

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 pueda contribuir 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 correteando 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 Brostrøm: «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 barnastressen», *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 posteriores 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 subvertía 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

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.

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 trops 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

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?* Hamburg: 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 guiñol». ¹⁴ Era un espacio lúdico que ofrecía multitud de oportunidades para jugar, pero sin artilugios 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 piscoespaciales. 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 creativista 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 *Børnenes 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. *Børnenes Jord* todavía existe en varias ciudades danesas. (Véase Carl Scharnberg: *Børnenes 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 distanciaria 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

25. Las periodistas eran Gunilla Lundahl y Kirsten Oswald.

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

27. *Ibid.*, p. 3.

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

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. *Ibíd.*, 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 rousseauiano 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

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).

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-

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

41. *Ibíd.*

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.*

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 irremediablemente 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

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 indisociablemente 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 isskustvo*, 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 afin 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. *Ibíd.*, 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 Schönegege, 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 querrían 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*, Copenhague (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*. Copenhague: Borgen, 1968, p. 13.

63. Palle Nielsen: «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.

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

64. *Ibid.*

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*

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 «aaaayyyóóóóóó» (adiós) a la razón de

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 «denguaje» 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 enseres 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 entrelazadas. 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. Permitió 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 compatible 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 indeconstructible» 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 edificados, 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

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.

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 querías. 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

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. *Ibíd.*, 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

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

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 tenéis 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

85. Palle Nielsen: «Anklage – og forsvar», *Meninger 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 repique-teante 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 destartaladas 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 Ungehörsam*), 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-

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 Ungehörsam. Kinderläden berichten aus der Praxis der antiautoritären Erziehung*. Frankfurt: März Verlag, 1970.

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 intenciones 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

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.