niños y la transformación del trabajo). Copenhague: Rhodos, 1972, p. 11.

10. *Ibid.*, p. 132.

porque el museo *no* es la ciudad y allí los niños podían desenvolverse y expresarse sin las trabas del entorno urbano. Dicho de otro modo, el juego de los niños en el museo de arte plasmó el sueño de un espacio ciudadano que fuese sensible a nuevos imaginarios sociales y a la crítica del arte. Así fue como *El modelo* se situó dentro de lo estético como un problema de significado y dentro de lo político como un problema de representación.

1. Atacar en puntos concretos

En mayo de 1968 los estudiantes ocuparon las universidades y se echaron a la calle en las ciudades de todo el mundo. La revuelta juvenil no puede sin embargo reducirse a una sola causa o ideología. Es significativo que el enfrentamiento no se dirigiese únicamente contra el sistema sino también contra los mismos signos y formas convencionales de lo político. Más allá de la raíz concreta de los muchos combates que confluyeron en aquel terremoto social y cultural y que continuarían amplificándose en los años y décadas posteriores, un factor decisivo fue la reinención que de sí mismas hicieron las fuerzas transformadoras.

Fue así como todas las formas de humanismo posbélico tomaron conciencia de la posición excepcional del niño. Para el arte esto supuso dos cosas. En primer lugar, que en movimientos artísticos como los de arte bruto o COBRA la creatividad y el punto de vista del niño recibiesen pleno reconocimiento. Algunos experimentos de integración del arte en la vida, como las comunas de «análisis accional» de Otto Mühl, dieron un sesgo radical a la infancia, procediendo a purgar el sujeto de la ideología burguesa a través de un «infantilismo fundamental» (*prinzipieller Infantilismus*).

En segundo lugar, la infancia dejó de ser considerada una perenne verdad poética. Ahora era una cuestión *política* en la que el niño se convertía en uno de los sujetos subalternos a los que la revuelta juvenil pretendió otorgar autonomía institucional. Si la juventud podía concebirse en términos de clase, ¿por qué no también la infancia? Y así, antes de que se pusiesen en marcha los grandes movimientos sociales de los setenta –feminista, ambientalista, homosexual y antinuclear– se produjo la «cruzada de los niños». ¹¹ Reeditando el Black Power, se hablaba en Escandinavia de un «Child Power», y por toda Alemania se establecían *Kinderläden* (tiendas infantiles) en locales comerciales en desuso: centros de día antiautoritarios que se ocupaban de los niños en cuanto que seres políticos y sexuales. En París los alumnos de instituto organizaron comités contra la guerra de Vietnam y fueron a la huelga junto a los

11. Véase Günter Amendt (ed.): *Kinderkreuzzug, oder: Beginnt die Revolution in den Schulen?* Hamburgo: Rowohlt, 1968.

obreros y estudiantes universitarios. Los periodistas Patrick Seale y Maureen McConville describían así cómo el 10 de mayo miles de estudiantes de liceo salieron a la calle:

Se ha puesto fin a una larga tradición de pasividad escolar. Los CAL (Comités d'action lycéens) han lanzado el mensaje de que todas las presiones domésticas, escolares y policiales son caras distintas de una misma represión. Esa noche en las barricadas las cosas quedaron bien claras: ante la disyuntiva de volver a medianoche a casa junto a mamá o quedarse toda la noche a luchar, muchos eligieron quedarse. A partir de ese momento los estudiantes de instituto ya nunca estuvieron ausentes de la primera línea.¹²

Quienes no se sumaban a las barricadas o contribuían de algún modo a sostener el antiguo sistema político eran tachados de ser la «izquierda adulta».

Alexander Kluge y Oskar Negt señalaban en 1972 cómo todo movimiento proletario revolucionario abarca la totalidad de las edades y no solo aquellas que el capitalismo designa como parte productiva de la población. Por ello en los movimientos revolucionarios los niños han creado siempre sus propios espacios de actividad: Kluge y Negt presentaban los ejemplos de libre asociación –repúblicas de niños– con sus parques de juego y lugares de encuentro propios que surgieron espontáneamente a raíz de la Revolución de Octubre, como respuesta de los niños a las convulsiones políticas y no como prolongación de las organizaciones de los adultos. Eran la manifestación de una *Kinderöffentlichkeit*, de un espacio público infantil, tan soberano como el mismo juego.

El ámbito público burgués relega a los niños a guetos o sus equivalentes, como la televisión infantil. Sin embargo, para que puedan desarrollar una sensibilidad diferenciada, los niños necesitan de espacios y escalas de tiempo distintos de los de los adultos:

Para poder desarrollar su forma particular de sensualidad, para «realizarse», los niños precisan de un ámbito público concebido de un modo más espacial que el de los adultos. Necesitan más espacio para moverse, lugares que representen de la forma más flexible posible un campo de acción en el que las cosas no estén establecidas de una vez por todas, dotadas de nombres, cargadas de prohibiciones. Para poder crecer necesitan además escalas de tiempo totalmente distintas que las de los adultos.¹³

12. Patrick Seale y Maureen McConville: *French Revolution 1968*. Londres: Penguin Books, 1969, p. 127.

13. Alexander Kluge y Oskar Negt: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp, 1972, p. 466. Edición en inglés: *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the*

Para Kluge y Negt, el ámbito público de los niños representa una dinámica de oposición que no puede aislarse, pero que, como todos los ámbitos públicos proletarios, tiende a abarcar toda la sociedad.

A semejanza de esta *Kinderöffentlichkeit* de Kluge y Negt, las investigaciones sobre áreas de juego hechas por Palle Nielsen a finales de los años sesenta respondían a la necesidad de juego de los niños. Cuando todavía estaba estudiando pintura en la Real Academia Danesa de Bellas Artes consiguió convencer al arquitecto municipal de Gladsaxe, un distrito de Copenhague, para que lo contratase como asesor artístico. Desde ese puesto Nielsen se dedicó a producir lo que él denominó formaciones espaciales para niños. Los experimentos que llevó a cabo muestran que la intensidad del juego y la frecuencia de los juegos en grupo se incrementaban cuando los espacios reservados para ellos eran más pequeños: angulares y vallados o emplazados en lugares elevados, y no en zonas amplias y despejadas. Trabajando sobre esos principios, Nielsen diseñó un espacio de juego de cinco mil metros cuadrados, inaugurado en el otoño de 1967, que contenía –según descripción de un periódico de Copenhague– un «terreno de juegos, tobogán, campo de aventuras con espacio para hacer hogueras, caseta de animales, cuerdas colgantes, cajón de arena, pista para patinaje sobre ruedas, anfiteatro abierto, pasarela colgante, una casa en miniatura y teatros de guñol».¹⁴ Era un espacio lúdico que ofrecía multitud de oportunidades para jugar, pero sin artificios de juego específicos, de tal manera que los niños pudiesen enredar y hacer experimentos ellos mismos. De todas formas no se trataba de una *Kinderöffentlichkeit* en el sentido estricto de espacio producido por los propios niños; igual que otros proyectos de Nielsen, era un ámbito público infantil creado en beneficio de los niños.

Nielsen no tardó en trasladar a la calle sus investigaciones. Un domingo de marzo de 1968 activistas y vecinos montaron un parque de aventuras,

Bourgeois and Proletarian Public Sphere. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press, 1993, p. 284. Edición (parcial) en castellano: «Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria», en Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds.): *Modos de hacer: arte público, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 227-271. El concepto politizado de Kluge y Negt del ámbito público infantil desalojó el tratamiento del juego del terreno y el vocabulario de la antropología y la historia cultural, en los que la obra precursora de Johan Huizinga, *Homo Ludens* (1955), ocupa un lugar eminente. Frente a la postura de oposición destacada por Kluge y Negt, Huizinga ve en el hermetismo del juego y la suspensión de la vida ordinaria o «real» sus principales características: «... Su “estar encerrado en sí mismo” y su limitación. Se juega dentro de determinados límites de tiempo y de espacio. Agota su curso y su sentido dentro de sí mismo.» (Johan Huizinga: *Homo Ludens* [1938]. Madrid: Alianza/Emecé, 1972, p. 22.)

14. GH: «Her ligger legeland», *Politiken*, Copenhague (15 de septiembre de 1967).

diseñado por Nielsen, en una incursión por los patios traseros de un viejo edificio de viviendas obreras en el Barrio Norte de Copenhague. A las siete de la mañana los activistas despertaron a los vecinos para informarles de que su patio había sido seleccionado para construir allí un nuevo parque. El anuncio convenció a los residentes para pasarse la mañana del domingo construyendo el parque en lugar de llamar a la policía.

Para Nielsen y sus compañeros activistas la construcción de parques infantiles ilegales fue una alternativa a otras formas de protesta como las manifestaciones o la ocupación de casas, y tenía como objetivo hacer una crítica constructiva de la planificación urbana. Nielsen pretendía «atacar en puntos concretos» del espacio urbano mediante una táctica que se ocupase de casos concretos de injusticia, adoptando el punto de vista de la persona que toma la iniciativa y lucha para cambiar las cosas.¹⁵ El protagonismo activo, en otras palabras, consistía en producir un espacio extraparlamentario abierto a la participación individual en un lugar identificado colectivamente. Con su participación espontánea, el vecindario del Barrio Norte corroboró que la creación del parque representaba una necesidad que hasta entonces no se había asociado con aquel lugar.¹⁶

El escenario de la acción pro parques infantiles era un espacio urbano donde todavía quedaba margen para el cambio informal. Las funciones urbanas no estaban aún determinadas por los crecientes precios del suelo edificable ni por una planificación de ciudad favorecedora de la venta individualizada; sin embargo en Copenhague no escaseaban las viviendas anticuadas ni los barrios semiabandonados. El requisito previo para el cambio estaba, como siempre,

15. Louise Rydén: «Angrip dom konkreta punkterna» (Atacar en puntos concretos), entrevista a Palle Nielsen, *Paletten*, núm. 4, Gotemburgo, 1968, p. 8. Puede verse la entrevista con Palle Nielsen en las páginas 201-208 de este libro.

16. A fin de alentar la participación de los vecinos, el grupo de Nielsen les hizo una visita llevándoles una bolsa de papel con panecillos recién hechos y una hoja pegada a ella en la que se veía a dos niños jugando en el bordillo de la acera. El texto, redactado colectivamente por los activistas, decía: «¿Tienen ustedes hijos o tienen que oír a los niños chillar y rabiar en la escalera y en el portal cuando llegan a casa? ¿Recuerdan qué pocas oportunidades de jugar tuvieron ustedes de niños? ¿Por qué siguen haciendo ruido los niños en los portales? Casi nada ha cambiado desde que ustedes eran niños. Ahora pueden secundar la petición de más guarderías de día, mejores parques de juego y centros juveniles y de mayores inversiones en beneficio de los niños tomando parte activa en un debate público. ¿Han consultado con su ayuntamiento o con su asociación de vecinos qué inversiones se dedican a la atención infantil? ¿Sabían que la Administración dispone de fondos de ayuda que pueden destinarse al bienestar de los niños si ustedes lo solicitan? La postura que adopten ustedes sobre las necesidades de los niños y adolescentes será decisiva para fijar las cantidades que costearán la limpieza de patios, mejores instalaciones de recreo en futuras edificaciones y nuevos parques infantiles municipales. Tener unas buenas dotaciones recreativas supone que los niños dejarán de meter ruido en portales y escaleras porque ya no tendrán tiempo. Estarán jugando.»

en el cuerpo y la mente de las personas, y si los residentes habían aprobado la intervención de los activistas había sido esencialmente por motivos psicosociales o psicoespaciales. Los padres y madres jóvenes habían pasado por el sistema escolar disciplinario de los años treinta y cuarenta; era normal que las mujeres permaneciesen en el hogar, y al sistema escandinavo de bienestar social con sus cuotas altas (o altamente valoradas) de redistribución económica aún le faltaba mucho por avanzar. Los espacios de juego para niños eran inexistentes.

A Nielsen y a sus compañeros no les guiaba ninguna doctrina política determinada en su activismo de parque infantil; tampoco era un gesto creativo como las acciones nocturnas de pintura mural que los situacionistas escandinavos habían llevado a cabo en Copenhague unos años antes. Se trataba más bien de una especie de *potlatch*, de una generosidad a la contra que adoptaba la forma de mejora ilegal del espacio público. Ante la espontaneidad arquitectónica de un parque infantil construido por los activistas, a las autoridades se les presentaba una papeleta difícil: o mandaban las excavadoras a arrasarlo –algo que habría parecido desalmado y autoritario– o lo aceptaban como un monumento no solicitado a la falta de planificación urbana. Una vez que los activistas habían puesto en marcha la maquinaria publicitaria resultaba difícil hacer caso omiso del parque: era ya demasiado tarde para devolver el regalo.

Aunque finalmente acabaron siendo demolidos por las autoridades, en 1968 y 1969 los dos parques ilegales que Nielsen diseñó y ayudó a construir en Copenhague fueron acciones mediáticas de notable éxito que aparecieron en la televisión nacional y la prensa. Haber dejado de ser un nuevo espacio público infantil para convertirse en acontecimientos fotogénicos los alejaba de lo que el arquitecto de jardines C.Th. Sørensen había denominado en los años treinta «parques de juego en descampado» (*skrammellegepladser*). Sørensen propugnaba que se diese a los niños la posibilidad de levantar sus propias «ciudades» en solares vacíos de zonas urbanas convirtiéndolos así en creadores. El parque en descampado era un lugar no pedagógico donde se podía dejar a los niños jugar con el mínimo de interferencia por parte de los adultos: en la ciudad de los niños la relación educativa no era necesaria. En 1943 se estableció en Copenhague el primero de estos campos de juegos y tras la Segunda Guerra Mundial el concepto se difundió a otros países. Entre sus partidarios figuró la arquitecta paisajista Lady Allen of Hurtwood, que introdujo los parques infantiles en el Reino Unido a finales de los cuarenta después de conocer el modelo original de Copenhague; también le debemos a ella la denominación de «parque infantil de aventuras» (*adventure playground*).¹⁷

17. C.Th. Sørensen escribe por primera vez sobre los parques de descampado (*junk o rubbish playgrounds*) o de aventura en *Parkpolitik i sogn og købstad* (Política de parques en pueblos y ciudades, 1931). Muchas de sus ideas fueron llevadas a la práctica por John Bertelsen, que organizó el primer parque de descampado y habló de la necesidad de

2. La gran exposición de modelo pedagógico en el Moderna Museet

En junio de 1968 Palle Nielsen viajó a Estocolmo para participar en la organización de Acción Diálogo consistente en varios meses de actividades dentro del espacio urbano. Las acciones fueron desarrolladas por activistas del Frente Nacional de Liberación de Vietnam (FNL), y por arquitectos, enseñantes, padres, organizaciones juveniles socialdemócratas y otros grupos de izquierda unidos contra «la construcción de autopistas, barriadas sórdidas, escuelas deprimentes y la comercialización de los espacios».¹⁸ De manera parecida a las acciones pro parque de Copenhague, Acción Diálogo montó zonas temporales de juego y también se enfrentó directamente a las autoridades. En un sector de viviendas los inquilinos emplearon sopletes para desarmar una verja metálica que separaba áreas comunes, ya que querían ensanchar su espacio de ocio. Cuando llegó la policía, los vecinos la recibieron formando una barrera.

En una reunión preparatoria para Acción Diálogo, Nielsen expuso sus experiencias, haciendo énfasis en el método. Tan importante como la acción directa, insistió, era llegar a la gente y a los responsables de las decisiones a través de los medios de comunicación. Propuso la intervención en una institución cultural –el Moderna Museet, por ejemplo– organizando allí un parque

producir un espacio físico favorable al niño y un espacio psíquico que propiciara el juego (véase, por ejemplo, John Bertelsen: *Born bygger* (Los niños construyen). Copenhague: Aktieselskabet Rockwool y Dansk Gasbeton Aktieselskab, 1958). La historia de los parques de descampado en Dinamarca es, por supuesto, más amplia que lo esbozado aquí y muestra otros muchos ejemplos de actividades y formas organizativas relacionadas con el arte de vanguardia. En los años sesenta los provos alentaron –de forma bastante más anárquica que Nielsen y sus compañeros de activismo– la construcción de parques *ad hoc* simplemente vertiendo con camiones materiales de construcción en los patios de las escuelas. Junto con otros voluntarios, el activista y poeta Carl Scharnberg impulsó en mayo de 1968 *Bornenes Jord* (Tierra de niños), una serie de espacios para chavales algo crecidos y adolescentes en donde se desarrollaban actividades de juego y de otro tipo, como el cuidado de animales. *Bornenes Jord* todavía existe en varias ciudades danesas. (Véase Carl Scharnberg: *Bornenes Jord, svar på en udfordring*. Århus: Aros Forlag, 1969.) Puede encontrarse un resumen de la historia arquitectónica de los parques infantiles de aventura ingleses en el libro de Nils Norman: *An Architecture of Play: a Survey of London's Adventure Playgrounds*. Londres: Four Corner Books, 2003. Tras la guerra también se crearon en Londres espacios de aventura aprovechando los solares dejados por los bombardeos alemanes. Por esa misma época hubo otras iniciativas, como las más de 700 *speelplatsen* que el arquitecto Aldo van Eyck diseñó en Amsterdam a lo largo de treinta años desde finales de los cuarenta. Eran áreas insertas en los huecos dejados por la urbanización (mientras que Le Corbusier, por ejemplo, situaba los espacios de juego en entornos arquitectónicos idealizados). Van Eyck utilizaba las zonas intersticiales desocupadas para complementar la (falta de) planificación municipal con unos parquecitos escuetos y elegantes.

18. GL: «Aktion Samtal» (Acción Diálogo), *Form*, núm. 8, Estocolmo, 1968, p. 504.

infantil; el suceso elevaría la notoriedad de Acción Diálogo y daría a los activistas la oportunidad de difundir a gran escala sus ideas.

La idea de Nielsen de montar un aquelarre institucional a favor de Acción Diálogo fue criticada. La ortodoxia contracultural consideraba el espacio institucional conformista por definición y por lo tanto la propuesta de Nielsen se vio como algo elitista, artístico, un acto que los distanciaba de la gente corriente. Ante todo, un activista debía ser parte del movimiento; ser artista era puro personalismo. A su manera, la contracultura daba así cumplimiento a la demanda de Roland Barthes de un lector activo que reemplazase el prestigio individual del autor, «resumen y culminación de la ideología capitalista».¹⁹ Barthes llamaba a ese lector activo un «alguien»; para los activistas era un «alguien» colectivo, que existía al margen de la ideología de lo estético.

A pesar del escepticismo de sus camaradas activistas, Nielsen insistió en que una alianza estratégica con el *establishment* cultural beneficiaría a todas las partes. En julio de 1968 se entrevistó con Carlo Derkert y Pontus Hultén, comisario de exposiciones y director del Moderna Museet, quienes sorprendentemente accedieron a poner el museo a disposición de Nielsen siempre y cuando se hiciese enteramente responsable de la financiación y puesta en práctica del proyecto.²⁰ Conociendo la forma en que están actualmente dirigidas las instituciones culturales, resulta asombroso pensar que Hultén cediera el museo de arte más ilustre de Suecia a un activista de veintitantos años para celebrar en él una «exposición pedagógica modelo» sin tener noción alguna de sus contenidos.²¹

¿Qué hizo que a Pontus Hultén le convenciese la idea de Nielsen? Tal vez Hultén detectó cierta afinidad entre el «modelo pedagógico» y las vanguardias históricas. Anteriormente había organizado en el Moderna Museet retrospectivas dedicadas al dadaísmo y al constructivismo ruso. Pero también había convertido el museo en una institución de renombre internacional y, en consecuencia, no estaba obligado a justificar su apertura al *Zeitgeist*. En este caso la razón era la «acuciante tarea de los museos contemporáneos» de proporcionar un espacio precisamente a este tipo de «modelos experimentales» motivados por el descontento con un sistema educativo reaccionario que descuidaba el potencial de creatividad artística del niño, según explicó él mismo

19. Roland Barthes: 'The Death of the Author', en Bishop (ed.): *Participation*. London/Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006 (1968), p. 41. Edición en castellano: «La muerte del autor», *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987 (1968), p. 66.

20. La intervención de Nielsen se desarrolló en la gran sala principal. En otras dos salas menores exponían Jean-Pierre Raynaud y Eva Aepplis.

21. Citado del escrito de Nielsen solicitando fondos, Estocolmo, 1968.

en el catálogo de la exposición.²² Por otra parte, la adhesión de Hultén a la causa del activismo podía entenderse también como un ejemplo de tolerancia represiva, en la terminología de Marcuse. Es decir, cuando una autoridad, en lugar de excluir directamente a ciertos personajes, adopta la táctica más astuta de implicarlos en el propio proceso de alienación. Pero está claro que este es un enfoque contrario a la evidencia (cuando no paranoico) y probablemente no hace justicia a los motivos personales de Hultén, que igualmente pueden entenderse desde la noción de juego. El artista Öyvind Fahlström se quejó en una carta abierta de que el director del Moderna era un «viejo anarquista», bastante dado a «la apertura total, la alegría de vivir y la belleza momentánea "polimorfo-perversas" de la infancia en exposiciones del tipo de casita artística de juegos». Hacía referencia, entre otras, a la exposición de Hultén *Movement in Art*, aunque también habría podido ser una crítica de *El modelo*, si se tomaba este como ejemplo de misticismo anarquista.²³ Durante la estancia de Nielsen en Estocolmo, Fahlström, al que le costaba mucho aceptar que el parque de aventuras en el Moderna fuese arte, llegó incluso a invitar a su casa al activista danés para sondear sus intenciones. Las cosas se calmaron entre ambos cuando Nielsen le explicó que no le interesaba promocionarse como artista, sino cuestionar el espacio museístico y abrirlo a nuevos públicos.²⁴

En julio de 1968 Nielsen recibió una beca de doctorado de la Escuela de Arquitectura de la Real Academia Danesa, que empleó para dar a *El modelo* el carácter de proyecto de investigación, única manera de recaudar fondos para llevarlo a la práctica. Con la ayuda de dos periodistas de la prensa de izquierdas de Estocolmo, que echaron mano de sus contactos, *El modelo* se transformó en una empresa interdisciplinar con patrocinadores y colaboradores como el Ministerio de Educación, el Instituto Sueco de Estudios de la Construcción,

22. Pontus Hultén: «Museernas nya roll» (El nuevo papel de los museos), en Palle Nielsen (ed.): *Modellen. En modell för ett kvalitativt samhälle*. Estocolmo: Moderna Museet, 1968, p. 32. (cat. exp.).

23. Öyvind Fahlström: «Perritos calientes y pinzas. Un comentario en directo» (1966), citado en Manuel J. Borja-Villel (ed.): *Öyvind Fahlström. Otro espacio para la pintura*, Barcelona: MACBA, 2001, p. 176.

24. Palle Nielsen en un e-mail que me escribió el 21 de agosto de 2009. Lo habitual fue que la protesta social (el movimiento pro derechos civiles de Estados Unidos, por ejemplo) penetrase en el museo bajo la forma respectable y políticamente comprometida de la fotografía social realista. Jean-François Chevrier escribe en los sesenta que «el espectáculo de la calle hace mucho que ha entrado en el museo. Pero es en la calle donde han tenido lugar las protestas y revueltas sociales en contra de la discriminación». Con *El modelo* la idea de Nielsen invirtió esa lógica, alegando que la libertad también podía darse dentro del museo. (Jean-François Chevrier: *The Year 1967. From Art Objects to Public Things. Or: Variations on the Conquest of Space*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997, p. 136.)

el Consejo de Bienestar Infantil de Estocolmo y un convenio informativo con el periódico *Dagens Nyheter*.²⁵ Un grupo variopinto de voluntarios con posiciones políticas menos intransigentes que las de Acción Diálogo ayudaron a montar el parque infantil; entre ellos había estudiantes de escuelas politécnicas, diseñadores, artistas, profesionales del teatro y escritores, entusiasmados todos con la idea de Nielsen.

En un documento de trabajo extremadamente cuidado en la expresión y dirigido a solicitar fondos, Nielsen presenta *El modelo* como un evento basado en la interacción participativa y la observancia del entorno del niño. Supone una continuación de las promesas radicales del arte.

La idea consiste en establecer una gran exposición sobre un modelo pedagógico en el Moderna Museet del 20 de septiembre al 20 de octubre de 1968.

La razón de hacer una exposición educativa en el Moderna Museet es la siguiente: el debate sobre el nuevo arte se ha transformado cada vez más en un debate acerca del entorno. La obra de arte individual se ha vuelto menos interesante. Son el contexto y las implicaciones sociales los que pasan a primer plano. [...] Las exposiciones de Warhol y Tatlin [celebradas en el Moderna Museet] señalan la dirección a seguir. La consecuencia lógica de esta línea de trabajo es un entorno comunicacional que incentive a la gente. [...] La idea consiste en explorar la hipótesis siguiente: las pautas de juego de los niños varían según sean los marcos físicos de ese juego y existe una correlación positiva entre el grado de variación en la unidad de juego y la satisfacción de las necesidades físicas y sensoriales de los niños.²⁶

Con objeto de determinar cuáles eran las necesidades de los niños era preciso establecer las mejores condiciones de observación posible de sus juegos. *El modelo* sería excepcional porque en el museo el juego podía ser aislado: solo en un espacio donde los niños puedan elegir libremente su juego «será posible mostrar un ejemplo de la creatividad infantil y de la gran necesidad de interacción en grupo», según la formulación de Nielsen.²⁷ Ese modelo sería el marco para «la maximización del juego [en una] situación nueva y extrema» (de hecho, un ambiente simulado):

La exposición puede ser considerada un modelo pedagógico solo en el aspecto espacial. Los esfuerzos motores y sensoriales que se produzcan en ella serán comparables a los que se producirían en un área de juegos abierta. Y sin

duda se producirán, debido a que la mera confrontación con muy diversas posibilidades acrecentará las capacidades lúdicas de los niños.

El marco ha sido concebido como una construcción en madera con diferentes ordenaciones espaciales y puentes. El marco no contendrá funciones preestablecidas de juego; únicamente el uso que de él hagan los niños determinará su función. Asimismo se ha procurado que el marco haga más impredecible el espacio.

Todo el suelo estará cubierto con paneles de aglomerado de tres milímetros y las paredes irán revestidas de masonita blanda. Esta protección incrementará las posibilidades de moverse libremente.

El proyecto consiste en que los niños llegados en autobús desde escuelas y guarderías, así como desde instituciones para discapacitados, jueguen con todos los materiales sensoriales disponibles. Para los ejercicios sonoros habrá marimbas, tubos metálicos, latas de gasolina, tambores e instrumentos musicales viejos. Al mismo tiempo se hará sonar música de rock durante todo el día, de tal forma que los niños tengan algo respecto a lo que reaccionar, que puedan procesar y que les sirva de estímulo. Los disfraces y las pinturas serán una parte fundamental de las experiencias sensoriales en grupo. Análogamente se proporcionarán madera y herramientas con las que ensanchar el marco. Para el juego físico se dispondrá de una gran cancha formada por cajas de cerveza y neumáticos con y sin ruedas. En el centro del espacio se situará un bloque protector de gomaespuma de gran tamaño y forma variada que también se distribuirá por gran parte del espacio. Los niños podrán además sacar diapositivas que luego se proyectarán aumentadas sobre las paredes de la sala. [...]

De este conjunto abigarrado de posibilidades irán surgiendo ciertas pautas en el curso de la exposición, que representarán las decisiones de los propios niños. El objeto de nuestra observación serán las alternativas elegidas tomando como referencia los grados de interés por los distintos esquemas de juego. A fin de registrar las variaciones formales de la experiencia se piensa filmar y fotografiar exhaustivamente las distintas fases de la exposición. Dicha exposición terminará solo cuando haya quedado construida.

[...] El modelo pedagógico propuesto de exposición en el Moderna Museet tiene el ambicioso propósito de suscitar un debate acerca del papel del artista en la sociedad. Se trata de fijar la atención pública sobre el aislamiento del individuo y la falta de oportunidades de interacción, y en especial sobre la necesidad que tiene el niño de crear su propio marco de referencia y de expresarse en relación a él, para subsiguientemente constituir un elemento indispensable de la investigación en torno a la configuración concreta del entorno infantil.²⁸

25. Las periodistas eran Gunilla Lundahl y Kirsten Oswald.

26. Citado del escrito de Nielsen solicitando fondos, Estocolmo, 1968.

27. *Ibid.*, p. 3.

28. *Ibid.*, pp. 3-4.

El modelo. Un modelo para una sociedad cualitativa se inauguró el 30 de septiembre de 1968 y en términos generales se desarrolló tal como se ha descrito. Llegado el momento se descartó la idea de poner proyectores de diapositivas a disposición de los niños; a cambio, un circuito cerrado de cinco cámaras de vídeo transmitía imágenes del parque a unos monitores de televisión situados en la entrada, y los niños podían manejar un control remoto para enfocar y hacer girar las cámaras emplazadas sobre el terreno de juego. El conjunto del espacio de la sala y los patrones del movimiento de los niños se transmitían en directo a uno de los monitores desde una cámara situada encima de la «piscina» llena de gomaespuma. Nielsen consiguió incluso que el museo cambiase sus normas de acceso habituales, dejando entrar gratis a *El modelo* a los niños menores de dieciocho años mientras que los adultos habían de pagar cinco coronas por la entrada.

En medio de su entusiasta justificación práctica, Nielsen esbozaba inopinadamente un aspecto metafísico de *El modelo*.

Una educación eficaz y una producción elevada no son capaces por sí solas de crear un ser humano cualitativo. Únicamente puede lograrlo la comprensión de que el ser humano como individuo necesita de ciertas relaciones religiosas; de que hay una necesidad de realizarse uno mismo a través de la creación propia y de la comunicación abierta con los demás.²⁹

La invocación de la religión va claramente bastante más allá de la idea de edificar una *Kinderöffentlichkeit* definida únicamente por las relaciones sociales. O bien es eso, o Nielsen da un nombre insólito al juego como pasión central del evento. Pero si el individuo necesita relaciones religiosas, ¿significa eso entonces que el juego es en realidad un ritual? La exclamación metafísica de Nielsen es sintomática del modo en que pretende lograr un significado adicional a través de *El modelo*:

[...] cuando nos preguntan acerca de nuestro modelo político concreto, solo podemos responder que aspiramos a mucho más que conquistar los medios de producción. Ese «más» es lo que llamamos *valores cualitativos*, y al sistema lo denominamos un *sistema cualitativo*.³⁰

Sin embargo, ese excedente de significado creado por *El modelo* acaba más allá del valor y del sistema, en un fulgor mesiánico entre lo que es ideal y ausente y lo concreto y presente.

29. *Ibid.*, p. 2.

30. Palle Nielsen: «Den kvalitative människan», *Form*, Estocolmo (1968), p. 503.

3. Conflictos estéticos

Hasta ese momento Nielsen había ido sorteando con éxito escollos entre las autoridades institucionales y la oposición activista. Sus partidarios dentro de Acción Diálogo habían aceptado «la exposición de un modelo pedagógico» como movimiento táctico y Pontus Hultén le había dado carta blanca. Pero debido a que la ideología activista prohibía las declaraciones de artista, Nielsen nunca reivindicó *El modelo* como obra suya. Por el contrario, *El modelo* acabó teniendo una doble y aun triple agenda: era un proyecto de investigación pedagógica y una crítica activista de la vida cotidiana y además –de modo no oficial– pretendía introducir un concepto de arte totalizador y de signo procesual.

El catálogo de exposición dirigido por Nielsen era una especie de largo panfleto con artículos acerca del modo en que los niños son engullidos por el consumismo, los medios de comunicación, las instituciones represivas y un espacio urbano disfuncional. Los textos iban acompañados de dibujos y escritos de niños, junto a citas de figuras tan diversas como R.D. Laing, Mao Tse-tung y Søren Kierkegaard. Nielsen optó por omitir un ensayo sobre el papel del artista, que había redactado a comienzos de aquel mismo año, a fin de no «apuñalar por la espalda a Acción Diálogo» con sus intenciones artísticas.³¹ En lugar de eso participó en el catálogo con un texto sobre la alienación en las nuevas ciudades satélite. Es significativo que el tema artístico, que tan destacado papel había tenido en el escrito de solicitud de fondos de Nielsen, hubiese desaparecido por completo del catálogo, siendo sustituido por una crítica social que en términos generales exigía un poder legítimo sobre las decisiones de la vida cotidiana. Como complemento, el título añadía la superestructura de una utopía de masas: *El modelo. Un modelo para una sociedad cualitativa*.³²

31. Palle Nielsen: «De sociale kunstnere» (Los artistas sociales) en Clausen, Højholt, Hejlskov Larsen, Madsen et al. (eds.), *MAK*, núm. 1, vol. 1, Copenhague, 1969, p. 6. Véase el texto en pp. 212-218 de este libro. En otro texto del mismo año Palle Nielsen –por aquel entonces estudiante de arquitectura– sigue discutiendo de estética, esta vez con conceptos de espacio y progreso social: «El espacio es la delimitación de las actividades. La forma es nuestra relación con esas actividades. Esto significa que la forma ya no es una noción estática. Porque cambia la percepción de los problemas estéticos de visuales a también sociales. [...] La formalización del funcionalismo: la forma definida por la función da placer estético. Cuando los espacios que hemos creado tienen la forma que corresponde a la tarea encomendada –y cumple esa tarea a la perfección– entonces dichos espacios son también los más agradables estéticamente.» (Palle Nielsen: «Rum – form – aktivitet», *Arkitekten*, núm. 71, Copenhague, 1969, p. 642.)

32. Me baso en el análisis de los términos «crítica artística» y «crítica social» que hacen Luc Boltanski y Ève Chiapello en su obra *Le nouvel esprit du capitalisme* (París, 1999). El título del evento de Estocolmo es una paráfrasis de la definición dada por André Gorz a una nueva escala de prioridades en las relaciones humanas, definición

Otro conflicto estético tuvo lugar en el marco de *El modelo* al chocar dos concepciones distintas del arte contracultural. Hultén invitó al artista Sture Johannesson a diseñar el cartel de la exposición, pero fue vetado por Nielsen debido a que la obra gráfica *underground* de Johannesson se apoyaba en el empleo de alucinógenos, algo que en opinión de Nielsen no tenía cabida en un proyecto con niños. Johannesson prometió por su parte una obra «limpia». El póster que hizo para *El modelo*, un montaje de colores saturados –naranja, azul, rosa, amarillo y oro– se convirtió en todo un evento fantasma en sí mismo. Su elemento principal era la bandera sueca, ladeada por la foto de un niño que desestabilizaba así las expectativas patrióticas de la sociedad cualitativa. En los cuatro rectángulos azules de la bandera asomaban las formas semi-abstractas de unos bloques elevados de pisos, mientras que la cruz amarilla acogía una mezcla de ilustraciones de *Alicia en el País de las Maravillas*, letras de canciones pop y fotos de niños jugando. Aun así, Johannesson consiguió meter de contrabando una referencia psicodélica: en la barra horizontal de la bandera las caricaturas de las «fuerzas vivas» de la sociedad (el ejército, la policía, la iglesia, el estamento médico y la pequeña burguesía) expulsan a un hippie que está fumando un porro. Pero Johannesson se sumó al código autorial del activismo y en vez de firmar la obra, como habría hecho un artista burgués, insertó una firma colectiva en la esquina inferior izquierda: una foto de grupo en la que aparece posando con los trabajadores de la imprenta.

Entretanto, por los 660 metros cuadrados de la sala principal del Moderna Museet se habían erigido torres, puentes y piscinas de gomaespuma para saltar dentro, trepar o columpiarse de un lado a otro colgándose de cuerdas. Se favorecían los juegos de construcción con útiles y pinceles, y el espacio de la sala fue transformándose gradualmente por la interacción de los niños a medida que pintaban, atacaban o destruían materiales y superficies. El Teatro Real de Estocolmo donó trajes inservibles para que los niños se disfrazasen y Nielsen consiguió 200 caretas de Fidel Castro, Mao, De Gaulle y Lyndon

que Nielsen también incluyó en el catálogo: «En una sociedad desarrollada las necesidades no son solo cuantitativas (necesidad de bienes de consumo), sino también cualitativas: necesidades de un desarrollo polifacético y libre de las aptitudes, necesidad de información, comunicación y confraternización, necesidad de liberación, no solo con respecto a la explotación, sino también a la presión y al aislamiento en el trabajo y en el tiempo libre.» La utilización que hace Nielsen de la institución para introducir un cambio cualitativo podía tener a su vez un efecto recíproco de transformación de la institución. Es un aspecto que ya había señalado Marcuse algunos años antes: «La sociedad contemporánea parece ser capaz de dar cabida al cambio social, un cambio cualitativo que establecería instituciones esencialmente diferentes, una nueva dirección del proceso productivo, nuevas formas de existencia humana.» (Herbert Marcuse: *One-Dimensional Man*, Londres: Routledge, 2006 [1964], p. XIII; edición en castellano: *El hombre unidimensional*. Barcelona: Ariel, 1994, p. 22.)

Johnson (empate a dos entre revolucionarios y reaccionarios) para recalcar el carácter político del juego de rol.

Como en la utopía socialista de Charles Fourier en la que se tocaban conciertos de todo tipo en las guarderías infantiles para estimular la musicalidad de los niños de la comuna, los niños de *El modelo* podían tocar elepés que retumbaban con sonido cuadrofónico desde torres de altavoces colocadas en las cuatro esquinas de la sala. Tal como se les había prometido, disponían de música de rock –Dylan, Zappa, The Incredible String Band– pero también música de otras épocas; por ejemplo, conciertos de órgano. Los álbumes más repetidos eran Ravi Shankar, música de danza del Renacimiento y un disco con grabaciones del sonido industrial de trenes de vapor: todo un collage operístico de ruidos y disfraces.

Sin duda alguna, Nielsen consiguió comunicar a escala masiva lo que había pretendido. Durante las tres semanas que permaneció abierta, la «exposición de juegos del Moderna» –nombre dado por la prensa a *El modelo*– recibió unas treinta y cinco mil visitas, veinte mil de ellas de los niños a los que iba destinada. A fin de incluir a los niños no pertenecientes a la clase social que frecuenta los museos, se recomendó a las escuelas y jardines de infancia que reservasen entradas. Al cabo de apenas tres días hubo que limitar el acceso a un número de entre 350 y 380 niños por hora, ya que algunos pequeños se habían hecho daño en las montoneras del parque.³³ Para evitar que los que hacían cola fuera se aburriesen, se improvisó un pequeño parque exterior junto a la entrada.

El modelo atrajo un interés más periodístico que propiamente artístico, principalmente por ser un caballo de Troya infantil en una institución cultural. En general el acontecimiento dividió a la prensa de derechas y de izquierdas: en el primero de los casos adoptó una postura escéptica e incluso emprendió campañas en contra; en el segundo, se abstuvo de crear polémica. Clas Brunius, del *Expresen*, atribuyó a Nielsen el mérito como autor y opinó que el suceso era «una construcción formidable». Aun así, concluía:

Tiene un límite. Lo que [Nielsen] provoca es una saludable quiebra de la rutina, un breve estallido de desorden liberador. Pero en la forma actual su parque infantil únicamente puede existir si los niños no se conocen entre ellos y forman una manada. A partir del momento en que el lugar de recreo pasa a ser una institución, la manada cristaliza en una sociedad, con jefes y vasallos, con especialistas en clavar clavos con martillo que se creen más capacitados que nadie para manejar el martillo, con campeones de salto que dominan a los que tienen miedo a saltar, con artistas que hacen maravillas

33. *Dagens Nyheter*, Estocolmo (7 de octubre de 1968).

con un pincel y un bote de pintura y se hacen dueños y señores de estos medios de producción. Es algo inevitable: así es nuestro mundo y también lo es forzosamente el mundo de los niños. Pero es bueno que Palle Nielsen esté ahí. Ha proporcionado a los niños una tregua en la presión de ser niños, y eso ya es bastante.³⁴

Mientras que Brunius interpreta *El modelo* como una interrupción terapéutica de la normalidad, otros periódicos veían con bastante menos simpatía el «asalto al museo» infantil.

En una valla alguien ha escrito «Kosygin go home» y justo debajo «Viva el comenismo» [sic]. En otra parte se lee «Vivan los Beatles» y en un rincón han garabateado algunos tacos con una esvástica verde medio tachada.³⁵

«No supone ninguna novedad», escribía el periodista Hans Evert René, que criticaba en duros términos el evento:

Generaciones enteras de adultos se han parado a contemplar pasivamente cómo juegan los niños. Más provechoso sería en cambio animar a jugar a los padres, entre ellos, con sus hijos, con los hijos de los demás, desfogándose sin miramientos de edad. [...] Distanciarse así del mundo adulto [y] tacharlo de cruel, brutal y comercial, confiando candorosamente en que una generación nueva vaya a crear un mundo mejor, es pura ilusión. Hay un ramalazo rousseauniano en esta profesión de fe en el mundo puro y primigenio de la infancia [...].³⁶

En resumidas cuentas, que *El modelo* tenía más de *El señor de las moscas* que de sociedad cualitativa. Lo que da, sin embargo, al traste con el argumento de René, y lo que hace más complejo *El modelo*, es que no puede decirse que los adultos desempeñen un papel pasivo en el juego de los niños. Antes al contrario, los adultos tienen conceptos muy definidos y estrictos de lo que son el juego y la niñez.

Como no es de extrañar en un evento antiautoritario cuyo componente fundamental eran los niños, la seguridad dio quebraderos de cabeza. En un titular un padre enfadado acusaba: «¡Tuve miedo de que aplastaran a mi hijo!»³⁷ Ese mismo día el *Svenska Dagbladet* informaba a sus lectores de que solo dos niños, entre ocho mil, habían sufrido algún daño y de que para evitar posibles

lesiones se había decidido limitar «la cuota de niños». Hubo otros artículos a favor y en contra de la medida, seguidos de un debate sobre el peligro físico que corren los niños en el entorno diario.³⁸

Durante todo el mes de octubre de 1968 *El modelo* salió constantemente en las noticias. A finales de la segunda semana el responsable antiincendios de Estocolmo, alertado por un periodista de un diario conservador, ordenó que el parque fuese clausurado si no se reformaba, para evitar el riesgo de incendio que suponía la gomaespuma de la piscina. Nielsen cedió y la sustituyó con un gran tobogán. Sabiendo que la gomaespuma, en forma de colchones por ejemplo, solía almacenarse con toda normalidad en grandes naves industriales, los voluntarios que ayudaron a Nielsen a reacondicionar el parque de juegos sospecharon que la intervención del administrador tenía un trasfondo político. Por eso cuando *El modelo* reabrió al cabo de cuatro días de remodelación los colaboradores habían hecho pintadas en las paredes y colgado del techo pancartas rojas. Nielsen era contrario a politizar de ese modo la protesta, pero volvió a plegarse a los deseos colectivos siempre y cuando las únicas pintadas fuesen con citas (de Mao, André Gorz y otros) y no consignas. Y hubo de reconocer también que la abundancia de tela roja creaba una luz más suave en la gran sala del museo.

Un periodista señaló que, paradójicamente, *El modelo* imponía trabas innegables a la libertad dentro del parque:

Por todo el espacio hay cámaras de televisión que graban el acto y aquí y allá micrófonos ocultos registran cada uno de los sonidos. Psicólogos y educadores no paran de tomar notas. Se parece a un experimento clínico con conejillos de indias.³⁹

Entre quienes estudiaban a los niños jugando había tres estudiantes de un máster en pedagogía. A su juicio, *El modelo* era algo más que un simple «tinglado»: el hecho de que centenares de familias hiciesen cola todos los días para que los niños pudiesen disfrutar jugando era prueba de la «enorme necesidad» de espacios de juego que diesen satisfacción a los «deseos propios» de los niños⁴⁰. Las conclusiones de los expertos demostraban asimismo que los juegos funcionales (saltar, trepar, columpiarse) eran preferidos a los de construcción, y teniendo en cuenta que el ambiente estaba pensado para esti-

34. Clas Brunius: «Paus i barnastressen», *Expressen*, Estocolmo (10 de octubre de 1968).

35. Tord Bäckström: «Barnan tar makten», fuente desconocida (23 de octubre de 1968).

36. Hans Evert René: «Så Gammaldags!», *Expressen*, Estocolmo (9 de octubre de 1968).

37. *Expressen*, Estocolmo (8 de octubre de 1968).

38. Por ejemplo Marianne Kärre: «"Modellen" byggs om – Ännu mer skumplast», *Dagens Nyheter*, Estocolmo (8 de octubre de 1968).

39. Macke Nilsson: «Ni tror att dom bara lattjar! Men i själva verket bygger dom upp morgondagens samhälle», *Aftonbladet*, Estocolmo, (5 de octubre de 1968).

40. Anna Lena Wik-Thorsell: «Modellen – bara ett nöjesjippo?», *Svenska Dagbladet*, Estocolmo (11 de febrero de 1970).

mular las relaciones de grupo y los juegos colectivos, las actividades solitarias (pintar, por ejemplo) predominaban sorprendentemente. La reacción airada de los activistas ante la intervención del responsable antiincendios fue vista como una «demostración ingenua y poco sutil de la finalidad de *El modelo*»: habría que haber dejado que el espacio que los niños estaban delimitando hablase por sí solo.⁴¹

4. El significado del juego

Un museo de arte es el último lugar donde uno esperaría encontrar niños jugando. Al entregar el mando a los niños, *El modelo* invertía las jerarquías visuales y de control del comportamiento de las exposiciones de arte y disolvía la forma estética en el juego. Las fotografías de *El modelo* tomadas por Nielsen, que muestran a los niños dedicados a producir su parte del «modelo de una sociedad cualitativa», parecen escenas oníricas salidas de la imaginación desbordante que surge en un entorno exento de seriedad y de normas.

Nielsen sacó las fotos desde ángulos dinámicos: una vista desde el suelo de una niña quitándose el jersey, chavales suspendidos de una maraña de cuerdas, hileras sucesivas de pancartas rojas... Era como si pretendiese revelar unas pautas de energía social, o «pautas de juego», como decía él. Esa tendencia a captar imágenes en las que el individuo aparece como parte integrante de una estructura mayor, de un nuevo cuerpo social, el *socialismo*, es contrarrestada por otras que muestran a niños jugando a solas, presidiendo como rectos monarcas desde su trono un mundo de su propiedad, como en cierta ocasión describió Walter Benjamin a un niño montado en el tiovivo.⁴² Para Nielsen la transformación social no se inicia en la fábrica o la calle, sino en el espacio que el juego requiere y produce. La producción es el primer acto histórico, afirmó Marx, pero puede que el juego sea anterior. Si el juego es producción (o producción antes de la producción), entonces el niño es un sujeto con una inclinación natural hacia el socialismo: eso es *El modelo*, una «clase preescolar de la revolución cultural».⁴³

Al mismo tiempo es como si las fotografías de Nielsen documentasen algo que no está allí. O todavía no, al menos. En la medida en que parecen estar tomadas justamente antes de la metamorfosis –en el instante previo a la *Aufhebung* a la vida cualitativa prometida en el título– las fotos suscitan expectativas: surge algo distinto del juego; algo distinto de la edad adulta está por

llegar. Con todo, las fotos pueden considerarse también, vistas así, como un deseo imposible de preservar la vida espontánea. Y además de un modo literal, puesto que los acontecimientos que se suceden ante la cámara de Nielsen eran desordenados, improvisados, los interpretaban actores no dirigidos. Como ha señalado Rosalind E. Krauss, el momento excepcional de la fotografía es el brinco en el tiempo que perturba la continuidad temporal del significado, de la tradición y de la historia.⁴⁴ Es obvio que las fotos de Nielsen presentan el museo de arte como sede de un suceso implicado en una lucha contra la tradición y la historia, pero ¿no desbaratan también la propia producción de presencia social de *El modelo*? En ese sentido las fotos documentan también la efusión de valor simbólico que irremediabilmente se produce en el espacio rarificado de la institución artística, y que en el caso de *El modelo* hace difícil distinguir al niño como ser humano cualitativo y como sujeto estético, e incluso como obra de arte.

Esto equivale a decir que el mismo concepto de juego hacía discutibles las pretensiones de trascendencia social de *El modelo*. Las pautas de juego que supuestamente debían formar las bases de una sociedad cualitativa estarían siendo producidas por unos sujetos no conscientes de su condición productiva, y por consiguiente carentes de otros motivos que no fuesen la continuación de su juego/producción. Así es como el juego y el sujeto que juega se manifiestan en y mediante *El modelo*. En su tratado clásico *Sobre la educación estética del hombre* (1793) Friedrich Schiller sostiene que el juego es capaz de reconciliar el placer estético con la gobernabilidad de la sociedad. Schiller postula que la facultad estética está basada en un instinto: el impulso lúdico. Una vez que es reconocida como una forma de juego, la función estética «sitúa en libertad al hombre, tanto moral como físicamente». Sentimientos y afectos podrían de ese modo estar en armonía con las formas bellas, despojando a las leyes de la razón de su obligatoriedad moral y reconciliándolas «con el interés de los sentidos».⁴⁵ Cuando el arte viene determinado por una relación distinta entre el instinto y la razón, guiada por el impulso lúdico, los deberes éticos y políticos del ciudadano se interiorizarán en forma de inclinaciones espontáneas.

Para Schiller el arte era lo único que quedaba para reconstruir una sociedad ilustrada tras los excesos violentos de la Revolución Francesa. En su influyente obra *Eros y civilización* (1955) Herbert Marcuse da nueva vida al impulso lúdico schilleriano a fin de reconstruir la dimensión estética de

41. *Ibid.*

42. Walter Benjamin: *Berlin Childhood Around 1900*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006 (1950), p. 122. Edición en castellano: *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid: Alfaguara, 1982.

43. Nilsson, op. cit.

44. Rosalind E. Krauss: «The Photographic Conditions of Surrealism», *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985. Edición en castellano: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* (1985). Madrid: Alianza, 1996.

45. Schiller, citado por Herbert Marcuse: *Eros and Civilisation. A philosophical inquiry into Freud*. Londres: Verso, 2005 (1955), p. 182.

la modernidad, entendiéndola ahora como la culminación de las auténticas necesidades de la gente y como canalización del principio del placer hacia la coexistencia pacífica con una «moralidad libidinal» sobre la que descansa una sociedad lúdica. Es decir que para ambos pensadores la visión de una cultura no represiva conduce desde el arte hacia la liberación a través del juego: es una convención estética, establecida por el romanticismo del XVIII que los pensadores del utopismo emancipador retoman después de la Segunda Guerra Mundial. Se halla implícita en el concepto de socialidad y libertad que *El modelo* produce desde su sede institucional, habida cuenta al menos de que Nielsen no discute ni reemplaza esta asociación fundamental de la convención con el concepto de arte.

Sin embargo en *El modelo* el arte ya no se concibe como algo ideal y armonioso, ni es el juego en última instancia la esencia de la subjetividad libre, como en Schiller y Marcuse. En *El modelo* el acento que se pone en el juego es diferente, en la medida en que es la forma de producción del niño. Por esa razón *El modelo* no solo tendía a plegarse a una tradición romántica de la sociedad y la subjetividad estética. Literalmente volvía sobre sí misma la metáfora vanguardista de la originalidad: hacia el niño como fuente de vida. Como señalaba Rosalind E. Krauss:

La originalidad se convierte en una metáfora organicista referida no tanto a la invención formal como a las fuentes de vida. El yo original está a salvo de la contaminación de la tradición porque posee una especie de ingenuidad primitiva. Como afirmó Brancusi, «cuando dejamos de ser niños, estamos muertos».⁴⁶

No solo las vanguardias artísticas, sino también las políticas operan con un dogma de originalidad que sitúa a determinados sujetos en disposición especialmente propicia para ciertas misiones históricas. En el catálogo de exposición de *El modelo* se cita la recomendación de Mao Tse-tung de ceñirse a las directrices generales: para el miembro del partido ha de existir un límite práctico al grado de hermandad e igualdad que puede mostrar hacia ciudadanos ideológicamente sospechosos. Escribe Mao:

Necesitamos concentrar nuestra energía en aquellas capas y grupos sociales que creamos que escuchan y son capaces de pensar. Allí es donde podemos tener un impacto educativo verdadero. Pero no al azar. El adoctrinamiento está ya demasiado avanzado para eso.⁴⁷

46. Krauss, op. cit., p. 157 (p. 171 de la edición en castellano).

47. Rydén, op. cit., p. 10. Véase p. 206 de este libro.

En cierto sentido *El modelo* radicaliza la educación maoísta al negar que los adultos sean capaces de enseñar a los niños. Son los niños los que nos enseñarán a nosotros la sociedad cualitativa, porque ellos ya son esa sociedad. En 1923 escribía León Trotsky:

Una revolución no es digna de llamarse tal si no prodiga el mayor cuidado posible a los niños, la futura generación para cuyo beneficio se llevó a cabo la revolución.⁴⁸

No solamente se ha hecho la revolución para los niños como generación futura; también son la encarnación de los cambios por venir: un nuevo ser humano, una fuerza de pura historia. Aquí la necesidad espontánea y desinteresada de jugar que se halla implícita en el impulso lúdico de Schiller se refleja metonímicamente en el niño visto como portador de la revolución.

Frente a la represión de lo artístico que se daba en Acción Diálogo, *El modelo* va más allá del arte también por su rechazo a las formas de presentación y distanciamiento privilegiado del mundo que son típicas del arte. Al mismo tiempo sigue activo dentro de *El modelo* aquello que la tradición ha definido de diversas formas como esencia del arte. Convenciones estéticas que la aparente desestetización del evento había marginado todavía resuenan y dotan de sentido a sus representaciones.

Hay todavía otra ruptura más que se produce en el nivel de la economía de representación del evento, una ruptura que desemboca en la inesperada cesión de poder a los niños que juegan.

5. Un entrecruzamiento de nombres

Al reconocerse el juego del niño como fuerza productiva, en *El modelo* se invierte la distinción convencional entre adulto que sabe y niño ignorante. Pero además el juego asume una función representacional como oportunidad de justicia para el niño y como oportunidad para una sociedad cualitativa. Dicho de otro modo, los niños juegan *a algo para alguien*.

La declaración completa de la presentación del catálogo dice lo siguiente:

48. León Trotsky: «The Struggle for Cultured Speech», 1923. Citado en Catriona Jeffries: «Shaping the Future Race. Regulating the Daily Life of Children in early Soviet Russia», en Kiaer y Naiman (eds.): *Everyday Life in Early Soviet Russia. Taking the Revolution Inside*. Bloomington: Indiana University Press, 2006, p. 256. Edición en castellano: «Por un lenguaje culto», *Literatura y revolución. Problemas de la vida cotidiana*; y también «Lucha por un lenguaje culto», *Nuevo curso: problemas de la vida cotidiana*. México: Siglo Veintiuno, 1978.

Todas estas frases tienen sus propias señales.

Pero también van asociadas a un modelo instalado en el Moderna Museet del 30 de septiembre al 20 de octubre de 1968.

La idea consiste en crear un marco para el juego creativo de los niños. Niños de todas las edades participarán en el desarrollo de ese marco.

Dentro y fuera, en toda clase de juegos, tendrán derecho a comunicar su capacidad de autoexpresión.

Su juego es la exposición.

La exposición es obra de los niños.

No hay exposición.

Solo es una exposición porque los niños juegan en un museo de arte.

Es una exposición solamente para quienes no juegan.

Por eso decimos que es un modelo.

Será quizá el modelo de la sociedad que quieren los niños.

Tal vez los niños puedan decirnos mucho sobre su mundo que nos sirva también a nosotros de modelo.

Tenemos esa esperanza.

Por ello hemos hecho que los niños presenten su modelo a quienes trabajan en el entorno que se da a los niños, o son responsables de él, en el exterior: en el mundo de los adultos.

Creemos que los niños son capaces de manifestar sus necesidades.

Y que quieren algo diferente de lo que les aguarda.⁴⁹

Firma el texto el *Arbetsgruppen*, el Grupo de Trabajo que, ha de suponerse, construyó el parque de juegos. Sin embargo, aunque varios voluntarios ayudaron a Nielsen, dicho grupo no existió. La firma «Grupo de Trabajo» fue un seudónimo utilizado por Palle Nielsen para no firmar como autor del texto,

49. Nielsen: «En modell för ett kvalitativt samhälle», op. cit., p. 4. La primera línea del texto se refiere a los otros textos del catálogo. Nielsen aporta al catálogo un artículo, firmado con su nombre, cuyo título es el mismo que el del evento como tal. En él define (de un modo poco acorde con la primacía que el «manifiesto» atribuye al trabajo infantil) el juego de los niños como un acto de imitación. Se perfila así una relación refleja entre niños y adultos: «Cuando vemos jugar a los niños en el patio, nos imaginamos cosas. Sabemos que están jugando a ser nosotros. Hacen lo que hacemos todos los días. Su contacto con la realidad es aquello que nosotros les contamos.» Y Nielsen termina diciendo: «Pero ahora sabemos que tendremos que transformarnos nosotros y nuestra actitud con la sociedad y con las personas que conocemos. Y al mismo tiempo dar a los niños las posibilidades que como seres humanos necesitan. Después ellos también jugarán a hacer lo que nosotros. Ese es el modelo para una sociedad cualitativa.» El artículo de catálogo que firma Nielsen no menciona la acción del Moderna Museet, por lo que la idea de la sociedad cualitativa se aborda de modo genérico. Véase p. 200 de este libro.

y hacerlo bajo una identidad colectiva era una manera de mantenerse fiel a la ideología de Acción Diálogo.

El texto del ficticio Grupo de Trabajo puede interpretarse como un manifiesto de *El modelo*. Pero se trata de algo muy distinto de las arengas incendiarias de la modernidad firmadas por un «nosotros» soberano que proclama sus exigencias en un «ahora» revolucionario. Jacques Rancière ha escrito que el tiempo de subjetivación política del manifiesto puede concebirse como «un entrecruzamiento de identidades que reposa sobre un entrecruzamiento de nombres: nombres que conectan (...) un ser a un no-ser o a un ser-por-venir».⁵⁰ El colectivo que «entrecruza sus nombres» en el manifiesto está estructurado por su previsión de la libertad y de lo que no es o todavía no tiene (igualdad, derechos). En *El modelo* la conversión universal del niño –el niño como persona inacabada, un ante-ser o generación futura– se transmuta precisamente en ese ser que aún no es que reivindica sus derechos y su libertad. Este proceso de subjetivación política es subrayado por la autoría truncada del propio Nielsen. Al desaparecer como autor del acontecimiento y trabajar en cambio bajo un seudónimo colectivo, entrecruza identidades y conecta nombres exteriores a su firma para producir un espacio literalmente des-autorizado donde los niños pueden servirse del juego para «hablar de su capacidad para expresarse».

Es una perspectiva que da cierto vértigo pero que también es, inesperadamente, muy productiva. El hecho de que el texto del Grupo de Trabajo sea un anti-discurso escrito por un autor ficticio en nombre de una colectividad –los niños– que no sabe escribir, crea sin pretenderlo una extraña igualdad. Escribiéndose mutuamente entre sí tres autores que solo están presentes a medias, Nielsen redacta el texto del Grupo de Trabajo, que traslada el trabajo de significación a los niños, quienes a su vez siguen «hablando de» su obra dentro del marco para la sociedad cualitativa. Esta amalgama de nombres incluiría asimismo el de Pontus Hultén como mediador institucional del evento y el de Acción Diálogo como autoridad ideológica de Nielsen.

Lo que Karl Marx y Friedrich Engels denominan en *La ideología alemana* «organización comunista de la sociedad» tiene también consecuencias sobre el papel del artista. Cuando deja de haber una división del trabajo en la sociedad, «desaparece la subordinación del artista a un arte determinado gracias al cual es exclusivamente pintor, escultor, etc.». Debido a ello la «concentración exclusiva del talento artístico en individuos particulares» se diluye en la masa general, ya que no habrá «pintores sino a lo sumo personas

50. Jacques Rancière: «Politics, Identification, and Subjectivization», *October*, núm. 61, pp. 60-61. Edición en castellano: «Política, identificación y subjetivación», en Benjamín Arditi (ed.): *El reverso de la diferencia: identidad y política*. Caracas: Nueva Sociedad, 2000, pp. 145-152.

que, entre otras cosas, se dediquen también a pintar». ⁵¹ Este talento artístico reintegrado, despojado de la autoría individual, se conoce como trabajo no alienado, pero también podría ser la clase de producción llamada *juego*. De este modo, subvirtiendo la autoría personal al preferir omitir o borrar su firma, Nielsen se las arregla para incluir a los niños como productores y realizar el pleno potencial político de *El modelo* más allá de todas las paradojas y ambigüedades que conlleva el concepto de juego.

6. Tropiezos en el tiempo y en el espacio. Celebraciones y gestos

A lo largo de su particular combinación de ausencias y presencias, el texto del Grupo de Trabajo niega, cinco veces en cinco frases, que *El modelo* sea una exposición. Está claro que *El modelo* no ofrece las constantes preceptivas del tipo pasivo y contemplativo que uno esperaría encontrar en una exposición de arte, sino que esta transformó el museo en un lugar donde una nueva *sensibilidad* –un comunismo febril– podría surgir. Pero ¿qué es lo que no se puede decir y tiene la exposición como límite?

Como hemos visto, *El modelo* deja de lado radicalmente no solo el formato expositivo, sino también otras formas estéticas de manifestación, entre ellas la autoría y el objeto de arte, como medio de anticiparse al futuro acontecimiento. El Proletkult de los constructivistas rusos transformó de manera similar el papel histórico del artista como «mero decorador de iglesias y bufón al servicio de los poderes laicos», como dijo Nielsen en una entrevista. ⁵² Comentando por ejemplo el célebre proyecto de Vladimir Tatlin para un Monumento a la Tercera Internacional, el arquitecto ruso Konstantin Melnikov expresó su menosprecio por un edificio semejante que había quedado anulado por su contexto estético: «La Torre Eiffel tiene más de 300 metros de alto y fue construida para adornar una *feria* mundial». ⁵³ Dicho de otro modo: la Torre Eiffel no es realmente una torre. Solo es una torre para la burguesía. La política espacial del agit-prop bolchevique también concordaba con la redefinición del museo como parque infantil efectuada por *El modelo*. Por un imperativo político se podía descartar la función original de un edificio o un vehículo y acogerla bajo otra apariencia al servicio de la educación de masas: la fachada de una iglesia se podía cubrir de andamios para que tuviese el aspecto de un tanque gigante, un arma del

51. Karl Marx y Friedrich Engels: *The German Ideology*. Nueva York: International Publishers, 1973 (1846), p. 109. Edición en castellano: *La ideología alemana*. La Habana: Revolucionaria, 1966, p. 445.

52. Rydén, op. cit., p. 11. Véase p. 207 de este libro.

53. Conversación del arquitecto Melnikov con R. Broby-Johansen, 1926. Citado de Bergqvist, Lindegren, Hultén, Feuk (eds.): *Vladimir Tatlin*. Estocolmo: Moderna Museet, 1968, p. 63 (cat. exp.).

Ejército Rojo. Y, para educar a las poblaciones rurales, se enviaban a las provincias trenes de agitación que servían de aulas y espacios expositivos.

En el catálogo de la exposición de Pontus Hultén *Poetry Must Be Made by All!* de 1969, había un artículo acerca de las celebraciones bolcheviques de masas de los años veinte, desfiles que serpenteaban por toda la ciudad a modo de esculturas de propaganda móviles. Un tal A. Mazaev definía tales festejos de masas así:

[...] el trato en vivo entre seres humanos, sin trabas de objetos o estructuras jerárquicas. Su característica más señalada es el juego, la autorrealización, sin la cual nadie existe de verdad. [...] El [festival] como fenómeno estético supera así el carácter ilusorio del arte. El principio del juego, de la acción, es la antítesis de la contemplación, y contribuye a la tendencia a suprimir todas las diferencias entre actor y espectador [...]⁵⁴

En el bolchevismo carnavalesco de las celebraciones de masa, el juego borra «todas las diferencias» y se supera la ilusión del arte. Sin embargo, al ir indisolublemente unida al teatro, *restablece* la ilusión; así es al menos si nos remontamos a la raíz misma de la palabra «ilusión»: *in-ludere*, estar en el juego. Además de liberar el espacio y la subjetividad es, también, una forma estética inherente al ritual político, al ser este un espacio conceptual delimitado por la ilusión. Desde tal perspectiva, el juego no nos aproxima a lo real o lo político más de lo que lo hace la exposición de arte.

En *La noche de los asesinos* (1965), una obra de teatro de José Triana que, como *El modelo*, se presentó también en 1968 en Estocolmo, tres hermanos practican un juego prohibido en el que matan a sus tiránicos padres y reclaman el derecho a rehacer el mundo. En su revolución doméstica exigen, canturreando a coro, un espacio en el que se dé nuevos nombres a los lugares y las cosas: «La sala ya no es la sala. La sala es la cocina. El cuarto no es el cuarto. El cuarto es el inodoro.» ⁵⁵ El museo no es el museo, la exposición es un parque infantil. Pero en la obra de Triana la rebelión de los hijos se vuelve contra sí misma. Al final, por culpa de las normas y costumbres represivas inculcadas en sus hijos, los padres se salen con la suya. Algo semejante sucede al instalar un parque en un museo, que no es ciertamente una arquitectura cualquiera que pueda ser apropiada y desviada, sino que alberga una fuerza apropiativa muy sofisticada en la que *El modelo* acabó enredándose.

54. A. Mazaev: «Mass festivals of the 1920s», *Dekorativnoe iskusstvo*, núm. 11, 1966; citado aquí de Waldén (ed.): *Poetry Must Be Made by All! Transform the World! Estocolmo: Moderna Museet*, 1969, p. 47 (cat. exp.).

55. José Triana: *La noche de los asesinos*. Madrid: Cátedra, 2001 (1965), p. 50.

Como decía Nielsen, el espacio expositivo proporciona el contexto de investigación perfecto para observar el caos. Pero esto también implica que, cuando *El modelo* incorporó a los niños a un proceso evolutivo, estaba actuando de un modo no muy distinto a aquellos museos del siglo XIX concebidos como mecanismos para fomentar el progreso y la virtud ciudadana. *El modelo* resucitaba el fantasma del museo como órgano de instrucción pública. Con su decisivo papel en la formación de una sociedad disciplinar, los museos y las exposiciones son instrumentos fundamentales dentro de las funciones educadoras y de civilización del Estado. El «complejo expositivo», para emplear el término de Tony Bennett, no es un poder que opere mediante la fuerza o el correctivo, sino que acoge en sus filas a las personas y les ofrece un papel en su funcionamiento.⁵⁶ Los públicos de las exposiciones se halagan y regulan mutuamente ocupando un espacio consensual, definido por ciertos valores, en donde contemplan el arte y se ven unos a otros contemplar el arte. Es decir que aunque *El modelo* vació de objetos el espacio expositivo y se lo entregó a unas criaturas sin civilizar, también convirtió la infancia en un espectáculo de civismo, por más que fuese emancipador o utópico: «Un modelo para gente a la que le gusta mirar a la gente», según la expresión de un periódico.⁵⁷

En su libro *Inside the White Cube* (1976), Brian O'Doherty define el gesto artístico como una obra de arte que emplea el propio espacio expositivo como material artístico; eso pasa, por ejemplo, cuando en 1968 Christo y Jeanne-Claude envuelven con lona el Contemporary Art Museum de Chicago. Al utilizar la arquitectura que rodea el arte, el artista indaga en los presupuestos ideológicos existentes tras el acto de aislar ciertos objetos en el espacio de la sala y atribuirles un valor, o desplaza los parámetros del espacio expositivo hacia la representación artística. A menudo el gesto es una manera de señalar y escenificar la totalidad del modo en que se estructura la recepción de la obra de arte, de la misma manera que el parque del Moderna Museet se inmiscuía en las expectativas convencionales relativas al arte y a la exhibición del arte. Así pues, el gesto «no es arte, tal vez, pero sí afín al arte y por lo tanto tiene una meta-vida en torno y a propósito del arte.»⁵⁸

56. Tony Bennett: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. Londres: Routledge, 1995.

57. *Dagens Nyheter*, Estocolmo (2 de octubre de 1968).

58. Brian O'Doherty: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Londres: Lapis Press, 1986 (1976), p. 70. La interpretación del gesto como meta-arte que propone O'Doherty está ya prefigurada en Henri Lefebvre cuando escribe acerca de la apropiación como un tipo especial de producción del espacio: «El espacio apropiado se parece a una obra de arte, lo cual no quiere decir que sea de ningún modo una obra de arte de imitación». Lefebvre sostiene que casi todos los experimentos modernos de formas de vida colectiva han decaído por culpa de lo que él califica de insuficiente morfología espacial; en concreto, por el peligro de apropiación pasiva que es intrínseco

Dado que un parque infantil no es exclusivo ni difícil de entender, *El modelo* encaja cumplidamente en la crítica que hace O'Doherty del espacio de exposición como portador de esnobismo social, intelectual y económico. El gesto es un repentino desplazamiento de la perspectiva, una incursión por sorpresa en el espacio expositivo o sobre la pretensión del museo de ser un lugar que contiene todos los tiempos históricos. El gesto hace que al apuntar evoluciones futuras asomen de pronto la energía y la sorpresa:

[...] en el instante de un gesto hay un tropiezo que constituye su verdadero medio. Su contenido, que revelan el tiempo y la circunstancia, puede estar desajustado respecto a su forma de presentación. [...] Los gestos son por lo tanto las obras de arte más instintivas, por cuanto no parten desde el pleno conocimiento de aquello que las provoca. En realidad nacen de un deseo de conocimiento, que acaso el tiempo podrá aportar.⁵⁹

Algo decible solo a medias, que se basa en una tensión no resuelta entre el tiempo presente y las formas históricas que tiene a su alcance; un deseo de que llegue algo, algo *más*, que se niega a ser reducido a conocimiento positivo. Por eso los niños de *El modelo* siguen «trabajando sobre el marco» para poder provocar un contenido futuro, el modelo de una sociedad cualitativa.

Un gesto, sin embargo, solo puede hacerse una vez. El cubo blanco, que es ideológicamente elástico, pronto se reconfigura y espera lo inesperado. Como dice O'Doherty, el artista gestual actúa con la astucia del torero; también puede comparárselo con el habilidoso abogado que encuentra resquicios en la «legislación» de la institución, a través de los cuales la meta-obra excepcional puede eludir la historia y adelantarse a la crítica. El gesto se constituye de este modo en una curiosa mezcla de subversión y respeto a la ley. El problema, en todo caso, es qué sucede con la ironía del gesto cuando deja de ser el resultado de una (falsa) dialéctica entre el artista individual y la institución; cuando no es el autor el que te «pone al corriente», sino una multitud anónima de esos «álguienes» en los que Roland Barthes veía al lector activo. O cuando el malabarismo y escamoteo de la lógica del cubo blanco por parte del gesto no se

al modo en que los municipios han comenzado a utilizar los espacios ya existentes –la villa de las afueras, la granja, los castillos más o menos decrepitos, etc.– para sus propios fines. Para poder producir nuevo espacio mediante la diferenciación cualitativa es preciso que la invención de un «espacio de recreo» pase por una «fase elitista» o fase de abstracción. Es posible que *El modelo* fuese una «fase elitista» que se expresó a través de una variante de la estrategia activista más partidaria de exigir que el arte crítico entre a formar parte de la institución. (Henri Lefebvre: *The Production of Space*. Oxford: Basil Blackwell, 1999 [1974], p. 380.)

59. *Ibid.*, pp. 105-106.

inscribe directamente en la historia del arte, sino que puede llegar a salir del museo y penetrar en la ciudad que hay fuera. Cuando su contenido formal es el juego incontrolado de los niños.

Es decir, en su reconstrucción del cubo blanco Nielsen fue en varios sentidos más allá de lo que pensaba O'Doherty al escribir sobre el gesto. Asimismo las maniobras a las que se vio obligado Nielsen para complacer a sus compañeros de Acción Diálogo revelan que era perfectamente consciente de que el cubo blanco no era un espacio incontestable. Pero por otro lado *El modelo* dependía –como laboratorio pedagógico y como utopía de masas– de la idea del cubo blanco como ámbito mudo y universal.⁶⁰

7. Nadando en pintura

En un artículo de finales de 1968 el poeta y periodista Hans-Jørgen Nielsen pone *El modelo* como ejemplo del sueño de libertad de la cultura juvenil. Palle Nielsen, dice,

[...] ha conseguido ensamblar aquí el mismísimo sueño, para que todos puedan verlo y vivirlo: una colectividad enorme, que se multiplica, creada para personas libres y felices, que en este caso han sido niños pero que lo mismo podían haber sido adultos; un estilo de vida comunal notablemente integrado pero sin que suponga un obstáculo a la libre expresión del individuo; una sociedad cualitativa cuya clave reside en no depender de factores cuantitativos: la elección auténtica y libre entre múltiples posibilidades. Había, por ejemplo, gran número de trajes y máscaras de todas las épocas, de forma que los niños podían crear el papel que más les gustase. Así es como se presenta el

60. Aunque el gesto dentro de la sala de exposiciones es una moda endémica de los sesenta, pueden encontrarse poco después proyectos bastante semejantes a la forma que tuvo *El modelo* de volver el espacio expositivo hacia el espacio social. Por ejemplo, la instalación multisensorial *Tropicalia* de Hélio Oiticica en la galería Whitechapel, en 1969, o *Garage Sale* de Martha Rosler en la Universidad de California en 1973 (un rastrillo de objetos cotidianos recogidos por la artista y puestos a la venta en la sala de exposiciones de la universidad), son probablemente los ejemplos más próximos, tanto en el tiempo como en su filosofía del arte. Es curioso que en 1971 tuviese lugar en Frankfurt un proyecto en el que los artistas Thomas Bayrle y Wolfgang Schmidt, ayudados por estudiantes de la Hochschule für Gestaltung de Offenbach (Linette Schönege, Regina Henze y Karin Günther-Thom), pusieron en marcha el *Kinderplanet* (El planeta de los niños), un parque de aventuras dentro de la Feria de Frankfurt para los niños que no podían irse de vacaciones en verano. En *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition* (1999), Rosalind E. Krauss propone un concepto históricamente normativo del gesto, alegando que el gesto conceptual se ha convertido en la vía legítima de producir obras artísticas al faltar la especificidad del medio como criterio absoluto.

sueño de la libertad. Pensar a través de roles es ya forjar la rebelión. Porque entraña la capacidad de imaginar unos papeles distintos de los que impone de forma autoritaria la sociedad.⁶¹

En la descripción que Hans-Jørgen Nielsen hace de *El modelo* como una especie de estado libre estético, la crítica de la ciudad y de la infancia pasa a segundo plano. Lo presenta, en cambio, armado de un arsenal ideal de subjetividades frente a los pocos y establecidos roles de la sociedad burguesa. Es a lo que da el nombre de *attituderelativisme* (relativismo actitudinal): una idea de la subjetividad que desplaza el concepto de elección del existencialismo hacia las formas de exterioridad social. Dicho de un modo sencillo: uno es los papeles que adopta y a través de los cuales aparece como tal. Cuando la personalidad se va modulando en estas secuencias complejas y discontinuas de actitudes, «el comportamiento se inscribe en la forma concreta de actuación que se denomina juego».⁶² Pero aunque Hans-Jørgen Nielsen juzga rebelde esta disposición, no deja de representar un cierto fanatismo político, por lo menos desde el punto de vista del activismo más sólido y de oposición practicado por Palle Nielsen. En el relativismo actitudinal el arte solamente puede ofrecer otro terreno de juego. Uno podrá «amoldar» y retocar los papeles que habita e insertarse subjetivamente en ellos de diversas maneras, pero siempre tendrá que seguir el juego.

Aun cuando la idea de la permuta de papeles de Hans-Jørgen Nielsen no se aplica a *El modelo* y a su libertad enmarañada, su comentario plantea la cuestión de cuál es exactamente la relación que tiene el ambiguo modelo de transformación social de Palle Nielsen con la subjetividad. En 1969 Nielsen revisó y publicó el artículo inicialmente redactado –y luego descartado– para el catálogo de exposición de *El modelo*. Bajo el título «Los artistas sociales», el texto expresa su escepticismo respecto a los conceptos de transformación social existentes (el del materialismo dialéctico ortodoxo, por ejemplo) tal como antes había cifrado ya la finalidad del evento en una plusvalía indefinible, «un “más” cualitativo». Nielsen reconoce que en *El modelo* había «dirigido a los niños» suponiendo que querrian trabajar con los materiales, igual que él, en vez de estropearlos o destruirlos.⁶³ Pero si el artista social deja jugar al niño

61. Hans-Jørgen Nielsen: «Drømmen om frihed» (El sueño de libertad), *Information*, Copenhagen (21-22 de diciembre de 1968).

62. Tomado de «Spilleets regler. Til attituderelativismens psykologi» (Las reglas del juego. Sobre la psicología del relativismo actitudinal), en Hans-Jørgen Nielsen: '*Nielsen' og den hvide verden. Essays Kritik Replikpoesi 1963–68*. Copenhagen: Borgen, 1968, p. 13.

63. Palle Nielsen: «Los artistas sociales» en Clausen, Højholt, Hejlskov Larsen, Madsen et al. (eds.), *MAK*, núm. 1, vol. 1, Copenhagen, 1969, p. 6. Véase el texto en pp. 212-218 de este libro.

a sus anchas también debe olvidarse de los criterios habituales de producción. Como siempre, el plan de acción se complica cuando la única perspectiva del principio de placer se aplica a un proyecto de reconstrucción social. Nielsen admite que se ha visto obligado a rebajar drásticamente el alcance de su crítica artística:

El solo hecho de que [los niños] estuviesen nadando en pintura es un paso hacia el cambio de la estructura de la sociedad. Un paso pequeño. Un paso lento, pero que forma parte de un movimiento de deseos y acciones.⁶⁴

Nielsen se distancia de la visión totalizadora del modelo social y en su lugar comienza a pensar a un nivel micro donde al niño que juega no le afectan los proyectos colectivos o la *realpolitik*. El problema entonces es cómo articular unos niveles de existencia que son *anteriores* a la sociedad y *anteriores* a la persona en un espacio donde la percepción y el significado son todavía fluidos. Desde esa perspectiva el reto de constituir el poder –y por tanto las precondiciones para el cambio– no consiste en fijar unos parámetros ideales para los procesos sociales sino en cómo hacerse más pequeño. Lo que hay que liberar es tanto el potencial artístico y subjetivo como la acción política colectiva. Como señala Gilles Deleuze, el arte dice lo mismo que dicen los niños; el arte es ese estado celestial que «ya nada de personal ni de racional conserva y en el que del acto infinitesimal puede derivarse una percepción gigantesca, una visión oceánica».⁶⁵

A este nivel de crítica –de los espacios dentro de nosotros o de la multitud que todavía no ha recibido un nombre o una designación– resulta evidente que el utopismo de *El modelo* no solo tenía consecuencias temporales, espaciales y subjetivas, sino también lingüísticas. Lo delata el esfuerzo de Nielsen por encontrar el vocabulario adecuado que expresase el tipo de crítica esbozada en *El modelo* así como también las teorías y vocabularios con los que hoy abordamos el acontecimiento. Dice Michel Foucault que las utopías consuelan, pues aunque carecen de ubicación real presentan la sociedad en su forma más perfeccionada, en unos espacios maravillosos y despejados donde se «despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aun si su acceso es quimérico».⁶⁶ Fuera de las utopías líricas y sistematizadas encontramos las

heterotopías. Estas son los «espacios otros», las oquedades internas de la razón oficial: en nuestra cultura, lugares como las cárceles, los manicomios o el cine. Las heterotopías son contra-lugares, como los llama Foucault, en los que los restantes lugares reales dentro de la cultura aparecen «simultáneamente representados, contestados e invertidos». Una heterotopía no tiene una meta moral y por ello plantea un reto al conocimiento y al lenguaje:

Las *heterotopías* inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la «sintaxis», y no solo la que construye las frases, sino también aquella otra menos evidente que hace «mantenerse juntas» las palabras y las cosas (al lado y enfrente unas de otras). Por ello las utopías consienten las fábulas y los discursos; están en la misma línea del lenguaje, en la dimensión fundamental de la *fábula*; las heterotopías [...] agostan el habla, detienen en seco las palabras, cuestionan de raíz toda posibilidad de gramática; desbaratan los mitos y vuelven estéril el lirismo de las frases.⁶⁷

Basar un modelo de sociedad en un parque infantil es dotar a la heterotopía de una superestructura utópica: es el equivalente de proponer convertir un burdel o un cementerio –o un museo, si vamos a eso– en un modelo de la sociedad. Cargada con el potencial para satisfacer las economías simbólica y política de la sociedad, la heterotopía se vuelve funcional y operativa. O, a la inversa, cuando la idea de una sociedad cualitativa es sometida al juego de los niños, la utopía se embrolla.

En otras palabras: *El modelo*, en cuanto que fábula política utópica, estaba marcado por la relación conflictiva de la heterotopía con el lenguaje y el tiempo. Su fábula quedaba postergada, con los parámetros representacionales –el lenguaje, la imagen fotográfica, la institución artística, el sujeto autorial, el formato exposición, el objeto artístico– descarrilados o «parados en seco» de un modo u otro. En su lugar era necesario producir un vocabulario capaz de tratar la subjetividad idealmente sin forma de una generación futura que forzosamente cuestiona la gramática como origen suyo: los «chafla» y «pfrussch» de los niños nadando en la pintura, su «aaaayyyyóóóóóó» (adiós) a la razón de

64. *Ibíd.*

65. Gilles Deleuze: «Ce que les enfants disent», *Critique et clinique*, París, 1993, p. 86. Edición en castellano: «Lo que dicen los niños», *Crítica y clínica*, Barcelona: Anagrama, 1996.

66. La cita de Michel Foucault sobre las utopías está tomada de «Of Other Spaces» (1967), en <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>, y la cita sobre las heterotopías del mismo autor: *The Order of Things. An Archeology*

of the Human Sciences. London: Routledge, 2000 (1966), p. xviii. Edición en castellano: «Prefacio», *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (1966). México: Siglo XXI, 1986, p. 3.

67. Foucault: *The Order of Things*, op. cit.

los adultos.⁶⁸ Esta es la base, frágil y contradictoria, de *El modelo* como fábula política con la que se abrían perspectivas a un potencial tan saturado como incierto.

Lo cierto es que el texto del Grupo de Trabajo –el «manifiesto» de Nielsen para *El modelo*– se plantea esa búsqueda de vocabulario crítico. El texto afirma que los niños prosiguen el trabajo sobre el marco. Una frase sorprendente, en primer lugar porque valora la exuberancia y el ajeteo desbordante como una fase transitoria hacia una esencia que podrá llegar o no llegar. En segundo lugar, si los niños trabajan solo sobre el marco no producen ningún contenido favorable a la sociedad cualitativa, sino más bien *un discurso acerca de su juego* como una manera de «hablar de su capacidad para expresarse» y de «contarnos algo sobre su mundo». Con ello Nielsen está afirmando que más importante que el parque creado por los niños es el hecho de que lo representan, delimitan y dotan de significado, formulando un «lenguaje» emitido desde el vacío de poder.⁶⁹

Un modelo pedagógico puede petrificarse como estructura de poder. En la «dominación de un modelo pedagógico», escribe Foucault, podemos encontrar «la tiranía de una buena voluntad, la obligación de pensar “en común” con los otros».⁷⁰ Así fue como los aspectos de utopía de masas de *El modelo* acabaron filtrando a 350 niños a la hora a través de un parque de juegos gigante, como si hiciesen un análisis social del capital humano dividiéndolo entre lo cuantitativo y lo cualitativo. Con todo, el lado heterotópico del acontecimiento es siempre fácilmente visible en forma de puntos por los que se desliza hacia algo irreconocible que frena su impulso utópico. De un modo casi dadaísta, *El modelo* fue también un acto sagrado desmandado en el que la distinción entre utopía y heterotopía se quiebra, abriéndose a nuevos vocabularios en los que la diferencia y el potencial no corren el riesgo de ser gobernados ni recapturados por la dialéctica.

68. Las onomatopeyas proceden de «Los artistas sociales» de Palle Nielsen, op. cit. Véase p. 213 de este libro.

69. Podemos compararlo con lo que escribe Giorgio Agamben sobre los niños como «los significantes de la función signifiante, sin la cual no existirían el tiempo humano y la historia», Giorgio Agamben, «In Playland. Reflections on History and Play», *Infancy and History. On the Destruction of Experience*. Londres: Verso, 2007 (1978), p. 93. Edición en castellano: «El país de los juguetes. Reflexiones sobre la historia y el juego», *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia* (1978). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

70. Michel Foucault, «Theatrum Philosophicum», *Critique*, núm. 282, París, 1970. Edición en castellano: Michel Foucault/Gilles Deleuze: *Theatrum philosophicum* seguido de *Repetición y diferencia*. Barcelona: Anagrama, 1995, p. 28.

8. *El modelo* como miniatura

Al margen de incluir a los niños como generación futura, la relación de *El modelo* con el tiempo histórico puede determinarse con más exactitud si lo planteamos como una miniatura; como otro caso, tal vez, de liberación de un potencial al aminorar la crítica.

A pesar de tratarse de una utopía de masas, *El modelo* era –como un juguete– una miniaturización: la miniaturización de una sociedad cualitativa. El juguete y el juego, escribe Giorgio Agamben en su ensayo antropológico «El país de los juguetes. Reflexiones sobre la historia y el juego» (1978), son «aquello que una vez formó parte –en cierto momento, pero ya no– del ámbito de lo sagrado o de lo económico-práctico».⁷¹ Ello es debido a que, por un lado, juguetes y juegos contienen el residuo de rituales sagrados de ceremonias antiguas y prácticas adivinatorias. En los juegos con balón, por ejemplo, podemos rastrear los vestigios de la representación ritual de un mito en el que los dioses compiten por la posesión del sol. Pero por otro lado los juguetes y los juegos tienen un modelo económico-práctico, puesto que se refieren a objetos que todavía pertenecen al ámbito de lo útil (un coche, una pistola, los utensilios de cocina, etc.). Escribe Agamben:

Lo que el juguete conserva de su modelo sagrado o económico, lo que sobrevive tras el desmembramiento o la miniaturización, no es más que la temporalidad humana que estaba contenida en ellos, su pura esencia histórica. El juguete es una materialización de la historicidad contenida en los objetos, que aquel logra extraer a través de una particular manipulación. Mientras que el valor y el significado del objeto antiguo y del documento están en función de su antigüedad –del modo en que presentifican y vuelven tangible un pasado más o menos remoto–, el juguete, fragmentando y tergiversando el pasado o bien miniaturizando el presente –jugando pues tanto con la diacronía como con la sincronía– presentifica y vuelve tangible la temporalidad humana en sí misma, la pura distancia diferencial entre el «una vez» y el «ya no más».⁷²

71. Agamben: *Infancy and History*, op. cit., p. 54.

72. *Ibid.*, p. 80 (*Infancia e historia*, p. 103.) También Charles Fourier atribuyó una especial importancia a la relación de los niños con «la miniatura industrial» y a su predilección por los «tallercitos», que podían utilizarse para su autoeducación y para estimular su participación en la gestión diaria de la falange: «... el ruido que llega de la cocina atrae al niño y éste estaría encantado de poder participar en [los trabajos de cocina] si dispusiera de un juego completo de utensilios en pequeño: pucheros, cazos y sartenes en miniatura. Con eso se sentirían en el paraíso.» (Fourier, op. cit., pp. 115 y 127.)

La miniaturización a través del juego no es, por lo tanto, otra cosa que la historia en clave secreta.

Es obvio cómo en *El modelo* se hizo tangible la temporalidad al acelerar la presencia de los niños el tiempo histórico ritualizado del museo. Sin embargo, cuando se acabó, Nielsen no hizo nada por evaluar el evento como proyecto de investigación. Así, por ejemplo, no encuestó a ninguno de los niños participantes acerca de su experiencia dentro del supuestamente ideal parque del museo, o sobre cuál era su recuerdo. Al final, *El modelo* cumplió en gran medida sus fines como acontecimiento, al generar una serie de repercusiones gracias al impacto creado por su exhibición en el museo y en los medios de comunicación. Estos efectos se derivaron tanto del significado simbólico de la imagen del parque infantil en el museo, y de su recepción mediática, como de la presencia física del parque y de su efecto sobre los visitantes del museo.⁷³ Al fin y al cabo, a menudo los niños tenían muy poco tiempo para jugar en *El modelo*. En este sentido el evento habría podido proclamar con justicia su realidad como modelo tanto el primero como el último día.

Pero aunque fuese un parque de juegos, *El modelo*, paradójicamente, no era ni un juguete ni un juego, ni tampoco en ese sentido un modelo. *El modelo* era una miniatura que desmontaba el pasado («la sociedad de los adultos») pero no miniaturizó nada que ya existiese. Sí miniaturizó en cambio el futuro, procurando acelerar el tiempo hacia el momento de su propia aplicación y ampliación. Así pues, la tendencia de *El modelo* no ha sido el concebir el juego como algo derivado de otra cosa, el haber formado parte «una vez, pero ya no más», como señala Agamben, del ámbito de lo sagrado o de lo económico-práctico. El juego se transforma rápidamente en ontología de un futuro que no debe ser reprimido.

Podríamos decir que Nielsen se valió de la percepción del juguete como esencia histórica no solo en la medida en que ofrecía una perspectiva del futuro,

73. Jean Baudrillard cuenta cómo en los movimientos revolucionarios de Mayo del 68 se elaboró una teoría de la «acción simbólica» enfocada a la supuesta posibilidad de reorientar los medios de comunicación de masas hacia una amplificación de la capacidad de actuación subversiva. Pero eso es simplemente «una gran ilusión estratégica»: «En el límite, el acto subversivo no es ya producido sino *en función de su reproducibilidad*. No se inventa ya, se produce de golpe como *modelo*, como gesto. Lo simbólico se ha deslizado del orden de la producción misma del sentido (político o de otro tipo) al orden de su reproducción, que es siempre el del poder. Lo simbólico deviene puro y simple *coeficiente*, la transgresión deviene valor de cambio.» Probablemente Baudrillard también habría opinado que el antiautoritarismo del parque infantil quedaba anulado al pasar por el medio del museo de arte. (Jean Baudrillard, «Requiem for the Media», *Utopia Deferred. Writings for Utopie* (1967-1978). Nueva York: Semiotext(e)/MIT Press, 2006, pp. 80-81; edición en castellano: «Réquiem por los media» [1971], *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI, 1986, p. 209).

sino también en el sentido marxista de valor de uso. Al mismo tiempo, lo que Agamben denomina modelo sagrado del juego es recuperado por la repetida intervención de Nielsen en acciones basadas en la construcción de parques de juego. La acción política tiene también sus objetos rituales: para Nielsen son los parques infantiles. En esa misma onda podría verse *El modelo* como un rito de iniciación por el que los niños se convierten en productores. De este modo el parque de juegos se transforma en un lugar que no solo señala a la correlación estructural entre ritual y juego como dos tendencias opuestas que, según Agamben, atraviesan las sociedades humanas. Nielsen las amalgama a fin de emplearlas en un solo movimiento en contra de la sociedad existente. El parque infantil se transforma en una unidad dinámica de sincronía y diacronía estrechamente entreteljadas. Por un lado, en cuanto que acción de parque de juegos, es el momento explosivo de una intervención en un lugar (ya sea el espacio de la ciudad o el del museo); por otro, en cuanto que posibilidad de jugar, alcanza una larga perspectiva diacrónica sobre el tiempo humano y social donde puede devenir una duración para las personas cuyo futuro se constituye por el juego, al menos en el sentido de que lo que se juega –o se deja de jugar– en la niñez se antepone a todo lo que luego se hace en la vida.

9. Crear dos, tres... muchos parques infantiles

Un modelo es algo paradigmático, ejemplar, una matriz de cómo deben ser las cosas. Ese es el modelo que interioriza y reproduce normas y jerarquías cuya génesis y estructura exhibe con la intención de ser a su vez repetido y perpetuado.⁷⁴ Por otra parte un modelo también puede ser algo absoluto, una antiimagen de lo que ya existe. E incluso de lo que acaso llegue a existir. Es un boceto de lo que aún está por ser y que quizá nunca sea porque no puede realizarse fuera de sí mismo. Un modelo es, en ese sentido, una singularidad que tiene una realidad anterior a cualquier cosa determinada. Se mire por donde se mire, un modelo tiende a estar sujeto a la lógica de la forma platónica: en un primer sentido es un signo autorreferente de su propia realización en una serie de copias. En el segundo, puede entenderse estéticamente, como una obra de arte excepcional que, por decirlo así, solo puede reproducirse parasitariamente.

Hemos visto cómo estos dos sentidos coexisten en *El modelo* bajo la tensión más o menos simétrica de un doble vínculo. Esta lectura puede sacar a la luz el contrabando estético y disciplinar de *El modelo*, pero no hace justicia a

74. Es la formulación que da Steven Shaviro en *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, p. 69.

la estrategia activista que lo precedió y que continuó después en otras acciones en parques de Copenhague y Estocolmo.

Si el objetivo de la acción militante de los años sesenta fue «crear uno, dos, tres... muchos Vietnam», como proclamó la célebre consigna de Che Guevara, puede decirse que las acciones de Nielsen con los parques de juego urbanos operaban conforme al mismo principio: crear dos, tres, muchos parques. Sin embargo, la lógica que vinculaba las luchas era su multiplicación como singularidades más que su serialización basada en un modelo. Decía el Che:

Allí las contradicciones [del capitalismo] alcanzarán en los próximos años un carácter explosivo, pero sus problemas y, por ende, la solución de los mismos son diferentes a la de nuestros pueblos dependientes y atrasados económicamente.⁷⁵

Es decir, no existió un modelo universal único de lucha política (ni siquiera el que aventajó a todos los demás a finales de los sesenta, la resistencia vietnamita al imperialismo de Estados Unidos). En cambio sí hubo una sintaxis de la acción, nuevos lenguajes que inventar y poner en práctica a fin de asegurar el futuro y la autonomía de situaciones y contextos.

Franz Fanon escribió que si la construcción de un puente no incrementa la conciencia de quienes lo construyen, no debe ser construido. La gente puede seguir cruzando el río a nado o a remo.⁷⁶ De modo análogo, Nielsen desconfiaba de cómo la forma bien diseñada puede afincarse en el espectro del poder social. En una entrevista de finales de 1968 alejaba aún más el centro de su interés del «marco lúdico» que había diseñado para los niños en el Moderna Museet:

No hay necesidad de crear zonas de juego. Hay necesidad de cambiar el comportamiento, de cambiar la sociedad y crear un mundo socialista donde las personas puedan comunicarse. ¿Para qué demonios sirven las zonas de juego? He visto jugar a niños en patios de asfalto donde se les deja hacer lo que quieren. No podemos diseñar nada en particular, pero podemos darles la oportunidad de pensar por sí mismos. Así es como realmente se consigue un cambio de comportamiento.⁷⁷

75. Ernesto Guevara: *Two, Three, Many Vietnams!* Citado en Inge Eriksen: «Om psykologisk neokolonialisme», *På vej mod ekstraparlamentarisme*. Copenhague, 1970, p. 187. Original en castellano: «Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental» (abril de 1967), *Obras escogidas*. Santiago de Chile: Resma, 2004 (copyleft), p. 428.

76. Cita tomada de Hildur Jackson y Birte Ravn: «Bo bedre – bestem selv», *Meninger om mennesker og miljø. En debatbog*. Copenhague: Statens Byggeforskningsinstitut y Teknisk Forlag, 1971, p. 146.

77. Rydén, op. cit., p. 8. Véase p. 203 de este libro.

¿Cómo toma posesión la gente de un puente o de un parque de recreo? Esa es la auténtica cuestión. No qué modelo seguir y reproducir, sino descubrir qué clase de comunicación, qué clase de inteligencia es un parque de juegos.

Y si la noción de «modelo» es difícil o ambigua, la «sociedad cualitativa» no lo es menos. Es un término que promete la satisfacción funcional de un *proyecto* político. Podríamos proponer en su lugar «comunidad», según el concepto de Agamben de «la comunidad que viene», por ejemplo, en el que articula formas de estar-en-común que no conllevan una teleología y no pueden prometer estabilidad o permanencia; que se definen por muchas identidades y deseos, o por ninguno en particular.⁷⁸ Quizá *El modelo* logró articular esa demanda tan desatendida a través del juego infantil y de sus propias contradicciones internas, que se concentraron inopinadamente para expresar la fuerza de un deseo no reducible al juego como tal, ni a ninguna forma ni espacio concretos. El parque de juegos del museo fue un espacio extático que se mantuvo abierto y expectante. Permitted profundizar en la idea de lo político como algo inacabado y en transformación dentro de un espacio donde están presentes los demás. Tal vez fue ese su principal logro. Todavía hoy son pocos los espacios por donde podemos asomarnos al exterior del presente, donde es posible ver un futuro, un *más* incontrolable que sea compartible entre todos.⁷⁹

78. Por supuesto, estoy pensando en el ensayo de Agamben, «La comunidad que viene» de 1993. Otro pensador que podemos citar aquí es Jean-Luc Nancy, que en su texto de 1983 «La communauté désœuvrée» hace un repaso de las promesas traicionadas del comunismo. Afirma que las nuevas formas modernas de coexistencia –los nuevos medios de comunicación, la descolonización, la sociedad multiétnica– no han renovado la cuestión de la comunidad: «Pero si este mundo, que a pesar de todo, ha cambiado [...], no nos propone ninguna figura nueva de comunidad, quién sabe si esto mismo nos está enseñando algo. Acaso aprendemos así que ya no puede tratarse de figurar o de modelar, para presentárnosla y para festejarla, una esencia comunitaria, y que se trata al contrario de pensar la comunidad, es decir de pensar su exigencia insistente y tal vez aún *inaudita*, más allá de los modelos o modelajes comunitarios.» (Jean-Luc Nancy: *The Inoperative Community*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991 [1987], p. 22; edición en castellano: *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: Arces-Lom, 2000.) Asimismo podemos compararlo con Derrida, quien habla de una «justicia indeconstruible» semejante a un «mesianismo desértico» carente de contenido y sin un mesías reconocible: «la llegada del otro, la absoluta e impredecible singularidad del que *llega como justicia*». (Jacques Derrida: *Specters of Marx*. Nueva York: Routledge, 2006 [1993], p. 33; edición en castellano: *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta, 1995.)

79. Nielsen trabajó además con niños y con las nociones de comunidad y sociedad alternativa como parte de un programa infantil sobre la acampada Thy dirigido en 1970 para la televisión estatal danesa. La acampada Thy era una especie de festival comunitario, lanzado en el verano de 1970 por la organización estudiantil Det ny Samfund (Nueva Sociedad) y fue algo parecido a un Woodstock danés, aunque más centrado en las experiencias vitales que en la música. El programa de Nielsen para los niños se basó en un viaje que hizo al campamento Thy acompañado de dos grupos de escolares de

10. *El globo* y el Programa del Millón

El parque infantil dentro del museo fue un acto que formó parte de una serie, desarrollada conforme a la práctica nómada de Nielsen de ir conectando lugares concretos de ciudades con los espacios nítidos de los medios de comunicación y el cubo blanco. Una vez terminado en el Moderna, a finales de octubre de 1968, Nielsen dejó claro en una entrevista en un diario que *El modelo* estaba a la venta para otros ayuntamientos. En la oferta se incluían todos los materiales y su colaboración como asesor; su idea era verificar el impacto de *El modelo* en un contexto de viviendas sociales más que dentro del activismo contraurbanístico.

El modelo fue adquirido por la municipalidad de Västerås, una ciudad al noroeste de Estocolmo. «La exposición antiautoritaria se ha trasladado a la realidad», resumía un periódico ante la prolongación de *El modelo* fuera del contexto artístico.⁸⁰ Por la suma de seis mil coronas (que Nielsen repartió entre los voluntarios que colaboraron en la construcción y mantenimiento de *El modelo*), HSB, la mayor empresa de viviendas municipales de Suecia, hizo reconstruir el parque junto a uno de sus bloques de pisos recién edificadas, a fin de darlos a conocer a potenciales inquilinos.

Bajo la supervisión de Nielsen todo el «marco lúdico» fue reconstruido dentro de una gran carpa del tipo de las que se usan en invierno para actos deportivos. La fama de *El modelo* hizo que los activistas del FLN se presentasen como voluntarios para reconstruir el campo de recreo en el que los niños de la zona jugarían junto a educadores infantiles contratados por el municipio. En él se celebró también un seminario sobre la situación de la vivienda, que Nielsen organizó para activistas, expertos y residentes (igual que antes había abierto el debate en *El modelo* organizando unas jornadas sobre la situación de los niños en las ciudades, en las que participaron altos cargos oficiales como el arquitecto municipal de Estocolmo y el entonces ministro de Educación, Olof Palme). El aspecto de la carpa hizo que un niño de ocho años, Mikael, bautizase a esta reedición del parque infantil con el nombre de *El globo*. Estuvo abierto hasta la primavera de 1969, cuando fue clausurado debido a las protestas de los residentes locales. Tras haber conseguido alquilar los pisos vacíos, la firma de construcción suspendió la ayuda económica a *El globo*.

A finales de los años sesenta Estocolmo era una ciudad que hasta hacía poco había padecido una de las peores condiciones de alojamiento de toda Europa. Por eso mismo se fijaron unos objetivos de construcción de vivienda

extraordinariamente ambiciosos. El principal fue el denominado Programa del Millón, un plan estatal de edificaciones que –con un nombre más propio de un programa de agitación de masas en la China de Mao– de 1965 a 1974 construyó más de un millón de nuevas viviendas.⁸¹ Sin embargo, hacia 1970 el nuevo mundo de la socialdemocracia sueca comenzó a resquebrajarse. La economía, el estado de bienestar y los programas de vivienda y de planificación empezaron a mostrar signos de fallo sistémico. Así lo relata Peter Hall:

Un elemento determinante fue la crisis de la vivienda y la planificación: repentinamente el sistema, lanzado a toda producción, se encontró sobreproduciendo en cantidad e infraproduciendo en calidad; había un sobrante completamente imprevisto de alojamientos inservibles y, lo que era peor, un problema de barriadas conflictivas sin salida. En las nuevas ciudades satélite, construidas en su mayoría en terrenos adquiridos por los municipios fuera de sus lindes, las edificaciones se habían terminado a toda prisa prestando muy poca atención a la calidad del entorno ambiental; una buena parte se hallaba en zonas industriales, eran sumamente monótonas y de una alta densidad; algunos servicios, como los transportes, aún no estaban listos; los alquileres eran altos; los residentes no podían elegir.⁸²

Los pisos sobrantes fueron a parar a quien quisiera ocuparlos; por ejemplo a familias conflictivas y a toxicómanos. Con la llegada de inmigrantes muchos suecos se marcharon, marcando así con el estigma de guetos las nuevas barriadas.

El globo volvió a incorporar *El modelo* a la vida cotidiana, y en esta nueva versión el parque infantil de aventuras no dejó de ver proyectadas sobre él algunas fantasías sociales desmedidas. El periódico *Dagens Nyheter* montó un concurso infantil:

¿Cómo sería tu Globo? Si construyesen un Globo donde tú vives, ¿a qué se parecería? ¿Qué te gustaría que tuviese dentro? Escribe y cuéntanos. Todo lo que te antoje. Todo lo que querrias. Todo lo que imaginas.⁸³

Vistas sobre el trasfondo de una planificación urbana descomunal cada vez más parecida a un experimento de sociedad fallido, esas incitaciones tenían un

Copenhague y contenía también material documental complementario de los sucesos del campo, así como teatro escrito con los niños e incorporado al film.

80. Gudrun Hjelte: «Ballongen i Västerås», *Aktuellt*, Estocolmo, 1968.

81. Peter Hall: *Cities of Tomorrow*. Oxford: Blackwell Publishing, 2002 (1988), p. 334. Edición en castellano: *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo xx*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.

82. *Ibid.*, pp. 340-341.

83. «Här har dom en mysig ballong!», *Dagens Nyheter*, Estocolmo, 1968.

regusto irónico, como si *El globo* fuese un fantasma venido desde la ciudad del mañana para habitar en las ruinas crecientes del Programa del Millón.

11. Entre las casas

A finales de los sesenta hacía todavía poco tiempo que Dinamarca se había convertido, estadísticamente hablando, en una nación industrializada. Crecían la economía y la población, y la gente se mudaba a las ciudades a un ritmo sin precedentes. El espacio urbano fue transformado rápidamente por decisiones trascendentes que afectaron al espacio vital de muchas personas.⁸⁴

El debate en torno a la vivienda se centró en esos años fundamentalmente en dos cuestiones. Una era la de las viejas viviendas que se demolían y reconvertían dentro de los núcleos urbanos. La otra, los nuevos polígonos residenciales que estaban empezando a edificarse en la periferia de las ciudades. A menudo estas últimas no eran tanto el resultado de una planificación urbana como de la falta de la misma, con previsiones que no se cumplían y trabas ya sabidas que no se tenían en cuenta. Al centralismo autoritario la crítica de la izquierda oponía como norma general operaciones blandas o menores, como podían ser la construcción de parques de juego y zonas comunales o la inclusión de temas medioambientales y de política familiar en la agenda. La oposición a los experimentos sociales del tipo del Programa del Millón sueco se concentraba, por así decirlo, entre las casas; la crítica se basaba en un punto de vista que trataba de hacer coincidir las agendas de la producción cultural y del cambio social. En esa línea hubo críticas arquitectónicas más específicas, como por ejemplo la propuesta de Nielsen de que las viviendas constasen de edificios bajos y densos con muchas formaciones espaciales a «escala humana».

Para comentaristas como Nielsen la experiencia de vivir en las nuevas poblaciones dormitorio equivalía a un auténtico catálogo de alienaciones. Comprobó que la solidaridad entre la gente de los barrios antiguos era borrada del mapa y estaba siendo reemplazada por el crimen, el aislamiento, el consumismo sin sentido y una mayor distancia generacional. El resultado era la marginación social. En «Anklage – og forsvar» (Acusación y defensa), un artículo de 1971, Nielsen cifra, según una estimación generosa, en hasta un cincuenta por ciento la proporción de «inadaptados» sociales:

Ya los conocemos: los niños que no son suficientemente mayores, los viejos que ya no son productivos, las mujeres que no rinden en el trabajo, los

melenudos que no quieren hacer nada. Los paranoicos, los drogadictos, los maltratados, los delgados, los gordos.⁸⁵

Los planificadores urbanos no figuran entre ellos, alega Nielsen, porque se reclutan entre las clases cultas y adineradas que no viven en las viviendas que diseñan (la afirmación se basaba en datos ciertos: había comprobado sus direcciones). La historia de la decadencia se divide, según Nielsen, entre los que planifican y los planificados, los manipuladores y los manipulados, con estos últimos cada vez más hundidos en la anomia. Las identidades de grupo establecidas por Nielsen –inadaptados y gente «normal»– componen un discurso en el que no cabe la apertura y aceptación de lo aleatorio que caracterizaba *El modelo* y que daba al niño una oportunidad para producir su espacio y su discurso (o al menos era presentado como alguien a quien debía darse esa oportunidad). A esas alturas a Nielsen ya no le parecía relevante operar al nivel micro de la crítica artística. En su indignación por la bancarrota moral de la planificación urbana Nielsen personifica la lucha de clases y habla en nombre de los subordinados:

¿Quién es normal entre todos nosotros? ¿Vosotros o nosotros? Nos sentimos inadaptados porque no podemos hacer lo mismo que vosotros. Tal vez también vosotros tengáis motivos para sentirnos inadaptados.⁸⁶

Nielsen inserta su dialéctica «nosotros» y «ellos» en una patología social que no dista mucho de la novela de J.G. Ballard, *Rascacielos* (*High Rise*, de 1975), acerca de la vida en una torre de pisos de lujo que degenera en guerra civil entre sus moradores. «El rascacielos ofrecía abundantes oportunidades de violencia y enfrentamiento», escribe Ballard, «una máquina gigante diseñada para servir no al cuerpo colectivo de los ocupantes, sino al residente individual aislado».⁸⁷ Pero mientras que Ballard disecciona la deriva de la sociedad hacia la autodestrucción, Nielsen quiere ver personas detrás de los «inadaptados» que son capaces de coexistir e incluso de rebelarse juntos cuando un orden impuesto se hace insoportable.

Se produjo una insurrección en pequeño cerca de un parque infantil diseñado por Nielsen en Høje Gladsaxe, un barrio periférico de nueva creación, en Copenhague. Planeado a finales de los cincuenta para acoger a siete mil residentes, este complejo de rascacielos de inspiración lecorbusiana era el mayor de su especie en Dinamarca. La construcción, prefabricada, tenía las

84. Marius Kjeldsen: «Boligkvalitet, et spørgsmål om viden, talent og penge», *Mening om mennesker og miljø. En debatbog*. Copenhague: Statens Byggeforskningsinstitut, 1971, p. 119.

85. Palle Nielsen: «Anklage – og forsvar», *Mening om mennesker og miljø*, op. cit., p. 103.

86. *Ibid.*, p. 116.

87. J.G. Ballard: *High-Rise*. Londres: Harper Perennial, 2006 (1975), pp. 7 y 10. Edición en castellano: *Rascacielos*. Barcelona: Minotauro, 1983.

dimensiones de una ciudad pero carecía de su complejidad y detalles, y tampoco ofrecía ningún tipo de instalaciones para jugar. A pesar de las numerosas quejas y de la formación de varias comisiones, ni el municipio ni la dirección general de la vivienda habían solucionado el problema. Según un crítico, Høje Gladsaxe era un lugar creado por los papás y para los papás: la vida estaba allí totalmente coartada para las madres que se quedaban en casa y para los ancianos y los niños: es decir, todos aquellos que por la mañana no se iban en coche a trabajar. Al final fueron las mamás, que no tenían donde llevar a jugar a sus hijos, las que dijeron basta.

Un grupo de una cuarentena de estos residentes descontentos –a los que se adhirieron Nielsen y un grupo de psicólogos, sociólogos y arquitectos que investigaba en la zona– decidieron hacer frente a la «injusticia recreacional» de Høje Gladsaxe. Utilizando materiales preparados con antelación y según diseño de Nielsen, un día de abril de 1969 residentes y activistas levantaron un parque de aventuras de 400 metros cuadrados. Høje Gladsaxe era un emplazamiento ideal al estar próxima a una extensa paramera que sin embargo quedaba separada de los rascacielos por una tapia de dos metros y medio de altura a todo lo largo de los bloques de viviendas. Nielsen planeó el parque para ser construido contiguo a la tapia, ambos de cuyos lados quedaron conectados, tanto simbólica como prácticamente, por un tobogán que la rebasaba. Bajo el teatral titular de «Echando abajo las puertas de la utopía del bienestar», *The Village Voice* se refería así a Høje Gladsaxe:

El parque lo forman unas estructuras con planos a distinta altura interconectados mediante escaleras de madera, escalas de cuerda y toboganes de aluminio que acaban en superficies de arena, donde se puede saltar sin peligro. Lo fueron juntando a trozos a lo largo de varios días y después lo montaron en una jornada única entre las tres de la madrugada y el mediodía, mientras los vecinos hacían guardia para impedir que lo destruyesen las autoridades. [...] La popularidad del parque ha hecho que al final la burocracia administrativa de Gladsaxe tenga que aceptarlo.⁸⁸

88. David Gurin: «Bursting the Gates of a Welfare Utopia», *The Village Voice*, Nueva York (27 de noviembre de 1969). El parque de juego se menciona también en un pasaje en forma de *corriente de conciencia* en una novela de Camilla Christensen, si bien en ella aparece edificado un par de años antes: «[...] y el parque infantil es para los niños más pequeños; los más grandes no tienen nada hasta primera hora de una mañana de 1967, cuando llega la avanzadilla de la revuelta juvenil montada en un camión repiqueante con postes y tableros impermeabilizados, pintura, cuerdas, viejos neumáticos, Tuborg verde para los adultos y refrescos para los críos, y poco después ya tenemos un parque (entre los bloques uno y diez) para que jueguen los chavales mayores y el alcalde masculla que “se están tomando la justicia por su mano” [...]» (Camilla Christensen:

Los periódicos de Copenhague hablaron de una construcción «obra de amas de casa y arquitectos», realizada por unos «pioneros» cuyos «millones de martillazos» auguraban un cambio del clima político.

Todo ha ocurrido con la llegada de la primavera. Pero también sin primavera habría ocurrido. Ha llegado la revolución, ha surgido la aventura, y con ella la fe en unas mejores viviendas en toda Dinamarca. Y todo sucedió ayer en Høje Gladsaxe. Aunque fuese (cómo si no) ilegal. Los niños de Høje Gladsaxe tienen ahora un parque de juegos que ha costado 50.000 coronas. Lo han levantado, en el plazo de catorce o dieciséis horas, padres, arquitectos y estudiantes, que empezaron a trabajar de madrugada. Se ha construido en un sitio que antes solo valía para sacudir alfombras. Y se ha hecho sin permiso.⁸⁹

Por mucho que las autoridades locales alegaran que aquello era aplicar la ley por cuenta propia –un precedente peligroso, un abuso de la democracia vecinal, etc.– la respuesta favorable de los medios de comunicación entendió que la intervención era un ejemplo de cómo los vecinos podían influir en la mejora de su entorno y colaborar directamente con los arquitectos.

Como parte de su trabajo de investigación doctoral en arquitectura, Nielsen levantó acta de las actividades al aire libre de las que disponían niños y adultos en el barrio. Antes de llevar a cabo la acción del parque, elaboró un cuestionario con un grupo de estudiantes de psicología y sociología y después visitaron a uno de cada diez residentes de Høje Gladsaxe. Seis meses más tarde se entrevistó a las mismas personas y se les preguntó si había cambiado su valoración de la calidad de vida y de las instalaciones al aire libre del barrio. Entre las familias que participaron en la organización del parque se constató una alta tasa de divorcios, así como un deseo de recibir más formación. Según otros datos, alrededor del 60% de los encuestados no se sintieron afectados por la intervención; sin embargo, solo el 30% de estos tenía hijos. El otro 40% sí se sintió afectado negativa o positivamente por la acción, y de estos el 80% tenía hijos. Cerca del 75% de ambos grupos declaró que se irían de allí si les ofreciesen otro sitio donde vivir.

Jorden under Høje Gladsaxe [La tierra debajo de Høje Gladsaxe]. Copenhague: Samleren, 2002, pp. 169 y 171.)

89. La cita larga sobre la primavera y la revolución, de autor anónimo: «Tog naboerne på sengen med helt ny legeplads», *Aktuelt* (27 de abril). Las anteriores citas: «Mandag på legepladsen», *Politiken* (3 de octubre) y «Det gælder trivslen», *Aktuelt* (27 de abril). Todas las citas en: Dahl, Gehl, Harder et al. (eds.): *SPAS 4*, Copenhague, 1969, pp. 38-39.

12. Parques infantiles celestiales de la periferia

Una cita de Robert Smithson puede ayudarnos a mirar hacia atrás:

Estoy convencido de que el futuro se halla perdido en alguna parte de los vertederos del pasado no histórico; está en los periódicos de ayer, en la pueril publicidad de las películas de ciencia-ficción, en el espejo falso de nuestros sueños abandonados. El tiempo convierte las metáforas en *cosas* y las va amontonando en cuartos fríos o las coloca en los parques infantiles celestiales de la periferia.⁹⁰

Aquí, como diría Smithson, tenemos que vérnoslas con varias clases de ruinas futuras, repartidas por los lugares no históricos por los que hemos transitado arriba: las viviendas destartadas de los centros urbanos de Copenhague y Estocolmo en los años sesenta; las ciudades satélite todavía en pie que perpetúan los efectos de la razón oficial de ayer; los parques de aventuras que diseñó Palle Nielsen y que ya no están. El parque de Høje Gladsaxe fue demolido por el municipio en 1970. Nadie, ni residentes ni Administración, se ocupó de su mantenimiento y al final se consideró que suponía un peligro para la seguridad pública. La espontaneidad colectiva capaz de movilizar en los años sesenta a vecinos y grupos diversos de personas por encima de los límites de su profesión y de su privacidad parece estar hoy, como mínimo, bastante aletargada.

El activismo de parques desarrollado por Nielsen pasa hoy por el ojo de la memoria cultural: por el museo. El tiempo, sin embargo, ha transformado el juego en objeto. Ya no es la figura de una transgresión de la sociedad existente sino una norma dentro de una economía basada en la experiencia como objeto de consumo. El arte y el juego vuelven a estar conectados en las nuevas industrias de la cultura y en los nuevos imperativos de socialización. Si hace cuarenta años se creía que el juego en libertad era una *educación para la desobediencia*, como proclamaba el título de un libro alemán de la época (*Erziehung zum Ungehörig*), hoy el estímulo a la creatividad se ha convertido en uno de los medios mediante los cuales los marcos de circulación comerciales regulan y controlan los procesos sociales.⁹¹

Según Foucault, la heterotopía tiene siempre una función respecto a todo el espacio restante. ¿Qué sucede entonces cuando la sociedad exterior al terreno de juegos infantil comienza a «jugar»? Como sujeto en fase de forma-

ción, el niño es el *locus* de la recepción y transmisión del significado al futuro. Pero, por otro lado, en la economía de la experiencia el sujeto que juega ha quedado situado fuera de toda relación necesaria con la historia, puesto que lo importante es el consumo de su propia experiencia. Con un régimen así, el camino de regreso del sujeto a la historia ha de ser largo porque al juego ya se le asignado una función sustentada en la experiencia individual, en sus intensidades y presuntas esencias. En una sociedad donde el juego está capitalizado, el tiempo se detiene.

De ser cierto que el futuro está perdido en los prosaicos vertederos del pasado, según la formulación apesadumbrada de Smithson, puede que merezca la pena rescatar la historia de los «parques infantiles celestiales de la periferia». El primero de los espacios lúdicos que Nielsen diseñó en 1967, cuando trabajaba para el Ayuntamiento de Gladsaxe, sigue estando en uso hoy en día, más de cuarenta años después. Todavía en el verano de 2009 se restauró y se puso de nuevo en servicio una pared de juego hecha de piezas de cemento coloreado. En una época en la que el temor generalizado por la seguridad de los niños ha hecho prácticamente imposible el activismo de parques infantiles al estilo de los sesenta, y en una época en que el significado del juego cambia por culpa de la mercantilización, debe recordarse que iniciativas como la de Nielsen, y la forma en que se pusieron en práctica en muy diversos espacios y niveles culturales, han influido en el cambio de actitud ante las necesidades de los niños, tanto dentro como fuera de las instituciones. Sin embargo, estas actitudes están actualmente bajo presión debido a la cada vez mayor insistencia de los gobiernos en ver la educación como instrumento político.

Nielsen continúa reflejando la sociedad real de hoy en sus parques infantiles en sedes institucionales. En 2009 ha producido en Utrecht, para una exposición bianual de carácter infantil, un parque –o modelo– al aire libre titulado *El rincón de la paz infantil*. Dotado de muchas de las instalaciones que tuvo *El modelo*, *El rincón de la paz* se ha preocupado especialmente por incorporar a los padres. Lo normal en *El modelo* era que los niños empujasen hacia los márgenes del espacio expositivo a aquellos que no jugaban, ya que las funciones lúdicas se concentraban en el centro. En la instalación de Utrecht había un espacio alrededor de los elementos lúdicos a fin de que los adultos pudiesen acompañar a los niños.⁹²

90. Robert Smithson: «A Tour of the Passaic, New Jersey», en Flam (ed.): *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 74.

91. Gerhard Bott (ed.): *Erziehung zum Ungehörig. Kinderläden berichten aus der Praxis der antiautoritären Erziehung*. Frankfurt: März Verlag, 1970.

92. En los años setenta Palle Nielsen siguió trabajando en el arte y en los parques infantiles, pero esta vez como dos actividades separadas. Por el lado artístico regresó a la pintura y produjo, entre otras obras, una historia socialista del mundo contada mediante códigos de color abstractos. También dirigió la sala de exposiciones no comercial de Huset, una casa de cultura autogestionada de Copenhague; dio clases durante varios años en la escuela universitaria de educadores de parvulario; pronunció conferencias en centros de educación sobre los niños, el espacio y los parques de juego; y dirigió un estudio de arquitectura de parques infantiles.

Claro está que ahora *El rincón de la paz infantil* es una obra firmada por el artista Palle Nielsen, que actúa por su cuenta, fuera de asociaciones activistas o contextos de investigación. Cuando compartió su firma autorial con una muchedumbre de niños en el Moderna Museet se trató de un gesto igualitario con el que pretendía recomponer el concepto de arte despojándolo de elitismos y supercherías. Pero al estar expresada la crítica artística de un modo solo indirecto o secreto en el evento, este se escoró hacia el anti-arte.

Que *El modelo. Un modelo para una sociedad cualitativa* haya estado ausente de la historia del arte durante muchos años es consecuencia, en un sentido amplio, de la dinámica misma de un arte que pone el acento en el mundo de los actos, en cuanto que «arte social» o activismo artístico. Dado que abordan las formas de intercambio social en el presente, esas formas artísticas no pueden ser totalmente comprendidas según los esquemas de la historia del arte que las ha precedido ni tampoco a través de expectativas políticas o institucionales. Sea como fuere, una obra de arte no puede tener lugar por completo en un verdadero presente. Si los actos corrientes no pueden ser nunca socialmente transparentes, ¿cómo no iban a ser opacos e «impuros» los actos artísticos? Entendido así, incluso sería posible sostener que *El modelo* fue un evento que sucedió en un espacio que precedía a lo social o lo trascendía, por cuanto fluctuaba entre ofrecer un prototipo utópico o una microcrítica de la subjetividad.

Es posible que como tal evento *El modelo* fracasase en su intento de reconstruir la inmediatez del espacio social y hacer transparente la forma artística (suponiendo que eso represente un fracaso). Pero lo más importante es que tuvo el potencial para convertirse en un relato sobre cómo podemos entregarnos a los demás y hacia el futuro: hacia lo que el tiempo hace posible tras el evento.

Un modelo para una sociedad cualitativa

Texto escrito por Palle Nielsen para el catálogo *Modellen. En modell för ett kvalitativt samhälle*. Estocolmo: Moderna Museet, 1968.

A menudo nos quedamos mirando a los niños mientras juegan. Y nos interesamos mucho por sus juegos. Al mismo tiempo tenemos la sensación de que también ellos nos miran a nosotros, a nuestro juego. Notamos que intentan jugar a aquello que han aprendido de nosotros. Cuando los vemos jugar es como si reconociéramos algo de nosotros mismos. Es como si viéramos que los niños, a través del juego, intentan comprender el mundo que los rodea. Juegan también a hacer lo mismo que nosotros porque les hemos dado una imagen del mundo que los rodea. Y eso nos asusta, porque nos gustaría más que comprendieran el mundo que tienen alrededor. Pero para ello es preciso que nosotros los comprendamos a ellos.

Nos asustamos porque entendemos la sociedad como algo que está por encima de nosotros, fuera de nosotros.

Y entonces subimos a nuestro piso, a nuestro mundo. Sabemos que es demasiado reducido, y algunas veces sentimos por un instante que no estamos satisfechos con ese mundo nuestro. Pero es que es tan difícil, tan incomprensible... Y nos consolamos recordando lo duro que fue conseguir la vivienda y cómo deberíamos estar tan contentos de tenerla.

Sin embargo algunas veces, cuando llegamos a casa del trabajo, sentimos en lo más hondo que en realidad no entendemos qué hacemos allí. Es muy pequeño y los niños gritan y nos corretean por entre las piernas. Encima, en el trabajo hemos discutido de política y hemos acabado en bronca. No acabamos de entender por qué hay que trabajar a ese ritmo. Aunque nos pagan más por ello, ¿qué pasa cuando llegamos a casa? Pues que ella está enfadada por culpa de los niños, que no pueden jugar abajo.

Esto ya no es divertido, dicen los críos. Y luego llega la noche. Tenemos la televisión, claro. Pero la verdad es que era mejor cuando los amigos venían por casa. Eso desde luego se acabó al nacer los niños. Sencillamente ya no tenemos sitio, y los niños se despertarían. Además, los amigos viven ahora bastante lejos. Tampoco hemos hecho amigos nuevos en el barrio.

Algunas veces sentimos un desasosiego y una irritación grandes al vernos aislados. Y a veces soñamos cómo habría sido todo si no nos hubiésemos estancado. Siempre hay demasiados «si hubiésemos...». Ya ni siquiera recordamos cuándo nos rendimos y dejamos de querer hacer realidad nuestros sueños. Resultaba tan difícil. Para buscar trabajo teníamos que bajar la cabeza; para salir a flote había que estar agradecidos. Hacer colas a todas horas, inclinarnos y dar las gracias. Quizá por eso nos rendimos. Era duro luchar, porque siempre éramos demasiado débiles. Pero sí es posible soñar con lo que habría podido ser. Si hubiésemos estado más tiempo juntos... Tal vez no nos habríamos sentido tan solos si los amigos hubieran venido a vernos más a menudo. Cuando vemos jugar a los niños

en el patio, nos imaginamos cosas. Sabemos que están jugando a ser nosotros. Hacen lo que hacemos todos los días. Su contacto con la realidad es aquello que nosotros les contamos. Juegan a los coches y a mamás y papás. Juegan a ser piratas y soldados. Se hablan como nosotros nos hablamos y juegan a lo que ven en la tele. Intentan establecer contacto unos con otros. Comunicarse.

Pero nosotros ya no hablamos. Ya no hay nada que podamos darnos mutuamente. Y notamos que los niños, un buen día, ya no hablan con nadie. Porque ellos hacen lo que hacemos nosotros. Pero supongamos que dispusiesen de todo cuanto a nosotros se nos negó. Es para eso por lo que hemos trabajado. Así podrían jugar y expresarse como personas en compañía de otros niños. Imaginemos que se les ofreciese jugar con un montón de cosas, construir, jugar con agua y con fuego, pintar... así podrían llegar a ser ellos mismos. Y hacer aquello que nosotros nunca conseguimos.

Sí, pero sus palabras son las nuestras. Tratan de entender ese nuevo mundo que ven y la información que tienen les llega de nosotros. Somos lo único que conocen. ¿Cómo iban a comprender ellos su realidad si nosotros no comprendemos la nuestra? Quizá lo hayamos hecho todo mal. Hemos trabajado para que tuvieran mejores condiciones, pero siguen expresándose con nuestras imágenes. Si nos hubiéramos concedido las posibilidades que queremos brindarles a los niños, ellos también habrían expresado nuestra realidad. Eso quiere decir, por tanto, que no les hemos dado mejores posibilidades de las que nosotros mismos tenemos hoy. Eso significa que les hemos ofrecido, como personas, las mismas condiciones para entender a los demás y la sociedad; las mismas que a nosotros nos faltan ahora. Y si ellos se sienten aislados es porque nosotros lo estamos.

Pero, ¿cómo vamos a cambiar a estas alturas? No tenemos forma de parar aquello que no nos gusta.

Entretanto nos escondemos tras nuestro pequeño mundo particular, y sentimos que no podemos hacer nada. Y esa es la imagen que damos a nuestros hijos. En cambio, los sueños que un día tuvimos sobre cómo sería nuestra vida si esperamos que los sueñen ellos. Y no solo que los sueñen, sino que los hagan realidad. Son sueños que podríamos hacer realidad hoy, para demostrarles a los niños que no tenemos miedo de la sociedad. Y esos sueños eran precisamente poder crear algo, experimentar que lo que hacemos tiene sentido. Ser capaces de cambiar algo que sabíamos erróneo. Tener derecho a decidir. Y todos nuestros amigos... ¡Pero si era de eso de lo que hablábamos! De lo que podríamos hacer. Juntos podíamos hacer algo, porque nos sentíamos solidarios. Queríamos tener derecho a decidir sobre nuestro trabajo, sobre la producción cuyo requisito constituíamos. En aquel tiempo no queríamos que nadie estuviese en peores condiciones que nosotros, pues eso era lo lógico en una sociedad. Y hablábamos de vivir juntos, muy cerca los unos de los otros; y de decidir por nosotros mismos dónde y cómo vivir. Así aprenderíamos unos de otros. Y jugaríamos con nuestros hijos, les contaría-

mos lo que habíamos vivido juntos. Les hablaríamos de otros países y de otros niños, para que comprendieran que las demás personas tienen el mismo derecho a jugar que ellos. Y si algo nos entorpecía, cambiaríamos nuestras circunstancias. En aquella época nos queríamos a nosotros tal como éramos.

Y ahora, cuando vemos jugar a los niños, queremos brindarles todas las posibilidades que necesitan para poder jugar como niños, y experimentamos la misma sensación de entonces. Entonces queríamos experimentar un día el hecho de ser, de poseer una existencia, de un modo cualitativo. Pero ahora sabemos que tendremos que transformarnos nosotros y nuestra actitud con la sociedad y con las personas que conocemos. Y al mismo tiempo dar a los niños las posibilidades que como seres humanos necesitan. Después ellos también jugarán a hacer lo que nosotros. Ese es el modelo para una sociedad cualitativa.

Atacar en puntos concretos

Declaraciones de Palle Nielsen en una entrevista con Louise Rydén en *Paletten*, núm. 4, Gotemburgo, 1968.

Palle Nielsen es autor de *Modellen. En modell för ett kvalitativt samhälle* (El modelo. Un modelo para una sociedad cualitativa), un experimento realizado en 1968 en el Moderna Museet de Estocolmo que consistía en crear un espacio exclusivamente dedicado a los niños. Asimismo fue el principal impulsor de Acción Diálogo, la primera acción realizada en Estocolmo, en la que integró su modelo.

Sus ideas –actuar en vez de manifestarse, abordar los auténticos problemas del sistema, trabajar con las personas y su forma de relacionarse con el mundo– se han incorporado a varias acciones derivadas de la Acción Diálogo. Las críticas dirigidas a los grupos izquierdistas por su rechazo a apoyar esas ideas han perdido actualidad desde entonces, lo cual demuestra hasta qué punto ha cambiado el ambiente en estos últimos meses.

Palle Nielsen estima imposible la revolución mientras el individuo no cambie. Mientras eso no ocurra, una revolución tan solo hará resurgir la antigua sociedad bajo una forma nueva. Por eso debemos empezar a trabajar con nosotros mismos; por ejemplo, viviendo en colectividad y estableciendo relaciones humanas mediante nuestras acciones cotidianas en el marco de la sociedad. Solamente entonces comenzará el verdadero cambio.

Es un intento de cambiar el comportamiento en vez de una serie de contextos o programas educativos. Un intento de denunciar la doble moral y la actitud condescendiente ante el derecho del individuo a escoger

sus propias relaciones sociales, sobre las que se construye el sistema. Sin embargo, somos conscientes de la dificultad de aceptar este cambio cualitativo de comportamiento. Porque toda la estructura autoritaria de poder se ve socavada si la gente empieza a comunicarse y, por lo tanto, a comprender sus relaciones sociales y globales. (Palle Nielsen)

Es imposible que haya una revolución si las personas no cambian. E incluso si hubiera una revolución, la nueva sociedad pronto parecería la misma de antes, ya que la gente no suele cambiar.

Por eso hemos de empezar cambiando a las personas y su actitud hacia los demás. Hemos de crear una personalidad antiautoritaria. La nueva sociedad cualitativa estará formada por personas que cooperen entre sí y que entiendan esta colaboración como una necesidad: esta es la base de una sociedad socialista.

Hemos de destruir el poder del aparato productivo sobre el individuo, acabar con la obligación de consumir y lograr establecer nuevas relaciones.

Hemos de trabajar con el ser humano si queremos construir una sociedad basada en otras premisas. No es suficiente hablar simplemente de antiautoritarismo –podría ser incluso anárquico–, sino que a la vez debemos construir algo cualitativo, dar otras alternativas. Y esta alternativa es la comunicación a gran escala.

El modelo es un intento de crear otro tipo de relaciones entre padres e hijos. El adoctrinamiento del sistema capitalista es mucho más eficaz hoy que cuando éramos niños, y lo importante ahora es luchar contra esta situación y crear otras identificaciones sociales. Eso supone trabajar a varios niveles. Uno de estos niveles tiene que ver con los niños y otro con la juventud. Creo que los adultos están atrapados en el sistema y nada se puede hacer frente a su nivel de adoctrinamiento.

Incluso las personas supuestamente emancipadas están controladas por sus propios fracasos a causa de la educación recibida. Los padres suelen adaptar a sus hijos a su *propia* situación, que a su vez ha estado previamente determinada por una sociedad gobernada por los intereses del capital.

En parte, tanto *El modelo* como Acción Diálogo siguieron una vía equivocada en Estocolmo. Se hicieron apolíticos y se dedicaron más al medio ambiente. Eso se debe a que Estocolmo es provinciano; porque aquí los grupos de izquierda son provincianos. Si les sugieres formas distintas de trabajar, mostrándoles ejemplos de grupos de otros países, no obtienes respuesta. Yo intenté poner en marcha acciones en lugar de manifestaciones, porque en mi opinión las manifestaciones solo tienen un efecto negativo. Una manifestación contra la embajada americana es un acto carente de fantasía. Solo es un conato de identificación social colectiva: te reúnes y parece que reunirse es lo más importante. Si lo

que de verdad importa es luchar contra la guerra de Vietnam, mejor quedarse en casa y pensar en otras mil maneras muchísimo más eficaces de oponerse a los Estados Unidos y contrarrestar los intereses americanos en Suecia.

Creo en una táctica que aborde temas menores y concretos para fomentar el debate y centrarlo en aspectos que obliguen al poder del Estado a reconocer sus errores y conseguir que la gente aúne esfuerzos contra el capitalismo. Si el poder del Estado, que es la máxima autoridad del pueblo, admite simplemente un error, el individuo puede asumir su *propia* responsabilidad en el proceso de toma de decisiones.

El modelo no podría funcionar nunca en Alemania; es un país demasiado autoritario y solo desencadenaría una reacción enorme. Este tipo de acción se adapta mejor a países donde la actitud hacia los niños es más liberal, como los países escandinavos y, acaso, Inglaterra.

Se produce así un cambio en los niños y en los padres, y también en las instancias de gobierno, y luego todo el sistema agarrotado empieza a moverse. A partir de ese momento podemos seguir haciendo pequeños cambios y abrir progresivamente las puertas a otros.

Pero aquí en Estocolmo ningún grupo de izquierda apoyó esta táctica y por eso Acción Diálogo salió mal. En Copenhague fueron solo los grupos de izquierda los que apoyaron la acción y allí, me parece a mí, se desarrolló positivamente.

Siempre hemos pensado que esta situación se refiere a un modelo socialista. Queremos una sociedad distinta, que establezca distintas relaciones entre los individuos, unas relaciones que ahora mostramos en una situación concreta. Cuando la policía y el Ayuntamiento nos obligaron a detenernos, ante nuestra negativa se vieron obligados a arrestar a algunas de las personas que participaban en la acción. En Estocolmo, la acción fue organizada por personas que se sentían atemorizadas ante el sistema. Por eso acabó siendo un acto para reivindicar mejores parques infantiles para los niños.

No hay necesidad de crear zonas de juego. Hay necesidad de cambiar el comportamiento, de cambiar la sociedad y crear un mundo socialista donde las personas puedan comunicarse. ¿Para qué demonios sirven las zonas de juego? He visto jugar a niños en patios de asfalto donde se les deja hacer lo que quieren. No podemos diseñar nada en particular, pero podemos darles la oportunidad de pensar por sí mismos. Así es como realmente se consigue un cambio de comportamiento.

Si tenemos una buena teoría pero nos limitamos a hablar de ella, si nos quedamos en la mera declaración y no la llevamos a la práctica, entonces esa teoría no tiene trascendencia por buena que sea. Pues bien, a la hora de aprender de otros existen dos posturas diferentes. Una es la actitud dogmática, que lo adapta todo, sirva o no, a las circunstancias de nuestro país. Es algo que no está bien. La otra

actitud consiste en usar la cabeza y aprender aquello que sí conviene a nuestro país. Dicho de otro modo, hay que hacer uso de las experiencias que nos son favorables. Esa es la actitud que debemos adoptar. (Mao Tse-tung)

La relación socialmente regulada en el mundo de hoy es la pareja. Vivimos en pareja y, más allá de esta unión, solo establecemos una relación de amistad con los demás. La actitud de los niños –y la nuestra– hacia la sociedad está marcada por nuestro miedo a estar solos. Y este miedo surge del reconocimiento de que estamos solos porque la sociedad se basa en la institución de la pareja; estar solo significa haber fracasado en el intento. Y si estamos solos nos anquilosamos y dejamos de creer en nosotros mismos.

Podemos establecer todas las teorías de liberación que queramos, pero la institución de la pareja está profundamente arraigada en todos nosotros; se trata de una doble moral sin parangón. Si por ejemplo estoy en compañía de un matrimonio y le digo al hombre: «Tu mujer y yo nos vamos a la cama porque así lo hemos decidido», se quedará desconcertado y reaccionará con indignación. Es aquí donde podemos llegar a su doble moral, el momento en que podemos empezar a discutir cómo sus teorías se relacionan con la realidad. De eso trata precisamente lo colectivo: trabajar colectivamente con uno mismo para intentar romper el adoctrinamiento y conseguir que las acciones y los sentimientos se correspondan con las ideas.

Aquí en Estocolmo tienen ustedes un estado de cosas increíble. He conocido a muchas personas solitarias, mujeres con hijos y hombres solos. Si uno de ellos dijera: «Estoy solo. ¿Alguien quiere ayudarme?», no hay duda de que habría cinco personas dispuestas a echarle una mano. Entonces lo difícil sería aceptarlos a los cinco. Si sólo aceptas a una persona, vuelves a la pareja y al cabo de un mes estás tan solo como antes.

Todo nuestro comportamiento emocional se construye alrededor del mito de la propiedad, incluso nuestro lenguaje o las conversaciones que mantenemos con los demás: alguien sabe algo que el otro no sabe, y el que gana el juego se convierte en «dueño» del otro. Y si nadie obtiene el control, la situación se entiende como una disolución de personalidad y nos volvemos agresivos y temerosos.

Actualmente, la única posibilidad de comunicación real parece residir en la dinámica sexual de la pareja.

La comunicación es más fácil cuando puedes tocar la piel de otra persona. Por eso la comunicación entre hombre y mujer es a menudo más fácil que entre dos hombres. Porque es un tabú que los hombres se toquen. Pero también existen otros tabúes: la pareja «prohíbe» las relaciones que no sean de amistad; no hay forma de establecer un contacto más profundo ni de cultivar la curiosidad que a veces sentimos por los demás.

Mientras haya parejas y el sistema capitalista se aproveche de ello, aunque hablemos de radicalismo de izquierdas durante cien años, nada cambiará. Nada cambiará totalmente hasta que no cambiemos nosotros mismos.

La relación de pareja es una manipulación. Si podemos contrarrestar esta manipulación no aceptándola y viéndonos solo como seres humanos con cualidades físicas y psíquicas, seremos capaces de romper algo profundamente erróneo y arraigado en la sociedad. Hay montones de individuos en el mundo que desean comunicarse con los demás, pero que simplemente no se atreven.

Pero si vivimos en una colectividad y establecemos una relación colectiva con los demás, en realidad romperemos más barreras sociales que las que podríamos romper participando en una manifestación.

Vivir en una colectividad también te da mayor libertad económica. Hay que compartir la economía y actuar solidariamente con los demás. De este modo, algunos trabajan durante un año y pueden dar a otros la oportunidad de dedicarse a la acción, a la revolución, por decirlo de algún modo.

El esfuerzo que dedicas al trabajo es un problema específico. Si eres revolucionario durante media hora al día quizá vale más que lo dejes; sencillamente no es suficiente. Tienes que valorar tu aportación; si trabajas cinco horas dentro del sistema para sobrevivir, tendrás que trabajar por lo menos otras cinco horas contra el sistema para aportar algún beneficio a la revolución. ¿Quién lo hace? ¿Quién tiene la energía suficiente para hacerlo? Tendrías que trabajar día y noche, y solo podrías hacerlo si te aceptas a ti mismo con todas sus consecuencias. ¿Y quién es capaz de ello? Y si trabajas dentro del sistema contribuyes al consumo y por lo tanto al incremento productivo que a la larga solo sirve al sistema capitalista.

La vida en una colectividad ofrece la oportunidad de resolver este problema. No tienes porqué seguir las reglas del sistema capitalista.

Debes intentar cambiar tu condición social y una forma de hacerlo es comunicándote con los demás. Si lo único que pretendemos es cambiar las condiciones económicas mientras todo el mundo tiene miedo de que las cosas cambien de verdad, entonces no ocurrirá nada.

Mi objetivo final es encontrar la forma adecuada para poder comunicarnos. Si esta forma funcionara en la sociedad actual, habría aceptado la sociedad, pero pronto descubrí que era imposible. La sociedad se construye bajo otras premisas, otras circunstancias, y por eso tengo que intentar cambiar la sociedad para determinar otra estructura económica, porque hay grandes posibilidades, pero aún estamos muy lejos de una forma ideal para que la gente se comuniquen entre sí.

Nuestras premisas son completamente distintas de las de los chinos, por ejemplo. En China no había comida, ni producción, y la necesidad sentó las bases para la comunicación y la relación humana. La forma que

tienen los chinos de mirar a los demás es más bien autoritaria en comparación con la nuestra, y en China el modelo socialista funciona pero es difícil de trasladar. Tenemos comida, tenemos producción, tenemos otra opinión del prójimo, y nuestro ideal tendrá que ser distinto.

Necesitamos concentrar nuestra energía en aquellas capas y grupos sociales que creamos que escuchan y son capaces de pensar. Allí es donde podemos tener un impacto educativo verdadero. Pero no al azar. El adoctrinamiento está ya demasiado avanzado para eso. (Mao Tse-tung)

Hoy en día existe una especie de polarización entre generaciones. Los jóvenes han crecido con los medios de comunicación de masas, saben tantas cosas sobre el mundo, sobre el mundo exterior, que incluso sus relaciones sociales se han convertido en relaciones globales. Es decir, si vivo en Suecia o en Dinamarca e intento establecer una identificación social con los demás, esta no solo se limitará a los suecos o a los daneses sino que también incluirá a los vietnamitas o mexicanos, porque sé algunas cosas sobre ellos. Eso es lo que nos distingue de la generación precedente. Hemos de asumir esa polarización y no ahondar en la distancia que nos separa, sino simplemente reconocerla.

Creo que la causa de la rebelión juvenil es precisamente esa polarización: no se trata de tener distintas ideas, sino distintas experiencias. Los radicales de cincuenta y pico de años tienen una idea diferente de lo que significa ser humano que los jóvenes de veintitantos. Por eso utilizo el término *modelo* para definir un modelo de sociedad cualitativa. Introduzco esta designación para plantear que con opiniones corrientes se pueden conseguir objetivos cuantitativos y cualitativos.

He aprendido mucho de los hippies. Pretendían cambiar su propia visión dogmática de los demás, cambiar las presiones sociales que habían dictado su comportamiento y que facilitan lo que resulta útil a la sociedad. Imaginemos lo que ocurriría si los radicales de izquierdas aprendieran de los hippies en vez de distanciarse de los individuos que constituyen esta nueva sociedad y que intentan contrarrestar la doctrina a la que nos han expuesto nuestros padres y toda la estructura cultural. Creo que muchas de las personas que se unen a los grupos de izquierda radical no lo hacen por ideología política ni por intereses revolucionarios, sino porque buscan nuevas relaciones sociales.

Y a través de esta búsqueda muchos han llegado a un mayor concienciación política y socialista, por ejemplo a través de los hippies y la cultura pop, en lo que hasta hace un año solo era una revuelta juvenil apolítica.

Los distintos grupos de izquierda están empezando a encontrar la forma de comunicarse y hay cierto espacio en el que los hippies y los izquierdistas pueden encontrarse, porque hasta cierto punto se trata del mismo tipo de gente. Pero es imposible comunicarse con la generación precedente. Hemos empezado a solucionar el problema de la comunicación entre personas del mismo tipo, pero aún no sabemos cómo comunicarnos con personas que no se parecen a nosotros.

En una sociedad desarrollada, las necesidades no son solo cuantitativas (necesidad de bienes de consumo), sino también cualitativas: necesidades de un desarrollo polifacético y libre de las aptitudes, necesidad de información, comunicación y confraternización, necesidad de liberación, no solo con respecto a la explotación, sino también a la presión y al aislamiento en el trabajo y en el tiempo libre. (André Gorz)

En el pasado, el artista tenía un papel en la sociedad y el arte era un elemento esencial de la comunicación social al reunir a la gente alrededor del tema que exploraba. Un papel ciertamente religioso, pero a la vez social. Más adelante, el artista se convirtió en un mero decorador de iglesias y gradualmente pasó a ser un bufón al servicio de los poderes laicos: un individuo inconformista que criticaba nuestras debilidades a la vez que nos entretenía. Al actuar por sí solo resultaba inofensivo y, puesto que vivía de sus obras, su figura siguió siendo irrelevante.

El único intento de romper con este sistema fracasó durante la Revolución Rusa. Se produjo la transferencia de la producción con la que siempre habíamos soñado y al principio los artistas ejercieron un gran poder. Pero fueron incapaces de administrarlo y, por otro lado, los poderes existentes eran tan burgueses que reprimieron la energía de los artistas, la enorme energía de aquellos que intentaban cambiar la actitud de los demás.

Para mí el artista es un bufón que puede decir prácticamente todo lo que quiera sin ningún problema. El sistema lo acepta todo, lo fagocita todo, la tolerancia represiva funciona a pleno rendimiento.

La regla del uno por ciento,¹ por ejemplo, funciona a la perfección para silenciar al artista: todos quieren quedarse con su trozo de pastel. Y luego producen tonterías sin sentido, peores imposible, como esa enorme polla que hay en Skärholmen. Eso es arte, dicen, tiene que ser grande, ha de convertirse en un monumento. Para mí es un monumento a la falta de compromiso del artista.

Desde el principio el artista sabe que su trabajo se basa en una premisa falsa, que es un personaje extremo, individualista, un incomprendido al que nadie entiende, pero que su obra tiene gran valor, que existe un Estado grande y amable que le deja hacer y que no debe preocuparse por los demás, ni por sus reacciones positivas o negativas.

El artista se convierte en una excusa para que la sociedad incremente su producción y para aislar al individuo.

1. Esta regla establece que el uno por ciento del presupuesto destinado a vivienda pública debe reservarse al arte.

Yo mismo he trabajado como artista y he participado en concursos y debates, hasta que me di cuenta de que era completamente inconsecuente. Empecé a trabajar con zonas de juego infantil para encontrar un punto de entrada. Pero también estaba equivocado, ya que simplemente le di al sistema la oportunidad de disculparse por lo que no hace.

Escribir libros, pintar cuadros... es como escribir cartas. Debemos acabar con la tolerancia represiva de la sociedad adaptando las reglas que tenía el artista en el pasado como foco social, manteniendo ciertas ceremonias y generando temas de comunicación.

Poder expresarse pacíficamente y con tranquilidad es un privilegio. Ya no somos capaces de aprovechar el potencial de los artistas en la sociedad. Se abusa de su imaginación. ¿Qué pueden hacer a cambio? Quizá relacionarse con la sociedad donde haya necesidad de ideas e imaginación y trabajar desde dentro, en vez de hacer una maldita pintura que no sirve para nada o que posiblemente será malinterpretada. Siempre, claro, que se quiera cambiar la sociedad.

Empezar a relacionarse con la gente corriente y conocer sus valores, eso debería ser lo más importante en la formación de un artista.

En vez de escribir artículos para revistas de tirada reducida –o simultáneamente– deberíamos trabajar en periódicos murales, ir a los suburbios equipados con cámaras de cine, gastarnos una parte del dinero que ganamos con nuestros libros para imprimir panfletos, salir a la calle y pintar nuestras ideas... de este modo nuestras opiniones estarán al alcance de cualquiera. Y cuando llegue la policía para detenernos, nos haremos una idea del nivel de libertad de expresión que tenemos.

Hemos de estar preparados para salir a la calle con nuestras ideas, aguantar las represalias, mantenernos firmes en nuestras opiniones y no intentar ocultarnos detrás de ellas.

¿Por qué se hicieron *El modelo* y *El globo*?

Contribución a un debate sobre los niños y su entorno

Conferencia que Palle Nielsen pronunció en el seminario de Västerås sobre *El globo*, organizado por la Federación Nacional del HSB (asociación cooperativa de viviendas) en febrero de 1969. Publicado originalmente en *Att lekka/Att träffas/Att samtala/ALLA/Är det Möjligt i de Områden vi bygger och lever i?*, Estocolmo, 1969.

Tengo el problema de que hablo en danés. Ya me ha pasado bastantes veces que la gente no entiende lo que quiero decir. La razón indirecta de estas jornadas es que *El globo* se ha instalado en Råby. Y si *El globo* está allí es porque antes *El modelo* estuvo en Estocolmo, donde se instaló juntamente con otras acciones.

Llevo ya tres o cuatro años trabajando en la problemática del juego de los niños en colaboración con varios sociólogos y psicólogos culturales. Y gracias entre otras cosas a un sinfín de datos obtenidos hemos descubierto que a los niños no les va nada bien en las nuevas barriadas donde viven y que a los adultos todavía les va mucho peor. Me consta que muchos de los sociólogos y psicólogos con los que he trabajado en Dinamarca intentan llegar al fondo de estos problemas. Es uno de los motivos por los que se construyeron *El globo* y *El modelo*. A partir de ahí se inició un debate acerca de estos problemas, y en concreto sobre por qué ni los adultos ni los niños se encontraban bien.

En lo que expongo a continuación voy a ser muy serio y quizá parezca un tanto excesivo en el modo de plantear algunos de los problemas. Pero en mi trabajo con la cuestión de los juegos infantiles y los marcos físicos en que esos juegos se desarrollan me he visto forzado a admitir que los problemas de adaptación de los niños dentro de nuestra sociedad del bienestar son más graves de lo que imaginaba y que solo un cambio profundo y sincero de nuestra actitud ante las relaciones humanas puede modificar esa imagen deplorable de los problemas de identidad que presenciábamos a diario. De ahí que me ponga tan serio.

Ese cambio vendrá dado ante todo por nuestra voluntad de llegar al fondo de los problemas; la voluntad de todos los que nos encontramos aquí cargados de conocimientos y responsabilidad.

El punto de partida de estas jornadas y del serio debate que esperamos que suscite es el «juego creativo en las barriadas periféricas». Tal como se desprende de ese planteamiento, todos los intentos de crear nuevos entornos lúdicos que este otoño han proliferado en Estocolmo, constituyen algunas de las premisas fundamentales de estas jornadas.

Es natural que en las conversaciones que aquí mantengamos intentemos basarnos en situaciones reales concretas –que bien podríamos llamar alternativas– desarrolladas en el espacio público. Dado que dichas alternativas han sido bien acogidas por la población sueca, nada más lógico que sacar partido de esa nueva plataforma. Y que invirtamos dinero, tiempo y esfuerzo en los juegos creativos de los niños no estaría nada mal de momento. ¿Pero por qué justamente ahora, en 1969? Los problemas eran los mismos hace treinta años. O hace dos. Pero, en fin, dejémoslo por ahora.

Una perspectiva diferente, esencial en este contexto, es que esa serie de situaciones de juego alternativas no emanaron de las autoridades públicas –es decir, no fueron creadas por quienes se ocupan normalmente de nuestro bienestar, los que administran y deciden la prioridad de las inversiones– sino que se hicieron realidad gracias al trabajo y la dedicación de un nutrido grupo de jóvenes. Y ellos –y nosotros– actuaron desde fuera de los canales decisorios habituales... Ante esta circunstancia –es decir, el hecho de que esas alternativas se establecieran pese al sistema decisorio burocrático y con su oposición– habrá que intentar comprender además las razones de fondo.

Una es que los propios niños fueron capaces de crear sus entornos, comprometiéndose activamente en el juego, y se desarrollaron mediante la experimentación con el material en un proceso colectivo de interacción entre ellos mismos y también con los adultos. Esto, además de una realidad alternativa, fue un intento de hacerle ver al resto de la sociedad que nosotros, los adultos, y ellos, los niños, necesitamos las relaciones humanas. Y aunque es difícil insertarlas en nuestra estructura social, es posible establecer alguna si lo hacemos individualmente.

Asumir la responsabilidad propia y hacia los otros es factible, y también proponerse de forma colectiva cambiar la realidad para de ese modo tratar de resolver los problemas de identidad. Basta con eso: participar y ver que uno es útil.

Así pues, esa serie de situaciones lúdicas fueron tanto un intento de poner de relieve un auténtico problema cultural de nuestra sociedad del bienestar como una tentativa de crear situaciones en las que los niños pudiesen experimentar nuevas facetas de su realidad.

Otra de las razones es la obligación de adaptarnos a cualquier precio a las exigencias de eficacia de la producción, sin que nadie nos haya preguntado si estábamos de acuerdo.

A fin de hacer más tangibles estas reflexiones mencionaré algunos casos de esa obligación de adaptarnos a las exigencias de un aparato productivo que centraliza decisiones y responsabilidades, y cuáles son las consecuencias que esto tiene para los modelos de vida. Mientras estamos aquí, dispuestos a considerar las necesidades de juego creativo de los niños, se ha iniciado una caza de brujas contra los jóvenes que desean experimentar otros estilos de vida: unos jóvenes que por primera vez en la historia moderna no tienen que guardar colas ni hacer reverencias para obtener los medios económicos necesarios para sobrevivir.

Son jóvenes que intentan resolver sus problemas de identidad mediante formas de vida colectiva y experiencias psicodélicas de evasión.

Sí. Y mientras estamos aquí reunidos buscando cómo resolver algunos de los problemas de los niños en las barriadas, las estadísticas nos dicen que tenemos unos índices de suicidio y abuso de alcohol que figuran entre los más altos del mundo, y también que nuestro consumo de fármacos es extraordinariamente elevado.

Sin embargo no paramos de hablar del juego creativo de los niños... Y eso sabiendo que la experiencia que los niños tienen de la realidad es igual a la vivencia de los adultos; que el contacto más inmediato de los niños con el mundo que los rodea son sus padres, los adultos. Y que si los adultos no funcionan, los niños tampoco lo harán.

Eso es algo que está muy claro...

Si una vez comprendido el vínculo entre niños y adultos invertimos el planteamiento del problema y en lugar del juego creativo de los niños hablamos de las vivencias creativas comunes a los adultos, comprenderemos mejor el alcance del problema. Comprenderemos que se trata de un asunto de política cultural y de política social, y, sobre todo, de un asunto de política económica.

No hablar más que del bienestar de los niños en las nuevas urbanizaciones es escurrir el bulto. Los problemas de identidad no se resuelven ofreciéndoles a los niños mejores actividades dentro y fuera de casa. Hay otra cosa que sí podemos y debemos hacer. Desde luego hay que invertir más en las emociones activas de los niños, en sus valores y en los de los adultos. Pero eso es solo una parte mínima de nuestro cambio de actitud respecto a las relaciones humanas.

Debemos entender –nosotros los responsables– que son precisos esfuerzos significativamente mayores de tiempo, intelecto y recursos. En efecto, aunque decidiésemos llevar a cabo un proceso de democratización profundo y decente, la libertad que con ello proporcionaremos al individuo no resolverá sus problemas de identidad. Las normas por las que ahora se rige nuestra vida son ya una parte tan esencial de nuestros esquemas mentales que la suspensión unilateral de la tutela solo causaría mayores conflictos. Es una tarea lenta y pedagógica, y hemos de tener claro que entraremos en conflicto con la industria y el comercio, que ven en el ciudadano un consumidor aislado y predispuesto a comprar.

Creo que ya lo sabemos. Y también que esa es una de las razones de que soslayemos el problema. Los mecanismos sociales tienen tal debilidad a la hora de afrontar los cambios que basta un simple empujón al sistema funcional para colapsarlo. Igualmente creo que es una de las razones por las que preferimos prestar ayuda social a todos los inadaptados, o construirles pueblos o islas, antes que tratar de resolver los problemas que les llevaron a desviarse de la norma. Pero, ¿podemos ser meros espectadores de ese grupo de jóvenes, padres, ancianos e inadaptados que solo porque no pueden aceptar su papel en el engranaje social han sustituido la identidad por la huida? No, no lo creo. Además su número irá en aumento. Yo creo que debemos reexaminar nuestra aceptación de esta realidad del estado de bienestar. ¿Qué podemos hacer nosotros?

Estamos reunidos aquí como expertos responsables del bienestar de otras personas allí donde residen y en sus relaciones sociales; y no solo de las personas que viven ahora, sino también de las generaciones venideras. Me refiero a nosotros, que nos hemos reunido para hablar de los problemas de los niños e intentar darles solución. Y todos estamos interesados en que los niños sean activos, despiertos y críticos con el mundo que les rodea.

Por eso he considerado adecuado traer a colación esas cuestiones, para que podamos aproximarnos a una solución de este apremiante problema cultural. Y una vez más surge la pregunta: ¿cómo?

Pues bien, estoy seguro de que es posible suscitar un debate positivo si adoptamos una postura crítica hacia nuestras propias instituciones y órganos de gobierno. Hay que intentar involucrar abiertamente a la gente en los procesos de toma de decisiones y en los mecanismos que determinan su realidad. Esto ha de ir acompañado de una actividad investigadora sólida y avanzada. No una investigación estrictamente científica, sino una actividad basada en lo experimental, abierta a nuevas formas de residencia y modelos de vida diferentes. Es cuestión de probar alternativas. Y al hablar del universo infantil hemos de procurar no aislarlos más de lo que ya están y dejar que allí donde estén se interrelacionen con los adultos.

Permítanme que cite la conclusión de un estudio sociológico, realizado en la Universidad de Gotemburgo en 1967, acerca de los padres, los hijos y el tiempo libre:

En repetidas ocasiones en este último capítulo y a lo largo de todo el estudio hemos venido recomendando la realización de una prueba de ensayo avanzada, preferiblemente en combinación con una investigación práctica y teórica. En este terreno tal vez no sea la investigación más rigurosamente científica y costosa la que dé mayores resultados, sino más bien la experimentación consciente, coordinada y continua que, de forma sistemática, persiga ampliar los conocimientos acerca de ciertos problemas. A fin de que dicha actividad resulte eficaz es preciso someterla a la planificación, guía y control de un equipo formado por arquitectos y urbanistas, representantes de la construcción y administración de viviendas y expertos en asuntos sociales y de conducta. Un trabajo de este tipo podría ser tal vez un requisito previo para dar solución algún día a los graves y cruciales problemas que aquí se han debatido.

En mi opinión, además de gestionar y planificar los estilos de vida de la gente, habría que dejar un margen para el cambio derivado de ensayos y experimentos provocadores. Esto debería conducirnos a un mejor conocimiento y a un mayor deseo de participación y asunción de responsabilidades. Esa sería nuestra mejor manera de ayudar a los niños.

Los artistas sociales

Escrito originalmente por Palle Nielsen para el catálogo de *El modelo* y publicado en Clausen, Højholt, Hejlskov Larsen et al. (eds.), *MAK*, núm. 1, vol. 1, Copenhagen, 1969.

Una historia a modo de presentación

Me había procurado unos cuantos baldes llenos de arcilla. Con el barro pesaban bastante, y habíamos construido un pequeño espacio cerrado

con paneles metálicos. Fuera, echados por el suelo, un grupo de niños pequeños nadaba en pintura. Antes, con unos delantales de plástico que cubrían sus tripitas se habían acercado con paso vacilante, entre latas de pintura verde y roja, hasta la pared.

Al levantar la pared yo había dado ya por supuesto que un tabique cubierto de papel sería la superficie ideal para pintar. Y, en efecto, con caras sonrientes los crios habían metido los pinceles en las latas y empezado a embadurnar de pintura el papel de la pared, tan solo por el gusto de mancharlo.

Una niña se había puesto a enredar y había volcado un bote de pintura roja. De inmediato todos los pequeños descubrieron que se puede jugar con la pintura y que además tiene una consistencia pegajosa que hace que caiga formando hilos gruesos si se levanta la mano en alto. Y encima se puede atrapar la pintura en el aire.

Yo me puse de lo más contento al descubrir que la pintura podía servir como material. Y también un poco nervioso por las reacciones: por aquellas diez caras nada sonrientes de unas mamás que, forzadas por las circunstancias, habían tenido que dejar que sus niños se fuesen a explorar. Yo traté de camuflarme tras las pantallas dedicándome a sacar arcilla de los cubos.

Había pensado poner sobre la mesa diez grandes montones de arcilla. Y los peques no tardaron en lanzarse al nuevo material. Era marrón y limpio. Mientras los deditos infantiles se hundían en el barro, yo fui a por agua.

El agua era en realidad para lavarse, pero con ella el barro se fue aclarando y los niños se pusieron manos a la obra. Si daban con los dedos extendidos un golpe de plano sobre la arcilla, sonaba un *¡chaffa!* y se les oía suspirar complacidos. Cuando la amasaban con todos los dedos el barro hacía *pfrussch* y se les escurría entre las comisuras.

Intervine, porque aquella no era la idea. Un día fracasado. Al cabo del día pasé muchos ratos junto a los niños. Más fracasos. Estuve orientando a los niños, partiendo de la base de que querían trabajar con el material, lo mismo que yo.

Pero aquellos pequeños no tenían necesidad de ser constructivos. En lugar de crear, vivían experiencias.

Por la noche intenté experimentar esos mismos materiales. Pero debido a que había decidido experimentar —o a que yo solo sabía crear—, atreverme a experimentar me resultaba extraño. Duele tener que admitir que uno ha creado sin vivencias, o que ha existido una separación entre la vivencia y la creación. Tal vez es que he olvidado por completo tener la experiencia de lo nuevo.

Redefinición del papel del artista

Hay razones para sumergirse en esa vivencia e intentar comprender por qué uno reacciona –con conformismo– ante una situación de experiencia tan concreta y sencilla.

Creo que tal estado de cosas tiene que ver con alguno de los problemas que definen nuestra situación como adultos y también que en ella se halla el fundamento de nuestras ganas de cambiar las circunstancias. A menudo nuestros intentos de cambio son inciertos y vacilantes, en el esfuerzo por alcanzar otra actitud ante el ser humano. Intentamos hacernos una imagen, tanto para nosotros como para los demás, de aquello que nos gustaría saber hacer.

Y es que nos hallamos en la misma situación –ajenos a nuevos materiales, a nuevas situaciones– y reaccionamos espontáneamente de una forma distinta de la que habríamos querido. Como nos vemos forzados a adoptar un papel fijo, nos sentimos movidos a atribuirnos a nosotros mismos y a los demás unos valores determinados.

Esto, el hecho de que reaccionemos de una forma inalterable e intentemos impedir que los demás tengan vivencias para librarnos nosotros mismos, es algo esencial, fundamental, en nuestras reacciones. Hemos sido educados a la sombra de un modelo humano basado en la eficacia.

El desarrollo tecnológico y las ideas sobre las posibilidades del ser humano –posibilidades que él creó en parte y de las que en parte nació– se han convertido en nuestro principal problema. No somos capaces de dominar las consecuencias. El propio desarrollo ha modificado nuestra visión del hombre en el sentido de la eficacia y la utilidad productiva. Y ello pese a haber tenido todas las posibilidades de establecer y crear utopías sobre las relaciones humanas. Pero no fue eso lo que sucedió. Nuestros intentos fueron atajados y desbaratados porque se dio prioridad al ser humano productivo antes que a las utopías. Y esto ha ocurrido a distintos niveles.

Pues, aunque logremos hacernos con los medios de producción, acabaríamos en una nueva situación, pero con el mismo modelo de eficacia por lo que a nuestras acciones se refiere. Nuestras reacciones se ajustan a unos patrones concretos que vienen determinados por la necesidad de producir y ser constructivos y eficaces.

Esto implica que antes, después y durante el cambio económico deberemos esforzarnos por comprender que somos incapaces de vivir ciertas situaciones y relaciones humanas. Por otro lado, tal vez podamos contribuir positivamente a ese cambio si revisamos algunas ideas sobre las relaciones humanas reales y procuramos impedir el reparto de papeles inconscientemente asumido sustituyéndolos por otros más conscientes. Y de libre elección.

Si trabajamos con nosotros mismos, y lo hacemos con la firme voluntad de comprender, transformar y poner a prueba las nuevas relaciones que con torpeza buscamos, nos otorgamos al mismo tiempo el derecho a desearlas para los demás. Si nuestras nuevas relaciones se convierten en la expresión de lo que experimentamos –y de lo que osamos experimentar– podemos convertirnos en modelo para otras personas.

Sin embargo, precisamente eso, trabajar con nosotros mismos, resulta difícil e inaccesible, porque a menudo nos vemos inmersos en un rol que nos excusa. Resulta extremadamente difícil vivir en una sociedad donde la efectividad está sistematizada y que se obsesiona por la imagen; ser parte psíquica de ella y, al mismo tiempo, cambiar y convertirse en un elemento socialmente creativo e implicado.

Esto supone efectivamente atribuir unos valores totalmente distintos a la condición de creador y de artista. Al ser unos privilegiados, con derecho a plasmar sus sueños a su manera, los artistas se distancian junto a todos cuantos intentan tener vivencias y transmitirlos: ese nutrido número de personas que intentan vivir el arte en lugar de reproducir vivencias.

Los artistas sociales

Tomemos como punto de partida el papel normal del artista en la actualidad e intentemos, a partir de dicho papel (al que tan grandes cualidades atribuye el sistema), comprender la distribución de roles y clasificarlos en una larga serie de consideraciones.

La situación creativa es, evidentemente, una situación productiva que tiene una finalidad constructiva. Si partimos de la base de que una construcción implica de por sí cierto desarrollo, que un objeto creado en la sociedad existente supone por sí mismo una evolución y es, por lo tanto, parte de un contexto histórico más amplio, dicho producto posee un valor intrínseco, una cualidad capaz de influir en el avance de la comunidad.

En cambio, cuando alguien –como yo– parte de que la construcción artística es la consecuencia de una influencia y de un reparto de papeles concreto y preestablecido que hace que el artista opte por canalizar sus experiencias a través de una producción, está afirmando que el artista, en su papel actual, no puede influir en el desarrollo de la sociedad. Este papel conlleva dar cuenta de todos los productos. Por si fuera poco, existe para ellos un mercado dispuesto a venderlos. El rol no hace más que seguir el modelo general de producción y eficacia.

Los artistas aceptan y son aceptados. El hecho de que el producto tenga un valor de mercado no es más que una reducción de la capacidad de experimentar, puesto que los artistas tienen que asumir su rol cuando comienzan a reproducir sus vivencias. Ello implica que el artista canaliza de antemano sus experiencias cuando escoge el tema para ellas. El producto debe responder a las expectativas del mercado.

Y cuando, de forma sistemática, se menosprecia la vivencia propia y se pasa a la reproducción de costumbres, el artista se ve inmerso en una situación paralela a la del hombre corriente, aunque más peligrosa y conservadora hacia el sistema, puesto que la parte de la población que toma decisiones, por un lado, identifica sus necesidades de vivencias con los productos, y por otro, utiliza la situación del artista sometido a un papel determinado como amparo y excusa ante quienes no son capaces de tomar decisiones.

Por desgracia, al artista no siempre le interesa cambiar esta situación, pues los privilegios concedidos suponen de por sí un reconocimiento de talento cualitativo, una dimensión propia, algo ritual. Pero no es más que una plataforma concedida al artista para que, como una figura de exhibición, represente «la independencia» del sistema.

El que exista un vínculo entre los papeles asignados al artista y a los individuos del sistema de producción sin capacidad decisoria nos da una imagen de hasta qué punto la sociedad productiva limita la capacidad de experimentar sentimientos y vivencias.

El artista, como individuo dentro de la sociedad, se halla en una situación tan manipulada como los «no artistas» del sistema de producción. Tanto unos como otros adoptamos un papel determinado que nos arrebatara las posibilidades de satisfacer la más sencilla de nuestras necesidades: tener vivencias de uno mismo y de los demás, guiados por la curiosidad y la experimentación.

Con fuegos de artificio románticos

El papel que nos adscribe la ideología de la producción es muy concreto. Es un papel comprensible. Lógico. Y por si fuera poco es socializador, si tomamos la eficacia como criterio máximo. Se vale de una lógica sistemática al distribuir los papeles, y esta sistematización se ha convertido en una condición necesaria para nuestro bienestar económico.

La cuestión consiste ahora en saber si esos papeles representan algo valioso para las personas; si ese entramado de nexos independientes lleva aparejados mecanismos que permitan apoyar y desarrollar las necesidades fundamentales ocultas bajo estos papeles. ¿O acaso la modificación de nuestra visión del ser humano es tan radical que tales necesidades resultan ajenas al hombre?

Yo sostengo que dichas necesidades están ahí. Y que es tal la fuerza con la que se están desarrollando que llegarán a ser capaces de alterar sus propias circunstancias.

El ser humano creó la sociedad. Creamos nuestras instituciones como organismos libres y por nosotros mismos, y ahora existimos con independencia de ellas, sin capacidad ni voluntad para controlarlas. Y al

mismo tiempo, nos hemos convertido en seres socialmente dependientes de lo que en su día creamos, de modo que ahora dejamos que esas instituciones nos modelen.

Esto sucedió en una época en que éramos moldeables, cuando vivíamos en circunstancias tan penosas que nosotros mismos aceptamos la sociedad de la productividad, de la eficiencia y los papeles preestablecidos. Pero el resultado de esta gran capacidad de adaptación fue la creencia de que el hombre crea la sociedad y que el individuo, en una fase posterior del desarrollo, se encontrará en disposición de cambiar las condiciones que la conforman.

Y así volvemos a la situación de los niños que nadaban en pintura. El mero hecho de que estuviesen nadando en pintura es ya un paso hacia el cambio de la estructura de la sociedad. Un pequeño paso. Un paso lento, pero que forma parte de un movimiento de deseos y de acciones.

Ya sabemos cuál es el punto de partida para modificar nuestras circunstancias cuando estas nos limitan. Y gozamos, por añadidura, de una expansión técnica que nos ha brindado y nos brinda enormes cantidades de información.

Nuestros conocimientos son mayores, y nuestras acciones y organización han mejorado. Porque tuvimos que actuar tan pronto como descubrimos nuestra realidad.

La compensación por el trabajo realizado es material y, al mismo tiempo, tenemos necesidades que se satisfacen usando la recompensa como recompensa para la satisfacción. Además, podemos incrementar la cantidad de necesidades incrementando la capacidad de trabajo, con lo que obtendremos más satisfacción.

Podemos conseguir esto instruyéndonos, es decir, recibiendo más información sobre los métodos efectivos de la producción. Simultáneamente, al instruirnos, influimos de forma positiva en la eficacia de la producción. Porque cuando actuamos, aprendemos más de las funciones de la sociedad. Eso nos da la oportunidad de experimentar, de vivir experiencias por nosotros mismos, y de crear situaciones para otros, de modo que puedan experimentarlas por su cuenta.

Aprendemos de ello. Aprendemos que siempre que al actuar nos tomemos las acciones en serio conservaremos los papeles asignados. Y en consecuencia aprendemos a atrevernos a vivir experiencias por nosotros mismos. Hemos de actuar para liberarnos de los roles que nos han asignado. Y queremos actuar porque tenemos un objetivo.

Nosotros mismos constituimos una meta. Nos abrimos paso por todas partes—por los altavoces, por el televisor, por el télex, por las portadas de los diarios— porque han aparecido grietas en los métodos empíricos de la eficacia.

Y después de nosotros vendrán más. Tendrán sus objetivos y adquirirán más conocimientos. Crearán organizaciones blandiendo fuegos de artificio románticos. Son los artistas sociales.

Para terminar, una historia

Lo había previsto, me lo esperaba; por eso había allí cuatro. Había tratado de imaginarme la situación: la agresión contra los bidones de gasolina. Pero nunca había logrado imaginar hasta el final el curso de los acontecimientos; me bloqueaba cada vez.

Me quedé atónito cuando de repente se presentó la ocasión; me temblaban las manos. Me acerqué a él porque deseaba cambiar la imagen que veía, el nudo inamovible. Y fui recibido con animosidad y martillazos de rencor. Me había equivocado con él. Volví a intentarlo, pero con agresividad, porque quería apartar aquella imagen de ambos. Y él reaccionó enfurruñado.

Me alteré muchísimo. Encontré un martillo más grande y empecé a aporrear frenéticamente otro de los bidones de gasolina.

Él reaccionó enseguida: se paró en seco. Y entonces yo me vine abajo del todo. Contemplar todo un libro de historia en tan solo tres segundos fue demasiado. Un signo de desarrollo: me había comportado torpemente, precavido, sin entender nada, y quise detenerlo para borrar mi debilidad. Vivir como adulto una derrota y traspasársela a un niño, como base de reacciones futuras similares a las mías.

Mientras que yo destrozaba el bidón de gasolina vi que la cara del pequeño se relajaba y reflejaba una especie de complacencia serena y comprensiva. De pronto, se acercó a mi bidón y empezó a buscar el compás de mi ritmo. Y lo encontró. Recuerdo que nos sonreímos. Y también les sonreímos a todos los rostros expectantes que nos rodeaban.

CONSORCI MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA	Amics protectors del MACBA Marisa Díez de la Fuente Carlos Durán Luisa Ortínez	Coordinadores d'exposicions temporals Cristina Bonet Anna Cerdà Hiuwai Chu Teresa Grandas Soledad Gutiérrez	Administratius Marta Velázquez David Malgà	COMUNICACIÓ I MÀRQUETING Cap Déborah Pugach	Responsable de gestió administrativa Mireia Calmell
CONSELL GENERAL			CENTRE D'ESTUDIS I DOCUMENTACIÓ	Coordinadora de públics i comunicació M. Teresa Lleal	Administratiu Jordi Rodríguez
President José Montilla Aguilera	MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA	Administratives d'exposicions Susan Anderson Berta Cervantes Meritxell Colina	Cap Mela Dávila	Coordinadora de recursos externs sènior Gemma Romaguera	Responsable de recursos humans Carme Espinosa
Vicepresident primer Jordi Hereu i Boher	Director Bartomeu Marí Ribas*		Responsable de biblioteca Marta Vega		Administrativa Tina Perarnau
Vice-presidenta segona Mercedes del Palacio Tascón		Coordinadora de la Col·lecció Ainhoa González	Bibliotecàries Ramona Casas Iraïns Martí	Coordinadora de recursos externs júnior Beatriz Escudero	Recepcionista-telefonista Erminda Rodríguez
Vice-president tercer Leopoldo Rodés Castañé*	Comissió assessora Chris Dercon Suzanne Ghez Ivo Mesquita Joana Mytkowska Vicent Todolí	Responsable de registre Ariadna Robert i Casasayas	Administratives de biblioteca Andrea Ferraris Noemí Mases Sònia Monegal Ariadna Pons	Coordinadora gràfica i de producció Elisabet Surís	Responsable d'informàtica i telecomunicacions Antoni Lucea
Vocals Generalitat de Catalunya Joan Manuel Tresserras i Gaju Lluís Noguera i Jordana* Eduard Voltas i Poll* Claret Serrahima de Riba Pilar Parcerisas i Colomer* Josep Bargalló Valls*	Gerent Joan Abellà Barril*	Coordinadors de registre Marta Badia Denis Iriarte Patricia Quesada Aida Roger de la Peña	Tècnica d'arxiu Pamela Sepúlveda	Administrativa Cristina Mercadé	Ajudant d'informàtica Sergi Blanco
	Secretària de direcció Susanna Vivé	Responsable de conservació i restauració Sílvia Noguer Restaurador Xavier Rossell		PREMSA I PROTOCOL	ARQUITECTURA I SERVEIS GENERALS
Ajuntament de Barcelona Jordi Portabella i Calvete Itziar González i Virós* Jordi Martí i Grau* Marta Clari i Padrós*	Secretària de gerència Arantxa Badosa		PUBLICACIONS	Cap Inés Martínez	Cap Isabel Bachs
Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona Javier Godó Muntañola, Comte de Godó Lola Mitjans de Vilarasau* Elena Calderón de Oya Jordi Soley i Mas*	EXPOSICIONS TEMPORALS I COL·LECCIÓ	PROGRAMES PÚBLICS	Coordinadores editorials Ester Capdevila Clàudia Faus Ana Jiménez Jorquera	Administrativa Mireia Collado	Coordinadores de projectes d'espais Eva Font Núria Guarro
	Conservadora en cap Chus Martínez	Cap Marta García Quiñones		Auxiliar administrativa Victòria Cortés	
	Cap d'exposicions temporals Friedrich Meschede	Coordinadores de programes públics Yolanda Nicolás Myriam Rubio	Coordinadores de documentació gràfica Dolores Acebal Gemma Planell	GESTIÓ DE RECURSOS	Administratives d'arquitectura Elena Llempén Neus Vives
	Cap de la Col·lecció, Conservadora Antònia M. Perelló	Coordinadora de programes acadèmics Madeline Carey	Responsable del web i publicacions digitals Sònia López	Cap Imma López Villanueva	Responsable de serveis generals Alberto Santos
Ministeri de Cultura Ángeles Albert de León Santiago Palomero Plaza*	Cap de producció Anna Borrell		Responsable del web i publicacions digitals Anna Ramos	Responsable de comptabilitat Montserrat Senra	Administrativa de serveis generals M. Carmen Bueno
Interventora Gemma Font i Arnedo*	Adjunta de producció Lourdes Rubio	Responsable de programes educatius Antònia M. Cerdà	Tècnica del web i publicacions digitals Anna Ramos	Controllers júnior Alba Canal Aitor Matías	Administrativa de serveis generals Alberto Parras
Secretària Montserrat Oriol i Bellot*	Tècnics d'audiovisuals Miquel Giner Jordi Martínez	Tècniques de programes educatius Yolanda Jolis Ariadna Miquel	Administrativa Judith Menéndez	Administrativa Belén Rubio	Auxiliar de serveis generals Alberto Parras
* Membres de la Comissió Delegada				Coordinador de contractació pública i impostos David Salvat	

**FUNDACIÓ MUSEU
D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA**

Presidenta d'honor
S.M. La Reina Doña Sofia

President
Leopoldo Rodés Castañé*

Vicepresident primer
Javier Godó Muntañola,
Comte de Godó*

Vicepresidenta segona
Lola Mitjans de Vilarasau*

Tresorer
Pedro de Esteban

Secretari
Oscar Calderón de Oya*

Vocals
Macià Alavedra i Moner*
Manuel Alorda Escalona
Isak Andic Ermay
Plácido Arango Arias
Núria Basi More
Joan-Jordi Bergós
José Felipe Bertrán
de Caralt
Elena Calderón de Oya*
Artur Carulla Font
Josep M. Catà i Virgili*
José Francisco de Conrado
i Villalonga

Pedro de Esteban
Diputació de Barcelona
Josep Ferrer i Sala
Bruno Figueras
Santiago Fisas i Ayxelá
Ricard Fornesa i Ribó
Bonaventura Garriga
i Brutau
Joan Gaspart i Solves
Liliana Godia Guardiola
Dinath de Grandi
José M^o Juncadella
Salisachs*
Alfonso Libano Daurella
Hans Meinke

Casimir Molins i Ribot
Ramon Negra Valls
Marian Puig i Planas
Maria Reig Moles
Jordi Soley i Mas
Josep Suñol Soler
Marta Uriach Torelló
Mercedes Vilá Recolons
Victoria Ybarra de Oriol,
Baronessa de Güell
Juan Ybarra Mendaro

* Membres de la Comissió
Delegada del Patronat

MACBA 2009

Empreses fundadores
Agrolimen
BBVA
“la Caixa”
Cementos Molins
Cobega
Comsa Emte
Danone
El País
Freixenet
Fundació Abertis
Fundació AGBAR
Fundació Banc Sabadell
Fundació Jesús Serra
Fundació Puig
Gas Natural Union Fenosa
Grupo Planeta
La Vanguardia
Uniland Cementera

Membres d'honor
Fundación Repsol
Reinhard i Ute Onnasch

Benefactors permanents
Daniel Cordier
Juan March Delgado
Havas Media
Jorge Oteiza
Leopoldo Rodés Castañé
Fundación Bertrán
Sara Lee Corporation

Empreses patrocinadores
El Periódico de Catalunya
ISS Facility Services

Empreses benefactores
El Consorci de la Zona
Franca
El Corte Inglés
Fundación Telefónica
Mango
Maria Reig Moles

Empreses protectores
Fundación Cultural Banesto
RACC Club
Random House Mondadori
Wonderland

Empreses col·laboradores
Basi
Banco Espíritu Santo
Bodegues Sumarroca
Catalunya Ràdio
Cerveses Moritz
Ernst & Young
Esteve
Fundació Antoni Serra
Santamans
Fundació KPMG
Fundació Miguel Torres
Fundació Privada Damm
Gómez-Acebo & Pombo
Abogados
Hartmann
Illycaffè
Instituto Javier de Benito
JP Morgan
Lombard Odier Meridia
Capital
Samsung
ScannerFM.com
VSS

Socis corporatius
Artbarcelona, Associació
de Galeries
Fundación Baruch Spinoza
Fundación Cuatrecasas
Garrigues Advocats
i Assessors Tributaris
Gráficas Pacific
Grand Hotel Central

Benefactors
David Armengol Dujardin
Familia Bombelli
María Entrecanales Franco
Alfonso Pons Soler
José Rodríguez-Spiteri
Palazuelo
Jordi Soley

Protectors
Sylvie Baltazart-Eon
Elena Calderón de Oya
CAL CEGO. Col·lecció d'Art
Contemporani
Liliana Godia Guardiola
Dinath de Grandi
José M^o Juncadella Salisachs
Pere Portabella i Ràfols
Miguel Angel Sánchez
Josep Suñol Soler
Hubert de Wangen

Col·laboradors
Josep M. Catà i Virgili
Pedro de Esteban
Milan Spierenburg
Marta Uriach i Torelló
Eva de Vilallonga

Cercle contemporani
Manuel Curtichs Pérez-
Villamil
Fanny de Castro
Anna Esteve Cruella
Raimon Maragall Solernou
Ernesto Ventós Omedes

**El Taller de la Fundació
MACBA**
Manuel Barbié Nogaret
José Luis Blanco Ruiz
Berta Caldentey Cabré
Eulàlia Caspar
Cristina Castañer Sauras
Miriam Cavero
Pilar Cortada Boada
Pedro Domenech Clavell
María Entrecanales Franco
M^o José de Esteban Ferrer
Rafael Ferrater Zaforteza
Josep Gaspart i Bueno
Ezequiel Giró Amigó

Pedro Gonzalez Grau
Teresa Guardans de Waldburg
Pilar Libano Daurella
Juan Lladó Arburúa
Álvaro López Lamadrid
Ignacio Malet Perdigó
Jaime Malet Perdigó
Cristina Marsal Pérez
Ignacio Mas de Xaxàs Faus
Mercedes Mas de Xaxàs Faus
Àngels Miquel i Vilanova
Jordi Prenafeta
Sara Puig Alsina
Jordi Pujol Ferrusola
Juan Ribas Araquistain
Alfonso Rodés Vilá
Miguel Soler-Roig Juncadella
Miquel Suqué Mateu
Francesc Surroca Cabeza
Tomás Tarruella Esteva
Neus Viu Rebés
Alex Wagenberg

Directora
Ainhua Grandes Massa

Departament de mecenatge
Isabel Crespo Martínez
Ariadna Delgado Pons

Secretaria i administració
Clara Domínguez

Aquest llibre es publica amb motiu de la donació que va fer Palle Nielsen el 2009 al Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). La documentació aportada es va presentar el mateix any a l'exposició *Temps com a matèria. Col·lecció MACBA. Noves incorporacions*. En aquesta publicació es reproduïx una selecció d'aquest material, relacionat sobretot amb el projecte *El model. Un model per a una societat qualitativa* (1968).

Responsable del projecte
Bartomeu Mari

Concepte
Lars Bang Larsen, amb la col·laboració de Palle Nielsen

Edició
Clara Plasencia

Coordinació i edició
Ester Capdevila

Documentació gràfica
Dolores Acebal
Lorena Martín
Gemma Planell
Anne Stenne

Disseny gràfic
Nieves i Mario Berenguer Ros

Traducció
Carmen Montes (del suec i danès al castellà)
Carolina Moreno (del suec i danès al català)
Meritxell Prat (de l'anglès al català)
Fernando Quincoces (de l'anglès al castellà)

Revisió per parells
Ina Blom (text original de Lars Bang Larsen)

Edició de textos
Fernando Quincoces (castellà)

Fotomecànica
Colornet

Impressió
SYL Creaciones gráficas
y publicitarias, SA

Editor
Museu d'Art Contemporani de Barcelona
Plaça dels Àngels, 1
08001 Barcelona
publicacions@macba.cat
t: + 34 93 412 08 10
f: + 34 93 412 46 02
www.macba.cat

Distribució
Actar-D
Roca i Batlle, 2-4
08023 Barcelona
office@actar-d.com
t: + 34 93 418 77 59
f: + 34 93 418 67 07

© de l'edició: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2010
© dels textos: els autors, 2010
© de les obres: Palle Nielsen, VEGAP, Barcelona, 2010
© de les fotografies: Tony Coll (p. 26-27, 58); Moderna Museet (p. 55); Palle Nielsen (coberta, p. 1-16, 61, 96-97, 103-105, 111, 225-240); Robert Nielsen (p. 43); Scanpix/Cordon Press (p. 95)

Tots els drets reservats

ISBN: 978-84-92505-33-3
DL: 3527-2010
Tipografia: Diddot Elder i Akkurat
Paper: Gardapat Kiara, Torraspapel, 250 g;
Gardapat Kiara, Torraspapel, 115 g;
Via Vellum Warm White, COYDIS, 100 g;
Pop'Set Perlado, Arjowiggins, 90 g;
Pop'Set Maiz, Arjowiggins, 90 g

Agraïments
Palle Nielsen i Lars Bang Larsen agraïeixen la col·laboració de: Erik Granly Jensen, IKK de la Universitat de Copenhaguen, Chus Martínez, Tania Ørum, Magnus av Petersens, Ole Sparring, Stefan Ståhle, Annika Tingström (Cambra de Comerç Hispano-Sueca de Barcelona) i l'equip del MACBA.



















L'any 1968 Palle Nielsen va fer una proposta al Moderna Museet d'Estocolm per construir un parc infantil d'aventures dins el museu. Del 30 de setembre al 20 d'octubre de 1968 es va instal·lar *Modellen. En modell för ett kvalitativt samhälle* (El model. Un model per a una societat qualitativa), que oferia accés lliure als menors de divuit anys. El van arribar a visitar més de trenta-cinc mil persones. La insistència de Nielsen per fer servir l'espai de la galeria per al seu model utòpic es va avançar als seus temps i anunciava ja la crítica institucional i els usos activistes del cub blanc.

Aquest llibre reproduceix una selecció del material que Palle Nielsen va donar al Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) el 2009 i que es va presentar el mateix any a l'exposició *Temps com a matèria. Col·lecció MACBA. Noves incorporacions*. La publicació inclou un assaig de Lars Bang Larsen, diversos textos de Palle Nielsen, a més de fotografies documentals de l'artista sobre *El model*.

El fet que [els nens] estiguessin nedant en la pintura ja és un pas endavant cap a un canvi d'estructura de la societat. És un pas petit. I lent. Però està dins un moviment de desitjos i accions. (Palle Nielsen: «Els artistes socials», 1969)

Incluye los textos en castellano.



MUSEU
D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA

