REVISTA DE ARTES VISUALES / DICIEMBRE 2009 / ISSN 2145-6399

ERRATA#

N°0

EL LUGAR DEL ARTE EN LO POLÍTICO

ERRATA#
N°0, DICIEMBRE 2009
ISSN 2145-6399

ERRATA# es una publicación periódica (cuatrimestral) de carácter crítico y analítico en el campo de las artes plásticas y visuales. Su propósito es analizar y divulgar las prácticas y fenómenos artísticos de Colombia y Latinoamérica. El tema que estructura este primer número que presentamos es **El lugar del arte en lo político.**

Colaboradores internacionales en este número André Mesquita (Brasil), Jesús Carrillo (España), Estrella de Diego (España), Audrey Illouz (Francia), Fabio Cypriano (Brasil) y Rodrigo Alonso (Argentina)

Colaboradores nacionales en este número
Carlos Salamanca, Catalina Cortés Severino, Gustavo Zalamea, Santiago Rueda, Manuel Kalmanovitz G., Nadia Moreno Moya, María Sol Barón Pino y Miguel Ángel Rojas.

Portada Lucas Di Pascuale, *López* / Acción 3, cartel en el techo del Centro de Producción e Investigación en Artes (CEPIA), 14 de marzo del 2008, Ciudad Universitaria, Córdoba, Argentina. Foto cortesía del artista

Traducciones Lina Oliveira da Silva, Chiara Banfi y Jaime González Cabra
Diseño, diagramación y edición digital de imágenes Tangrama www.tangramagrafica.com
Corrección de estilo María Villa Largacha y Víctor Albarracín
Impresión Imprenta Distrital

Contacto
Gerencia de Artes Plásticas y Visuales
Fundación Gilberto Alzate Avendaño
Tel. (571) 282 94 91 ext. 228-122
Calle 10 # 3-16, Bogotá, Colombia
artesplasticas.revista@gmail.com

ERRATA

N°0

EL LUGAR DEL ARTE EN LO POLÍTICO

CONTENIDO

ERRATA# N°0, DICIEMBRE DE 2009

EL LUGAR DEL ARTE EN LO POLÍTICO

COLABORAN EN ERRATA# N°0

Ana Longoni
Escritora, investigadora del Conicet y profesora de grado y posgrado en la Universidad de Buenos Aires y el programa de Estudios Independientes del Macba (Barcelona). Doctora en Artes (UBA); coordina el grupo de investigación ¿La cultura como resistencia? Lecturas desde la transición de producciones culturales y artísticas durante la última dictadura argentina. Ha publicado, individualmente o en colaboración, los siguientes trabajos: *De los poetas malditos al videoclip* (1998), *Del Di Tella a Tucumán Arde* (2000), el estudio preliminar al libro de Oscar Masotta *Revolución en el arte* (2004), *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión* (2007) y el volumen colectivo *El Siluetazo* (2008), entre otros. Impulsa, desde su formación en el 2007, la Red Conceptualismos del Sur.

André Mesquita
Magíster del departamento de Historia Social de la Universidad de São Paulo, donde sustentó en 2008 la disertación «Insurgencias poéticas: arte activista y acción colectiva (1990–2000)». En este proyecto investigó las relaciones entre colectivos de arte y activismo contemporáneo a través de grupos residentes en Estados Unidos, Canadá, Francia, España, Australia y Brasil. Actualmente es estudiante de doctorado en el mismo departamento con una investigación sobre mapas y diagramas disidentes, que indaga sobre las obras de diferentes artistas y colectivos de arte activista que producen cartografías sobre el capitalismo contemporáneo. Desde el año 2009 se vincula a la Red Conceptualismo del Sur. Es integrante del colectivo Verdurada y participa de diversas iniciativas activistas relacionadas con prácticas de democracia directa, autogestión y movimientos sociales.

Carlos Salamanca
Arquitecto de la Universidad Piloto de Colombia. Magíster y doctor en Antropología de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París, bajo la dirección de Marc Augé y de Michel Agier. Ha escrito numerosos artículos y capítulos de libros sobre antropología, arquitectura y ciudad en revistas científicas de Argentina, Colombia, México, Estados Unidos, Brasil, Francia y España. Fue becario de la Unesco Keizo Obucci (2002–2003), becario posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (2006–2008) Conicet, Argentina; y actualmente es investigador del mismo.

Catalina Cortés Severino
Candidata a doctora en Antropología, historia y teoría cultural, en el Instituto Italiano de Ciencias Humanas en la Universidad de Siena, Italia, con una tesis en «Políticas, éticas y estéticas de la memoria cultural en la Colombia contemporánea». Magíster en Estudios Culturales de la Universidad de Carolina del Norte, Chapel

Hill, y antropóloga de la Universidad de Siena, Italia. Fue asistente de investigación en la Universidad de Carolina del Norte dentro del programa de Estudios Culturales (2005–2007). En el 2008 participó en la investigación dirigida por María Victoria Uribe «Iniciativas de preservación de las memorias del conflicto», dentro del Grupo de memoria histórica de la CNRR. Actualmente es docente en Cultura y memoria en la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia.

Estrella de Diego

Profesora de Arte contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido catedrática de Cultura y civilización española en la Universidad de Nueva York. Su investigación se centra en teoría de género y estudios poscoloniales. Es autora de los libros: *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de Occidente* (2008), *Travesías por la incertidumbre* (2005), *Querida Gala* (2003), *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos* (1999), *El andrógino sexuado, eternos ideales, nuevas estrategias de género* (1992), *La mujer y la pintura en la España del siglo XIX* (1987), y del libro de ficción *El filósofo, otros relatos y personajes* (2000), entre otros.

Fernando Escobar Neira

Maestro en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia y especialista en Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Javeriana. En la actualidad adelanta estudios de maestría en Geografía Humana en El Colegio de Michoacán AC. Desde 1994 ha exhibido su trabajo artístico en numerosas exposiciones individuales y colectivas nacionales e internacionales, y ha recibido por él varios premios y reconocimientos. Desde 1999 se viene desempeñando como profesor en las facultades de artes de diferentes universidades de Bogotá. Ha participado en distintos proyectos curatoriales, entre los que se encuentran: la VIII Bienal de Arte del Museo de Arte Moderno de Bogotá, «Transmisiones» en el XII Salón Regional de Artistas zona centro y, en la actualidad, «ExSitu/InSitu. Moravia, prácticas artísticas en comunidad».

Gustavo Zalamea

Artista plástico, desde 1974 ha expuesto su obra ampliamente en Colombia y en el exterior. Entre los reconocimientos que ha recibido, vale destacar el Primer Premio en el XXX Salón Nacional de Artistas Colombianos (1986) y el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar por el mejor aporte original al periodismo en diseño (1989). Ha sido jurado y conferencista en distintos certámenes nacionales y ha participado en numerosas publicaciones. Director de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia del 2004 al 2006, actualmente es director del Instituto-Taller de Creación de la Facultad de Artes en esa misma universidad.

Jesús Carrillo

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Murcia, con maestría en Estudios Históricos por el Instituto Warburg de la Universidad de Londres y doctorado en Historia en la Universidad de Cambridge. Desde 1997 es profesor en el departamento de Historia y Teoría del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid. Actualmente dirige el departamento de Programas Culturales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Entre sus libros se destacan *Arte en la Red* (2004), *Naturaleza e Imperio* (2004) y *Tecnología e Imperio* (2003); y como editor: *Martha Rosler. Imágenes Públicas* (2008), *Douglas Crimp: Posiciones críticas* (2005), *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Vol. 1 a 4 (2004–2007).

Miguel Ángel Rojas

Artista plástico de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Desde 1970 ha expuesto su obra en Colombia, Venezuela, Cuba, Brasil, México y Estados Unidos, entre otros países. Ha sido ganador en dos ocasiones del primer premio en el Salón Nacional de Artistas (Colombia). Entre los reconocimientos a su trabajo se cuentan: el premio del Concurso Nacional Riogrande, Antioquia (1989); una mención especial dentro de la V Bienal Americana de Artes Gráficas, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali (1988); el Premio León Dobrzinsky (1981) y el premio de la Bienal Latinoamericana de San Juan (1979). Rojas ha participado en la XVI Bienal de São Paulo (1981) y la IV Bienal de Sidney (1981). En noviembre de 2008, se presentó una retrospectiva de su obra en el Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá.

EDITORIAL

Jorge Jaramillo Jaramillo / Director

La Gerencia de Artes Plásticas y Visuales de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño se complace en presentar la revista ERRATA#, una publicación cuatrimestral de circulación nacional e internacional cuyo propósito es analizar y divulgar las actividades de investigación, circulación, formación, apropiación y creación de los diferentes agentes del campo de las Artes Plásticas y Visuales, tanto del contexto colombiano como del extranjero.

ERRATA# se caracterizará por el tratamiento, en cada número, de un tema central que podrá ser abordado desde diferentes perspectivas que confluyan en una aproximación desde el arte. Con esta propuesta buscamos poner en diálogo diversos enfoques y miradas sobre un mismo asunto, así como congregar voces de distintos puntos cardinales. Además, en cada edición tendremos la obra de un artista invitado cuya creación se pondrá a disposición de los lectores en forma de anexo coleccionable. El contenido de nuestro primer número está dedicado al lugar del arte en lo político. Para ello hemos reunido a dos editores invitados: Ana Longoni de Argentina y Fernando Escobar de Colombia. Cada uno, desde su experiencia y trabajo de investigación, nos ofrece una reflexión sobre las prácticas artísticas; la primera, enfocándose en las prácticas que derivan en acciones políticas bajo los periodos de dictadura, y el segundo, revisando las que se dan en el marco del crecimiento y urbanización de las ciudades.

Los editores han definido estas líneas de abordaje de la relación entre arte y política, y han puesto a nuestra disposición el trabajo investigativo y la visión crítica de autores como Catalina Cortés Severino, Carlos Salamanca, André Mesquita (São Paulo) y Jesús Carrillo (Madrid). Por su parte, en esta oportunidad nos acompaña como artista invitado Miguel Ángel Rojas quien, al concebir el arte como espacio de reflexiones y acciones, intervino el Altar de la Patria (Quinta de San Pedro Alejandrino, Santa Marta) en defensa del pueblo indígena Awá.

Por otro lado, hemos querido aprovechar la visita de Estrella de Diego a Colombia. Incluimos aquí la transcripción de la conversación que el maestro Gustavo Zalamea sostuvo con ella y en la que abordan el pensamiento de esta escritora española. Para terminar, en las secciones de «A:dentro» y «A:fuera» esperamos presentar a nuestro público lector un recorrido por la diversidad de eventos y actividades en el ámbito de las artes visuales tanto a nivel nacional como internacional.

Por todo lo anterior, contamos con una edición que, por la profundidad y extensión que amerita el tratamiento del tema, desbordó las expectativas que teníamos para el primer número y por ello la ofrecemos a los lectores como una edición especial.

Para terminar, queremos agradecer a los miembros del comité editorial de la revista y a todas las facultades, departamentos y escuelas de artes plásticas y visuales de la ciudad que ellos representan, por apoyar y contribuir con su experiencia a la edificación de este espacio no solo como escenario de divulgación, sino como el lugar que nos posibilite la construcción, reconocimiento y exploración de un pensamiento crítico en nuestro medio.

ARTE Y ACTIVISMO

Ana Longoni / Editora internacional

El dossier que se presenta bajo este título transita por un trayecto habitualmente silenciado o ausente tanto dentro de la historia del arte como dentro de la historia de la política: la de los estrechos vínculos entre arte y activismo; y, para ello, revisa algunas experiencias de articulación que tuvieron lugar en América Latina y España. Más allá de su evidente diversidad, lo que puede señalarse en común en este conjunto de «casos» es la voluntad de confrontar o incidir desde el arte sobre las condiciones de existencia, y, por consiguiente, la puesta en cuestión, la reformulación o el desbordamiento del límite convencional entre arte y política. En distintos contextos históricos y geopolíticos, estos movimientos sostuvieron posiciones explícitas que cuestionaron o redefinieron la noción instituida de «obra», «arte», «artista», y también la concepción de «lo político», a través de diversos rumbos que conjugaron la experimentación y la radicalidad tanto poética como política.

Jesús Carrillo (Madrid) propone en su ensayo una incisiva cartografía sobre las lecturas que, desde diversas posiciones del campo artístico e incluso desde sus límites, se vienen dando en las últimas décadas en torno a las prácticas artístico-críticas experimentales y a las experiencias no objetuales ocurridas en el Estado español a fines de la dictadura franquista y durante los primeros años de la Transición. Las dificultades para abordar y redituar esos procesos en las nuevas coordenadas históricas son explicadas por la radicalidad implicada en su giro y por su condición intranquilizadora e inclasificable para los relatos canónicos de la historia del arte. Carrillo parte, para ello, de una coyuntura reciente: las implicaciones puestas en juego en la reubicación del *Guernica* de Picasso dentro de otra narrativa museal que rebasa el marco de la dominante encarnada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Carrillo apuesta a reconocer y evidenciar una línea tenue y discontinua, por momentos casi invisible pero nunca del todo quebrada, en pos de la definición del arte como espacio de activismo contrahegemónico. Su ejercicio historiográfico insiste en devolver el acontecimiento artístico «al magma de prácticas culturales y políticas en que ha tenido lugar» y del que los discursos que insisten en la defensa de la autonomía coinciden en escindirlo.

Por su parte, André Mesquita (São Paulo) reconstruye la profusa historia de prácticas de intervención urbana que alimentan nuevas formas de insurgencia, creatividad social y resistencia en situaciones de conflicto, y dejan su huella efímera pero insistente en la compleja, desigual, violenta e inmensa megalópolis de São Paulo. Una historia —o una «contrahistoria para una cultura de oposición», como la define el autor— que se remonta a la década del treinta y que en los últimos años viene experimentando una notoria revitalización impulsada por numerosos colectivos de activismo artístico, muchas veces articulados con subculturas urbanas y con diversos movimientos sociales.

Al igual que Carrillo, Mesquita señala los modos en que estas prácticas problematizan categorías convencionales del ámbito artístico como la noción de autonomía, a la vez que se proponen señalar cuestiones tan imperiosas para millones de excluidos como el derecho mismo a la ciudad.

Por último, mi propio artículo se refiere a la vitalidad contemporánea de prácticas de «activismo artístico» en Argentina, esto es: acciones colectivas que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político. Luego de referirme sucintamente a dos coyunturas que desde mediados de los años noventa definen el horizonte en el que se posicionan estas prácticas, hago mención de varias producciones recientes que, si bien apelan a recursos creativos muy distintos, coinciden en denunciar públicamente la segunda desaparición de Jorge Julio López: sobreviviente de su secuestro y desaparición en la última dictadura militar y testigo crucial en el juicio contra un jerarca del genocidio entonces perpetrado. Arribo, finalmente, a la formulación de una serie de preguntas en torno a la capacidad del activismo artístico para afectar o modificar las condiciones de existencia en que tiene lugar.

Este dossier se articula con discusiones e investigaciones llevadas a cabo en el seno de la Red Conceptualismos del Sur, una plataforma internacional de trabajo, pensamiento y toma de posición colectiva fundada hacia finales del 2007. Hoy la red involucra alrededor de cincuenta integrantes activos, distribuidos en distintos países de América Latina y en España.

ACTIVISMO ARTÍSTICO EN LA ÚLTIMA DÉCADA EN ARGENTINA: ALGUNAS ACCIONES EN TORNO A LA SEGUNDA DESAPARICIÓN DE JORGE JULIO LÓPEZ

Ana Longoni

› Colectivo Siempre, acción colectiva, 18 de marzo de 2007, La Plata. Foto: Mariposas Mirabal

Las prácticas de articulación entre producción artística y acción política tienen una larga y vasta historia en Argentina, que se remonta al menos a fines del siglo XIX. De ninguna manera se trata de un vínculo pacífico sino de un territorio de tensiones, desencuentros y proposiciones utópicas, polémicas públicas y adhesiones secretas. Algunos de sus episodios, en particular el cruce entre vanguardia artística y radicalización política que dio lugar al vertiginoso «itinerario de 1968», cuya culminación fue la reconocida realización colectiva Tucumán Arde, han sido profusamente revisitados en los últimos años, por lo que han adquirido una densidad documental e interpretativa notable que contrasta con lo poco que se sabe acerca de otros momentos menos estudiados pero sin duda iluminadores respecto de las derivas de ese vínculo.[1]

Me interesa aquí referirme a la vitalidad contemporánea de ciertas prácticas que llamaré de modo genérico (y concientemente problemático) «activismo artístico», retomando la vieja autodefinición propuesta por el dadaísmo alemán. Agrupo bajo esta definición producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político.

Iniciaré trazando a grandes rasgos el horizonte en el que se inscriben, posicionan e intervienen estas prácticas desde los años noventa para luego centrarme en varias producciones recientes que, a partir de recursos muy distintos, comparten la insistencia en tomar posición ante la desaparición de una persona: Jorge Julio López. Finalmente, propondré algunos interrogantes en torno a la capacidad del activismo artístico de afectar o modificar las situaciones o condiciones de existencia en que se manifiesta.

Coyunturas

Dos coyunturas son cruciales en la aparición, la multiplicación y la vitalidad de grupos de activismo artístico surgidos en toda Argentina —no solo en Buenos Aires sino también en muchos puntos del interior del país— a lo largo de la última década.

La primera coyuntura está signada por el surgimiento de Hijos (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), agrupación nacida en 1996 que reúne a hijos de detenidos-desaparecidos durante la última dictadura militar (ocurrida entre 1976 y 1983). No puede pasarse por alto la hostil situación reinante cuando esta generación ingresa a la vida adulta (y a la intervención política): la década de los noventa estuvo marcada por el auge privatizador y el desguace neoliberal del Estado, así como por la consolidación de la impunidad obtenida gracias a las llamadas Leyes del Perdón y el otorgamiento de indultos a los militares responsables del genocidio contra opositores políticos que tuvo lugar durante la dictadura.

A contrapelo de la tendencia dominante que encomiaba la impunidad, el auge del individualismo y el repliegue en el ámbito privado, emergieron en esos años algunos grupos de artistas que promovían acciones callejeras e intervenciones en el espacio público. Entre ellos:

1 Reconstruimos dicho itinerario en Longoni y Mestman 2008.

En Trámite (Rosario), Costuras Urbanas y Las Chicas del Chancho y el Corpiño (Córdoba), Escombros (La Plata), Maratón Marote, 4 para el 2000, la Mutual Argentina y Zucoa no es (Buenos Aires). Dos colectivos nacidos por ese entonces, el GAC (Grupo de Arte Callejero) y Etcétera… (renombrado en los últimos años como Internacional Errorista) siguen trabajando activamente hoy, más de una docena de años más tarde. El GAC y Etcétera… se involucraron activamente y aportaron recursos que proporcionaron una identidad (visual y performática) característica a los escraches; por su parte, la modalidad de acción directa inventada por Hijos contribuyó a la revitalización de la lucha por los derechos humanos en esa adversa situación al evidenciar públicamente la impunidad de los represores y apuntar a generar condena social ante la ausencia de cualquier atisbo de condena legal.

Si bien sus orígenes son distintos —el GAC nació por iniciativa de un grupo de estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, que tomó la iniciativa de realizar murales anónimos con guardapolvos blancos en apoyo a un extendido paro docente,[2] mientras que los integrantes de Etcétera… se reivindican surrealistas autodidactas y vinculados al teatro *under*—, ambos colectivos confluyeron pronto en acciones conjuntas, especialmente en torno a la colaboración con Hijos. Desde 1998, el GAC genera la gráfica de los escraches; son característicos sus carteles que subvierten el código de señales viales, simulando un cartel de tránsito habitual (por su forma, color, tipografía, ubicación), de manera tal que incluso para un espectador no advertido podrían pasar desapercibidos. Las señales realizadas por el GAC —que nunca firma sus producciones como una manera de incitar a otros a la libre apropiación y circulación de lo que hacen— se instalan en la trama urbana para señalar, por ejemplo, la proximidad de un ex centro clandestino de detención; los lugares de los que partían los llamados «vuelos de la muerte» en los que se arrojaba al Río de la Plata o al Océano Atlántico a los detenidos sedados desde aviones; o el lugar en el que funcionó una sala materna clandestina —pues aún se busca a más de cuatrocientos niños apropiados por los represores—.

Su anónima cartografía *Aquí viven genocidas*, un plano de la ciudad de Buenos Aires en el que se señalan los domicilios de un centenar de represores, empapeló las calles cuando se cumplían veinticinco años del golpe de Estado, evidenciando la actualidad de su denuncia: un cuarto de siglo después, ellos viven entre nosotros sin que sepamos quiénes son e ignoremos su prontuario.

Por su parte, Etcétera… aportó a los escraches sus grotescas *performances*: con grandes muñecos, máscaras o disfraces, representaban en la mismísima puerta de la vivienda o del lugar de trabajo del ex represor, en medio de la movilización con la que concluía cada escrache, escenas de tortura, represores en el acto de apropiarse de un recién nacido hijo de una prisionera, un militar limpiando sus culpas al confesarse con un cura, o un par-

2 Acaba de aparecer un valioso libro del GAC (2009), *Pensamientos, prácticas, acciones*, en el que se reúne, a la manera de un archivo abierto o de una caja de herramientas, un relato polifónico de la historia del grupo.

tido de fútbol que enfrentaba argentinos contra argentinos en alusión al Mundial de Fútbol Argentina de 1978.

Tanto los carteles del GAC como las *performances* teatrales de Etcétera… fueron, al principio, completamente invisibles en el medio artístico como «acciones de arte», y en cambio proporcionaron una indiscutible identidad y visibilidad social a los escraches, contribuyendo a que se evidenciaran como una nueva y contundente forma de lucha contra la impunidad.

«Escrache» es una palabra proveniente del lunfardo —lenguaje coloquial propio del Río de la Plata— que indica aquello que está intencionalmente oculto y es puesto en evidencia. Escrachar es, entonces, señalar, evidenciar. Los escraches impulsados por Hijos revitalizaron el movimiento de derechos humanos en Argentina que lideran valientemente las Madres de Plaza de Mayo desde 1977. Los Hijos aprendieron mucho de las Madres, entre otras tantas cosas, el protagonismo, la voluntad y la conciencia puestas en juego desde el principio de su larga gesta a la hora de idear recursos simbólicos que las identificaran y las cohesionaran como grupo, a la vez que hicieran visibles su existencia y su reclamo ante los

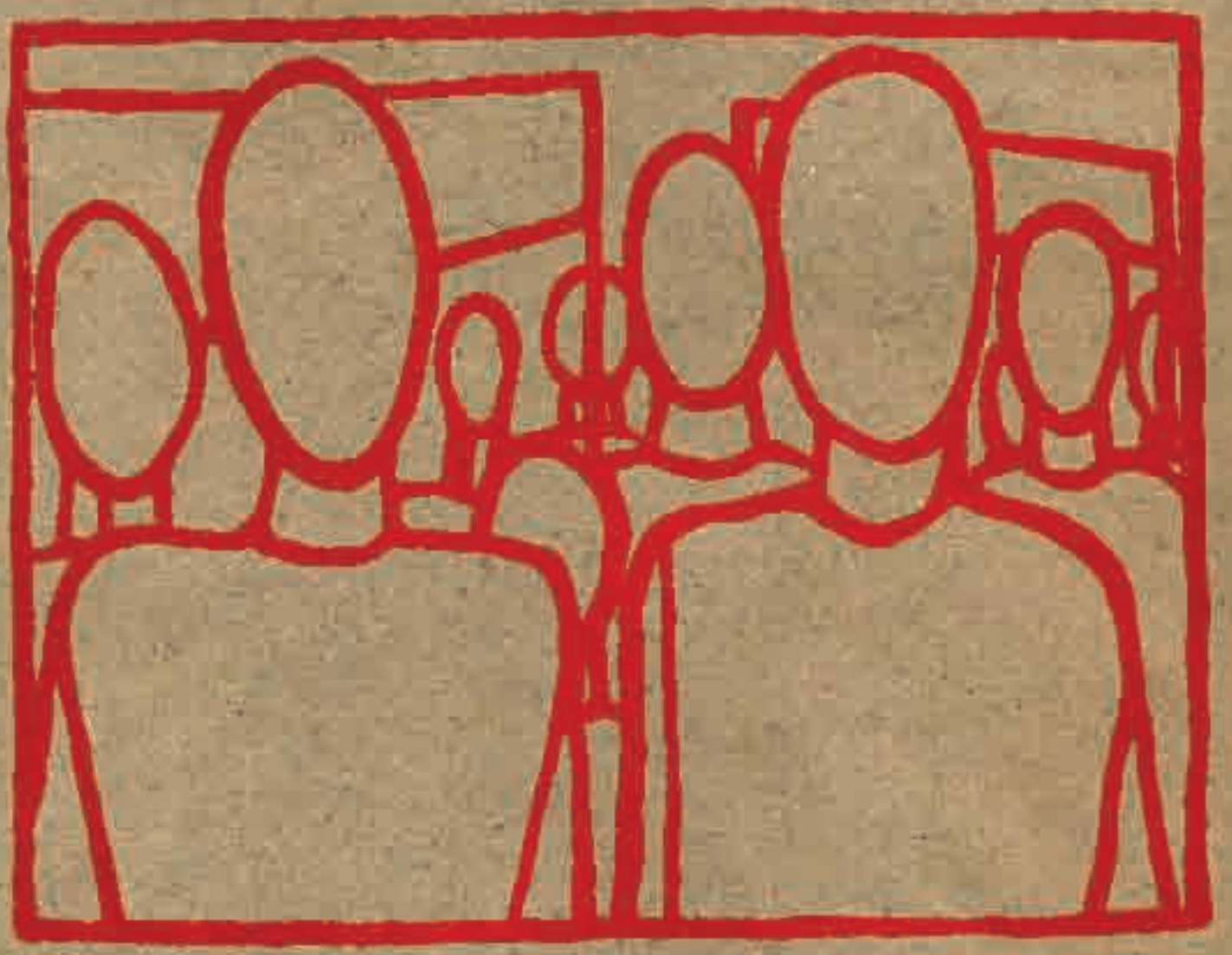
demás familiares de desaparecidos, ante la sociedad argentina y ante la comunidad internacional. A diferencia de las rondas que todos los jueves realizan las Madres en torno a la pirámide de la Plaza de Mayo —punto nodal de la ciudad alrededor del que se concentran los edificios que condensan el poder simbólico político, religioso y económico de la nación—, los escraches constituyen una práctica deslocalizada y dispersa; pueden ocurrir de improviso en cualquier parte del país —«a donde vayan los iremos a encontrar», se coreaba en las marchas—. Al mismo tiempo, si las estrategias simbólicas de las Madres de Plaza de Mayo habían apuntado a dar visibilidad a las víctimas de la dictadura, los Hijos desplazan su énfasis a evidenciar la existencia de victimarios, buscando expandir la «condena social» ante la legislada impunidad («Si no hay justicia, hay escrache» era la consigna). En coincidencia con la dimensión carnavalesca y creativa que asumieron los nuevos movimientos de protesta que emergieron en esos mismos años en muchas partes del mundo, y cuyos puntos de inicio pueden ser la rebelión zapatista en Chiapas en 1995 y, un poco más tarde, la «anticumbre» en Seattle en 1999, los escraches propiciaron la conformación de un cuerpo colectivo y festivo que dio lugar a otras formas de la política.

La *segunda coyuntura* del activismo artístico reciente tiene lugar entre diciembre del 2001 y la asunción del presidente Néstor Kirchner, a mediados del 2003, periodo marcado por un clima de inédita inestabilidad institucional y continua agitación callejera, así como por la emergencia de lo que se llamó «nuevos protagonismos sociales». Al calor de la revuelta desatada los días 19 y 20 de diciembre del 2001, cuando en medio del estado de sitio y de una cruenta represión que ocasionó treinta y cinco muertes renunciaba el presidente Fernando de la Rúa, vieron la luz nuevas formas de intervención vinculadas a los acontecimientos y movimientos sociales con la expectativa de cambiar la existencia en Argentina: asambleas populares, piquetes o cortes de ruta, fábricas recuperadas por sus trabajadores, movimientos de desocupados, clubes de trueque, etc. Grupos tales como Taller Popular de Serigrafía (TPS), Argentina Arde (luego escindido en Arde! Arte) y muchos otros, formaron parte de la emergencia de un renovado activismo y se vieron interpelados por la aparición de nuevos sujetos colectivos que reclamaban un cambio radical en el sistema político al grito de «¡que se vayan todos!». En esos tiempos agitados surgieron nuevos modos de activismo social y cultural que involucraron a una cantidad notable de grupos de artistas visuales, cineastas y realizadores audiovisuales, poetas, periodistas alternativos y pensadores. Muchos artistas se integraron a las nacientes organizaciones, entonces, interpelados por este clima de reevaluación y transformación de la idea de lo político, y se propusieron articular sus prácticas con la revitalizada praxis social, imaginando formas de intervenir en los nuevos movimientos.

Las prácticas de activismo artístico adoptaron desde formatos convencionales, ahora insertos en espacios no habituales —un ejemplo podrían ser los cuadros de caballete colgados en una plaza pública en apoyo a las obreras de Brukman, fábrica textil porteña recuperada por sus antiguas trabajadoras en 2003—, hasta propuestas experimentales, vinculadas al arte de acción o a intervenciones gráficas urbanas (en paredes, calles, afiches, vestimentas, distintivos); desde murales que dialogan con la vieja tradición del muralismo político latinoamericano hasta exposiciones multitudinarias en espacios institucionales. La mayoría

< Grupo de Arte Callejero (GAC), escrache, 1997-2001, Avda. Dr. Honorio Pueyrredón, Buenos Aires. Foto: Carolina Golder, integrante del colectivo

MANIFIESTA



19 Y 20 de DICIEMBRE 2002

de estos artistas, las más de las veces agrupados en colectivos, instala sus intervenciones en la calle, en las movilizaciones, los muros urbanos y los espacios publicitarios. Interpelan —provocando interés, humor o desconcierto— a espectadores ocasionales y no advertidos de la condición «artística» de aquello con lo que se han topado. El aprovechamiento subversivo de los circuitos masivos (la publicidad callejera, los afiches, la gráfica urbana) y la generación de dispositivos de comunicación alternativa son patrimonio común y habitual de las nuevas modalidades de protesta. También, la apuesta por una reapropiación radical del espacio público a partir de distintos programas a favor de la socialización del arte. La interpelación a una multitud, ya sea de peatones ocasionales o de manifestantes, para que se transforme en ejecutante o en partícipe activo de las obras: en ocasiones llegan a involucrarse cientos de personas convertidas en productoras colectivas de arte, en la apuesta por dar cabida al surgimiento de una subjetividad transformada al implicar el cuerpo en ese acto y en los usos y la circulación de las imágenes producidas. Muchas veces se diluye e incluso se obvia el origen «artístico» de la práctica, en la medida en que el recurso que los grupos ponen a disposición es apropiado y resignificado por la multitud.

Estas iniciativas colectivas avanzan en la reformulación del estatuto de lo artístico en relación con la crisis de legitimidad de las viejas formas de representación, tanto de la política como del arte, así como sobre la ubicación compleja de sus prácticas artísticas dentro del circuito institucional del arte y fuera de él, en sus cruces con la dimensión social y la política. Se proponen analizar los modos en que sus propias prácticas artísticas se relacionan con los movimientos sociales y políticos en los cuales se inscriben, qué demandas y aspiraciones surgen, y cuáles podrían ser sus aportes específicos. También debaten sobre las formas horizontales de organización de los colectivos, la elaboración de un nuevo pensamiento sobre arte y acerca de las formas o los espacios alternativos de exposición.

Desde 2003 en adelante, esa situación de inédita conmoción y creatividad social ha cambiado drásticamente, dando lugar a una *nueva coyuntura*. Desde entonces, la situación argentina cobró ciertos visos de estabilidad (política y económica) y a partir del gobierno de Kirchner se reinstaló un pacto hegemónico desde el punto de vista de la gobernabilidad. En este nuevo escenario, los movimientos sociales emergentes se disgregaron y, en muchos casos, se convirtieron en formas tradicionales de la política al establecer relaciones clientelares o partidarias.

La consecuencia de este nuevo estado de las prácticas de activismo artístico está signada por dos clases de problemas: por un lado, la inédita situación que plantea para ellos, como parte del nuevo activismo, la política de derechos humanos del actual gobierno; por otro, la notable visibilidad y la legitimidad que adquirieron algunas de estas prácticas en el circuito internacional del arte.

Respecto de lo primero, es evidente la fragmentación tajante del movimiento de derechos humanos a partir de la encrucijada entre ser adherente u opositor al gobierno, que provoca una profunda incisión entre quienes hasta no hace mucho impulsaban juntos las mismas luchas, en particular contra la impunidad de los genocidas de la dictadura militar.

‹ Taller Popular de Serigrafía (TPS), afiche de la rebelión popular del 19 y 20 de diciembre de 2002, Plaza de Mayo, Buenos Aires. Foto: Magdalena Jitrik, integrante del taller

La contradicción estalla fundamentalmente en torno a la política oficial de derechos humanos, que incluye medidas tales como la anulación de las Leyes del Perdón y el impulso a la reapertura de instancias judiciales contra los crímenes de la dictadura; así como la entrega a los organismos de derechos humanos del amplio predio de la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), en donde funcionó el mayor centro clandestino de detención y exterminio, en el que desaparecieron unas cinco mil personas. Aquella posición que se sostuvo durante treinta años como discurso de oposición al gobierno de turno, se encuentra de golpe atravesada por la desconfianza, los reparos y la prevención ante la sospecha de estar siendo «cooptado» o fagocitado por el Estado.

En cuanto al segundo problema, la potencia de la revuelta argentina llamó la atención de intelectuales y activistas, entre ellos artistas y curadores de otras partes del mundo, principalmente europeos, que vislumbraron en ese agitado proceso una suerte de novedoso y vital laboratorio social y cultural. Ese foco de interés dio cierta visibilidad en el circuito artístico internacional a una serie de prácticas colectivas que hasta entonces habían permanecido claramente al margen de los ámbitos convencionales de exposición y de legitimidad dentro de la institución artística. Algunos grupos (en especial el GAC y Etcétera…, y más tarde el TPS) tuvieron en ese contexto una inesperada y sorprendente visibilidad, gracias a una vasta circulación internacional a partir de la proyección, que alcanzaron al ser invitados a prestigiosas bienales y muestras colectivas en distintos puntos de Europa, América, Asia e, incluso, Oceanía, desatando la consiguiente atención local sobre ellos.

Esta inédita parábola —del activismo callejero al reconocimiento en el ámbito curatorial y académico internacional sin paradas intermedias— generó indudables tensiones al interior de los grupos al impactar en las condiciones de circulación de sus prácticas, en las ideas que las sustentan, en las redes de relaciones y afinidades que configuran, en las identidades que definen, en síntesis, en el vasto entramado que constituye las subjetividades colectivas e individuales involucradas.

En los últimos tiempos parece predominar la introspección y el repliegue. Algunos grupos se disolvieron, a la vez que fueron surgiendo otros, como Mujeres Públicas e Iconoclasistas. Aparecieron, además, iniciativas de reflexión sobre la propia historia de cada grupo, ahora que el ritmo vertiginoso del continuo proponer callejero dejó lugar para la elaboración de intervenciones más meditadas y elaboradas. Quizá la mayor señal de la vigencia del activismo artístico hoy puede notarse en hasta qué punto se ha incorporado la «dimensión creativa» en las distintas formas de la protesta social, además de la notable profusión anónima y hasta espontánea de recursos gráficos (esténciles, carteles, intervenciones sobre publicidad, etc.) que es habitual encontrar por todas partes.

Todos somos López

Trazado a grandes rasgos el contexto en que se revitaliza el activismo artístico en Argentina, me centraré en algunos ejemplos de prácticas recientes, preguntándome por la persistencia (o insistencia) de estos modos de acción en el espacio público, para inquirir por la vigencia, los límites y la potencialidad del activismo artístico. Entre muchas otras

posibilidades, elijo priorizar aquí a un conjunto que hace referencia a la segunda desaparición de Jorge Julio López, ocurrida en septiembre del 2006 —hace ya tres largos años—. Quisiera pensar el acto de producir y poner en circulación este texto como un mínimo aporte más para que esta demanda adquiera resonancia en otros circuitos y ante más personas.

¿Quién es López? Jorge Julio López, un albañil casi octogenario, fue sobreviviente del terrorismo de Estado, ya que es uno de los pocos desaparecidos que reaparecieron. Había estado vinculado a la militancia barrial del peronismo de izquierda en su barrio, Los Hornos, en la periferia de La Plata. Fue secuestrado con varios de sus compañeros, y entre 1976 y 1978 estuvo recluido en el Destacamento Policial de Arana, la Comisaría Quinta y la Comisaría Octava, tres de los veintiún centros clandestinos de detención a cargo del represor Miguel Etchecolatz, entonces mandamás de la policía de la provincia de Buenos Aires. López, a pesar de las torturas y amenazas recibidas para que no hablara, decidió dar testimonio.[3] Involucró a más de sesenta militares y policías en el aparato represivo, de los cuales menos de diez están hoy detenidos. Fue clave su palabra en el juicio que envió a la cárcel a Etchecolatz, uno de los mayores jerarcas del terrorismo de Estado. Al día siguiente de testificar, en una siniestra señal de represalia y evidenciando la persistencia del aparato represivo —que se mantiene sobre todo activo e intacto dentro del aparato policial— en busca de amedrentar a los sobrevivientes testigos en los juicios en curso, Jorge Julio López —que no contaba con protección alguna— desapareció por segunda vez, el 18 de septiembre del 2006, cuando se dirigía desde su casa en Los Hornos hacia el juzgado en el centro de la ciudad de La Plata. Dos veces desaparecido, sobre él se cumple la amenaza de escarmiento que pesa sobre los pocos sobrevivientes de los centros clandestinos de detención y exterminio que hoy soportan desguarnecidos la tremenda responsabilidad histórica de relatar, una y otra vez, el horror padecido, siendo además estigmatizados y vistos con recelo por el hecho de haber sobrevivido cuando otros miles desaparecieron para siempre.[4]

Luego de titubeos, letargos e indecisiones, la investigación quedó empantanada. Actualmente la causa ni siquiera tiene juez a cargo, no se manifiesta voluntad política de avanzar en su resolución y el caso quedó sumido en un atroz silencio, desvaneciéndose casi por completo de los medios masivos.

La excepción es la publicación quincenal *Barcelona*, que número a número edita, con un humor corrosivo, una columna con la crónica desopilante de supuestas acciones emprendidas día a día por los investigadores para encontrar a López. El remate tristemente consabido de la columna es una y otra vez: «sin novedades. Julio López sigue sin aparecer».

---

3 Declaró en el Juicio por la verdad: «Los captores no me dijeron más nada... lo único que me dijeron es callate la boca y no digás a nadie después que te suelten […] [Si no] también te va a tocar a vos».

4 Esta cuestión se desarrolla en Ana Longoni 2007.

Son varios los artistas y colectivos que vienen sosteniendo a lo largo de estos tres años una variada gama de acciones e intervenciones para que no quede en el olvido la segunda desaparición de López.

Cambiar la marcha

La Plata (capital de la provincia de Buenos Aires), la ciudad en donde López desapareció dos veces, es un centro administrativo y con intensa vida estudiantil. Fue brutalmente arrasada por la dictadura —en proporción al total de su población, es el lugar con mayor índice de desaparecidos—. Allí se vienen realizando, el día 18 de cada mes, marchas en reclamo por la aparición de Julio López. «En el marco de estas movilizaciones se han desplegado una gran variedad de intervenciones que van desde instalaciones y *performances* hasta murales, *ploteos*, grafitis y esténciles, [iniciativas coordinadas] entre los organizadores y diferentes colectivos de artistas o llevadas adelante por los propios convocantes. [Estamos ante] una continua reinvención [y] proliferación de tácticas artísticas [que] pese a la disparidad de medios sirve para disputar una geografía simbólica» (Chempes 2009).

Entre las muchas acciones que vienen siendo impulsadas en esta ciudad, hablaré de una llevada a cabo por iniciativa de un grupo que elige definirse como «grupo de arte y acción política», integrado por al menos doce mujeres: el Colectivo Siempre. «Somos gente de danza, o cercana a la danza, y trabajamos con gente de teatro, incluso de artes visuales para que nos ayuden a definir la cuestión visual» (Longoni 2009). Eligieron su nombre en contraposición al *Nunca más*, nombre del conocido informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Conadep) de 1985, según se puede leer en una entrada de su blog, publicada el 10 de diciembre del 2007:

> Los «siempre» que hacen que se sostenga nuestra memoria, los «siempre» que no cambiaron, los «siempre» que cambian, los «siempre» que ayudan a que algo cambie. Los que determinan que siempre habremos de hablar de esos «siempre» porque son parte de nosotros, porque marcan una parte de nosotros, porque nos identifican y definen. (Colectivo Siempre 2007).

Su primera acción como grupo se llevó a cabo durante la movilización conmemorativa de los seis meses de la desaparición de López, el 18 de marzo del 2007. Se trató de una intervención compleja cuyo guión incluía desplazamientos en el espacio, acciones con sonido y movimiento que debían hacer aquellos que quisieran sumarse y participar. Prepararon en serigrafía doscientas pequeñas pancartas-máscaras con el rostro de López y signos de pregunta; convocaron, por medio de correos electrónicos, a que la gente asistiera vestida con ropa blanca o negra; y fueron al lugar convenido: la Plaza Moreno, una gran plaza céntrica rodeada por la municipalidad y la catedral. «Fuimos con las 200 pancartas sin saber qué iba a pasar, y me acuerdo de la emoción cuando empezábamos a ver llegar a la gente vestida como habíamos pedido», relata el Colectivo Siempre, en una entrevista que les hice en mayo de este año en La Plata.

› Colectivo Siempre, acción colectiva, 18 de Septiembre de 2007, Plaza San Martín, Buenos Aires. Foto cortesía del colectivo

Cada uno de los cientos de participantes espontáneos tomó una pancarta-máscara y se sumó a uno de los cuatro grupos en cada esquina de la plaza. A la hora convenida, avanzaron lentamente para confluir todos en el centro y marchar hacia la municipalidad, en cuyo césped clavaron las pancartas. En determinado punto del trayecto, la consigna era que cada uno dijese nombres de desaparecidos o asesinados, el nombre propio que eligiese pronunciar. «Primero se escuchaba un murmullo y luego se empezaron a escuchar [los nombres]. Una polifonía sin orden, cada uno cuando quería iba largando el nombre». De tanto en tanto, se detenía la caminata y repicaban unos sonajeritos, a la vez que colocaban las pancartas-máscaras sobre los rostros. Luego otra vez la marcha proseguía en silencio. «Lo que más costaba era largar los nombres, por más que tengas un entrenamiento, te conmueve muchísimo. Primero nos salían voces un poco quebradas, cuando se fueron sumando más se hacía más fácil. Sonaban los sonajeros, insoportable, un sonido penetrante. Tacatacataca» (Longoni 2009).

Ese día la marcha convocada por la Multisectorial, que lleva adelante las acciones por López, partió, como es habitual, de Plaza Italia y estaba previsto que pasara por Plaza Moreno. Allí la columna se iba a detener mientras sucediera la acción. Luego la marcha proseguiría su itinerario con los que quisieran incorporarse. «No lo imponíamos. Toda la gente que vino a participar en la acción se sumó a la marcha» (Longoni 2009). Una vez

finalizada la acción, la columna se llenó de pancartas-máscaras y de «tacatacas» y siguió su camino.

La acción propuesta por el Colectivo Siempre alteró esa marcha —y las que siguieron— en varios sentidos: generó dispositivos visuales y de *performance* que fueron apropiados por diversas personas y grupos desde entonces, sumó muchos nuevos participantes, produjo una interrupción del curso y el ritmo habitual de la movilización para que aconteciera otra cosa. Una alteración en su tiempo, en su forma.

Sobre las relaciones entre el Colectivo y la Multisectorial, las integrantes del grupo señalan, en una entrada de su blog, fechada el 23 de noviembre del 2007, que:

> Al principio nos miraron medio raro, dicen que algunos en la intimidad nos tildaron de *chicas posmodernas*, pero cuando vieron la cantidad de gente que convocamos en cada intervención-instalación, nos empezaron a tener en cuenta [...] Las pancartas con el rostro de Julio López y con los signos de pregunta se volvieron algo habitual en cada marcha y fuera de las marchas también. (Colectivo Siempre 2007).

Y complementan, en la entrevista de mayo, respecto de la transformada actitud de la Multisectorial hacia las propuestas del Colectivo:

> A pesar de que nuestro mensaje era muy claro, lo veían como laxo y descomprometido [sic]. Que implicaba poco políticamente, poca repercusión, poca precisión política. Para el año, la convocatoria (a la acción) ya vino de parte de la multisectorial. Se duplicó la cantidad de pancartas (hicimos 400). Había muchísima gente y era difícil transmitir lo que había que hacer. Pero salió y tuvo mucha repercusión. (Longoni 2009).

Las pancartas-máscaras se convirtieron desde entonces en el signo de las marchas por Julio López. La gente las guardó e iba con ellas a cada nueva convocatoria, pero también al teatro, a la escuela, a cualquier acto público. De tanto en tanto, aparecía una pancarta «infiltrada» en alguna foto de los diarios, en el reportaje a algún funcionario, por ejemplo. La idea se propagó, además, más allá de La Plata, y terminó siendo apropiada por los integrantes de Hijos, zona oeste.

En esta primera acción del Colectivo Siempre se entrelazan y superponen recursos que podrían atribuirse a las dos grandes matrices de representación de los desaparecidos en el movimiento de derechos humanos en Argentina: por un lado, la matriz de las fotos, que se remonta a las primeras rondas de las Madres a comienzos de la dictadura, cuando ellas portaban sobre sus cuerpos las fotos de sus hijos e hijas, e insistían en la biografía particular de cada una de las víctimas del terrorismo de Estado y en el vínculo que unía al que reclama con el ausente; y por otro lado, las siluetas, las manos y las máscaras, que apuntan a cuantificar anónimamente la magnitud del genocidio y cuyo principio constructivo radica en la transferencia entre el cuerpo de los manifestantes y el de los desaparecidos. El cuerpo del manifestante puesto en el lugar del cuerpo del ausente se sostiene en el comprometido acto a nivel corporal, performático, incluso ritual, de ponerse en el lugar del que no está,

y prestarle un soplo de vida. Las siluetas-manos-máscaras se constituyen en huella de dos ausencias: la del representado y la de aquel que puso su cuerpo, se acostó sobre el papel y puso la mano o portó la máscara, en lugar del ausente.

Las pancartas-máscaras pueden producir el efecto de unificar y neutralizar los rostros de los manifestantes —como en la marcha de las máscaras blancas, de 1987—, aunque no se trata de una silueta anónima o un rostro neutro sino de uno con nombre y apellido, es el acto de ponerse en el lugar de un sujeto concreto y perfectamente reconocible: todos somos Julio López. Al vocear los nombres propios de personas desaparecidas el vínculo se personaliza aún más. «La suma de las particularidades llegaba a los treinta mil desaparecidos: empezabas a escuchar nombres y nombres superpuestos», recuerdan las organizadoras.

En la entrevista en La Plata, también plantean su escozor ante los riesgos de estetización de la política ante las demandas de creatividad en las movilizaciones:

> Está empezando a pasar que en las marchas hay demasiado «espectáculo» y pierde un poco el sentido o el impacto. Nuestra primera acción arrastró a mucha gente que habitualmente no va a las marchas a marchar por López. Pero ahora, en mi opinión personal, se instaló esa idea de que en las marchas hay que hacer «algo», y perdió potencia. (Longoni 2009).

Sellar

A partir de la segunda desaparición de López, el artista Hugo Vidal da un giro en su producción, centrándola en distintos procedimientos para propagar el caso e interpelarnos. Imprime unas tarjetas personales que reparte con la indicación «Llamame», en la que en lugar de su nombre aparece el de Jorge Julio López, y en el lugar del número telefónico la fecha de la desaparición. También, año tras año, publica unos calendarios de la ausencia: sus casilleros vacíos en lugar de orientarnos con las fechas nos interrogan con la contundente pregunta cotidiana de cuántos días llevamos sin López. Estos calendarios fueron puestos en la vía pública y repartidos de mano en mano.

Además, ideó un sello que permite alterar de manera sutil y casi imperceptible la botella del clásico vino López, de la bodega del mismo nombre, con la leyenda «Aparición con vida de Julio». Desde hace tres años viene practicando esta alteración en las góndolas de los supermercados, sin retirar las botellas intervenidas de su circulación comercial, así como en las botellas ofrecidas por él mismo en la *vernissage* de alguna inauguración. Brindar con López adquiere así un sentido político perturbador.

Vidal reconoce que aunque «de manera conciente no me refiero a ninguna información artística, puedo establecer un vínculo [después] con las botellas de Horacio Zabala[5] y con los

5 En diciembre de 1973, en una exposición en la galería Arte Nuevo, Horacio Zabala presentó una serie de veinte botellas vacías para las que sugiere «tres usos posibles»: colocar una flor en agua, contener vino, o introducir nafta para crear una bomba molotov.

Hugo Vidal, *Botella de mensajes*, intervención en botellas de vino en supermercados, 2007, Buenos Aires. Foto cortesía del artista

› Pablo Russo, *Billete y sello*, 2008, Buenos Aires, Argentina. Foto cortesía del artista

trabajos de Cildo Meireles y sus botellas de Coca Cola, en el sentido de que las botellas intervenidas circulan en el ámbito comercial específico y no se incorporan al circuito del arte en un principio» (Russo 2009a). El artista impulsó acciones para sellar botellas, realizadas por él mismo o por amigos que se sumaron, en supermercados de Buenos Aires, La Plata, Córdoba y Resistencia. La acción no cesa, continúa en cada ocasión que se presente para sellar botellas.

También, la Comisión Barrial por la Memoria y la Justicia de La Paternal y Villa Mitre, dos barrios de Buenos Aires, promovió el sellado de billetes con la consigna «¿Dónde está Julio López?» o «¿Y Julio López?», en explícita alusión al sellado de billetes que Cildo Meireles hizo como parte de sus *Inserciones en circuitos ideológicos* en los años setenta para propagar la pregunta «¿Quem matou Herzog?», instalando o reforzando la sospecha de asesinato por tortura de un periodista durante la dictadura en Brasil.

La apuesta de Meireles es poner en amplia circulación mensajes políticos disruptivos infiltrando circuitos preexistentes a partir de detectar sus fallas o fisuras. Como señala Cécile Dazord (2003, 24), «apunta al desvío de materiales existentes para fines críticos de acuerdo con una estrategia de subversión, aliando economía de medios y camuflaje».

Pablo Russo, impulsor de la iniciativa, relata el proceso: «La fabricación del sello implicó consensuar la frase y medir el tamaño para que entrara en la parte blanca de los billetes. El resultado fue la elaboración de una herramienta sumamente económica (por 10 o 15 pesos se puede tener uno) y de fácil uso, lo cual la convierte en altamente socializable. No se necesita ser un artista para sellar billetes o para encargar un sello y, como herramienta, tiene la potencialidad de expandirse de mano en mano sin demasiado costo ni esfuerzo de trabajo» (Russo 2009b). La iniciativa se propagó rápidamente a personas o grupos (otras comisiones barriales por la memoria, el Grupo de Arte Callejero, Hijos, etc.) que encargaron sus propios sellos.

Lejos de cualquier prurito ante la «autoría» o la originalidad de una obra, el activismo artístico saquea a destajo los recursos que proporciona el amplio repertorio de prácticas de arte crítico a lo largo del siglo XX, las discute, adapta, deforma y resignifica al insertarlas en un nuevo contexto. ¿Qué mejor «homenaje» a Meireles, por otra parte, que esta nueva inserción en un circuito ideológico y no la desactivación de su potencial crítico al convertirse en fetiche artístico encarnado en algunos viejos billetes caducos encapsulados en una vitrina de museo?

Techos y asientos

En los últimos tres años, el artista cordobés Lucas Di Pascuale convocó a distintos grupos (su familia, amigos y otros artistas) a construir entre todos un gran letrero hecho con frágiles listones de madera con una única palabra «López», e instalarlo en el techo de algún espacio cultural alternativo: Cepia en la Universidad de Córdoba, Documenta Escénica, también en Córdoba, Museo de Medios de Comunicación del Instituto de Cultura del Chaco, en Resistencia, etc. Sin luces ni colores, los carteles quedan opacados, casi invisibles por la polución visual circundante a pesar de su gran tamaño. Su destino al quedar a la intemperie es un rápido e inevitable deterioro. Solo una nueva convocatoria a la acción colectiva para construir un nuevo cartel puede revitalizarlo.

Cuando Di Pascuale llegó como residente a la Rijksakademie (Ámsterdam), propuso hacer un nuevo cartel «López» en el techo. Pensaba encarar su construcción en colaboración con otros residentes. No encontró ningún eco. Realizó en solitario su labor en el bien provisto taller de la academia. Esta vez, a solas, no pudo ocupar el techo y el cartel se convirtió en un objeto rodante.

Por su parte, Leo Ramos, artista activista de Resistencia (Chaco), una de las zonas más pauperizadas de la Argentina, impulsó junto a la Casa por la Memoria, el Museo de Medios de Comunicación e Hijos, varias acciones gráficas y sonoras en torno a López. En septiembre

< Lucas Di Pascuale, *López* / Acción 3, cartel en el techo del Centro de Producción e Investigación en Artes (CEPIA), 14 de marzo del 2008, Ciudad Universitaria, Córdoba, Argentina. Foto cortesía del artista

Leo Ramos, *¿Dónde está?*, campaña de autoadhesivos en transporte público, 2009, Resistencia, Argentina. Foto cortesía del artista

del 2009, al cumplirse tres años de la desaparición, y bajo el rótulo «¿Dónde está?», instaló en las ventanillas del transporte público, a la altura de la cabeza de cualquier pasajero, el emblemático rostro.

Si a partir de la desaparición de López se mantuvo a rajatabla una simbólica silla vacía en cada instancia del juicio por la verdad en los tribunales de La Plata, esta vez el asiento del ómnibus está ocupado dos veces. El pasajero en sus trayectos cotidianos se ve interrogado por ese ocupante fantasmal.

Los espacios donde aparecen estas marcas son inesperados a la vez que cotidianos: los márgenes-techos de una institución cultural, la calle, el supermercado o el transporte público; se trata de interpelar a un público muchísimo más amplio que simplemente a aquellos que transitan por el circuito del arte.

¿Inútiles insistencias?

En un texto reciente, el peruano José Falconi evalúa desde el punto de vista de la impotencia los alcances de acciones como el Siluetazo y la exposición fotográfica Yuyanapaq dado que no obtuvieron lo que demandaban: no lograron que los desaparecidos en Argentina aparecieran con vida, ni suturaron la grave herida colectiva provocada por las decenas de miles de víctimas de la guerra civil peruana. Falconi argumenta que «el Siluetazo constituye

la primera articulación de la tendencia más desafortunada de la cultura visual latinoamericana: dispositivos visuales impactantes sin arrastre político efectivo [en los que las imágenes no logran] los resultados deseados en el espacio político» (2008, 138).

Más que polemizar con su concluyente posición, quisiera indagar por la pertinencia misma del parámetro desde el que evalúa la potencia o impotencia de una acción colectiva como el Siluetazo, esto es: su efectividad política. ¿Qué se les exige a estas prácticas? ¿En qué asuntos radica su capacidad o eficacia? ¿Puede endilgárseles su fracaso por su incapacidad de revertir —simbólicamente— las secuelas del horror del terrorismo de Estado, o forman parte de una más de las innumerables gestas que a lo largo de la historia se arriesgan a tratar de «debilitar la prepotencia de lo dado»,[6] y que tantas veces —las más de las veces, diría Walter Benjamin— han sido derrotadas pero aún así reverberan en nuestro presente?

Siguiendo el razonamiento de Falconi, tampoco Julio López apareció a pesar del despliegue de billetes sellados, carteles, máscaras y murales reclamándolo.

¿Fueron sin embargo inútiles estas persistencias?

¿Es un gesto inútil o pura impotencia la multiplicación y dispersión del rostro, del nombre, de la historia de Jorge Julio López?

Tampoco resulta pertinente defender la «artisticidad» de estas prácticas, en la medida en que sus «intereses van más allá de la convención artística, sobre todo de la convención artística que *surfea* cómodamente en un *mainstream*» (Quijano 2009).

No estamos —como hemos visto— ante elaboraciones refinadas ni ante retóricas herméticas, sino ante recursos fácilmente apropiables, técnicas reproducibles, incluso saberes populares. Si se quiere, son recursos reiterados, a veces previsibles y manidos. Su condición «artística», desde el punto de vista de originalidad, autoría o actualización respecto del debate contemporáneo, importa aquí poco y nada.

Si no sometemos a estas prácticas a parámetros de eficacia política ni de reivindicación o defensa o especulación de su artisticidad, ¿dónde radica su legitimidad? ¿Cuál podría ser el territorio que funda el activismo artístico?

Para pensar estas prácticas quizá nos ayude retomar la noción de posvanguardias que propone Brian Holmes (2005, 7–22) como movimientos difusos integrados por artistas y no artistas que socializan saberes y ponen a disposición recursos para muchos, moviéndose tanto dentro como fuera del circuito artístico. El paso de la vanguardia como grupo de choque o elite hacia la idea de movimiento. El pasaje de la tajante oposición a la institución

6 Tomo la expresión de Sergio Rojas, aparecida en su ponencia inédita presentada en el Coloquio de Santiago (Rojas 2009).

Arte, al desbordamiento de sus fronteras, las ocupaciones momentáneas, la intersección contaminante, el desvío (de recursos, de saberes, de experiencias).

Bibliografía

Chempes. 2009. «Dos años de movilizaciones por Julio López en la ciudad de La Plata (2006-2008)». http://chempes.blogspot.com

Colectivo Siempre. 2007. http://colectivosiempre.blogspot.com

Dazord, Cécile. 2003. «Génération Tranca-Ruas», en: *Cildo Meireles*. Estrasburgo: Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg.

Falconi, José Luis. 2008. «Two Double Negatives». In *The Meaning of Photography*, (eds.) Robin Kelsey y Blake Stimson. Williamstown (Mass.): Sterling and Francine Clark Art Institute.

Grupo de Arte Callejero (GAC). 2009. *Pensamientos Prácticas Acciones*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Holmes, Brian. 2005. «Un sentido como el de Tucumán Arde lo encontramos hoy en el zapatismo». Entrevista colectiva, en: *Ramona*, Nº 55, Buenos Aires.

Longoni, Ana. 2007. *Traiciones*. Buenos Aires: Norma.

_____ . 2009. «Entrevista al Colectivo Siempre». La Plata: documento inédito.

_____ y Mariano Mestman. 2008. *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Buenos Aires: Eudeba (1ª ed.: El Cielo por Asalto, 2000).

Quijano, Rodrigo. 2009 (octubre). «Contra el consenso de Lima: notas incompletas sobre las colectividades artísticas en el Perú, sus nuevas, viejas condiciones», en: *Revista Plus* Nº 6, Concepción.

Rojas, Sergio. 2009. «Imágenes, Imaginarios e Imaginación Crítica». Ponencia inédita presentada en el Coloquio de Santiago. Trienal de Chile.

Russo, Pablo. 2009a. «Entrevista a Hugo Vidal». Documento inédito.

_____ . 2009b. «¿Dónde está Julio López? Prácticas estéticas en relación al reclamo de aparición con vida». Documento inédito.

RUIDOS EN EL CONCRETO: ACTIVISMO ARTÍSTICO EN SÃO PAULO

André Mesquita

› 3Nós3, *Ensacamento*, 1979, São Paulo. Foto cortesía del colectivo

Vivo na cidade. O ar é negativo. As árvores vão morrendo. Concreto a me cercar.
Olhe as avenidas, gente muita gente. Não expressam nada, correm sem parar.
Quero protestar para encontrar. O outro lado desta vida.

«Vivo na cidade», Cólera

Vivo en la ciudad. El aire es negativo. Los árboles van muriendo. El concreto me cerca.
Miré las avenidas, la gente, mucha gente. No expresan nada, corren sin parar.
Quiero protestar para encontrar. El otro lado de esta vida.

«Vivo en la ciudad», Cólera

Sobre imaginar cartografías disidentes

Este ensayo trata sobre las personas en las calles, sobre insurgencias de creatividad social y resistencia en espacios de conflicto en la ciudad de São Paulo. En estos momentos, nos encontramos ante la posibilidad de atestiguar y participar de la aparición renovada de una historia crítica y reflexiva; una historia formada por múltiples voces y posibilidades de ruptura y cambio, muchas veces marginada o no incluida en las narrativas ni en los archivos de las teorías oficiales del arte y de la política (Raunig 2007, 19). En las convergencias o superposiciones entre arte y activismo, en tiempos y contextos específicos, las concatenaciones en zonas efímeras y oscuras transgreden las fronteras de esferas separadas y engendran colaboraciones extradisciplinarias, reinventan la acción colectiva a través de nuevas situaciones que recrean el papel del arte, del lenguaje de la protesta y del debate social, potencializando manifestaciones de autoorganización y experimentación poética en la vida cotidiana. Transmitido de colectivo a colectivo, de movimiento a movimiento, el arte activista propone la escritura de una contrahistoria para una cultura de oposición.

São Paulo es un inmenso territorio fragmentado, ocupado por diferentes procesos de migración, reestructuración económica y verticalización. Desde finales de los años setenta, la transformación económica y productiva de la ciudad afirma su imposibilidad de absorber toda la mano de obra local y migrante, reflejada en tasas de desempleo y exclusión social. Un estudio más detallado o una atenta observación empírica sobre São Paulo confirmaría también el colapso diario vivido por muchos ciudadanos rodeados de congestión y de vías saturadas. Una ciudad de rascacielos, favelas, edificios, criminales y autopistas, ocupada por extremos, donde la riqueza y la pobreza, el centro y la periferia, la seguridad y la violencia, la diversidad y el aislamiento conviven de modo desordenado.

¿De qué forma el colectivismo y las prácticas transversales del arte activista pudieron contribuir en los últimos años a otros conceptos, símbolos y herramientas para transformar los espacios físicos y sociales devorados por el caos y por las desigualdades de esta gran metrópoli? Como metáfora de esa prefiguración de una política distinta, evocaré aquí la presencia curiosa de un artista nacido en São Paulo en las primeras décadas del siglo XX, prácticamente desconocido en Brasil. El sueco-brasileño Öyvind Fahlström (1928-1976), «un artista profundamente dividido entre cambio social y autodescubrimiento» (Bessa 2008, xviii), creó en los años de 1960 y 1970 su serie de «pinturas variables», juegos y mapas

como rompecabezas cartográficos que orquestan informaciones detalladas sobre situaciones sociales, económicas y políticas, dramatizando las tensiones de la Guerra Fría y exponiendo su solidaridad con las luchas del Tercer Mundo.

Como objetos cognitivos, estos mapas y juegos geopolíticos fueron creados por medio de pinturas adheridas a elementos magnéticos que podían ser reorganizados por los espectadores en una superficie de metal, lanzando la idea de un proyecto ambicioso:

> El papel del espectador como ejecutor de la pintura-juego solo tendrá significado en la medida en que sean multiplicados en un gran número de réplicas, de este modo, cualquier interesado podrá tener una máquina de pintura en su casa y «manipular el mundo» de acuerdo con sus o mis elecciones. (Fahlström 1982, 45).

Evidentemente el proyecto de Fahlström permaneció inconcluso. Sus pinturas no escaparon de un sistema de arte institucionalizado y ni siquiera fueron reproducidas a gran escala. Hoy, tales obras pertenecen a colecciones particulares y museos. Pero Fahlström confiaba al arte una fuerza transformadora sobre las personas y las incentivaba a mapear las relaciones de poder para hacerlas explícitas. Este programa participativo de carácter político y estético, presente en un juego interactivo en el cual las tácticas y estrategias son discutidas y usadas, puede ser visto en este texto como la máquina que moverá nuestro recorrido por São Paulo. Él contribuye a la construcción de cartografías disidentes que nos invitan a actuar en diferentes niveles, proponiendo antagonismos en la esfera pública y nuevos modos de pensar la realidad, invirtiendo los espacios existentes y trabajando con otras identidades y sociabilidades. La imaginación, por medio del arte y de la ocupación activista del espacio urbano y de prácticas que nacen a partir de la escucha atenta de inquietudes, desafíos y demandas, también tiene un papel importante aquí; tal como sugiere el antropólogo David Graeber: una imaginación que es elemento constituyente del proceso en el que construimos nuestras realidades sociales y materiales, creando efectos reales en el mundo para transformarlo (2009, 526).

Las intervenciones en el concreto que reverberan los ruidos y el lenguaje de la acción colectiva no son silenciosas. Eso me recuerda a Francis Alÿs relatando su experiencia de andar por las calles con un palo de madera tocando la arquitectura que dicta sus patrones sonoros, mientras que el andar del peatón genera la melodía (Johnstone 2008, 140). Otra imagen provocadora de la ciudad revela la diversidad de vocabulario y de voces de algunas interferencias. Caminando por el centro de São Paulo, específicamente por una región deteriorada, nos encontramos con un inmenso y antiguo edificio expropiado en 2004, llamado São Vito. Construido en 1959 y considerado «la colmena vertical más grande de la ciudad», el edificio São Vito ha sido objeto de una controversia en torno a su demolición para la transformación del lugar en vivienda popular, parque o estacionamiento subterráneo, siguiendo el proceso de revitalización excluyente del centro. Mientras tanto, su fachada todavía ostenta una construcción de influencia modernista desgastada por el tiempo, por el uso y por el abandono. Firmas de grafiteros *(pichadores)* anónimos cubren cada ventana de este enorme esqueleto. ¿Quién ha desafiado las leyes de la gravedad y el riesgo de caer de casi veintiún pisos para llenarlos con estos signos?

Páginas siguientes: fachada del edificio São Vito, septiembre del 2009, São Paulo.
Foto: Daigo Oliva


AGO
AGO OK
AGO
AGO
AGO

Dejar su marca en la ciudad creando grafitis (*pichações*)[1] con palabras sin contenido o con mensajes explícitos manifiesta la respuesta colectiva y la transgresión de los límites de aquellos que viven en las periferias de São Paulo. Para Teresa Caldeira, es en el vacío de significados donde radica la fuerza de estas intervenciones (2006, 288). En octubre del año 2008, la propuesta conceptual de los curadores de la XXVIII Bienal de São Paulo de invitar al público a reflexionar sobre el vacío de uno de los pabellones, fue desafiada por la potencia del vacío de los grafiteros (*pichadores*) cuando un grupo de cuarenta personas ocupó, con sus códigos inscritos en aerosol, las paredes internas del pabellón durante la apertura de la exposición. La venganza simbólica contra la institución solo dejó en evidencia su dificultad para hacer frente a un conflicto plagado de acciones imprevisibles que se amplifican adentro y alrededor de ella. Así, cuando un grupo cuestiona el espacio del «mundo del arte» y su autoridad para legitimar qué prácticas son o no permitidas, la Fundación Bienal recurre al sistema judicial y carcelario para resolver el asunto de la peor forma, capturando a una de las grafiteras (*pichadoras*), Caroline Pivetta da Motta, por casi sesenta días.

Romper las paredes que envuelven las ventanas

Después de pasar por las *pichações* anónimas, nuestra cartografía disidente apunta hacia el lugar donde el activismo artístico gana la fuerza de su dimensión política: la reinscripción de un público, o tal vez de un «contrapúblico» —con su horizonte de opinión, de circulación de otros discursos, de intercambios y de relación crítica con el poder—, «formado por su conflicto con las normas y contextos de su ambiente cultural» (Warner 2002, 63). São Paulo abarca lo local y lo global donde el artista-activista reconstruye relaciones con comunidades, interpreta, negocia y media un lugar de acción. Las sensibilidades del arte sugieren otros caminos para intervenir de forma experimental e intuitiva. Una investigación que todavía es necesario realizar sobre la actuación de colectivos de arte y de otros circuitos de producción, de células activistas y de movimientos sociales por la ciudad de São Paulo, rescatando épocas y circunstancias distintas, puede proporcionar de forma directa o indirecta sustentos históricos sobre la tradición de nuestras tácticas intervencionistas.

Mucho antes de las derivas situacionistas y de los *happenings*, un poco de esta fluidez encontrada en las prácticas colectivas y en las acciones de protesta había sido experimentada por la rebeldía del arquitecto y artista Flávio de Carvalho. En 1931, Carvalho caminó en sentido contrario por entre una procesión de *Corpus Christi* usando una gorra, lo que enfureció a los fieles. Algunos amenazaron con linchar al artista. La prueba sobre los límites de tolerancia de una masa religiosa, llamada *Experiencia 2*, resultó en el planteamiento de Carvalho sobre la «psicología de las multitudes», que fue publicado después en un libro con textos e ilustraciones. En 1956, realizó su *Experiencia 3*, que consistió en

1 Aunque el grafiti y la *pichação* poseen las mismas técnicas de ejecución y soporte, esto es, se trata de expresiones en aerosol, esténcil o aplicadas con rodillo sobre fachadas de edificios, calles y/o monumentos, en Brasil existe una diferencia conceptual entre uno y otro. El grafiti es considerado una forma de expresión artística contemporánea con valor estético, mientras que la *pichação* es tomada como una actividad vandálica que deteriora el paisaje urbano en tanto que es visualmente más agresiva y transgresora.

recorrer las calles de São Paulo vistiendo un «traje tropical», o mejor, una falda corta, complementada con un sombrero de organdí, blusa de mangas cortas y amplias, medias de malla y sandalias, dando al cuerpo una potencia poética que hizo de la ciudad su flujo transitorio.

Otras acciones urbanas comienzan a surgir en São Paulo entre los años 1960 y 1980, durante el período represivo de la dictadura militar en Brasil. Las influencias o ecos de la producción participativa y conceptual de las décadas del sesenta, el setenta y el ochenta aparecen eventualmente en las acciones actuales de los colectivos de arte brasileños, aunque sin la pretensión de retomarlos como guías estrictas o herencias que han de ser forzosamente reivindicadas. En un bar paulista, Wesley Duke Lee realizó el primer *happening* del país (1963). La galería fundada por Duke Lee y otros artistas del Grupo Rex, Rex Gallery and Sons cerró sus actividades con una exposición de solo ocho minutos («Exposição-Não-Exposição», 1967), motivada por la violencia de las personas que se amontonaban en el lugar para hacerse a una de las «obras de arte gratis», sujetas a la pared con corriente y alambre o soldadas al piso. Tal como el Grupo Rex, la serie de doscientos *outdoors* de Nelson Leirner (1968), *Zebra*, cuadro de Claudio Tozzi (1972), la ocupación de vallas con imágenes y frases por el colectivo Manga Rosa al inicio de los años ochenta, los experimentos gráficos, esténciles, dibujos y frases de doble sentido de los grafitis del colectivo TupiNãoDá y del trío de los artistas Alex Villauri, Carlos Matuck y Valdemar Zaidler, y las «intervenciones humanas» de los colectivos de *performance* Gextu y Viajou Sem Passaporte (que intentaban interrumpir las piezas de teatro escenificando sus propias historias para romper con la división entre escenario y platea), representaron reacciones de resistencia a un sistema de arte institucionalizado de galerías, curadores, críticos y bienales, rompiendo con la monotonía y la normalidad condicionada de la ciudad de São Paulo, aportando otra identidad visual y favoreciendo la comunicación del arte con un público más amplio. El espíritu comprometido a llevar el colectivismo artístico a las calles logró ser perfectamente resumido en una de las líneas del manifiesto escrito en 1978 por Viajou Sem Passaporte, cuando dejó en claro lo que el grupo pretendía con sus acciones: «¡solo queremos romper las paredes que envuelven las ventanas!».

Con el golpe de Estado de 1964 y el recrudecimiento del régimen, la militancia en São Paulo explota con los primeros focos de guerrilla urbana en 1967, acompañados de ataques a cuarteles del Ejército para el robo de armas, asaltos a bancos, huelgas y secuestros. En los años setenta, las estrategias de publicación de la prensa alternativa brasileña —también llamada «prensa nanica»— para eludir el control de la censura dictatorial, tuvieron un papel creativo fundamental. El tabloide *Versus* (1975-1979), fundado por el periodista Marcos Faerman (1943-1999) en São Paulo, constituyó uno de los hitos del periodismo de resistencia en América Latina, publicando reportajes que mezclaban realidad y ficción, historietas y literatura *samizdat*.

El *Mini-manual del guerrillero urbano*, escrito por Carlos Marighella, resume nuestras tácticas de calle y la tendencia colectiva a la acción directa, que lidia con el desvío de las armas del enemigo y con la escasez de recursos, dificultades que fuerzan al guerrillero urbano

a ser «imaginativo y creativo, cualidades sin las cuales sería imposible para él ejercer su papel como revolucionario» (1969). Frederico Morais aproximará las tácticas de los grupos de izquierda al arte, llamando «guerrilla artística» a las propuestas de Lygia Clark y Hélio Oiticica, justamente por crear situaciones y por la apropiación de materiales precarios como un nuevo concepto de existencia, contra toda la cristalización estática en la duración que se confunde con la finitud de la vida. «El artista, hoy, es una especie de guerrillero. El arte, una forma en emboscada» (2001, 171).

La principal relación entre las proposiciones de artistas brasileros, como Clark y Oiticica, y el activismo es la «acción», la experiencia de la protesta colectiva en las calles. Ya en los años ochenta, el movimiento estudiantil vuelve a ocupar las calles de São Paulo, llegando al culmen en 1984 con un millón y medio de personas reivindicando elecciones presidenciales directas en un movimiento conocido como «Diretas Já». Acaece también la histórica huelga de los metalúrgicos en el ABC Paulista (1980), junto con la movilización del teatro militante de los grupos Ferramenta (1975–1978) y Grupo de Teatro Forja (1979–1991), el primer festival *punk* de Brasil, El Comienzo del Fin del Mundo (1982) y el nacimiento del *rap* brasileño en 1986, siendo el centro el punto de encuentro de *B-boys* y de sus disputas de *break*.

Cabe aquí hacer énfasis brevemente en el papel colectivo de las subculturas en São Paulo y su elaboración de alternativas concretas de producción y distribución. La segunda

generación del movimiento *punk-hardcore*, representada por la comunidad *vegan-straight edge* a partir de los años noventa, amplió considerablemente la ética de una cultura «hágalo usted mismo» (*Do It Yourself*), creando sus propias redes de *shows*, discos y publicaciones alternativas (fanzines). Desde 1996, personas vinculadas a esta comunidad han producido colectivamente uno de los eventos independientes más importantes de América Latina, la Verdurada.[2] Algunos integrantes de ese colectivo también participaron en la formación del Centro de Mídia Independiente en São Paulo en el año 2000 —uno de los muchos *sites Indymedia* difundidos por el mundo—, experimentando con los movimientos anarquistas y la autogestión de prácticas de consenso, democracia directa y acción directa, la creación de grupos de afinidad y la realización de protestas en sintonía con la red trasnacional de los movimientos anti-capitalistas y los Días de Acción Global contra el neoliberalismo.

Dos momentos en la memoria colectiva

En el libro *Tristes trópicos*, Claude Lévi-Strauss había notado que São Paulo, ya a mediados de los años treinta, crecía a un ritmo frenético. «La ciudad se desarrolla a tal velocidad que es imposible obtener su mapa: cada semana demandaría una nueva edición» (2005, 92). Inevitablemente, cada uno de esos mapas contendría indicaciones de numerosos monumentos esparcidos por él. Pero, ¿para qué sirven los monumentos? Cristina Freire escribe que los monumentos ofrecen la posibilidad de la referencia espacial, a través de la percepción, y temporal, por medio de la memoria. La relación de los habitantes de una ciudad con sus monumentos se da en el ejercicio de la mirada, separada de una funcionalidad inmediata, que privilegia componentes históricos y estéticos (1997, 41 y 55).

Por definición, los monumentos oficiales son estáticos, rara vez posibilitan alguna forma de participación en su creación y defienden un punto de vista singular, generalmente centrado en los grandes acontecimientos y en la historia de los «vencedores» (Lampert 2007, 261). Es preciso, por tanto, multiplicar las perspectivas de construcción de historias colectivas y alternativas sobre la ciudad y sus monumentos, donde las prácticas comunicativas y performativas de intervenciones o la creación de memoriales efímeros puedan colaborar de manera directa y autónoma sin ser neutralizadas.

Un caso curioso sucedió en São Paulo durante el período de apertura «lenta y gradual» del régimen militar. Un grupo de estudiantes de la Universidad de São Paulo «secuestró» el monumento a Federico García Lorca, escultura de Flávio de Carvalho situada en una plaza y luego destrozada en 1969 por una explosión atribuida al Comando de Caza a los Comunistas (CCC). Los panfletos dejados en el lugar por el CCC informaban que se trataba de un acto de destrucción del monumento en homenaje a un escritor «comunista y homosexual». La escultura fue restaurada por Carvalho en 1971 y dispuesta fuera del edificio de la Bienal, en el Parque de Ibirapuera, donde permaneció por dos días y volvió al depósito. En 1979, el grupo de estudiantes recuperó la obra y la devolvió al espacio urbano. Días después de la

2 La Verdurada consiste en la presentación de bandas —casi siempre de *hardcore*—, conferencias sobre asuntos políticos, talleres, debates, exposición de videos y de arte con contenido político y divergente. Véase www.verdurada.org

< Verdurada, julio del 2007, São Paulo. Foto: Daigo Oliva

3Nós3, *Ensacamento*, 1979, São Paulo. Foto cortesía del colectivo

intervención en el MASP (Museo de Arte de São Paulo), la escultura volvió a la plaza donde había sido instalada originalmente.

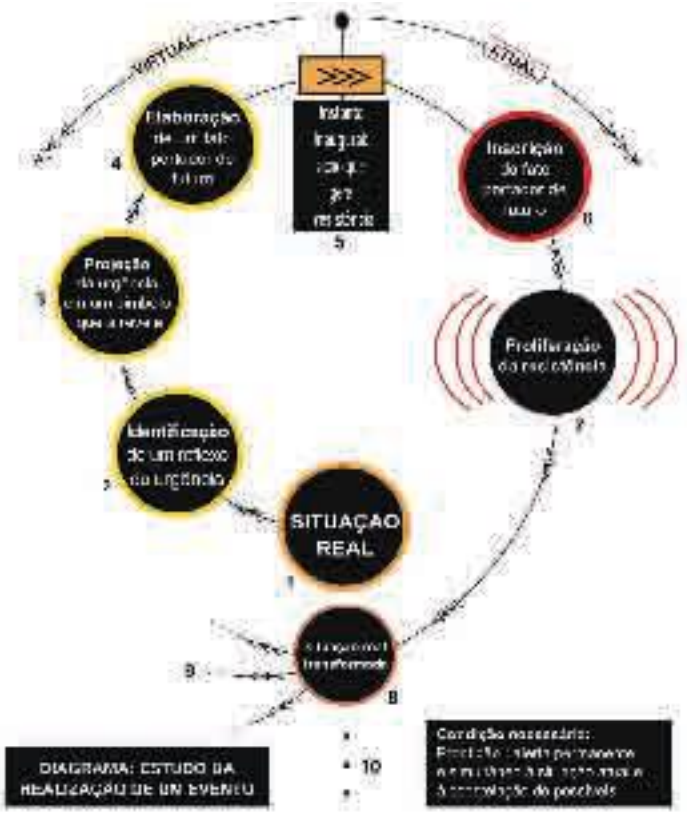
En el mismo año en que los estudiantes instalaron la escultura en el MASP, el colectivo 3Nós3 (formado por Mario Ramiro, Hudinilson Jr. y Rafael França) realizó una serie de «ataques» sobre los monumentos de la ciudad. El grupo denominaba «intervenciones» a sus acciones en São Paulo, con la «inversión de la percepción del paisaje, más allá de la idea de simplemente infiltrarse en ella» (Barros 1984, 50). Con el mapa de São Paulo en las manos, Hudinilson Jr. dibujó un itinerario entre el barrio de Ipiranga y el centro de la ciudad. En una madrugada, el 3Nós3 salió por las calles siguiendo ese itinerario y encapuchando las cabezas de todas las estatuas posibles. Al día siguiente, el trío de artistas llamó anónimamente a los periódicos de la ciudad, pidiendo hacer las averiguaciones del extraño acontecimiento que amenazaba el patrimonio público. La operación de *Ensacamento* (Ensacado, 1979) fue noticia en casi todos los periódicos. Los reportajes sobre 3Nós3, publicados también en revistas, programas de radio y de televisión, servían al grupo como un medio práctico y barato de documentar y diseminar tácticamente sus trabajos efímeros, compartiéndolos en red con otras personas que no tuvieron acceso directo a las intervenciones. Al llevar a la prensa al lugar de la acción, Mario Ramiro cuenta que el material mediático producido se volvía parte del contenido de su portafolio artístico: «En ese período tuvimos un *boom* del arte postal. Las fotos se transformaban en fotocopias, se

colocaba una información básica, se hacía una postal y eso recorría el mundo» (Mesquita 2008, 235).

La iniciativa de llamar la atención de las personas que caminan todos los días por las calles y casi no reparan en los monumentos que están a su alrededor, gana perfil político cuando las versiones de «antimonumentos» son instaladas por la ciudad. São Paulo vive una crisis estructural y es probable que muchas intervenciones artísticas se pierdan rápidamente dentro de su flujo caótico. Tal consideración no impide de ningún modo que los activistas y los colectivos de arte dejen de llamar la atención sobre estos problemas, al actuar tácticamente para inventar nuevos programas para la vida. Los grupos encuentran en las propias contradicciones de la ciudad el material social y estético para sus proyectos. En el territorio de la vida cotidiana, el esteta, argumenta Ben Highmore, se preocupa por la experiencia y por la forma que esta experiencia toma cuando es comunicada (Johnstone 2008, 80). Observar e identificar rupturas que produzcan reverberaciones simbólicas y discursivas, potenciando el trabajo artístico y su apropiación por parte de los movimientos sociales, son estrategias lanzadas en muchas acciones. Cuándo actuar y cómo actuar en este territorio del disenso exige a los artistas-activistas, ante todo, un largo proceso de intuición, reflexión y experimentación, una comprensión más clara sobre las relaciones entre espacio, tiempo y memoria. Implica un «arte del decir» en el momento preciso, y de percibir el «momento oportuno».

Michel de Certeau dilucida estas consideraciones al proponer un esquema que diferencia el espacio de acción del tiempo de acción: «En la composición inicial, el mundo de la memoria interviene en el "momento oportuno" y produce modificaciones del espacio» (1994, 160). El tiempo es el espacio intermediario que produce el paso de un estado de los lugares a otro. «La memoria mediatiza transformaciones espaciales. Según el modo de "momento oportuno" (*kairos*), ella produce una ruptura instauradora. Su extrañeza hace posible una transgresión de la ley del lugar. Saliendo de sus insondables y móviles secretos, un "golpe" modifica el orden local» (161). Las prácticas de intervención urbana, principal estrategia utilizada por los colectivos brasileños, se convierten en este sentido en la manera de «golpear la ciudad» como una alternativa de acción concreta y espontánea sobre el espacio físico, sobre los rótulos y parámetros convencionales de las instituciones, que problematiza contextos, cuestiona la autonomía de campo del arte y dialoga con el entorno o con una situación social.

Cuando el colectivo Contrafilé instaló su monumento en el Largo do Arouche (una plaza en el centro de São Paulo), la intervención produjo en aquel momento oportuno manifestaciones y rupturas considerables, pero también suscitó una conciencia de la necesidad de construir una historia de resistencia en la ciudad. El trabajo artístico adquirió vida propia al ser multiplicado en otros medios y contextos. Durante el evento *Zona de ação* (2004), los colectivos participantes (BijaRi, Cobaia, A Revolução Não Será Televisionada, Frente 3 de Fevereiro y los argentinos del Grupo Arte Callejero) debían escoger una zona de la ciudad para realizar un proyecto. Aunque tuviese poca o ninguna relación de afinidad o de vivencia en esta región, Contrafilé optó por desarrollar su trabajo en la zona este de São



Contrafilé, Diagrama: estudio realizado de un evento, 2005, São Paulo.

Paulo. Poco a poco, el grupo discutió la presencia de fronteras sociales, los motivos y las angustias de realizar su dislocación del centro a la periferia para producir una intervención en un territorio casi desconocido, o la posibilidad de usar este contexto para entender y materializar esta sensación conflictiva. De acuerdo con Cibele Lucena, una de las integrantes de Contrafilé:

> Pensamos «¿por qué la gente está sintiendo eso?», «¿cuál es la naturaleza de esa sensación?». Fuimos entendiendo esas distancias visibles e invisibles, económicas y sociales… Comenzamos a dibujar en el mapa para comprender cuán difícil es ir a la zona este, por qué la gente nunca va hasta [el barrio] Itaquera. Resolvimos hablar de eso, de nuestro propio conflicto, hasta que pensamos «caramba, ¡parece que hay un torniquete[3] entre la gente y la zona este!». Y son muchos tipos de torniquete, torniquetes que la gente interioriza, torniquetes que son, incluso, contradicciones de la gente. (Mesquita 2008, 264).

Durante las «asambleas públicas de miradas», encuentros realizados con un grupo de moradores de la zona este, el Contrafilé compartió ideas y recopiló declaraciones personales en las que cada uno daba ejemplos de espacios donde existen torniquetes físicos o subjetivos. Gradualmente, el Contrafilé y los participantes de las asambleas fueron visualizando la imagen del objeto como símbolo del control biopolítico en situaciones visibles e invisibles.

3 En portugués *catraca*. Se trata del dispositivo de barras giratorias que sirve para controlar y ordenar el paso de las personas, de una en una.

Un torniquete adquirido en una chatarrería fue instalado anónimamente por el grupo en un pedestal en Largo do Arouche. Antiguamente este mismo espacio abrigaba el busto del escritor Guilherme de Almeida. El *Monumento al torniquete invisible* fue colocado junto a su placa, si bien intuitivamente, frente al edificio del Departamento de Patrimonio Histórico, e inauguró lo que el colectivo llamó «Programa para la destorniquetización de la vida misma».

La construcción simbólica y anónima de Contrafilé fue suficientemente evidente para que el periódico *Folha de S. Paulo* hiciera un reportaje sobre un «torniquete invisible» (en septiembre del 2004), y descubriera después al grupo como autor de la intervención. Luego, el torniquete como hecho social quedó en medio de un embate estratégico entre el activismo y la cooptación, generando discursos y posiciones diferentes. En enero del 2005, el tema de redacción de uno de los exámenes de Estado más concurrido del país, el Fuvest[4] prueba realizada para el ingreso a la Universidad de São Paulo, utilizó el reportaje del periódico como tema de discusión y pidió a los alumnos que escribieran un texto sobre la «destorniquetización de la vida». La iniciativa del examen dio lugar a un artículo del columnista Fernando de Barros y Silva en la *Folha de S. Paulo* criticando el tema de la redacción, calificando la propuesta de los examinadores de la universidad como «regresiva» y acompañada de un «espíritu recalentado del 68». El Banco Itaú no perdió la oportunidad de cooptar la crítica artística del grupo y de transformar la complicada palabra «destorniquetización» en mote para un *outdoor* de su campaña publicitaria en la frase «Examinando, destorniquetice su vida. Abra una cuenta en Itaú».

De otro lado, en el momento en que surgieron las críticas al examen y a la cooptación publicitaria, el símbolo elegido por el grupo comenzó a ser desplegado en muchas acciones activistas, coincidiendo con la propuesta de diversos movimientos. Frente al edificio de la Fuvest el movimiento estudiantil quemó un torniquete para criticar el examen y sus costos de inscripción como barreras sociales y económicas. En el «Manifiesto por la "Destorniquetalización" de la Educación» (2005, Centro de Mídia Independiente), alumnos de cursos de preparación para el examen, integrantes de gremios y postgraduandos protestaron contra la forma excluyente del acceso a la educación pública superior, «contra las barreras, los muros y los torniquetes que separan a la gran mayoría de la juventud del conocimiento producido en la universidad. Por ser el examen de Estado un inmenso embudo, pedimos por su inmediata extinción». El movimiento Passe Livre, movimiento social independiente, apartidista y horizontal, compuesto por estudiantes, trabajadores, artistas e investigadores que luchan por el transporte público gratuito, articulando el tema a otros asuntos urbanos (ingreso mínimo, vivienda, educación, accesibilidad, democratización de los medios, cultura, entre otros), comenzó a ganar fuerza a partir del 2003 en las ciudades de Salvador, Florianópolis y São Paulo, donde en sus manifestaciones por la ciudad el torniquete también aparece, ora como un objeto en llamas, ora siendo arrojado por manifestantes simbolizando el derecho «a una vida sin torniquetes».

---

4 Sigla en portugués de la Fundación universitaria para la realización del examen de Estado de Brasil.

La dislocación diaria y penosa de moradores de ciudades-dormitorio o de la periferia al centro, donde las oportunidades de empleo están concentradas, son como torniquetes ubicados en un territorio que comprueban la falta de una política de movilidad urbana y la desigualdad espacial en São Paulo. En el famoso texto situacionista «Programa básico del *bureau* de urbanismo unitario» (1961), Attila Kotányi y Raoul Vaneigem perciben el tránsito de la ciudad como la organización y el aislamiento de las personas. «Es lo opuesto al encuentro: un saqueador de las energías disponibles para eventuales encuentros o para cualquier especie de participación. Hecha imposible, la participación es compensada bajo la forma de espectáculo» (Knabb 1995, 66). Teresa Caldeira nos recuerda que las normas que organizan el espacio urbano son básicamente modelos de diferenciación social y de separación: «Esas normas varían cultural e históricamente, revelan los principios que estructuran la vida pública e indican cómo los grupos sociales se interrelacionan en el espacio de la ciudad» (2003, 211).

La inscripción de un símbolo creado en los dominios del arte y después reapropiado en otros momentos y situaciones dentro de la expresión de un movimiento, contribuye a la efectividad de muchas acciones y a la producción de discursos alternativos sobre los diferentes acontecimientos. Sin ninguna exageración o comparación indebida, la «contaminación social» de imágenes diseminadas de manera espontánea, como los torniquetes, recuerdan un poco la potencialidad de reverberación imprevisible que las prácticas colectivas de

arte activista en América Latina lograron alcanzar en otras iniciativas históricas. El Siluetazo (1983) es una de ellas; un proyecto de los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel para crear siluetas impresas en papel de cuerpos de personas en tamaño natural, y luego pegarlas en muros, árboles y monumentos para reclamar la «aparición con vida» de los millares de desaparecidos durante el período más represivo de la dictadura militar en Argentina. Su práctica recibió el apoyo de las Madres de la Plaza de Mayo y de las organizaciones de derechos humanos, coincidiendo con la demanda de un movimiento social e implicando una acción colectiva que toma el cuerpo y el impulso de una multitud (Longoni y Bruzzone 2008, 8). Y en el mismo año de 1983, cuando Chile completó diez años de régimen militar, el CADA (Colectivo de Acciones de Arte) esparció por Santiago, a través de pancartas y grafitis en las paredes, la inscripción abierta «NO+», que después fue asimilada, completada y propagada transversalmente de acuerdo con las demandas de varias personas y movimientos que estaban protestando en las calles («NO+miedo», «NO+dictadura», «NO+hambre», etc.), escapando del control de los propios artistas.

Momentum es una señal del pasado, tiende a especializarse en una obra conmemorativa o a perpetuar la recordación de una persona en el dominio en que la memoria es particularmente valorada: la muerte. La construcción de monumentos por artistas-activistas afirma versiones no oficiales u olvidadas de los hechos. Un monumento popular puede perpetuar la memoria de algo que debe ser recordado como una actitud de transformar la violencia urbana en

< Movimiento Passe Livre, manifestación, octubre del 2005, São Paulo.
Foto: Henrique Parra

Frente 3 de Fevereiro, *Monumento Horizontal*, abril del 2004, São Paulo.
Foto cortesía del colectivo

cambio social. Formado por la inquietud de sus integrantes de denunciar la existencia de una contradicción social brasileña, que al mismo tiempo en que afirma un ideario de democracia racial de un país «sin racismo», atestigua la muerte de un joven negro por la policía de São Paulo simplemente por representar una «amenaza», el colectivo transdisciplinar Frente 3 de Fevereiro inauguró como la primera de sus acciones la instalación de un monumento en la Zona Norte de la ciudad para hacer visible esa situación. En el mismo lugar donde el odontólogo Flávio Sant'Ana, de 28 años y negro, fue señalado como «ladrón» y brutalmente asesinado por la policía por cuenta de su «actitud sospechosa», el 3 de febrero del 2004, el grupo fijó una placa en el asfalto en presencia de amigos y familiares de la víctima.

Instalada sobre un fondo rojo, la placa con el dibujo de la silueta de un cuerpo, inspirado en la práctica del Siluetazo argentino, fue inscrita con el texto «Aquí Flávio Sant'Ana fue muerto por la Policía Militar de São Paulo». El «Monumento Horizontal» (abril de 2004) se ideó como una intervención permanente en aquel espacio, para que no fuera olvidado ninguno de los cientos de casos violentos de racismo policial que suceden diariamente en São Paulo. Al día siguiente, la placa fue retirada por policías militares. Una semana después, el grupo volvió al lugar y creó un nuevo monumento, esta vez con concreto y pigmento rojo. La imagen final de la intervención impresionaba por la figura de un cuerpo envuelto en «sangre y heridas abiertas» (Frente 3 de Fevereiro 2007, 20). Al día siguiente, el monumento fue destruido nuevamente por la policía.

Extinguir un monumento puede reubicar «el sentido del valor donde las significaciones se suceden como camadas arqueológicas que se superponen. Como los valores son socialmente construidos, son, por lo tanto, históricos, su destino es el cambio» (Freire 1997, 55). Los activistas están construyendo sus memoriales efímeros y colaborativos, y también ironizando la idea de que los monumentos oficiales son permanentes e intangibles. En enero de este año, los cicloactivistas de la Bicicletada, que con su masa crítica defienden el uso de bicicletas en una ciudad dominada por automóviles y congestiones, hicieron a un costado de una de las principales vías de São Paulo, la Avenida Paulista, un memorial en homenaje a la muerte de la ciclista Márcia Regina de Andrade Prado, de cuarenta años, atropellada por un autobús en ese lugar.

Una *Ghost Bike* (bicicleta fantasma) fue instalada algunos días después del accidente y su fuerza simbólica apunta directamente a la remembranza de aquellos que mueren todos los días en el tránsito de las grandes ciudades. El gesto de la creación de un memorial de ciclistas muertos en el tráfico urbano, tal como señala Gregory Sholette, ha sido repetido en el mundo y es seguido por una informalidad estética que logra tensionar, desestabilizar o resignificar el papel del arte dentro de la vida y de sus productores estéticos, en una época en que las formas autónomas e invisibles de creatividad colectiva también son exploradas por la cultura empresarial capitalista (2008, 9).

Al mismo tiempo, la práctica festiva y no mediada de una protesta contribuye a que sus manifestantes se transformen en visionarios de una nueva sociedad, engendrando colaboraciones entre artistas, trabajadores, teóricos y activistas. La protesta crea una

> Día de Acción Global, manifestación contra el capitalismo, enero del 2008, São Paulo.
Foto: Henrique Parra

actividad recíproca que usa el cuerpo y la imaginación de todos los involucrados para desafiar la alienación de la cultura capitalista, señalando una unidad entre acción y conciencia, con una renuncia al ego —inmerso en la experiencia del flujo—, y una nueva percepción que se completa a través de la experiencia del *performance* colectivo (Turner 1988, 107). Así mismo, durante una protesta como la del Día de Acción Global contra el capitalismo, cuando los grupos autónomos salen por la ciudad de São Paulo movilizando acciones en unión con el Foro Social Mundial, los activistas inventan sus confrontaciones escénicas y representan el «Imperio» con un monumento transfigurado en la imagen de un muñeco gigante de George W. Bush. Como espectáculos rituales, estas protestas implican un gran proceso de producción artística y de organización social, recuperando una experiencia no alienada de las festividades colectivas y reforzando las tácticas y los elementos visuales de una manifestación (pancartas, afiches, vestuario, *performances*, música, etc.).

Continuando con la tradición activista de simbolizar el poder del Banco Mundial o de la Organización Mundial del Comercio por medio de espantapájaros gigantes, o de marionetas cuyos brazos inmensos pueden bloquear el paso de una avenida entera, las imágenes creadas con materiales efímeros se transforman en parodias y metáforas sobre la condición permanente de los grandes monumentos históricos y la tentativa de eternizarlos como

símbolos fácticos. Torniquetes, ensacados de estatuas, siluetazos, bicicletadas de la memoria o muñecos gigantes están, cada cual con objetivos diferentes, cuestionando versiones definitivas de acontecimientos y noticias producidas por los grandes medios —con su costumbre de describir de forma distorsionada las manifestaciones activistas como «violentas»—, y habitando la ciudad y su historia de forma fluida y colaborativa. Memoriales políticos e impermanentes, asambleas públicas de miradas e intervenciones efímeras amplían las nociones de escultura social e ironizan (tomando algunas reflexiones de David Graeber) la idea de la verdad eterna que los monumentos de los grandes «vencedores» intentan representar, «convirtiéndose en símbolos de esta tentativa de aprovechar el poder de la creatividad social, el poder de recrear y redefinir instituciones» (2007, 408).

Notas disonantes

La historia reciente del centro de São Paulo nos cuenta sobre la trayectoria de un imponente «monumento vivo y orgánico» que existió en una de sus calles. Hoy, al pasar frente a este lugar, todo lo que queda de él es un edificio de concreto abandonado, con sus puertas de entrada cubiertas de cemento. En noviembre del 2002, este «monumento», el edificio número 911 de la Avenida Prestes Maia, fue ocupado por un movimiento de vivienda, el Movimiento Sin Techo del Centro (MSTC), donde casi dos mil personas erigieron un nuevo

frente de lucha contra la exclusión y la segregación social en la ciudad, hasta que fueron retiradas del lugar por la fuerza pública en junio del 2007.

Los movimientos de vivienda del centro de São Paulo ganaron fuerza durante la década del noventa cuando comenzaron a exigir el cumplimiento de demandas sociales básicas y de habitación, ocupando edificios vacíos y creando impacto mediático sobre las políticas públicas y el debate en torno a la revitalización de la región. El espectro de la Ocupación Prestes Maia aún ronda las trayectorias de muchos auspiciantes, activistas y colectivos de arte de São Paulo que hicieron en aquel edificio una experimentación de formas simbólicas o colaborativas de disenso creativo. Las paredes del sótano del edificio, que consta de dos construcciones, una de trece y otra de veintidós pisos, y que en los años cincuenta perteneció a una fábrica de tejidos, daban la sensación de «hablar» de manera disonante sobre su día a día. Afiches, reproducciones de fotos en papel, grafitis y otros registros producidos por los colectivos, así como dibujos infantiles o simples inscripciones hechas con bolígrafo, contaban poco a poco los capítulos de las 468 familias que allí vivieron, alternando en aquel espacio expositivo improvisado narrativas de resistencia, imágenes personales y alegorías.

Reconocida hasta entonces como «la ocupación vertical más grande de América Latina», Prestes Maia habitaba en un área estratégica dentro de dos procesos de gentrificación, que prevén la desvalorización de una región antes de ser tasada nuevamente. «Cuando la recapitalización de la gentrificación ocurre, muchos de los moradores antiguos son forzados a salir, o son forzados a vivir en condiciones grotescas». (Rosler 1991, 25–26). En los medios y en la sociedad en general, la imagen que se divulga y se percibe del centro de São Paulo es la de degradación: una gran cantidad de colmenas, edificios abandonados, habitantes de calle y un ambiente de inseguridad tomado por el mercado «fordista popular» de la economía informal de los vendedores ambulantes (D'Arc 2006, 270). Al combinarse la decadencia con la revitalización, las inversiones corporativas en el centro ampliaron, por ejemplo, su culturización económica a través de «corredores culturales», como el auditorio de la Sala São Paulo, con sus conciertos de orquestas sinfónicas, al lado de la Pinacoteca del Estado, buscando recuperar el *glamour* del área para hacerla más atractiva a la clase media, a los sectores inmobiliarios y a los espacios de consumo y turismo.

Habituada a una rutina de líos judiciales, amenazas de restitución de posesión por parte de la policía y a una lucha popular que a menudo se confundía o bien chocaba de forma tensa con los colectivos de arte que actuaban allí, la Ocupación Prestes Maia era una parte intensa y vibrante de esta «Zona de poesía árida», tal como el colectivo Cia. Cachorra denominó aquel pedazo de la ciudad donde la aridez contrastaba con la poca sutileza. En parte, el arte producido por los artistas y los grupos que se acercaron al Prestes Maia en diciembre del 2003 en la exposición–evento ACMSTC (Arte Contemporáneo en el Movimiento Sin Techo del Centro), con la participación de 120 artistas, y después con otras acciones surgidas de colectivos como BijaRi, Catadores de Histórias, Cia. Cachorra, Colectivo Dragão da Gravura, Elefante, Espaço Coringa, Esqueleto Coletivo, Expêriencia Imersiva Ambiental, Frente 3 de Fevereiro, Nova Pasta, Tranca Rua y la coalición Integração Sem Posse,

‹ Ocupación Prestes Maia, 2009, São Paulo. Foto: Daigo Oliva

contribuyeron a intentar cambiar de alguna forma la imagen de un movimiento que usualmente es visto como «marginal» o «ilegal» por la gran mayoría de las personas, y mostraron la faceta de su organización cultural y colectiva que buscaba mejorar aquel lugar, como la biblioteca de casi dieciséis mil libros creada por uno de los habitantes de la ocupación, el señor Severino.

El vocabulario estético de una subcultura de *squat art* (arte de ocupación), presente en las intervenciones urbanas, *performances*, acción directa, escraches, medios tácticos, interferencias en vallas publicitarias, instalaciones hechas con anuncios inmobiliarios, ubicación de afiches, grabados y carteles en las paredes y en la parte externa de la Ocupación Prestes Maia, colaboró también con la construcción de barricadas efímeras para minimizar la acción violenta de la policía durante las restituciones de posesión de otras ocupaciones en el centro (como la Plinio Ramos en agosto del 2005), y con la creación de «artimañas visuales» para capturar el discurso de los grandes medios sobre los movimientos de vivienda. Ejemplos de ello son la bandera «Zumbi somos nós», creada por el Frente 3 de Fevereiro e instalada en la parte superior del edificio Prestes Maia, haciendo una conexión directa con la idea de ocupación como un gran «quilombo urbano»; los *performances* de los colectivos Catadores de Histórias y Tranca Rua; los grabados políticos diseñados por Espaço Coringa o el Colectivo Dragão da Gravura con la frase «integración sin posesión x reintegración de posesión»; afiches sobre gentrificación producidos por BijaRi, o el de «Vida X Propiedad» del Esqueleto Colectivo, que hace énfasis en las dicotomías entre la desigualdad social y los intereses económicos; la apropiación y la subversión de anuncios inmobiliarios transformados después en barricadas por el colectivo Elefante, donde unidos formaban la palabra «Dignidad»; una exposición antigentrificación con intervenciones hechas en esos anuncios, el Salón de Anuncios Inmobiliarios (SPLAC), promovido por el colectivo Experiência Imersiva Ambiental en una plaza; y el anuncio con la frase «Zona de poesía árida», instalados al frente de la Ocupación Prestes Maia por la Cia. Cachorra. Todos ellos son muestra de intervenciones simbólicas y discursivas que intentan responder a las necesidades de representación directa de un movimiento y de construcción de su imagen. En ese aspecto retórico, uno de los objetivos de esas acciones sería el de «cristalizar una imagen o una respuesta a un cuadro social confuso, evidenciando sus contornos» (Rosler 1991, 32).

No hay duda de que esos proyectos constituyen configuraciones contemporáneas más o menos potentes de una «tradición» desmaterializada del arte político en América Latina, al articular medios para alcanzar la efectividad radical de su comunicación y para lograr encuentros con otro público. La expresión social de aquello que yo llamaré aquí «conceptualismo insurgente» busca producir estrategias en las cuales ideas, medios, soportes y sugerencias lingüísticas son compartidos libremente en afiliaciones flexibles, redes de solidaridad y encuentros temporales. Sin embargo, si parte de la autoría individual y colectiva pudo ser diluida en algunas acciones, debe tenerse en cuenta la capacidad de los colectivos para disminuir la propia politización de sus formas de conceptualismo insurgente y de la producción colaborativa. Sucede que el propio colectivo de arte puede instrumentalizar un movimiento social para obtener dentro de él una mayor visibilidad de sus intervenciones,

› Grupo de Arte Callejero, Blancos Móviles y Elefante, ocupación Plínio Ramos, placas inmobiliarias con intervenciones, 2009, São Paulo. Foto: Henrique Parra

que son después registradas y presentadas a las instituciones del mundo del arte y que ponen a circular su «nombre-marca». Además de eso, está el problema de caer en la falla de un arte político de representación semidistanciada o en la simple creación de eventos o de campañas de *marketing* para un movimiento, donde se mezclan operaciones de las industrias de persuasión con una transgresión activista, que es justamente lo que debe evitarse en esas iniciativas.

Como ejercicio reflexivo, tal vez sea pertinente retomar aquí la figura del «autor como productor» de Walter Benjamin, quien en solidaridad con otros productores y con el proletariado —movimiento de moradores de la ocupación—, se dispone a socializar la producción de sus medios intelectuales-estéticos para transformar a consumidores en colaboradores. Como anotó el artista e investigador Gavin Adams en el texto crítico sobre la actuación de los colectivos de arte en la Ocupación Prestes Maia (Adams 2006), constituir un espacio público como espacio de lucha y de creación poética se da menos por la creación simbólica y más por la propia apertura de cualquier ser o autor de ese espacio y de esa creación, evitando cultivar la imagen del artista como «especialista». Las consecuencias negativas de este proceso administrativo de gerenciamiento de «productos artísticos» por parte de los colectivos pueden crear, erróneamente, formas de paternalismo bien intencionado y objetivos no siempre comunes. Cuando la voz misma de colaboración con la comunidad no es escuchada o es ahogada, el «otro» se transforma en «coadyuvante» y el colectivo pasa a

valorar solo su propia agenda de intereses, éxitos y méritos. Contrario a retratar formas sociales o crear batallas en el dominio de la representación, el artista-activista debería, con su práctica colectiva, comprometerse con la vida social como producción, «comprometerse con la propia vida social como medio de expresión» (Sholette y Stimson 2007, 13).

Considero que el propio trabajo colectivo en colaboración con las luchas y demandas de un movimiento social requiere estar atento a un proceso lento, pero cuidadoso, de formación de coaliciones que busquen producir solidaridad por medio de la diferencia (Critical Art Ensemble 2000, 65). Propender por un proceso continuo de educación de la experiencia y de sintonía entre los grupos sin expropiación, que se valga de proyectos dialógicos y retornos entre el arte, movimientos y comunidades, es el que necesitamos reelaborar y engendrar, pues la capacidad de su transformación revolucionaria solo se manifiesta en la creación colectiva en la vida cotidiana, en el lenguaje y el espacio de la ciudad. Pensar en el incentivo a la diversidad urbana, gracias a una intervención pública que confiera derechos de revitalización inclusiva a las clases más desfavorecidas, es sinónimo de «justicia espacial», tal como conceptúa la escritora Ava Bromberg: el espacio no como un receptáculo estático donde las personas viven, sino como algo que es activamente producido y reproducido por nuestras elecciones y relaciones. Así como el espacio ha de ser reivindicado, la justicia es producida, reproducida y experimentada, y debe ser comprometida en otros términos sociales para que creemos algo realmente diferente (Souza y Begg 2009, 123-124).

¿Dónde está el horizonte?

Es con esta pregunta, replicada cientos de veces por el Colectivo Contrafilé para una intervención en un túnel, que nuestro recorrido por las calles de São Paulo finaliza. El recorrido no concluye en sí mismo; el lector deberá buscar otros horizontes imposibles en la ciudad. Si retomamos, a través de las prácticas de arte activista mencionadas aquí, nuestra metáfora inicial de la pintura-juego creada por Fahlström, es claro que la máquina que nos movió por la ciudad no tendría cómo «manipular el mundo» si no pudiéramos participar directamente de esta acción ni experimentáramos con ella la prefiguración de nuestras utopías y deseos.

Fue Cornelius Castoriadis quien escribió que «la imagen del mundo y la imagen de sí mismo están evidentemente unidas siempre. Pero, a la vez, su unidad es producida por la definición que cada sociedad otorga a sus necesidades, tal como ella se inscribe en la actividad, en el hacer social efectivo» (1995, 180). El horizonte de transformación de una metrópoli como São Paulo parece estar infinitamente distante, pero no sería difícil de alcanzar si reivindicáramos constantemente los lazos sociales, las relaciones con la naturaleza, los modos de vida, las tecnologías y los valores éticos que queremos engendrar y mantener. El derecho a la ciudad, dice David Harvey (2008), es mucho más que la libertad individual incentivada por la competición y el capitalismo. Es un derecho común que nos modifica a nosotros mismos y al lugar donde vivimos, y que dependerá siempre del ejercicio de un poder colectivo y creativo de muchas personas.

Bibliografía

Adams, Gavin. 2006. «Coletivos de arte e a Ocupação Prestes Maia em São Paulo». Disponible en: <http://magazines.documenta.de/frontend/article.php?IdLanguage=9&NrArticle=245>.

Barros, Stella Teixeira de. 1984. «Out-Arte?», en: *Arte em Revista -"Independentes"*, Nº 8, año 6, octubre, (eds.) Otília Arantes, Celso Favaretto, Iná Costa y Walter Addeo.

Benjamin, Walter. 1987. «O autor como produtor», en: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.

Bessa, Antonio Sérgio. 2008. *Öyvind Fahlström: The Art of Writing*. Evanston: Northwestern University Press.

Caldeira, Teresa Pires do Rio. 2003. *Cidade de Muros. Crime, Segregação e Cidadania em São Paulo*. São Paulo: EDUSP.

_____ . 2006. «Um espaço público contestado: muros, grafites e pichações em São Paulo», en: *Como Viver Junto*, Catálogo de la XXVII Bienal de São Paulo. (eds.) Lisette Lagnado y Adriano Pedrosa. São Paulo: Fundação Bienal.

Castoriadis, Cornelius. 1995. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Centro de Mídia Independiente. 2005. «Manifiesto por la "Destorniquetalización" de la Educación». Disponible en: <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2005/02/306571.shtml>

Certeau, Michel de. 1994. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes.

Critical Art Ensemble. 2000. «Observations on Collective Cultural Action». In *Digital Resistance*. Available online: <http://www.critical-art.net/books/digital/tact4.pdf>

D'Arc, Helène Rivière. 2006. «Requalificar o século XX: projeto para o centro de São Paulo», en: *De Volta à Cidade: dos processos de gentrificação às políticas de "revitalização" dos centros urbanos*, (ed.) Catherine Bidou-Zachariasen. São Paulo: Annablume.

Fahlström, Öyvind. 1982 [1964]. *Öyvind Fahlström*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum.

Freire, Cristina. 1997. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC, Annablume.

Frente 3 de Fevereiro. 2007. *Zumbi Somos Nós. Cartografia do racismo para o jovem urbano*. São Paulo: VAI/Prefeitura de São Paulo.

Graeber, David. 2007. *Possibilities: Essays on Hierarchy, Rebellion, and Desire*. Oakland: AK Press.

_____ . 2009. *Direct Action: An Ethnography*. Oakland: AK Press.

Harvey, David. 2008. «The Right to the City». In *New Left Review* Nº 53, sept-oct.

Johnstone, Stephen (ed.). 2008. *The Everyday*. Cambridge: MIT Press.

Knabb, Ken (ed.). 1995. *Situationist International Anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets.

Lampert, Nicolas. 2007. «Struggles at Haymarket: An Embattled History of Static Monuments and Public Interventions». In *Realizing the Impossible: Art Against Authority*, (eds.) Josh Macphee y Erik Reuland. Oakland: AK Press.

Lévi-Strauss, Claude. 2005 [1955]. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras.

Longoni, Ana y Gustavo Bruzzone. 2008. *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Marighella, Carlos. 1969. *Mini-Manual do Guerrilheiro Urbano*. Disponible en: <http://www.marxistsfr.org/portugues/marighella/1969/06/manual/index.htm>

Mesquita, André Luiz. 2008. *Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000)*. Disertación de Maestría. São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponible en: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122008-163436/>

Morais, Frederico. 2001 [1970]. «Contra a arte afluente: o corpo é o motor da obra», en: *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*, (org.) Ricardo Basbaum. Rio de Janeiro: Contra Capa.

Raunig, Gerald. 2007. *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century.* Los Angeles: Semiotext(e).

Rosler, Martha. 1991. «Fragments of a metropolitan viewpoint». In *If You Lived Here. The City in Art, Theory and Social Activism. A project by Martha Rosler*. (ed.) Brian Wallis. Seattle: Bay Press.

Sholette, Gregory. 2008. *Gifts of Resistance*. New York: selfpublished. Available online: <http://www.gregorysholette.com/writings/writingpdfs/GiftsOfResistance.Perifieric..pdf>

Sholette, Gregory y Blake Stimson (eds.). 2007. *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Souza, Keg de y Zanny Begg (eds.). 2009. *There Goes the Neighbourhood: Redfern and the Politics of Urban Space*. Melbourne: Breakdown Press.

Turner, Victor. 1988. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.

Viajou Sem Passaporte. 1979 [1978]. «Público idiota», en: *Revista Cine Olho* Nº 5/6. São Paulo: publicación independiente.

Warner, Michael. 2002. *Publics and Counterpublics*. New York: Zone Books.

Colectivos y proyectos artísticos

Bicicletada: http://www.bicicletada.org

BijaRi: http://www.bijari.com.br

Catadores de Histórias: http://catadores.wordpress.com

Centro de Mídia Independente: http://www.midiaindependente.org

CORO: http://www.corocoletivo.org

Elefante: http://elefantecoletivo.wordpress.com

Esqueleto Colectivo: http://esqueletocoletivo.wordpress.com

Experiência Imersiva Ambiental: http://mapeia.wordpress.com

Frente 3 de Fevereiro: http://www.frente3defevereiro.com.br

Integração Sem Posse: http://integracaosemposse.zip.net

Política do Impossível: http://www.politicadoimpossivel.org

Projeto Matilha: http://www.projetomatilha.blogspot.com

Tarifa Zero: http://tarifazero.org

Verdurada: http://www.verdurada.org

AMNESIA Y DESACUERDOS. LUGARES DE LA MEMORIA EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICO-CRÍTICAS DEL ARTE ESPAÑOL EN LOS AÑOS SETENTA

Jesús Carrillo

> Las Agencias. *Prêt-à-Revolter*, 2000-2001, Barcelona. Foto: Las Agencias, cortesía del Macba

El 28 de mayo del 2009 se inauguraba la nueva disposición de la colección permanente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, principal institución dedicada a la conservación y difusión del arte contemporáneo en España, y profundamente ligada al proceso de construcción ideológica del régimen democrático. Sede de *Guernica*, la obra de Picasso que materializa y visualiza el compromiso de la vanguardia con la defensa de la libertad frente a la barbarie fascista, curiosamente el Reina Sofía se había convertido desde su apertura oficial como museo en 1992 en el buque insignia de una narración de la historia del arte español contemporáneo desde el punto de vista de la autonomía estética y de la celebración del genio individual, fundamentalmente de la tríada Miró, Picasso, Dalí. Es como si el potencial crítico y de acción política del arte de vanguardia y el entrecruzamiento entre el acontecimiento histórico y el proceso creativo quedaran cristalizados y codificados en aquel lienzo mítico de 1937. Su mera presencia en Madrid, como monumento y símbolo que sutura la prolongada herida abierta por la dictadura franquista, excusaba al resto del arte de cualquier función crítica y a la historia del arte de cualquier otra misión que la de contarse a sí misma.

El recorrido retrospectivo por las vanguardias abstractas de los cincuenta y sesenta, el *pop* local o las neofiguraciones de los setenta y los ochenta se ofrecían en el Museo Reina Sofía mediante un discurso lineal carente de cualquier anclaje en las circunstancias históricas. Lo más llamativo, sin embargo, era la omisión de cualquier referencia a las prácticas no objetuales de impronta conceptualista y frecuente contenido crítico que habían aglutinado el debate artístico de la década de los setenta, coincidiendo con los últimos años del franquismo y entrelazados con los distintos frentes de lucha contra el régimen. Se trataba, según se argumenta en este texto, de un olvido estructural, necesario para la instauración y sostenimiento de una nueva narración hegemónica que iba a dotar al arte de vanguardia de la función prioritaria de dar testimonio de la normalidad democrática mediante la celebración de su autonomía respecto de la coyuntura histórica, política y social específica. La autonomía en este sentido favorecía el establecimiento de vínculos y lazos ideológicos de índole opuesta a aquella, los que unían el arte al capital y a la economía de consumo con los que la joven democracia española pretendía alinearse. El objeto artístico, convertido en fetiche de una sociedad que aspiraba a la opulencia más que a la revolución, iba a encontrar su marco simbólico en la feria internacional de arte Arco, que se abrió con diez años de adelanto respecto de la colección del Museo Reina Sofía, y cuando *Guernica*, recién llegado, se exhibía tras una urna de cristal flanqueada por dos guardias civiles.

La nueva narración que proponía en el Museo Reina Sofía, diecisiete años después de su apertura, suponía un giro radical respecto de ese olvido estructural ya que la sección dedicada a la contemporaneidad se abría directamente con una sala consagrada en exclusiva a aquellas prácticas no objetuales comprometidas con una interrogación radical de los códigos, medios y sistemas dominantes. Esta sala se disponía como sustrato local de un recorrido por los sucesivos estratos discursivos del arte internacional de los setenta en

adelante. Mientras tanto, las neofiguraciones y transvanguardias locales, de centralidad indiscutida hasta entonces en la línea narrativa del museo, quedaban relegadas a una vía muerta que solo remitía al sistema mismo del arte.

Es importante decir que ni la crítica, ni la historiografía del arte, ni mucho menos el público, acusaría recibo de la radicalidad de tal giro. Esto demostraba hasta qué punto había sido efectivo el proceso ideológico puesto en marcha casi veinte años antes con la misión de anular la capacidad del sistema del arte de invocar la disensión y la imaginación revolucionaria, aunque solo fuera en la memoria. También ponía de manifiesto, sin embargo, otro proceso por el cual habían ido tomando fuerza, desde la periferia de la narración dominante encarnada por el Reina Sofía, otras narraciones alternativas que finalmente terminaron «tomando» el centro sin que este apenas opusiera resistencia. De hecho, dos de los más señeros representantes de aquella corriente olvidada habían recibido el más alto reconocimiento oficial con sendos premios nacionales en los años inmediatos. El tema de este ensayo es el de apuntar algunas claves para entender estos procesos.

La entrevista con Simón Marchán que se incluía dentro del primer volumen de *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, concluía con una serie de sombrías consideraciones acerca de dinámica entrópica en que habían entrado las vanguardias conceptuales con las últimas bocanadas del franquismo. En primer lugar destacaba «la ceguera y el sectarismo que nos embargaban a todos; el antifranquismo producía tal deformación de la realidad que éramos incapaces de distinguir entre lo que es un régimen dictatorial y lo que es una derecha conservadora o liberal», y, en segundo lugar, la pérdida de suelo propio: «los espacios alternativos que existían mal que bien durante la época de Franco no tenían cabida en una sociedad democrática que teóricamente no te excluía. [...] Y esa es la tragedia» (Corbeira y Expósito 2004, 143). Una tragedia, sobre todo desde el punto de vista de alguien que había estado profundamente comprometido con la teorización y la propagación de lo que él mismo había denominado «nuevos comportamientos» en su pionero *Del arte objetual al arte del concepto*, de 1972 (Marchán 1986, 273-290).

En esta reflexión retrospectiva, Simón Marchán nos da ciertas claves para interpretar una coyuntura compleja que decidió las líneas maestras de la narración principal de la historia de las prácticas artísticas en nuestra historia reciente, y, por extensión, el sentido del sistema del arte en la España democrática. De una primera lectura de su diagnóstico se deduce que la vanguardia o las vanguardias de principios de los setenta murieron por la rigidez de las posiciones que se defendían entonces, y que hacía confundir todo experimentalismo artístico con el antifranquismo. Esta rigidez se derivaba de un deseo de hegemonía tanto más ortodoxo y excluyente cuanto más alejado de la realidad era su hipotético despliegue en una esfera cultural abierta. Este talante quedaría demostrado en 1972 cuando, como nos recuerda Marchán, muchos de sus miembros, sobre todo del ala catalana, no dieron su brazo a torcer y se negaron a participar en los Encuentros de Pamplona, aquel insólito acontecimiento en el que la vanguardia internacional y la compleja escena artística

local cruzaron sus caminos auspiciados por el capital empresarial local.[1] Según este punto de vista, la beligerancia antifranquista que impregnaba la vida cultural, por un lado, y la dependencia de las dinámicas del arte respecto a las consignas y disciplinas de partido —PCE y PSUC—, por otro, habrían marcado fatalmente la especificidad del debate artístico español, de modo que, desaparecidas dichas condiciones con el advenimiento de la democracia, desaparecería también el suelo que permitiera su desarrollo.

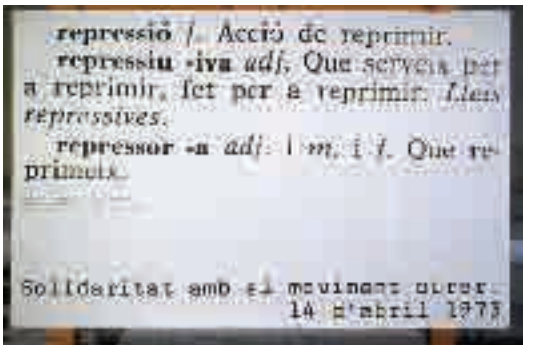
Una segunda lectura, sin embargo, nos hace pensar que la insistencia en la «ceguera» y en la «deformación» de la percepción que los agentes implicados tenían de su propia circunstancia histórica responden al surgimiento de otro patrón no menos hegemónico de representación histórica que exigía la explicación de la extinción de estos movimientos desde el punto de vista de una inadaptación estructural al nuevo medio. Esta interpretación no hace sino dotar de perspectiva a un proceso cuyo diagnóstico había realizado el mismo Marchán mucho más en caliente veinte años antes, en 1983, con motivo de la exposición «póstuma» del conceptualismo español «Fuera de formato», organizada por Concha Jerez. Situada en una era transvanguardista y posmoderna, según él, esta exposición no hacía «sino levantar acta de unas actitudes estéticas que no sabemos si como pago a conocidas altanerías, han pasado casi al olvido sin pena ni gloria» (Marchán 1983, 9).

Esta representación contrasta con la que se iba a construir retrospectivamente del mismo proceso desde Cataluña. Alexandre Cirici, fallecido en 1983, aún tuvo tiempo de constatar la rápida marginación y el olvido de los politizados «nuevos comportamientos» por parte de ciertas prácticas pictóricas de viejo o nuevo cuño y la sustitución del debate vanguardista sobre el diseño por la idea antimoderna de decoración.[2] Sin embargo, las dinámicas internas diferenciales y la reivindicación de tal hecho diferencial —acentuada por la exclusión del mismo dentro de las políticas artísticas de los primeros gobiernos democráticos: solo *Spain is different*—, contribuirían a una pronta recuperación de la vanguardia conceptual de los setenta para la narración hegemónica del arte catalán. Enfatizando en el binomio «vanguardia-catalanidad», la Cataluña democrática daría carta de naturaleza al movimiento conceptual situándolo como uno de los pilares fundamentales —junto a la estela de Antoni Tàpies, quien había entrado en franca polémica con aquellos— sobre los que se sostendría su identidad artística moderna. Tal interpretación se iba a consagrar oficialmente en la exposición «Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980», curada por Pilar Parcerisas en el Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona en 1992, haciendo coincidir la reivindicación de la tradición conceptualista catalana con los Juegos Olímpicos con los que la Ciudad Condal impulsaba su imagen de urbe cultural de cara al turismo mundial (Parcerisas 1992).[3] Tras la vocación arqueológica y enciclopédica de la exposición y del denso libro que la acompañaba iban a quedar difuminados las fracturas y los conflictos que se habían producido entre las distintas facciones, así como los compromisos acepta-

1 Para una interpretación del significado y circunstancias de este acontecimiento, véase Díaz Cuyás y Pardo 2004.

2 Tal como se comprueba en el testimonio recogido en Utrilla 1980.

3 Quince años más tarde, la misma historiadora desarrolla los hilos argumentales de la exposición en un libro que intenta dar cuenta general del movimiento conceptual en toda España (Parcerisas 2007).



Exposición Grup Treball en el Macba, vista general, 10 de febrero al 11 de abril de 1999, Barcelona. Fotos cortesía del Macba

dos durante el proceso de «normalización democrática» y la doma de aquella función crítica y subversiva que tan rotundamente había reivindicado para la práctica creativa Pere Portabella en 1972 (Fuster 1972, 67). La idea de una vanguardia autóctona, llena de creatividad y de utopismo juvenil, rescatada para la nueva Cataluña democrática, era una imagen demasiado potente para ser desaprovechada.

El único eco audible de tales «desacuerdos» fue la polémica entablada entre la comisaria de la exposición, defensora de los signos identitarios de un conceptualismo político y catalanista, y la historiadora del arte y crítica Victoria Combalía, que proyectaba una mordaz mirada crítica sobre lo que ella consideraba una manipulación política del arte, tanto en el 92 como veinte años antes. La interpretación del papel del Grup de Treball estaba en el centro de ese debate.

Se ha identificado habitualmente la exposición dedicada a España en la Bienal de Venecia de 1976, bajo el título de «Vanguardia y realidad social», como el canto de cisne de una concepción del arte —útil, de clase, etcétera— fatalmente destinada a desaparecer en la nueva era democrática. Sobre lo que tal vez no se ha reflexionado lo suficiente es sobre el hecho de que fueron algunos de sus protagonistas los que mantuvieron el timón teórico e ideológico —e incluso institucional, en el caso de Tomás Llorens—, durante la metamorfosis que sufrió la noción del arte en la primera década de la democracia. Si dejamos a un lado el marcado contraste entre la perspectiva de los promotores de la muestra y la dirección que el arte tomaría en los años siguientes, y nos fijamos en las circunstancias que rodearon la muestra, tal y como las describe minuciosamente Rosalía Torrent,[4] percibimos claramente el esfuerzo por monopolizar el valor simbólico del arte de vanguardia desde la República hasta la muerte de Franco. Esto era típico de las dinámicas de la época y en absoluto exclusivo del grupo que finalmente se hiciera con la organización de la exposición.

Utilizando como andamio la dialéctica del materialismo histórico, la exposición y los textos programáticos del libro publicado a partir de la misma,[5] iban a recorrer cronológicamente las distintas fases del arte de vanguardia políticamente comprometido, explicando su lógica a

4 Véase su texto en AA. VV 1997, 212–278.

5 Véase el texto de Valeriano Bozal, «Para hablar del realismo no hay que hablar del realismo» (AA. VV. 1976, 111–136).

partir de la coyuntura histórica específica, para pasar después a enumerar las razones de su fatal caducidad: la ingenuidad de los presupuestos populistas de unas o las contradictorias reclamaciones de autonomía de otras, particularmente las prácticas conceptuales. Recordemos que *Champs d'attraction*, del Grup de Treball, formaba parte de la exposición veneciana. La lectura de los textos resulta interesante no tanto por sus propuestas de un arte adecuado a la realidad social española del presente —Rosalía Torrent destaca lo confuso de la última sección de la exposición—, sino por la sensación de proceso cerrado que dejaba. En el mencionado ensayo de 1983, Simón Marchán sentenciaba: «"Vanguardia artística y realidad social: España 1936-1976" no solamente sirvió como revisión del arte español de posguerra, sino que marcó un hito de nuestra historia, el agotamiento de un periodo en el que se incluían las propias manifestaciones conceptuales» (AA. VV. 1976, 9).

En el ámbito del arte, el signo de la «normalización democrática» se decidió rápidamente durante el intenso periodo que va de 1976, año de la Bienal de Venecia, a 1982, en el que el Partido Socialista accede al poder. Durante este lapso de tiempo, las energías del arte políticamente comprometido se agotaron en el esfuerzo de algunos por llevarse el gato al agua en la configuración del nuevo orden, o se disiparon en el desencanto de otros que se sintieron traicionados por la actitud de sus antiguos camaradas y por la dirección que iban tomando los acontecimientos.[6] El resultado de este desgaste no fue simplemente la despolitización del sistema del arte y el florecimiento espontáneo de nuevas prácticas transvanguardistas sino, sobre todo, la gradual instauración de un nuevo, aunque difuso, marco ideológico que redefinía la función del arte en la sociedad democrática y en el que no tenían cabida las dinámicas de la vanguardia artística del tardofranquismo.

El mismo comisario de la exposición de Venecia, Valeriano Bozal, en un sostenido giro kantiano, se iría alejando paulatinamente de sus tesis acerca de un «arte perfectamente útil», por citar la obra de Alberto Corazón que le había servido como modelo ejemplar, para adentrarse en una noción modernista e historicista de las vanguardias cuyo paradigma eran las canónicas salas del museo. En los volúmenes XXXVI y XXXVII del *Summa Artis*, publicados en 1992 y revisados en 1995, Bozal sustituía aquella reorientación radical de la praxis de 1976 por la investigación de los hallazgos derivados de la inspiración individual del artista y la reconstrucción de los fragmentos de la quebrada vanguardia hispana. En su última recopilación de ensayos sobre arte, publicada en 2006, solo iba a dedicar unas páginas a un artista no objetual, el miembro del grupo de arte experimental Zaj, Juan Hidalgo, sobre todo para reflexionar sobre la ceguera juvenil que había impedido a su generación interpretar las prácticas de Zaj más allá de la dinámica antifranquista (AA. VV. 2006, 193-203).

Paralelamente, y haciéndose a menudo indistinguible, iba a desarrollarse otra variante de modernismo —que derivaría en posmodernismo en los años siguientes— cuyo origen puede identificarse en el entorno del profesor de la Universidad Complutense, Antonio Bonet Correa. Si la generación de Valeriano Bozal había partido de la dialéctica marxista y de la dinámica antifranquista, este otro grupo iba a formular una genealogía formalista de la

6 Este proceso ha sido descrito con gran lucidez por Teresa Vilarós (1998).

vanguardia sustentada en una relación más laxa, aunque no por ello menos erudita y refinada, con el marco histórico. Francisco Calvo Serraller y el crítico Juan Manuel Bonet iban a convertirse en los valedores de este modelo que pronto encontró eco en las nuevas «modernidades» artísticas y críticas de corte «apolítico» de los setenta y ochenta. A pesar de sus diferencias, ambas corrientes iban a manifestar un interés común por la plasmación museográfica de la vanguardia española y la construcción sobre la misma de un sistema de las artes ajustado al nuevo contexto de la democracia. En *Arte y Estado en la España del siglo XX*, María Dolores Jiménez-Blanco —discípula de Francisco Calvo Serraller— interpretaba la próxima refundación del Reina Sofía en museo de la vanguardia como la culminación de los ideales, tantas veces frustrados, de modernidad y progreso en la historia de España. En ese modelo centrípeto y modernista de la vanguardia las experiencias no objetuales de la década final del franquismo no tenían cabida.

Se puede decir, por tanto, que la valoración global de la variopinta escena vanguardista de los setenta como una entidad paralizada por la rigidez de su dogmatismo o por su inadaptación a los nuevos tiempos puede que sea más una proyección necesaria para el sostenimiento del nuevo sistema del arte en nuestro país que la descripción de un proceso fatal e irrevocable. Se han necesitado casi tres décadas para que un historiador del arte como Alberto López Cuenca se atreva a abordar los distintos factores que intervinieron en el proceso de transmutación del arte de vanguardia en la España democrática desde una perspectiva global y con voluntad de distanciamiento crítico (AA. VV. 2006, 21-26). Mediante un alejamiento explícito de las narraciones autocelebratorias o quejumbrosas acostumbradas, López Cuenca incardina el cambio sistémico del mundo del arte en el cambio más general de la sociedad española: un cambio de raíces económicas, ideológicas y políticas. De un modo muy perspicaz, López Cuenca subraya el significado del fenómeno Arco en este proceso. No es simplemente que los gobiernos impulsaran la mercantilización del mundo del arte y la reactivación del objeto como bien de consumo siguiendo la tónica general internacional sino que, mediante la enfática identificación de esta transformación con la modernización y europeización del país, se utilizaba el valor simbólico del arte para definir la identidad de la nueva España como democracia capitalista.

Al acercarnos al final de la década de los ochenta comienzan a hacerse evidentes la mediocridad y la esterilidad de un sistema desarticulado, dependiente y alimentado artificialmente, pero también, las dificultades estructurales del mundo del arte para romper esta dinámica, limitándose en la mayoría de los casos a sufrir impotente el descrédito paulatino de las políticas culturales y los efectos de una crisis económica que le alcanzará de lleno tras los festejos de 1992. Este desgaste del entusiasmo iba a traer como corolario el que algunos artistas y críticos de la generación siguiente al inmediato posfranquismo volvieran a poner en circulación la vieja noción de autonomía. El texto de Mar Villaespesa «Síndrome de mayoría absoluta», con la consigna de que «el arte no debe servir para poner marco al poder», hacía recuento general, en 1989, de lo que había sido la década y proponía una emancipación definitiva del arte español de la imitación acrítica de modelos foráneos y de las tutelas estatales (1989, 81-83).

Salvo excepciones, las declaraciones por la autonomía del arte que se suceden en este periodo entre décadas raramente logran superar un tono de evocación melancólica, como si se tratara de una utopía perteneciente a un tiempo irremediablemente perdido. Este tono entre la melancolía y el ansia por encontrar una salida es el que domina en el proyecto historiográfico-expositivo de José Luis Brea, «Antes y después del entusiasmo. 1972-1992», que era una apuesta por salir del vacuo interregno de los ochenta y redefinir genealógicamente los fundamentos del arte español mediante una realimentación de las fuentes conceptuales de la década anterior.[7] En la exposición, celebrada en la KunstRai de Ámsterdam en 1989, y en el libro publicado tras la misma, se pone a Joan Brossa, Isidoro Valcárcel Medina, Juan Hidalgo y Ferrán García-Sevilla a dialogar con artistas de la nueva generación, vinculados sobre todo con el circuito sevillano de la Máquina Española de la mano de Pepe Cobo, como Pepe Espaliú, Guillermo Paneque, Federico Guzmán, Simeón Saiz o Rogelio López Cuenca, entre otros. El debate tardomodernista de los primeros se retoma desde una perspectiva muy peculiar que elude la centralidad de la coyuntura histórica en que éste se había producido, para enfatizar en los rasgos lingüísticos que podían ser reconocidos y releídos por los segundos dentro de una concepción neo-benjaminiana de la historia. El ensayo introductorio del libro llega a localizar una transhistórica tendencia hispana a explorar la complejidad del lenguaje, reinterpretando la herencia del conceptual en términos de conceptismo barroco. El conceptualismo, convertido en conceptismo, se descabalga de la lógica de la modernidad que le diera a luz para cobrar sentido ahora en una economía barroca de la representación que José Luis Brea argumenta prolijamente en el texto de tal título que sirve de introducción al libro.

No es José Luis Brea el único que, en la frontera con los noventa, mira al conceptual como una tabla de salvación frente a la mediocridad y el provincianismo hispano. Otros dos jóvenes colaboradores de las revistas Figura y Arena, Juan Vicente Aliaga y José Miguel Cortés, publican en 1990 el volumen Arte conceptual revisado. Es interesante notar hasta qué punto la herencia conceptual se había difuminado en menos de dos décadas y en qué términos parecía pertinente recuperarla para el presente. De todo el material textual recuperado para su libro, el conceptualismo nacional solo estaba representado por una entrevista a Simón Marchán, quien, aunque seguía dando una versión distanciada y condescendiente de aquellos años politizados, abogaba por la reconstrucción de su memoria y la activación de su herencia en un neoconceptual reflexivo para las jóvenes generaciones de artistas.

Curiosamente, iba a ser en Cataluña y no en la totalidad del Estado en donde esa recuperación se iba a producir de un modo más claramente reconocible. Un dato, en ese sentido, es la exposición que otro joven miembro del grupo de críticos cercano al proyecto Arena, Gloria Picazo, iba a comisariar para la galería Alfonso Alcolea en 1990, bajo el título «Art concepte. La década de los setenta en Cataluña». En el breve texto introductorio del

7 La exposición venía acompañada de un libro que contenía un texto introductorio de José Luis Brea y la transcripción de una serie de mesas redondas con los participantes (AA. VV. 1989).

Proyecto editorial *Impasse*, Lleida, Cataluña. Foto: Jordi V. Pou, cortesía del Centro de Artes La Panera

catálogo se perciben las líneas maestras de lo que iba a ser «Idees i actituds» dos años más tarde.

La recuperación del legado de los setenta en los noventa se iba a producir en un primer momento desde una perspectiva «normalizadora» y apoyada por las nuevas tendencias neoconceptuales internacionales. Desde Cataluña, pero con una perspectiva amplia, algunas iniciativas editoriales y expositivas iban a estimular ese proceso revisionista dentro de la cuestión general del arte contemporáneo en España. Este es el caso de *Impasse*, un proyecto editorial encabezado por Gloria Picazo desde el Centro de Arte La Panera, de Lleida. Desde 1998 ha sacado siete números, de los cuales los cuatro primeros adoptaron una perspectiva de historia del arte. Junto a ella, la Fundació Espais d'Art Contemporani de Girona, fundada en 1987, y su publicación periódica Papers d'Art, dirigida por Carme Ortiz, ha trabajado en esa misma dirección. Un ejemplo es su número monográfico «Arte y política. Treinta años de creación artística en el Estado español, 1970-2000».

Es interesante notar que esta fiebre revisionista de las prácticas artísticas y las políticas producidas desde la transición que se observa desde la década pasada apenas ha afectado a la historia del arte académica y universitaria que sigue dominada por el canon modernista o por el localismo más absoluto. Los progenitores de la historiografía de lo contemporáneo desde 1976 siguen inamovibles tras sus baluartes sin que la generación posterior, aquella que ocupa hoy cómodamente las titularidades en los departamentos de historia del arte, haya logrado «matar» al padre y elaborar una perspectiva alternativa sólida, permaneciendo a la sombra de los grandes «hombres» y limitándose a desarrollar o a rellenar los huecos —los «nombres»— de una línea historiográfica prefijada.

Pero si «los noventa se quisieron políticos», como dijera Marcelo Expósito (1997, 21), esa dimensión no se iba a abordar de un modo sistemático hasta la segunda mitad de la década,

coincidiendo con la llegada al poder del conservador Partido Popular y con el surgimiento de nuevos modos de articulación política y artística que de un modo espontáneo reconocían una serie de objetivos comunes con las prácticas artísticas de las vanguardias conceptuales, aunque, en la mayoría de los casos, se partía de una ignorancia casi absoluta del legado activista del arte antifranquista. Estos hijos de la precarización laboral estaban inmunizados frente a los cantos de sirena del mundo del arte y se sentían fuertemente atraídos por una ética y una estética de la autonomía, la creación de redes alternativas de comunicación y la acción colectiva.

Es en este contexto que ha de entenderse el renovado interés por las prácticas experimentales y creativas de los setenta que se ha producido en los últimos diez años. Este interés no proviene, como ocurriera en 1992, del intento de reconstruir la gloriosa memoria de una modernidad injustamente olvidada, ni de la pretensión de buscar referentes patrios para las tendencias neoconceptuales. Dos son los aspectos principales que caracterizan este interés: el primero, la búsqueda de modos de vincular la práctica artística con una experimentación radical con los lenguajes, los medios y las tecnologías de la sociedad en su conjunto; el segundo, el reconocimiento de una línea discontinua, pero nunca del todo interrumpida, en la definición del arte como espacio de activismo contrahegemónico.

En dicho camino, las nuevas generaciones de finales de los noventa se han encontrado con las energías renovadas de algunos miembros «históricos» del activismo artístico antifranquista. Debemos mencionar a este respecto el estudio de Narcís Selles *Art, política i societat en la derogació del franquisme. L'Assemblea Democràtica d'artistes de Girona*. El mismo Narcís Selles acaba de publicar en 2007 una detallada monografía sobre quien definió la identidad entre catalanidad y vanguardia, así como uno de los más firmes reivindicadores de los nuevos comportamientos en Cataluña desde mediados de los sesenta, Alexandre Cirici Pellicer. Peculiar de estos nuevos trabajos, aunque sean producidos por viejos militantes, es su desviación de la interpretación historicista del conceptualismo catalán al poner de relieve procesos transversales y coyunturas específicas que no suelen tener cabida en el rosario de hitos estéticos típico de la historia del arte más canónica. Ese giro, por el contrario, quiere recuperar una consanguinidad entre el pasado y el presente desde un punto de vista que desborda la línea de sucesión de «ismos» que la narración museográfica tiende a registrar.

Con similar intención de devolver el hecho artístico al magma de prácticas culturales y políticas en que ha tenido lugar, se han concebido los recientes proyectos expositivos «Disidencias-otras. Poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca: 1972-1982», comisariada por Fernando Golvano para el Koldo Mitxelena de San Sebastián, y «Vivir en Sevilla», organizada por Pedro G. Romero en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, ambos en 2005.

En este mismo sentido, el proyecto de Vantentín Roma de releer el escenario barcelonés de los setenta desde la perspectiva del vínculo entre arte y diseño, los proyectos pedagógicos y las transformaciones industriales del momento, supone un vuelco a la interpretación

> Las Agencias, *arTmani*, 2001, Barcelona. Foto: Andrés Blanchard, cortesía del Macba

del conceptual catalán como un «ismo» por excelencia definido por las dinámicas de una vanguardia politizada, que venía repitiéndose desde la perspectiva clásica de Simón Marchán, aderezada por la polémica entre Pilar Parcerisas y Victoria Combalía sobre el sentido del catalanismo en su desarrollo. La propia noción de «conceptual», en tanto marca artística sancionada por historiografía y crítica, se diluye dentro la compleja melé de relaciones que se identifican en el entorno económico, sociocultural y político de la cultura catalana de los años setenta.

Es necesario señalar que la relectura de las prácticas conceptuales en la última década se diferencia de la que se produjera en 1992 en que ya no se corresponde con una reivindicación nacional, sino que responde a un intento de repensar las prácticas locales de los años setenta desde fuera de los marcos interpretativos del discurso estadounidense dominante. La mayor novedad es que, aunque permanece el énfasis puesto en la especificidad autóctona, no se reivindica de un modo solitario sino en coordinación con otros casos periféricos, en especial aquellos que compartían con Cataluña, y con España en general, el haberse dado durante periodos dictatoriales y represivos. Ese es el espíritu del proyecto de investigación «Vivid Radical Memory», puesto en marcha en 2006 desde la Universidad de Barcelona por Antoni Mercader, quien fuera miembro del Grup de Treball. Su objetivo era tanto auspiciar una red de investigación y debate de las prácticas conceptuales «desde el este y el sur», como crear un archivo abierto de dichas prácticas en Internet, generado colectivamente por tales investigadores, y que debía servir para fundamentar

interpretaciones alternativas del arte del periodo y posibilitar genealogías distintas sobre las cuales sustentar la práctica tanto histórico-crítica como artística contemporánea.[8] La exposición «Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression», celebrada en la Württembergischer Kunstverein de Stuttgart en la primavera del 2009, puede considerarse como la plasmación expositiva de sus presupuestos, aunque formalmente la trama de «Vivid Radical Memory» se estuviera diluyendo.

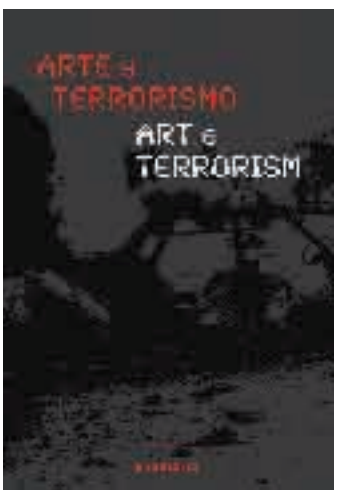
La activación de las prácticas conceptuales de los setenta se produce, en este caso, en sintonía con su espíritu inicial, dentro de una dinámica de contestación y acción colectiva. A pesar de que el futuro de «Vivid Radical Memory» no está asegurado, tal vez por su propia naturaleza como proyecto pionero, la potencia de las dinámicas que fue capaz de estimular de modo inmediato es síntoma de la intuición de Antoni Mercader al ponerlo en marcha. Sus semillas, sin embargo, no han arraigado con igual fuerza en la escena hispana que en ese otro sur latinoamericano donde, a partir de los primeros contactos auspiciados por el proyecto barcelonés, se pusieron las bases de un proceso constituyente que ha dado lugar al proyecto de investigación y activación de las prácticas artístico-críticas desde los años sesenta autodenominado provisionalmente «Red Conceptualismos del Sur», que incorpora a miembros de prácticamente todos los países de América Latina. El aglutinante añadido al espíritu inicial de «Vivid Radical Memory», aparte de las especificidades del ámbito latinoamericano, es la defensa de un patrimonio que está siendo crecientemente apetecido por museos y coleccionistas de todo el mundo rico, en particular los Estados Unidos de América. Además de incoar una cartografía sistemática del legado de estas prácticas con el fin de promover investigaciones y generar archivos estables que impidan su expatriación, el grupo también tiene la misión de generar distintos mecanismos de activación poético-política del mismo en el presente. Son conscientes, sin embargo, de que la protección de tal patrimonio solo puede llevarse a cabo interviniendo simultáneamente en el foro global en que se debaten las políticas y las economías del arte. Otro ingrediente diferencial de la «Red Conceptualismos del Sur» es el hecho de no contar en principio con estructura institucional alguna sino, por el contrario, el coaligarse para suplir dicha carencia.

El arraigo de un proyecto como el de Antoni Mercader en España no podía producirse de modo similar por razones derivadas del contexto ideológico e institucional en que se entiende la práctica artística y su interpretación histórico-crítica en España, tal como hemos intentado describir en las páginas precedentes. Más allá de la desactivación de buena parte de la criticidad de la escena artística desde el inicio de la democracia, el elemento distintivo del sistema español es el papel central, casi monopolista, que tienen las instituciones derivadas de los poderes públicos en la enunciación y administración del discurso artístico, hasta el punto de que es difícil concebirlo al margen de las mismas. Esta situación, prácticamente inversa a la de los miembros integrantes de la «Red Conceptualismos del Sur», no impide absolutamente la constitución de un frente que reivindica el legado de las prácticas conceptuales para diseñar nuevas genealogías del presente, pero sí determina los modos en que este se genera y se desarrolla, así como su alcance y sus limitaciones.

---

8 Los resultados de dicho proyecto inconcluso pueden consultarse en su página electrónica.

Como ya dijimos, el final de la década de los noventa y, sobre todo, los primeros años del nuevo siglo iban a ser testigos de una reactivación de la escena crítica del arte que se rebelaba contra las genealogías convencionales diseñadas durante la transición. La proliferación de iniciativas autónomas iba a tener que negociar sus reivindicaciones y encontrar aliados en las instituciones que controlaban los recursos y los canales de enunciación y valorización de los discursos. De hecho, los integrantes de algunas de estas instituciones estaban comprometidos en un proceso de renovación crítica en direcciones coincidentes con las de los activistas independientes, con muchos de los cuales existían ya vínculos puntuales. El proyecto editorial independiente *Brumaria*, puesto en marcha en 2002 por Darío Corbeira y Marcelo Expósito, encarna muy bien la intención de salvar la aparente cesura entre las experiencias de las vanguardias de final del franquismo y las prácticas críticas contemporáneas. El énfasis puesto en el análisis global de la práctica artística, de los medios y de la cultural en general, se reconoce explícitamente en *Brumaria* como legado de ese pasado oscurecido durante la transición. Estos fructíferos encuentros entre el nuevo y el viejo activismo, que se producen en principio en los márgenes, van a encontrar un repentino aliado en el Museo, que con el cambio de década y de siglo busca redefinir su posición como institución cultural hegemónica de acuerdo con nuevos parámetros. El Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona es particularmente relevante en este proceso desde el momento en que, por un lado, se presenta como depositario del legado «nacional» del conceptualismo catalán, y, por otro, se postula como prototipo de un nuevo modelo de museo alternativo a la tradición histórico-modernista encarnada por el Reina Sofía: un museo *mise en abyme* que subraya la permeabilidad entre la experimentación de vanguardia y las dinámicas sociales contemporáneas. La exhaustiva exposición dedicada en 1999 al Grup de Treball suponía un anuncio de dicha bidireccionalidad. El taller «De la acción directa como una de las bellas artes», realizado en octubre del 2000, y el subsiguiente proyecto, «Agencias», iban a servir de campo de pruebas para la alianza estratégica (o táctica, según nos situemos del lado de los activistas o del Macba) entre este nuevo modelo de museo y el activismo artístico.



Carátulas de la revista *Brumaria* Nº 8, 12 y 14. Fotos cortesía de la revista

Muy cercana a la política del Macba, aunque sin las obligaciones patrimonialistas del museo, está la programación de la Fundación Antoni Tàpies, también en Barcelona. La Fundación ha explorado en sus exposiciones modos alternativos de contar los procesos artísticos y culturales más allá de la exhibición del objeto, y ha experimentado con modos no canónicos de explicar la especialidad y temporalidad del arte. Por un lado se pone un claro acento sobre la ciudad como lugar en el que las cosas suceden, y, por otro, en fórmulas diferentes de traer los acontecimientos y los hechos del mundo al espacio del arte, como puede ser el archivo, el montaje documental, etc. Tal vez por razones históricas —la famosa polémica entre Tàpies y el Grup de Treball—, la Fundación no ha abordado, por el momento, el conceptualismo en Cataluña, aunque sí el trabajo de uno de sus contemporáneos, Isidoro Valcárcel Medina, en un proyecto comisariado por José Díaz Cuyás, que recorría, aunque sin mostrarlo, todo el trabajo del artista. A pesar de haber sido reivindicado repetidamente, Valcárcel Medina se ha resistido hasta ahora a convertirse en referencia de autoridad para ninguna operación neoconceptualista.

En 2003, el Macba, junto con otras dos instituciones de menores dimensiones pero animadas por una vocación similar —la Universidad Internacional de Andalucía y el centro de arte Arteleku, perteneciente a la diputación de Guipúzcoa—, decide aglutinar las iniciativas dispersas de relectura en clave política de la historia reciente del arte español, que por entonces estaban proliferando, en un macroproyecto de investigación y exposición

> Exposición «¿Cómo queremos ser gobernados?», 22 de septiembre al 7 de noviembre de 2004, Macba en colaboración con la Universidad de Lüneburg (Alemania), Centro Cívico La Mina, Barcelona. Foto cortesía del Macba

titulado «Desacuerdos» en homenaje a Jacques Rancière. El contexto de frente común respecto del gobierno conservador instalado en Madrid y la dinámica de colaboración entre el activismo y dichas instituciones, que se había establecido en los años precedentes, iban a generar las condiciones para que un proyecto de tales características pareciera posible.

Un personaje clave en la definición original del proyecto y su ulterior desarrollo fue Marcelo Expósito, videoartista, investigador de los medios y agitador de la escena artística, quien venía madurando desde tiempo atrás un proyecto de investigación colectiva sobre el deshilachado legado de la creación activista en España desde el tardofranquismo. Tras varios intentos fallidos, este proyecto, finalmente denominado «1969–… Algunas hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español», se convertiría en el corazón del organigrama más extenso de «Desacuerdos». Su filosofía se definió en documentos internos y es accesible en los textos incluidos en las primeras dos publicaciones vinculadas a «Desacuerdos». Según reza en ellos, «1969–…» no quería ser una historia del arte político en España sino que pretendía generar, por medio de una red de investigadores, un archivo y una trama de narraciones que visibilizaran y reactivaran la relación entre arte y acción política, sin por ello reconstruir una nueva narración dominante; antes bien, afirmando que «es factible hilar una historia de las prácticas artísticas en nuestro país que no oscurezca las diferencias ni los antagonismos, ni los sofoque sometiéndolos a la horma de una historia

‹ Las Agencias, *Dinero gratis*, 2001, Barcelona. Foto: Las Agencias, cortesía del Macba

del arte contemporáneo que describe con naturalidad y aparente inocencia la sucesión y convivencia de movimientos u opciones estilísticas…» (Expósito 2004, 118).

A pesar de esta explícita voluntad contrahegemónica, en «1969–…» había una idea bastante clara de aquello que constituía su objeto ideal de investigación, un objeto que coincidía perfectamente con las prácticas conceptuales de la primera mitad de los setenta y sus secuelas posteriores. Sin embargo, el perfil historiográfico tradicional de las mismas iba a ser transgredido desde distintos flancos. En primer lugar, desde la transversalidad de puntos de vista como los aplicados por Valentín Roma, a la sazón miembro de la red de investigadores. Además del diseño y la edición, esta transversalidad vinculaba la práctica artística al cine militante —hasta entonces historiográficamente divorciados— y al movimiento feminista, tradicionalmente silenciado en la historia del arte y la cultura de la España democrática. El segundo flanco que se intentaba transgredir era el de la insularidad cronológica de estos fenómenos, vinculados con el tardofranquismo, reconociendo ecos y proyectando vectores de continuidad en el corazón mismo de la «normalidad democrática» y el presente más inmediato. La creación de redes alternativas de comunicación, la acción colectiva y la investigación de nuevos modos de producción eran aspectos que la práctica contemporánea reconocía como comunes en fenómenos cuya memoria le había sido sistemáticamente escamoteada.

‹ Patrick Faigenbaum y Joan Roca, *Barcelona. Vista del Besòs, 1999–2004*, instalación en la Rambla Prim, Barri Besòs, dentro de la exposición «¿Cómo queremos ser gobernados?», 22 de septiembre al 7 de noviembre de 2004, Barcelona. Foto cortesía del Macba

De ese modo, en «1969–…» y en «Desacuerdos» se diluía el perfil del conceptual como «ismo» y de la práctica artística en general como un campo separado dentro de la cultura. En las exposiciones que se sucedieron y en los volúmenes sucesivos vinculados al proyecto se enfatizó en la yuxtaposición de fenómenos aparentemente inconexos «cómic, cine, cartelismo, arte sonoro» y en la fricción de posturas antagónicas como modo de abrir brechas en la narración histórico-artística al uso, y como estímulo a nuevas y desprejuiciadas miradas sobre las prácticas culturales.

La explosión de la trama de investigadores en que se fundamentaba el proyecto, causada por dinámicas entrópicas congénitas de la cultura antagonista española, así como la rigidez de las instituciones a la hora de negociar los procesos y mecanismos de relación con grupos autónomos, deberían servir para reflexionar sobre las dificultades y las contradicciones con que se enfrenta la construcción colectiva de una memoria radical como la que este proyecto propone. Sin embargo, los resultados derivados del empeño, por muy fragmentarios y parciales que fueran, mostraron la insostenibilidad de una memoria construida exclusivamente desde la institución, y la necesidad que tienen las iniciativas autónomas de encontrar en esta última plataformas de debate público más amplias. Nuestra desconfianza, por ello, no debe paralizarnos. La proliferación de propuestas «reificadoras» y naturalizadoras de la historia del arte, como la exposición «El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España», celebrada en el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid, comisariada por Rosa Queralt, nos recuerda la urgencia y pertinencia de un trabajo como el que nos ocupa. El único texto historiográfico que acompaña al catálogo, el de Victoria Combalía, titulado «El arte conceptual español en el contexto internacional», vuelve a insistir en sus tesis sobre la relación del «ismo» español con los «ismos» foráneos, situando la interpretación de las prácticas conceptuales en el limbo de la historia del arte.

Las líneas que pueden seguir futuras investigaciones son muchas. Algunas de ellas ya han sido apuntadas aquí respecto de los proyectos de «Vivid Radical Memory», Valentín Roma y «1969–…». Se me ocurre que sería interesante situar las experiencias conceptuales junto a otras dinámicas de la vida madrileña y barcelonesa con las que estuvieran conectadas, más allá del ámbito del arte o de las posiciones políticas más usuales, dando protagonismo a la ciudad y a la superposición de experiencias en un periodo de intensos cambios.

Bibliografía

AA. VV. 1976. *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936–1976*. Barcelona: Gustavo Gili.

AA. VV. 1989. *Antes y después del entusiasmo, 1972–1992*. La Haya: SDU.

AA. VV. 1997. *España en la Bienal de Venecia: 1895–1997*. Castellón: Servicio de Publicaciones de la Diputación.

AA. VV. 2006. *Estudios de arte contemporáneo. Temas de arte español del siglo XX*. Madrid: La Balsa de la Medusa.

Aliaga, Juan Vicente y José Miguel Cortés. 1990. *Arte conceptual revisado*. Valencia: Universidad Politécnica.

Corbeira, Darío y Marcelo Expósito. 2004. «Entrevista a Simón Marchán Fiz», en: *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español.* (ed.) José Díaz Cuyás. Barcelona: Ediciones del Macba.

Díaz Cuyás, José y Carmen Pardo. 2004. «Pamplona era una fiesta. Tragicomedia del arte español», en: *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español.* (ed.) José Díaz Cuyás. Barcelona: Ediciones del Macba.

Expósito, Marcelo. 1997. «¿Qué significaría (a partir de) hoy "arte político"?» y «¿De qué hablamos en realidad cuando decimos "los noventa"?», en: *Papers d'Art* Nº 74.

_____ . 2004. «Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el estado español», en: *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español.* (ed.) José Díaz Cuyás. Barcelona: Ediciones del Macba.

Fuster, Jaume. 1972. «La aportaciò cinematogràfica de Joan Brossa. Una conversa con Pere Portabella», en: *Estudios escénicos* Nº 16.

Jiménez-Blanco, María Dolores. 1989. *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Madrid: Alianza.

Marchán, Simón. 1983. «Después del naufragio», en: *Fuera de formato*. Madrid: Centro Cultural de la Villa.

_____ . 1986. *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal.

Parcerisas, Pilar. 1992. *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mónica, Generalitat de Catalunya.

_____ . 2007. *Conceptualismo(s). Poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal.

Selles, Narcís. 1999. *Art, política i societat en la derogació del franquisme. L'Assemblea Democràtica d'artistes de Girona*. Barcelona: Libres del Segle.

Utrilla, Lluis. 1980. *Cróniques de l'era conceptual*. Mataró: Ediciones Robrenjo.

Vilarós, Teresa. 1998. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.

Villaespesa, Mar. 1989. «Síndrome de mayoría absoluta», en: *Arena* Nº 1.

Vivid Radical Memory: http://www.vividradicalmemory.org.

POSIBILIDAD Y PROMESA DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL DESDE EL ARTE

Fernando Escobar Neira / Editor nacional

Es central en nuestras sociedades no sólo la defensa de una mejor calidad de vida material, del desarrollo económico, de la superación de la pobreza, de la mejoría de las condiciones de vida, de la preservación del medio ambiente, de la renovación política, también del derecho a la cultura y a la ciudadanía cultural. En las sociedades contemporáneas, esa debe ser una trinchera de lucha permanente.

Hamilton Faria e Pedro Garcia

En la invitación que me hizo la Gerencia de Artes Plásticas para la coedición de este primer número de ERRATA# venía propuesto como posible tema: el lugar del arte en lo político. Mi respuesta, en la que aceptaba y agradecía la invitación, también planteaba un giro del tema que me interesaría abordar: Arte y transformación social. Esta precisión, según la entiendo, podría ampliar los matices de los problemas involucrados en tal temática y de paso introducir otros como el juego político, las formas de resistencia en la era global en espacios urbanos y rurales, las tensiones y dinámicas locales y nacionales, el arte y el activismo, la relación arte y arquitectura con la temática del desplazamiento forzado en Colombia y los miles de desaparecidos por violencias; igualmente daba espacio a las aperturas resultantes de la articulación entre arte, educación y espacios públicos, a los nuevos espacios para la diferencia y el ejercicio ciudadano, y a procesos de arte y cultura, entre otros, por señalar los más amplios.

Dada mi experiencia de investigación en prácticas culturales críticas (resistentes, contrahegemónicas o de avanzada) y en la producción de espacios públicos, considero que las disciplinas que se involucran en una reflexión de este tipo exceden las estrictamente artísticas. A partir de esta consideración se estructuró el perfil del tema a tratar y, por supuesto, el de los articulistas invitados, a quienes agradezco su participación y colaboración, dando como resultado un valor agregado a esta apuesta, pues introduce el asunto del uso social de los discursos, prácticas y productos artísticos.

Así, los artículos «Prácticas estéticas en un mundo injusto, indigno y sin memoria» de Carlos Salamanca; «Lugares, sustancias, objetos, corporalidades y cotidianidades de las memorias» de Catalina Cortés; sumados al mío, titulado «En las ciudades. Discursos y prácticas de arte y cultura», abordan cuestiones sobre la dificultad evidente que tenemos los «expertos» en el estudio de estas zonas grises periféricas a Occidente, para imaginar sociedades justas y sustentables, como lo han venido exigiendo y logrando numerosos colectivos artísticos, culturales e intelectuales, movimientos sociales y algunos pocos ciudadanos de a pie.

Se trata de la defensa de la ciudadanía cultural, expresada en el derecho a la ciudad y entendida en términos más amplios como el derecho a la creatividad, como lo ha reclamado David Harvey; es decir, como el derecho inalienable a la participación de la sociedad en los procesos de decisión cultural, el acceso a la información, y el derecho a la expresión de la diversidad y diferencia que incluya (sobre todo) a las culturas populares y ancestrales. Esta es una tarea difícil, no sólo por las condiciones de vida actuales impuestas por

el mercado, sino también por los procesos mismos de democratización de la educación, por ejemplo, que han inducido al estallido del sentido, los alcances e implicaciones de lo que sujetos artistas y/o académicos nombran con los términos «universidad», «arte», «sociedad», «educación», o «cultura», para referir su trabajo y actividad profesional, pues por lo general se están refiriendo a asuntos distintos aunque tengan el mismo nombre.

Las luchas en las que estamos involucrados artistas, investigadores, gestores, activistas y funcionarios, comparten algunos supuestos y horizontes, pero la experiencia social de cada uno aleja ostensiblemente las respectivas conclusiones y planes comunes, pues las fronteras de las diferencias entre las personas no solo son en términos de estados nación, ni aparecen vía etnia, clase social, edad, tendencia política, género y prácticas sexuales, actividad económica, ni capital cultural, sino por todas las anteriores al tiempo. Es claro que nunca se va a encontrar aislada una sola de las opciones, los significados, contenidos y alcances de los saberes, y que las disciplinas académicas están y estarán en pugna cada vez más y de manera más abierta. En este punto es importante recordar que las prácticas artísticas no son solo un saber académico, también son imaginación social, son promesa de transformación de los sujetos y botín político y cultural de quienes detentan el poder.

EN LAS CIUDADES. DISCURSOS Y PRÁCTICAS DE ARTE Y CULTURA

Fernando Escobar Neira

Fontibón y Engativa, Bogotá, 1981. © IGAC

> Al usar en una lengua la palabra que sirve para eso en la otra, resuenan los atributos de una y de la otra: si uno dice dame fuego cuando ellos dicen dame una luz, ¿qué no se aprende sobre el fuego, la luz y el acto de dar? No es que sea otra manera de hablar de las cosas: son cosas nuevas. Es el mundo sucediendo nuevamente, […]: prometiendo otras cosas, significando otras cosas, produciendo objetos distintos. Quién sabe si durarán, quién sabe si sus nombres serán aceptados por todos, […], pero ahí están, dando guerra.
>
> Yuri Herrera. *Señales que precederán el fin del mundo*

A manera de introducción

En un aparte de la ponencia magistral que hizo David Harvey en el Sitac VI (Sexto Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo) realizado en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco en enero del año pasado, titulado «Lo que nos queda – What's left… What remains?», el geógrafo afirmó:

> Podemos concluir que la urbanización ha desempeñado un papel crucial en la absorción del exceso de capital y lo ha hecho en escala geográfica cada vez más grande, pero al precio de un floreciente proceso de destrucción creativa que comporta privar a las masas urbanas de cualquier derecho a la ciudad. […] El derecho a la ciudad, así como se lo ha constituido ahora, está planteado en términos demasiado estrechos, en la mayoría de los casos en las manos de pequeñas elites políticas y económicas que están en condiciones de darle forma a la ciudad según sus propios deseos particulares. […] El derecho a la ciudad debe ser articulado como una exigencia y debe regresar al centro de la escena, precisamente porque se concentra en quién es el que maneja la conexión íntima que prevalece, desde tiempos inmemoriales, entre la urbanización y la producción y uso del excedente. La democratización del derecho a la ciudad y la construcción de un amplio movimiento social para ganar mayor control sobre el uso del excedente es imperativa. (2009, 24-25).

En este extracto aparecen al menos dos asuntos que interesan a esta reflexión. El primero de ellos está relacionado con el avance del capital a través del control de los procesos sociales y la forma espacial de las ciudades actuales y, en general, de la definición de los problemas de la planificación urbana, tal y como lo han afirmado autores como Henri Lefebvre, Edward Soja y el mismo Harvey; es decir, existe un vínculo real entre el avance del capitalismo y la urbanización, entre el establecimiento de las metrópolis y la constitución de periferias pauperizadas excluidas del beneficio del flujo global del capital, que de esta manera no están fuera de la estructura del capitalismo avanzado.

El segundo punto tiene que ver con la destrucción sistemática del derecho a la creatividad que han experimentado las «masas urbanas» a las que alude Harvey y que en América Latina se hace patente al recorrer cada cuadra de la mayoría de barrios de cualquier ciudad que se visite. Los modelos de vida que el consumo ha establecido a pasos agigantados, sumados al retroceso en la educación desde un punto de vista de cobertura y calidad en aras de una funcionalización del conocimiento, esbozan un paisaje no muy grato en el que las formas de imaginación social que pudieran derivar en resistencia o incluso en lucha por los derechos culturales, o por los derechos a la ciudad, están proscritas, al menos para la inmensa minoría.

En este ejercicio la atención se centrará en este último punto, que atañe de manera directa al fin de la creatividad, y de manera indirecta a las prácticas artísticas, a las que se les ha encomendado, a lo largo del desarrollo del proyecto moderno, la tarea histórica de representar esa dimensión tan abstracta y elusiva de lo «verdaderamente humano»; tarea que, como es obvio, ha intentado ser modelada por el sistema capitalista —con bastante éxito, hay que decir—. Aun así, a través de las prácticas culturales y artísticas, muchos colectivos, organizaciones sociales y comunidades en general han accedido a derechos y reivindicaciones, lo que a su vez ha venido cambiando el imaginario e ideario establecidos sobre el arte, la cultura, los artistas y los discursos sobre el arte y la cultura. Esta pregunta no es nueva, ya Lefebvre se la había hecho participando activamente en iniciativas artísticas dentro del denominado situacionismo francés durante la década de los sesenta, como lo recuerda el mismo Harvey; sin embargo, las condiciones económicas, sociales, políticas, tecnológicas, ideológicas y culturales de aquel entonces no se pueden comparar con las actuales, y sin tener que decidir cuáles son mejores y cuáles peores, permiten dejar en claro que los sujetos urbanos son distintos.

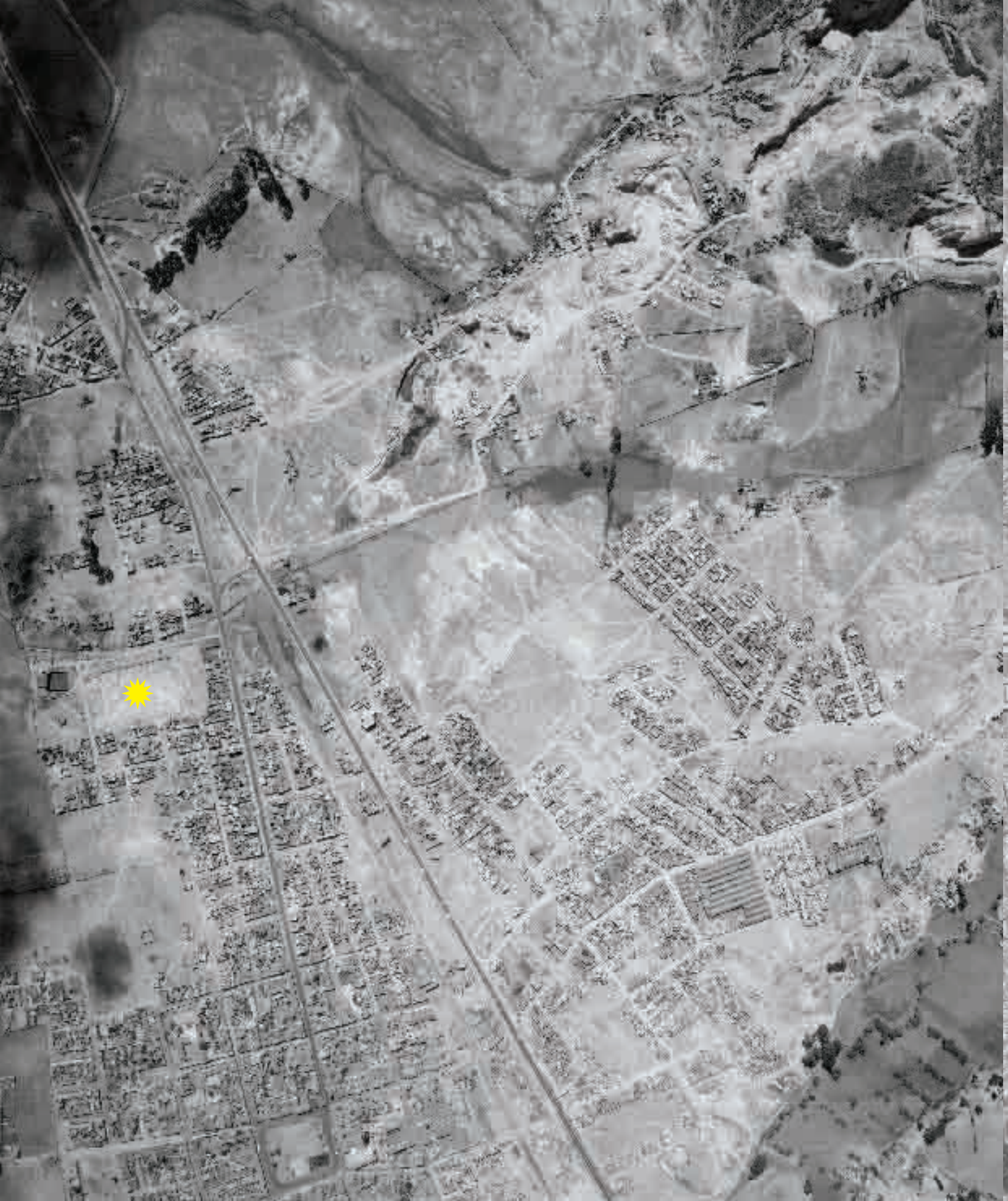
La ciudad latinoamericana y las prácticas artísticas

> Las ciudades, y particularmente las grandes ciudades metropolitanas de los tiempos modernos […] son, con todas sus complejidades y artificios, la creación más majestuosa del hombre, el más prodigioso de los artefactos humanos. Debemos concebir, por consiguiente, nuestras ciudades […] como los talleres de la civilización y, al mismo tiempo, como el hábitat natural del hombre civilizado.
>
> Robert Park

Al repasar las ciudades latinoamericanas actuales y la forma como están organizadas, es difícil ignorar los poderes políticos y de control socioespacial que sobre su territorio se han ejercido; tampoco se puede obviar su «multidimensionalidad contradictoria»;[1] se hace imposible no reparar en la institucionalización y sucesión de modelos urbanistas que mantienen en continua reformulación y revisión categorías, conceptos y nociones para dar cuenta del *locus* de lo urbano; o minimizar el impacto que las relaciones de poder en sus distintas escalas representan en la construcción de lo público, y que inciden directamente sobre la población y el espacio urbano —público y privado—; tampoco se puede subestimar la presencia y capacidad de cambio de nuevos fenómenos y actores sociopolíticos en los numerosos «lugares proscritos» de las ciudades de América Latina (Reguillo y Godoy 2005, 20).

Las reflexiones de Harvey sobre lo urbano y el urbanismo pueden servir para explicar desde una escala global la situación antes descrita. Él afirma que, si la sociedad en general está marcada por el conflicto en torno a la adecuada definición del modo de producción acorde con sus circunstancias, no existe, entonces, un modo de producción ideal. En ese sentido, el urbanismo ha de considerarse como una forma social que se explica por las maneras en que divide espacialmente el trabajo y en que ordena jerárquicamente todas las

1 Con esta expresión, Rossana Reguillo y Marcial Godoy argumentan la exigencia de pensar, investigar y discutir la ciudad latinoamericana. Véase Reguillo y Godoy 2005.



actividades relativas al modo de producción dominante, el del capitalismo avanzado. Esto quiere decir que existe una relación directa entre la ciudad en tanto forma construida y dicho modo de producción, que en este caso diferencia el centro posindustrializado global de las periferias empobrecidas y dependientes. Esta diferencia se replica en América Latina, con la característica adicional de que está en el margen; o sea que, si bien en América Latina existen grandes conglomerados urbanos con servicios similares a los del mundo desarrollado, estos no poseen ni su alcance, ni su potencia, ni sus recursos, y terminan siendo eso: meramente similares, resultado del proceso del nuevo orden capitalista que genera «inestabilidad, ingobernabilidad, fragmentación, (des)orden e incluso oposición para su propia supervivencia y expansión […] creando nuevos espacios de oposición que podrían radicalizarse» (Navia y Zimmerman 2004, 31). Quizá las ciudades latinoamericanas estén bastante lejos de esos centros direccionales del mundo desarrollado que, según explica Saskia Sassen, son posibles porque la integración global simultánea a la dispersión espacial ha creado y reforzado el papel estratégico de «ciertas» grandes ciudades que

> […] funcionan de cuatro nuevas formas: primero, como puntos direccionales de la organización de la economía mundial; segundo, como localizaciones clave para finanzas y firmas de servicios especializados; tercero, como lugares de producción, incluyendo la producción de innovación en estos sectores avanzados; y cuarto, como mercados para los productos e innovaciones producidos. (Borja y Castells 1997, 44-45).

Dicho de otra manera, tanto la ciudad como el urbanismo son «sistemas de estabilización de un modo de producción específico». Al mismo tiempo, la ciudad es un lugar de acumulación de contradicciones, y germen potencial para el nacimiento de un nuevo modo de producción: la ciudad ha sido simultáneamente el centro de ordenamiento del modo de producción hegemónico, el centro de la revolución contra el orden establecido y el centro del poder y de los privilegios. Por su parte, el urbanismo sirve para comprender las relaciones sociales y corresponde en términos formales —y espaciales— a un modo de producción dominante. En la implementación de estos modelos urbanísticos dominantes —es decir, en la expansión del capitalismo—, la función del Estado es cada vez más decisiva —más aún en las actuales condiciones de globalización—, pues permite la participación de determinadas instancias y agentes, y provee infraestructura, recursos, etc., «apropiando la producción urbana que incluye los movimientos sociales» (Harvey 1985, 263). Pero, como señalan Navia y Zimmerman, «la globalización, aunque desigual, no es una calle en una sola dirección» (2004, 31), lo que indica el reducido pero real margen de maniobra del que se sirven sujetos y movimientos sociales en su producción de la cotidianidad urbana.

Rossana Reguillo y Marcial Godoy sugieren que, en medio de la contradicción y desigualdad del espacio urbano, de su «multiplicidad contradictoria» a la que ya se hizo referencia, es posible encontrar estrategias de subversión y de supervivencia animados por individuos y colectivos: «[en] la ciudad construida como un espacio de disputas, de símbolos contradictorios, cuya batalla se libra no sólo en las calles sino en los espacios de la prensa, en la crónica, en el decir de las comunidades que trastocan, invierten y subvierten el orden programado de una planeación urbana» (2005, 17). Esta conclusión puede ser obvia si se considera que, en medio de los continuos y cada vez más sorprendentes cambios del

paisaje de las ciudades latinoamericanas, se presentan nuevos fenómenos sociales, políticos y culturales en manos de nuevos actores sociopolíticos, aunque no por ello deja de ser una opción.

A las circunstancias anteriores se integra el tipo de sujeto social que emerge de la paradójica periferia urbana en América Latina, un sujeto social en «atopía periférica», «totalmente fijo en un territorio que no es su lugar de origen, y que a pesar de ese anclaje no siente ningún tipo de apego por el lugar» (Lindón 2005, 145) pero no puede apartarse de él, está atado a ese territorio por la acción de las élites que, al producir la periferia pauperizada, le adjudican a ese sujeto el confín como lugar de vida permanente, sin posibilidades de acceder a una propiedad individual, ni de movilizar su deseo de progreso, ni siquiera desde el punto de vista del consumo de mercancías. A esta situación de confinamiento en «otro mundo», Lindón la llama «utopía periférica» (2005, 154). En contraste, existe una relación inversamente proporcional entre el consumo de los profesionales ubicados en la cúspide de la pirámide social y una creciente fuerza de trabajo informal representada por esa utopía periférica, de modo que ocasionalmente estos excluidos son integrados al sistema de manera temporal, con casi nulas posibilidades de movilidad social (Borja y Castells 1997, 50). Si bien esto se observa de forma nítida en las ciudades periféricas, también sucede en ciudades como Nueva York, según sostuvo Richard Harris (1991), pues en esa ciudad, este asunto

> […] no corresponde a la distinción simplista entre ricos y pobres, ni se limita al contraste de imágenes entre las limosinas de lujo y las personas sin casa tumbadas en las aceras. Más fundamentalmente, representa una estructura social urbana que existe sobre la base de la interacción entre polos opuestos e igualmente dinámicos de la nueva economía informacional, cuya lógica de desarrollo polariza la sociedad, segmenta grupos sociales, aísla culturas y segrega los usos de un espacio metropolitano compartido por diferentes funciones, clases y grupos étnicos. (Borja y Castells 1997, 62-63).

Es fundamental hoy que la producción de ese «otro mundo» supere la condición de simple «fantasía geográfica» que, según Lindón, se le ha adjudicado. Aún más, García Canclini recuerda que «en ciudades como México, Lima, São Paulo, Caracas y Bogotá la globalización comunicacional y arquitectónica coexiste con barrios tradicionales degradados y mercados informales en los que la mitad de la población económicamente activa trabaja dentro de redes tradicionales regidas por sistemas familiares o clientelares de alianza y carece de acceso a los servicios modernos» (2004, 68). Para mostrar semejantes condiciones de vida, Lindón propone la resemantización del imaginario espacial globalizado (2005, 160-162) que se presenta en tres niveles de experiencia espacial:

* *Terra cognitae* u «otro mundo».
* Prácticas del lugar: desarrolladas en el espacio público, pero diferenciadas por sus estrategias y radios de acción, y realizadas tanto por individuos como por colectivos.
* Sentido del lugar: los significados asociados a un territorio concreto.

Se hace ahora más clara la dimensión cultural de la condición urbana, y por ello, para situarla mejor, traeré a colación la genealogía que Don Mitchell hace de los estudios culturales y de los nuevos estudios culturales en relación con ciertos conceptos y horizontes de la geografía cultural en un proceso que inicia cincuenta años atrás. Mitchell describe la transformación global registrada desde los años sesenta que trajo consigo un «cambio en la sensibilidad» abriéndose paso en medio de la crisis económica de entonces y del cambio geopolítico mundial, la guerra fría y la «subsecuente erosión del poder hegemónico norteamericano» (como lo llama el autor), el surgimiento del activismo, la reivindicación de nuevos y cada vez más complejos derechos civiles, la diáspora poscolonial hacia el corazón de los antiguos imperios como Francia y el Reino Unido, la explosión-expansión de la cultura de masas vía radio y televisión, las propuestas radicales del feminismo, la conciencia sobre los impactos ambientales que comienzan a alimentar la asimetría ya existente entre países desarrollados y no desarrollados, la celebración de la tecnificación y su masificación, y el ya conocido empoderamiento de la ciencia, entre muchos otros aspectos (Mitchell 2000). En América Latina esto se puede imaginar tal y como lo describe García Canclini:

> Las urbes a las que los provincianos llegan, como explican todos los estudios sobre migración, buscando trabajo y mejores ingresos, confort y anonimato, fascinados por las luces de la modernidad, parecen rehacerse como ciudades ensombrecidas. Sin embargo, los intentos de muchos sectores de la ciudadanía por democratizar la vida urbana, los estudios que permiten conocerla mejor y las posibilidades comunicacionales ofrecidas por las tecnologías avanzadas, hacen creer que aún es posible pensar de otro modo la ciudad. Pero la importancia que la radio y la televisión tienen en la vida urbana a veces reducen a ésta al espectáculo mediático, diferido de su propia violencia. (2004, 71).

El entrecruzamiento de los supuestos presentados hasta aquí muestra el claro interés de varias de las disciplinas, que se ocupan del estudio de lo urbano, por explicar y avanzar sobre todo «eso» que hacen las personas al transformar el mundo material, transformando al tiempo sus significados, multiplicando y ampliando un enorme entramado de valores, por lo general externos y resistentes a los valores hegemónicos, de lo que las culturas juveniles y musicales, las culturas migrantes, las culturas del narcotráfico, en fin, culturas subordinadas y cuestionadas políticamente, representan otros mundos posibles con sus tiempos y lugares específicos: «eso» es la cultura, o mejor, sus prácticas.

Cultura(s)

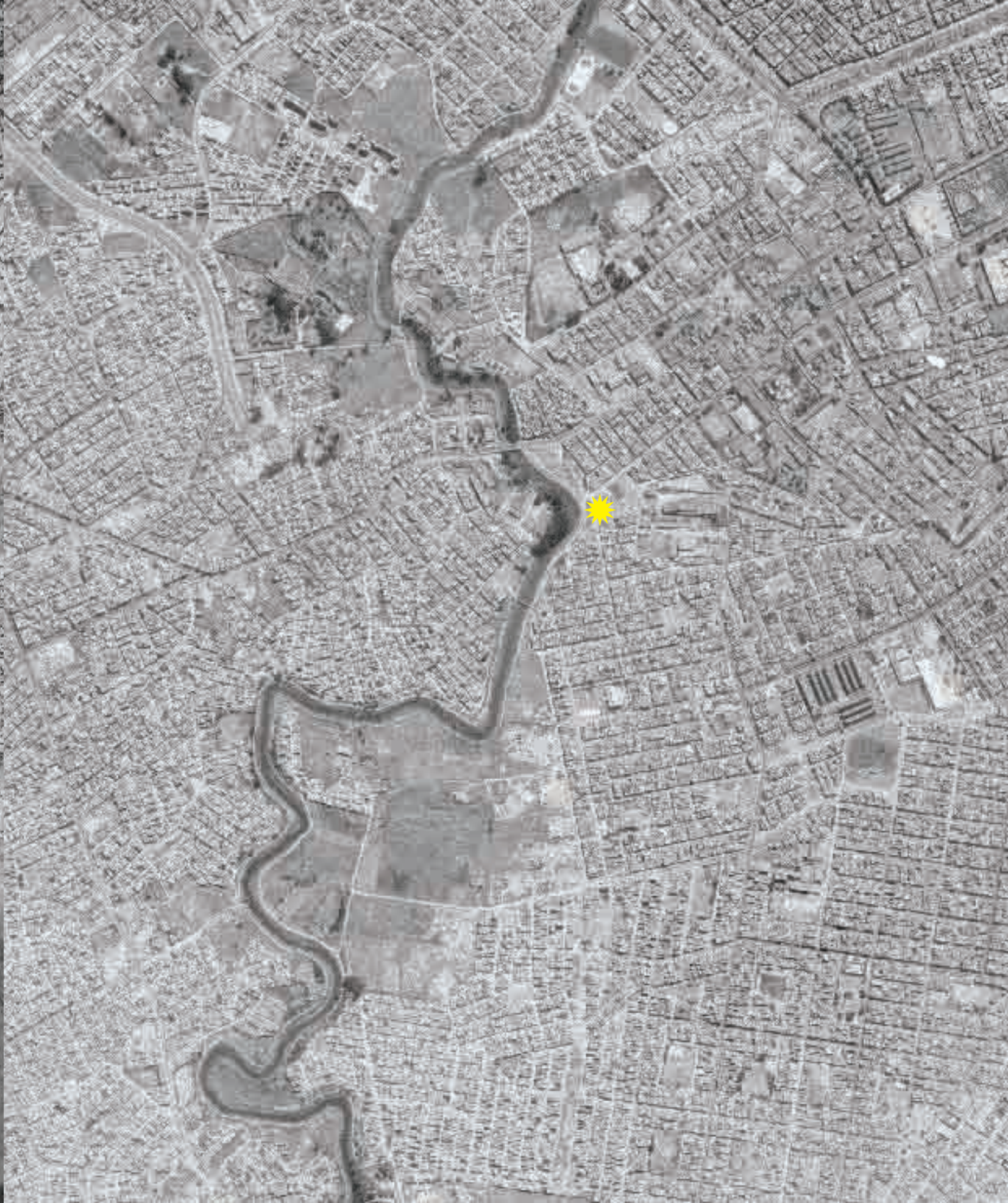
Precisar el desarrollo y origen del concepto de cultura a través de las distintas corrientes y campos disciplinares de la contemporaneidad impone una tarea titánica y conflictiva. Por motivos prácticos, diré que el concepto «cultura» aquí presenta, al menos, una doble dificultad: por un lado, la ductilidad del concepto que impide precisarlo, pues en su definición se ponen en juego «la cultura» de quien lo hace y el universo de relaciones y sentidos culturales del sujeto individual o colectivo que lo recibe; por otro, el estallido disciplinar de las ciencias sociales y las humanidades debido a los combates por fijar uno u otro sentido que legitime una u otra postura dentro del espacio social, obliga a asumir una postura

ideológica que fácilmente entra en pugna —abierta o soterrada— con las prácticas y los marcos políticos de los demás interlocutores.

Para esta reflexión, entonces, se considerará la obligatoriedad de comprender en contexto la preocupación por el término-práctica-concepto «cultura», y también la gran variedad de significados relacionados que se puedan observar a lo largo de un proceso histórico no carente de rupturas y contradicciones que en general reflejan, sobre todo, su externalidad; es decir, los severos cambios políticos, económicos y sociales que han llegado a afectar sus horizontes y sentidos académicos y sociales.

En la actualidad, cuando no se entiende o no se puede definir «cultura», se termina apelando a ella (Mitchell 2000). Por ejemplo, puede entenderse como la acumulación de saberes y prácticas producto de una condición social privilegiada, y, por otro lado, se puede comprender como lo más común, masivo, popular y difundido que hace que un individuo se identifique con un grupo humano. También funcionan las definiciones que propuso Raymond Williams en medio del surgimiento de los estudios culturales en el Reino Unido —un trabajo central en muchos de los debates sobre cultura hoy—: «es un estilo total de vida»; son las prácticas valoradas y establecidas como importantes, significativas y comunes por una sociedad. Y una tercera opción que afirma que se puede considerar como una estructura de sentido. Según Mitchell, definir «cultura» representa un reto mayúsculo, ya que la cultura forma parte de los recursos con los que contamos para llevar nuestra propia vida, y comprende una dimensión material y otra invisible. Esta conclusión tan simple y tan obvia, a la que muchas personas adherirían sin pensarlo mucho, es resultado de un largo y conflictivo proceso en el que a la cultura se le han asignado numerosos sentidos como: lo opuesto a la naturaleza, lo actual, lo que define patrones de conducta y diferencia a las personas (e implica los procesos de desarrollo de tales patrones de conducta); o bien, indica un conjunto de características que le indica a la gente que pertenece a determinado grupo social, la manera como conductas, procesos e indicadores son representados, o un orden jerárquico de todos los procesos y formas de vida y de producción cultural.

De acuerdo con lo anterior, y para tener una visión mucho más compleja de la cultura y su papel definitivo en el desarrollo de distintas disciplinas y subdisciplinas en las ciencias sociales —que luego serían introducidas a las teorías del arte actual, no sin antes ser revisadas críticamente por los estudios culturales y visuales—, es importante establecer una diferencia para la implementación de una nueva «teoría cultural» que caracteriza a la actualidad, opuesta fundamentalmente a la «teoría cultural» de la modernidad. La «teoría cultural» puede ser entendida como un desarrollo histórico contradictorio y fragmentado en el que muchos de los conceptos y nociones se han transformado en su significación e implicaciones, lo que de algún modo señalaría el final de un periodo (la modernidad) y el inicio de otro (la posmodernidad), pero no así la terminación y diferenciación temporal de sus lógicas culturales: el modernismo y el posmodernismo. Habiendo advertido esto, se reconocen como especialmente esclarecedores los planteamientos que en este sentido hace Tony Pinkney a propósito del recorrido que se puede trazar en el trabajo de Raymond Williams, el



cual presenta como introducción a *La política del modernismo*.[2] Según Pinkney, la modernidad implicó para Williams un periodo y un marco de pensamiento desarrollados en el tiempo, con diversas etapas y alcances en las distintas esferas de la vida social de Occidente: política, social, económica y cultural.[3]

El modernismo «consciente» poseía, según Williams, una teoría de su propia modernidad a la que de algún modo se oponía, y que superaba los restos del feudalismo haciendo *tabula rasa* de sus valores y supuestos, dando paso a un «dinamismo tonificante» social e individual de alcance «histórico mundial» y magnitud altamente devastadora. Al mismo tiempo, se definía como «aceleración» desde un punto de vista de «flujos» y «desterritorializaciones», abarcando virtualmente toda la extensión de la modernidad posfeudal de una intensidad estética sin precedentes: futurismo, dadaísmo, surrealismo.

De este modo, y en palabras de Pinkney, «el modernismo no puede periodizarse con el recurso a sus propias teorías internas, ni siquiera si admitimos que las posiciones "activa" y "reactiva" antes esbozadas son verdades parciales que deben sintetizarse» (1989, 23), y la intensidad estética antes referida —expresada, en primer lugar, en la producción del arte plástico y de la literatura, y, en segundo, en el lenguaje diferenciado entre corriente y poético— explicaría la relación entre el «interior» de su creación y flujo, y el «exterior» de su determinación social como proyecto cultural. En otras palabras, es posible percibir una especie de «fe» en la obra de arte moderna para solventar tal contradicción de la modernidad y saltar hacia delante, mas no así en sus lógicas social y científica.

Para Williams, cuando la burguesía, presionada por la clase obrera, comprometió su papel «histórico mundial» antifeudal, su producción artística e ideológica declinó o sufrió de una «decadencia» terminal; aún así, para Barthes, las teorías sociales, estéticas y políticas siguieron siendo externas al modernismo que pretendieron explicar, como sucede con el pico moderno de 1848, o, posteriormente, el de las vanguardias artísticas, especialmente las expresionistas o las del formalismo ruso que convergieron en el estructuralismo francés. Por lo general, tales teorías abordan la «totalidad expresiva» que definiera Lukacs, pero dejan de lado los modelos de formación social y de temporalidad específicos. De ahí el interés de Williams en precisar dos conceptos claves:

* Cultura: como cuerpo de actividades y «todo un modo de vida».
* Literatura: como selección privilegiada de obras creativas, y también todo el campo de la escritura.

---

2 Pinkney hace un recorrido por las sucesivas propuestas de Raymond Williams, que incluyen *Modern Tragedy* (1966), *The Country and the City* (1975), *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (1976), *Politics and Letters: Interviews whit New Left Review* (1979), *Problems of Materialism and Culture* (1980), *The Estranging Language of Post-Modernism* (1983), y la complejización de su aparato conceptual y teórico para una crítica de la cultura.

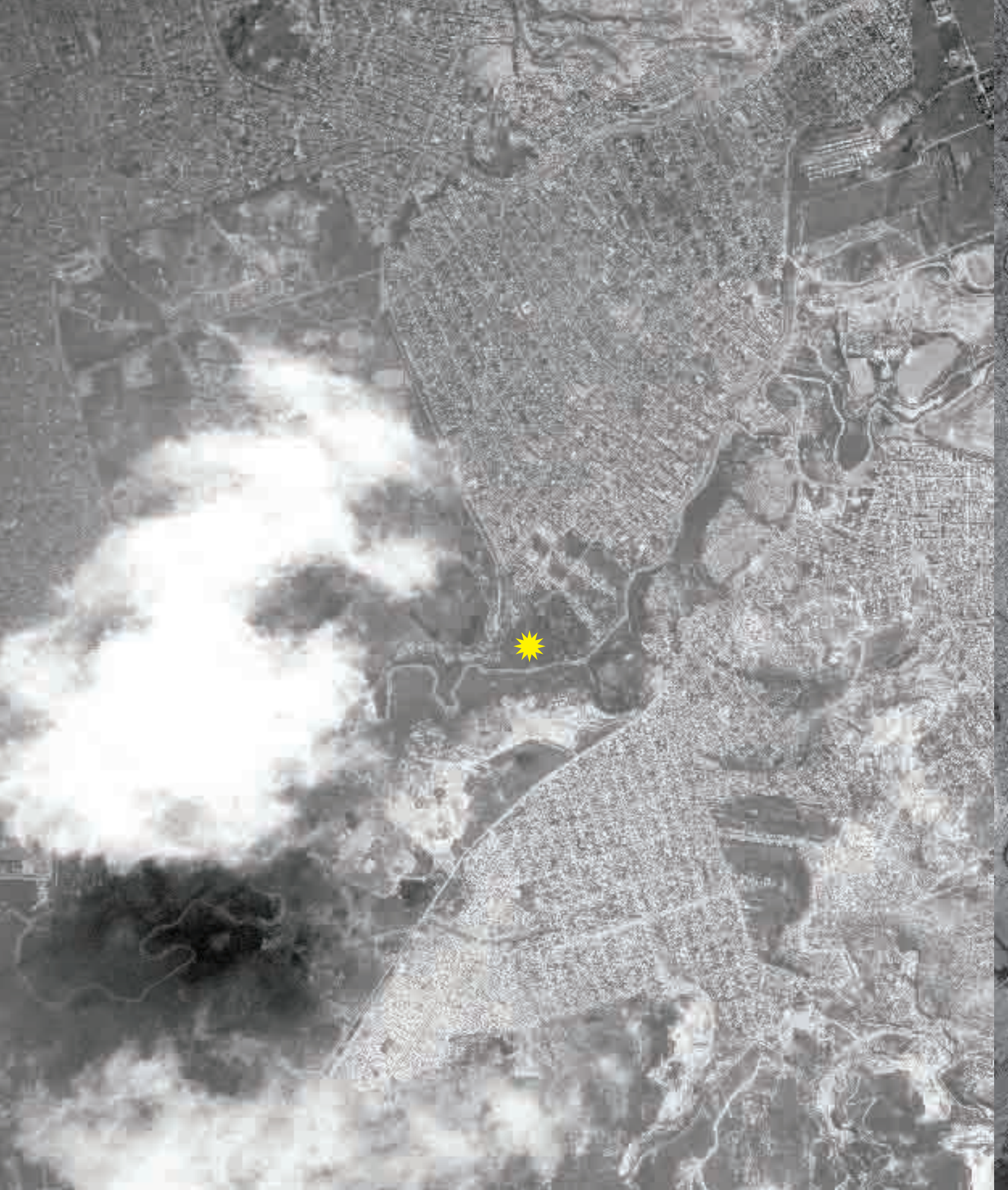
3 Afirma que «implicó», porque, hacia 1983, Williams anunció que el periodo del modernismo consciente había terminado.

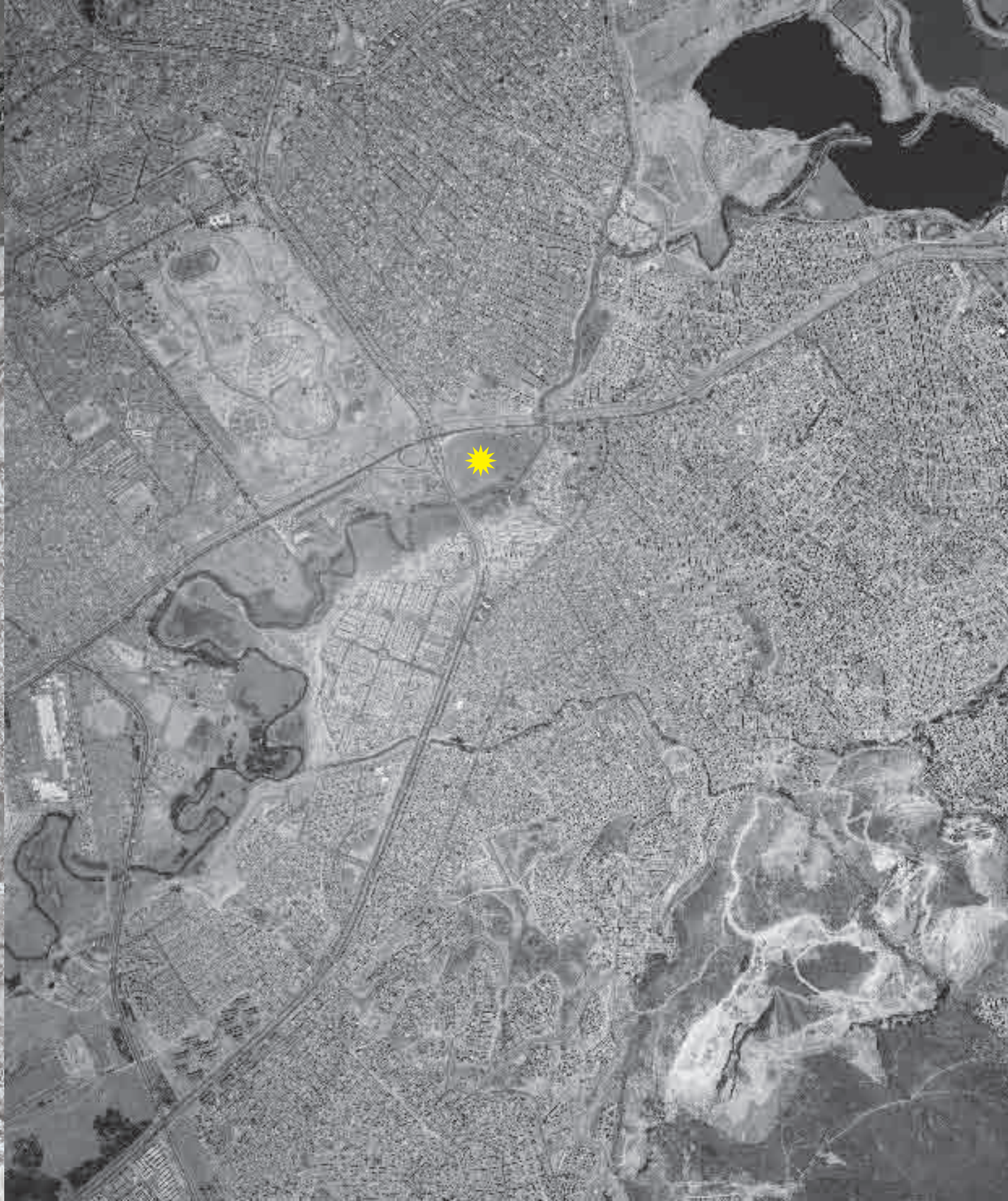
Lo anterior no sería ni más ni menos que una «tragedia», característica principal de la utopía moderna encarnada en la vida diaria de los trabajadores, cuya condición urbana Williams la encuentra en el cine, el cual reproduciría las condiciones de posibilidad de la industria y de la ciudad, aunque de una forma pasiva. La contradicción radicaría entonces en que permanece casi intocada la mirada acrítica de una mayoría trabajadora, enfrentada a una mirada excepcional y «autoconsciente» de unos pocos individuos «pensantes» (científicos, intelectuales y artistas). El cine, en tanto híbrido entre industria y arte, representaría entonces la transmisión cultural de una clase hegemónica a una civilización de masas: el modernismo surgiría así «en la intersección entre un orden dominante semiaristocrático, una economía capitalista semindustrializada y un movimiento obrero semiemergente o seminsurgente».[4] En contraste,

> hoy la revolución y la mercancía, el activismo político y la novedad tecnológica, la responsabilidad y el hedonismo «posmoderno» formarían una rígida oposición binaria de la que apenas podemos imaginar cómo salir, para la metrópoli de principios del siglo XX se cruzaban fructíferamente: la producción masiva es «democrática», la tecnología barre los vestigios de supervivencias feudales y el socialismo liberará un dinamismo encadenado por el capitalismo. (Pinkney 1989, 35).

La identificación del modernismo como momento específico dentro de la forma social de las ciudades que hace Williams, obliga a llevar más allá el análisis, de tal suerte que «mucho de lo que hoy calificamos de posmodernismo es, según su opinión, simplemente una continuación del modernismo» (Pinkney 1989, 37). En tanto que el rasgo distintivo del posmodernismo, sería «el impulso populista, […] el impulso antiséptico, elitista y directivo de alta cultura del modernismo, asaltado en nombre del mundo más cálido y humano de la cultura de masas en que la mayoría vivimos realmente la mayor parte del tiempo» (1989, 31). En otro de sus textos, el mismo autor explica la importancia de la sociología de la cultura en la configuración de una noción de cultura mucho más compleja y pertinente para los tiempos actuales, y señala que el estudio de la cultura desde la sociología ha estado en los últimos lugares de interés, y que por lo mismo es un área subdesarrollada, «considerada apenas como algo más que un agrupamiento difuso de estudios especializados» sobre la comunicación, el lenguaje y las artes (Williams 1984). Lo interesante es que esta concepción fue y es compartida por diversos estamentos sociales, políticos, económicos y culturales. Su comprensión se puede facilitar al acercarse al desarrollo histórico del término «cultura» del que Williams identifica varios estadios, siendo el primero el ubicado hacia el siglo XVIII, cuando se la reconocía como un *proceso*; luego siendo entendida, por parte de alemanes e ingleses, como una *configuración* o *generalización* del espíritu de un pueblo. Más adelante, Herder le concedería su carácter plural. Luego, a través de los estudios antropológicos, la cultura empieza a ser entendida como el cultivo de la mente, diferenciando además tres dimensiones: 1) el estado de este desarrollo como tal, 2) los procesos descritos en este desarrollo, y, 3) los medios empleados para estos procesos. En otro recorrido propuesto por el mismo autor, se describe un proceso que inicia con Vico y su búsqueda de los «principios de la sociedad civil»

4 Esta cita fue tomada por Pinkney de *Modernity and Revolution*, de Perry Anderson, y aparece en la introducción al texto de Williams (1984).





durante el siglo XVIII, continúa con su contemporáneo Herder, quien agregó a estos principios el concepto «formas culturales específicas» para que luego Dilthey, en el siglo XIX, diferenciara las «ciencias de la cultura» de las «ciencias naturales», que diferían, además de su objeto de estudio, en su método de análisis, que en el caso de las primeras se centraba en una «comprensión simpática» o una «aprehensión intuitiva»[5] bajo una perspectiva histórica. Vemos que hay coincidencias que no serán discutidas ni ampliadas aquí; simplemente se deja abierta la discusión.

En otro lugar, la tradición del análisis observacional de origen anglófono desarrollado hasta entonces permitió afrontar los retos que los desarrollos de las telecomunicaciones, la prensa, la radio y el cine plantearon al estudio de las sociedades, expandiendo su habitual campo de estudio, hasta entonces conformado por las esferas religiosa y educativa. Williams reseña tres clases de estudios en este momento:

* El de las instituciones sociales y económicas de la cultura presentes en la comunicación moderna, caracterizada por una marcada postura acrítica y comercial.
* Los estudios de contenido cultural de los productos de la comunicación que plantearon novedosos métodos, sobre todo cuantitativos de análisis observacional, distintos de los conocidos hasta ese momento en los trabajos de historia del arte y la literatura.
* Los estudios de los efectos de los productos culturales, que tuvieron a su vez dos vertientes: los *estudios operacionales* que abordaron los efectos de los indicadores de la política interna y de mercadeo, y la *investigación crítica*, que se interesó por los efectos de los contenidos de las emisiones de radio y televisión en la audiencia.

Pero, contra todo pronóstico, esta colisión de posturas permitió al final concebir una plataforma que indistintamente involucra elementos idealistas y materialistas, insistiendo y evidenciando que «la(s) práctica(s) cultural(es)» y «la producción cultural» no son simples derivaciones del orden social sino que son constitutivos de ese orden social: «considera la cultura como el *sistema significante* a través del cual necesariamente un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga» (Williams 1984, 13). Esto logra integrar las perspectivas sociológicas y antropológicas antes escindidas, comprendiendo la cultural como «todo un modo de vida» y ampliando el rango de «actividades intelectuales y artísticas» que por lo general se contemplaban al hablar de cultura, llegando a incluir todas «las prácticas significantes»[6]. Es así como cada acción que apunte a la comprensión de la cultura como política puede llegar a transgredir el sentido común y violentar ciertos límites y acuerdos, dice Mitchell, explicando que esto sucede porque es una respuesta desde los límites y fronteras, desde los distintos mundos producidos por las vidas de las personas, quebrantando justamente por su especificidad, particularidad de sentido, alcance social y de «optimismo de la voluntad» —como ocurrió y ocurre con las Panteras Negras, el

5 El término exacto es *Verstehen*.

6 Moda, diseño, lenguaje, artes, periodismo, filosofía, publicidad, etc.

situacionismo francés o los carnavales populares, los bailes tradicionales, los *hip-hoppers* en las barriadas de numerosas ciudades latinoamericanas—.

Prácticas culturales

Al parecer, en la actualidad «las geografías de las ciudades no se pueden entender sin el papel que la memoria y el fuerte componente político que sus historias dramáticas y profundas desempeñan en el emplazamiento urbano como lugar donde confluyen la memoria del pasado y la imaginación del futuro»[7] —el caso contrario también se da; es decir, la memoria del futuro y la imaginación del pasado, pues, si no, cómo podríamos describir los procesos de barrios como Moravia en Medellín y Ciudad Bolívar en Bogotá, por proponer dos casos solamente—. Esta circunstancia se ha hecho más nítida desde hace un tiempo cuando las distintas *regiones culturales* de Colombia comenzaron a exigir, desde sus propias condiciones e imaginarios, espacios reales de incidencia y participación en los lugares institucionales de decisión sobre lo cultural, ámbitos en los que hace unos diez años sería improbable que lo hicieran —por ejemplo, en los consejos regionales y locales de cultura, las mesas temáticas regionales y nacionales de discusión sobre derechos culturales, entre otros, es corriente la participación de grupos antes excluidos—.

Tal parece que las nuevas estrategias empleadas por los ciudadanos para dialogar con el Estado y con el *establecimiento* cultural han cambiado de manera radical —tal como lo habían anunciado Lindón y García Canclini al comienzo de este escrito—. Quizá las comunidades han logrado instalar en las agendas de instituciones gubernamentales sus exigencias y necesidades, movilizando y captando, de paso, recursos financieros, culturales, pedagógicos y sociales. Al respecto, Ana María Ochoa señala que aparentemente el imaginario e ideario sobre la función o papel que puede desempeñar el arte en la reivindicación de los derechos culturales de grupos minoritarios ha adquirido hoy tal magnitud que se hace muy similar al imaginario e ideario existentes sobre la política:

> La explosión de las fronteras del texto ha venido acompañada de otro cambio: la validación de lo cultural debido a su potencial político y social. Esto incluye no solo las artes sino todo el campo simbólico. Definiciones de medio ambiente que tienen los grupos indígenas, patrones comunicativos de distintas agrupaciones culturales (jóvenes, mujeres, afrocolombianos, etc.), maneras diferenciadas de concebir el sentido de la persona en sociedad, todo ello ha pasado a ser objeto de movilización política y social. Incluso los propios artistas hablan de la cultura y la artes como un campo que adquiere sentido desde lo que logra en términos sociales y políticos. Se cambia drásticamente el discurso de trascendencia de lo artístico que justificó su presencia en el espacio público, ya fuera desde las utopías de lo folclórico o desde el sentido de trascendencia idealizada, descorporeizado asociado a las bellas artes. A diferencia de los años sesenta, en los cuales la politización de los textos culturales dependían en gran parte de su papel de denuncia, actualmente el sentido de lo político de las artes y la cultura es primordialmente el de mediadores de procesos sociales y políticos. (Ochoa Gautier 2003, 23).

---

7 Rossana Reguillo y Marcial Godoy explican la exigencia de pensar, investigar y discutir la ciudad latinoamericana en Reguillo y Godoy 2005.

Estas circunstancias explican en parte la aparición masiva de proyectos colectivos y colaborativos en los campos artístico y cultural durante la última década en Colombia.[8] En medio de los intersticios y las desigualdades sociales, económicas, políticas y culturales existentes entre artistas, público, gestores y demás productores culturales, un número creciente de artistas que se ha organizado de modos diversos para reactivar la capacidad cultural instalada desde sus respectivas ciudades, localidades y barrios, o han implementando tácticas de intervención en sus distintos entornos, haciendo evidentes las condiciones de posibilidad de los distintos escenarios que participan en el campo del arte nacional —campo que ha estallado y cuyos agentes presentan hoy perfiles disímiles—.[9]

A este momento particular de los derechos y políticas culturales en Colombia se suma una circunstancia dramática e ineludible: la condición de desplazamiento forzado de millones de personas por causas asociadas al conflicto armado, al paramilitarismo y al narcotráfico. Esta situación, en primer lugar, ha excedido la capacidad del Estado para hacerle frente y solventar las exigencias y consecuencias socioeconómicas y culturales que ha traído consigo, dificultad que se acrecienta por el movimiento constante de la población y la replicación de violencias rurales en el espacio urbano, de modo que las personas desplazadas difícilmente logran reasentarse. Todo lo anterior se ha venido expresando en numerosos cruces y conflictos culturales, como es el caso de capitanías indígenas en medio de una ciudad, cuyos integrantes no corresponden racialmente a la tipología esperada pero quizá sí responden a una identidad estratégica que les permite a los sujetos y organizaciones alcanzar derechos y beneficios.

Este cambio en la concepción, teorización y práctica de la producción artística y cultural, y su incidencia en el espacio público, se ha convertido en objeto de estudio por parte de distintas interdisciplinas como los estudios culturales, los estudios visuales, las nuevas teorías del arte, el urbanismo y, recientemente, los denominados «estudios del hábitat». En varias de ellas, a los procesos sociales y las prácticas culturales se les ha empezado a reconocer su importancia en la construcción de la ciudad y de sus espacios públicos. En este sentido, si se acepta que «los espacios son construcciones sociales condicionantes y condicionadas por las acciones humanas, los espacios públicos en una ciudad son entonces medio, entorno, ambiente y sentido», la comprensión de su producción social, que incluye lo físico, lo cultural, lo visual y lo histórico, reitera que, en definitiva, la geografía no estudia

---

8 En el campo de las prácticas artísticas se distingue entre estos dos tipos de proyectos, siendo los colectivos el resultado de la unión temporal o permanente de artistas profesionales, y los colaborativos una plataforma en donde los artistas entran en diálogo con sujetos no artistas, suscitando de este modo una suerte de diálogo de saberes.

9 Comprendido como un actor social del campo cultural, que obliga para su caracterización a la superación de las divisiones entre arte de especialistas, arte popular y demás categorías que habitualmente se han impuesto a los discursos sobre lo artístico desde distintos campos de conocimiento y práctica social.

simplemente los lugares (Ortega 2000, 37 y ss) sino el espacio como producto social, tal y como han señalado Henri Lefebvre y David Harvey.[10]

Existe una gran diversidad de trabajos —que en este punto no sirve traer al caso—, más o menos recientes, realizados desde distintos enfoques que articulan problemáticas en torno al espacio público con prácticas artísticas y culturales en contextos específicos; estos trabajos, en general, han señalado que los espacios públicos en las ciudades actuales son esenciales en las transacciones y negociaciones entre la sociedad y el Estado, entre comunidades específicas y las administraciones en turno; es decir, afirman la dimensión política de la ciudad. Esas propuestas también hacen evidente que en tales negociaciones se ponen en juego la producción de representaciones estratégicas de esos espacios, las condiciones y las posibilidades —materiales, económicas, sociales, étnicas, etc.— que los sustentan y las comunidades e individuos que los habitan y producen, entre otros. En una de las reflexiones seminales al respecto, al menos para el campo de las prácticas artísticas y culturales involucradas en la visibilización, producción y apropiación del espacio público, Rosalyn Deutsche afirma:

> El modo en que definimos el espacio público se encuentra íntimamente ligado a nuestras ideas relativas al significado de lo humano, la naturaleza de la sociedad y el tipo de comunidad política que anhelamos. A pesar de que existen claras divisiones a propósito de estas ideas, casi todo el mundo está de acuerdo en un punto: apoyar las cosas públicas contribuye a la supervivencia y expansión de la cultura democrática. Por lo tanto, a juzgar por el número de referencias al espacio público que encontramos en el discurso estético contemporáneo, se diría que el mundo del arte se toma la democracia en serio. (Deutsche 2001, 289).

Conclusiones

Quizás el modo como Rosalyn Deutsche plantea la problemática existente entre urbanismo, prácticas culturales y procesos sociales sea el apropiado para explicar que el «espacio público» se haya venido afirmando como una variable central para abordar análisis socio-espaciales urbanos. Sin embargo, como ella misma advierte, en su estudio es posible desviarse y coadyuvar a la transformación del espacio público apropiadamente, ocupándolo, enunciándolo o representándolo por medio de «obras de arte público», por ejemplo, como una «unidad orgánica», armoniosa, resultado de un entendimiento pleno entre todos los actores sociales y las instituciones involucradas en su producción, lo cual termina reduciéndolo, o al menos negando su dimensión política que lo mantiene como «algo» en conflicto y pugna permanentes.

Como ya se ha señalado, la discusión sobre el espacio público en las ciudades ha venido ocupando cada vez más la agenda de expertos, políticos, académicos, gestores y ciudadanos. Las experiencias que sobre su producción y derecho se han acumulado —por ejemplo, las que han dejado las discusiones acerca de la presencia de minorías étnicas y de indigentes (*homeless*) en ciudades estadounidenses como Nueva York (Deutsche 1998, 3), del fenómeno

10 Si bien esta afirmación la plantearon en varias de sus obras, en este caso en particular hago referencia a Harvey 2000, y Lefebvre 1991.

de los cartoneros y piqueteros en Buenos Aires (Grimson 2005, 242), o de expresiones festivas como «Reclaim the Streets!» en distintas ciudades europeas y norteamericanas[11]—, permiten afirmar que el espacio público sigue siendo hoy un asunto de suma importancia en las luchas y reivindicaciones que involucran lo identitario y, en general, lo cultural.

La bibliografía al respecto es abundante, y cada enfoque responde, por ende, a intereses tan específicos e irreducibles que, por un lado, llegan incluso a poner en entredicho los acuerdos mínimos de tolerancia y reciprocidad que se supone han de caracterizar a una democracia moderna, pero, desde otro punto de vista y al mismo tiempo, llegan a considerar que «la esencia de los derechos democráticos se declara, no se posee», y que, por lo mismo, «el espacio público implica una institucionalización del conflicto y, mediante una declaración de derechos sin clausurar, el ejercicio del poder se cuestiona y se convierte, en palabras de Lefort, en "el resultado de una impugnación controlada de las reglas establecidas"» (Deutsche 2001, 295). Así, entonces, se consideraría también la afirmación misma de la democracia; es decir, estos diferentes y múltiples enfoques, imágenes, dimensiones, discontinuidades y contradicciones configurarían el espacio público, haciendo evidente que para su estudio y explicación no puede ser considerado en términos absolutos o predefinidos sino, por el contrario, debe ser abordado como resultado de un complejo proceso de permanente articulación y pugna que involucra características materiales y culturales de un asentamiento urbano, por ejemplo, lo que hace imposible eludir sus condiciones históricas, económicas, políticas, sociales, ambientales y tecnológicas específicas.

Existen numerosos obstáculos para hacer frente a esta situación de las ciudades latinoamericanas, y quizá uno de los principales sea el vacío conceptual que ha permanecido y que impide al final su comprensión como fenómeno urbano, o que, al menos, reduce su complejidad. Este vacío es a la vez la mayor tarea que ve Harvey en el horizonte del trabajo de intelectuales, artistas, gestores, funcionarios comprometidos, el cual consiste en articular la forma espacial y los procesos sociales en las ciudades, pues «debemos armonizar nuestro pensamiento acerca de ellas o, por el contrario, continuaremos creando estrategias contradictorias para solucionar los problemas urbanos» (Harvey 1985, 20).

Entonces, la pregunta sobre cómo abordar un problema urbano desde las prácticas artísticas y culturales, dada su complejidad, y a sabiendas de que lo urbano es objeto de estudio de varias disciplinas en las que, en palabras de Harvey, «cada disciplina utiliza a la ciudad como laboratorio en el que comprobar hipótesis y teorías, pero ninguna disciplina tiene hipótesis y teorías sobre la ciudad en sí» (Harvey 1985, 15), es una muestra más de la gran dificultad y, hasta cierto punto, contradicción existente en las teorías sobre la ciudad, que no siempre logran relacionarse con su propios procesos sociales.

11 Se puede obtener una descripción bastante precisa en Klein 2000, 311.

Bibliografía

Borja, Jordi y Manuel Castells. 1997. *La gestión de las ciudades en la era de la información. United Nations for settlements (habitat).* Madrid: Taurus.

Deutsche, Rosalyn. 1998. *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge–London: MIT Press.

_____ . 2001. «Agorafobia», en: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, (coord.) Paloma Blanco, et al. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

García Canclini, Néstor. 2004. «El dinamismo de la descomposición: megaciudades latinoamericanas», en: *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo (des)orden mundial*, (coords.) Patricio Navia y Marc Zimmerman. México: Siglo XXI.

Grimson, Alejandro. 2005. «Fronteras, neoliberalismo y protesta en Buenos Aires», en: *Ciudades translocales: espacio, flujo, representación. Perspectivas desde las Américas*, (eds.) Rossana Reguillo y Marcial Godoy. México: ITESO–SSRC.

Harvey, David. 1985. *Urbanismo y desigualdad social.* Madrid: Siglo XXI.

_____ . 2000. *Espacios de esperanza.* Madrid: Akal.

_____ . 2009. «El derecho a la ciudad», en: *Lo que nos queda –What's left… what remains?* (dir.) Ute Meta Bauer. México: Patronato de Arte Contemporáneo A. C.

Herrera, Yuri. 1989. *Señales que precederán el fin del mundo.* Cáceres: Periférica.

Klein, Naomi. 2000. *No Logo. Taking Aim at the Brand Bullies.* Toronto: Vintage Canada.

Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space.* Oxford: Blackwell Publishing.

Lindón, Alicia. 2005. «Figuras de la territorialidad en la periferia metropolitana: topofilias y topofobias», en: *Ciudades translocales: espacio, flujo, representación. Perspectivas desde las Américas*. (eds.) Rossana Reguillo y Marcial Godoy. México: ITESO–SSRC.

Mitchell, Don. 2000. *Cultural Geography. A Critical Introduction.* London: Blackwell.

Navia, Patricio y Marc Zimmerman (coords.). 2004. *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo (des)orden mundial.* México: Siglo XXI.

Ochoa Gautier, Ana. 2003. *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales.* Bogotá: ICANH.

Ortega, José. 2000. *Los horizontes de la geografía.* Barcelona: Ariel.

Pinkney, Tony. 1989. «Modernismo y teoría cultural», en: *La política del modernismo,* Raymond Williams. Buenos Aires: Manantial Editores.

Reguillo, Rossana y Marcial Godoy. 2005. «Cartografías urbanas desde las Américas. Una introducción posible», en: *Ciudades translocales: espacio, flujo, representación. Perspectivas desde las Américas*. (eds.) Rossana Reguillo y Marcial Godoy. México: ITESO–SSRC.

Sassen, Saskia. 1994. *Cities in a World Economy*. London: Pine Forge Press.

Soja, Edward. 1989. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. New York: Verso.

Williams, Raymond. 1984. *Sociología de la cultura.* Buenos Aires: Paidós.

_____ . 1989. *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial.

Zukin, Sharon. 2000. *The Culture of Cities*. Malden & Oxford: Blackwell Publishing.

PRÁCTICAS ESTÉTICAS EN UN MUNDO INJUSTO, INDIGNO Y SIN MEMORIA

Carlos Salamanca

> Daniel Santoro, *Evita castiga al niño marxista leninista*, óleo 110 × 180 cm, 2005. Cortesía del artista


3
1
2
看看
EVA PERON CASTIGA AL NIÑO MARXISTA LENINISTA

Notre siècle est l'héritier
des Romantiques, qui firent de l'artiste
un prophète et donnèrent à l'image ce
pouvoir de façonner l'histoire, au risque
que cette puissance nouvelle soit au service
des totalitarismes

Eric Michaud

Introducción

En los últimos años asistimos a un trayecto teórico de la noción gramsciana de «hegemonía cultural» a la conceptualización de sistemas hegemónicos como dinámicos y en permanente necesidad de ser renovados, defendidos y modificados. Los estudios sobre la resistencia han tomado un importante impulso, al ritmo de la antropología cultural que, en las últimas décadas, viene abordando problemas ligados al poder y a las desigualdades sociales y culturales. Queda sin embargo una pregunta por responder: ¿bajo qué circunstancias «resisten» las personas?

Otra parte importante de los debates de los últimos años se ha centrado en la tarea y el desafío de los científicos sociales frente a la labor de describir situaciones, procesos o dinámicas que envuelven a un otro, en los que un sí mismo siempre está implicado. Ahora bien, cabe preguntarnos desde el inicio si la polifonía realmente modifica o nos lleva a problematizar los procesos de representación.

Las críticas a las nociones de resistencia se han dirigido al romanticismo, al fetichismo, a la construcción esencialista de los subordinados, a los énfasis totalitarios en el poder y a las descripciones generales que no estudian con profundidad las intenciones, deseos y miedos personales. Las explicaciones de la resistencia que se enfocan únicamente en discursos de estructuras de economía política y cultura dominantes, que no teorizan el modo en que las relaciones de poder se viven, transmiten y modifican en prácticas de personas concretas, se han mostrado insuficientes, por lo cual nuevos ejes de análisis vienen siendo propuestos.

De las diferentes formas de representación, de sus principios, contradicciones y falencias, entre otros puntos, las críticas subrayan el peligro de la naturalización de la realidad y de las representaciones, el hecho de que realismo es ideológico, la construcción del mito como naturalización de la historia, el uso de los mapas como textos y discursos de poder, la tipificación abstracta del otro, las tendencias miméticas en los procesos de representación y la reproducción de una mirada o perspectiva patriarcal del mundo (Duncan y Ley 1993).

De la mano de las corrientes posmodernas se ha avanzando en descentrar los lugares habituales de producción de representaciones, y particularmente de la Ilustración y del modernismo; se ha producido cierta rebeldía contra el objetivismo, la racionalidad y los metarrelatos. No obstante, en el posmodernismo en general, con la inclusión del autor y la problematización de su lugar de enunciación, muchas veces terminamos escribiendo relatos y construyendo símbolos de nosotros mismos, al tiempo que ese tan buscado equilibrio entre

reconocer que la realidad está mediada y reconocer que «yo medio» termina cediendo a favor de la construcción de mi propia narrativa, en donde, además, soy el protagonista. El fragmento, en este sentido, fue parte del proyecto moderno: escapar del proyecto moderno no es la causa, ya que como causa no tiene sentido. La pregunta más bien es por el lugar de producción del *sí mismo*. Sin reproducir ilusiones ligadas a la idea de haber abandonado el lugar de autoridad en el proceso de enunciación (construido con frecuencia sobre relaciones de género, clase o raza), intelectuales, artistas y movimientos sociales han avanzado en hacer de la representación un proceso no solamente colectivo sino también interactivo.

Las ideas y preguntas sobre la resistencia expuestas han sido planteadas por Seymour (2006), quien reivindica una perspectiva psicológica para entender las trayectorias personales de quienes deciden o no resistir. Estas ideas y preguntas nos permiten abordar el análisis de cómo las prácticas estéticas —en un sentido amplio del término— son o no elementos que dinamizan procesos de resistencia.

Son ya numerosos los autores que han señalado cómo las nociones, prácticas y representaciones del espacio han permeado diferentes escenas del universo académico y artístico. Términos como «borde», «centro», «periferia», «diáspora», «territorio», «escenario», «ruina» o «paisaje» han sido incorporados como metáforas, símbolos e imágenes para dar cuenta de la realidad social o para la producción de representaciones. Una cierta paradoja se deriva del hecho de que, en una época en donde las prácticas y representaciones sociales parecen desterritorializarse, los dispositivos espaciales ocupen de manera protagónica el centro de discursos y prácticas del pensamiento contemporáneo.

En lo que tiene que ver con la producción de representaciones, dos tropos pueden ser nombrados: «el haber estado allí y el haber sido testigo», que evoca la idea de una construcción de la representación sin intermediarios, y «el otro incorporado en el sí mismo», que da cuenta de la idea de la construcción intersubjetiva de las representaciones.

La construcción comunicativa de los derechos humanos

> Like all rights, human rights can only be fully realized when legal structures are in place and political, economic, and cultural conditions support their universal practice.
>
> Richard Wilson

Cuando los ojos cansados del televidente ya no vean, cuando los oídos estén ahogados en la espesura electrónica o invadidos por un bestiario de recuerdos; cuando los cuerpos cansados por la boca, por los ojos, por los poros estén embotados de placer y de experiencia, en ese momento alguien ha de saltar, cuchillo en la boca, para sitiar la ciudad de los sentidos, reavivar la falange y destruir, acaso fugazmente, la apatía inclemente y sin límites de un mundo que asiste a la crueldad mediada y representada.

Suele ser un momento corto, a veces ilusorio, a veces sublime, en que el apático se hace héroe y la humanidad celebra sus lazos primordiales que casi nunca importan o casi nadie recuerda. Los derechos humanos —la utopía en movimiento de un mundo gobernado por mercados y Estados— necesitan de la imagen, de los sentidos, de los dispositivos. ¿Su función? Conmover y movilizar. ¿Su objetivo? Romper la normalidad, construir un escenario cifrado por una tenaz paradoja: estar en las antípodas del estado nación y, al mismo tiempo, compartir con este su cuna. Vayamos por partes.

El arte de los museos ha salido, y el arte que ha salido se ha desparramado. El artista ha perdido el monopolio de los medios, las galerías el monopolio de los mercados y los circuitos, y los burgueses el monopolio del placer y del buen gusto. Los artistas han sido desprovistos de su monopolio y en esa expoliación han viajado hacia otros horizontes.

Los derechos humanos requieren de actos comunicativos, de una puesta en común de lo que acontece y de la necesidad de movilización. Requieren de un conjunto de herramientas que permita describir situaciones en las que la sangre, las heridas, los desplazamientos que desgarran y el sufrimiento que quiebra vidas y familias sea comunicado con eficacia. Pero más que situaciones, se requieren acontecimientos que permitan develar patrones, constancias... la repetición de la violación.

Después de sesenta años de la aceptación internacional de estos derechos como un estándar de relaciones entre los hombres, la doctrina de los derechos humanos, consignada en varios acuerdos, pactos y declaraciones internacionales, ha logrado algunos avances con la dificultad por todos conocida. A pesar de su vigencia, aceptación internacional y mayor visibilidad desde mediados del siglo XX, y de ser parte constitutiva de las constituciones de todos los países latinoamericanos, ni la ciudadanía ni los derechos fueron ejercidos por el porcentaje mayoritario de la población. Como bien señala Jelin (2003), la amenaza latente ha sido identificar los derechos de ciudadanía con un conjunto de prácticas concretas: votar en elecciones, o acceder a beneficios públicos en salud o educación, por ejemplo.

> Si bien estas prácticas constituyen el eje de las luchas por la ampliación de los derechos en situaciones históricas específicas, desde una perspectiva analítica el concepto (necesariamente más abstracto) de ciudadanía hace referencia a una práctica conflictiva vinculada al poder, que refleja las luchas acerca de quiénes podrán decir qué en el proceso de definir cuáles son los problemas comunes y cómo serán abordados. (2003, 10).

Al trabajar en una campaña de comunicación contra la tortura, por ejemplo, se enfrentan los discursos e imágenes del sentido común que logran calar hondo en contextos en los que no se confía en la justicia: los presos se convierten en beneficiarios abusivos de los impuestos «que todos pagamos» —«mantenidos» por una sociedad que se convierte en su víctima—, mientras que el Estado, corrupto o ineficaz, no ofrece otra alternativa que la indefensión, las rejas y las guardias privadas de los conjuntos residenciales privados o la justicia con mano propia.

En ese contexto, la tortura, las detenciones arbitrarias, las malas condiciones en las cárceles, dejan de ser una preocupación pendiente para la misma sociedad que dice valorar la democracia y se convierten en la mejor opción frente a delincuentes irremediables. Asistimos a la escisión entre «la democracia» con la que todos están de acuerdo y las prácticas por medio de las cuales esta se construye, porque, no sobra subrayarlo, esta no se construye por arte de magia. Al mismo tiempo, se produce la esencialización del delincuente (ladrón, violador, terrorista) a través de una forma fantástica y ahistórica como representación colectiva (Aretxaga 2000, en: Peterson 2007, 65). En los dos casos, se ignora la dimensión social e histórica del delito y la corresponsabilidad de la sociedad en la instauración de la violencia como metalenguaje. La antigüedad y fecundidad de los estudios que muestran que los delitos, las violencias y las violaciones no son únicamente el resultado de la relación entre víctimas y victimarios, y que tienen que ver también con procesos sociales más amplios y de larga trayectoria, a todas luces han sido insuficientes. Es en estos casos cuando la razón y los análisis parecen imperceptibles, cuando enfrentamos problemas de comunicación en los que las prácticas artísticas están llamadas a insertarse.

La facilidad con la que el sentido común se desliza a ese lugar en el que la pena de muerte es el mecanismo más efectivo contra el crimen y el delito, es la misma con la que una sociedad decide que la mejor alternativa para la solución de problemas históricos de conflicto son las balas. El ejercicio de memoria que la sociedad argentina viene haciendo desde la reconquista de la democracia en los años ochenta no ha logrado, sin embargo, una revisión profunda del hecho de que durante la segunda mitad del siglo XX hubo una larga sucesión de gobiernos militares que sería difícil pensar como exabruptos de los autoritarios y que, en los albores del golpe de Estado que derrocaría a Isabel, una parte importante de la sociedad argentina estaba de acuerdo con que los militares tomaran el poder.

Los Estados que optan por el ejercicio indiscriminado de la fuerza para cambiar, mantener o transformar el orden social existente no son paréntesis en los trayectos históricos de las sociedades, y mal haría uno en pensar que las dictaduras militares o gobiernos autoritarios son cosas externas que le ocurren a las sociedades. Por el contrario, la mayoría de las veces el autoritarismo y la violencia de Estado se construyen con cheques en blanco girados por las sociedades.

Estos casos, en los que la desesperanza o el escepticismo se confunden con la confianza ciega depositada en la violencia o el autoritarismo, van acompañados muchas veces de procesos previos o contemporáneos de producción de nuevas realidades que son construidas correlativamente por la propia sociedad, los medios de comunicación y el Estado. Allí, las prácticas estéticas forman parte importante de una batería de símbolos sobre los que se construye lo legítimo. Es desde allí que los reclamos por los derechos humanos en Argentina en plena dictadura militar intentaron ser acallados por expresiones como «los argentinos somos derechos y humanos» y, en una sociedad que enfrenta cotidianamente la violencia, el eslogan «el único peligro es quedarse» es destinado al turista temeroso. En estos juegos de palabras tan efectivos por lo básicos, la violencia es encapsulada, los violentos segregados y las víctimas convertidas en anécdota. Por el contrario, la violencia es un lenguaje,

una forma de relación que no se restringe a los victimarios y las víctimas, sino que se desborda y es compartido por toda la sociedad.

Ante este panorama, los organismos internacionales de derechos humanos vienen señalando varios elementos que procuran cambiar la orientación del debate. En especial, el hecho de que los derechos civiles y políticos con los que hoy en día más o menos todo el mundo parece estar de acuerdo no pueden existir sin el respeto, promoción y protección de los derechos económicos, sociales y culturales, esos «hermanos menores» del derecho que fueron ignorados durante varias décadas de la mano de la Guerra Fría.

El epígrafe de esta sección es revelador en ese sentido; se podría suponer que Wilson habla de las enormes dificultades que los Estados pueden encontrar para promover, respetar y hacer posibles los derechos en países pobres, con graves niveles de analfabetismo, enfrentados a corporaciones económicas y a imperialismos insaciables. No obstante, el epígrafe muestra un grave y generalizado desconocimiento acerca de que los derechos humanos son los derechos civiles y políticos, y no los otros. Esos otros que tienen que ver con la pobreza, con el derecho a un ambiente sano y saludable son, como en este caso, condiciones que deben alcanzarse para que los derechos sean respetados. Muy al contrario de este planteamiento, los organismos de derechos humanos luchan contra la inversión de fines y medios, subrayando que es el respeto por los derechos humanos la única alternativa para construir condiciones políticas, económicas y culturales que permitan su realización permanente.

Otro caso notable tiene que ver con el análisis del respeto a los derechos humanos de las personas que se encuentran en situación de pobreza. Los Estados, orientados por la fórmula del «cumplimiento progresivo», han encontrado la coartada perfecta para postergar la situación de tres mil millones de personas que duermen con hambre en todo el mundo. En muchas situaciones, los Estados pueden llegar a demostrar avances, aun cuando estos sean mínimos. Por el contrario, los organismos de derechos humanos —y mucho antes los movimientos sociales— han subrayado que la pobreza en la que se encuentran millones de personas es en sí una violación, o más bien el resultado y la consecuencia de una serie de violaciones de los derechos humanos, constituyendo un círculo del que es imposible salir (Khan 2009).

En la arena de la discusión abundan malentendidos como este: los derechos humanos, en tanto acción comunicativa, son un escenario complejo en el que se requiere del trabajo colectivo y de las audiencias masivas, y que exige comunicar con eficacia y por medio de mensajes claros y explícitos que interpelen al sentido común de sociedades en las que los derechos humanos como tales no suelen ser la preocupación principal. De este modo, los productos comunicativos de los derechos humanos se insertan en los mismos canales del consumo capitalista. En los medios, compiten con artículos y prácticas de consumo ligadas al placer y la experiencia; en calles y espectáculos, con otras performancias; en las consciencias, con los discursos fáciles que son muchas veces producto de todos los anteriores. Y no existe allí ninguna paradoja: los organismos de derechos humanos han sido

hábiles al afirmar su «neutralidad» frente a sistemas de gobierno, económicos o sociales. Movimientos internacionales como Amnistía Internacional, no opinan sobre las ventajas y desventajas de determinados sistemas de gobierno o sociedad. Lo que subrayan es la vigilancia sobre los derechos humanos, sin importar el sistema que la sociedad quiera o pueda darse. Por último, los organismos de derechos humanos no apelan a la moral, la buena voluntad o a la caridad de ciudadanos o gobernantes: exigen el cumplimiento de las promesas pactadas en acuerdos, en esas normas de convivencia universal que son los derechos humanos.

No obstante, como bien lo ha expuesto Jelin (2003), la génesis de los derechos humanos como paradigma y base de acción política en el contexto latinoamericano tuvo un proceso particular. Fueron los múltiples movimientos sociales, miembros de comunidades religiosas, activistas, organizaciones internacionales e intelectuales —y no los partidos políticos— los que, como nuevos actores en la escena política, incorporaron el marco de los derechos humanos en la lucha contra las dictaduras. «Verdadera revolución paradigmática», la incorporación de los derechos humanos implicaba reconocer al ser humano como portador de derechos y a las instituciones estatales como responsables principales frente al compromiso central de garantizar la vigencia y el cumplimiento de esos derechos.

Desde su inicio, los movimientos sociales por los derechos humanos utilizaron nuevos lenguajes y desarrollaron nuevas subjetividades políticas que no podían entenderse desde las clásicas categorías y formas de análisis: ni la oposición en el uso y significación de los espacios públicos o privados, ni la de los grandes acontecimientos políticos o los procesos estructurales económicos y la dimensión de las vidas cotidianas. Es por eso, por haber sido parte fundamental de su misma constitución, que el análisis y la producción de las prácticas artísticas encuentran uno de sus escenarios más propicios en los espacios locales, en los procesos sociales «desde abajo» y en las experiencias personales y cotidianas de aquellos que sufren las violaciones de sus derechos.

A menudo, el acceso a estos escenarios presenta al creador varios obstáculos ligados a la construcción de sí mismo y del otro. El proceso creativo se presenta aquí como el fin y no como el medio, toda vez que el arte es visto como una herramienta que dinamiza procesos sociales. Para esto se requiere de una actitud consciente de los peligros de la caricatura, la esencialización, la construcción arbitraria de realidades y de colectivos supuestamente homogéneos, así como de la idealización de la comunidad (Escobar 2009). Se requiere también de una observancia estricta de medios y fines en donde la construcción de símbolos, imágenes y relatos, que puede ser rápidamente resuelta por el artista de manera individual, no se lleve por delante procesos sociales largos, lentos, conflictivos y complejos.

Es necesaria también una vigilancia atenta al hecho de que la creación, como experiencia intersubjetiva, demanda un diálogo franco en el que el artista debe desandar el proceso por el cual la universidad y la academia (o sus propias experiencias) lo separan de las sensibilidades, realidades y preocupaciones de quienes no acceden a ella o de quienes vivieron otras vidas; y no hablamos de la necesidad de empatía o de identificación, sino de la capa-

cidad de hacer inteligibles y comunicables las experiencias de personas heterogéneas sin caer en falsos exotismos o en realidades inventadas.

Algo similar ocurre con la discusión planteada al inicio de este trabajo con relación a la idea de resistencia. Los artistas e intelectuales inscritos en procesos de reivindicación de derechos humanos tienden a reificar resistencias por doquier, de la mano de los conceptos más recientes de *agency* que intentan —o pretenden— reconocer a los subalternos como protagonistas de su propio destino; un proceso similar a aquel que pretende reproducir, transmitir o comunicar «la voz de los sin voz». Diversas experiencias han mostrado, sin embargo, tanto las dificultades de llevar a cabo un empoderamiento que trascienda la retórica como los riesgos de no salir de esta última: la amplificación de la voz de los subalternos basada en relaciones desiguales lleva a la reproducción de la misma desigualdad.

La experiencia de algunas personas durante la última dictadura militar argentina nos enseña varias cosas respecto a la intencionalidad y al lugar de enunciación. Transgrediendo todas las normas y todas las lógicas ligadas a su propia supervivencia, el fotógrafo Víctor Basterra, detenido por los grupos de tareas de la dictadura, fue obligado a falsificar documentación para sus mismos verdugos. En su condición de detenido, Basterra fotografió a decenas de militares en el sótano del más grande centro clandestino de detención, la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), que hoy alberga, entre otros, el Instituto Espacio para la Memoria. Basterra no pensaba en el resultado, no pensaba en la instalación, no pensaba en el lugar de exhibición ni en la revista internacional que podría estar interesada en publicar su creación. El único interés de Basterra era documentar, registrar, construir una prueba de que la realidad que él y otras cinco mil personas estaban viviendo era un hecho, que no era mentira, que existía; Basterra pensaba en guardar esas pruebas y en sobrevivir.

Por lo que se refiere a las víctimas, a otros que como él estaban encerrados, desaparecidos, sin noción o con una noción alterada de tiempos y espacios, Basterra no los fotografió en escenas de tortura, no registró los vuelos de la muerte, ni las balas en los cuerpos, ni las mordazas. Fotografió hombres y mujeres desaparecidos antes de desaparecer, recostados contra una pared blanca. Hombres y mujeres que hoy nos hablan e interpelan desde el sótano de un aparato arquitectónico de tortura, desaparición y muerte. Y Basterra estaba ahí para documentar.

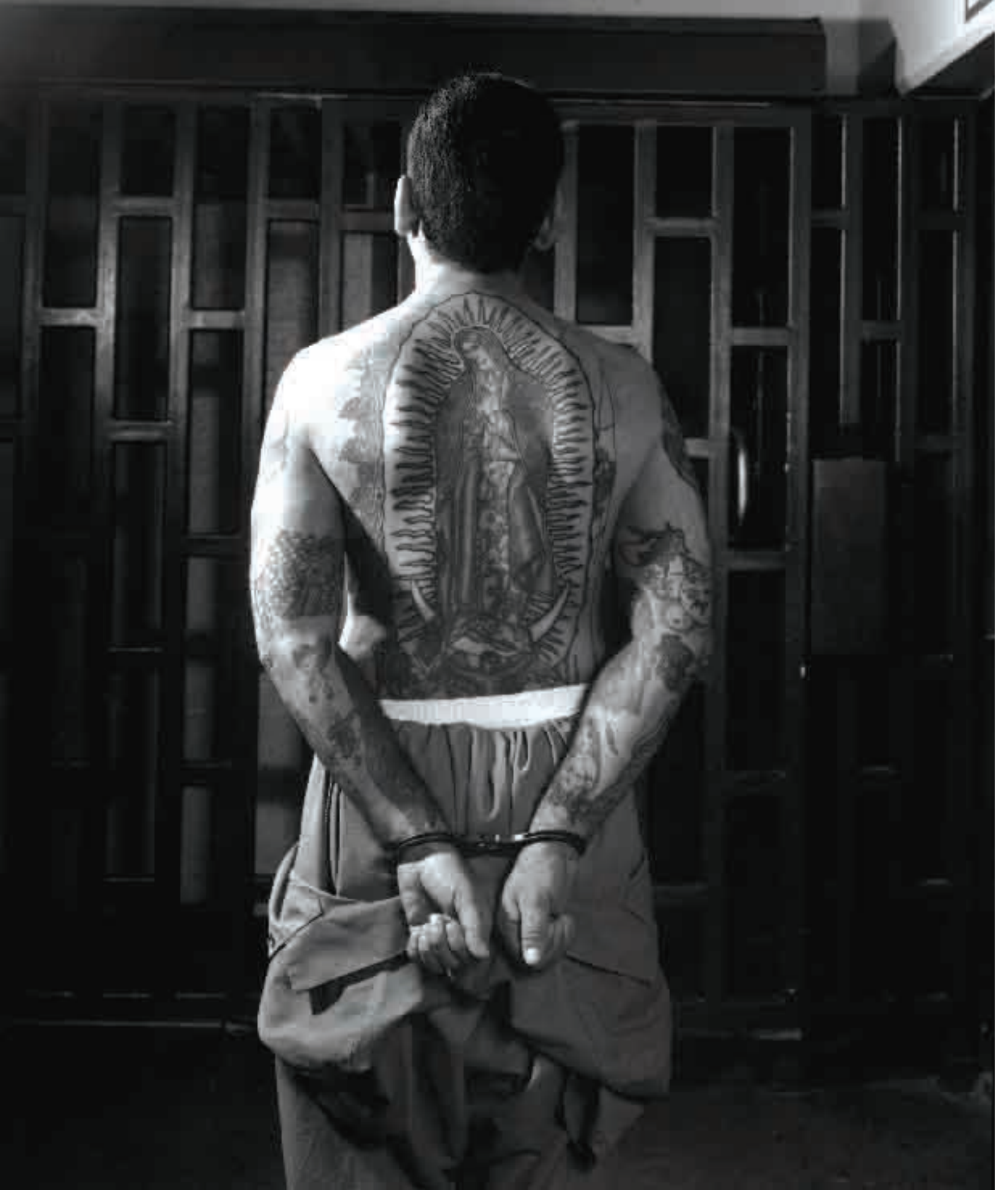
Hoy en día hay pocas oportunidades de que lo que un artista documenta en un taller sea interesante. Las acrobacias personales del proceso creativo de los grandes autores, al igual que las etnografías del que solo observa y anota desde una silla de observador agudo, pertenecen a ciertas formas de construir representaciones que no parecen ya funcionar en el contexto contemporáneo. El artista requiere hoy más que nunca del otro para construir la representación; pero no porque esta sea o pueda ser más fidedigna con respecto a la realidad. Si el proceso es intersubjetivo, si los prejuicios del gran autor y de la academia pueden ser dejados atrás, la representación será más fidedigna con respecto

Víctor Basterra, Fernando Brodski, desaparecido en la dictadura, s.f., Buenos Aires. Foto cortesía del archivo del Instituto Espacio para la Memoria

al ejercicio mismo de la intersubjetividad, y en él el resultado no será ni más ni menos que parte de un proceso más amplio.

Ignoro cuál es el destino actual de este tipo de transgresiones en el mercado del arte y en los círculos artísticos. Observo que en los museos y en las galerías abundan hoy en día obras que son más bien metáforas de viajes, rastros de un itinerario compartido, recolección de fragmentos de relatos. Noto también que varios de ellos han incorporado voces y textos, y muchos otros formatos, y que se van constituyendo como conjuntos comunicativos que se despliegan en las salas de museos y en las galerías de arte resultando extraños. Me sucede con frecuencia que, sin la lectura del catálogo, sin el artista o el guía, esas construcciones me son ininteligibles. Noto cómo muchas de esas metáforas, de esos rastros, de esas colecciones de fragmentos exhiben mensajes implícitos difíciles de entender, oscuros, enigmáticos.

No soy un experto en arte, pero mi experiencia en museos y galerías es más extensa que la del común de la gente. Y lo notable aquí no es que esto sea así, pues sabemos bien cómo funcionan las élites que pueden escoger ir a un museo o discutir acerca de las prácticas artísticas. Lo notable es que no entiendo —y sé que el vecino no entiende, y que el hijo del vecino se pregunta—, por ejemplo, por qué el Estado decide financiar o becar a artistas que producen cosas, procesos y dispositivos que solo ellos, y probablemente sus pares, entienden. El sentido común diría que el Estado debería financiar solamente escuelas, centros de salud, vacunas, construir casas e infraestructuras para la dotación de



agua potable. Ni la culpa ni la moral sirven para resolver este tipo de cuestiones, pues nos conducen a un destino sin salida en el que, al igual que la antropóloga, la bailarina de ballet y la *mezzosoprano*, el artista debería dejar sus distracciones y sumarse a «la construcción del país».

Es ante esas preguntas y esos cuestionamientos del poderosísimo sentido común que el artista debe elaborar sus prácticas y pensar su quehacer como parte de un conjunto, de una sociedad de la que forma parte o con la que al menos dialoga o debería dialogar.

Tanto los artistas totales del renacimiento como los de la modernidad fueron piezas fundamentales en la construcción de una nueva época, en un nuevo marco de pensamiento y de sensibilidades por medio de pinturas, esculturas, arquitecturas. Cabría entonces preguntarse si hoy en día no son acaso los cirujanos diseñando sonrisas y modelando cuerpos por contrato, o los DJs rigiendo aquelarres, normando la liberación del eros, quienes están más cerca de las representaciones estéticas de la condición del capitalismo tardío.

Con respecto a los primeros, es oportuno recordar el trabajo de Matthew Barney, que, con alteraciones en la apariencia corporal, creaba seres no-humanos en situaciones inquietantes donde se mezclaban mitologías y erotismos para celebrar el canto del exceso. Con respecto a los segundos, las fotografías de Gursky documentan la masa —esa polifonía de anónimos—, con detalles personales, anécdotas, sin mensajes estridentes y con la masa como evidencia de aquello en lo que nos hemos convertido.

No obstante, además de esa condición del capitalismo tardío, la actualidad ofrece una infinidad de procesos contemporáneos, y esa infinidad exige miradas transversales, líneas de unión que prácticas como las artísticas pueden poner en relación. La fotografía de Delilah Montoya, por ejemplo, revela varios procesos que confluyen en el dorso desnudo de un hombre: la imagen habla de las migraciones, de los obstáculos para el acceso a la justicia, de las religiosidades inscritas en el cuerpo, de la importancia de las tradiciones más allá de que sean inventadas, creadas u originarias.

He aquí una de las vías por las que vienen transitando muchas de las más pertinentes prácticas estéticas hoy en día. En ellas, el creador opera no como autor sino como un participante más en una amplia serie de manipulaciones de textos, imágenes y acontecimientos para señalar, denunciar y sugerir miradas desde perspectivas no habituales. ¿Cuál es la base de esa pertinencia? El transitar en el sentido inverso de los dispositivos hegemónicos que, en muchas de sus prácticas, tienen que ver con esa incapacidad o imposibilidad del subalterno para construir otros lugares de enunciación, de modo tal que sus propias acciones de resistencia quedan inscritas dentro de los mismos marcos propuestos y construidos por las clases dominantes.

Superando el formato del arte como objeto, los dispositivos como vínculos pueden lograr productos que se encuentran a medio camino entre varios formatos y lenguajes. Hace ya varios años, Bruno Latour creaba, de la mano de un equipo interdisciplinario, un metarrelato

‹ Delilah Montoya, *El Guadalupano*, 470 × 648 mm, 1998. Cortesía de la artista

de los circuitos, las circulaciones y las conexiones que subyacen a la evidencia. Y al hacerlo, Latour cortaba en diagonal una realidad que parece estática, normalizada por lo cotidiano, en una sinfonía de cosas y personas moviéndose solas. En el trabajo de Latour (2006), París es una serie de vínculos, redes, nodos que se juntan y se alejan produciendo nuevas reconfiguraciones cada vez. Partiendo de una posición más humilde con el contexto en el que se sitúa, el creador no está haciendo concesiones demagógicas a la polifonía de voces y prácticas en un mundo vital y dinámico; está siendo coherente con una realidad.

Los trabajos fotográficos de Orlando Lara nos muestran otra de las formas en que las prácticas estéticas pueden desplegarse de manera efectiva. Haciendo eco de la situación de los indocumentados, que deciden cruzar la frontera entre México y Estados Unidos y quienes a menudo se convierten en asunto de seguridad nacional, en número estadístico, en masa anónima de gente en busca de esperanza, las fotografías reducen el marco visual para concentrarse en botellas de agua en medio del desierto. Como objetos, ellas condensan lo grave de los sufrimientos de hombres y mujeres, pero también dan cuenta de la acción solidaria de personas que, del otro lado de la frontera, deciden dejar esas botellas para el que las necesita, botes de emergencia en medio de un itinerario en el que hay que ir liviano para huir de la patrulla fronteriza y de los escuadrones de ciudadanos responsables y armados que deciden proteger sus límites territoriales. Lo notable de este trabajo es que habla de lo más básico, de eso que toda la parafernalia de la globalización y de los inmigrantes económicos a veces oculta.

Otra de las vetas más ricas para las prácticas estéticas contemporáneas es el ejercicio del arqueólogo. La siguiente es la ironía. Una cuarta es la memoria. Todas ellas se combinan en varios trabajos de Daniel Santoro, quien navega en las aguas de esa construcción situada a medio camino entre la religión y la política que fue y es el peronismo. Santoro nos ofrece fábulas y, con gran sarcasmo, interpela a Juanito Laguna, el niño de la calle que Berni creó. Y en la fábula aparece Evita, ataviada como hada que rescata del bosque a Juanito y a su madre, en una narración que implícita y delicadamente nos deja sentir algo de esa aura de esperanza mística de justicia social con que hombres y mujeres rodearon al peronismo.

Con su prolífico trabajo, Santoro se burla de los discursos «gorilas», de aquellos que desarrollaron un odio visceral hacia el peronismo y que veían en el acceso de las clases populares a la ciudadanía un peligro inminente. Hablemos de dos obras en particular: la del descamisado gigante que destruye la ciudad capitalista en una clara alusión a la venganza de las clases trabajadoras contra la burguesía; y otra, en el mismo sentido, la de la «negra cabeza» que no solamente se come al hijo del patrón sino que nos ofrece las instrucciones para prepararlo.

Aquí la práctica artística navega en la ironía de los miedos de «gorilas» y «burgueses», en la memoria de un movimiento social y político que partió en dos la historia de Argentina, y en el oficio del arqueólogo que señala, descubre y rescata del pasado la complejidad de la tercera vía, teoría máxima del peronismo expresada con claridad a través de Evita que nalguea por igual al niño gorila y al niño marxista leninista.

› Daniel Santoro, *El descamisado gigante arrasando a la ciudad capitalista*, tinta sobre papel, 1998-2006. Cortesía del artista

En este caso, Santoro crea un universo en sí mismo; pero esa cosmología propia tiene tantas y tan múltiples entradas, tantas posibilidades de lectura que, aún expuesta en cuadros y galerías de arte «cerradas», está abierta desde adentro a los contextos, a los miedos, a las esperanzas y a los acontecimientos que marcaron la historia argentina de la segunda mitad del siglo XX.

Frente a la tarea de interactuar con un mundo que habla tanto y tan al mismo tiempo, el conocimiento preciso de lo que ocurre, la capacidad para relacionarse con los múltiples otros que operan con diferentes lenguajes, registros y sensibilidades, la capacidad para articular diversos lenguajes en diversos niveles a la vez, son hoy otras de las formas en que se expresa la habilidad artística.

No obstante, ni el conocimiento, ni la apertura al diálogo, ni la operación de lo múltiple son las bases sobre las que se constituye la condición ética. El artista, como el intelectual, necesita de una distancia crítica frente a los contextos. Ese lugar en el que algunos se instalan en la comodidad de la voz y el gesto autorizado, legítimo, rodeado del aura que solo es sostenida por la institucionalidad que ellos mismos contribuyen a edificar y mantener, a alimentar y a dotar de significación —en suma, a hacer real— es, en realidad, de una gran incomodidad y de una gran exigencia.

En el contexto contemporáneo, las prácticas estéticas contribuyen también a la reproducción, o al menos al mantenimiento, del *statu quo* en el que las violaciones de los derechos se producen y la violencia de Estado mantiene su legitimidad.

En plena dictadura militar argentina, las páginas de las revistas de moda y cocina se llenaban de mensajes que buscaban interpelar a las madres, responsabilizando a aquellas que «quién sabe dónde estaban» cuando sus hijos decidieron hacerse montoneros. De esto hay un ejemplo emblemático: la entrevista realizada a Thelma Jara de Cabezas, publicada el 10 de septiembre de 1979 en la revista *Para Ti* con el título «Habla la madre de un subversivo muerto».

La entrevista fue realizada en Selquet, un coqueto café del barrio Belgrano, en el contexto de la visita de la Corte Interamericana de Derechos Humanos a Argentina. Aunque cansada y demacrada por su condición de detenida en la ESMA, Jara de Cabezas portaba el atuendo propio de la mujer de clase media argentina. A lo largo de la entrevista dejaba entrever su responsabilidad en la muerte de su hijo, confesándose confundida por los mismos que intentaban «estafar» al pueblo argentino hablándole de desaparecidos y de los centros clandestinos de detención, estafada por la infamia de aquellos de equívoca ideología «que se amparan en una supuesta y malintencionada defensa de los derechos humanos».

< Daniel Santoro, *Un hecho lamentable: el caso de la mucama caníbal*, tinta sobre papel, 1998-2006. Cortesía del artista

La entrevista, tras el regreso de la democracia, demostró ser un montaje de los aparatos del Estado en su búsqueda por construir esa representación de la sociedad en la que los extremistas desafiaban el orden imperante (Veiga 2008). Aquí, un aparte:

> —Por último, ¿qué les diría a las madres argentinas?
> —Que estén alertas. Que vigilen de cerca a sus hijos. Es la única forma de no tener que pagar el gran precio de la culpa, como yo estoy pagando por haber sido tan ciega, tan torpe.
> —¿En quién confía hoy?
> —En Dios.
> —¿Qué le pide hoy a Dios?
> —Que no haya más madres desesperadas ni chicos equivocados.
> (Jara 1979).

La puesta en escena de esa representación cuidada en sus más mínimos detalles se asemeja a las intervenciones arquitectónicas realizadas en la Escuela de Mecánica de la Armada, un poco antes de la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos a Argentina en 1979.

Las modificaciones arquitectónicas buscaban descalificar los testimonios de quienes habían afirmado que en la ESMA operaba el centro clandestino de detención más grande del país. El zaguán de acceso por donde ingresaban los detenidos desde un estacionamiento en la parte posterior del edificio de suboficiales fue cerrado y su techo alterado; con las modificaciones quedaron en el interior ventanas con tela de mosquitero al mismo tiempo que los arcos de medio punto de las mismas quedaron cortados. En el vestíbulo existía un ascensor y una escalera que descendían al sótano; lugar donde los detenidos eran torturados con mecánica rapidez para lograr las nuevas detenciones gracias a los datos extraídos de los cuerpos sometidos a golpes y picanas. Por ese mismo vestíbulo se accedía al «salón dorado» en donde militares de alto rango organizaban encuentros sociales con personalidades, modelos y *vedettes*, y que se encontraba justo encima del sótano donde se llevaban a cabo las torturas. Con la misma intención de las adecuaciones del zaguán de acceso, el ascensor fue anulado y la escalera clausurada.

Interesado en los análisis históricos de la arquitectura, White (2006) señaló que frente al espacio arquitectónico se requiere reconocer una gran multiplicidad de transposiciones, contextos y significados. Más que intentar identificar cuál es la interpretación correcta, el autor propone interesarse por los significados y emprender un delicado proceso de traducción. La arquitectura —y, añadiríamos nosotros, el espacio construido—, afirma White, no es un artefacto que puede ser simplemente descrito, sino un constructo multifacético abierto a múltiples interpretaciones.

En un mismo lugar, la ESMA y el Instituto Espacio para la Memoria conviven, como conviven las reivindicaciones de los movimientos de derechos humanos por la verdad y la justicia con los intentos deliberados por el olvido: las siluetas instaladas en el cerco perimetral mediante las cuales artistas y militantes recordaban a los desaparecidos y las ausencias-presencias de los suboficiales en formación. La traducción es el conflicto entre memorias;


ESCUELA DE MECANICA DE LA ARMADA
Espacio
para la
Memoria

un conflicto que los movimientos de derechos humanos llevan día a día, articulando pasado y futuro, haciendo eco de aquel «Nunca más».

Tanto las transformaciones de la ESMA, como la puesta en escena de la entrevista e, incluso, el mundial de fútbol celebrado en 1978, tienen en común, salvando las distancias de escala y luminosidad, la clara intención de construir una realidad en donde, agazapada, reinaba la impunidad.

Un último ejemplo de prácticas estéticas ligadas a la ESMA se encuentra en el periodo ya democrático durante la presidencia del tristemente célebre Carlos Saúl Menem. Al unísono con las leyes de perdón y olvido que él mismo promovió, en enero de 1998, Menem propuso —según una nota de prensa en el *Clarín*— destruir la ESMA y construir en su predio un parque de la reconciliación. Las reacciones variadas de la sociedad contaron con la protesta airada de los organismos de derechos humanos, quienes subrayaban con firmeza la imposibilidad de la reconciliación sin justicia para los responsables de los treinta mil desaparecidos y sin el esclarecimiento de todos los crímenes de la dictadura.

Entre las múltiples bondades del capitalismo, es justo reconocer su eficacia a la hora de develar con franqueza los límites de las vocaciones políticas y de los apetitos más básicos, esas sutiles convicciones con las que la buena conciencia y la escena pública suelen restarles porcentajes importantes de elocuencia y claridad. Ya los represores habían incursionado en los negocios, rapiñando para apropiarse y vender las pertenencias de los detenidos que eran amontonadas en el «pañol mayor», justo al lado de la «capucha», ese no-lugar en donde la vida parecía detenerse para los presos de la ESMA. Los represores también habían incursionado en el mercado de finca raíz, creando inmobiliarias eficaces por medio de las cuales eran puestos en circulación los bienes inmuebles de los detenidos. Y fue justamente junto al mercado inmobiliario que el capitalismo ofreció, con la ayuda de un ilustrador anónimo, la idea de reconciliación que rondaba en las mentes de muchos argentinos, obnubilados por la reconquista argentina del primer mundo de la mano de la paridad del peso frente al dólar.

Justo al frente de la ESMA, sobre la avenida Libertador y de cara al río de La Plata en donde años antes eran arrojados los cuerpos de los detenidos, se construyó un edificio de modernidad tardía y ladrillo a la vista. El anuncio publicitario del edificio en cuestión —publicado en el *Perfil*, el lunes 15 de junio de 1998— haciendo eco del anuncio presidencial, presentaba en una perspectiva a vuelo de pájaro la cara renovada del parque de la reconciliación, algún tiempo después del correspondiente ritual nacionalista que, construido sobre la teoría de los dos demonios, habría permitido por fin la reconciliación entre hermanos. La ilustración dejaba ver la excelente vista de un parque con campos de golf y, a lo lejos, las velas y las tablas de surf triunfantes en un río de La Plata reconciliado con su sombrío pasado.

Las masacres perpetradas por el Estado o ejecutadas con su complicidad se caracterizan por su doble función destructora y creadora. Peterson, refiriéndose a la masacre de

‹ Fachada del edificio de la ESMA. Buenos Aires. Foto cortesía del archivo del Instituto Espacio para la Memoria

aproximadamente diez mil personas, la mayor parte de ellas indígenas, perpetrada en 1932 por el ejército con la colaboración de colonos y las patrullas cívicas organizadas por estos en el occidente de El Salvador, ya lo había subrayado:

> In dominant nationalist narratives, *la matanza* appears as the Indian's last moment, the episode that finally pushed Indians out of existence. It is thus a moment of loss and of generation, of the creation of the modern *mestizo* nation, and an imaginary of national unity that it is in turn founded on a collective trauma, foundational violence and originary loss. (2007, 60).[1]

La lamentablemente célebre matanza acaecida en El Salado (población del departamento de Bolívar en la costa atlántica colombiana), ocurrida entre el 16 y el 21 de febrero del 2000, ha salido a la luz pública gracias a los testimonios de paramilitares que buscan obtener los beneficios de la Ley de Justicia y Paz y, más recientemente, por el trabajo del Grupo de Memoria Histórica (2009). Los detalles escabrosos de esa práctica del asesinato como ritual festivo y de la participación activa del cuerpo militar por omisión, han desatado una serie de reacciones en la sociedad civil, que es abofeteada permanentemente por la evidencia de la violencia que los paramilitares llevaron a cabo en el país a partir de la década de los noventa y por la impunidad con la que lo hicieron.

¿Puede hacerse un paralelismo entre la violencia de Estado y su condición creadora y destructora ejercida en la matanza de El Salvador y la violencia contra El Salado?

Para responder a tal interrogante, Peterson nos ofrece una pista: «the arbitrariness of this killing is an essential feature of state terror, fundamentally linked to the creative power of this kind of violence» (2007, 65).[2] Además de los testimonios y de los detalles de esa masacre que permite a sus sobrevivientes hablar y expresar su sufrimiento, entre los procesos sociales articulados a El Salado sobresale la acción colectiva por su reconstrucción.

La campaña «El Salado revive», en la que participan diversas instituciones privadas y públicas, interpela al ciudadano común invitándolo a solidarizarse comprando una pulsera en la que se dibujan unos pequeños hombrecitos tomados de las manos. La página de Internet «¿Y tú que estás haciendo por Colombia?» dibuja un perfil de la población en el que, como en un cuento de García Márquez, lo cotidiano se vuelve mágico y los burros y los muros de las casas se llenan de colores. Para promover la compra de la pulsera, diversos artistas fueron convocados a dibujar antebrazos y manos portando la pulsera de la solidaridad.

---

1 «En los relatos nacionalistas dominantes, "la matanza" aparece como el último momento indígena, el episodio que al fin termina con la existencia de los indios. Es, al tiempo, un momento de pérdida y de generación, de creación de la moderna nación "mestiza" y un imaginario de unidad nacional fundado sobre el trauma colectivo, la violencia fundacional y la pérdida de origen». En adelante, todas las traducciones son mías.

2 «La arbitrariedad de esta matanza es una característica esencial del terrorismo de Estado, fundamentalmente vinculado al poder creativo de este tipo de violencia».

‹ Fotografía de la portada del informe *El Salado: esa guerra no era nuestra*, 2009, El Salado, Bolívar, Colombia. Foto: Natalia Rey C., cortesía del Grupo de Memoria Histórica de la CNRR

Son frecuentes este tipo de dispositivos pensados para movilizar a la sociedad. En esta ocasión se emplearon eslóganes como «Ayúdanos a que en poco tiempo obtengan lo que llevan esperando diez años: nuestra ayuda». Pocas veces, por el contrario, este tipo de movilizaciones enfatiza y subraya aquello de lo que en realidad se debería hablar; antes bien, con un sutil juego de palabras se esconde una grosera manipulación de necesidades y derechos: los habitantes más que «necesitar nuestra ayuda», lo que merecen es justicia. Es decir, si las víctimas y sobrevivientes de El Salado accedieran y hubieran accedido a la justicia, y si el Estado hubiera cumplido con su compromiso de respetar y hacer respetar los derechos fundamentales, no necesitarían de nuestra ayuda. La reparación de las víctimas de El Salado es una responsabilidad del Estado en la misma medida que son su responsabilidad la masacre y la reconstrucción histórica de los hechos violentos que sucedieron.

Enfatizando la «necesidad» y no los «derechos» de las víctimas de la violencia paramilitar, socializando el compromiso con la reconstrucción de El Salado a través de la pulsera, los promotores de la campaña, tal vez sin proponérselo, no inauguran —como en el caso salvadoreño— pero sí dan continuidad a una cierta relación de la sociedad colombiana con este tipo de actos de violencia y, en particular, con sus víctimas. El tránsito de la ética a la moral como base de la reconciliación es un camino lleno de peligrosos equívocos. De la mano de la ética, la doctrina política es clara al afirmar que el Estado de Derecho se funda en una serie de compromisos inquebrantables entre el Estado y los ciudadanos que lo constituyen. De la mano de la moral, la reparación, como la reconstrucción de El Salado, requiere de corazones abiertos y bondadosos que puedan imaginar «que 300 hombres armados llenan de sangre todo lo que conoces, que te obligan a verlo, que las horas pasan y que nadie llega a ayudarte».

Con mecanismos que, como este, están sustentados en la moral, la sociedad colombiana no logrará entender que esos trescientos hombres armados no son unas bestias no-humanas que en un día de irracionalidad decidieron llenar todo de sangre. Una de las condiciones básicas para la reparación de una sociedad que ha usado con tanto ahínco la violencia como lenguaje es entender las condiciones históricas que hicieron que personas reales y concretas la emplearan y consintieran su utilización de manera generalizada.

Una de las pocas contribuciones de este tipo de estrategias —además de los beneficios materiales que la gente de El Salado seguramente valorará frente a la inacción del Estado, y del éxito amasado por una nueva artista de corazón comprometido que está triunfando en el exterior—, es que nos ayuda a entender cómo en Colombia conviven los más excelsos valores de la moral cristiana y los más graves actos de violencia política de todo el hemisferio occidental.

Otro de los escenarios en donde las prácticas estéticas se insertan con frecuencia en el contexto contemporáneo tiene que ver con el deslizamiento de la «clase» a la «etnicidad» como motor de cohesión social y de búsqueda de las libertades, de igualdad social y del respeto a los derechos. Aún queda mucho por analizar sobre este trayecto del contexto posmoderno, en el que las ciencias sociales y el pensamiento político no han logrado complejizar lo suficiente; ese paso tan tranquilo con que el mundo del metarrelato del combate

> Museo de la Pachamama, 2006, Amaicha del Valle, Tucumán, Argentina.
Foto: Carlos Salamanca

de las clases trabajadoras ha cedido su lugar a un cosmos multicultural de muchos mundos tan compartimentado por la diferencia como por la desigualdad. Señalaremos aquí algunos ejes que intentan ahondar en el movimiento simultáneo y, particularmente, articular la emergencia de la diferencia y el declive de la desigualdad. Para esto, veamos algunos ejemplos, muy populares hoy en día, en los que llevados por un creciente aumento del exotismo y del turismo cultural, la diferencia se convierte en objeto de consumo.

En las montañas andinas del norte argentino se encuentra Amaicha del Valle, uno de los epicentros de la etnicidad andina recientemente descubiertos o inventados por el folclor. En ese nudo de «autoctonía», múltiples relatos e imágenes de luchas entre indígenas y conquistadores se entremezclan con las artesanías de los locales y de los museos que ofrecen pedazos de historia transportables y adaptables a cualquier sala-comedor.

Para la gente de la región es muy fácil describir los tremendos cambios producidos por el turismo que se incrementó en los últimos diez años. Esos cambios no incluyen, sin embargo, un mayor cumplimiento del Estado argentino de los derechos reivindicados y adquiridos por los pueblos indígenas de la zona y el país, ni una mayor visibilidad de sus luchas y sus aspiraciones.

En los Valles Calchaquíes, son muchos quienes se declaran descendientes de indígenas. Héctor Cruz es, según él, y antes que todo, un indígena respetuoso de las tradiciones,

adorador de la Pachamama, un ser no humano que habita en las profundidades de la región andina que rige o tiene influencia sobre la vida, la agricultura, la fecundidad y la lluvia.

La historia mítica del artista señala que Cruz encontró un amigo quien le transmitió el quehacer de ceramista, cómplice de un largo trayecto autodidacta iniciado en los años setenta en un humilde taller en Cafayate, pequeña ciudad de la región. Pinturas, tapices, esculturas y arquitecturas forman parte de las producciones del prolífico Cruz, quien atribuye a un regalo de los dioses sus dotes de artista. Este carácter es el que impregna su obra y el Museo de la Pachamama que él mismo diseñó y construyó.

Cruz, el «indígena» y el artista total, mantiene una relación particular con la historia. Frente a la discriminación y al desprecio generalizado hacia los indígenas, Cruz propone una revolución cultural construida sobre la responsabilidad del individuo con su propio tiempo. En torno a Amaicha del Valle, *l'aire du temps* es hoy en día la autoctonía, reproducida sobre objetos pero también sobre lugares en los que, el visitante puede lograr encuentros íntimos con las culturas andinas, puestas por Cruz, al mismo nivel que otras civilizaciones clásicas de la humanidad.

El museo ofrece homenaje a la Pachamama y, a su vez, en una suerte de intercambio cósmico, la Pachamama se convierte, como lo proclama orgulloso el mismo Cruz, en la fuerza

inspiradora de sus búsquedas artísticas. De este funcionamiento cósmico del don resulta una obra en evolución permanente que, extendiéndose en un área de diez mil metros cuadrados, propone múltiples usos: lugar de culto, espacio pedagógico, centro turístico, feria artesanal, galería artística y hotel. El museo, diseñado y construido por Cruz en la periferia de Amaicha, parece constituir la obra de un artista total. Es una obra imbricada, llena de significaciones y de referencias, de un eclecticismo mítico exacerbado en donde se integran el conjunto de las arquitecturas y de los complejos urbanísticos en los que se vende y se consume cultura. El museo reproduce una etnicidad cosificada funcional a las nuevas redes económicas ligadas al comercio y turismo étnicos. La conocidísima expresión benjaminiana de que «todo documento de cultura es también un documento de barbarie» encuentra en la obra de Cruz la ilustración perfecta.

Los habitantes de Amaicha y de Cafayate son generosos al describir los vínculos de Cruz con los políticos locales y las empresas privadas de turismo, así como los incidentes en los que se ha visto envuelto con las poblaciones indígenas del lugar, a las que Cruz y los inversores les expropiaron sus tierras e importantes lugares de memoria. En escenarios locales como este, en los que conviven los circuitos turísticos globales y las dinámicas feudales, es donde se erigen orgullosos ejemplos como el Museo de la Pachamama. Varios testimonios señalan que, en su trayectoria artística, Cruz y sus allegados llegaron incluso a rociar con gasolina y prender fuego a un indígena que les reclamaba por la apropiación de tierras comunitarias. A todas luces, son injustas las acusaciones de que no respeta el patrimonio: a Cruz le pareció que la mejor forma de respetarlo y valorarlo era edificando el hotel de su propiedad sobre la ciudad sagrada de los quilmes y usando las piedras mismas de la ciudad para construirlo.

El Museo de la Pachamama se encuentra ubicado en el territorio circunscrito por la Unesco en la declaración de la quebrada de Humahuaca como patrimonio de la humanidad. Una paradoja similar a esta que rodea el recorrido artístico de Cruz, tiene que ver con las transformaciones socioeconómicas en la región y puede ser brevemente descrita con una serie de acontecimientos: la declaración de la Unesco, el aumento del turismo, el aumento del precio de la tierra, la especulación por parte de los inversores, el interés de consumidores de naturaleza y autoctonía, y las comunidades enteras desplazadas en cuestión de meses de sus territorios por medio del dinero o de la fuerza. Dicha sucesión no indica causas y efectos lineales sino, más bien, la producción de un lugar como idea y representación y, a su vez, la función de ese lugar como productor de determinadas relaciones sociales.

Aún en el 2004, algunos años antes de que las movilizaciones indígenas sacaran a la luz pública las dimensiones éticas de sus prácticas artísticas y arquitectónicas, Cruz proyectaba convertirse en diputado nacional para cambiar las leyes y seguir construyendo con tesón un país verdaderamente multicultural. De la misma manera que el artista, con serpientes bicéfalas, danzas de ñandúes, sapos, tigres y soles míticos, se convierte en príncipe de paisajes en donde naturaleza y cultura parecen dialogar el lenguaje de los dioses, así también la cultura se convierte en una efectiva herramienta de exclusión.

< Museo de la Pachamama, 2006, Amaicha del Valle, Tucumán, Argentina.
Foto: Carlos Salamanca

Procesos similares ocurren en el espacio metropolitano. Es el caso de *L'Amazone*, un «festival d'événements»[3] realizado en París, en el año 2002, que permitió a las galerías La Fayette incorporar culturas exóticas a través de mujeres de estética y corporalidad europea, y convertirse en un lugar donde «se croisent la mode, les cultures et toutes les expression de la création contemporaine»,[4] tal cual se lee en el catálogo del evento.

Decoradas con pinturas faciales amerindias, llevando enormes sombreros de plumas, las modelos se ubican en una misma línea de continuidad entre la alegoría y la personificación. Estas imágenes —sigue el catálogo— forman parte de una estrategia comunicativa que permite la utilización de expresiones estéticas de «pueblos primitivos» en la moda parisina: «parce que décorer la surface du corps semble correspondre à un besoin universel chez l'homme, le tribal triomphe aujourd'hui avec l'empreinte et le tatouage dans la beauté occidentale».[5]

Ofreciendo sus pieles como lienzos donde se expresa la diferencia, las modelos del catálogo son la expresión corporizada de la actualización de una hegemonía que se acomoda para preservar su continuidad. La invención del «otro» permite al sí mismo metropolitano constituirse como sujeto multicultural.

Los espacios de consumo buscan la alteridad y la alteridad se hace espectáculo. La noción de «posmodernidad», en la que prácticas como las descritas son agrupadas, niega su relación con manifestaciones del poder históricamente constituidas que emergen en las relaciones de identidad y diferencia.

La mirada transversal permite develar con imágenes un proceso contemporáneo de una realidad que tiene varias caras y que demuestra que la publicidad y los *performances* de las casas de moda están articuladas con procesos más amplios.

En 2006 era inaugurado con gran pompa el Museo de Quai Branly en París, para albergar las colecciones etnográficas que hasta entonces permanecían repartidas en varios museos construidos en pos del conocimiento científico, la vocación universalista y el afán del coleccionista; tríada de larga data sobre la que también se organizaban exposiciones universales, relaciones bilaterales, alianzas económicas y exposiciones de pueblos indígenas en París.

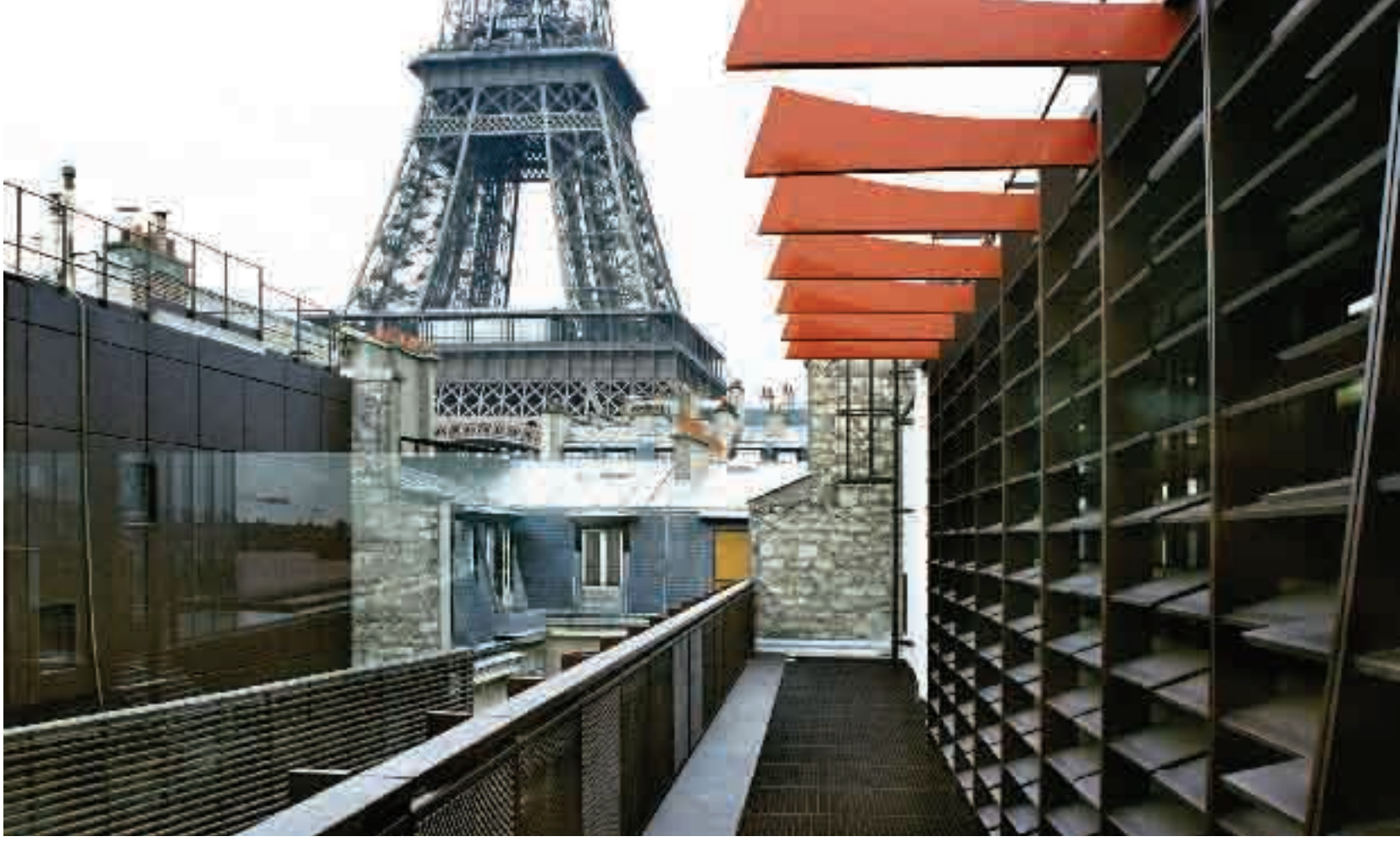
Mientras el «otro como objeto» era ubicado en un museo posmoderno de la arquitectura-acontecimiento de Nouvel sobre la margen del río Sena, se erigían por toda Francia los centros de detención de inmigrantes clandestinos, esos otros sujetos que la Europa actual decide dejar afuera. Los centros de detención son esos estados-lugares de excepción en donde se construye la relación con el otro. Tal como en los museos.

> Museo de Quai Branly, 2009, París. Foto: Carlos Salamanca

3 «Festival de acontecimientos».

4 «Se cruzan la moda, las culturas y todas las expresiones de la creación contemporánea».

5 «Puesto que adornar la superficie del cuerpo parece corresponder a una necesidad universal en el hombre, lo tribal triunfa hoy con la marca y el tatuaje en la belleza occidental».



Conclusiones

Refiriéndose a la relación entre las muertes de las mujeres de Ciudad Juárez, los ilícitos resultantes del neoliberalismo feroz globalizado post NAFTA y la acumulación desrregulada en manos de algunas familias de Ciudad Juárez, Segato abordó la dimensión expresiva de las violencias. El primer problema que los crímenes de Ciudad Juárez presentan al forastero, afirma Segato, es un problema de «inteligibilidad». Y es justamente en su «ininteligibilidad que los asesinos se refugian, como en un tenebroso código de guerra, un argot compuesto enteramente de *acting outs*».

En su comprensión de los crímenes de Ciudad Juárez, Segato propone no enfatizar en la relación entre el victimario y la víctima, sino más bien en un eje horizontal de interlocución, en el que los mensajes producidos interpelan a los pares y en el que la víctima no es más que el desecho del proceso, la pieza descartable. Dicho proceso es un acto comunicativo entre personas que, como aliados o competidores, estarían garantizando a través de sus actos la pertenencia, celebrando pactos, exhibiendo poder impunemente. El poder, afirma Segato (2004), está «condicionado a una muestra pública dramatizada» y los crímenes se convierten en «actos comunicativos» que constituyen «una lengua». Tal análisis permite observar que «cuando un sistema de comunicación con un alfabeto violento se instala, es muy difícil desinstalarlo, eliminarlo. La violencia constituida y cristalizada en forma de

sistema de comunicación se transforma en un lenguaje estable y pasa a comportarse con el casi-automatismo de cualquier idioma».

En este trabajo hemos intentado analizar históricamente las condiciones histórico-políticas de producción de las imágenes de determinados procesos culturales, ubicándonos en la tensión entre las prácticas artísticas, la representación e invención de lo real y su ejecución. Hemos intentado escudriñar las modalidades espaciales y figurativas en varios contextos, rescatando siempre las condiciones de posibilidad de prácticas estéticas inscritas en contextos políticos y de reivindicación política. Hemos abordado las prácticas estéticas, en un sentido amplio del término, como productoras de imágenes, arquitecturas, discursos y significados. Para esto, hemos querido superar la idea de esos productos de las prácticas estéticas como testigos de la historia y reconocerlas más bien como actores en su función creadora. Como bien afirmó Michaud (2001) se suele considerar a la imagen «como fuente de información sobre los cambios ocurridos que constituyen la materia de la historia: fuente de información sobre los acontecimientos pequeños o grandes, excepcionales o cotidianos», e incluso «sobre el imaginario que un grupo de personas o de una época, ha cristalizado en esas imágenes que entran en el campo de la historia de las mentalidades y de las representaciones».

Frente a la imagen del historiador que privilegia su análisis sobre las imágenes del pasado, Michaud subraya la función productora de la imagen, y propone reconocer que ella teje

también lazos con los hombres subsecuentes, los que habrán de venir, pues, afirma Michaud siguiendo a Schefer (1999, 93-95), «es a ellos a quienes está destinada y dirigida»:

> Car si les images assurent une part essentielle de la transmission du passé, elles ne s'acquittent jamais de cette tâche sous la forme de l'enregistrement passif du présent. […] Elles [les images] réorganisent chaque fois la mémoire humaine sur la surface matérielle de leur support. C'est en cela que la production d'une image, fût-elle celle d'un événement passé, est une action orientée vers l'avenir. (Michaud 2001, 42).[6]

Estamos frente a sociedades en las que abundan, como afirma Segato, los «microfascismos regionales», los «totalitarismos de provincia», que tienen como característica común «el encierro, la representación del espacio totalitario como un universo sin lado de afuera, encapsulado y autosuficiente, donde una estrategia de atrincheramiento por parte de las élites impide a los habitantes acceder a una percepción diferente, exterior, alternativa, de la realidad» (2004). A sociedades en donde predomina una retórica nacionalista que se afirma en una construcción esencialista, no histórica, no política, no construida sino más bien dada, de la unidad nacional. El peligro de las metafísicas de la nación basadas en un esencialismo ahistórico —Segato lo ha advertido bien— es que «por más populares y reivindicativas que puedan presentarse, trabajan con los mismos procedimientos lógicos que ampararon el nazismo».

Para empezar por el principio, retomemos la frase de Michaud que nos habla del artista como profeta y del poder de la imagen para modelar la historia. El contexto contemporáneo ha sido definido desde diferentes ángulos como la era de los derechos o el contexto del fin de la historia y la emergencia de las historias y los microrrelatos. Por último, el contexto contemporáneo ha sido definido como el escenario en el que, con la emergencia de mercados y Estados, los totalitarismos parecen cuestiones del pasado.

Cabe preguntarnos entonces por la función de las prácticas estéticas frente a dos puntos. Puede ser la era de los derechos pero no de los que los defienden. La ausencia de los totalitarismos puede no ser una cuestión de historia sino de lenguaje en el que la grandilocuencia, pasada de moda, convierte en opacas las prácticas totalitarias, al tiempo que las disfraza de democracia.

Grande es la responsabilidad del artista, manipulador de imágenes que puedan modelar historias.

6 «Porque si bien las imágenes aseguran una parte esencial de la transmisión del pasado, ellas no se libran jamás de esta tarea bajo la forma del registro pasivo del presente. Ellas [las imágenes] reorganizan cada vez la memoria sobre la superficie material de su soporte. Es ahí en donde la producción de una imagen, así sea de un acontecimiento pasado, es una acción orientada hacia el futuro».

‹ David Delaporte, Centro de detención de Meslin Amelot, exposición fotográfica en el parque de La Villete, 2006, París. Foto: Carlos Salamanca

Bibliografía

Aretxaga, Begoña. 2000. «A Fictional Reality: Paramilitary Death Squads and the Construction of State Terror in Spain». In *Death Squad: The Anthropology of State Terror*, (ed.) Jeffrey A. Sluka. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Dill, Kathleen. 2005. «International Human Rights and Local Justice in Guatemala: The Rio Negro (Pak'oxom) and Agua Fria Trial». In *Cultural Dynamics* N° 17.

Duncan, James y David Ley. 1993. *Place/Culture/Representation*. London: Routledge.

Escobar, Fernando. 2009. «En las ciudades. Discursos y prácticas de arte y cultura», en: *Errata#* Nº0. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Secretaría de Cultura Recreación y Deportes.

Grupo de Memoria Histórica. 2009. *La masacre de El Salado: Esa guerra no es nuestra*. Bogotá: Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación.

Jara de Cabezas, Thelma. 1979. «Habla la madre de un subversivo muerto», en: *Revista para Ti*, 10 de septiembre, Buenos Aires.

< David Delaporte, Centro de detención de Meslin Amelot, exposición fotográfica en el parque de La Villete, 2006, París. Foto: Carlos Salamanca

Jelin, Elizabeth. 2003. «Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales». *Cuadernos del IDES* Nº 2. Buenos Aires: IDES.

Khan, Irene. 2009. *The unheard truth: Poverty and Human Rights.* London: Secretary General Amnesty International.

Latour, Bruno. 2006. *Paris: Ville invisible*. Disponible en: <http://www.bruno-latour.fr/virtual/index.html#>

Michaud, Éric. 2001. «La construction de l'image comme matrice de l'histoire», en: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* Nº 72, pp. 41-52. Paris.

Peterson, Brandt. 2007. «Remains out of place: Race, trauma and nationalism in El Salvador». In *Anthropological Theory* Vol. 7 Nº 1, pp. 59-77.

Segato, Rita. 2004. *Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado: la escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en ciudad Juárez*. Serie Antropología 362. Brasilia: Departamento de Antropología Universidad de Brasilia.

Seymour, Susan. 2006. «Resistance». In *Anthropological Theory* Vol. 6 Nº 3, pp. 303-321.

Schefer, Jean-Louis. 1999. *Questions d'art paléolithique*. Paris: POL.

Ulin, Robert. 2001. *Understanding cultures: Perspectives in Anthropology and Social Theory.* Massachusetts: Blackwell Publishers.

Veiga, Gustavo. 2008. «Juicio a la complicidad» en: *Página 12*, domingo 21 de septiembre. Buenos Aires.

White, William. 2006. «How do buildings mean? Some issues of interpretation in the history of architecture». In *History and Theory* Nº 45, pp. 153-177.

Wilson, Richard. (ed.) 1997. *Human Rights, Culture and Context: Anthropological Perspectives*. London: Pluto Press. pp. 1-26.

LUGARES, SUSTANCIAS, OBJETOS, CORPORALIDADES Y COTIDIANIDADES DE LAS MEMORIAS

Catalina Cortés Severino

› Gabriel Posada, «Magdalenas por el cauca», 2008, Valle del Cauca.
Foto cortesía del artista

Concibo estas fotografías con la esperanza de que la imagen incluya, y de alguna manera exprese, lo invisible. La palabra y la experiencia fundamental que guarda toda esta aventura visual. Como todo aquello que no vemos cuando miramos, como todo lo que no decimos cuando hablamos, como todos los silencios dentro de una sinfonía, esta obra es un intento muy personal e íntimo de dar forma a esos fantasmas que gobiernan la política y la vida.

José Luis Palma

Introducción

En estos momentos en los que el tema de la memoria ha comenzado a tener un espacio político y ético dentro de la llamada «justicia transicional» o el «posconflicto» en nuestro país, el arte crítico cumple una función fundamental al generar espacios reflexivos y de debate; espacios que permitan abordar desde diferentes costados la coyuntura presente al cuestionar lugares comunes y proponer nuevas formas de ver, oír y sentir, a través de sus diferentes propuestas políticas, estéticas y éticas sobre el tiempo y las miradas.

Este artículo pretende analizar y aproximarse a algunas prácticas y producciones artísticas y culturales[1] que están relacionadas con las memorias de la violencia, entendiéndolas en términos de la elaboración cultural de las memorias del sufrimiento desde sus discursos, representaciones, significados y prácticas; es decir, la memoria como proceso corporal, emotivo y arraigado en prácticas cotidianas (Espinosa 2007). Dichas prácticas artísticas no solo están «representando» las memorias, sino que también constituyen «trabajos de memoria» que dan la posibilidad de nuevos lenguajes, espacios, temporalidades y e/afectos para aproximarse a ellas y, sobre todo, permiten la recuperación y regeneración de sentido, totalmente fracturado y trasgredido por la cultura del terror (Taussig). De esta manera, la memoria es entendida acá como «la ruina» de la que habla Benjamin, que no implica decadencia sino el lugar donde el pasado, el presente y el futuro se encuentran; es decir, se trata de «ruinas» que nos remiten a las violencias sedimentadas y a los reclamos hacia el futuro.

Me enfocaré en trabajos que están empujando la mirada hacia esas inscripciones de las memorias en lugares, objetos, sustancias y cuerpos. De ahí que me remita al concepto de la memoria sensorial de la que habla Nadia Serematakis (1996), donde la sustancia histórica de la experiencia es transformación; esto es, hace surgir el pasado en el presente. Las prácticas artísticas señaladas abren posibilidades de trabajar en medio de la experiencia histórica y social, al permitir el empleo de diferentes formas de testimonio (por medio del cuerpo, los silencios, los cantos, la naturaleza, las sustancias, etc). Así mismo, hacen

1 El término «productores culturales» es usado hoy en día en los discursos de estudios culturales y ciencias sociales en relación con trabajos intelectuales de diferentes géneros como el cine, el periodismo, el arte, la fotografía, la pintura, el teatro, entre otros. George Marcus (1997) compara el término «productores culturales» con el de Gramsci de «intelectual orgánico», ya que los dos se refieren a la emergencia de un trabajo intelectual reflexivo y crítico en relación con el contexto histórico y social en que se genera. Gramsci (1947) creía en el poder de la cultura para afectar la vida social y política, ya que las creaciones en torno a problemáticas concretas realizadas por agentes vinculados a estos géneros tienen la capacidad de mostrar esa realidad de una manera diferente desde la reflexión y la crítica cultural.

posible un cuestionamiento de la realidad mas allá de las «presencias» en interacción con el pasado y el devenir. Esto nos permite entender el carácter agitador de las memorias, que tornan complejos tanto el presente como el futuro, pues cuestionan y desestabilizan las linealidades y cierres que pretende construir la institucionalización del tiempo, al hacer estallar el presente estabilizador.

Residuos y fracturas de las memorias

En la última década hemos visto cómo en América Latina el concepto de memoria se ha convertido en un principio de conocimiento y un terreno de lucha política en la democratización de los países; por ejemplo, en el paso de las dictaduras a la «democracia» en Chile y Argentina, o en la búsqueda de salidas al conflicto armado interno colombiano luego de los acuerdos de paz. Como lo expresa Gonzalo Sánchez (2008): «Colombia ha tenido desde el siglo XIX una propensión a la práctica casi ilimitada de la amnistía, del perdón y del olvido. Hoy, sin embargo, esta tradición se encuentra en tensión con la creciente internacionalización de la justicia y, por consiguiente, de la memoria». La internacionalización de ambas tienen que ver, al mismo tiempo, con el reconocimiento de los derechos humanos y del derecho humanitario en su búsqueda por una justicia restaurativa y, claro está, con la verdad de los hechos.

De esta manera, la relación entre memoria y democracia implantada en las últimas décadas por parte de algunos Estados se basa en las ideas de «justicia», «reconciliación» y «reparación» dentro de marcos planteados institucionalmente en los que se busca principalmente el consenso, la «normalización» y la «clausura» de la crisis que se ha vivido, como por ejemplo en las dictaduras o en los conflictos armados. Desde esta perspectiva «la ley» significa «justicia», como se ha visto con las amnistías o en los procesos de desmovilización (el fin del apartheid en Sudáfrica) y, en fin, la articulación entre «ley» y «justicia» se convierte en legitimadora de los Estados democráticos y los procesos de «justicia transicional». De esta manera, el argumento también hace compleja nuestra aproximación a «la violencia», que está compuesta no solo por masacres, asesinatos, bombas, etc., sino también por fibras muy sutiles e imperceptibles que tienen por igual efectos devastadores a través de los «discursos legales» inscritos dentro de las relaciones de poder.

El contexto actual colombiano es un ejemplo de estos intentos de democratización de los Estados donde la memoria comienza a cumplir un papel fundamental en el nivel institucional. Desde el año 2005, Colombia está viviendo un periodo de «justicia transicional» que ha consistido en la desmovilización de los grupos paramilitares bajo lo estipulado por la Ley de Justicia y Paz (Ley 975) propuesta por el gobierno del presidente Uribe Vélez, y en la creación de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR). En medio de esta coyuntura hemos presenciado un «auge de la memoria» en Colombia, donde paralelamente a su institucionalización se ha visto un incremento y una mayor actividad frente a estos temas por parte de los movimientos de víctimas, las movilizaciones sociales, los trabajos académicos, las producciones culturales y las prácticas artísticas, entre otros. Esto no quiere decir que sea gracias o debido a la CNRR y la Ley 975 que han comenzado a surgir estos movimientos, trabajos e intervenciones, pues la mayoría vienen de tiempo atrás, sino que la

coyuntura ha generado espacios para introducir debates al rededor de estas temáticas y a hacer visibles las complejidades que giran en torno a los escenarios de las memorias.

Este artículo es una forma de aproximación, entre muchas otras, para analizar dicha coyuntura, mostrar la complejidad de los escenarios de memorias, y, sobre todo, impulsar las formas de entender y de acercarse a las memorias por fuera de epistemologías positivistas y racionales que impiden tal aproximación, para encontrarlas en los cuerpos, los sentidos y las sustancias. Es decir, las memorias no solo tienen lugar en las narraciones testimoniales de carácter informativo que se pueden transcribir y archivar, sino que habitan otros lugares y, por consiguiente, exceden y escapan de aquellas formas. Como lo expone Nelly Richard al estudiar los escenarios de la posdictadura chilena:

> […] si bien el consenso político sabe referirse a la memoria, la evoca como tema y la procesa como información, no es capaz de practicarla y menos de expresar sus tormentos. Practicar la memoria implica disponer de los instrumentos conceptuales e interpretativos necesarios para investigar la densidad simbólica de los relatos de la historia, expresar sus tormentos supone recurrir a figuras de lenguaje (símbolos, metáforas, alegorías) suficientemente conmovidos y conmovibles para que entren en relación solidaria con el pasado victimado. (Richard 2007, 136).

Esto no significa que el testimonio no tenga valor, veracidad, o que carezca de significado, sino que, como nos recuerda Richard, el escenario de las memorias es mucho más complejo e implica acercarse y explorar otras epistemologías si no queremos seguir reproduciendo estas violencias epistémicas. ¿Dónde quedan los fragmentos y las fracturas que no forman parte de estas narrativas integradoras? ¿Qué podemos hacer con las memorias que escapan de los «cierres» y la «normalización» de los discursos y que continúan latiendo en el presente? ¿En realidad es posible lograr un consenso de las memorias fuera de la escenificación de estos discursos reintegradores cuando las memorias están inscritas y encarnadas en los cuerpos, lugares y objetos, más que escritas en libros, documentos y archivos?

Beatriz Sarlo (2005) muestra cómo el giro subjetivo en las ciencias sociales le ha dado una función fundamental al testimonio en las últimas décadas, y, al mismo tiempo, problematiza la forma de entender el testimonio como la experiencia y la «verdad» de lo ocurrido, abriendo debates y fisuras que tornan compleja y evitan la imagen de un presente uniforme y conforme desde los testimonios. Claro está que su aproximación crítica no niega que los testimonios de las víctimas hayan tenido dimensiones jurídicas indispensables en el paso de la dictadura a la democracia. Sin embargo, la autora plantea la necesidad de una aproximación crítica y creativa a la experiencia, de modo tal que no la podemos entender solo como la narración de testimonios, sino que, al mismo tiempo, debemos comprender que ellos «provienen de orígenes sociales, contextos e imaginarios, incluso de modas teóricas difundidas como tendencias culturales» (143). Es decir, las aproximaciones a la experiencia, y específicamente a las experiencias de la violencia, siempre estarán circundadas por espacios irrepresentables e intraducibles, por lo cual tenemos que estar dispuestos a trabajar con lo irresuelto, con fragmentos, residuos y vacíos, buscando maneras de abordarlos sin

pretensiones de totalidad o narrativas explicativas y determinantes sino, por el contrario, desde espacios reflexivos y críticos que tornen complejas las formaciones de la historia del presente.

Aproximaciones a lo sensorial

Dentro de la institucionalización de la memoria, ésta es entendida y necesaria dentro de los marcos de justicia y verdad, pero lo que interesa sobremanera es que la memoria pueda «aclarar» y «reconstruir» los hechos desde la narración de las experiencias propias y colectivas, y constituirse así en memoria integradora, tal como está escrito en la presentación del Grupo de Memoria Histórica de la CNRR:

> La Comisión de Memoria Histórica busca construir una memoria integradora; es decir, una memoria que reconozca las diferencias y se constituya en el lugar de la enunciación y tramitación de estas luchas hacia el futuro; una memoria integradora de las voces no solo de todos los actores armados sino también de todas las víctimas como fundamento de comprensión y transformación del conflicto, pero, sobre todo, y en relación con las víctimas, como una elemental forma de justicia retrospectiva y restaurativa que pasa tanto por el reconocimiento o apropiación colectiva de los hechos violatorios de derechos humanos y del derecho humanitario como por la imputación de responsabilidades ejemplarizantes (2008).

Este enunciado nos muestra cómo las instituciones son entidades históricas (Das 2008) y filosóficas (Derrida 1994) que están definiendo y proponiendo concepciones temporales (dictadura-posdictadura, conflicto-posconflicto, apartheid-postapartheid) y, consecuentemente, ciertas políticas del tiempo, no solo hacia el pasado sino también hacia la construcción de futuro; es decir, ellas trazan «horizontes de expectativa» (Koselleck 2004), y generan de esta manera futuros determinados y prescritos dentro de ciertos significados, deseos y sentires. Al mismo tiempo, las diferentes formas de archivar el pasado conllevan operaciones conceptuales y políticas que determinan qué es y qué no es reconocido como «pasado» (Castillejo 2009).

Consecuentemente, mi intención es subrayar que algunas de las prácticas artísticas que se expondrán a continuación dejan ver la manera como se están representando, resignificando, registrando y haciendo visibles los límites de los códigos de las políticas oficiales sobre las memorias de la violencia, a través de imaginación, alteridad y heterogeneidad; produciendo, en palabras de Nelly Richard (2007), «vibraciones intensivas para inquietar» en lugar de «aquietar» la mirada. Como lo recuerda Allan Feldman, la función de la anestesia cultural es «infiltrar la percepción social para neutralizar el trauma colectivo, para substraer a las víctimas y para instalar zonas públicas de perpetua anestesia en las cuales es posible privatizar y encarcelar la memoria histórica» (1996, 103). Feldman nos alerta así sobre la manera en que la modernidad ha colonizado los sentidos. Algunos de los trabajos analizados tienen justamente el potencial de interrumpir la anestesia cultural al crear formas de representación cargadas de imágenes y sonidos, rostros y miradas que hacen surgir los espirales de tiempo en medio de efectos y afectos. Así, estas prácticas artísticas están trabajando tanto a niveles de representación como de percepción.

Lo que quiero hacer ver por medio de estos trabajos —y donde creo que puede existir un punto de encuentro entre las ciencias sociales, los estudios culturales, la crítica cultural y las prácticas artísticas—, es la posibilidad de generar otras formas de aproximación y creación que permitan cuestionar el presente y las presencias como tal, dejando ver sus huellas y sombras. Nuestro trabajo como antropólogos, productores culturales, historiadores, artistas, etc., enfrenta el reto de evitar esa anestesia cultural y de buscar formas que interrumpan el congelamiento de los sentidos e instauren la duda. Las prácticas artísticas que se expondrán a continuación tienen que ser entendidas en medio de las intervenciones visuales, políticas y po-éticas con las que se abren espacios para nuevos significados, prácticas e imaginaciones a contracorriente de las representaciones oficiales, y donde su aproximación tiende más hacia los fragmentos que hacia los significados totalizantes.

Nadia Serematakis (1996) nos recuerda que hay que volver a los sentidos como testigos y medios de registro de la experiencia histórica, y es ahí donde las ciencias sociales pueden abrirse hacia los lenguajes po-éticos y alegóricos[2] utilizados por el arte, y mediante ellos aproximarse hacia una epistemología de los sentidos. Esto, al mismo tiempo, nos hace repensar «la linealidad» de causa y efecto con la que las ciencias sociales han estado familiarizadas, y explorar esas «deslinealidades» que el arte nos deja ver al privilegiar el acontecimiento, la alegoría y las intensidades. Al hablar de la imagen-tiempo, Deleuze (1989), resalta cómo las relaciones y disyunciones entre lo visual y lo sonoro nos conducen a pensar en la manera de capturar el tiempo en la imagen y los sonidos, y es precisamente desde ahí donde muchos de los trabajos acá expuestos están operando.

Por ejemplo, el visibilizar las memorias inscritas en el cuerpo y en los objetos por medio de un descenso a la cotidianidad, a través de prácticas y momentos fugitivos y banales, en obras como *Una cosa es una cosa* y *Vitrina* de María Teresa Hincapié; el hacer presentes las violencias íntimas, naturalizadas y marcadas en las fibras más sutiles de cuerpos femeninos en *Evidencia clínica* de Libia Posada; la presencia de rostros gigantes de mujeres víctimas de la violencia navegando junto a la Llorona por el río Cauca revelando las ausencias que este arrastra, en el trabajo de Gabriel Posada «Magdalenas por el Cauca»; y el hacer que aparezcan los espectros que conforman nuestro presente en el olor del banano podrido, en *Musa paradisíaca* de José Alejandro Restrepo.

Quiero aclarar que he escogido estos trabajos porque considero que están inscritos entre la aproximación sensorial (Serematakis 1996) y la crítica cultural[3]; además, son prácticas

2 Siguiendo a Susan Buck-Morss, entiendo aquí los lenguajes alegóricos en el sentido de Benjamin de hacer visible la experiencia de un mundo fragmentado: «En la alegoría, la historia aparece como naturaleza en decadencia o ruina, y el modo temporal es el de la contemplación retrospectiva». (Buck-Morss 1991).

3 Con «crítica cultural» me refiero a la articulación, coexistencia y elaboración conjunta entre la teoría, la investigación y la creación. Paralelamente, este planteamiento se refiere al carácter reflexivo desde lo visual, lo sonoro y lo textual, donde las diferentes estrategias son consideradas formas de intervención que operan dentro del eje político, estético y cultural.

› Gabriel Posada, «Magdalenas por el cauca», 2008, Valle del Cauca. Foto cortesía del artista

artísticas que no operan exclusivamente en el terreno de lo «óptico» sino que, por el contrario, «llaman la atención a lo táctil, lo sonoro, lo háptico (sensorial) y al fenómeno de la sinestesia» (Mitchell 2002).

Así, estos trabajos permiten evocar y reimaginar lo social y lo cultural por medio de prácticas estéticas, entendiendo lo estético desde el punto de vista de Susan Buck-Morss (1991), quien sugiere que la estética es principalmente corporalidad, es decir, una forma de conocimiento del mundo a través del gusto, el tacto, el oído, la vista y el olfato. Así, esta aproximación nos permite explorar, evocar, provocar y entender mejor la complejidad de la inscripción de las memorias en cuerpos, lugares, objetos, y cuya sustancia es la cotidianidad. De esta manera se comprende que los sentidos también son constituciones sociales y colectivas encargados de mediar entre el «adentro» y el «afuera».

Río como memoria

Balsas con rostros enormes de mujeres que recorren el río Cauca al lado de la Llorona hecha con retazos de telas, plásticos y demás residuos arrojados al río, dejan en el aire la sensación de las ausencias que forman parte de él y del presente como tal, y generan, así sea por unos minutos, un silencio que acompaña el duelo de tantas personas víctimas de la violencia. La exposición-procesión «Magdalenas por el Cauca» del artista Gabriel

Posada, realizada en el 2008, fue el proyecto ganador de una de las Residencias Artísticas Nacionales 2008 del Ministerio de Cultura. Dice Posada (2009):

> Esta reconstrucción del dolor a través del arte la pinté en tres rostros de mujeres en telas de gran formato (6 x 4 metros), instaladas sobre balsas de guadua de 9 x 5 metros junto a dos instalaciones y tres pinturas más sobre costales de plástico y cabuya en un formato de 5 x 4 metros sobre balsas de igual tamaño. La exposición partió desde el puente Anacaro en la población de Cartago (Valle) siguiendo el rumbo incierto que toman tantos desaparecidos de nuestro país. Fue una exposición-procesión lenta y conmovedora como una oración en el vacío. Las obras fueron acompañadas por balseros hasta La Virginia (Risaralda) y allí las abandonamos. El cauce del río hizo de ellas un destino que hoy desconocemos […] Los habitantes del Cauca nos contaron muchos cuentos y muchas historias pero la historia que más se repitió en cada una de las cuatro veredas que visitamos, fue la de la Llorona, aquel mito extendido por casi toda Latinoamérica de una mujer desconsolada que llora y llora a perpetuidad la muerte de sus hijos y que en cada uno de los cuentos visibilizaba la muerte. La Llorona la escenificamos con la ayuda de la comunidad.

Esta práctica artística tiene que entenderse más como un proceso que como un producto en sí, ya que el proyecto llevó al artista a convivir durante tres meses con los casi doscientos habitantes de la vereda Guayabito (Cartago, norte del Valle), y a recorrer poblaciones ribereñas como La Carbonera, Caimalito, Pereira y Beltrán, donde, según eltiempo.com, un remolino atrapa siempre a los muertos que bajan flotando. Las conversaciones con las comunidades ribereñas que tuvieron lugar en los talleres y encuentros que realizó Posada fueron fundamentales para el desarrollo del proyecto, ya que en ellos fueron apareciendo testimonios, leyendas, historias, anécdotas, rumores, en fin, la sustancia material del trabajo. Varios de los jóvenes participantes colaboraron en la fabricación de las balsas y de los rostros de mujeres, y en el proceso, como me contaba Posada, fueron apareciendo recuerdos inesperados. Estos espacios generaron conversaciones que indudablemente hicieron parte fundamental de la obra y dieron paso a que la práctica artística no quedara solo en el producto en sí, sino que las relaciones y conversaciones suscitadas se convirtieran en parte constituyente de la exposición-procesión. Por ejemplo, uno de los rostros que el artista hizo fue el de doña María Isabel Espinosa, de la vereda Guayabito, quien, en palabras de Posada, fue una de las mujeres que mas aportó a este proyecto con sensibilidad y laboriosidad: ella ha visto la muerte pasar al borde del patio de su casa por una curva que el río hace allí; por eso acumula rastros, señales, indicios, de cuanto cadáver pasa y escribe poemas.

Otro de los apoyos más fuertes que tuvo la procesión-exposición fue el de Mujeres de Negro, una organización de Pereira que ha luchado por los derechos de las mujeres y, sobre todo, de las mujeres víctimas del conflicto armado. A este respecto, comenta Posada:

> […] saber la verdad a través de una propuesta poética que intenta devolverle al río la belleza de la vida, a los ribereños el deseo de hablar, de exorcizar ese silencio promovido por el terror y a las víctimas un acompañamiento humano en reconocimiento de su largo dolor. «Magdalenas por el Cauca» ha generado el diálogo, la participación activa

› Gabriel Posada, «Magdalenas por el cauca», 2008, Valle del Cauca. Foto: Rodrigo Grajales, cortesía del artista

de los colombianos, no solo los ribereños han hecho eco de nuestra propuesta, organizaciones como las Mujeres de Negro de Pereira y la misma ciudadanía que informada a través de los medios ha manifestado el interés y la solidaridad hacia una obra que trasciende las salas y confronta la realidad del país.

Vemos que también los testigos de esta obra son parte constitutiva de ella; es decir, el ser testigos forma parte de la elaboración del duelo que genera «Magdalenas por el Cauca», creando así espacio para «un sentir con los otros» o, como dice Veena Das (2008), «una forma de abrirnos al dolor del otro».

«Magdalenas por el Cauca» hace presentes las ausencias que habitan el río Cauca y tantos otros ríos colombianos. Allí la memoria es el mismo río, pues el río Cauca es, en muchos casos, el único testigo de miles de crímenes ocurridos en sus riberas y en sus aguas; es el lugar donde los cuerpos reposan, convirtiéndose en testigo del horror, en portador de evocaciones que, por medio de los rostros, revelan lo que queda inscrito y encarnado en los lugares y cuerpos, las derivas de los silencios. Por medio de esta obra se puede ver entonces cómo la sustancia histórica de la experiencia hace saltar el pasado hacia el presente, generando una reflexividad histórica (Serematakis 1996) y una forma diferente de relacionarse con el ahora, pues nos deja ver cómo la memoria-río está en continua relación con niveles materiales e inmateriales, vivos, muertos, animales, vegetales; es decir, nos muestra que la memoria liga diferentes agentes y temporalidades en el presente.

Las imágenes forman parte de regímenes de conocimiento y de mecanismos de poder, pero, al mismo tiempo, pueden ser formas de subvertirlos, tal como sucede en la obra de Posada. En ella, la exposición-procesión deja ver esas memorias que escapan a la monumentalización, a la fijación y a la sacralización por medio de actos efímeros —como el pasar de las balsas con la Llorona y los rostros de algunas mujeres, que en ese momento forman parte del paisaje y que en algún remolino del río Cauca desaparecerán—, pero que dejan la huella de su paso y el llamado a visibilizar la coexistencia tanto con los espectros como con el llegar a ser.

Recolecciones de sustancias y objetos

> Los sentidos representan estados internos que no se muestran en la superficie, pero también son localizados en campos sociales y materiales afuera del cuerpo. […] Benjamin, Bloch y Ernest creían en la recuperación de un sentido utópico, en la alteridad y la procreación cultural en lo perdido, lo negado y lo des-comodificado del ático y las bases de la vida cotidiana. Fue en estos sitios que ellos relocalizaron la memoria social como una esfera que desnuda los cierres de la memoria publica, las historias oficiales y la idea del progreso.
>
> Seremetakis

Los sentidos son estados interiores, pero también son localizables en el campo social-material fuera del cuerpo y en la cultura material, lo cual nos hace reflexionar sobre cómo la representación y la experiencia histórica están inscritas en la cultura material. De esta manera, uno de los aspectos que más me interesa de estas prácticas artísticas es su poder para afectar la historiografía; es decir, las formas en las que se lee, piensa, interpreta y construye la «Historia», ya que privilegian formas que van más allá del texto, de lo escrito. Sus aproximaciones hacen posibiles otras historias donde las memorias sensoriales rompen la linealidad del tiempo moderno, pues permiten la conjunción y disyunción de múltiples temporalidades: crean posibilidades de trabajar en medio de la experiencia histórica y social dando cabida a diferentes formas de inscripciones del tiempo a través del cuerpo, los silencios, los cantos, las danzas, la naturaleza, los objetos, los olores, etc., y nos llevan, así, a repensar también la relación entre el archivo y el repertorio.[4] A la vez, vista desde estos campos, la relación entre tiempo e imagen se torna compleja y enriquecedora, ya que el pensar las sustancias y objetos en su dimensión temporal nos pone frente a la importancia de adentrarnos tanto a nivel de forma como de contenido en la temporalidad histórica, en las espirales del tiempo y la profundidad narrativa. Las políticas y po-éticas del tiempo desplegadas en estas obras visibilizan los espectros que habitan el presente y nos recuerdan que viven en medio de nosotros por medio de múltiples formas:

> Aquí las bolsas. Aquí el bolso. Aquí la tula. Aquí la caja. Allá las bolsas. Aquí la tula y encima el bolso. A un lado la caja. En la esquina el bolso y la tula, en el centro las bolsas de papel y cerquita la caja. Vaciamiento. Dispersión. Todo sale. Todo se dispersa. Se riega. Se mezcla. Se detienen. Se cuadran uno tras otro indiferentemente... Porque

4 Empleo el concepto de «repertorio» desde la teoría del *performance*, como un método de aproximación a las relaciones entre lo material y lo corporal (*embodiment*). Enfocándome en que el *performance* de la memoria, el archivo y lo corporal (*embodiment*) están en una interacción constante.

< Gabriel Posada, «Magdalenas por el cauca», 2008, Valle del Cauca.
Foto: Rodrigo Grajales, cortesía del artista

son frascos. Porque se necesitan uno al otro como la crema y el cepillo. Pero también la crema y el cepillo con otros cepillos o solos también... Las zanahorias solas. El maíz solo. El azúcar solo. La harina sola. El plástico solo. La bolsa sola, la caja sola y vacía. (Semana.com).

El *performance* de María Teresa Hincapié, *Una cosa es una cosa*, obra ganadora del Salón Nacional de Artistas de 1990, consistió en una acción realizada durante varias horas en la que la artista se dedicó a disponer en el piso objetos que formaban parte de su vida cotidiana, mientras conformaba una espiral que se hacía y se deshacía eternamente. Ollas, cepillos de dientes, medias, platos, labiales, prendas de vestir, bombillos, frascos, recipientes, entre tantos otros objetos, iban formando esta espiral que se constituía en una reflexión sobre la cotidianidad. A través de este *performance*, la artista dejaba ver nuestra relación con los objetos, tornando presentes las relaciones que creamos con ellos en la cotidianidad, lo que los carga de sentido y temporalidad: «todos ellos establecen una silenciosa red de relaciones que hacen posible nuestra existencia, pues nuestros gestos cotidianos, voluntarios o inconscientes, están habituados a su presencia» (Roca 2000). De esta manera, los objetos llevan consigo una historia que habla de nuestra relación con lo cotidiano, convirtiéndose, al mismo tiempo, en testigos y registros de nuestras experiencias.

El trabajo de María Teresa evoca esta relación con los objetos, su transformación, y las «recolecciones temporales» que están presentes. Durante las ocho horas de duración del *performance*, la artista cambia constantemente el orden de los objetos

› José Alejandro Restrepo, *Musa paradisiaca*, videoinstalación, 1994, Bogotá. Foto cortesía de Valenzuela Klenner Galería

< María Teresa Hincapié, *Una cosa es una cosa*, registro de acción, 1989, Bogotá. Foto cortesía de Santiago Zuluaga y Galería Casas Reigner

creando diferentes agrupaciones; esta práctica es lo que le da sentido y significado al *performance*, ya que son estas transformaciones las que nos hacen un llamado a las recolecciones,[5] al traer el pasado al presente, de manera que los objetos sean cargados de sustancia histórica, de cotidianidad. Aunque *Una cosa es una cosa* no es una práctica artística relacionada directamente con memorias de la violencia, es un trabajo que nos habla de otras formas de testimoniar, de pensar las relaciones temporales y, por lo tanto, que señala la necesidad de aproximarnos al modo en que esa experiencia histórica está almacenada en la vida cotidiana, en los objetos que forman parte de ella; es decir, pone de relieve la historia en su dimensión sensorial-material. Lo efímero del *performance* genera una complicidad con esas memorias que están latentes y que en algunos momentos aparecen de manera íntima, repentina e inesperada en los intersticios entre la historia, la memoria, la narrativa, el deseo y la imaginación.

Por su parte, el artista José Alejandro Restrepo se aproxima a la naturaleza como representación alegórica de la historia, de modo tal que ninguna categoría histórica existe sin sustancia natural y ninguna sustancia natural existe sin su filtro histórico (Benjamin 1997). Por ejemplo, en su instalación *Musa paradisíaca*[6] (1993-1996) combina racimos de

5 El término «recolecciones» lo he tomado de Deleuze, del concepto «recolección-imagen», que se refiere a esa imagen que está en relación con lo real y lo imaginario, lo físico y lo mental, lo objetivo y lo subjetivo, la descripción y la narración, el pasado y el presente, lo actual y lo virtual.

6 *Musa paradisiaca* es el nombre científico para una de las variedades del banano común.

bananos con televisores que penden de ellos; en sus pantallas se pueden ver las imágenes en paralelo de una pareja desnuda en medio de fértiles platanales, y otras de masacres ocurridas en la zona bananera. En medio del olor a podredumbre de los bananos después de varios días de exposición, emerge el fantasma decadente y violento de este fruto (Roca 2001, 50). En esta obra, Restrepo hace visibles la sedimentación y yuxtaposición de violencias históricas a través del cultivo del banano, remontándose desde la época de la United Fruit Company en Ciénaga, Magdalena, hasta la situación actual de la región bananera de Urabá, ambas compuestas por historias de terratenientes, masacres, sindicatos, explotación y capital extranjero. Esta instalación es un «trabajo de memoria» sobre la violencia desde la experiencia histórica que rodea las plantaciones de banano, una aproximación sensorial donde el olor del banano en descomposición es una alegoría de esa «ruina» que nos remite a las violencias sedimentadas y continuas ligadas a las plantaciones bananeras en Colombia.

El trabajo de Restrepo abre varios espacios para repensar «el hacer Historia» y torna explícito el potencial del arte crítico en esta tarea; en él, la construcción histórica no solo pertenece a los historiadores, pues trabajos como el suyo «hacen historia» desde otras perspectivas, desde los sentidos. En *Musa paradisiaca* se hace visible la interposición de violencias (material de archivo, imágenes de cuerpos y frutas en descomposición) para resignificar y reconstruir ese capítulo de la historia del país, y, al mismo tiempo, se ponen de manifiesto los mecanismos formales de construcción de esa Historia.

Libia Posada, *Evidencia Clínica I*, acción colectiva con cincuenta mujeres, 2006-2007, Medellín. Foto cortesía de la artista

De vuelta a «Magdalenas por el Cauca», dice Posada: «Pinté de nuevo ojos, bocas, narices, pechos, pero ahora el soporte de las obras son costales de fique y fibra, elementos donde son depositados seres humanos asesinados y fragmentados y que las aguas del río-tumba lleva como una herida que no cesa». Parte también de la exposición-procesión fueron costales flotantes que llevaban dibujadas partes del cuerpo, una forma alegórica de evocar y convocar, a través de la materialidad misma del fique y las fibras, el terror que ha sido inscrito en cuerpos y lugares. Igualmente, el artista recolectó pedazos de telas y plástico, encontrados a la deriva en el río, para realizar algunos de los rostros de mujeres; su propósito era trabajar con esos residuos y fragmentos de los que también están compuestas las memorias. De esta manera, Posada hace aflorar los recuerdos por medio de texturas y materialidades que nos llevan a reflexionar sobre las derivas de la memoria misma.

Corporalidades y cotidianidades

> La ritualización refinada de acciones elementales se me ha vuelto más preciosa que la persistencia de las hablas y los textos, porque las técnicas del cuerpo están mejor protegidas de la superficialidad de las modas, porque ahí está en juego una fidelidad material más profunda y más pesada, una manera de estar en el mundo y de hacer aquí su morada.
>
> Giard

El cuerpo no es solo la presencia física del individuo en el mundo sino también el lugar en el que el pasado ha dejado su marca (Fassin 2007), por lo cual, la historia encarnada en el cuerpo es el lugar donde coexisten el pasado, el presente y el futuro. Esto nos impide escapar del determinismo de la temporalidad; es decir, nos lleva a la imposibilidad de situarnos «fuera» del tiempo. Sin embargo, existe la posibilidad de generar diferentes relaciones con el tiempo, tanto con los fragmentos del pasado como con los deseos del futuro. Deleuze (1989, 82) nos recuerda que «la única subjetividad es tiempo […] ya que el tiempo, es la interioridad en la cual somos, en la que nos movemos, vivimos y cambiamos», con lo que el reflexionar sobre la memoria implica adentrarnos en las subjetividades que se conforman a través y en medio de estas espirales del tiempo. Así, el cuerpo es el principal mediador entre el individuo y la sociedad, está inscrito dentro de determinadas profundidades temporales donde el pasado es concebido no como «hecho» sino como experiencia histórica, como experiencia temporal subjetiva (Sarlo 2005).

Por medio de rostros maltratados de mujeres, en su obra *Evidencia clínica I* y *II*, Libia Posada saca a la calle, y también al espacio museográfico, las violencias íntimas, naturalizadas y marcadas en las fibras más sutiles de los cuerpos femeninos. Por medio de este trabajo, la artista muestra las violencias íntimas a la luz pública; violencias que siempre han sido poco visibles, y generalmente silenciadas y naturalizadas. En *Evidencia clínica I* cincuenta mujeres de Medellín salieron a la calle con moretones en el rostro. «Eran mujeres de todas las edades haciendo lo que hacen en un día cualquiera: estudiar, trabajar en un comedor comunitario, hacer cola en un banco, dar clases, montar en metro o caminar por un centro comercial» (*Revista Arcadia* 2007). La gente no sabía que se trataba de la reconstrucción de una golpiza que se valía de una técnica de arte forense y de los conocimientos

profesionales de la artista en medicina. Tampoco se sabía que, en su mayoría, las mujeres habían sido contactadas por medio de la Corporación Mujeres que Crean —donde la artista trabajó un seminario sobre el tema—, y que no solo compartían todas una historia relacionada directa o indirectamente con el maltrato, sino que luego darían razón de las diversas reacciones de la gente. Hubo solidaridad en la universidad, indiferencia en el banco, curiosidad en el centro comercial y cuchicheos en los vagones del metro. «Por puta sería que le dieron tan duro», fue uno de los comentarios que las personas hicieron al ver a las mujeres golpeadas, según se lee en la página web de la *Revista Arcadia*.

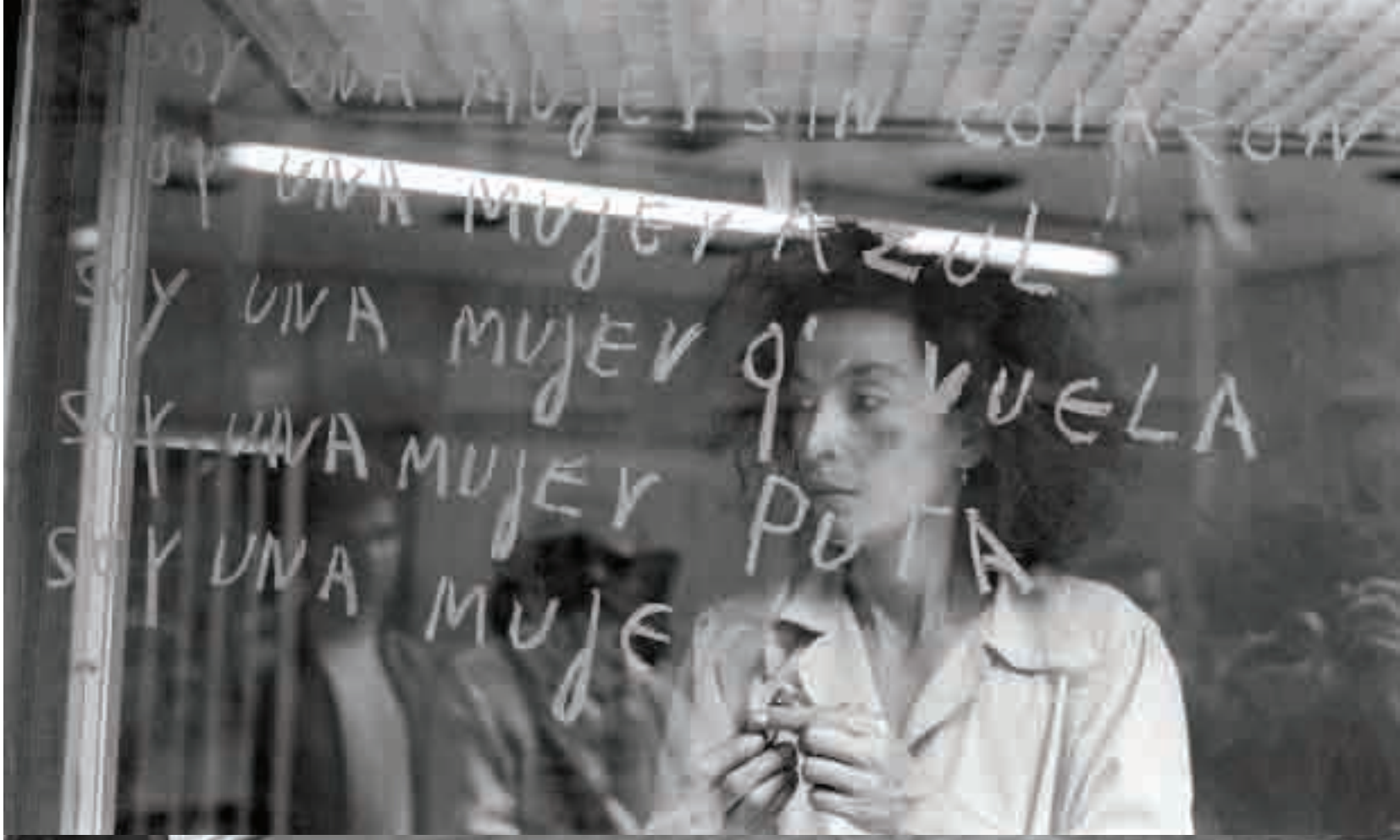
En esta obra fue fundamental la inserción en el espacio social; es decir, la escenificación llevó a los diferentes lugares espectros de las violencias que sufren muchas mujeres en el país, así como las complicidades con tales violencias, como lo confirmaron algunos comentarios. La presencia de esas violencias «invisibles» forma parte de muchas cotidianidades, por lo que, al hacerse pública, se afectan los lugares y las miradas recordándonos cómo el cuerpo individual está inscrito y conformado dentro de lo social y lo político. De esta manera, *Evidencia clínica* también nos hace reflexionar sobre los diferentes niveles de las violencias, pues se aproxima a ellas desde lo material y lo simbólico dejando ver cómo la experiencia de la violencia opera a través de dimensiones estructurales y cotidianas.

El situar lo cotidiano y lo íntimo en espacios públicos nos revela el cuerpo como mediador entre el «adentro» y el «afuera», siendo la vida cotidiana el lugar principal donde su intersección se genera. Así, el espacio de la vida cotidiana termina siendo uno de los principales lugares en los que se ejerce el poder sobre los cuerpos, al tiempo que se convierte en un espacio de resignificación y resistencia por parte de ellos mismos.

Vitrina (1989), de María Teresa Hincapié, nos convoca también a entrar en ese espacio entre lo público y lo privado donde el cuerpo habita, es determinado y se resignifica. En este *performance* la artista realizó una serie de actividades tradicionalmente asociadas a la condición femenina, como limpiar, barrer, maquillarse, peinarse, etc., en el interior del escaparate de un espacio comercial. La vitrina daba contra un andén muy transitado, con lo cual el gesto personal se catapultaba, de manera directa y cruda, hacia la esfera de lo urbano. Su tiempo de ejecución eran ocho horas diarias (Roca 2000). Acá, tanto el cuerpo presente de la artista como la evocación del cuerpo de muchas otras mujeres, hace ver y sentir de forma diferente esas prácticas ordinarias, banales y fugitivas que muchas veces pasan desapercibidas y que son la sustancia misma de lo social, lo histórico y lo cultural; por medio de ellas se conforman subjetividades, y nos hablan al mismo tiempo de relaciones de género, de poder, de jerarquías familiares, etc. Hincapié convierte lo ordinario en algo extraordinario al pasarlo a la esfera pública e introducirlo dentro de un *performance* cuya sustancia es la cotidianidad y la corporalidad mediante la cual conocemos y nos relacionamos con el mundo y con los demás.

La continuación del proyecto de Libia Posada, *Evidencia clínica II*, plantea «un ejercicio de inversión entre lo público y lo privado, entre lo que se dice y lo que se oculta, entre lo que se reconoce como producción cultural y lo que se niega como tal» (Museo Nacional).

> María Teresa Hincapié, *Vitrina*, registro de acción, 1989, Bogotá. Foto cortesía de Santiago Zuluaga y Galería Casas Reigner


SOY UNA MUJER SIN COLAR
UNA MUJER AZUL
SOY UNA MUJER Q' VUELA
SOY UNA MUJER PUTA
SOY UNA MUJE


¿ESTO ES TEATRO?

La artista retrata los rostros femeninos del maltrato y los exhibe en medio de los retratos de los próceres de la patria que adornan las paredes del Museo Nacional y el Museo de Antioquia, como reiterando que eso ha sucedido repetidamente a lo largo de la historia nacional. «¿Si éstas son mujeres que produce la sociedad, por qué no van a estar en los museos históricos?», pregunta la artista. Son fotografías de mujeres que han sido víctimas del abuso y las golpizas; mujeres que ya hicieron el duelo por lo sucedido y quieren contarlo, quieren poner su rostro como testimonio del dolor de tantas otras. Son mujeres con nombres y apellidos que trabajaron con la artista por más de un año, según informa la página web de la *Revista Arcadia*. Con esta obra, la artista suscita inquietud en las miradas al hacer presente la violencia de género, la construcción de la Historia y de esas ausencias que la conforman pero que están ahí, latiendo, y haciendo nuestro presente. La obra hace estallar el presente estabilizador al desactivar esa anestesia cultural construida por la Historia.

Con *Evidencia clínica I* y *II* se plantea también una reflexión sobre la responsabilidad de ser testigos y sobre las formas de traducción que usamos en nuestros trabajos para transmitir y hacer visible. Como lo mencionó Jesús Martín Barbero, durante el Encuentro Hemisférico del 2009 realizado en la Univeridad Nacional, «la obra de Libia Posada es también un puñetazo al ojo del espectador». Paralelamente, el ser testigos implica una responsabilidad con el tiempo, una forma particular de establecer relaciones con el pasado, el presente y el futuro, y de igual modo, de establecer relaciones con los otros. Desde esta perspectiva, reitero una vez más la importancia de los trabajos mencionados en este «momento coyuntural de la memoria» en Colombia en el que repensar lo que implica «ser testigos» es una tarea fundamental y urgente. Simultáneamente, estos trabajos llevan consigo narrativas de sufrimiento e injusticia que son una forma de subversión para evitar que se sigan silenciando las atrocidades cometidas a lo largo de la historia y, al mismo tiempo, son una manera de permitir que las experiencias de dolor privadas pasen a la esfera de lo público por medio de lo que Deleuze (1989) llama «regímenes de intensidad», en donde ciertas producciones artísticas crean vibraciones intensas en la percepción, permitiendo así una intervención artístico-cultural en la forma de sentir y pensar la historia.

Consideraciones finales

Quiero resaltar cómo este tipo de prácticas artísticas genera una aproximación crítica hacia la memoria, y hacia la temporalidad en sí, al evocar por medio de diferentes formas, estrategias, lenguajes y texturas la imagen dialéctica[7] de Benjamin o las recolecciones (tiempo-imagen) de Deleuze: por medio de la búsqueda de residuos a la deriva en el río Cauca para la construcción de rostros de mujeres que navegarán este río, convocando las ausencias que lo habitan; mediante la escenificación de objetos cotidianos y las múltiples relaciones que se pueden dar entre estos, nosotros y nuestra cotidianidad, donde afloran

7 Las imágenes dialécticas, entendidas desde el punto de vista de Benjamin (1997), están cargadas de una perspectiva histórica donde el pasado forma parte del presente. La relación de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no temporal en naturaleza, pero sí figurativa. Solo las imágenes dialécticas son genuinamente históricas; es decir, no son imágenes arcaicas.

< Libia Posada, *Evidencia Clínica II Retratos*, anónimo, 2007-2008. Cortesía de la artista

las yuxtaposiciones temporales a través de las materialidades; y también en el olor del banano en conjunto con imágenes de archivo resignificadas, que permiten una concepción de la historia como montaje por medio de fragmentos y asociaciones tanto formales como conceptuales, a diferencia de una historia lineal con cierres perversos. Estas imágenes cargadas de tiempo permiten una relación dialéctica tanto con el pasado como con el llegar a ser, y dan paso a una concepción de la historia no como hecho, sino como experiencia encarnada que se puede evocar, convocar y provocar principalmente desde la cotidianidad, las corporalidades, los lugares, los objetos y las sustancias.

Frente a la institucionalización de la memoria y las múltiples tácticas empleadas para encerrarla y determinarla, la función de este tipo de trabajos es la de hacer estallar el presente como tal, evocando y haciendo visibles las ausencias, los espectros, los silencios, los deseos y los rumores de estos escenarios de violencia; esto es, un presente espectral más que un presente caracterizado y nítido (Das 2008). En este sentido, el arte crítico abre la posibilidad de explorar lenguajes y formas que crean un distanciamiento de la «realidad», es decir, hace ver desde otras perspectivas situaciones, objetos, cuerpos, sustancias, etc., que han sido cubiertos por la «anestesia cultural», y, que gracias a la imaginación, los lleva fuera del sentido común al crear diferentes relaciones y correspondencias. Con la imaginación, estas formas de interrupción crean posibilidades de nuevos significados y formas de conocimiento, y nos conducen también a pensar sobre las implicaciones epistemológicas y metodológicas que traen consigo estas prácticas, ya que están permitiendo otras formas de transmisión y aproximación a esas memorias, dejando ver la historia a través de sus espectros (Derrida 1994).

Nuestra función como historiadores, antropólogos, artistas, geógrafos, literatos, etc., es realizar, desde diferentes perspectivas, una aproximación crítica, reflexiva y dialógica a la historia del presente, abriendo un espacio que articule reflexiones teóricas interdisciplinarias, investigación histórico-antropológica y formas de intervención y creación. Quiero aclarar que con «historia del presente» (Foucault 1976) me refiero al resultado de las relaciones de poder, las luchas y los acontecimientos pasados, pero también a inexploradas posibilidades que han construido nuestras más comunes y naturalizadas formas de relacionarnos con nosotros y con los otros. Es decir, la historia del presente está conformada por un presente heterogéneo donde coexisten diferentes temporalidades (Benjamin 1997). Esto nos permite estudiar la manera en que las prácticas cotidianas están infiltradas por la historia o, dicho de otra forma, el modo en que la historia está inscrita en la cotidianidad.

La relación imprescindible entre estética, ética y política, y entre arte crítico, ciencias sociales y crítica cultural, está ligada a la relación entre decisiones estéticas y políticas de la forma y el contenido. Así, entonces, es crucial resaltar la crítica cultural hecha por estos trabajos y sus articulaciones políticas a través de las diferentes formas que abren espacios para moverse entre pasado y presente, «realidad» y ficción, adentro y afuera, «público» y «privado». Estos espacios «entre» son los que permiten trabajar, en el intervalo, lo que Trinh Minh-ha (1999) llama «el tercer espacio»: precisamente el espacio de la

traducción donde se combinan la creatividad con la intervención crítica y los lenguajes visuales, sonoros, textuales y corporales, por medio de diferentes texturas, escalas y movimientos. Este tercer espacio permite trabajar con resonancias[8] que impiden las formas de centralización y totalitarismo de los conceptos, y abre así la posibilidad de intervenir en diferentes espacios con múltiples lenguajes que logran resonar de un contexto a otro.

El arte crítico tiene que ser visto, a su vez, dentro de sus prácticas de traducción,[9] que tienen que ver más con la creatividad que con la copia exacta de la «realidad» traducida; es decir, la traducción se basa principalmente en la relación recíproca entre dos lenguas o dos «realidades», dos «espacios» que se afectan mutuamente. De este modo, su posibilidad de producir algo diferente viene de una interacción, por lo que la labor del arte crítico se convierte en un trabajo de recolección y reensamblaje de imágenes y memorias que, al acercarse a los escenarios de memorias de la violencia, desde las políticas y po-éticas del recordar y las políticas y po-éticas de la imagen, está creando modos de expresión y sitios de mediación, traducción y creatividad entre la forma y el contenido.

Bibliografía

Benjamin, Walter. 1997. *Sul concetto di Storia*. Turín: Einaudi.

Buck-Morss, Susan. 1991. *The Dialectics of Seeing*. Massachussetts: MIT Press.

Castillejo, Alejandro. 2009. *La verdad como una fantasmagoría: revisionismo histórico, el archivo, y el futuro como problema político*. Ponencia en el XIII Congreso de Antropología en Colombia, Universidad de los Andes. Bogotá: documento inédito.

Cortés Severino, Catalina. 2007. «Escenarios de terror entre esperanza y memoria», en: *Revista Antípoda*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Das, Veena. 2008. *Sujetos del dolor, agentes de la dignidad*, (ed.) Francisco Ortega. Bogotá: Colección Lecturas CES.

Deleuze, Gilles. 1989. *Cinema 2, The Time-Image*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Derrida, Jacques. 1994. *Spectres of Marx*. London: Routledge.

Espinosa, Mónica. 2007. «Memoria cultural y el continuo del genocidio: lo indígena en Colombia», en: *Revista Antípoda*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Foucault, Michel. 1976. *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI Editores.

Fassin, Didier. 2007. *When Bodies Remember*. New York: University of California Press.

Feldman, Allen. 1996. «From Desert Storm to Rodney King via ex-Yugoslavia: On Cultural Anaesthesia». In *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, (ed.) Nadia Seremetakis. Chicago: University of Chicago Press.

Giard, Luce. 2006. «Hacer de comer», en: *La invención de lo cotidiano II. Habitar y cocinar*. México: Universidad Iberoamericana.

Gramsci, Antonio. 1947. *Lettere dal carcere*. Turín: Einaudi.

---

8 Minh-ha describe las «resonancias» como la habilidad de generar nuevos significados a lo largo del proceso de los trabajos, pero no de forma lineal sino, precisamente, en medio de las espirales de tiempo.

9 Llamo «prácticas de traducción» a esas diferentes formas de ensamblar fragmentos en un todo unificado pero no cerrado, lo cual permite trabajar por medio de asociaciones, yuxtaposiciones, repeticiones y resonancias.

Koselleck, Reinhart. 2004. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. New York: Columbia University Press.

Marcus, George. 1997. *Cultural Producers in Perilous States, Editing Events, Documenting Change*. Chicago: University of Chicago Press.

Minh-ha, Trinh. 1999. *Cinema Interval*. New York: Routledge.

Mitchell, W.J.T. 2002. «Showing Seeing: A Critique of Visual Culture». In *Journal of Visual Culture*, vol. 1 Nº 2.

Restrepo, José Alejandro. 2006. *Cuerpo gramatical. Cuerpo, arte y violencia*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

Reuter, Laurel. 2006. *Los desaparecidos*. Milán: Edizioni Charta.

Richard, Nelly. 2007. *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Roca, José. 2000. «Los espacios y las cosas, el mundo interior de María Teresa Hincapié, en: *Columna de Arena*, Reflexiones críticas desde Colombia Nº 23. Disponible en: <http://www.universes-in-universe.de/columna/col23/col23.htm>

_____ . 2001. *Transhistorias: historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango.

Sarlo, Beatriz. 2000. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. México: Fondo de Cultura Económica.

_____ . 2005. *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo en discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Seremetakis, Nadia (ed.). 1996. *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Chicago: University of Chicago Press.

Páginas electrónicas

Grupo de Memoria Histórica. 2008. Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. http://www.cnrr.org.co/

Museo Nacional. «Re-tratos. Libia Posada. De la serie "Evidencia Clínica"». http://www.museonacional.gov.co/htm/ev_exhibitions_det.php?id=14&PHPSESSID=bjdslqey

Posada, Gabriel. 2009. «Magdalenas por el Cauca». http://www.magdalenasporelcauca2009.blogspot.com/

El Tiempo.com. 3 de noviembre de 2008. «Magdalenas por el Cauca, procesión para que el río no sea un cementerio e instrumento de muerte». http://www.eltiempo.com/colombia/ejecafetero/magdalenas-por-el-cauca-procesion-que-se-realizo-este-domingo-para-que-el-rio-no-sea-un-cementerio_4638929-1

Revista Arcadia. 22 de mayo de 2007. «La nueva compañía de los prohombres de la patria». http://www.semana.com/wf_ImprimirArticulo.aspx?IdArt=103919

Semana.com. 12 de febrero de 2006. «Por las galerías». http://www.semana.com/noticias-cultura/galerias/91171.aspx

entre**vista**

RESISTENCIA A TODO

Estrella de Diego en conversación con Gustavo Zalamea

Gustavo Zalamea Asistí a su conferencia «Lost in translation. Traducir la French Theory» presentada en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, dentro del marco de la exposición «Andy Warhol en América». Entonces comienzo por preguntarle: ¿cómo es la pérdida en la traducción?

ESTRELLA DE DIEGO Bueno, la traducción es un lugar muy peligroso. En mis dos últimos libros (*Travesías por la incertidumbre*, por una parte, y después *Contra el mapa*) abordo algunas cuestiones que tienen que ver con ese discurso de autoridad que va cambiando y se va disfrazando, pero que sigue siendo siempre el mismo. La traducción tal vez tiene una parte positiva: uno siempre debe traducir culturalmente las experiencias, porque si no lo hace no se entera de lo que va ocurriendo a su alrededor y en su propia vida. Y tiene esa otra parte, algo negativa: a veces, traduciendo, uno entra demasiado en el discurso del otro. Por ejemplo, se ha ido constituyendo un pensamiento más o menos hegemónico que proviene del mundo anglosajón y que nos devuelve a Barthes y a Foucault traducidos. Es esa traducción la que para mí es problemática.

G Sí, eso es muy especial. Los filósofos franceses fueron «descubiertos» en Francia después de ser traducidos en lengua inglesa. Pero la traducción es también una apropiación en cierta medida, ¿no es cierto?

E Sí, hay un juego… Siempre recuerdo en esos juegos de traducción esa frase del poeta ruso Pushkin, cuando en un momento determinado dice: «te amo, ciudad de Pedro». Cuando los rusos oyen eso en su idioma, lloran de la emoción; entonces, cuando los franceses quisieron traducirle, hicieron una traducción complejísima, porque «te amo, ciudad de Pedro» no emocionaba a nadie. Claro, quizás la traducción tiene que ver con qué significan las cosas dentro de cada ámbito cultural y uno se apropia de las experiencias traduciendo. El caso del que hablábamos antes me parece muy claro, en el fondo es una forma de «deglutir la cultura», hacerla comestible y digerible.

G Hay algo de antropofagia en la traducción. Para venir a pensar en el Brasil, en Tarsila.

E Y en Oswald de Andrade y la idea de la «fagocitación» o del abono de la digestión cultural. Pero en el caso, por ejemplo, que me parece también muy interesante, de los brasileños (no solamente Oswald de Andrade sino, digamos, todos los poetas de los años setenta) esa idea de la traducción funciona como una contaminación cultural. Lo que no me parece bueno es que cuando uno traduzca haya alguien que sea siempre «el traducido»; me parece que lo divertido es que la traducción sea un proceso de digestión, como lo que proponía efectivamente Oswald de Andrade, y esa generación de los setenta mucho más tarde.

G A usted le gusta mucho el concepto de la contaminación. ¿Contaminación es degradación?
E No tiene por qué. Creo que la contaminación es uno de los fenómenos, no ya culturales, sino yo diría que vitales, más interesantes. No creo que existan cosas que sean esenciales, no creo en el esencialismo, ni en las cosas puras; creo que siempre nos contaminamos de todo, contínuamente.

G Sí. Pensaba en degradación no desde un punto de vista del daño y la pérdida, sino más bien de procesos, de movimiento, de intercambio.
E Sí. Desde ese punto de vista, sí. Eso es básico: que sean intercambios de verdad, porque a veces en los intercambios hay uno que pierde más que otro en la traducción, y eso debería tratar de evitarse.

G Bueno, eso es algo inevitable, yo creo, pero muy interesante a su vez. La contaminación marca también la época del fin de la modernidad; el orden estricto y la pureza formal han cedido terreno frente a los procesos.
E Pero luego hay una cosa que me preocupa mucho en nuestra cultura contemporánea, que no sé si a ti también te ocurrirá, y es cuando el proceso no es un auténtico proceso, sino que es una mimetización del proceso. Es lo que ocurre en algunos artistas contemporáneos… o sea, cuando en lugar de estar contaminándose de verdad y experimentando el proceso, alguien, muy perversamente, imita el proceso. Eso es lo que me preocupa: distinguir la imitación del proceso, del proceso contaminante.

G Sí, es complicado, porque vivimos de la simulación desde hace mucho tiempo, y la simulación es una de las estrategias que muchos artistas utilizan para presentar sus trabajos y romper ciertas estructuras. Entonces ahí hay ciertos niveles difíciles…
E Fascinante, por otra parte, porque me parece que está bien si uno juega a simular, pero luego está esa otra parte de los que, no jugando a simular, simulan el proceso. Me parece fascinante en el arte contemporáneo, porque siempre se trata de una cuestión muy fina, de matices muy finos, para saber qué es la propia contemporaneidad: hacia dónde mirar y cómo mirar cada cosa.

G Pongámosle nombre a esos matices hablando de algún artista en concreto, real, que podamos revisar.
E Bueno, vamos a hablar de los que son buenos artistas (porque no queremos salir de aquí con un, ¿cómo se dice?... con un problema). Por ejemplo, Sophie Calle hace una simulación, pero hace una simulación «genuina». Los que siguen haciendo lo que ya hace Sophie Calle, hacen una simulación no genuina, que muchas veces es un *styling:* algo que se convierte casi en un producto de uso. Ese es el problema, pero de los malos artistas no vamos a hablar.

G ¿En España qué está pasando?, porque es poco lo que conocemos acá… Llega la revista *Lápiz* siempre, pero no sabemos realmente muy bien qué es lo que está ocurriendo.
E Hay artistas contemporáneos interesantes que están trabajando seriamente, no cabe la menor duda, pero creo que en este momento (eso sí que me va a crear enemigos) las preguntas interesantes no están ocurriendo allí. O sea, creo que las preguntas interesantes en este momento están ocurriendo en otros lugares, no en España, aunque hay artistas aislados muy serios.

G Hay algunos grupos. Recuerdo ahora el Perro.
E Sí. Pero ya está disuelto.

G ¿Se disolvió el grupo?
E Algunos artistas están trabajando en una línea de arte político, arte de acción, etc. Y otros están trabajando como artistas plásticos no estrictamente políticos; pero el Perro, por ejemplo, se ha disuelto.

G Por razones de…
E Digamos que pensaron que se había agotado la experiencia.

G Y a nivel de teoría y de crítica, ¿se está produciendo?
E Me parece que en el territorio de la teoría y la crítica somos muy subsidiarios. No creo que haya nadie…

hay gente que trabaja seriamente, pero vuelvo a decir lo mismo: nadie que tenga una propuesta personal que rompa de verdad el paradigma. No creo que en este momento la crítica más interesante esté ocurriendo en España, pero tampoco en Europa. Creo que esto también tiene una razón de ser. La teoría de género, por ejemplo, ha tardado muchísimo en llegar a España y por tanto, los estudios *queer*, la multiculturalidad, la poscolonialidad, han llegado siempre como un discurso muy subsidiario desde los Estados Unidos y falta mucha investigación de base. Creo que ese ha sido el problema. Hay que tener en cuenta que España vivió en una dictadura hasta el año 1975 y que tiene cuarenta años de retraso respecto al continente. Hice mi tesis doctoral sobre estudios de género y cuando la presenté era una cosa rarísima para el momento. La publiqué en 1987 y era realmente una cosa marciana, absolutamente rara. Creo que hay mucha gente que está haciendo cosas interesantes, pero nadie que haya hecho realmente un tipo de apuesta o propuesta que rompa el paradigma y que sea radical.

G ¿Durante la dictadura de Franco existieron algunos movimientos artísticos (o figuras que se conozcan) que plantearan algún tipo de resistencia crítica?
E No sería como un arte político. Es muy particular el fenómeno; o sea, el tiempo de la dictadura y cómo se desarrolla el arte. Creo que ese intervalo es muy curioso, porque parece que no existiera movimiento, aunque sí había personas que estaban trabajando. Pero lo que es más interesante es que hay un momento en el que ser «moderno» era realmente ser «político»; es decir, si uno de repente intentaba ser vanguardista eso ya era bastante molesto.

G Era una toma de posición muy fuerte…
E Era una toma de posición, sí. Entonces gente como Tàpies, Saura, etc., siendo modernos ya eran suficientemente políticos. Lo que pasa es que luego, como ocurre muchas veces con la cultura, el régimen (y sobre todo a través de alguno de sus funcionarios, que era un hombre, digamos, de más apertura mental) exporta a estos artistas. Digo que ocurre, porque si hay que «abrir la mano» siempre se hace con la cultura: es mucho más fácil abrir la mano ahí que en otros lugares, porque compromete menos, quizá. Pero creo que todo el movimiento de los matéricos (pintores que trabajan con la materia como Tàpies), o como queramos llamarlo, realmente fue un movimiento político desde ese punto de vista, e incluso después, con los artistas *pop*. Las primeras épocas, por ejemplo, de Equipo Crónica o de Arroyo eran muy políticas también.

G Sí. Aquí se presentó una exposición muy importante, hace cinco años, del Equipo Crónica en el Museo de Arte Moderno de Bogotá.
E Se trata, en todo caso, de una posición política distinta de la que podría encontrarse en otros países europeos. Nosotros no tuvimos 68, ni tuvimos situacionismo, pero digamos que eso era lo que en un momento determinado representaba esa toma de posición, que era ya fuerte, sin lugar a dudas.

G ¿Hubo una represión directa sobre el Equipo Crónica?
E Digamos que se le toleraba. El régimen toleraba que por el lado de la cultura de repente hubiera disidencias, pequeñas disidencias. Me parece que esa es la estrategia que en un momento determinado primó en el régimen, hasta que llegó al momento de su decadencia y ya ahí no se aceptaban ni siquiera esas pequeñas salidas de lugar. Digamos que es un periodo que aún no hemos revisado a conciencia. Una cosa es muy interesante: cuando nos ponemos a hablar de arte político no volvemos a nuestros orígenes (lo que también tiene que ver con la propia historia que ha tenido España). Aunque la generación de artistas más jóvenes sí. Por ejemplo, Sánchez Castillo está revisando cuestiones del franquismo; aunque nos falta (a la gente de mi generación por lo menos) la idea de superar determinadas cosas y poder ver todas esas cuestiones que tienen que ver con lo político local. Se ha vuelto poco sobre el tema, y nos interesamos por lo político extranjero cuando tenemos muchísimas cuestiones internas que dirimir.

G Sí, estaba pensando en la situación de Argentina. En la última Documenta de Kassel había una gran sala dedicada a Tucumán Arde, el movimiento de Córdoba.


› Estrella de Diego y Gustavo Zalamea, 2009, Bogotá. Foto: César Herrera

Documentación era lo que ellos realmente planteaban en sus muestras; documentación sobre los movimientos políticos que ocurrían en ese momento y sobre la represión de esos movimientos.

E Bueno, en el caso de España quien está haciendo ese trabajo de una forma más sistemática es Sánchez Castillo, el artista joven que acabo de mencionar. Él está haciendo una investigación sobre cuestiones que tienen que ver con un franquismo de la primera época. En la segunda época del franquismo, la revisión sería sobre Tàpies y Saura, pero todavía no hay nadie que la haya abordado en profundidad. Se requeriría de alguien muy joven que llegara con las ideas precisas. Luego hay un movimiento político de finales de los sesenta que sí vale la pena mencionar; un movimiento de poesía visual que tenía muchísimos contactos, no solamente con los concretos europeos, sino también con los brasileños y los concretos alemanes, y que realizaba algunas acciones en la calle reprimidas por la policía. Tenían cobertura en el Instituto Alemán, que en ese momento era el lugar donde los disidentes encontraban un asilo en Madrid…

G Un refugio.

E Un refugio. Entonces ese lugar de la poesía visual fue clave también como núcleo para crear cierta vanguardia conceptual, que tras la muerte de Franco podría desarrollarse. Ese es un fenómeno interesante a veces olvidado, incluyendo el papel del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense. De ahí salieron luego los pintores de los años ochenta, y ese es un reducto que quizá se nos olvida muchas veces, y que es lo que más se puede parecer a cierto «arte político». Otra vez: político como moderno, porque lo que se desarrollaba eran acciones e instalaciones en contravía de la visión estatal.

G Me gustaría hablarle de Bogotá. En el Museo de Arte de la Universidad Nacional hay una exposición que trajo Anna Maria Guasch. Ella ha estado con nosotros en años

anteriores y publicó un pequeño ensayo titulado *Arte y globalidad* en la colección Sin Condición, que de alguna manera está auspiciada por el Instituto-Taller de Creación de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional. En esta muestra, titulada «La memoria del otro», están participando Krzysztof Wodiczko, Antoni Muntadas…

E …Rogelio López Cuenca, que es un artista estupendo, el italiano Francesco Jodice…

G …Completan la muestra Ursula Biemann y Hannah Collins. Voy a leer una frase de Anna Maria, para que podamos entrar a discutir algunas diferencias y matices que hay entre el pensamiento de ustedes. Esta frase es importante para la exposición:

> estamos ante un diálogo que permite superar la fase de multiculturalismo por la filosofía política del interculturalismo, es decir, la del intercambio cultural a través de procesos inter-nacionales, con lo que ello supone de nueva reapropiación crítica de lo nacional. Se tiene que avanzar hacia lo «intercultural» que supera la antigua dicotomía identidad-diferencia y hacia los diálogos entre distintos contextos nacionales a través de una mayor potenciación de las subjetividades, es decir, de las realidades particulares de cada ser humano más allá del concepto de lo «étnico», y de un intenso y productivo diálogo entre lo universal y lo local, entendiendo lo local más en su sentido relacional y contextual que escalar o espacial.

Ella habla mucho, en la introducción de esta exposición, de la Documenta que organizó el curador surafricano Okwui Enwezor, y se apoya en la visión de lo que él plantea. También introduce una discusión con Catherine David en relación con el valor del documento. Me gustaría saber cuál es su posición frente al pensamiento de Anna Maria. ¿Qué diferencias se podrían establecer con relación al pensamiento anglosajón y con sus influencias sobre la teoría del arte?

E Tengo que decir que mi propio pensamiento ha ido cambiando muchísimo porque tengo una formación norteamericana, quiero decir que he pasado muchísimo tiempo estudiando en New York, que es mi segunda casa, por lo cual conozco la teoría americana, por ejemplo, la revista *October*. Pero luego mi vida, por distintos motivos, cambió radicalmente: empecé a viajar con frecuencia a América Latina, a leer autores latinoamericanos y luego, por una historia que es casi divertida, me tuve que hacer cargo de una asignatura de arte de América Latina en el siglo XX en mi universidad; porque me puse muy pesada diciendo que «era una vergüenza que España no tuviera una asignatura de lo que era en la actualidad el arte más interesante que se estaba haciendo en el planeta».

De este modo tuve que hacerme cargo de esa asignatura. Uno aprende enseñando y teniendo que leer y preparar las cosas. Ahí me di cuenta (estando de acuerdo con posiciones como la de Andrea Giunta, por ejemplo) de que a lo mejor todas las soluciones no estaban en el pensamiento anglosajón, que había servido de marco para muchos análisis, pero al que le había pasado algo muy particular y es que había regresado otra vez a muchos países que no eran «el centro», desde el punto de vista norteamericano. Había regresado obviando determinadas cosas que estaban ya allí. No hacía falta hacer todo ese camino, siempre habían estado ahí. Entonces, a partir de esto, yo creo que mi posición respecto a la crítica norteamericana, que conozco bien porque en ella me he formado, cambió.

Me di cuenta de que había otras posiciones, otras posturas, que me son más útiles; pero no porque vuelvan a lo local (lo local es lo anglosajón al convertirse en una especie de moneda de cambio que todos utilizamos, como el inglés). Entonces mi postura, no respecto a mi colega (a la cual yo respeto y creo que hace un trabajo estupendo) sino digamos con relación a las posiciones anglosajonas, es un poco más matizada. Hay que revisar las cosas desde algunos puntos de vista que creo que sin alguien como Lucy Lippard no se pueden entender. Lippard realmente empezó a hablar muy pronto de nuevos problemas y empezó a hablar a través de su experiencia con los artistas.

La verdad es que entrar en la teoría desde América Latina, o incluso a la literatura de América Latina, cambia mucho la perspectiva. Uno se da cuenta de que

a lo mejor estaba obviando textos muy importantes, y que simplemente porque no están en el mercado de lo hegemónico uno los ha olvidado y los ha leído menos, o no los ha leído. En este momento me siento más próxima a un tipo de postura que rompe con cierta teoría europea y sobre todo norteamericana (o hasta poscolonial pasada por el filtro anglosajón), de cierta teoría en inglés, diría, que se ha ido imponiendo como un discurso colonial.

G Mari Carmen Ramírez y otro curador llevaron a Madrid «Utopías invertidas», hace algunos años, ¿unos cinco años, tal vez?
E Con su esposo, Héctor Olea.

G ¿Cómo recibieron esa exposición en Madrid? Porque Mari Carmen también tiene una visión que se parece un poco a la suya.
E Me siento más próxima a gente como Mari Carmen o gente como Andrea (ambas trabajan desde los Estados Unidos, Mari Carmen evidentemente tiene una formación anglosajona), o como Ivo Mesquita. Entonces, hablando con Mari Carmen y su esposo, Héctor (la muestra revisaba la Historia del Arte prácticamente desde el 18 al 68, creo recordar), él decía: «Estoy muy curioso de ver cómo va a recibir el público esta exposición que transgrede, digamos, las formulaciones al uso de representación del arte latinoamericano». Y yo le decía: «Relájate, no la van a recibir de ninguna manera, porque nos falta el contexto anterior». Todo esto tiene mucho que ver con las propias relaciones transatlánticas, con la propia historia de España, etc. «¿Cómo vamos a ver qué se ha subvertido si no se sabe cuál era el punto de partida?», era un poco lo que les estaba diciendo a Héctor y a Mari Carmen. Sin embargo, creo que la exposición era esencial, porque planteaba cuestiones muy radicales pero que seguramente el público no supo ver. Aunque tuvo muy buena acogida, el público no supo ver la radicalidad de esas posiciones. Pero era un proyecto muy importante.

G El documento es sensacional, el catálogo quedó estupendo.

E Una subversión. Aparte de que había unas obras muy transgresoras, era también una oportunidad de ver buenas obras. La mejor exposición es aquella que tiene una tesis contundente y que además permite ver buenas obras; y esta tenía una tesis muy radical, muy combativa, muy diferenciadora y además tenía buenas obras. Fue bien recibida, pero no en ese contexto crítico que ellos esperaban como curadores, lo que es una pena.

G Era una exposición radicalmente política, ¿no es cierto?
E Mucho, porque era una revisión del discurso establecido.

G ¿Cómo definiría usted lo que están haciendo los artistas más jóvenes? ¿Es también un activismo político, ético? ¿Qué tipo de definición podría darle?
E Complicado.

G Las definiciones siempre resbalan por todas partes, pero…
E Muy complicado. Depende, también. Pero creo que es quizá un «activismo activista», valga la redundancia, o un arte político activista. Quizá no tanto como fue el del arte anterior, el arte de los sesenta, que tenía también un activismo con un componente más ético. Porque los tiempos probablemente han cambiado y ahora los valores son diferentes de los que eran, y quizá son más activistas de lo que era, digamos, ese activismo ético que podemos encontrar en algunos autores, en algunos artistas de los sesenta. ¡Pero, vamos!... no podemos generalizar; creo que habrá un poco de todo tipo de artista. Aunque en general a la joven generación le preocupa más cierto activismo que tenga que ver con la propia construcción del sujeto, la idea de quiénes son, dónde están; y quizá posiciones más personales que colectivas, como sí las pudieron tener artistas como la propia Lygia Clark y su idea de compartir el arte, de hacer un arte que todo mundo comparta. Ahora, en la sociedad en la cual vivimos, tal vez los artistas proponen soluciones más personales. Aunque, por ejemplo, uno de los artistas que está en la exposición de mi colega Anna Maria Guasch, Rogelio López Cuenca,

hace muchísimo arte activista, pero también con un matiz claramente político; o sea que hay un poco de todo.

G ¿A Lygia Clark la conocen en España?
E La van conociendo en España, porque hubo una gran exposición en el Macba, y creo que la van conociendo lentamente en el mundo. Catherine David, en la Documenta, colocó a Lygia Clark como un ser inerme, la convirtió en minimalista. Es muy curioso, porque parte de esa generación de los cincuenta y sesenta brasileña, o la misma Gego, se conocen después de que se hicieran famosos los jóvenes artistas; o sea que se conoce de ellos más a partir de los artistas jóvenes. Eso habla de una cierta, no sé cómo decirlo… disfuncionalidad. Mari Carmen Ramírez ha sido también muy importante al dar a conocer a Gego, por ejemplo, y esa es una tarea que realiza desde la Universidad. Entonces creo que hay una historia de disfuncionalidad. Probablemente se conoció a Lygia Clark porque se puso de moda cierto arte actual latinoamericano; pero bienvenido sea el modo en que se las conozca, pues creo que son artistas realmente muy especiales.

G Cuando estuve en Londres hace tres años, encontré una exposición de Oiticica en la Tate Gallery, y la obra se veía «desactivada» (como usted lo dijo en la conferencia). Esa «desactivación» es un término muy diciente: algunas obras pierden su capacidad subversiva.
E Según tengo entendido, la Tate compró *Tropicalia*, creo recordar. *Tropicalia* «reinstalada» cuarenta años más tarde puede quedar rara, porque era una obra que además había envejecido. Es extraño, porque fue una obra muy coyuntural en la época.

G ¿Usted vió la obra de Doris Salcedo?
E No, y no me siento capaz de dar una opinión.

G ¿Y qué piensa sobre lo sucedido con Tania Bruguera en el Encuentro Hemisférico?
E ¡Cómo no! Sabía que en algún momento iba a salir la discusión. Yo ahí tengo una posición bastante clara, y creo que lo primero que uno debe tener es respeto, en el sentido de apreciar quién lo está invitando a uno y si lo puede meter en un problema. Ahora, quiero aclarar que hablo desde lo que he ido oyendo, ya que evidentemente he llegado tarde y no estoy en la polémica, porque casi no tengo ni tiempo de leer los diarios. Creo que todo lo que se hace en el arte es un «territorio estético», pero bueno, eso en la teoría. Luego, en la práctica, hay muchos más niveles que uno debe contemplar. Pero, además, no todo lo artístico vale; porque si mañana pido un arma y decido que mi *performance* es disparar, porque es arte, y mato a una persona… Hay límites que uno debe respetar, eso lo tengo claro. Pero creo que además peca de obvio: hacer un *performance* con cocaína incluida, en Colombia, es demasiado elemental. Podría haberse quebrado un poco más la cabeza, ¿verdad? Aparte de que hay una sensibilización del país, que ya tenía que tener en cuenta cuando fue invitada, uno tiene que ver que eso no es una broma. Si quería desenmascarar los discursos, tendría que haber pensado un dispositivo más elaborado. ¿Y qué se piensa acá de esto?

G Han corrido ríos electrónicos por *Esfera Pública*. Las opiniones son bastante encontradas, digámoslo así, porque ella trabaja deliberadamente provocando y utilizando estereotipos. Yo no estoy para nada de acuerdo; el espectáculo y el escándalo me parecen estrategias más que convencionales, que se agotan enseguida. Me interesa una práctica artística mucho más delicada, vulnerable, inteligente, que se infiltre y que reaparezca inesperadamente.
E La obviedad aplana.

G Hay problemas de mercado que tienen que ver con todo esto. En su conferencia habló de centros y de periferia (aunque estos parámetros estén siempre siendo reevaluados). Los centros son centros de mercado, y básicamente es por esto que también tienen tanto poder; el poder de impulsar movimientos, el poder de determinar cuáles son los artistas que tienen un valor económico importante… artistas que se convierten a su vez en piezas de especulación. Me gustaría saber qué opina de esa idea de mercado como dinamizador y cómo se puede evitar también el peligro latente de la desactivación.

E Eso es un problema, realmente. Pues creo que parte de esa discusión de la que hablábamos antes: de cómo se imponen los discursos. También es una cuestión de mercado, de quién hace mejor propaganda. Que no se conozca a Lygia Clark es una cuestión de mercado, siendo una artista fundamental para la modernidad internacional. Es muy complicado huir de ello, y eso es algo que a mí me preocupa, porque todos los discursos se acaban pareciendo mucho. Claro, evidentemente uno piensa: «si uno es esencialista y provinciano, también fatal», pero quizás hay que intentar negociar, intentar buscar una solución. Me parece que esas cuestiones de mercado, esas cuestiones que se lanzan desde el poder, son tremendas, es decir, inevitables. Y yo no sé qué se pueda hacer contra eso. Resistir y, sobre todo, ser consciente. A mí no me preocupa tanto entrar en procesos de mercado siempre y cuando uno sea perfectamente consciente de que está entrando. El problema se presenta porque si usted quiere estar ahí, tiene que entrar a esos procesos… de otro modo no se está, y esa es la paradoja. Pero, al mismo tiempo, cuando usted entra a esos procesos ya está, digamos, sometiéndose al mercado.

G ¿Neutralizándose, en cierta forma?
E Sí. Y el fenómeno repercute en la formación de las colecciones de arte contemporáneo.

G Son todas iguales, o casi iguales.
E Son todas iguales. Pero, por otra parte, se está gastando dinero público (bueno, el privado imagínate, cada uno con su dinero compra lo que le parece)… y cuando digo público puede ser corporativo. Para un banco, para un museo nacional, para una fundación, un curador debe comprar obras «seguras», y tiene que pensar que acierta en la compra. Y las colecciones (no nos damos cuenta) dentro de veinte años serán todas idénticas.

G …Cuando en principio estamos celebrando (o deberíamos tratar de celebrar) la diversidad, aprovechando una producción diversa y de alto nivel, ¿no es cierto?

E Claro, pero es una diversidad que se homogeniza, o por lo menos que se manufactura. Entonces, lo diverso manufacturado es como una especie de lugar de lo idéntico constituido por lo heterogéneo, por lo diverso. Esa es una cuestión que es muy moderna, que es muy fascinante, para la cual yo realmente no sé qué solución hay. A veces estás viendo una exposición y encuentras un aviso que dice: «Fondos de la colección de este o aquel museo». Y son todas iguales. En todas está, entre otros, Cindy Sherman; esto es, siempre los mismos artistas conceptuales. Ahí tenemos un problema colectivo, algo que no hemos resuelto. La «superdiversidad», pasada por la manufactura del mercado, hace que el pensamiento sea homogéneo (eso es lo que estaba diciendo respecto a algunas posiciones anglosajonas). Y el pensamiento homogéneo es el principio del aburrimiento, desde luego.
G Sin duda.

E ¿Tú qué piensas del mercado?, ¿crees que se puede huir de él?
G No. Es imposible evitarlo. Aunque el movimiento de jóvenes desde la práctica artística aquí en Colombia es muy diverso, muy fuerte, muy potente desde hace muchos años. Hay varias generaciones de las cuales solamente se conocen unas pocas figuras rutilantes. Pero hay una gran cantidad de gente que está trabajando y que propone cosas muy importantes, y a la que no le interesa (curiosamente, a la mayoría no le interesa) el mercado. Pueden entrar eventualmente en él, pero no planean sus obras pensando en la venta.
E Eso es una suerte.

G Sí, me parece que eso es muy valioso. Lo tienen en cuenta pero no trabajan para él, y eso creo que le da una especie de libertad y vuelo a todo el trabajo. El mercado se mira muchas veces con cierta lejanía, cierto desdén, y mucha visión crítica.
E Es muy interesante, sin duda.
G Sí, como una posición política, filiada con un pensamiento libertario, no siempre consciente.

E Porque, además, si algo entra en el mercado y funciona, es muy complicado no repetir aquello que

funciona… que es un poco lo que algunos artistas hacen, incluso presentándose como radicales. Hay una especie de gesto modelo en el cual uno va metiendo distintos ingredientes.
G Sí, y eso puede pasarle a muchos artistas de primera línea, que trabajan en asuntos muy difíciles, en temas muy delicados; en temas que tienen que ver, por ejemplo, con la desaparición forzada en Colombia, con víctimas reales de una tragedia sin fin, con una serie de conflictos extremos, muy dolorosos. Y, sin embargo, entran en el mercado con la mayor tranquilidad. Esto para mí es un problema.
E Claro.

G Me produce cierto pánico, cierto vértigo.
E Eso es lo que pienso también respecto a Bruguera: que además de que fuera o no obvio, estaba tratando un tema demasiado complejo en este lugar. Y eso me parece (soy muy antigua en eso) una falta de comprensión de un problema grave, que es mucho más que un estereotipo, es un problema dramático para una sociedad.

G Hay una cosa que usted mencionó varias veces en su charla: cómo se va construyendo la memoria, quién va construyendo la memoria, cómo se va haciendo. La memoria, evidentemente, es algo inasible en proceso, está siempre en construcción, cada persona tiene su memoria. La Historia, con «H» mayúscula, está puesta siempre en cuestión y está siendo revisada permanentemente. A veces es un poco doloroso, porque hay acontecimientos de la historia que parecía importante conservar, que han sido definitivos para la constitución de un área, de un pensamiento, y que tienden de pronto a disolverse y desaparecer (o a distorsionarse). Entonces esa reconstrucción permanente que hay que hacer es muy difícil.
E Pero muy necesaria.

G Sí, importantísima.
E Y no se puede banalizar, porque es un asunto importante para los implicados.

G Me gustaría volver sobre el concepto de «resistencia». Está la resistencia en Marta Traba, una teoría planteada hace 45 años (resistencia a escala de un continente) que siempre es bueno revisar. Ella planteaba un programa de resistencia, y ahora usted habló muchas veces de resistencia en su conferencia. Yo también he trabajado un poco en ese concepto; sobre esa idea de resistencia contemporánea asociándola con una cierta idea de anarquía, entendida como un proyecto anti autoritario. En España, obviamente los anarquistas tienen toda una historia fantástica (y dramática también), sumamente rica. No sé si se ha recuperado algo de esa historia en el arte o si no hay nada.
E Nada. Pero creo que tiene que ver con nuestra propia historia. Es lo que antes estaba diciendo: cuando en España empiezan a entrar los primeros síntomas del discurso político, feminista, poscolonial, ellos se toman prestados. Me acuerdo de que estaba en un tribunal de una tesis doctoral donde hablaban de diferenciación étnica, hablando por ejemplo de personas de color, de negros. En España ahora hay más inmigración, pero hace veinte años no había absolutamente ninguna mezcla racial o de inmigración. Y sin embargo nuestra minoría tradicional, la minoría gitana, no se estudia y es muy complicada, porque al mismo tiempo se manufactura como imagen del español. Como tema, como construcción del imaginario nacional, es absolutamente fabulosa. Pero, de eso casi nadie ha hablado nunca seriamente desde el mundo del arte, y tampoco se han vuelto los ojos a ciertas partes de la historia, a ciertos referentes históricos. Por los historiadores sí, evidentemente, pero no ha sido uno de los episodios de los que se haya partido para reflexionar políticamente sobre España.

Deben ser las resistencias de las cuales hablo. Aparte de resistencia al mercado, resistencia al discurso establecido, resistencia al propio discurso, resistencia a hacer un discurso que repita el discurso que uno había hecho, o sea, ciertas cosas que tienen que ver (para mí también es un acto político) con lo que uno decide que se va a comentar. Si adoptas el discurso que se lleva, el que está de moda, ahí seguro que triunfas, entonces

no hay ningún problema. Pero si de repente estás hablando, como tú propones, desde otro punto de vista, desde un discurso que es incómodo… pues nadie quiere un discurso incómodo, todo el mundo quiere que le cuenten lo que ya sabe, todos queremos reconocer y no conocer. Y por eso también la resistencia: si uno dice lo que nadie quiere oír habrá seguramente, de cien, dos que piensan que esa es la aproximación necesaria. Pero eso es un trabajo extra, porque uno tiene que hacerse antipático a uno mismo y revisar el propio discurso continuamente.

G Completamente de acuerdo.

E Cuando tú ya tienes un discurso establecido tienes que salir de ese discurso, revisar tu propio discurso. Por eso yo siempre pienso que esa justicia poética a mí me llegó con una asignatura que no se había enseñado antes en mi universiadad, que fue Arte en Latinoamérica en el siglo XX: porque ahí me di cuenta de que había estado viviendo en un mundo que era irreal y que había otros mundos fuera de ese mundo; y que ya había estado viajando por América Latina pero que no había entendido todos esos discursos que están ahí y que han sido contados mucho antes. Hay discursos que, en realidad, han ocurrido antes de otros discursos que se imponen. Es lo que me interesa: lo que se dijo y nadie se dio cuenta de que se había dicho.

G Estrella, le agradezco mucho el tiempo que nos ha concedido a la revista y a mí. Espero que se sienta siempre bienvenida en Bogotá.

LA MUESTRA FÍLMICA DE ANDY WARHOL EN BOGOTÁ

«Andy Warhol, Mr. América», muestra fílmica
Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá
17 de junio al 13 de septiembre de 2009

Silver was narcissism.
Andy Warhol

La exposición «Andy Warhol, Mr. America», que tuvo lugar en el Museo de Arte del Banco de la República y en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, se convirtió en «la exposición del año», al promoverse y visitarse intensamente en una ciudad donde las exposiciones monográficas de grandes artistas internacionales son bastante escasas.[1]

La muestra fílmica presentada en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, que hacía parte de la exposición, constituía un interesante apoyo para sentir la banalidad desconcertante de Warhol, su agudo análisis del comportamiento humano y la profunda continuidad que dio con su trabajo a las vanguardias fílmicas de la primera mitad del Siglo XX. Las películas presentadas fueron: *Kiss* (1963), *Screen Tests* (1964–66), *My Hustler* (1965), *Vinyl* (1965), *Poor Little Rich Girl* (1965), *Kitchen* (1965), *Beauty #2* (1965), *Lupe* (1965), *The Chelsea Girls* (1966), *The Nude Restaurant* (1967–68), *The Lonesome Cowboys* (1967–68) e *Imitation of Christ* (1967–69). Algunas de ellas, que habían sido mostradas décadas atrás en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, circulaban de manera bastante limitada y jamás habían sido presentadas en el formato del «cubo blanco», como sucedió en la Fundación, conformando una serie de videoinstalaciones y proyecciones que demostraron la absoluta vigencia del rey del *pop*.

El ciclo cubría su más energético periodo creativo, comprendido entre 1963 y 1968, previo al momento de recibir tres disparos por parte de Valerie Solanas, el 3 de junio de 1968; un hecho que cambiaría la relación del artista con el mundo y con el explosivo entorno que había construido alrededor de sí mismo.

Su cine de ese periodo, la mayoría filmado en blanco y negro, fue alimentado tanto por su viaje a Hollywood en 1963, como por el desarrollo de la escena fílmica *underground* en Nueva York —Jack Smith, Ron Rice, Kenneth Anger, Taylor Mead— que tenía su centro en la *Film Makers Co-operative* a cargo de Jonas Mekas, pero también por su deseo de mirar a la gente «haciendo cosas» y, según su biógrafo Victor Bockris, por la amplia gama

1 Curiosamente, pocos saben que no es la primera vez que se presenta el trabajo del artista norteamericano en Colombia. En julio de 1974, Eduardo Serrano y Gloria Zea trajeron al MAM (Museo de Arte Moderno de Bogotá, que funcionaba en la que hoy es la Galería Santa Fe, en el Planetario Distrital) la primera exposición de Warhol en Colombia, compuesta por cerca de sesenta obras, incluyendo las series «Mao» (1973), «Campbell's Soup» y «Marilyn Monroe» (1968), una de las cuales fue adquirida por la institución. Según Serrano, «el mundo del arte era muy reducido y en Colombia nadie sabía quién era Warhol. Nos daba pena con Leo Castelli, el galerista de Warhol, porque no se vendía nada, por fin logramos que se vendieran tres».

› «Mr. America», muestra fílmica, videoproyección sobre la pared, 2009, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá

de anfetaminas y metanfetaminas —legales— de las que Warhol y su tripulación hacían extenso uso.

Tanto *Kiss*, en la que participaron Marisol y Robert Indiana, como los afamados *Screen tests*, en los que son retratados Salvador Dalí, Dennis Hopper y Bob Dylan, entre otros, tienen el diseño y la iluminación de sus pinturas; y así como estas últimas eran un intento de destruir la pintura pintando, sus películas fueron un intento de acabar con la estructura fílmica tradicional, el relato, el argumento y los personajes, en un cine sin cortes ni montaje.

El ciclo de cine parecía estar parcialmente dirigido a seguir el ascenso y caída de Edie Sedgwick, una de las primeras *superstars* de Warhol —que aparece por primera vez durante algunos minutos al final de *Vinyl* y luego protagonizaría *Poor Little Rich Girl*— a quien Warhol simplemente le pedía que fuera ella misma. «Success is expressing yourself», afirmaría Warhol en ese momento. «It's participation-liberation», diría adelantándose dos décadas a Madonna.

De manera puramente circunstancial, el público bogotano pudo contar además, en agosto y septiembre de este año, con una película presentada en el circuito comercial, *Factory Girl*, dedicada a la relación de amor y desprecio entre Warhol y la aristócrata y excesivamente joven Sedgwick. El film dedica una larga secuencia al *Screen Test* realizado con Bob Dylan y al curioso triángulo amoroso Dylan-Sedgwick-Warhol que ocasiona, según esta película, el rompimiento entre los dos últimos. Menos de un mes después de filmar el *Screen Test* con Dylan, en agosto de 1965, y justo antes que éste lanzara «Like a rolling stone», aparentemente dedicada a la malograda Sedgwick, Warhol realiza su primera película sonora, *My Hustler*, protagonizada por Paul America, en la que aparecen los movimientos de la cámara que Warhol inicialmente no quería realizar. Como en las películas anteriores, la improvisación, la falta de un argumento

Estas páginas: «Mr. America», muestra fílmica, videoproyección sobre la pared, 2009, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá

sólido y la renuencia a «dirigir» por parte de Warhol, son la constante. *Lupe* es la última cinta protagonizada por Sedgwick y, en ella, la actriz simula su propio suicidio, en otro ejemplo de la personalidad sádico-voyerista de Warhol.

También de 1965, *Kitchen* es, en palabras del propio Warhol, «ilógica, sin motivación ni carácter, y completamente ridícula, como la vida real». En *The Chelsea Girls* aparece uno de los reemplazos de Sedgwick, la glacial y misteriosa Nico, que hacía parte, en buena parte por presión de Warhol, de Velvet Underground. *The Chelsea Girls* continúa siendo un análisis del comportamiento humano; colección de registros de las situaciones de tensión, competitividad, celos y autodestrucción que Warhol producía y promovía entre los miembros de su entorno. Como Paul Morrisey afirmara: «Andy no está experimentando con la fotografía. Está experimentando con la gente». La película fue definida por la crítica como «La Iliada del underground» y a pesar de sus secuencias superpuestas de tres horas de duración, constituyó el primer éxito comercial de Warhol en este medio.

Finalmente, *The Lonesome Cowboys* (1967-68). Rodado en Tucson en el entorno cultural de los verdaderos *cowboys*, y en medio del furor que había generado *Easy Rider*, es un film que marca una separación acentuada con la producción anterior de Warhol —más cercana al minimalismo—, continuando, por otra parte, el incipiente interés de The Factory por obtener resultados comerciales.

Con sus películas de prostitutos, voyerismo, ansias de fama, suicidios, besos en pantalla, vaqueros homosexuales y dramas psicológicos estimulados químicamente, Warhol se presenta hoy más actual que antes. En sus películas pueden verse los antecedentes de los *reality shows*, de la manipulación masiva de los medios de comunicación y de la cultura de la basura (*trash culture*).

Por otra parte, estas películas son interesantes análisis del tiempo y de la narración, de la forma fílmica y de las entrañas de la comunicación humana, del deseo, el voyeurismo y el narcisismo.

La manera como fueron presentadas en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño las cintas —o mejor, los DVDs— de Warhol, permite entenderlas como un muy claro antecedente formal y conceptual de tantas videoinstalaciones que hemos visto en esta última década, en las que la oscura sala de cine se ha plegado para entrar en el cubo blanco, como una manera diferente de experimentar las imágenes en movimiento. De todas formas, la sala de exposiciones seguía siendo más «tridimensional» que el cine, ya que nos permitía la circulación por el espacio; y, de hecho, la forma en que se «entra» y «sale» de la estructura narrativa de la obra, es también algo anti cipado por Warhol cuando afirmaba: «you could do more things watching my movies than with other kind of movies; you could eat and drink and smoke and cough and look away and then look back and they'd still be there».

Exposiciones como la muestra fílmica de Andy Warhol cumplen la función de dar a conocer obras que han quedado a la sombra en las historias del arte convencionales, y quizás explican mejor hoy en día las condiciones históricas, la vitalidad y la actualidad del arte y los artistas. La Fundación Gilberto Alzate Avendaño demuestra así que es posible tener en la ciudad una programación actual, de calidad y, como ocurre en este caso, muy satisfactoria.

Santiago Rueda
Maestro en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia con posgrado en Diseño y Artes Multimediales en University of Westminster, Londres. PhD en Historia, Teoría y Crítica de las Artes de la Universidad de Barcelona.

«Mr. America», muestra fílmica, videoproyección sobre la pared, 2009, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá

UNOS Y OTROS

«La memoria del otro en la era de lo global»
Anna Maria Guasch, curadoría
María Belén Sáez de Ibarra, museografía
Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia
10 de septiembre al 7 de noviembre de 2009

Había como una urgencia en la exposición esta. Una urgencia que, desde la sede donde estaba expuesta, no es del todo comprensible, como sucede a veces con ciertas urgencias ajenas. Como ver a alguien corriendo en la calle luchando contra insectos gigantes y amenazantes para la persona pero invisibles para uno.

El insecto con el que luchan en esta exposición, titulada «La memoria del otro», es casi invisible por definición: es «el otro». ¿El otro qué?, puede uno preguntarse. Porque el otro se define siempre en contraste con algo, con el uno. Uno acá, el otro allá. Este día acá, el otro día allá. Una feria de arte acá, otra allá. Y así.

El otro que puede verse en la exposición es la clase de otro que se debe ver en Europa, el otro inmigrante económico o refugiado político. Es un otro magrebí en el video de Antoni Muntadas; un otro palestino en el videoensayo de Ursula Biemann; un otro ruso en el video de Hannah Collins; otro árabe en la instalación de Rogelio López; varios otros de orígenes misceláneos en las videoinstalaciones en espacios públicos de Krzysztof Wodiczko, y unos otros a secas, en los seguimientos furtivos de Francesco Jodice a individuos en varias ciudades del mundo.

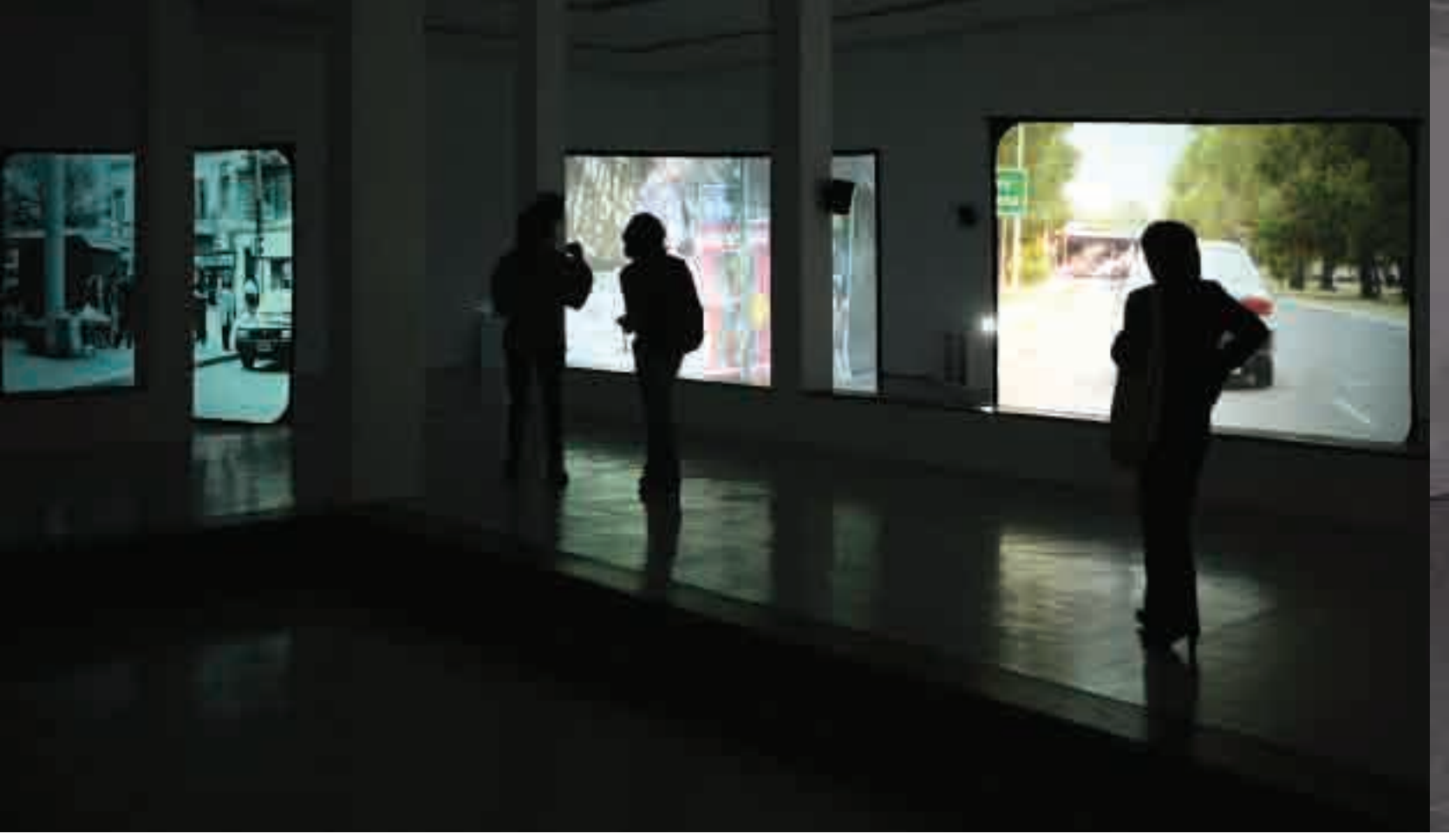
Entonces se ve la urgencia por tratar de llegar a ese otro, de perseguirlo. O se siente, mejor; pero no se entiende.

Es el problema general de los unos y los otros. Los unos creen que los otros claramente los entienden, que obviamente comparten sus preocupaciones e intereses, que se sienten igual que ellos; así los unos traten de imaginarse a sí mismos distintos, imaginarse otros, pero en general la imaginación no da para tanto (pasa en la literatura, quizá, pero no en esta exposición).

Y en este caso, nosotros, los espectadores en Colombia que recorremos esta exposición tan tecnológicamente avanzada, llena de pantallas planas y videoproyecciones, somos otros. E igual que los unos no entienden a los otros, los otros (o al menos el otro que esto escribe) no entiende tanto a esos unos.

Porque la exposición parece curada para los unos de allá, los de Europa. Son preguntas que se hacen unos europeos entre sí. Dudas profundas, claramente. Pero en el Museo de la Universidad Nacional, en esta tierra de otros, se ven abstractas y desarraigadas.

Quizá sea la naturaleza de las urgencias, que son tan individuales. Quizá sea porque la exposición estaba montada en el Museo de la Universidad Nacional, que durante buena parte del tiempo de la muestra estuvo en asamblea permanente, tratando de entender cómo sobrevivir ante el congelamiento presupuestal impuesto por el gobierno central. Quizá sea por el simple hecho de que si ponemos en una balanza las urgencias propias



Francesco Jodice, *The Secrets Traces*, videoinstalación sonora, 2009, Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Foto: Salvador Lozano, cortesía del museo

y las ajenas, las propias salen ganando. Y no es necesariamente porque siendo objetivos sean más apremiantes o porque seamos egoístas horrorosos, es sólo porque para nosotros al menos resultan lógicas, orgánicas.

Según la curadora Anna Maria Guasch, la exposición no es sobre unos y otros, es sobre la nueva etapa en la relación de unos y otros. «Estamos ante un diálogo que permite superar la fase del multiculturalismo por la filosofía política del "interculturalismo", es decir, la del intercambio cultural a través de procesos inter-nacionales, con lo que ello supone de nueva reapropiación crítica de lo nacional». Cosa que suena muy bien. Pero que no se ve.

O sea, ¿dónde está el diálogo? ¿Qué diálogo hay entre, digamos, un video de gente hablando sobre los marroquíes en Tarifa y una universidad pública paralizada en el tercer mundo (aunque no sé si en el marco «interculturalista» siga existiendo el Tercer Mundo)?

De pronto el diálogo pueda verse cuando las obras se presentan allá, donde viven los unos. Acá, país de otros, se ve lo que decía antes, la mirada de los unos sobre los otros.

Pensaría uno que en medio de un discurso tan preocupado por el diálogo, el contexto, el intercambio, se dedicaría alguna reflexión al museo donde se exhibe. Pero no hay tal. Es como si la preocupación por el otro de allá fuera tal que les quedara imposible ver lo que se tiene al frente, es decir, el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia.

Se siente uno viendo una exposición de ese mismo arte descontextualizado que tanto criticaban (y critican) los artistas comprometidos políticamente. Sólo que en este caso el arte está comprometido, aunque con problemas y gente tan remotos que nos resulta imposible juzgar su efectividad (que posiblemente sea, para obras de este género, el único rasero posible).

Es como si la mayoría de las obras hubieran gastado su energía en ese compromiso que desde acá se ve opaco y nebuloso, y no les hubiera quedado suficiente para esa

Krzysztof Wodiczko, video registro de instalaciones del artista en espacios públicos, 2009, Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Foto: Salvador Lozano, cortesía del museo

otra dimensión que nos podría impresionar aún sin conocer los pormenores y complejidades de los problemas que tratan. Una dimensión que podríamos llamar poética o plástica y que no necesariamente le es ajena al arte político (basta pensar en Doris Salcedo), pero que está ausente en la mayoría de obras de esta muestra.

Hay un par de excepciones: los seguimientos de Francesco Jodice a nueve personas en nueve ciudades distintas, que son tensionantes por su magnitud (cada una de las secuencias de imágenes quietas se proyecta en una pantallas repartidas por la sala del fondo del museo) y por un aire hitchcockiano y voyerista; y los registros de las imponentes videoinstalaciones de Wodiczko en espacios públicos, aunque éstas últimas son apenas registros de las obras y no obras propiamente dichas.

Es curioso e inesperado que obras de arte tan comprometidas con una realidad resulten, puestas en otro contexto, tan abstractas y desarraigadas. ¿Será el poder de los museos? ¿De las salas blancas?... «Cuando una obra de arte se coloca en una galería pierde su carga y se vuelve un objeto portátil o una superficie desligada del mundo exterior», escribió Robert Smithson en «Cultural Confinement», un texto para la Documenta V en 1972.

Puede que Smithson no tenga del todo razón. Hay obras que resuenan muy efectivamente en paredes blancas; que se expanden en ellas hasta meterse en la mente y luego en la memoria. Pero no es el caso acá. Y resulta especialmente paradójico, porque las paredes blancas del museo están especialmente cargadas de contradicciones, rodeadas de grafitis y tensiones, de incertidumbres y al mismo tiempo de posibilidades.

O de pronto ese era el punto de la exposición: ilustrar que una preocupación exagerada por el otro simplemente enceguece.

Manuel Kalmanovitz G.
Profesional en Cine y Televisión en la Universidad Nacional de Colombia y profesor en la Facultad de Artes de la Universidad Javeriana.

EL ESPECTÁCULO DE LO COTIDIANO

Xme Biennale de Lyon. «Le spectacle du quotidien»
Hou Hanru, curadoría
Lyon, Francia
16 de septiembre de 2009 al 3 de enero de 2010

La Bienal de Lyon, todo un acontecimiento en el panorama artístico francés, invita en su décima edición al curador trotamundos, el infatigable Hou Hanru. A los 46 años puede enorgullecerse de haber colaborado en más de veinte bienales, entre las que se cuentan Venecia, Estambul y Kwangyu. De origen chino y residente durante largos años en París, Hou Hanru, entre otras actividades, se desempeña hoy como director de exposiciones y de programas públicos del Instituto de Arte de San Francisco.

Responsable de la Bienal de Lyon desde su apertura en 1991, Thierry Raspail, quien dirige igualmente el Museo de Arte Contemporáneo de esta ciudad, ha invitado ya a curadores foráneos para otras ediciones; entre ellos, a Harald Szeemann (1997), Jean-Hubert Martin (2000), y, más recientemente, a Hans-Ulrich Obrist y Stéphane Moisdon (2007).

En esta oportunidad, luego del retiro de Cathérine David a tan solo ocho meses de la inauguración de la Bienal, se imponía la necesidad de trazar una línea política clara. Con el nombre de «El espectáculo de lo cotidiano», la exposición reúne a cerca de setenta artistas en cuatro lugares diferentes: La Sucrière, una fábrica cerrada habilitada para la ocasión; el Museo de Arte Contemporáneo de Lyon; la Fundación Bullukian, situada en un magnífico edificio en el centro de la ciudad; y una bodega abandonada que por primera vez se utiliza para este tipo de actividades.

La Bienal, que tiene implicaciones sociales y políticas indiscutibles, se inscribe en el presente al proponer una lectura del arte contemporáneo a la luz de lo cotidiano. No niega la sociedad del espectáculo, antes bien, busca interrogarse sobre la manera en que el artista puede tomar distancia de los códigos trabajando sobre una materia que, por definición, es la antítesis del espectáculo: lo cotidiano, lo banal, lo ordinario. Con más de ciento cincuenta bienales en el mundo, esta exposición aparece como un eslabón suplementario en la cadena de consumo del espectáculo. Aquí no se verá nada de tradición *kitsch* o monumental a lo Koons, tampoco nada sensacional a lo Hirst. Si hay espectáculo, él aparecerá por el lado de lo cotidiano y de las alternativas que dicha noción puede ofrecer.

En el catálogo de la exposición, el curador precisa:

> Si la sociedad del espectáculo impuso un orden social, económico y político, y una estructura intelectual, artística y cultural prácticamente indestructibles, si antes era necesario, ahora es urgente que los trabajadores del arte y de la cultura propongan visiones y estrategias nuevas que modifiquen la manera en la que el mundo proyecta su futuro. Sus propuestas deben ser variadas, complejas, en mutación constante y dar

› Jimmie Durham, *Regarde*, andamio y cámaras de video, 2009, París. Foto: Baise Adilon, cortesía del artista y la galería Michel Rein

> espacio a todo tipo de incertidumbres. Deben tener capacidad de resistencia para poder luchar contra la inmovilidad, la redundancia, los recursos reductores y el control evidentes del orden establecido. (Hanru 2009, 17).

La manera como el visitante es recibido en la exposición de La Sucrière parece darle el tono a esta bienal: una enorme hoja de portón operada automáticamente, girando sobre sus goznes, se abre azotando estruendosamente el muro (Shilpa Gupta, *Sin título*, 2009); varias cámaras de seguridad ubicadas sobre un andamio (Jimmie Durham, *Regarde*, 2009); y una serie de dibujos que reproducen los diversos signos que aparecen en los cercos de seguridad que rodean las embajadas extranjeras en Karachi (Banni Abidi, *Intercommunication Devices*, 2008).

Estas obras aparecen como primicias de una bienal agresiva, que reúne elementos de un mundo carcelario en donde lo cotidiano se enfrenta a controles de una brutalidad feroz. Esta brutalidad se diluye poco a poco en un entrecruzamiento de obras articuladas alrededor de cinco temáticas: «La magia de las cosas», «El elogio de la deriva», «Vivamos juntos», «Otro mundo es posible», y una sección especial consagrada a residencias de artistas en ciertas zonas de los suburbios de Lyon: «Veduta». Estas cinco aproximaciones, claramente enunciadas en los diferentes catálogos y guías, están entremezcladas en el recorrido de la exposición.

La más pertinente, de lejos, es «La magia de las cosas», que se atreve a apostarle a lo maravilloso y a recuperar el encanto de lo cotidiano. Algunos ejemplos son los *Chair Events* y *9 Event Glasses* (1960–1986), de George Brecht, que generan una sensación de flujo y continuidad a lo largo de La Sucrière; la película *Per Speculum* (2006) de Adrian Paci, ilusión cinematográfica lograda a partir de las actitudes y reacciones de niños frente a un espejo; y las instalaciones (2006–2009) de Eulalia Valldosera, que juegan igualmente con una teatralización de lo cotidiano en la que una ilusión óptica aumenta las

Carlos Motta, *Sin título*, papel cortado, luces y estructura de madera, 2008, París. Foto: Blaise Adilon, cortesía del artista

dimensiones de unos limpiones y de sus sombras. La imaginación, lo onírico, los efectos multiplicados de gestos mínimos, se burlan de nosotros sin dejar de generar placer.

Sobre «El elogio de la deriva», Hou Hanru afirma que es una sección que «se interesa por quienes intervienen el espacio urbano creando formas artísticas que van más allá del orden y de las limitaciones espaciales» (2009, 9). Algunas obras que cayeron en la trampa de tipologías de influencia situacionista son barridas por el viento de la anécdota y la literalidad. Réplicas de Porsche Cayenne, latas de Coca-Cola y micrófonos aplastados, grafitis políticos hechos con navaja sobre fondo negro; todos ellos símbolos de un mundo corroído por problemas ecológicos, sociales y políticos que parecen perder fuerza debido al abuso de recursos maniqueos.

La cuestión de la democracia y de la función del artista en la sociedad es esencial en las secciones «Vivamos juntos» y «Otro mundo es posible»; las dos, muy cercanas entre sí, plantean claramente el problema del paso del análisis a la acción.

Aunque no se hace referencia a la Bienal de São Paulo «¿Cómo vivir juntos?», organizada por Lisette Lagnado en 2006, estas dos secciones de la Bienal de Lyon presentan, además del título,[1] algunas similitudes con esa bienal latinoamericana, y no solo en lo relativo a la importancia otorgada al presente y a lo político.

En la sección «Otro mundo es posible», ubicada en el Museo de Arte Contemporáneo de Lyon, una de las elecciones curatoriales consistía en aproximar dos obras producidas independientemente y en contextos sociopolíticos diferentes: *The Good Life* (2005–2008)

1 En el caso de la Bienal de São Paulo, el título se tomó de los cursos y seminarios dictados por Roland Barthes en el Colegio de Francia (1976–1977). Aunque disponen de un cuerpo crítico variado y perspicaz, los textos del catálogo de la Bienal de Lyon no hacen referencia a la de São Paulo.

< Shilpa Gupta, *Sin título*, puerta metálica móvil balanceándose de lado a lado, 2009, París. Foto: Blaise Adilon, cortesía del artista y Yvon Lambert


4
7

de Carlos Motta, y What is Democracy? (2007–2009) de Olivier Ressler. Ambas se ocupan de la noción de democracia y poseen una metodología similar. ¿*Zeitgeist*? ¿Efectos secundarios de la globalización?

En la obra de Carlos Motta, presentada en monitores puestos sobre estructuras de madera que evocan un ágora, se difunden más de cuatrocientas entrevistas, realizadas en doce ciudades latinoamericanas, donde se interroga a la gente sobre temas que van desde la política intervencionista norteamericana hasta la idea de democracia y el modo de gobierno de los respectivos países.

Por su parte, Oliver Ressler interrogó a numerosos militantes, inmigrantes y analistas políticos sobre la noción de democracia en ciudades situadas en Estados con regímenes democráticos (Ámsterdam, París y Nueva York, particularmente).

Cada una de estas estrategias coquetea, a su modo, con la sociología y con el periodismo de investigación. Con sus entrevistas callejeras, Carlos Motta llega incluso a explotar el vocabulario propio de los noticieros de televisión. El «investigador-artista» está fuera de campo, las personas interrogadas son filmadas en un espacio abierto, la calle.

Si el artista asume lo político apropiándose de los códigos propuestos por la prensa, cabe interrogarse sobre la pertinencia del museo como lugar de difusión del proyecto. Ciertamente, la instalación escenifica un ágora donde una polifonía de voces se deja oír; pero es oportuno preguntar si el ágora no vuelve un tanto rígida la obra para darle el aspecto de una instalación de museo. La fuerza de este proyecto reside justamente en que es accesible en Internet (Motta, 2008). Carlos Motta propone así una alternativa al museo llevando hasta sus últimas consecuencias la idea de la infiltración y el desvío de los códigos mediáticos, ofreciendo la posibilidad de interactuar por medio de uno de los dispositivos más participativos disponibles hoy en día.

Ahora bien, el paso de la constatación a la acción debe buscarse más bien por el lado de utopías como las que propone Pedro Reyes en *Atlas de innovación ciudadana* (2009), donde cien carteles muestran estudios de casos de intervención ciudadana realizados por artistas, animadores sociales y militantes de México, que decidieron iniciar cambios sin esperar el aval de los poderes públicos «para afrontar un desafío social, económico, cultural o medioambiental» (Hanru 2009).

Aunque en «El espectáculo de lo cotidiano» aparecen con frecuencia proyectos participativos, algunos de los cuales se inscriben en el marco de la estética relacional, es en la voluntad de recuperar el encanto de lo cotidiano, como en la creación de utopías, que un soplo creador —que apela a la imaginación— permite inventar modos de resistencia capaces de evitar el escollo de un maniqueísmo generalizado.

La última edición de la Bienal de São Paulo (2008), o la reciente conferencia de Bergen en Noruega (septiembre de 2009) sobre el papel histórico de las bienales, confirman la necesidad de un trabajo crítico sobre el formato de una exposición tipo bienal. Por el inmenso espacio que ofrece, por la importancia mediática que alcanza, por su impacto socioeconómico y político ¿está, hoy día, en capacidad de incentivar la creación de focos de resistencia?

Audrey Illouz
Crítica de arte y curadora de exposiciones independientes. Actualmente tiene a cargo las exposiciones del Centro Fotográfico de Ile, en Francia.

Bibliografía

Hanru, Hun. 2009. *Le Spectacle du Quotidian, Xme biennale de Lyon*. Catalogue. París: Les Presses du Réel – Centre des Arts Plastiques, Ministère de la Culture et de la Communication.

Motta, Carlos. 2008. La buena vida / The Good Life. http://la-buena-vida.info

< Bani Abidi, *Intercommunication Devices*, impresiones sobre papel, 2008, París.
Foto: Blaise Adilon, cortesía del artista y Green Cardamom (Londres)

ASIMETRÍAS Y CONVERGENCIAS

Exposición colectiva «Asimetrías y Convergencias»
María Iovino, curadoría
Galería Vermelho, São Paulo, Brasil
1 de septiembre al 3 de octubre de 2009

«Asimetrías y convergencias» que estuvo expuesta en Galería Vermelho, en la ciudad de São Paulo, presentó un panorama abarcador de la producción colombiana a partir de trabajos de diecinueve jóvenes artistas. En ningún caso se acudió a clisés —que, por lo general, en el contexto colombiano, se sostienen sobre el trípode del narcotráfico, la violencia y la miseria—.

A pesar de haber estado constituida por obras sutiles y delicadas —en su mayoría dibujos y desdoblamientos de la técnica—, la muestra, dirigida por María Iovino, reposó sobre cierta tensión, lo que hacía que de la aparente simplicidad surgiera cierta desconfianza.

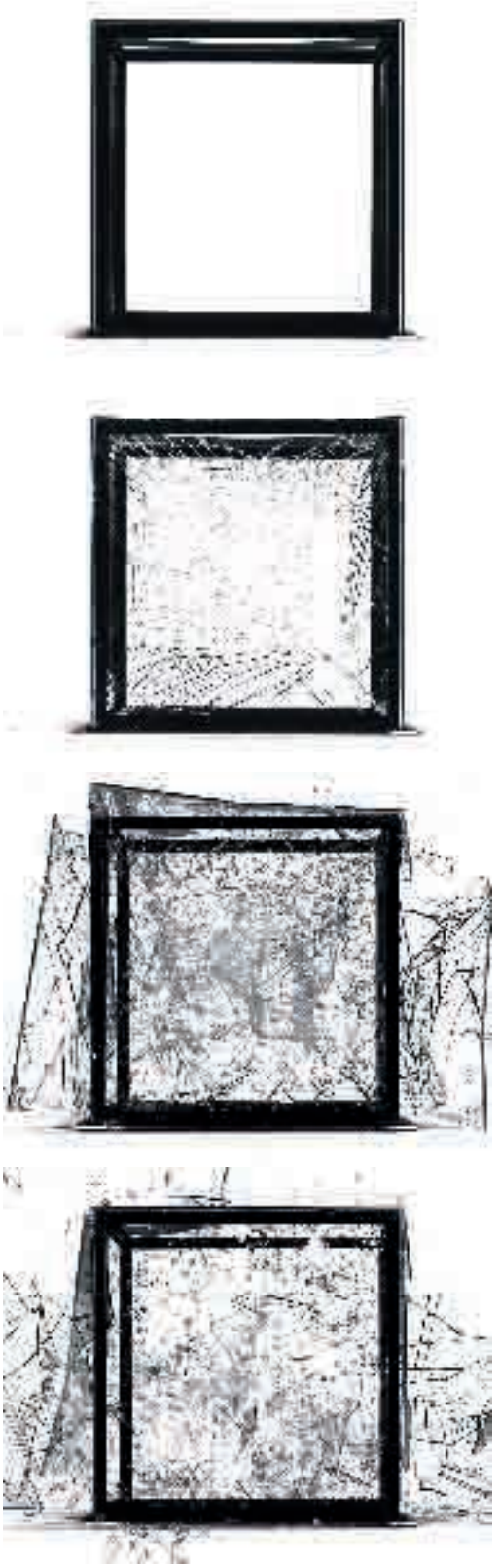
Desde este punto de vista, uno de los trabajos más representativos era el video *0*, de Andrés Ramírez Gaviria: un cubo de vidrio que encierra herméticamente un gas hasta que, de manera imperceptible y bastante lenta, este acaba por implotar haciendo estallar sus paredes. Las astillas de vidrio se esparcen por el espacio, creando de esa manera dibujos en el aire. Un trabajo tan fuerte como este es casi invisible, pues si el observador no da el tiempo suficiente a la obra, puede perder su sentido, que está en su momento violento.

En *0*, Ramírez Gaviria parece registrar la tensión que se siente en el aire en Colombia frente a la idea de normalidad social después de décadas de extrema violencia: o lo que es igual, en condiciones de constante vigilancia, especialmente en Bogotá, en donde son omnipresentes la supervisión y el control por parte de las fuerzas militares o policiales. *0* señala la visibilidad de un cuento de hadas un tanto reprimido, es como una olla de presión a punto de explotar.

También el video *Aire, bolsa y cinta adhesiva (mi casa)*, de Gabriel Antolinez, expresa una presión arrebatadora. La cámara en este video, uno de los trabajos más instigadores de la exposición, sigue una larga bolsa de plástico que al llenarse de aire que sale de un compresor conectado a ella, va ocupando todas las habitaciones de una casa. Con el desorden ocasionado por la expansión de la bolsa, el artista traba el espacio.

La misma incomodidad se observa en la serie «Berlin halfstories», de Mónica Naranjo, conformada por dibujos coloreados con medios digitales. En la obra aparecen personas en situaciones diversas, íntimas y solitarias, o en momentos de transición. Hay algo melancólico en estos dibujos que provee un sentimiento de desencuentro con el contexto. Tal vez por ello, por esa desconfianza con el espacio público, es que muchas obras privilegian lo doméstico, como si en el ambiente más personal o íntimo existiera la posibilidad de encontrar un nuevo puerto seguro.

Decoración para espacios claustrofóbicos, de Angélica Teuta, aborda muy bien ese dilema. Con el apoyo de



Andrés Ramírez Gaviria, *0.*, fotogramas del video HD de 4 min., 2007. Cortesía del artista

materiales simples como retroproyectores, la artista reconstruye paisajes un tanto bucólicos de Bogotá, en los que hay árboles y pájaros en movimiento. El paisaje es deslumbrante y confortable, pero falso, imaginario. De esta manera, el arte reconstruye la realidad en forma segura, sin lo agrio que puede haber en ella. *Sobre el dibujo y el plano*, de Gabriel Antolinez, sigue el mismo tipo de razonamiento mediante la disposición de una esquina en la que, sobre un tapete verde (grama artificial), el artista elabora dibujos tridimensionales con lana roja.

Ese proceder, que busca reconstruir un universo cotidiano a partir de materiales simples, es recurrente en muchas de las obras que componen «Asimetrías y convergencias», lo cual puede ser interpretado como un deseo de fuga: cuando lo real deja de ser suficiente, se hace preciso reinventarlo.

Una intención como esta se torna manifiesta en la única serie fotográfica que incluyó la exposición *Electrogramas*, de Santiago Chapeu (personaje creado por el artista Daniel Santiago Salguero). Su proyecto registra el cableado de alta tensión para reinterpretarlo como un pentagrama mediante dibujos digitales que alteran su realidad.

Hace algunos años se solía considerar este tipo de obras como síntomas de alienación en los artistas. Para Iovino, como puede leerse en el texto que acompaña la exposición, el abordaje excesivo de la violencia en el país generó un clisé. Como reacción, estos nuevos artistas «han pasado a observar su contexto desde otras ópticas y también, desde el tamiz de otros intercambios y relaciones». En este panorama, según Iovino, merece destacarse el desarrollo de Internet en términos del espacio social que ha generado.

En consecuencia, gana sentido esa cierta desconfianza hacia la tecnología que se expresa en la muestra. Contrario a una adaptación sin restricciones a lo tecnológico, los artistas de «Asimetrías y convergencias» despiertan, antes bien, una sospecha sobre el tema. Es lo que ocurre, por ejemplo, con *Máquinas maleducadas* y *Máquina que intenta amarrar un zapato*, de Adriana

Salazar: la primera intenta servir vino en una copa y la segunda atar el cordón de un zapato, pero ninguna consigue realizar su tarea. Las fallas se presentan como una ironía cariñosa del error.

Ese tipo de valorización del llamado «low tech» puede ser visto también en *The ventricles*, de Pedro Gómez-Egaña, obra en la que, con apenas quince simples imágenes movidas por pequeños engranajes, el artista crea todo un universo de mares y galaxias distantes.

Otro aparato que también opera ironizando la perfección y el refinamiento tecnológico, es la obra *Nadie – Instalación asistida # 1*, de Ícaro Zorbar. Esta se compone de un *walkman* suspendido en la sala en el que suena el bolero «Nadie me quiere», interpretado por Nat King Cole. Mientras se escucha la canción, la cinta desciende desde el aparato hasta caer al piso como si llorara. Así abandona el mecanismo y exige ser rebobinada para repetir la melodía; es decir, a pesar de ser un aparato, este no cumple su función sin la intervención manual. De esta forma, la muestra hace entender la significación de la presencia humana en tiempos de realidad virtual.

Trabajos con humor irónico como *El capital, manuscrito siniestro*, de Milena Bonilla, con un sesgo bastante distinto al de Ícaro Zorbar, constituyen también un elogio a la mano del artista y a su potencia transformadora. La obra es una versión íntegra de *El capital*, de Karl Marx, escrita a pulso con la mano izquierda.

Los libros de artista son otro punto alto de la exposición: *Hilando vientos*, de Natalia Castañeda, y *Doble faz*, de Nicolás París, promueven una reflexión sobre el soporte. En el primero, Castañeda elimina la típica división por páginas y convierte así el libro en un cuerpo único en el que se extiende un paisaje, mientras que París, a partir de dobleces en la esquina de cada página, genera silenciosamente una rica e irónica narrativa.

En estos trabajos, otra vez, la mano —sea del artista o del visitante— gana valor en una reflexión en la que lo fundamental es el dibujo y las diferentes formas de dibujar.

Las muestras que tienen como vínculo una nacionalidad tienden a la generalización, a la superficialidad y, en muchos casos, se estructuran de acuerdo con estereotipos. «Asimetrías y convergencias», por intermedio de una nueva generación que piensa su contexto, consigue escapar de esas ataduras mientras promueve una intensa reflexión sobre el estado actual del arte.

Fabio Cypriano
Doctor en Comunicación y Semiótica de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo. Crítico de arte y colabora en *Folha de S. Paulo*; *Frieze* y *Flash Art*.

Arriba y abajo: vista parcial de la exposición «Asimetrías y convergencias», 2009, Galería Vermelho, São Paulo. Foto: Ding Musa, cortesía de la galería

Angélica Teuta, *Decoración para espacios claustrofóbicos*, vista general de la instalación, 2009, Galería Vermelho, São Paulo. Foto: Ding Musa, cortesía de la galería

UN REVOLUCIONARIO LLAMADO *ESTRIDENTISTA*

«Vanguardia estridentista, soporte de la estética revolucionaria»
Instituto Nacional de Bellas Artes
Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo
San Ángel, Ciudad de México
19 de agosto al 25 de octubre de 2009

Resulta ser un lugar común ubicar a los artistas mexicanos de los años veinte como sujetos del discurso de la Revolución mexicana. Sin embargo, en todo discurso que intenta totalizar existen fracturas, procesos de subjetivación que fisuran su aparente cohesión. La exposición «Vanguardia estridentista, soporte de la estética revolucionaria» que se presentó en la Casa Estudio Diego Rivera, ratifica, por una parte, que existieron efectivamente otras búsquedas y alternativas a la política de representación que comenzó a dominar durante los años veinte en México, pero, por otra, que el estridentismo no estaba del todo afuera de este discurso revolucionario sino que negociaba con él, como retórica y como proyecto político.

A pesar del título, que pretendía significar al estridentismo como un «sostén» o «escenario» de la revolución política y estética, el contenido de la muestra sugería asuntos más interesantes en torno a la relación entre arte, política y subjetividad. Más que una «vanguardia» con agenda estilística, los estridentistas fueron un grupo de artistas o un conjunto de intenciones que se valieron de estrategias de avanzada para propiciar un cambio de régimen de experiencia: quienes se adherían al movimiento estridentista no solo buscaban transformar el statu quo de las buenas maneras, la literatura y el arte, sino también disgregar un afecto juvenil y revolucionario, acorde con el nuevo siglo, que desbordara el ámbito artístico. Decía Manuel Maples Arce, el poeta que impulsó el estridentismo, que este «no es una escuela, ni una tendencia, ni una mafia intelectual […] El estridentismo es una razón de estrategia. Un gesto. Una irrupción» (Schneider 1985, 15).

En los primeros años de trabajo del grupo, es decir entre 1921 y 1924, los manifiestos acuden a una retórica revolucionaria, pero ninguno apela al proyecto revolucionario que había conquistado el poder político. Así, por ejemplo, «Actual N° 1», el primer manifiesto estridentista con el que arrancaba la exposición, apareció sorpresivamente pegado en postes y paredes de las calles de México los últimos días de 1921,

› Ramón Alva de la Canal, *Edificio Estridentista*, s/f, México. Foto cortesía de la Casa Estudio Diego Rivera


ESTRIDENTISMO

convocando a los artistas jóvenes a unirse a una causa llamada «actualista».

Como resultado de este acto, varios escritores y artistas visuales se fueron adhiriendo al estridentismo, armando así una red de plataformas de acción; revistas, impresos y escritos en periódicos fueron quizás las principales —tan solo una exposición, realizada en 1924 en el Café de Nadie, mostró la faceta pictórica y escultórica del estridentismo—. Esto nos contaba la primera sala de la exposición, en la que la curaduría, además, destacaba en las revistas el trabajo de artistas visuales muy disímiles —desde Fermín Revueltas o Ramón Alva de la Canal, hasta Diego Rivera o David Alfaro Siqueiros— pero que aportaron planteamientos de avanzada en el ámbito de la gráfica y el diseño editorial. También sobresalió allí la primera exhibición pública de la totalidad de ejemplares de la revista *Horizonte,* la que con más constancia y durante más tiempo publicó el grupo; lo mismo que la perspectiva de análisis del Café de Nadie, como sede de acción y no como un mero espacio para reuniones, tertulias y obras.

Igualmente, la primera sala proponía con mayor claridad la coexistencia de posiciones disímiles entre los trabajos literarios y la producción visual que se agrupó en nombre del estridentismo, y lograba generar en el espacio expositivo cierto «afecto paroxista» —como Maples Arce definía a la juventud estridentista— a partir de la multiplicidad y la diferencia de búsquedas en el ámbito visual y escrito. Un pequeño detalle dentro de una vitrina acentuaba el ánimo de la sala: se trataba de un ejemplar del libro *Movimiento estridentista,* de Germán List Iturbide, en cuya primera página aparece escrita a mano una dedicatoria dirigida por el poeta a una mujer llamada Lolita: «Aquí está enterrada nuestra juventud conquistadora de una época. No le cuente a nadie que nos hemos escapado del infierno conocido con el nombre de MOVIMIENTO ESTRIDENTISTA para ir a arrebatarle a Dios el cielo y regalárselo a la humanidad».

En la segunda sala se reunían los trabajos del grupo a partir de 1925; año en el que varios de sus miembros se trasladan a Xalapa (Veracruz), pues son nombrados allí en cargos públicos. La curaduría propone que, a raíz de este cambio, se asimila la estética del estridentismo, consolidando así, por ejemplo, la revista *Horizonte.* Luis Mario Schneider, uno de los principales investigadores del movimiento, afirma que desde 1925 el estridentismo se adscribe definitivamente al proyecto de la Revolución mexicana. De cierta manera, estas dos perspectivas sugieren que la disparidad de posiciones y subjetividades que caracterizan la «primera etapa» se convierte luego en un cuerpo organizado al interior del discurso del Estado. Sin embargo, es hacia 1924 cuando comienza la invención de «Estridentópolis», la ciudad moderna que ya aparece esbozada en *Urbe, súper-poema bolchevique en cinco cantos*, de Maples Arce, y que se tradujo al inglés con el título de *Metrópolis* el mismo año de su publicación en castellano (1924); he aquí un detalle curioso: circula con este nombre antes que la famosa película alemana dirigida por Fritz Lang.

«Estridentópolis» es una construcción poética y visual en la que se intensifica el ideal de la urbe industrializada como el lugar por excelencia de la experiencia revolucionaria, pues en ella se orquestan los sonidos e imágenes de las fábricas, los obreros y las tecnologías de la comunicación, dislocando así el dictamen de «paz y orden» que había impulsado el positivismo porfiriano. Un fragmento de *Urbe* dice:

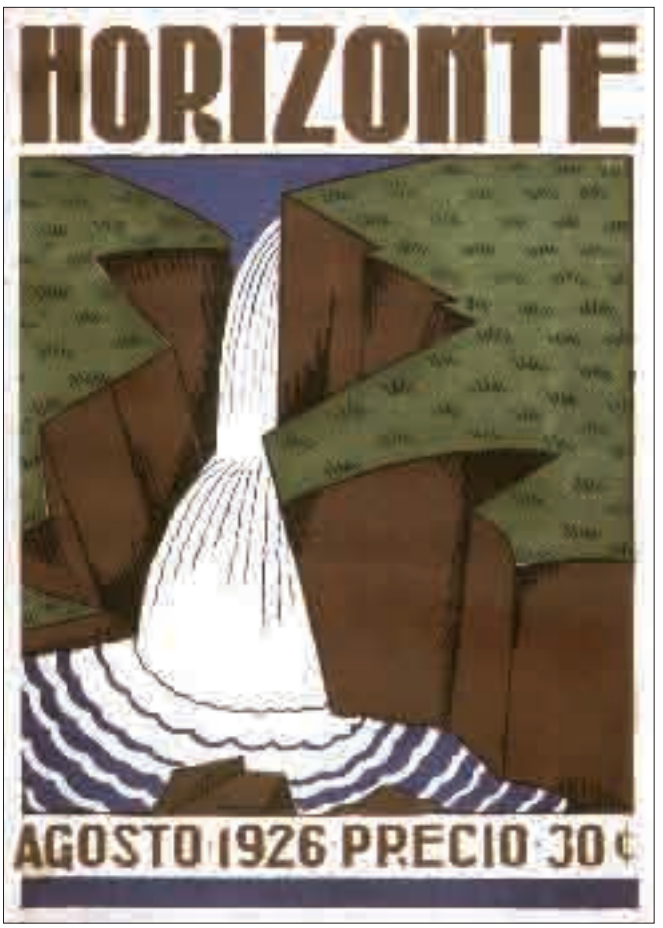
> Oh ciudad fuerte
> y múltiple,
> hecha toda de hierro y de acero.
>
> Los muelles. Las dársenas.
> Las grúas.
>
> *Y la fiebre sexual*
> *de las fábricas.*
> (Maples 1924, citado por Schneider 1985)

Así las cosas, aún siendo apoyados por el Estado en sus últimos años de trabajo, aún simpatizantes del proyecto político en el poder, los estridentistas muestran desde sus inicios una subjetividad que ya estaba «dentro» de la Revolución, pero que pasaba por ella como clandestina; es decir, presente en la situación pero fuera de la representación que la define, como diría Alain Badiou. En

> Ramón Alva de la Canal, diseño de portadas de la *Revista Horizonte*, 1925 – 1927, México. Foto cortesía de la Casa Estudio Diego Rivera

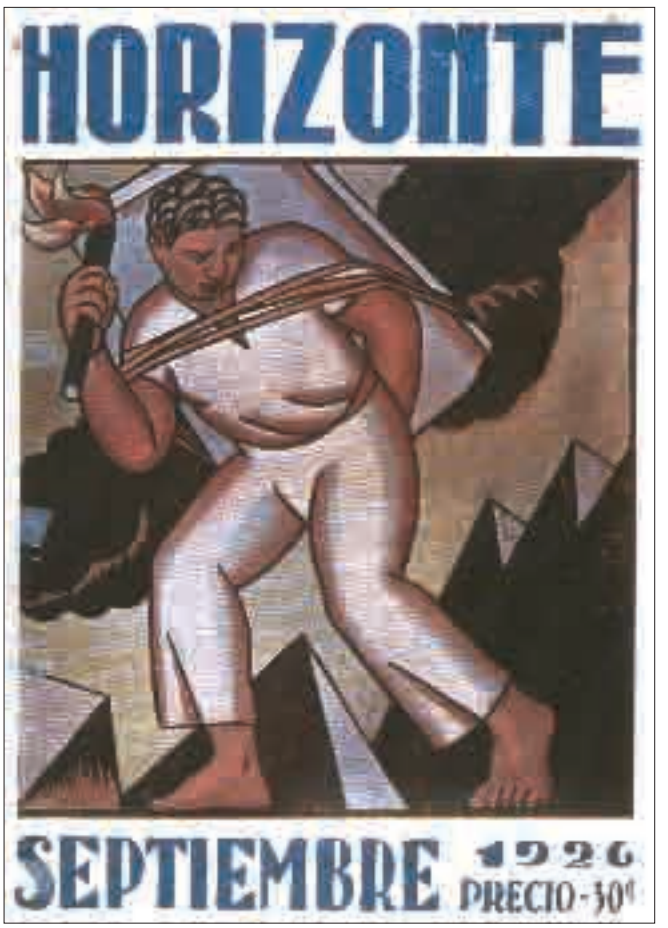
el discurso visual de lo que conocemos como «Revolución mexicana», caracterizado en muchos de los trabajos de Diego Rivera o David Alfaro Siqueiros, no empataba una subjetividad joven que deseaba lo cosmopolita a pesar de considerarse ella misma revolucionaria. Mientras la «raza cósmica» de José Vasconcelos proyectaba una América Latina transformada en manos de la «nueva» raza, Manuel Maples Arce veía en el estridentismo una propuesta de utopía encarnada en «Estridentópolis», cuyo escenario no era otro que la cartografía de la ciudad moderna flanqueada por postes telefónicos, humo de fábricas y motores.

Nadia Moreno Moya
Estudios en Artes Plásticas de la Universidad de los Andes, especialista en Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Javeriana y miembro del comité editorial de la *Revista Asterisco*.



Bibliografía

Schneider, Luis Mario. 1985. El estridentismo. México 1921-1927. Instituto de Investigaciones Estéticas, Monografías de Arte 11. México: Universidad Autónoma de México.



LOS LÍMITES DE LA I TRIENAL DE CHILE

«I Trienal de Chile»
Ticio Escobar, curaduría
Antofagasta – Salta, Concepción, Iquique, Santiago, Temuco, Valparaíso y Valdivia; Chile
5 de octubre al 5 de diciembre de 2009

La I Trienal de Chile es el evento dedicado a las artes visuales con el que se inauguraron las celebraciones del Bicentenario de la Independencia chilena. Las directivas de la Fundación Trienal de Chile delegaron al actual ministro de cultura de Paraguay, Ticio Escobar, la tarea de dirigir los lineamientos generales de este significativo evento. Escobar propuso «el límite» como categoría central a examinar en la Trienal, y desde allí parten tres ejes principales de reflexión: en primer lugar, pensar en las definiciones (o límites) del arte contemporáneo; segundo, examinar la institucionalidad de las prácticas artísticas, y tercero, atender otras formas en que «obran» los agentes del campo artístico, en particular aquellas que desbordan el ámbito de lo estético, involucran nuevos espacios y hacen partícipes a nuevos públicos.

La Trienal agenció, a partir de esta idea de límite, reflexiones hacia el exterior y el interior del «lugar» en el que se instaló. No solo asumió como sitio de acción la ciudad, como tradicionalmente ocurre en este tipo de eventos, sino que apuntó a involucrar diferentes poblaciones del norte y del sur del país austral.
A su vez, intentó proyectar diferentes prácticas artísticas locales hacia el escenario regional y, en particular, aspiró a trazar paralelos y diálogos con otros países de Suramérica. Para ello, las directivas propusieron tanto exposiciones artísticas puntuales como otras actividades que permitieran consolidar los objetivos de la Trienal: contribuir a la educación artística y a la creación de nuevas audiencias a nivel local. Es así como dentro de su marco se plantearon residencias artísticas, talleres y clínicas de arte, ciclos de cine y video, intervenciones y obras en el espacio público, actividades de formación y creación con distintas comunidades; y, además, una trilogía de coloquios realizados en Santiago, Valparaíso y Valdivia, e integrados por los mismos artistas, críticos, docentes y curadores participantes del evento.

Igualmente «el límite» fue puesto sobre la mesa de discusión a través de las distintas actividades, entre ellas las curadurías, sobre las cuales llamó la atención que incluso las de arte chileno fueran preparadas por autores extranjeros. Por ejemplo, en el Palacio de Bellas Artes de Santiago se instaló la exposición «Territorios de Estado, paisaje y cartografía, Chile, siglo XIX», curada por el argentino Roberto Amigo. Allí se abordaron dos aspectos primordiales para la construcción del imaginario de la nación chilena durante el siglo XIX: la definición de un territorio y la apropiación simbólica de éste a través del género del paisaje. En contrapunto a esta exposición revisionista y crítica de los dispositivos relacionados con el constructo identitario,

«Arte/Latinoamérica: estados de sitio», archivo del grupo de artistas de vanguardia de Rosario, Argentina, 2009, sala Puntángeles, Valparaíso. Foto: María Sol Barón Pino

el curador español Fernando Castro planteó la exhibición «Terremoto en Chile», instalada en los espacios del Museo de Arte Contemporáneo Quinta Normal, Matucana 100 y la Biblioteca Pública de Santiago. Castro partió de la novela homónima escrita por Heinrich von Kleist en el siglo XIX, para articular un conjunto de obras de artistas chilenos jóvenes que descubren, como después de un desastre natural, asuntos velados tras el aparente orden de las cosas.

Estas dos exposiciones, curadas por dos extranjeros, generaron una tensión espaciotemporal enlazada por un asunto de larga duración ya incorporado a la vida chilena como lo es la figura de «isla» o fin del mundo, en virtud de los mismos muros físicos que definen su territorio: el desierto de Atacama al norte, la cordillera de los Andes al oriente, el océano Pacífico al occidente, y el polo Antártico al sur. Si «Territorios de Estado» abordó tal figura desde las formas de representación simbólicas del lugar a través de una revisión crítica de la identificación espacial del país, «Terremoto en Chile» propone un texto exhibitivo a partir de otro imaginario incorporado en los habitantes chilenos por años, y sustentado en la amenaza constante de los movimientos telúricos, es decir, en la condición de fragilidad, temporalidad y transitoriedad del lugar debida a los constantes sismos registrados en Chile desde 1552.

Ahora bien, este par de muestras, muy a pesar de la premisa de la Trienal, terminaron por ser los centros de atención de la agenda de exhibición. Esto lo refuerza la anécdota según la cual múltiples asistentes escucharon a algunos de los organizadores referirse al evento como «Trienal de Santiago», haciendo de ese modo invisibiles muchas actividades que sucedían día a día y de forma paralela a las grandes muestras inauguradas, y que prácticamente no «existieron» en el cronograma inicial ni en los comunicados oficiales de la Trienal.

Otras muestras realizadas en Santiago apuntalaron la problematización de la concepción moderna del arte, y evidenciaron las fracturas que se materializan inevitablemente en nuestros países cuando expresiones culturales tradicionales y populares desbordan tal concepción, o cuando emergen paralelamente las urgencias que demandan nuestras realidades inmediatas. En particular, dentro de «Poliloquio», de Nury González y Nicolás Richard (Museo de Arte Popular Americano, Universidad de Chile), se exhibieron videos que recuperan «otros» relatos en lenguas indígenas de la guerra del Chaco, apostando a la reivindicación del papel de la tradición oral en la impugnación de la Historia; Ticio Escobar y Andrea Josch, a través de un trabajo con comunidades indígenas (especialmente con la mapuche) realizaron una muestra fotográfica bajo el título «Aiwin, la imagen de la sombra», ubicada en el Museo de Artes Visuales. Finalmente, el peruano Gustavo Buntinx realizó en el Museo de Arte Contemporáneo la muestra «Lo impuro y contaminado 3: pulsiones (neo)barrocas en las rutas del micromuseo (al final hay sitio)».

Dentro de las exposiciones organizadas al margen de Santiago, y que afrontaron desde el mismo escenario del arte los problemas y fracasos de las expresiones modernas en nuestra región, está «Arte/Latinoamérica: estados de sitio». En esta muestra, localizada en Valparaíso, el uruguayo Gabriel Peluffo, en colaboración con Alberto Madrid e investigadores de los países involucrados (Argentina, Colombia, Chile, México y Perú), exhibió en tensión los archivos, documentos y piezas de cinco colectivos activos entre 1968 y 1985. La curaduría colocó al Grupo de artistas de vanguardia de Rosario, más conocido por la acción colectiva «Tucumán Arde», de 1968, como punto inaugural de una serie de experiencias que desbordaron los espacios institucionales y las concepciones amansadas del arte, en las que los artistas intervenían o comentaban las complejas realidades sociales o culturales de sus países.

De Colombia participaron piezas y documentos inéditos de Clemencia Lucena y del Taller Cuatro Rojo (Diego Arango, Nirma Zárate, Jorge Mora, Umberto Giangrandi,

Alicia Villareal, *Grabar el Territorio*, exposición «Territorios de Estado. Paisaje y cartografía, Chile, siglo XIX», 2009, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile. Foto: María Sol Barón Pino

Carlos Granada y Fabio Rodríguez), quienes por medio de las artes gráficas desarrollaron una actividad de apoyo a movimientos políticos y sociales entre 1971 y 1976. De México participó el No-Grupo (Maris Bustamante, Rubén Valencia, Melquiades Herrera y Alfredo Núñez), un colectivo activo entre 1977 y 1983 que se apropió de estrategias visuales y comunicativas de la cultura popular, así como de gestos irreverentes y salpicados de humor que recuerdan al movimiento estridentista mexicano. Por otro lado, se expusieron algunos documentos del Colectivo de Acciones Colectivas de Arte (CADA) cuyas intervenciones efímeras transcurrieron entre 1979 y 1985, bajo plena censura y persecución de la dictadura chilena contra las manifestaciones culturales y artísticas independientes.

De Perú participaron imágenes y piezas del colectivo EPS Huayco, un colectivo de artistas (María Luy, Francesco Mariotti, Charo Noriega, Javier Salazar, Armando Williams, entre otros) que sacaron el arte de los salones encopetados e incorporaron referentes de la cultura visual popular. Estos cinco núcleos expositivos dialogaban con la exposición «Travesías 1970-2009», a cargo de Alberto Madrid y ubicada en el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de la misma ciudad. En esta ocasión, el poema «Amereida» sirvió como enlace para la idea de travesía geográfica, implícita en las experiencias antes mencionadas, por lo que la muestra reunió registros fotográficos de las travesías de Claudio Girola, Juan Downey, el Grupo de Vanguardia de Rosario, EPS Huayco y de las acciones de CADA, junto con el vídeo de Francis Alÿs *Colectores*, filmado en 2006.

A pesar de la relevancia de esta propuesta curatorial, pues incorporó nuevas e inéditas investigaciones como las del Taller Cuatro Rojo, Clemencia Lucena y el No-Grupo, y delineó la coincidencia de intereses entre cinco experiencias de lugares y tiempos diseminados, la exposición fue objeto de poca atención por parte del público visitante de la Trienal y de la crítica especializada. Pareciera que los límites del arte tuvieran aún la fuerza para desplazar y marginar experiencias, y en particular, aquí, experiencias que apuntan a comprender cómo ya en 1968 hubo actitudes fronterizas seminales desde el arte, en las que los artistas se ubicaron en zonas medias entre una actitud de vanguardia y la intervención política y social. Esta última exposición, en coherencia con los lineamientos de la Trienal, buscaba entramar intereses y generar un diálogo regional sobre los límites y alcances del arte contemporáneo en relación con las múltiples realidades y capas de expresión que se superponen en nuestros países. En ese sentido, la propuesta de problematizar y desbordar las fronteras del arte, para encontrar nuevos públicos e incorporar las prácticas tradicionales de algunas regiones marginales de los centros del arte locales y regionales, se apuntaló histórica y críticamente en «Arte/Latinoamérica: estados de sitio», exposición en la que se encuentran consonancias en la actualidad con las prácticas de revisión crítica de «la Historia» a través del montaje visual y museográfico de «Poliloquio», y también con las actividades desbordantes del arte que precedieron a la realización de «Aiwin la imagen de la sombra».

María Sol Barón Pino
Estudios en Artes Plásticas de la Universidad de los Andes, con maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia.

EL ARTE DE DECIDIR

«PVT Partido Transportista de Votantes»
Lucas Di Pascuale, artista fundador
Juan Der Hairabedian, curadoría
Espacio de Arte, Fundación Osde
Buenos Aires, Argentina
10 de septiembre al 7 de noviembre de 2009

Para los griegos la democracia era el sistema político más perfecto, pues permitía negociar y consensuar las normas sociales considerando la opinión de todos los ciudadanos. Sin embargo, solo un número pequeño de los habitantes de la polis gozaba del derecho a participar en las decisiones comunes. Con el tiempo, la proporción de los participantes aumentó, pero ya no fue posible su contribución individual: la democracia directa cedió su lugar a una democracia representativa, en la que los ciudadanos se expresaban a través de diferentes procesos de mediación.

Ambos modelos se basan en un principio que, por ser tan básico, prácticamente no se enuncia: la libertad de expresión y elección de los votantes. Se supone que estos se manifiestan por propia voluntad y en el pleno ejercicio de su derecho a decidir y opinar. Pero esto no siempre sucede. En países como Argentina algunos partidos políticos intercambian favores por votos, y para asegurar el intercambio escoltan a los votantes hasta los lugares donde ejercerán el acto eleccionario.[1]

En abril del 2003, el artista cordobés Lucas Di Pascuale comienza una campaña de correos electrónicos en la que ofrece transportar a votantes «sin preferencia electoral». El lema de su campaña reza: «Transportarte es mi arte». La naturaleza de su intervención en la política eleccionaria lo anima a fundar un partido, el PTV, Partido Transportista de Votantes, al que adhieren otros artistas y amigos. Durante las elecciones presidenciales del 27 de marzo del 2003, los integrantes del PTV transportan a todas las personas que lo solicitan sin pedir nada a cambio; su intención es asegurarles que podrán elegir al candidato de su preferencia sin presión clientelista alguna. El crecimiento del partido lleva a la organización de asambleas, congresos, actos públicos y acciones de propaganda. Los servicios transportistas se extienden a otras votaciones, y el proyecto que nace por iniciativa de un artista individual se transforma finalmente en una producción colectiva.

Desde una aproximación simple, el PTV propone hacer del acontecimiento democrático una verdadera práctica; una ocasión para el ejercicio, la crítica y la afirmación de los principios que lo fundan. Su desinterés político (partidario) manifiesta un interés político más profundo, orientado hacia la reflexión sobre las condiciones de posibilidad para una decisión libre en el marco de las coerciones institucionales (la obligatoriedad del voto), económicas (las necesidades vitales insatisfechas) y pragmáticas (el transporte hacia los sitios de votación) que aquejan a gran parte de la población argentina.

› Partido Transportista de Votantes PTV, cartel en Puente Avellaneda, Córdoba. Foto cortesía de Lucas Di Pascuale

1 En la República Argentina las elecciones tienen carácter obligatorio.

Para Di Pascuale, la forma en que se organizan y se llevan a cabo las elecciones políticas desempeña una función esencial:

> Las clases privilegiadas en cualquier época de la historia contemplaron siempre con extraordinario miedo el transporte independiente, no clientelar [...] Nos han hecho creer, amigos, que lo importante no está en cómo se transporta sino en que los contenidos lleguen a su destino, pero nosotros sabemos que la manera en que se transporta modifica los contenidos. (Di Pascuale 2003).

Transformadas en poco más que una abstracción, las democracias contemporáneas tienden a ocultar e incluso a justificar unas fuerzas políticas, económicas y sociales que en muchos casos son abiertamente opuestas al bien común, y están montadas sobre nociones de participación y representatividad que parecen incuestionables. Como sostiene Jean-François Kervégan,

> [...] los derechos humanos, como la democracia, han accedido recientemente al estatus de norma universal reconocida; nadie hoy los cuestionaría en principio, como fue el caso a lo largo del siglo pasado e incluso en el nuestro [...] en la ausencia de adversarios declarados, los derechos humanos [y las democracias] corren el riesgo de no poseer otro respaldo que el sentimiento de su evidencia. (Kervégan 1995).[2]

Para el PTV, por el contrario, la democracia es un ejercicio activo, que puede y debe ser repensado y reconfigurado. Su propuesta política se manifiesta en una actividad metademocrática que incide directamente en las elecciones pero sin participar de ellas (como candidato). Es un acto reflexivo pero al mismo tiempo afirmativo; no se queda en una crítica de la representación (de los sufragios, de los criterios y sistemas de representación, etc.) sino que realiza su aporte como intervención a la vez poética y política, señalando un área de

2 El agredado es mío.

la estructura electoral que permanece problemática y, por lo tanto, abierta al debate y a la acción.

Participando como partido político —aunque al margen del reconocimiento oficial—, su accionar puede considerarse una autocrítica institucional que desafía la inercia de los sistemas electorales actuales. Desde un punto de vista pragmático, el PTV llama la atención sobre la extensión de la responsabilidad ciudadana frente al ejercicio del voto, haciendo notar que ésta no se reduce al simple sufragio, sino que es importante también desmontar algunas prácticas que en su repetición tienden a naturalizarse, a pesar de ser estrictamente contrapuestas al acontecimiento en el que operan.

Como en la mayoría de los discursos utópicos —y en los de las vanguardias artísticas más radicales— el objetivo final del Partido Transportista de Votantes sólo puede completarse en un acto extremo: su disolución. Así lo expresa el lema acuñado para la exhibición retrospectiva que lo presenta en Buenos Aires: «Cordobeses que soñaron con un mundo sin transportistas ni transportados».[3] En el deseo de su desaparición final se aúnan tanto la necesidad de su realidad actual como el convencimiento de que en una verdadera democracia su existencia sería innecesaria.

Las actividades del PTV culminaron en el año 2004 —o, como prefiere decir el artista fundador, quedaron «latentes»—. Así lo expresa en un intercambio epistolar con la socióloga Ana Longoni:

> Jamás pienso en el PTV como un potente recuerdo, más bien creo que se trata de células dormidas que, más temprano que tarde, retomarán su lucha anticlientelar de manera organizada. He pasado revista hace poco y la verdad es que estamos en mejores condiciones: tenemos más y mejores vehículos. De más está decir que la lucha nunca se detuvo porque cada uno de nosotros la lleva adelante cotidianamente, ya que las ideas anticlientelares se convirtieron en la esencia de nuestro ser.[4]

Quizás, entonces, el objetivo final del partido no sea disolverse; tal vez, más apropiadamente, sea quedar como reflexión y actitud crítica en cada uno de los que nos enfrentamos, con frecuencia, al complejo arte de decidir.

Bibliografía

Pascuale, Lucas Di. 2003. Discurso pronunciado en el «Primer Gran Acto Público del Partido», 6 de noviembre.

Kervégan. Jean-François. 1995. «Les droits de l'homme», en: *Notions de philosophie*. Vol. II. París: Gallimard.

Rodrigo Alonso
Licenciado en Artes especializado en Arte contemporáneo y nuevos medios. Profesor del Instituto Universitario Nacional del Arte (Buenos Aires) y del Media Centre d'Art i Disseny (Barcelona).

3 La muestra se llevó a cabo en el Espacio de Arte de la Fundación Osde en Buenos Aires, e incluye material promocional, documentación histórica, testimonios, artículos de mercadeo y toda la producción teórica generada en los congresos, asambleas y actos públicos del partido.

4 Correspondencia electrónica entre Di Pascuale y Longoni del 22 de junio del 2009.

› Partido Transportista de Votantes PTV, Pegatina en calle, 2003, Córdoba. Foto cortesía de Lucas Di Pascuale


transportarte
...es mi arte
AS DI PASCUALE
PTV
transportarte
...es mi arte
LUCAS DI PASCUALE
PTV
transportarte
...es mi arte
AS DI PASCUALE
PTV
transportarte
...es mi arte
LUCAS DI PASCUALE
PTV

publicados

LA BUENA VIDA / THE GOOD LIFE

Carlos Motta

Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá. Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2009, 137 páginas.
ISBN: 978-958-98717-5-1

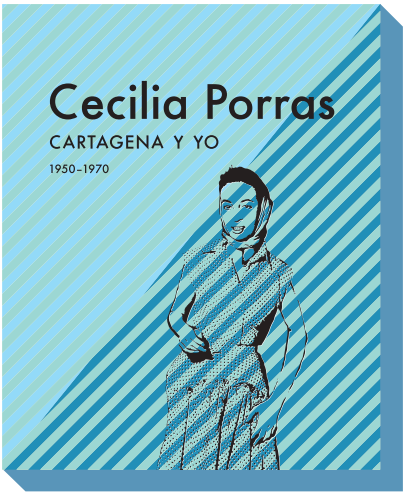
Inspirada en la concepción de la «buena vida» expuesta por Aristóteles en *La Política*, según la cual los ciudadanos deben participar activamente en la asambleas deliberativas, y basada en el «cine de verdad» y el «tercer cine», la obra *La buena vida* de Carlos Motta explora las diferentes percepciones —individuales y colectivas— respecto a la democracia, el gobierno y la política intervencionista de EEUU, por medio de más de cuatrocientas entrevistas en video realizadas en doce ciudades diferentes de América Latina (Buenos Aires, Caracas, Ciudad de Guatemala, La Paz, Managua, México DF, Ciudad de Panamá, Santiago de Chile, San Salvador, São Paulo, Tegucigalpa y Bogotá).

Esta publicación, en edición bilingüe, reúne los textos comisionados que acompañan la obra *La buena vida* y expresan su propósito. Gracias a la colaboración de diferentes artistas, teóricos y escritores que ofrecen una respuesta a la pregunta ¿qué es la democracia?, el lector podrá encontrar análisis que abordan esta noción desde una variedad de puntos de vista; desde las relaciones internacionales hasta aquel que lo hace desde la perspectiva de género. Hay el que pone al descubierto las argucias discursivas que subyacen a la democracia estadounidense que justifica una institución como la penitenciaria; y también el que aborda de manera comparativa los casos de la Revolución Mexicana y la Revolución Bolivariana venezolana. De otra parte, dos artistas contribuyen igualmente con su mirada: uno que, desde la crónica literaria, pone en evidencia los dilemas del gobierno militar y democrático de Bangladesh; y el otro, por medio de transcripciones de video, plantea diferentes modelos democráticos y económicos que van en contra del sistema capitalista.

Por otra parte, pueden encontrarse dos textos que hablan de la obra misma: el de la curadora Stamatina Gregory, quien nos ofrece una reseña crítica de la exposición a partir de una reflexión sobre las concepciones de democracia de Aristóteles y de Hannah Arendt; y el diálogo que sostienen Eva Díaz y Carlos Motta alrededor de las motivaciones de este último como artista, la metodología y estructuración de la obra y sus propósitos explícitos de creación de modos alternativos de construir opinión pública. Finalmente, el libro contiene una cantidad de fotografías que ilustran en su diversidad el contenido de la

instalación y las entrevistas, así como una breve cronología que recoge los momentos en que fueron grabadas las entrevistas en cada ciudad latinoamericana. Todo esto puede consultarse a su vez en la dirección de internet: www.la-buenavida.info.

A todos nos resulta una verdad a gritos silenciada la desilusión por una forma de gobierno realmente democrática; y sin embargo, casi ninguno logra mirar sobre sí y sobre su responsabilidad como ciudadano en la construcción de la misma. Carlos Motta nos ofrece con este libro la representación (tanto virtual como impresa) de un ágora donde no solo intelectuales sino gente del común pone a consideración del otro su posición; unos hablan de la marginalidad, otros en la marginalidad misma, unos desde la exclusión otros sobre la exclusión, unos desde la ilusión otros desde la desilusión, pero todos finalmente participan —entrevistados o no— como ciudadanos responsables de la buena vida.



CECILIA PORRAS. CARTAGENA Y YO, 1950-1970

John Castles, David Ayala Alfonso y Juliana Escobar Cuéllar
Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2009, 249 páginas
ISBN: 978-958-8471-25-9

Bajo la curaduría del maestro John Castles y la investigación de David Ayala Alfonso y Juliana Escobar Cuéllar, este libro ofrece un recorrido por la obra de la cartagenera Cecilia Porras, quien se formó con sus contemporáneos y amigos Enrique Grau y Alejandro Obregón a finales de los cuarenta y continuó su propio proceso artístico con una singular inclinación por temas del caribe colombiano.

Este libro da continuidad a la labor que ha venido haciendo la Fundación Gilberto Alzate Avendaño para reconocer el trabajo de artistas mujeres que han sido protagonistas del escenario artístico en Colombia como lo son Judith Márquez, Lucy Tejada y Beatriz Daza. Por eso, la publicación no solo ofrece una muestra de más de ochenta dibujos y pinturas que hicieron parte en noviembre del 2009 de la exposición más completa que se ha ofrecido en mucho tiempo de esta artista, sino que a su vez reúne el cuidadoso trabajo de investigación y análisis de su obra y del contexto social, histórico y, particularmente, del ámbito cultural que la rodeaba.

De este modo, el lector encontrará una serie de ensayos breves e inéditos que prestan especial atención al entorno nacional en el que Cecilia Porras encontró empatía y que le permitió presenciar los hechos más significativos en materia política y cultural, así como participar en las iniciativas editoriales de la época. Se menciona también su relación con el grupo Barranquilla y su participación en diferentes proyectos; entre ellos, la filmación de la película *La langosta azul*, escrita y dirigida por Álvaro Cepeda, Gabriel García Márquez y Luis Vicens, una cinta que el público tuvo oportunidad de apreciar en la exposición mencionada. La publicación también cuenta con la colaboración de Álvaro Medina y Gustavo Tatis Guerra, quienes, por su parte, se centran en una apreciación de la paleta de la pintora y destacan su trabajo con la luz y el color.

Para terminar, el libro ofrece una compilación de textos críticos sobre la obra de Porras que fueron publicados en prensa y otros medios especializados en los años cincuenta y sesenta: Clemente Airó, Jorge Gaitán Durán, Casimiro Eiger, Walter Engel, Marta Traba, Álvaro Monroy Caicedo y Eugenio Barney Cabrera. Así mismo, incluye otros más recientes de Germán Vargas, Jorge García Usta y Alberto Abello Vives. Finalmente, el libro contiene una cronología detallada de la vida y obra de Cecilia Porras que va desde 1920 hasta 1971, fecha de su muerte, y cubre también el trayecto de su obra hasta el 2007, ofreciendo de este modo un panorama significativo del impacto de la obra de la cartagenera en la actualidad.

Y EL AMOR... ¿CÓMO VA?

Liliana Angulo Cortés, Pascale Molinier y Mara Viveros Vigoya.
Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas. Embajada de Francia, 2009, 294 páginas.
ISBN: 978-958-8471-26-6

Wittgenstein decía que de lo que no se puede hablar hay que callar. Y seguramente el amor era considerado uno de esos temas en los que es preferible callar, o a lo mejor es que no nos hemos preguntado si tenemos algo que decir. Sin embargo, la presencia de este libro y la exposición realizada en la Galería Santa Fe bajo el mismo título (entre el 19 de diciembre del 2008 y el 8 de febrero del 2009), muestran que sí se puede hablar y, al mismo tiempo, se enfrentan a una suerte de olvido que ha silenciado tanto las reflexiones como las expresiones artísticas alrededor de un tema tan universal como lo es el amor.

En esta oportunidad, una artista plástica y dos investigadoras de las ciencias sociales han sido las artífices tanto de la exposición como del ciclo de conferencias que la acompañaron, reuniendo a más de treinta autores y artistas nacionales e internacionales. La iniciativa, que se convocó inspirada en una exposición similar realizada en París, en el 2006, llamada «L'amour, comment ça va?», se proponía generar un diálogo entre dieciocho artistas colombianos seleccionados por convocatoria, otros cinco que fueron invitados directamente, una artista brasilera y seis artistas francesas que participaron en la muestra parisina y algunos críticos, académicos e investigadores. Todos ellos aceptaron el desafío de darle la cara a un examen y consideración que parecen diluirse en nuestra contemporaneidad.

Quizás una de las propuestas más sugerentes que hace el libro sea la de «reinventar el amor» ubicando su reflexión en la dimensión social que le da vida. De este modo, la publicación muestra un recorrido que está marcado por una constante referencia al contexto histórico, social, político y hasta económico de las diversas expresiones de emociones y relaciones amorosas. Se pueden encontrar desde las manifestaciones corporales y kinésicas hasta otras más mediáticas, como cintas magnéticas o líneas de *chat*, que guardan la memoria de los sentimientos de seres que han experimentado el amor o incluso el desamor. Otros, ya sea mediante el video, la fotografía o la pintura y la ilustración, nos muestran las experiencias de vida de seres de carne y hueso cuya cotidianidad es ahora expuesta; así, el espectador no está lejos de ser aquel que figura en la obra de arte, que es más que un estereotipo o un personaje de ficción.

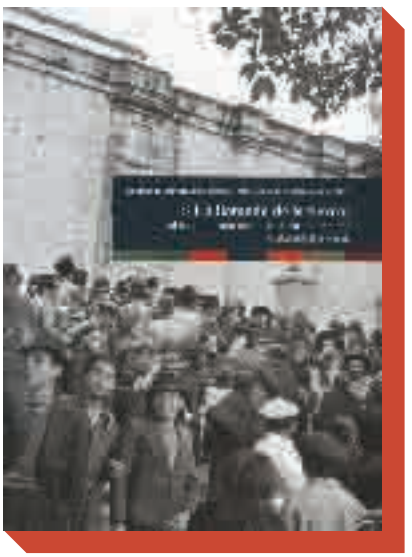
Por su parte, las conferencias se proponen dibujar, ahora con palabras, ese contexto que afecta al ser conyugal, familiar o laboral creando nuevas formas de expresiones y de encuentros amorosos a la luz de las nuevas tecnologías y de los espacios y tiempos que ellas crean. Como bien lo expresan sus autoras, esta publicación documenta los cambios, movimientos y recomposiciones que se dan en nuestros modos de vivir el sentimiento amoroso, y se propone dejar abierta la pregunta sobre el amor no solo como una experiencia en el plano de lo individual y subjetivo sino en el plano de lo social y colectivo.

En la variedad de textos, la mayoría de ellos escritos desde las ciencias sociales, se pueden encontrar diferentes perspectivas que abordan el amor. Entre ellos está una interesante reflexión sobre el deseo en la vejez de la mujer, hecha por Rose Marie Lagrave a partir del trabajo fotográfico de Erwin Olaf titulado «Madura». Así mismo, podemos encontrar el ensayo de Fabián Sanabria, que explora la relación indisociable que existe entre el amor, el cuerpo y la muerte, así como las contradicciones de esta triada intrínsecas al pensamiento occidental contemporáneo; todo ello a la luz del pensamiento de diversos filósofos y sociólogos y de la obra literaria *La montaña mágica* de Thomas Mann.

De otro lado, Franklin Gil Hernández, partiendo de un análisis del cortometraje *Amaos los unos a los otros*, nos ofrece una reflexión sobre las políticas públicas en materia de minorías sexuales en Colombia y proporciona los elementos para un debate sobre una ética

contemporánea del sexo. Myriam Jimeno, por su parte, se propone caracterizar el crimen pasional como una acción social violenta que en tanto acción humana resulta inseparable por igual del sistema cultural y de la configuración de los afectos de las personas, superando de este modo la estéril polémica entre lo biológico y lo cultural. Finalmente, Jorge Aldana y José Alejandro Restrepo nos ofrecen cada uno, una reflexión a partir de su trabajo con el cine y el videoarte respectivamente; el primero con su película *Sexpol* y el segundo con el proyecto pedagógico realizado en la Universidad Jorge Tadeo Lozano titulado *Fragmentos de un video amoroso*.

De este modo se cierra un recorrido amalgamado por hechos y palabras que no tienen otro propósito que exhortar al espectador, y en este caso al lector, a arriesgar su propia respuesta a la pregunta: y el amor… ¿cómo va?



LA LLAMADA DE LA TIERRA: EL NACIONALISMO EN LA ESCULTURA COLOMBIANA

Christian Padilla Peñuela

Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá. Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Colección de ensayos sobre el campo del arte colombiano, 2008, 296 páginas.

ISBN: 978-958-8321-41-7

Poniendo al descubierto los prejuicios teóricos y culturales que existen al rededor del término «nacionalismo», el autor de este ensayo hace una revisión que va desde las influencias latinoamericanas del vanguardismo de los años veinte en el grupo Los Bachué, hasta llegar al naufragio y crisis de la escultura nacionalista frente a las concepciones emergentes en la década del cincuenta.

El ensayo no solo posee virtudes en su prosa por la rigurosidad en la escritura, sino que demuestra una sólida investigación de fuentes documentales que no se restringen a las conocidas historias del arte colombiano, pues explora todo tipo de producción editorial del momento, en especial las revistas culturales más importantes que lideraban la construcción de pensamiento crítico por entonces. Muestra, además, las contradicciones, polémicas y enfrentamientos que acompañaron la consolidación del quehacer de una serie de artistas y pensadores colombianos que no han sido estudiados con el detenimiento que se

merecen. Es por eso que el recorrido histórico, no cronológico sino conceptual y crítico, que hace Padilla le permite al lector encontrarse con las diversas miradas que recaen sobre la configuración del arte escultórico moderno en Colombia.

Este capítulo de la historia del arte colombiano, que proviene del trabajo no solo de artistas plásticos sino de literatos y pensadores de inicios del siglo XX, cuenta con la contribución de varios artistas que, atendiendo al «llamado de la tierra», rompieron con la academia y se dedicaron a buscar un lenguaje plástico de denuncia que tuviera tanto un contenido social como una intención patriótica de «colombianizar a Colombia». Entre los escultores nacionalistas del periodo de los años treinta a cincuenta, se encuentran: Luis Alberto Acuña, Ramón Barba, José Domingo Rodríguez, José Horacio Betancur, Julio Abril, e incluso, los artistas Miguel Sopó y Rodrigo Arenas Betancourt. A cada uno de ellos, Padilla dedica un capítulo de su ensayo y de este modo, como en un rompecabezas, arma las diferentes voces que, bien sea con el lápiz o el cincel, dieron forma a —o incluso deformaron— los ideales de dicho nacionalismo.

Finalmente, el propósito de este ensayo no se hubiera cumplido si el autor no le hubiera dedicado el espacio a lo que él denomina el «relevo generacional»; esto es, a la crisis y declive del nacionalismo abanderados por Marta Traba. La incursión de esta crítica argentina se da en un contexto de emergencia cultural y artística que incluía la aparición de nuevas galerías y museos, y un movimiento crítico más especializado al que ella misma contribuyó. Y es esta última parte la que mejor expresa las contradicciones, cambios de paradigma y hasta la censura de la que fueron objeto tanto seguidores como opositores de la nueva estética posterior a los nacionalistas, y que son propias de todo estado de transición.

Cierro entonces con una de las ideas con las que inicia el libro de Christian Padilla: «Tal vez ningún otro país de Latinoamérica haya buscado con tanto rigor como Colombia negar su historia del arte». Es a esta realidad a la que él se arriesga a hacerle frente; una verdad que no solo nos habla del campo de las artes sino que nos muestra con evidencia la situación colombiana en general. Es por eso que, reconociéndose heredero de lecturas precedentes y, a su vez, abriendo en la contemporaneidad este espacio de revisión que nos permite ver con algo más de claridad los aciertos y desaciertos de la construcción de esa historia, Christian se hizo merecedor con este libro en el 2007 de la quinta entrega del premio de Ensayo histórico, teórico o crítico sobre el campo del arte colombiano, en la modalidad de ensayo de autor; obra que se espera constituya un aporte a la historia del arte colombiano y al arte contemporáneo.

páginas**azules**

COLOMBIA

GALERÍA SANTA FE
Centro Cultural Planetario de Bogotá
Cra. 6 # 26 – 07
Tel. (571) 284 52 23
exposiciones@fgaa.gov.co
www.fgaa.gov.co

Martes a viernes: 10 a 17 hs.
Sábados y domingos: 11 a 16 hs.
Entrada libre

«Passage to the Future»
Arquitectura de Japón
12 de febrero al 14 de marzo

Artistas en residencia
Proyectos de los artistas ganadores de las convocatorias para residencias artísticas en el exterior
24 de marzo al 25 de abril

«Quiero 115.000 veces»
Lina Sinisterra
Ganadora de convocatoria
5 de mayo al 6 de junio

FUNDACIÓN GILBERTO ALZATE AVENDAÑO
Gerencia de Artes Plásticas y Visuales
Calle 10 # 3 – 16, Bogotá
Tel. (571) 282 94 91 ext. 226 y 228
exposiciones@fgaa.gov.co
www.fgaa.gov.co

Domingo a domingo de 10 a 17 hs.
Entrada libre

«Juegos de video»
Santiago Rueda
Ganador de convocatoria
15 de febrero al 17 de marzo

Exposición del Bicentenario
Proyectos de los artistas participantes en la expedición por el río Magdalena: «Gritos que cambiaron la historia», realizada en el 2009

«Agua del Pacífico»
Felipe Arturo
Intervención en el Sistema Transmilenio
Ganador de convocatoria
A partir del 1 de abril

FUNDACIÓN MUSEO BOLIVARIANO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Av. del Libertador, Santa Marta
Quinta de San Pedro Alejandrino
Tel. (575) 433 10 21
prensa@museobolivariano.org.co
www.museobolivariano.org.co

«El dibujo y la huella del tiempo»
Juan Carlos Dávila
Hasta el 7 de febrero

«Madreagua»
Oscar Leone
Artistas invitados: Lynne Hull y Germán Botero
Curadoría: Javier Mejía y Juan Alberto Gaviria

MAMM – MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLÍN

www.elmamm.org

Sede Ciudad del Río
Cra. 44 # 19A – 100, Medellín
Tel. (574) 444 26 22
Martes a viernes: 9 a 18 hs.
Sábados: 10 a 18 hs. Domingos: 10 a 16 hs.

«Umbraculum para Medellín, un lugar en la sombra para reflexionar y trabajar»
Jan Fabre
Sala norte, sala sur y hall
Hasta febrero

«Salón de clases»
Nicolás París
Sala de proyectos especiales
Hasta el 25 de abril

Sede Carlos E. Restrepo
Cra. 64B # 51 – 64, Medellín
Tel. (574) 230 26 22
Martes a viernes: 12 a 18 hs.
Sábados y domingos: 10 a 16 hs.

«Débora en compañía»
Colección Museo de Arte Moderno
Sala piso 4
Hasta el 31 de enero

MUSEO DE ANTIOQUIA

Cra. 52 # 52 – 43, Medellín
Tel. (574) 251 36 36
www.museodeantioquia.org.co

«Ante tus ojos»
Francisco Antonio Cano
Curaduría: Conrado Uribe
Hasta el 4 de abril

MUSEO DE ARTE DEL BANCO DE LA REPÚBLICA

Calle 11 # 4 – 93, Bogotá
Ingreso por la Casa de la Moneda
Tel. (571) 343 12 12. Fax. (571) 286 35 51
www.lablaa.org

Lunes a sábado: 9 a 19 hs. Martes cerrado.
Domingos y festivos: 10 a 17 hs.
Entrada gratuita

«La caricatura en Colombia a partir de la independencia»
Curaduría: Beatriz González
BLAA, Casa Republicana, pisos 1 y 2
Hasta el 15 de junio

«Fazal Sheik»
Curaduría: Carlos Gollonet
Casa de la Moneda, piso 2
27 de enero al 23 de marzo

MUSEO LA TERTULIA

Av. Colombia # 5 – 105 Oeste, Cali
Tel. (572) 893 29 41
museolatertulia@gmail.com

Martes a sábado: 10 a 18 hs.
Domingo: 14 a 18 hs. Lunes cerrado.

«Eros, dolor y muerte»
Curaduría: Elías Heim
Hasta el 19 de abril

MUSEO NACIONAL

Cra. 7 # 28 – 66, Bogotá
Tel. (571) 334 83 66 ext. 300
www.museonacional.gov.co

Martes a sábado: 10 a 18 hs. Lunes cerrado.
Domingos y festivos: 10 a 17 hs.
Boleto de ingreso. Descuentos para estudiantes

«Elogio de la chatarra»
Feliza Bursztyn
Curadoría: Camilo Leyva, Manuela Ochoa y Juan Carlos Osorio
Sala de exposiciones temporales Gas Natural
Hasta el 28 de febrero

«Un país de telenovela»
Curadoría: Andrea Cote Navarro
Sala alterna
Hasta el 25 de abril
Entrada libre

«Enrique Grau en la colina de la deshonra»
Curadoría: Juan Darío Restrepo Figueroa
Gabinete de Dibujos y Artes Gráficas del Museo
Hasta el 14 de marzo

«Esto no lo vuelvo hacer en la vida»
María Teresa Hincapié
Curadoría: Juan Darío Restrepo Figueroa
Sala de adquisiciones recientes
Hasta el 7 marzo

SALA ALTERNA

Centro Cultural Planetario de Bogotá
Cra. 6 # 26 – 07
Tel. (571) 284 52 23
exposiciones@fgaa.gov.co
www.fgaa.gov.co

Martes a viernes de 10 a 17 hs.
Sábados y domingos de 11 a 16 hs.
Entrada libre

Exposiciones de los ganadores de convocatorias

«Desapariciones»
Edwin Sánchez
12 de enero al 31 de enero

«Por la sombrita»
Adriana García
24 de marzo al 18 de abril

INTERNACIONAL

MACBA – MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA

Plaça dels Àngels, 108001
Barcelona, España
Tel. (3493) 412 08 10
press@macba.cat
www.macba.cat

Lunes a viernes: 11 a 19 hs.
Sábados: 10 a 20 hs.
Domingos y festivos: 10 a 15 hs.
Martes no festivos, cerrado.

«A través del bosque»
Rodney Graham
Curaduría: Friedrich Meschede
29 de enero al 18 de mayo

Esta exposición reúne un centenar de obras del artista canadiense realizadas entre 1978 y 2008, y procedentes de colecciones públicas y privadas de Europa y Norteamérica. Graham utiliza diferentes soportes (libros, vídeos, esculturas, máquinas-dispositivos, pinturas, fotografías, instalaciones, material impreso y música) para producir obras que desafían la autoría y algunos conceptos claves de la historia del arte contemporáneo, y que juegan con la percepción. Esta exposición fue organizada en coproducción con el Museum für Gegenwartskunst de Basilea y el Hamburger Kunsthalle de Hamburgo.

«Pura belleza»
John Baldessari
Curaduría: Jessica Morgan, Leslie Jones y Bartomeu Marí
11 de febrero al 25 de abril
Exposición organizada con la Tate Modern Gallery de Londres
Itinerancias: Los Angeles County Museum of Art (Los Ángeles) y Metropolitan Museum of Art (Nueva York)

Esta exposición es la mayor retrospectiva que se dedica en España a John Baldessari (1931), uno de los más destacados e influyentes artistas norteamericanos. Reúne más de 130 obras, algunas de ellas poco conocidas, y revisa las principales preocupaciones de este legendario artista que vive y trabaja en Santa Mónica (California), y que recientemente fue galardonado con un León de Oro en la Bienal de Venecia (2009).

Armando Andrade Tudela
Curaduría: Chus Martínez
10 de marzo al 6 de junio

Este filme se presentará en la Capella Macba junto a otro, también inédito, sobre un curioso bosque de piedras situado en Marcahuasi (Perú) que es el epicentro del movimiento hippie de ese país, así como un singular catálogo de formas que configuran un extraño canon de escultura natural. Ambas películas se exhiben integradas en un espacio arquitectónico diseñado por el propio artista y que puede leerse como una obra más en formato escultórico. Así mismo, se exhibirá una cuarta obra titulada Casas alteradas (2006).

MAM – MUSEO DE ARTE MODERNO DE SÃO PAULO

Parque do Ibirapuera, portão 3 – s/n
São Paulo – SP. Brasil 04094-000
Tel. (11) 5085-1300. Fax. (11) 5049-2342
imprensamam@mam.org.br
www.mam.org.br

Martes a domingo y festivos: 10 a 18 hs.
Lunes, incluso los festivos, cerrado.

«Diez años del núcleo contemporáneo»
Curadoría: Felipe Chaimovich
Sala Paulo Figueiredo
12 de enero al 4 de abril

La muestra celebra los diez años de la iniciativa de formación de espectadores de arte contemporáneo y de incremento del acervo, exhibiendo algunas de las obras lapidares adquiridas por ese canal. La idea es profundizar y ampliar las cuestiones

suscitadas por el arte contemporáneo, dado que esa trayectoria viene derivando en caminos y procesos cada vez más inusuales e imprevisibles y teniendo en cuenta el carácter inconcluso del debate del arte actual.

MALBA – MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES

Av. Figueroa Alcorta 3415 C1425CLA
Buenos Aires, Argentina
Tel. (5411) 4808-6500
info@malba.org.ar
www.malba.org.ar

Jueves a lunes y feriados: 12 a 20 hs.
Miércoles: hasta las 21 hs. Martes cerrado.

«Andy Warhol Mr. America»
Curaduría: Philip Larratt-Smith
Hasta el 22 de febrero

La primera gran exposición de Andy Warhol en el país. Organizada en colaboración con el Museo Andy Warhol de Pittsburgh, reúne una selección de 170 obras que presentan la cultura política y popular de los Estados Unidos a través de los ojos de Warhol.

«Intervención 6. Enredamaderas»
Pablo Reinoso
Hasta marzo

Se presenta el sexto proyecto del Programa Intervención, cuyo objetivo es brindar a artistas locales y regionales un espacio arquitectónico y simbólico para la realización de obras especialmente pensadas y producidas para ser instaladas en el Museo.

«Adquisiciones, donaciones y comodatos 2009»
Sala 1 (planta baja)
Hasta abril

Malba – Fundación Costantini abre una nueva exposición que reúne las últimas compras realizadas en el marco de su Programa de Adquisiciones y los comodatos y donaciones confiados al museo a lo largo del año 2009.

MOMA – THE MUSEUM OF MODERN ART

11 West 53 Street
New York, NY 10019
Tel. (212) 708-9400
www.moma.org

Lunes, miércoles, jueves, sábado y domingo: 10:30 a 17:30 hs.
Viernes: 10:30 a 20 hs. Martes cerrado.

«Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity»
Curadoría: Barry Bergdoll y Leah Dickerman
Organizada en cooperación con el Bauhaus-Archiv de Berlín, el Stiftung Bauhaus Dessau y el Klassik Stiftung de Weimar.
Hasta el 25 de enero

«Projects 91: Artur Zmijewski»
Organizada por Connie Butler
Hasta el 1 de febrero

Paul Sietsema
Organizada por Connie Butler
Hasta el 15 de febrero

«Gabriel Orozco: Samurai Tree Invariants»
Curadoría: Gretchen L. Wagner
Hasta el 1 de marzo

MUAC – MUSEO UNIVERSITARIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (UNAM)

Centro Cultural Universitario
Insurgentes Sur 3000
Delegación Coyoacán, Ciudad de México
Tel. (56) 22 69 72
informes@muac.unam.mx
www.muac.unam.mx

Miércoles, viernes y domingos: 10 a 18 hs.
Jueves y sábado: 12 a 20 hs.
Lunes y martes cerrado.

«Una fábrica, una máquina, un cuerpo…» Arqueología y memoria de los espacios industriales
Curaduría: Alberto Sánchez Balmisa
Hasta el 14 de febrero

A partir del trabajo de una serie de artistas contemporáneos, la muestra pretende establecer una cartografía fragmentaria del modo en que la práctica artística ha utilizado la producción industrial como metáfora para explicar la condición del sujeto contemporáneo durante las últimas dos décadas, y pone en evidencia los diferentes elementos que se destacan al explorar las dinámicas inherentes a los sistemas de producción capitalista.

«Periferia de tus ojos»
Dias & Riedweg
Hasta el 14 de marzo

Esta es la primera exposición monográfica en México del binomio de artistas Mauricio Dias (Río de Janeiro, Brasil, 1964) y Walter Riedweg (Lucerna, Suiza, 1955), quienes presentan una selección de cinco obras —videoinstalación y fotografía— que invitan al espectador a una reflexión crítica sobre la manera en que ciertas estructuras coloniales perviven en la actualidad en función del consumo cultural de lo «otro».

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE NITERÓI

Mirante da Boa Viagem, s/nº – Boa Viagem, Niterói
Río de Janeiro, Brasil
Tel. (21) 2620-2400
www.macniteroi.com.br

Martes a domingo: 10 a 18 hs.

«Retratos de ciudades: Le Havre – Brasilia – Niterói»
Curadoría: Annette Haudiquet
Hasta el 14 de marzo

La exposición reúne las históricas imágenes de Lucien Hervé hechas en la ciudad de Le Havre (1956) y en Brasilia (1961), así como un conjunto de obras, fotografías y videos de jóvenes artistas franceses y brasileros, entre ellos: Jordi Colomer, Stéphane Couturier, Charles Decorps, George Dupin, Véronique Ellena, Manuela Marques, Arthur Monteiro, Caio Reisewitz y Nancy Wilson-Pajic.

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE ROSARIO

Bv. Oroño y el Río Paraná 2000
Rosario – Santa Fe, Argentina
Tel. (54) 341-480 4981/82
comunicacion@macromuseo.org.ar
www.macromuseo.org.ar

Jueves a martes: 15 a 21 hs.

«Immanence»
Sebastiano Mauri
Planta baja.
1 de enero al 23 de febrero

«Family Life»
Beatriz Leyton
Curadoría: Elena Oliveras
Piso 1
Hasta el 23 de febrero

«Fragilidad Ltda. Episodio 2»
Ernesto Ballesteros, Graciela Hasper, Fabio Kacero, Pablo Siquier
Curadoría: Rafael Cippolini
Pisos 2 y 3
Hasta el 23 de febrero

«Mena, Juan de Dios... y del diablo»
Juan de Dios Mena
Curaduría: Marcelo Gustin y Gustavo Insaurralde
Organizan Instituto de Cultura, Provincia del Chaco y Fundación El Fogón de los Arrieros.
Pisos 4, 5 y 6.
Hasta el 23 de febrero

«De lo inerte a lo vibrante»
Gundi Dietz
Piso 7
1 de enero al 23 de febrero

Programa de Residencias para artistas San Javier, 2009
Alexandra McCormick, Lucila Bodelón y Paula Massarutti
Museo Castagnino, Secretaría de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe
Piso 9
1 de enero al 23 de febrero

MUSEO DE ARTE MODERNO DE BUENOS AIRES

Av. San Juan 350
Ciudad de Buenos Aires
Tel. (5411) 4342-3001 y (5411) 4342-2970
mambapress@buenosaires.gov.ar
www.museodeartemoderno.buenosaires.gov.ar

La sede del Museo en la Av. San Juan 350, permanece cerrada por las obras de restauración y ampliación del proyecto Polo Sur Cultural.

Exposiciones temporales fuera de sede:
«Animales urbanos. Equipamiento urbano»
Curadores: arquitectos Ricardo Blanco y Roberto Busnelli
En los jardines del Museo de Arquitectura – Av. del Libertador 999
Hasta el 28 de febrero

En el marco de la Noche de los Museos y continuando con sus actividades programadas en cooperación con otras entidades representativas de la cultura, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y el Museo de Arquitectura (MARQ) perteneciente a la Sociedad Central de Arquitectos, presentan esta exposición de diseño industrial integrada por prestigiosos diseñadores y artistas.

MUSEO DE ARTE MODERNO DE RÍO DE JANEIRO

Av. Infante Dom Henrique 85.
Parque do Flamengo
Rio de Janeiro, Brasil 20021-140
Tel. (5521) 2240-4944
www.mamrio.org.br

Martes a viernes: 12 a 18.hs. Lunes cerrado.
Sábados a domingos y festivos: 12 a 19 hs.

«Cuide de Você»
Sophie Calle
Hasta el 21 de febrero

Esta exposición reúne fotografías, videos, textos y otras formas de interpretación de una carta de ruptura que le escribió a Sophie Calle su novio de entonces, y que

ella envió a más de cien mujeres para que cada una la interpretara a su manera. El proyecto se transformó en la exposición «Cuide de usted» («Prenez soin de vous»), presentada por primera vez en la 52ª Bienal Internacional de Arte de Venecia en el 2007, donde causó sensación y polémica.

MUSEO DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAN

Av. Paulista 1578
São Paulo, Brasil
Tel. (5511) 3251-5644.
Fax. (5511) 3284-0574
www.masp.art.br

Martes, miércoles, viernes, sábados, domingos y festivos: 11 a 18 hs.
Jueves: 11 a 20 hs.

«Amor y solidaridad»
Abelardo Da Hora
Hasta el 14 de febrero

El escultor, ilustrador, grabador y ceramista Abelardo Da Hora, uno de los raros expresionistas brasileños aún en actividad, presenta esta exposición retrospectiva de sus sesenta años de carrera con diversas esculturas, grabados, dibujos y cerámicas.

MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES JUAN B. CASTAGNINO

Av. Pellegrini 2202 CP 2000
Rosario, Santa Fe – Argentina
Tel/Fax: (54) 341-480 2542/43
comunicacion@macromuseo.org.ar
www.museocastagnino.org.ar

Lunes, miércoles, jueves y viernes: 14 a 20 hs.
Sábados y domingos: 13 a 19 hs. Martes cerrado.

«LXIII Salón Nacional de Rosario 2009»
Hasta el 1 de febrero
Jurados: Andrés Duprat, Cecilia Rabossi, Roberto Echen y Alejandro Weskamp

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Edif. Sabatini: Santa Isabel, 52
Edif. Nouvel: Plaza del Emperador Carlos V
28012 Madrid
Tel. (91) 774 10 00. Fax. (91) 774 10 56

Lunes a sábado: 10 a 21 hs.
Domingos: 10 a 14:30 hs. Martes cerrado.

«Un anhelo de infinito»
Georges Vantongerloo
Curaduría: Guy Brett
Hasta el 22 de febrero

«Encuentros de Pamplona 1972. Fin de fiesta del arte experimental»
Curaduría: José Díaz Cuyás
Hasta el 22 de febrero

«El alfabeto enfurecido»
León Ferrari y Mira Schendel
Curaduría: Luis Pérez-Oramas y Geaninne Guitérrez-Guimaraes
Organizan el Museum of Modern Art de Nueva York y la Funcaçao Iberê Camargo de Porto Alegre.
Hasta el 1 de marzo

«Sin título #223»
Francisco López
13 de enero al 29 de marzo

PHILAGRAFIKA 2010

1616 Walnut St. Suite 918
Philadelphia, PA 19103
Tel. (215) 557-8433
info@philagrafika.org
www.philagrafika2010.org

Director artístico y jefe curatorial:
José Roca.
Equipo curatorial: John Caperton, Sheryl Conkelton, Shelley Langdale, Lorie Mertes y Julien Robson
29 de enero al 11 de abril

Presentará la obra de más de 300 artistas y grupos, reuniendo a 88 instituciones de arte de Filadelfia, como el Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Moore College of Art & Design, The Print Center y Temple Gallery, Tyler School of Art, Temple University, entre otras.

TATE MODERN

Bankside. Londres, SE1 9TG
Tel. (440) 20 7887 8888
information.desk@tate.org.uk
www.tate.org.uk

Domingo a jueves: 10 a 18 hs.
Viernes y sábado: 10 a 22 hs.

Michael Rakowitz
22 de enero al 3 de mayo

«Van Doesburg and the International Avant-Garde: Constructing a New World»
En colaboración con Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden
4 de febrero al 16 de mayo

«Arshile Gorky: A Retrospective»
10 de febrero al 3 de mayo

páginas**naranjas**

LANZAMIENTO DEL PROGRAMA DISTRITAL DE ESTÍMULOS, PREMIOS Y BECAS, 2010

Marzo de 2010

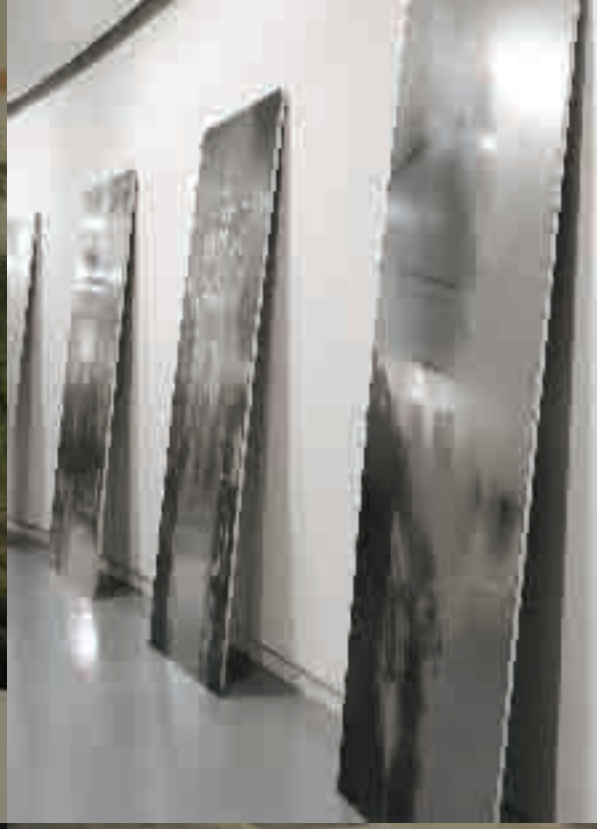
Más información:
Fundación Gilberto Alzate Avendaño
Gerencia de Artes Plásticas y Visuales
Calle 10 # 3 – 16, Bogotá
Tel. (571) 282 94 91 ext. 226 y 228
exposiciones@fgaa.gov.co
www.fgaa.gov.co

PRÓXIMO NÚMERO

ERRATA#

N°1
ARCHIVOS

35º
Luis Fernando Ramírez



Somos estrellas
Fernando Pertúz

359°
Rosario López

PREMIO LUIS CABALLERO

Premio Luis Caballero, quinta versión
Premiación 5 de febrero de 2010
Galería Santa Fe / Centro Cultural Planetario de Bogotá
Cra. 6 # 26-07 / T. (571) 284 52 23
Martes a viernes de 10:00 a.m. a 5:00 p.m.
Sábados y domingos de 11:00 a.m. a 4:00 p.m.
Entrada libre

Palabraimagen imagenpalabra
Catalina Mejía

Expulsión del paraíso
Mario Opazo

Paisaje desmembrado
Nelson Vergara

EL PARQ

El Parqueadero es un espacio de proyectos, documentación y encuentro enfocado en las diferentes prácticas artísticas contemporáneas. Más que una sala de exposición es un laboratorio para el desarrollo de talleres, producción de obra, documentación, video y materialización de convocatorias para curadurías.

El Parqueadero es un proyecto conjunto entre la Fundación Gilberto Alzate Avendaño y el Banco de la República. Todas las actividades de este espacio son gratuitas y abiertas para el público. La participación en curadurías, talleres y proyectos se hace por convocatoria a través de estas dos entidades.

Espacio de proyectos El Parqueadero
Museo de Arte del Banco de la República
Calle 11 # 4-21. Piso 1
Entrada libre

JEADERO

Mayor información
www.lablaa.org y www.fgaa.gov.co
Gerencia de Artes Plásticas y Visuales,
Fundación Gilberto Alzate Avendaño
T. (571) 282 94 91 ext. 226
Correo electrónico: exposiciones@fgaa.gov.co

ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOG
BOGOTÁ
POSITIVA
GOBIERNO DE LA CIUDAD

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Fundación Gilberto Alzate Avendaño

GALERÍA SANTA FE

CENTRO CULTURAL PLANETARIO DE BOGOTÁ

PASSAGE TO THE FUTURE

Arquitectura de Japón
12 de febrero al 14 de marzo de 2010

ARTISTAS EN RESIDENCIA

24 de marzo al 25 de abril de 2010

Centro Cultural Planetario de Bogotá
Cra. 6 # 26-07
T. (571) 284 52 23
Martes a viernes de 10:00 a.m. a 5:00 p.m.
Sábados y domingos de 11:00 a.m. a 4:00 p.m.
Entrada libre

Más información
Gerencia de Artes Plásticas y Visuales
Fundación Gilberto Alzate Avendaño
T. (571) 282 94 91 ext. 226 - 228
exposiciones@fgaa.gov.co
www.fgaa.gov.co

QUIERO 115.000 VECES

Lina Sinisterra

5 de mayo al 6 de junio de 2010

ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOG
BOGOTÁ
POSITIVA
GOBIERNO DE LA CIUDAD

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Fundación Gilberto Alzate Avendaño

JUEGOS DE VIDEO > SANTIAGO RUEDA
15 DE FEBRERO AL 17 DE MARZO DE 2010

AGUA DEL PACÍFICO > FELIPE ARTURO
INTERVENCIÓN EN EL SISTEMA TRANSMILENIO
A PARTIR DEL 1 DE ABRIL DE 2010

EXPOSICIÓN DEL BICENTENARIO, GRITOS QUE CAMBIARON LA HISTORIA > ARTISTAS PARTICIPANTES EN LA EXPEDICIÓN POR EL RÍO MAGDALENA

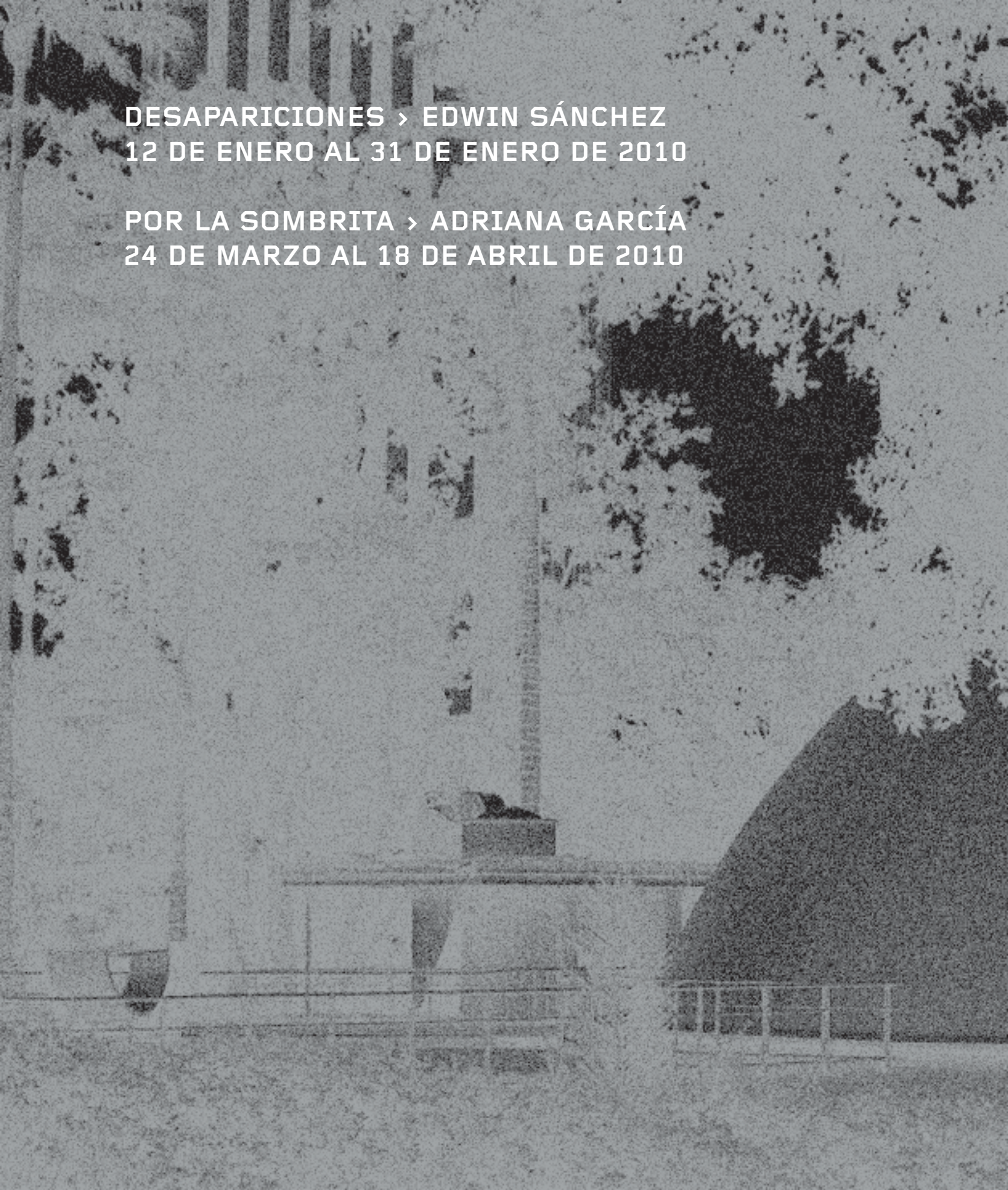
SALA DE EXPOSICIONES
FUNDACIÓN GILBERTO ALZATE AVENDAÑO

CALLE 10 # 3-16, BOGOTÁ
T. (571) 282 94 91 EXT. 226 – 228
DOMINGO A DOMINGO,
DE 10:00 A.M. A 5:00 P.M.
ENTRADA LIBRE
EXPOSICIONES@FGAA.GOV.CO
WWW.FGAA.GOV.CO

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

BOG BOGOTÁ POSITIVA
GOBIERNO DE LA CIUDAD

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Fundación Gilberto Alzate Avendaño



DESAPARICIONES › EDWIN SÁNCHEZ
12 DE ENERO AL 31 DE ENERO DE 2010

POR LA SOMBRITA › ADRIANA GARCÍA
24 DE MARZO AL 18 DE ABRIL DE 2010

SALA ALTERNA
CENTRO CULTURAL
PLANETARIO DE BOGOTÁ

CRA. 6 # 26-07 T. (571) 284 52 23
MARTES A VIERNES
DE 10:00 A.M. A 5:00 P.M.
SÁBADOS Y DOMINGOS
DE 11:00 A.M. A 4:00 P.M.
ENTRADA LIBRE

MÁS INFORMACIÓN
GERENCIA DE ARTES PLÁSTICAS
Y VISUALES
FUNDACIÓN GILBERTO ALZATE AVENDAÑO
T. (571) 282 94 91 EXT. 226 – 228
EXPOSICIONES@FGAA.GOV.CO
WWW.FGAA.GOV.CO

ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOG
BOGOTÁ
POSITIVA
GOBIERNO DE LA CIUDAD

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Fundación Gilberto Alzate Avendaño

N°0
EL LUGAR DEL ARTE EN LO POLÍTICO

EDICIÓN ESPECIAL

ERRATA#

Colombia $25.000

ISSN 2145-6399