

ARTE ACTUAL

Lecturas para un espectador inquieto

Yayo Aznar y Pablo Martínez (eds.)

Juan Vicente Aliaga

Yayo Aznar

Ferran Barenblit

Tania Bruguera

Fernanda Carvajal

María Cunillera

Nike Fakiner

Aurora Fernández Polanco

Dora García

Victoria Gil-Delgado

Carlos Granados

María Íñigo Clavo

Pedro Lasch

Rogelio López Cuenca

Pablo Martínez

María Ruido

Hito Steyerl

Francesc Torres

Jaime Vindel

Lecturas para
un espectador inquieto

ARTE ACTUAL

Lecturas para un espectador inquieto

Yayo Aznar y Pablo Martínez (eds.)

*Juan Vicente Aliaga
Yayo Aznar
Ferran Barenblit
Tania Bruguera
Fernanda Carvajal
María Cunillera
Nike Fakiner
Aurora Fernández Polanco
Dora García
Victoria Gil-Delgado
Carlos Granados
María Íñigo Clavo
Pedro Lasch
Rogelio López Cuenca
Pablo Martínez
María Ruido
Hito Steyerl
Francesco Torres
Jaime Vindel*

AGRADECIMIENTOS

A todas las personas e instituciones que han hecho posible este libro, en especial a Begoña Torres sin cuyo impulso la edición de este libro no habría sido posible. Asimismo nos gustaría agradecer sus aportaciones a todos los asistentes a los cursos de la Universidad Popular y a todos los artistas y ponentes que han participado en sus cuatro ediciones de *Pero... ¿esto es arte?*, *Mirar la guerra*, *Mirar el presente* y *¿Qué nos cuentan los objetos? Prosa y poética del mundo cotidiano*. Tampoco nos podemos olvidar de nuestros amigos del Bar Arte de Móstoles, por todos los debates posteriores a los cursos que han soportado y por su paciencia.

**Comunidad
de
Madrid**

Presidente
Ignacio González González

*Consejera
de Empleo, Turismo y Cultura*
Ana Isabel Mariño Ortega

*Directora
General de Bellas Artes,
del Libro y de Archivos*
Isabel Rosell Volart

*Subdirectora
General de Bellas Artes*
Carmen Pérez de Andrés

*Asesora de
Artes Plásticas*
Lorena Martínez de Corral

*Jefe de Prensa de Empleo,
Turismo y Cultura*
Pablo Muñoz Gabilondo

**CA2M
Centro de Arte
Dos de Mayo**

Director
Ferran Barenblit

Colección
Asunción Lizarazu de Mesa
Carmen Fernández Fernández

Exposiciones
Ignacio Macua Roy
Víctor de las Heras Iglesias

Difusión
Mara Canela Fraile
Marta Martínez Barrera
Rosa Naharro Diestro
Iris Nava Loyola

*Educación y
Actividades Públicas*
María Eguizabal Elías
Victoria Gil-Delgado Armada
Carlos Granados
Pablo Martínez

Gestión y Administración
Mar Gómez Hervás

CA2M Centro de Arte
Dos de Mayo
Av. Constitución, 23
28931 Móstoles, Madrid
91 276 02 21
www.ca2m.org



CA2M
Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid

Edita
CA2M Centro de Arte
Dos de Mayo
Dirección General
de Bellas Artes,
del Libro y de Archivos
Comunidad de Madrid, 2012

ISBN: 978-84-451-3443-6
Depósito Legal: M-33742-2012

Licencia de los textos
Creative Commons 3.0 España
Licencia Reconocimiento-No
Comercial- Sin obra derivada
© de las imágenes: sus autores
© de las reproducciones
autorizadas:
VEGAP, Madrid, 2012

Algunos derechos reservados.
Queda prohibida la repro-
ducción parcial o total de las
imágenes o textos de esta obra
por cualquier medio o proce-
dimiento sin la autorización de
los titulares del © copyright

**Lecturas para
un espectador inquieto**

Edición
Yayo Aznar
Pablo Martínez

Textos
Juan Vicente Aliaga
Yayo Aznar
Ferran Barenblit
Tania Bruguera
Fernanda Carvajal
María Cunillera
Nike Fakiner
Aurora Fernández Polanco
Dora García
Victoria Gil-Delgado
María Íñigo Clavo
Pedro Lasch
Rogelio López Cuenca
Pablo Martínez
María Ruido
Hito Steyerl
Francesc Torres
Jaime Vindel

Traducción
Laura Puy, Polisemia

*Diseño gráfico
y Dirección de Arte*
Mucho

Corrección de textos
Cristina Cámara

Gestión de las imágenes
Transit Projectes

Impresión
BOCM



Índice

Presentación <i>Yayo Aznar</i> y <i>Pablo Martínez</i> 17	LOS LUGARES DEL ESPECTADOR 33	DEL CONTROL A LA CRISIS Y VUELTA A EMPEZAR 104	SOBRE POLÍTICAS Y POÉTICAS 154	EN TORNO AL GÉNERO Y EL SEXO 236	UN MUNDO SIN PERIFERIAS 294
Bienvenidos al museo <i>Ferran Barenblit</i> 23	Ver a distancia <i>Aurora Fernández Polanco</i> 35	Un paseo por la crisis de siempre <i>Yayo Aznar</i> 106	¿De qué otra cosa podríamos hablar... hoy? <i>Pablo Martínez</i> 156	El largo (y tortuoso) camino de la diversidad <i>Juan Vicente Aliaga</i> 238	Usted está aquí <i>María Íñigo Clavo</i> 296
MODERNIDAD/ POSTMODERNIDAD	5 ARTISTAS / 5 PREGUNTAS: 1. <i>¿Cuál debe ser el papel del espectador ante una obra de arte actual?</i>	POSESTRUCTURALISMO Vida + Destino = 0 <i>Francesc Torres</i> 128	MICROPOLÍTICA Reflexiones sobre el Arte Útil <i>Tania Bruguera</i> 194	QUEER Las Yeguas del Apocalipsis <i>Fernanda Carvajal</i> 264	GENEALOGÍA Breve argumento visual por una estética descolonial <i>Pedro Lasch</i> 322
	EXPERIENCIA ESTÉTICA Página 68 <i>Carlos Granados</i> 68	Objetos nómadas <i>Nike Fakiner</i> 136	En los márgenes del olvido <i>Jaime Vindel</i> 198	5 ARTISTAS / 5 PREGUNTAS: 5. <i>¿Cuál es la función del arte hoy en día?</i>	5 ARTISTAS / 5 PREGUNTAS: <i>Biografías</i>
	5 ARTISTAS / 5 PREGUNTAS: 2. <i>¿Crees que existe un problema de entendimiento entre el arte y el público? Si es así, ¿se podría proponer algún cambio?</i>	5 ARTISTAS / 5 PREGUNTAS: 3. <i>¿El arte debe ser político o poético? ¿Pueden cohabitar de una manera coherente?</i>	5 ARTISTAS / 5 PREGUNTAS: 4. <i>Se considera a veces que el arte actual tiene como objetivo último provocar o llamar la atención. ¿Qué podrías comentar sobre esta suposición?</i>	Cuentos de Louise Bourgeois <i>María Cunillera</i> 276	Descolonizando nuestros propios otros <i>Rogelio López Cuenca</i> 334
	¿Pato o conejo? <i>Dora García</i> 70		El ataque del presente al resto del tiempo <i>María Ruido</i> 216		
	En caída libre <i>Hito Steyerl</i> 78				

Índice de términos

Agenciamiento	199
Biopolítica	271
Camp	247
Capitalismo cognitivo	219
Cubo blanco	38
Cuerpo libidinal	244
Deslocalización	218
Differánce	307
Esfera pública	160
Estética relacional	183
Gentrificación	175
Ideología	111
Imaginario	224
Internacional Situacionista	187
Minimal	58
Perspectiva lineal	81
Régimen estético	43
Sensorium	49
Somatopolítica	269
Subalterno	302
Sujeto cartesiano	122
Sujeto moderno	107
Transmodernidad	300
Tucumán Arde	205
Young British Artist	139

EL MINISTERIO DE Educación, Cultura y Deporte, a través de su política de fomento y promoción de la creatividad contemporánea y de las nuevas tendencias artísticas, viene llevando a cabo una clara apuesta por el desarrollo y el fomento del pensamiento y debate en torno a las artes visuales. Esta línea de trabajo se ha materializado en la organización de múltiples foros y simposios y en la edición de publicaciones vitales para fomentar el dinamismo y el pensamiento crítico entre los distintos agentes del arte contemporáneo.

En este sentido *Arte actual. Lecturas para un espectador inquieto* ofrece un conjunto de textos que sirven de introducción a cualquier persona interesada en acercarse al arte contemporáneo y recogen las aportaciones que, desde 2009, han surgido en los cursos de la Universidad Popular, celebrados en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid. Este libro, editado por el CA2M con la participación de la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, se enmarca en el principio de colaboración para unir sinergias entre instituciones con objetivos afines.

Durante estos cuatro años, docentes, teóricos y artistas han contribuido a crear un espacio de reflexión, debate, discusión y pensamiento sobre el arte actual, en el que los asistentes son concebidos como sujetos críticos capaces de generar sentido y no como meros receptores. El resultado es esta publicación, con un enfoque multidisciplinar y abierto, cuyo fin es favorecer la transmisión y la difusión del arte contemporáneo desde el pensamiento crítico para acercarlo a un amplio sector del público, que quiere descubrir otras formas de aproximación a la creación contemporánea.

Agradecemos enormemente a la Comunidad de Madrid y al CA2M así como a los responsables de su edición y a todos sus participantes su esfuerzo por llevar a cabo este proyecto. Desde la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte estamos seguros de que esta publicación, debido a la calidad de las aportaciones recogidas y a su cuidada edición, se convertirá en un hito bibliográfico sobre las nuevas vías de comunicación del arte contemporáneo.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Presentación

EN UN RECIENTE texto de Barnaby Drabble, *Voces de la exposición*, el autor analizaba el modo en que los más de doscientos años de tradición estética occidental han construido un relato, una ficción más bien, en el que las relaciones entre la institución, el artista y el espectador han girado en torno a la idea de que las obras de arte contienen un mensaje que nos es transmitido en su recepción. Siguiendo esta lógica, las diversas opciones de organización de la exposición como dispositivo de construcción de sentido han pretendido acercar a los espectadores ese mensaje oculto a través de distintas estrategias: desde las opciones más abiertas, esas que juzgamos elitistas por no acercar el mensaje de las obras al espectador, a aquellas más didácticas, que podríamos calificar como autoritarias, ya que cierran el sentido de la obra para su mejor comprensión. Conscientes de que este es un libro dirigido a espectadores y sin olvidar nuestra tradición y sus formas de presentar el arte, estas *Lecturas para un*

espectador inquieto pretenden asentarse en el centro de la tensión que genera el binomio elitismo/paternalismo.

En los últimos tiempos la noción del espectador y el modo en que este se aproxima a las prácticas artísticas se han vuelto centrales en el discurso de numerosas instituciones e investigaciones en el campo de lo teórico, especialmente tras la publicación de un grupo de ensayos y textos en torno a la cuestión: desde la aparición de la denominación de *giro educativo* que propusiera Irit Rogoff, hasta la publicación de ensayos como *El espectador emancipado* de Jacques Rancière. A pesar de su pertinencia y el interesante debate que proponen, nos parece necesario aportar a estas reflexiones un pensamiento que parta de los espacios que median entre las prácticas artísticas, las instituciones y los propios espectadores. Por ello nos ha parecido oportuno dirigirnos a un espectador inquieto, mejor que a un espectador emancipado —si es que aún hoy podemos seguir creyendo en la emancipación sin revisar de forma profunda ese concepto—; ese espectador que busca en las salas de los museos, en la red, en las calles, en las galerías, en los libros, una experiencia inédita en relación con el arte, que siempre parte de la inestabilidad, de la incertidumbre. Ese espectador que de alguna manera acaba por entender que él también forma parte de la obra, que es capaz de completarla, de matizarla, de discutir y de aprender con ella. Inquieto porque entiende que cuando el artista ha empezado a perder la autoridad de un creador absoluto cuyo trabajo solo se puede admirar, se abre para él un camino de diálogo con la propuesta, con el artista y con todo el contexto social, político y artístico con el que la obra, a su vez, se relaciona y al que en no pocas ocasiones hace referencia.

Este libro parte del trabajo del CA2M en las salas, con el espectador ante las obras, pero también de otros proyectos educativos como los cursos *Mirar la guerra. Imágenes, arte y estudios visuales*, *Mirar el presente* o *¿Qué nos cuentan los objetos? Prosa y poética del mundo cotidiano*, y sobre todo las cuatro ediciones del curso *Pero... ¿esto es arte?* que han sido fundamentales para ir perfilando tanto el contenido como la forma de la publicación. Todos ellos están insertos en una línea de trabajo que vinculamos con la tradición de las universidades populares, no solo como respuesta a un deseo de repensar el sentido de la formación para adultos en un contexto como el del presente, sino especialmente por experimentar desde el salón de actos de un centro de arte cómo las prácticas artísticas pueden servir para el desarrollo de pensamiento crítico. Partir de una pregunta para establecer nuestro trabajo fue en cierto sentido una forma de posicionarnos y realizar un ejercicio crítico frente a ciertas prácticas de conocimiento que buscan más reafirmar el orden de lo establecido que interrogarse sobre la naturaleza de las cosas.

El libro está compuesto por un conjunto de textos para acercarse al arte actual. Como entendemos que no existe una única forma de aproximarse a la producción más estrictamente contemporánea, hemos propuesto a una serie de especialistas en teoría y práctica artística para que abordasen los asuntos que nos parecían más recurrentes en el arte de las últimas décadas. De este modo, el libro queda estructurado en cinco bloques que incluyen desde la posición del espectador a la crisis del sujeto; las cuestiones de género; el arte en un mundo global o las conexiones entre la estética y la política. Cada uno de ellos viene precedido de un texto marco que introduce el tema

planteando una reflexión más extensa sobre el mismo. Cada uno de estos textos se acompaña y completa con estudios de caso y aportaciones personales al tema. En estos bloques aparecen a modo de glosario una serie de conceptos extraídos de cada uno de los textos. Por último, todos los bloques están salpicados por entrevistas a diferentes artistas y concluyen con un capítulo cuyo texto es la imagen; imágenes seleccionadas para reforzar, alterar o contradecir el discurso de la palabra. Cabe mencionar asimismo la participación de Carlos Granados con una intervención artística en el libro que altera la propia estructura de la publicación de tal forma que amplifica sus resonancias poéticas.

Desde el primer momento hemos sido conscientes de dos cosas: por un lado, de la constante relación entre los diferentes temas abordados, todos ellos incapaces de cerrarse en sí mismos y todos ellos intoxicados por las aportaciones de los demás ensayos; por otro, de la imposibilidad, y la falta de intención, de convertir la publicación en un todo cerrado y dogmático incapaz de abrirse al diálogo y a la discusión. Con respecto al primer tema, la disposición del libro ha pretendido actuar a modo de *Rayuela* de manera que la lectura se propone de diversas formas, lineal o salteada, acudiendo al glosario, a los textos de los artistas o a los capítulos con imágenes con las que trabajar. Todo ello con la intención de permitir al lector construir sus propios argumentos, sus propios modos de mirar y sus propias maneras de trabajar con las propuestas, de pensar con ellas o frente a ellas. Evidentemente, leer el libro de principio a fin es una forma de abordarlo, pero nos interesaba abrir la lectura a otras posibilidades de deriva que con toda seguridad enriquecerán nuestras aportaciones. Con relación al

segundo tema, solo nos queda mantener siempre abierta la invitación al lector/espectador para seguir discutiendo juntos en la universidad popular.

Yayo Aznar y Pablo Martínez
Madrid, noviembre de 2012

Bienvenidos al museo

Ferran Barenblit

BIENVENIDOS al museo. Quizá una de las instituciones que mejor definen y sintetizan la contemporaneidad. Los museos son grandes plazas públicas que hacen perceptibles una buena parte de las líneas que traman nuestra época. En el transcurso de su actividad se entrelazan y se confrontan la noción amplia de cultura y arte, ideología y expresiones del poder, norma y discrepancia, obediencia y crítica, comunidad y turismo, academicismo y entretenimiento. Un lugar en el que, más que analizar la realidad e intentar racionalizar el amplio espacio compartido de lo político, se persigue crear una plataforma que permita exponer esa realidad a múltiples subjetividades para discutir el porqué de su ordenamiento y sus contradicciones. En el museo, donde lo particular se extiende hasta lo universal, ese espacio se expande y puede llegar a hacer patente cómo impregna todos y cada uno de nuestros actos y nuestras actitudes, desde las íntimas hasta las colectivas.

En los países de herencia ilustrada, el museo era uno de los lugares de visibilidad del estado del bienestar, posiblemente uno de los que mejor lo encarnaban. Escaló con su auge y se tambaleó con su declive. A lo largo de gran parte de los siglos XIX y XX, si alguien dudaba de la afirmación de Marx de que la cultura dominante es la cultura de la clase dominante, allí se erigía el museo para recordárselo. Allí estaba, reproduciendo y reinterpretando el sistema de poder que definía la vida en común e imitando, cuando no enalteciendo, las categorías que organizaban la sociedad. Vestía de normalidad aquello que había nacido para ser excepcional, aunque en ocasiones convertía en insólito, aislaba y, en definitiva, anulaba aquello que había nacido con la voluntad opuesta, la de convertirse en cotidiano.

Es posible que a partir de este legado el museo mantenga, quizá más que nunca, su confianza en el progreso y la creencia utópica de que la sociedad puede y debe mejorar. En las últimas décadas el museo ha vivido un cambio que le ha afectado por completo. Ha servido de lugar en el que experimentar una nueva institucionalidad, al ensayar otras formas de ejercer sus funciones, de ganarse su legitimidad y de relacionarse con su comunidad, al mismo tiempo que ha indagado en otras formas de aproximación al arte y el pensamiento como espacio de discusión política. En la cultura contemporánea, el museo se ha propuesto para imaginar nuestra convivencia futura a partir de desatar las visiones críticas sobre el pasado y el presente. Las expectativas son altas. Suma el ansia que perdura desde el proyecto moderno de conseguir una explicación válida para todo, esa iluminación casi metafísica para el conocimiento universal, con el que genera la necesidad de desafiar todo aquello que pertenece a la noción de pasado. Expuesto, como no, a sus contradicciones, el museo se establece como una plataforma de lo posible y, en muchas ocasiones, de lo deseable.

Un museo es una institución sometida a una concepción y asignación de sentido particular. Su definición más extendida, cientos de veces citada, es la que hace el ICOM, el organismo internacional del ramo. Es significativo que dicho enunciado haya cambiado en numerosas ocasiones a lo largo de su existencia. La última definición, la del XXII Congreso Internacional (celebrado en Viena en 2007), señala: «Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo». Esta definición permite incluir desde el yacimiento arqueológico hasta el museo de ciencias naturales; desde la casa histórica hasta el museo de arte. Un museo es lo que hace y cómo lo hace: cada pequeño rasgo se carga de significado. El diseño de sus materiales o la forma de comunicación con el público se convierten en aspectos tan importantes como aquello que expone o colecciona. La particularidad de la institución museo radica en su mandato de acción. A diferencia de otras instituciones socialmente aceptadas —como la academia, los partidos políticos, los sindicatos o la propia administración pública—, el museo está sometido a una constante revisión y se refuerza no ya desde una mayor capacidad de producir subjetividades, sino desde su capacidad de acoger multitud de ellas en sus discursos. Partiendo de la presentación de objetos, se fortalece al multiplicar las perspectivas, conocimientos, emociones, creencias y deseos. La mayor aspiración es que esas subjetividades sean lo más diversas posibles o, mejor todavía, que pongan en marcha un mecanismo por el cual se encadenen y se amplifiquen. Qué mayor ambición para el museo que confiar en el efecto mariposa, aquel que supone que el aleteo de un animal minúsculo en un lado del mundo

Modernidad/ posmodernidad

Desde los años sesenta, el arte contemporáneo ha sufrido una serie de cambios que se pueden relacionar con el pensamiento posmoderno, entendido este como una reflexión que rompe con los fundamentos tradicionales de la modernidad, entre ellos la construcción de las grandes narrativas de la historia. En el caso del arte el gran relato de la modernidad lo empieza a diseñar Alfred Barr, director durante muchos años del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Barr es habitualmente presentado como un formalista que armó una historia lineal y evolutiva del arte moderno, como revelan sus esquemas de conexiones casuales para el arte del primer tercio del siglo XX. De hecho, la disposición de las obras de la colección permanente de pintura y escultura en el museo obedecía a este esquema. Las salas que llevaban de las obras de Cézanne a las del cubismo y de estas a las del futurismo y el suprematismo eran la materialización de los eslabones de una sólida cadena estilística y cronológica que el MoMA hacía incontestable y exitosamente visible. Algo que no escapará al interés de Greenberg cuando, más adelante, reescriba este esquema para hacerlo terminar triunfalmente en el expresionismo abstracto norteamericano.

en paralelo a una
versión en capital
por eso el museo
buena parte del
anecdótico, no
Luis Marzo y
ráneo españoles
, probablemente
la ceremonia de

museo
le
to.
que
a
otras
ones,
d y
unidad

ónimo de exposi-
in la oportunidad
cuatro personas
siciones. Intuyo
entaje de visitan-
so entre expertos
ual, superior a la
ción de una serie
antes deambular
. Para ello el mu-
ermita afrontar la

Es posible más que nunca, que la sociedad ha vivido un cambio de lugar en el que otras formas de relacionarse con otras formas de discusión política puesto para imágenes críticas. Suma el ans una explicación el conocimiento todo aquello que a sus contradicciones lo posible y, en n

Un museo de sentido p citada, es la que significativo que nes a lo largo de Internacional (ca institución perm abierta al público patrimonio mate educación y recre arqueológico ha tórica hasta el m cada pequeño ra o la forma de con importantes com la institución mus instituciones so políticos, los sin está sometido a mayor capacidad acoger multitud de objetos, se fo emociones, cree tividades sean lo marcha un meca mayor ambición que supone que

Porque será el crítico norteamericano Clement Greenberg quien diseñará la gran narración teórica de esta evolución. La modernidad, para él, es un proceso de depuración: las artes figurativas se van desnudando de todo lo ajeno o superfluo, ante todo de la imitación y lo literario. Desde Manet hasta Pollock, pasando por todas las vanguardias, la pintura se quedará reducida a tres cualidades: el carácter plano del soporte, la forma del soporte que condiciona la imagen y las propiedades físicas de los pigmentos (color y textura). Nada de contenido. El tema de la pintura es la propia pintura y la *contemplación desinteresada* (sin ninguna relación con el contexto) kantiana se convertirá en la única manera de trabajar con ella.

A cambio, la posmodernidad (con Rosalind Krauss a la cabeza) propone una mirada irremediablemente contaminada. Miramos las propuestas artísticas desde lo que somos: nuestras ideas, nuestras lecturas, nuestras pulsiones... A partir de estos presupuestos, el arte posmoderno establece nuevos parámetros (multiculturalidad, fragmentación...) que rigen en nuestros días una producción artística basada fundamentalmente en *nuevos comportamientos* (instalaciones, performances, land art...). Prácticamente ninguna intenta evitar el contenido político y todas se dirigen a un espectador activo, dispuesto a trabajar con ellas más allá de la contemplación. La idea de un *progreso* histórico del arte queda descartada y el mapa de Barr superado por nuevas cartografías del arte contemporáneo como la propuesta por la Tate Modern de Londres.

Yayo Aznar

puede provocar un huracán al otro lado. Es por eso que, en paralelo a una cierta inversión financiera, el museo necesita de una inversión en capital simbólico, que es lo que lo dota de sentido y significado: por eso el museo se ha incorporado —cuando no protagonizado— a una buena parte del debate político y cultural contemporáneo. Aunque sea anecdótico, no deja de ser destacable que, tal como han señalado Jorge Luis Marzo y Tere Badia, buena parte de los museos de arte contemporáneo españoles han sido inaugurados por miembros de la familia real, probablemente como forma de invertir con el máximo de solemnidad la ceremonia de otorgamiento de representatividad simbólica.

En las últimas décadas el museo
ha vivido un cambio que le
ha afectado por completo.
Ha servido de lugar en el que
experimentar una nueva
institucionalidad, al ensayar otras
formas de ejercer sus funciones,
de ganarse su legitimidad y
de relacionarse con su comunidad

Para la mayoría de los ciudadanos, museo es sinónimo de exposición. Muchos de ellos no entienden una visita al museo sin la oportunidad de visitar una muestra. En el caso del CA2M, tres de cada cuatro personas que entran por su puerta lo hacen para visitar las exposiciones. Intuyo que, cuanto más grande es el museo, mayor será el porcentaje de visitantes que acuden exclusivamente por la exposición. Incluso entre expertos en arte, la confusión entre museo y exposición es habitual, superior a la que existe entre las nociones de museo y colección.

La exposición es un lenguaje. Consiste en la distribución de una serie de objetos en el espacio, permitiendo después a los visitantes deambular por ellos siguiendo su propio ritmo y sus propios criterios. Para ello el museo cree necesitar de un espacio blanco, aséptico, que permita afrontar la

complejidad ante la que se encuentra. Eso no fue siempre así: la idea de que las salas del museo deben ser neutras no aparece hasta la década de 1920 a través de la Bauhaus en el momento en que las vanguardias ya están consolidadas y toman las riendas del pensamiento occidental. La inevitable pérdida de tensión e intensidad que este aislamiento genera intenta ser compensada con material aportado por el propio museo, como textos o estrategias de mediación. Crea un contexto que es el resultado de una suma de teorías, prácticas, discursos que, en última instancia, no son más que una trama en la que se insertan las obras de arte a las que posteriormente se intenta dotar de una pretendida autonomía.

Como lenguaje, toma sentido en el mismo momento histórico que el propio museo. En esa misma época, a lo largo del siglo XIX, se generan dos manifestaciones más de la misma lógica de distribución de objetos en un espacio: la exposición universal y el gran almacén. En los tres se propone al individuo moverse libremente, detenerse en aquello que le llama más la atención y obviar aquello que no le interesa. Le permite volver sobre sus propios pasos, definir el tiempo de su visita. Hay quien pasa en un museo pocos minutos y le parece bastante, mientras otro dedicará horas o días. Esa es una de las diferencias con otras manifestaciones culturales en las que el tiempo no está bajo el control del usuario, como la mayor parte de las artes escénicas.

De igual manera que museo es sinónimo de colección, muchas veces lo es también del objeto, con el que establece una relación basada en una cierta melancolía. La conservación se impone ante la amenaza de destrucción y la memoria, ante el riesgo del olvido. El museo emerge a lo largo de la modernidad en paralelo a su valoración económica y social: una revolución industrial que lo que produce son, precisamente, objetos para ser insertados en el mercado y una globalización colonial que considera exótico (esto es, digno de interés) el objeto que proviene de otras culturas. En ese siglo XIX que en poco tiempo otorga una valoración sin precedentes al objeto material, ser y tener son dos nociones que marchan en paralelo. Esta dependencia del objeto se mantiene a pesar de todo, especialmente a pesar de las fricciones que crea la misma práctica artística que sintoniza con las lógicas posfordistas con mayor velocidad que la institución del museo. La historia del arte a lo largo del siglo XX bien podría resumirse como la aspiración a producir una obra de arte que sea imposible de exhibir y coleccionar. Este ansia por alejarse de la tradicional producción de objetos entra en sintonía con el acento en el papel crítico del artista en un mundo cada vez más sofisticado que genera valor en sustancias inmateriales. En esta línea se insertan desde los *objets trouvés* duchampianos hasta el land art y el conceptual, pasando por la incorporación a las prácticas artísticas de elementos de las artes escénicas, la literatura o la acción política. Paralelamente, la historia del trabajo curatorial se podría definir exactamente como lo opuesto:

la voluntad de hacer exhibible y coleccionable el objeto producido para nunca ser exhibido o coleccionado. Se han organizado exposiciones de performance y se han coleccionado obras que consisten en una conversación cuyo contenido desconocemos pues no quedó registrada de ninguna manera. La tensión que genera esta relación ha condicionado buena parte de las prácticas en arte a lo largo de los últimos cien años y ha definido el trabajo en el museo de arte contemporáneo.

¿Qué ocurre cuando el artista se aparta de su tradicional relación con el objeto? A veces la respuesta aparece en la forma del evento expandido, la conversión de la exposición en proceso. En 2005, Martí Anson

El museo se ha propuesto
para imaginar
nuestra convivencia
futura a partir
de desatar las visiones
críticas sobre el pasado
y sobre el presente

(1967) presentó en el CASM de Barcelona la exposición *Fitzcarraldo* (figs. 1-2). A lo largo de los cincuenta y cinco días laborables que duró la exposición, el artista trabajó en la misma sala en la construcción de un velero Stella 34. La elección del objeto no era casual: era el más grande que se podría haber llevado a cabo. Anson es una persona de habilidades manuales innegables, detallista y preciso, con lo que nada hacía presagiar que, en el fondo, se estaba exponiendo a un fiasco anunciado. Tal como se advertía al público de la sala, el velero era cinco centímetros más ancho que la mayor puerta de acceso al centro. Así, tras semanas de trabajo intenso y de no pocos recursos públicos, el barco tuvo que ser destruido al acabar la exposición. Las lecturas son muchas: trasladar la labor del artista desde el estudio al espacio expositivo, recordar su humildad, reclamar la importancia del trabajo, poner el acento en el proceso por encima del resultado, ahondar en el fracaso como un objetivo en sí mismo...



Figs. 1-2 Martí Anson
Fitzcarraldo (2005)

El museo ha tematizado su propia contradicción y la ha etiquetado bajo el concepto de crítica institucional. Ha cuestionado las normalidades asumidas de la creación, exposición, colección, comercialización y recepción del arte, esas normas que parecen inherentes a la propia práctica del arte y que, como mínimo, deberían ser indagadas. Siguiendo en esta línea, ha puesto bajo su propia observación la aspiración de convertirse en un revulsivo social, aunque a veces se parezca más a una anestesia que imposibilita la disensión.

Karmelo Bermejo (1979) es un artista conocido por una trayectoria que ahonda en estos temas, al cuestionar el arte y la institución a través de mecanismos de temeridad, literalidad y exceso. Coqueteando con la polémica, Bermejo siempre pretende ser fiel a sí mismo. Poco después del naufragio del Prestige que devastó las costas gallegas, llevó a cabo una acción que consistió en agregar una cierta cantidad de fuel oil a las aguas atlánticas. De nada sirve recordar que, a nivel práctico, su acción fue insignificante frente a un vertido de setenta y siete millones de litros. Pero ahí queda su imagen, bidón en mano, depositando un fluido oscuro en la costa. Su acción debe verse desde el punto de vista del cuestionamiento de la eficacia política del arte, que parece defender, y de la puesta en marcha de una cadena de acontecimientos que hace que, más de una década después de realizar el vertido, sigamos pensando en ello. En el año 2010 Karmelo Bermejo presentó en el CA2M la pieza *Componente interno de la aspiradora del director de un Centro de Arte reemplazado por una réplica de oro macizo con los fondos del centro que dirige* (fig. 3), en el contexto de la exposición *Fetiches críticos: residuos de la economía general*. El título de la pieza la describe sin sutilezas. El procedimiento fue exactamente ese y se encuentra descrito en la publicación que acompañó a la exposición. Tras localizar el electrodoméstico apropiado en el domicilio de quien firma estas líneas, procedió a retirarse una pieza para realizar su réplica en oro. El joyero encargado no tuvo muchos problemas en hacerlo, ni los técnicos en reponer la pieza sustituida en el lugar del que se había retirado. Fue expuesta de forma significativamente tradicional, dentro de una peana, en un lugar muy visible de la exposición. De esta manera, y con la complicidad de comisarios, director, funcionarios, técnicos y, en definitiva, el conjunto de la institución, Bermejo operó un delito a plena luz del día. La corrupción, uno de los mayores enemigos de la confianza en la democracia y un cáncer que mina una buena parte de las posibilidades de progreso de una sociedad, aparecía aquí crudamente expuesta.

Tras la aceptación de la crítica a sí mismo como parte ineludible del proceso, la apuesta del museo es la de extender su función como un lugar de lugares, una trama que asuma su imposible invisibilidad para recibir, contextualizar, amplificar y, por qué no, conservar una fracción de aquello que concibe el arte, el pensamiento y la sociedad. Al reinven-



Fig. 3 Karmelo Bermejo *Componente interno de la aspiradora del director de un Centro de Arte reemplazado por una réplica de oro macizo con los fondos del centro que dirige* (2010)

tándose continuamente como institución, el museo busca encontrar la fórmula que le permita aunar todos sus anhelos y expectativas. La experiencia, aquello que hacen, sienten y piensan sus visitantes, se torna en su principal herramienta de trabajo. Al mismo tiempo, la audiencia del museo, todas y cada una de las personas que constituyen su público, se convierte en su centro y su razón de ser. Bienvenidos al museo.

Ferran Barenblit

Ferran Barenblit es director del CA2M Centro de Arte Dos de Mayo. Entre 2002 y 2008 dirigió el CASM Centro de Arte Santa Mónica en Barcelona. Entre los temas de su interés se incluye la ironía como mecanismo que multiplica las posibles lecturas del arte hasta el infinito al apelar a la inteligencia y la capacidad crítica, el papel político del arte, así como el lugar del museo en la cultura contemporánea.

Los lugares del espectador

Aurora Fernández Polanco

Dora García

Hito Steyerl

Ver a distancia

*Aurora
Fernández Polanco*



Fig. 1 Marcel Duchamp
First Papers of Surrealism (1942)

Espectadores

¿QUIÉN NO SE ha sentido alguna vez perdido en una exposición de arte contemporáneo? La imagen de la exposición *First Papers of Surrealism* (1942) (fig. 1) diseñada por Marcel Duchamp (1887-1968) en Nueva York parece ajustarse perfectamente a esta sensación. El entramado de hilos-alarma que nos impide

deambular libremente por la sala invita a pensar la figura de un espectador impotente. Porque así se siente muchas veces: enmarañado. O, como un ladrón de guante blanco, obligado a sortear el peligro para llegar hasta el tesoro. Una vez más, gracias a Marcel Duchamp. Gracias por habernos ofrecido las claves desde las que cuestionar la herencia moderna. Se ha insistido mucho en el interés de Duchamp por frustrar esa mirada que abandona al espectador en el *cuadro blanco* y lo deja solo frente a la obra, pero quizá con esta *instalación* fuera también el primero en advertirnos de todas las relaciones espaciales, textuales y contextuales con las que cualquier



Fig. 2 Abraham Bosse *Les perspectiveurs* (1648)

visitante tiene inevitablemente que contar para poder disfrutar de las obras.

Si queremos comprender las peculiaridades del régimen estético propio de los museos habría que comenzar por trazar la genealogía del espectador, una figura pensada para ver a distancia. Porque no solo fue la distancia un requisito de la representación, como nos muestran estos *perspectores* barrocos (fig. 2); también resultó exigencia imprescindible para la contemplación desinteresada, la forma de ver característica de la estética moderna.

El discurso estético suele destacar tres momentos de la tradición occidental en los que la figura del espectador se define con contundencia. El primero lo encontramos en la clasificación que realiza Pitágoras de Samos cuando se refiere al público que acudía a los Juegos Olímpicos: los

que iban decididos a conquistar la gloria, los que aprovechaban el evento para vender sus productos y, por último, los que «se presentaban allí solo para mirar». Es cierto que para Pitágoras mirar era sinónimo de teorizar, es decir, algo propio de los filósofos, pero quiero guardar aquí el carácter pasivo de estos personajes —«los más ingeniosos»— que, como ha señalado García Gual, «no iban en pos del aplauso ni de la ganancia», sino que se limitaban a observar «vigilantemente lo que allí se hacía y cómo». El segundo momento se lo debemos a Lucrecio, a los famosos versos del libro segundo del *De rerum natura* (1-2): «Es dulce, cuando los vientos revuelven

Si queremos comprender las peculiaridades del régimen estético propio de los museos habría que comenzar por trazar la genealogía del espectador, una figura pensada para ver a distancia. Porque no solo fue la distancia un requisito de la representación, como nos muestran estos *perspectores* barrocos

las olas del mar inmenso contemplar desde tierra los ímprobos esfuerzos de otro (*alterius spectare laborem*)». Alguien, desde tierra firme, contempla sin ninguna implicación el rumbo a la deriva de otros en medio de la tormenta. Una vez más, la figura del espectador se identifica con el sabio, explica la relación del filósofo con la realidad. En su magnífico libro *Naufragio con espectador*, Hans Blumenberg nos ha mostrado la fortuna de estos versos en la cultura moderna.

La tercera irrupción, la más significativa en el ámbito que nos ocupa, se desprende de la *Crítica del juicio* kantiana y sus derivas en la estética idealista, y ello por pensar al espectador como el sujeto de una experiencia desinteresada que únicamente siente placer al verse viendo. Theodor W. Adorno realiza una sutil interpretación de las tesis idealistas

en su *Teoría estética*: «Hasta llegar esta época de total manipulación de la mercancía artística, el sujeto que miraba, oía o leía algo artístico debía olvidarse de sí mismo, serenarse y perderse en ello».

La autonomía del arte, los lugares para su exhibición, el público y la crítica son inseparables del Siglo de las Luces. Acostumbrados a estar en silencio y con una actitud reverente (y casi asustada) en los museos de arte contemporáneo, nos cuesta imaginar el ambiente de los

Cubo blanco

EL TÉRMINO CUBO BLANCO hace referencia al espacio expositivo propio de la modernidad. Si nos paramos a pensar en estos espacios nos daremos cuenta de que comparten características tales como amplias salas uniformes, discreta iluminación artificial, paredes blancas y ausencia de todo adorno. La modernidad inventó estos espacios de *neutralidad* para aislar cada obra de su entorno inmediato y de cualquier elemento que pudiera distraer la experiencia del espectador. Reclamó la autonomía para el arte, situando la obra en un hipotético espacio neutral en el que esta existía desligada de lo real, del mundo y del contexto (cultural, económico, político...). Sin embargo, desde hace décadas la autonomía del arte ha sido fuertemente cuestionada; el cubo blanco ha sido contaminado. Algunas prácticas artísticas de los años setenta fueron decisivas para comprender que la objetividad moderna era el espacio que ocultaba una situación de desigualdad.

primeros salones que nos señala Thomas E. Crow, todo un mundo sumergido en un «abismo de calor y en un remolino de polvo», «ensordecido por un ruido continuo» y, lo más sorprendente para nosotros, pensar un lugar donde «la pescadera intercambia sus aromas con la dama de alcurnia». Pero, más allá del salón, no se entendería del todo el siglo XVIII, el siglo de la estética, sin las palabras *paseo* y *paseante*, personas ociosas, eminentemente curiosas, comprometidas fundamentalmente

con la vista que, junto al oído, fue estimada como el más desinteresado de los sentidos. De manera que lo que tienen todavía en común un viejo museo decimonónico de antropología, una gran pinacoteca como El Louvre y un centro de arte contemporáneo es su condición de lugares que recorreremos para ver a distancia. Nos detendremos más adelante en las particularidades de esa mirada.

El carácter pasivo del que mira comenzó a ser especialmente cuestionado durante los años en que el arte y la vida se identificaban como la misma empresa. Lo que había sido un topos moderno desde el romanticismo estalla con fuerza en el entorno del 68, en unos momentos en los que la experiencia de *la vida* estaba especialmente mediada por la técnica. Por ello, Guy Debord se refiere en su influyente escrito a «la sociedad del espectáculo». Es decir, alguien, llamado capital, prepara los juegos fatuos para que otros, nosotros, los espectadores de los media, permanezcamos ante ellos boquiabiertos e inactivos. El filósofo francés Jacques Rancière ha realizado recientemente «una crítica de la crítica del espectáculo», ha conectado a Debord con Platón, y su condena del teatro como lugar del espectador, y ha rescatado de esta figura su carácter no-activo, su estar ocioso. Solo alguien que no ha realizado la tajante división entre visión y acción puede entregarse a una experiencia que rompa con las formas de una experiencia normalizada, es decir, las formas de dominación. Precisamente en ello estriba su capacidad de crítica, su razón de ser en tanto que sujeto emancipado.

Es verdad que habría que preguntarse si estas metáforas que nos construyen como espectadores son todavía válidas en el espacio mediático donde nos conectamos y desconectamos sucesivamente. Estamos ante el acontecimiento, aún como en Lucrecio, pero técnicamente ligados a él, dotados de esa cierta omnisciencia de la que habla Hito Steyerl en su texto. Lo vemos todo y en todo momento, pero lejos de estar alerta, estamos sumidos en lo que Christine Ross ha denominado una «estética de la desvinculación» (*aesthetics of disengagement*): el estado característico de una época dominada por la apatía y el desapego, dos formas de una melancolía convertida en depresión. Los museos y los centros de arte se hacen eco de lo que ocurre en los terrenos de la educación y la crisis de valores —hiperactividad o desgana absoluta, inmersión en los videojuegos, falta de lectura—. Saben que, en los últimos años, y debido especialmente a los sistemas de digitalización del mundo, la crisis de la percepción se ha traducido en síntomas de insuficiencia y desórdenes de atención. Los gabinetes educativos de los museos, cada vez con más peso y relevancia social, se preguntan, por decirlo con palabras del colectivo Situaciones, «si es posible construir una comunidad en la dispersión/depresión». Se empeñan —y cito las palabras de la propuesta del CA2M—, en «una investigación educativa que toma la experiencia estética como punto de partida y entiende a cada individuo como un agente capaz de construir sentido».

Se enfrentan además a otro problema que se generó desde el momento en que el espectador se convirtió en *público* pero se agravó con la espectacularización de la cultura. Saben que, tanto políticos como patrocinadores, siguen pensando en un concepto de público en singular, «homogéneo y populista», es decir, solo cuentan los aspectos cuantitativos de esta audiencia. Aun así, como dice Nina Möntmann, queda la esperanza de *producir* nuevos públicos, principio que constituye la antítesis del viejo y conocido concepto de «llegar al público» (*reaching out for audiences*).

El marco, los marcos

EL MUSEO MODERNO, como lugar para la contemplación, se propone desde un marco: el que separa el arte y la vida, el que provoca que muchos objetos, que habían sido desarraigados del ritual, alcancen otro sentido en lo que Walter Benjamin ha denominado «ritual estético». En el texto más citado en la teoría visual de las últimas décadas, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin no hace sino jugar con las nociones de distancia, las obligatorias para que el objeto del museo se revista del aura necesaria para su contemplación. Creo que, en este sentido, podríamos leer despacio un conocido fragmento que empieza así: «El aura es la aparición irreplicable de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse». En el nuevo ritual estético, la obra se rodea necesariamente del misterio del aura, algo que solo ocurre siempre que veamos y no toquemos. ¿Nos hemos detenido a pensar cuál es realmente el poder de las reliquias? Cuando el Papa presenta solemnemente los restos de la Sábana Santa, los fieles, a tanta distancia, no ven nada. ¿Cómo se compensa esta situación? Mediante el fulgor de una moldura repleta de piedras preciosas, un marco que señala el aura de lo que se muestra.

Es ya un tópico reconocer con Adorno que el museo se caracteriza por ser como un «sepulcro familiar para las obras de arte». Más allá de los ejemplos de desritualización a los que alude Benjamin, sabemos que el museo moderno nace precisamente con estas pretensiones. Si además le añadimos, como ocurre con la creación del MoMA en 1929, la asepsia que se requiere al *cubo blanco*, podemos convenir que el espacio expositivo de la modernidad canónica tiene un cometido obvio que es el de separar el arte de la vida, y otro obtuso: el impoluto espacio se convierte él mismo en el síntoma de algo que oculta. Autonomía, asepsia y aislamiento no son palabras inocentes, por ello se ha insistido tanto en el carácter ideológico del *cubo blanco* o el poder de los dispositivos de presentación de la obra; *the power of display*, en palabras de Mary Anne Staniszewski.

Para no extendernos en consideraciones sobre lo que la separación entre arte y vida comporta, en su genealogía y en las muy compli-



Fig. 3 Isaiah West Taber *Loie Fuller en la Dance Dlanche* (1897)

Fig. 4 John Heartfield *Hurrah, the Butter is All Gone* (1935)

cadras relaciones que se establecen en la tradición moderna —arte como vida, vida como arte, arte por el arte, arte puro, arte expandido—, y con el fin de que cada cual se deje llevar por sus propias intuiciones, me gustaría detenerme en un escrito de Stéphane Mallarmé, uno de los principales defensores del artificio y la poesía pura. Se trata de *Un espectáculo interrumpido* (1875), un poema en prosa que condensa y abre a su vez de forma extraordinaria las relaciones entre vida cotidiana y mirada poética. La escena que vive y cuenta el poeta tiene lugar dentro de la «atmósfera de esplendor» del pequeño teatro de las PRODIGALITÉS, un «lugar absoluto» donde el ingenio de un payaso lograba toda clase de piruetas de un enorme oso. Un «lugar absoluto», porque así confiesa haber vivido el poeta ese pequeño y modesto teatro en el que la peligrosa cercanía entre el payaso y el feroz animal dejaba a la audiencia sin respiración. De pronto, «se rompió el encanto, fue cuando un trozo de carne, desnudo, brutal, atravesó mi visión», alguien había premiado al oso que se apoyó naturalmente en sus cuatro patas para husmear el pedazo sangrante: «su abyecta cena». La irrupción de la cruda realidad dió al traste con el encanto del artificio.

La mirada poética de Mallarmé convierte un espectáculo de feria en experiencia de arte puro, algo que se desprende de las últimas palabras del texto, cuando reconoce haber salido del teatro «sorprendido» de no experimentar las mismas impresiones que sus semejantes, pero «sereno», porque su modo de ver «había sido superior, e incluso el verdadero». Este fragmento no solo revela las idas y venidas entre *arte y vida*, un trasiego propio del régimen estético de las artes, sino la superioridad de la alta cultura, el privilegio de una «minoría especialmente dotada», por decirlo con las palabras de Ortega y Gasset, para apreciar las cosas del gran arte.

Las piruetas y las figuras del oso eran para Mallarmé, como los pasos de la bailarina, una lógica de formas puras. También la muchedumbre gozaba «del mito», pero él quiso escribir de qué forma la anécdota sucedida había golpeado su mirada de poeta antes de que la divulgaran «los reporteros entrenados por la muchedumbre para asignar a cada cosa su carácter común». Si se piensa bien, esta frase nos abre otro camino moderno: todo el trabajo crítico sobre la imagen cotidiana, del poder, de la publicidad, de los medios, los reporteros. En este otro camino, y por el hecho de proponerse críticamente desde la lógica del arte, las imágenes de los reporteros cobrarán otro sentido. Es entonces cuando el espacio expositivo pasa de ser un lugar pensado solamente para acoger obras de arte que crean «mundos posibles» a ser el marco donde tienen lugar las prácticas artísticas críticas de y sobre las imágenes (de poder) que configuran el mundo. Pensar la modernidad como una época en la que solo prima la lógica de las formas puras ha sido un tópico confuso e ideologizado. Los velos de la bailarina Loie Fuller (1862-1928) (fig. 3) conviven en el museo con los fotomontajes

Experiencia estética

La expresión *experiencia estética* parece ser asunto de otros tiempos, apenas se utiliza, y se diría que el primer término se ha puesto a la venta: «¡Regala una experiencia!». Podéis hacer la prueba y cortar/pegar esta última frase en cualquier buscador web y encontraréis en él todo un campo semántico en el que, sin duda, reconoceréis viejos estigmas de la estética romántica. Las experiencias se venden y en el ámbito filosófico hace ya tiempo que se debate su pérdida en este mundo tecnológico organizado por el capital. Qué decir tiene si, además, se le añade el adjetivo *estética*. Bien pensado, parece una redundancia, especialmente si nos alejamos de la ciencia de lo bello o de cualquier referencia relativa a asuntos transcendentales, y consideramos entonces la estética como el discurso del cuerpo, como una facultad que nos hace conocer «en primera instancia» por medio de los sentidos. Debajo de la estética está la estesia. Basta considerar que *estar anestesiados* significa perder la capacidad de sentir.

Solemos pensar que la experiencia estética tiene que ver con un tiempo que deja de ser *cronos*. *La habitación desdoblada*, de Baudelaire, sigue teniendo toda su actualidad. Aunque el vocabulario se haya complicado al respecto y hoy se sofisticuen más los términos, lo cierto es que todavía está muy relacionado con esa sensación de la que habla el poeta en su cuarto, donde todo escapa al tictac del reloj.

fo francés
icos de di-
na existido
y como lo
El régimen
autonomía
específica,
e «ya todo
r manera».
er, sino en
as. Su pri-
Schiller en
re». La ex-
omo juego
conocer (la
ado siendo
brayada *La*
tiempo con
a figura de
se concibe
un conoci-
s sentidos.
que ocurra
Ludovisi, y
tancièrre, la
ico es pura
e se expe-
se instaura
poderes a
le todo cri-
él propone
ortante del

a la página siguiente

cadadas relas
como vida, vida
y con el fin de qu
me gustaría dete
principales defe
pectáculo interr
a su vez de form
mirada poética. I
de la «atmósfera
TÈS, un «lugar a
clase de pirueta
confiesa haber v
peligrosa cercan
sin respiración.
de carne, desnua
al oso que se ap
pedazo sangran
dio al traste con

La mirada
ria en experienci
palabras del tex
dido» de no exp
pero «sereno», p
el verdadero». E
arte y vida, un tr
superioridad de
mente dotada»,
apreciar las cos

Las piruet
sos de la bailarín
gozaba «del mito:
había golpeado s
ros entrenados p
común». Si se pie
trabajo crítico so
medios, los repor
críticamente des
brarán otro sentid
un lugar pensado
posibles» a ser el
de y sobre las im
modernidad com
puras ha sido un
Loie Fuller (1862

El ser humano habita inevitablemente en un mundo al que pronto se acostumbra, y en el que se producen una serie de repeticiones que, en lo que a la cultura occidental se refiere, hemos convenido en llamar vida cotidiana. La experiencia estética te rapta, te hace salir de esa vida y te lleva, aunque sea momentáneamente, a otros lugares. Así, otra de las funciones de dicha experiencia es su potencial para «sacarnos de este mundo» y hacernos descubrir otros. Podríamos jugar a mezclar el placer por la poesía trovadoresca con la experiencia de un niño chino del siglo XVIII que, llevado por la curiosidad, decide vivir en una topera como si lo hiciera en una montaña, o la de aquellos otros niños que, según relata Borges, son contemplados desde el siglo XII por Averroes mientras hacen castillos con sus cuerpos. En todo ello aparece implícita una palabra que está en estrecha relación con la experiencia estética: nos referimos al juego.

Se hace necesaria la pregunta por la experiencia estética en un aquí y ahora concreto, el que se corresponde con el mundo forjado en la tríada capital-progreso-técnica, un mundo de autómatas, regularizado por una estricta semiótica donde todo está justificado por el poder. La experiencia estética en este mundo nos singulariza porque nos hace escapar del tiempo del capital, imaginar otros mundos posibles. Lo que hemos convenido en llamar arte ayuda, qué duda cabe, pero seguimos siendo nosotros los encargados de potenciar nuestra capacidad de experimentar (y conocer) el mundo, recuperar la facultad heurística y política de los sentidos. Además de producir arte, últimamente se les pide a los artistas que nos ayuden a desarrollar la capacidad de reapropiarnos de nuestro cuerpo y nuestra imaginación, de reinventarnos; de este modo, la experiencia estética deja de ser algo que ocurre de forma intermitente en nuestras agobiadas vidas para pasar a ser una forma (deseante) ética y política de estar en el mundo.

Aurora Fernández Polanco

Régimen estético

RÉGIMEN ESTÉTICO ES un concepto del filósofo francés Jacques Rancière que establece regímenes históricos de diferenciación para mostrar que el *arte* no siempre ha existido en singular como una realidad unívoca. El arte, tal y como lo conocemos, apenas tiene dos siglos de existencia. El régimen estético coincide en sus orígenes con el momento de autonomía del arte, donde este se desvincula de toda regla específica, de la jerarquía de los temas y de los géneros. Donde «ya todo puede ser representable y representado de cualquier manera». Tengamos claro que la autonomía no está en el hacer, sino en la experiencia sensible que acontece ante las obras. Su primer manifiesto es el estado estético que propone Schiller en su carta XVIII «para la educación estética del hombre». La experiencia estética se da como pura suspensión, como juego entre las facultades que el ser humano utiliza para conocer (la imaginación y el entendimiento). En mi texto es utilizado siendo consciente de que Schiller tenía completamente subrayada *La crítica del juicio* de Kant donde ese libre juego se da siempre con ocasión de una representación, donde se pretende la figura de un espectador distanciado y desinteresado, donde se concibe la estética como dominio de la reflexión y no como un conocimiento directo del mundo a través de todos nuestros sentidos. Su otra acepción. La representación necesaria para que ocurra ese libre juego es para Schiller la estatua de Juno Ludovisi, y en la estancia donde se ubica se establece, según Rancière, la primera escena del museo moderno. El estado estético es pura suspensión, argumenta Rancière, la de una forma que se experimenta a sí misma, el momento además en el que se instaura una humanidad específica, libre de la tiranía de los poderes a los que no tiene aquí que dar cuenta alguna, libre de todo criterio pragmático. Según Rancière la distinción que él propone no distingue épocas sino funcionamientos. Lo importante del

Pasa a la página siguiente

de John Heartfield (1891-1968) (fig. 4), uno de los primeros artistas que basa su obra en la sospecha de los reporteros oficiales. La mayoría de las hoy denominadas *prácticas de resistencia* son herederas de la estela de Heartfield, un tipo de arte que convivió con la lógica de las formas puras, un arte empeñado con las imágenes que circulaban a su alrededor, de manera que *montar* fuera *mostrar* otra lectura de los acontecimientos.

régimen estético es que el arte está libre de la relación «causa-efecto», o «medios-fines» propia del régimen representativo del arte, donde, como ocurre en el teatro clásico francés, Molière tiene que ser consciente de que sus espectadores después de ver *El avaro* salen inevitablemente con la lección aprendida. O cuando Velázquez pinta *Las hilanderas* es muy consciente de que, en última instancia, ha de dejar clara la lección moral: «no te atrevas a retar al Monarca». Estos asuntos pueden volver a darse en buena parte de las directrices que Hollywood les da a sus directores. Sin embargo, la idea que uno saca de la reflexión estética a nada te obliga, solo te ayuda a pensar más. En el régimen estético del arte la única actividad del espectador es la interpretación activa, un momento en el que se suspenden las relaciones habituales que mantenemos en nuestra existencia cotidiana. Si se pone el acento en la autonomía de una forma de experiencia, en esa actitud del espectador, se soluciona —como parece hacer Rancière— no solo las dicotomías entre modernidad y posmodernidad, entre lo autónomo y lo heterónimo, un arte por el arte o un arte político, sino también un arte del museo y una performance en medio de la calle... Y es esa nueva y radicalmente distinta forma de experiencia de donde puede venir no solo una nueva forma individual de vida, sino la promesa de una nueva humanidad. Cuestionar estos últimos proyectos emancipatorios radicalmente occidentales es ya labor de otro tipo de paradigmas estéticos. Rancière no lo hace pero muchas de las obras a las que nos acercamos con el protocolo establecido por Schiller los anuncian.

Romper el marco

EL ESPECTADOR DEL arte actual puede pensar que buena parte de la producción artística trabaja con la carne cruda de la que abominaba Mallarmé, es decir, con elementos que rompen la magia del artificio. Y no solo en los mundos del arte. Mucha gente se siente todavía agredida cuando el *marco* oficial de los teatros se ve desbordado, como ocurre por ejemplo en

Pensar la modernidad
como una época en
la que solo prima la lógica
de las formas puras
ha sido un tópico confuso
e ideologizado

los espectáculos de La Fura dels Baus, donde es directamente increpada. Nada de esto es nuevo, lo que ocurre es que no es habitual, o, mejor dicho, ortodoxo. Tendríamos que entretenernos más en buscar la heterodoxia de la sagrada modernidad. Por ejemplo, ¿cuándo nos acordamos del *Gato con botas* (1797) de Ludwig Tieck, que increpaba al público? Tieck consideraba que tanto el marco del escenario como la escenografía ahogaban a un actor que «parecía un pigmeo». Ya sea por no compartir la dificultad de las propuestas que abre la afición de Mallarmé por las formas puras, o por ver cómo la vida les estropea el espectáculo, la condición general del espectador de arte contemporáneo ha sido la de estar sometido a una agresión. Todos los *experimentos vanguardistas* parecen dirigidos *contra* él: la música es demasiado estridente; la danza, hermética, y el teatro, en el caso de Bertolt Brecht, le rompe la mirada embelesada. En el *culo blanco*, experimentamos esa hostilidad mejor que en ningún sitio, de modo que, como señala Brian O'Doherty, no nos queda más remedio que «sublimar el enfado» si no queremos vernos excluidos del juego social.

Si el entorno del 68 fue rompedor —por entorno me refiero a un torbellino que liga los años cincuenta con los inicios de los setenta—, se debió sin duda a la peculiaridad de unas propuestas que, tomadas de una en una, iban cuestionando el statu quo con un carácter heterodoxo que,

en cierto modo deudor de muchas prácticas *molestas* de los años veinte y treinta, las superaban. Quizá por un consenso sociológico que en las primeras décadas del siglo resultaba impensable. «Buscar la playa bajo los adoquines» pudo ser sin problemas una proclama dada o surrealista, pero en Mayo de 1968 tenía muchísimos más adeptos en las calles. Qué decir de prácticas políticas como Tucumán Arde, en Argentina, que, por los mismos años, más allá del marco del museo pero en el propio del arte, se proponen como contra-discurso mediático.

En el entorno del 68 no solo se cuestionan los géneros artísticos, los materiales nobles, los formatos habituales; se pone también en duda el fundamento de todo ello: la representación, los modos de ver, el propio estatus de artista, la figura del espectador. El *cuadro blanco*, como contenedor aséptico, siguió la misma suerte. *Cultural confinement*, un escrito de Robert Smithson de 1970, resume de manera magistral el sentir de la época: los museos, como los asilos y las prisiones, tienen celdas, «en otras palabras, habitaciones neutrales llamadas *galerías*, las obras de arte vistas en esas condiciones neutrales parecen sufrir una especie de “convalecencia estética”». Smithson, como muchos colegas de su generación, apela a un arte en el que el proceso debía ser más importante que el producto y «un proceso confinado no era en absoluto un proceso»; un arte que tuviera en cuenta el efecto directo de los elementos «tal como existen en el día a día aparte de la representación». Más que en las *figuras* que hacía el oso del espectáculo de Mallarmé, los artistas parecían interesados en su forma de husmear la carne cruda, insisto: «para aplicar en ella los dientes». A partir de estos años, un pequeño teatro de las *prodigalidades* se asentó en la escena artística, un desorden y un derroche más cercano al juego que al arte. Para que este estado de cosas pudiera llevarse a cabo, el marco resultaba un estorbo, de ahí que buscaran fábricas abandonadas o prefirieran estar al aire libre; que derribaran viejos edificios, rompieran a balazos sus ventanas, salieran a caminar al campo, saludaran sin más a la gente por la calle. También el marco de la escena se vio desbordado: el teatro, la danza. Cuando veo las imágenes de Trisha Brown (1936) (fig. 5) pienso que no es casualidad que toda esta gente quisiera subirse por las paredes, un dicho que solo en español tiene un doble sentido. Es decir, estaban muy enfadados con el statu quo.

Pero el marco resiste y las prácticas vuelven finalmente a él, lo alimentan. Esto es algo dado a ver, con una impecable señalética, en las propuestas de Daniel Buren (1938): de las calles parisinas del 68 a las columnas del Palais Royal, un encargo del Ministerio de Cultura francés de 1986 (figs. 6 y 7).

Brian Holmes ha mostrado una pequeña historia de la crítica institucional y ha apostado por aquellos artistas que quieren huir de los marcos convencionales para «acudir a los lugares donde la noción de gobernabilidad se hace real». Para él está muy claro; en este artículo las

calles, el activismo, prefiguran *las plazas* por venir. También el *artivismo*, un neologismo fruto del interés de los mundos del arte por el activismo político. Más aún, propone expandir el concepto de crítica institucional y llevarlo más allá del museo, utilizar lentes artísticas para investigar otras instituciones que siguen produciendo disciplinas y, sobre todo, modelando «los contenidos mismos de nuestro *sensorium*». Es cierto que una estética crítica ha logrado «afianzarse en las instituciones artísticas» que, más allá de ocuparse únicamente de prácticas expositivas, están compitiendo con la Universidad para constituirse en un espacio



Fig. 5 The Trisha Brown Company *Man Walking Down the Side of the Building* (1970) Foto: Carol Goodden

público de producción de conocimiento. Y que muchos de los proyectos y prácticas extradisciplinarios —donde colaboran artistas, urbanistas, arquitectos, antropólogos o músicos, bailarines, psicólogos, videoartistas—, que no tienen cabida en los estrechos límites de los campos disciplinares, se están llevando a cabo al amparo de las instituciones de arte, cada vez más interesadas en compatibilizar el trabajo expositivo con la investigación. La figura del artista no solo se convierte en un elemento más de las estructuras de intermediación, sino que colabora con el museo para que este deje de ser un mero *contenedor*, para cuestionar que la visualidad sea su motivo principal y demostrar que es capaz de abrirse a los saberes más radicales, más críticos, aquellos precisamente sobre los que los artistas están trabajando.

Además de la crítica institucional, la técnica ha ido haciendo de las suyas para romper el marco arquitectónico físico. Marshall McLuhan fue de los primeros en prefigurar nuestro mundo tecnológico: «Usted ya no puede irse a casa», decía a principios de los sesenta, porque los nuevos medios hacían imposible el límite de las paredes, de los muros de la ciudad. «Usted ya no puede irse a casa», y le preparaba el camino a Michel Foucault... pues, si ya no podemos irnos a casa y el poder y



Fig. 6 Daniel Buren *Affichage sauvage* (París, 1968)
Fig. 7 Daniel Buren *Les Deux Plateaux* (París, 1985-86)

las instituciones están desperdigadas, ¿qué destino queda entonces para el *cubo blanco*?

El impacto de los nuevos medios no se hizo sentir en los *géneros*, la disciplina artística en seguida los asumió —pronto se acuñaron los términos de net-art o media art—. Sin embargo, tanto artistas como teóricos o activistas comenzaron a utilizar un nuevo marco que se pensaba lejos de la autorreflexividad de los mundos del arte. Desde la red

Sensorium

DESDE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX, numerosos pensadores, preocupados por la influencia de las grandes ciudades y la industrialización sobre nuestra capacidad de sentir y conocer, comenzaron a utilizar esta palabra para referirse tanto al aparato sensorial humano, que comprende todos los sentidos e incluye el sistema nervioso, como al propio de una época determinada. El sensorium de la modernidad sería la configuración y organización del aparato sensorial donde no solo intervienen las capacidades de los distintos sentidos sino su estar afectados por la técnica. Por ejemplo, en el Chaplin de la película *Tiempos modernos*, se puede ver cómo los ritmos espasmódicos de la maquinaria entran a formar parte del sensorium humano. Fue especialmente Walter Benjamin el que estudió la modernidad como crisis de la percepción. Nuestra experiencia, nuestras capacidades físico-cognitivas, estaban radicalmente mediadas y modificadas. La experiencia de la fábrica, la ciudad y la incipiente cultura de masas generan experiencias perceptivas propias, configuran y modifican nuestros modos sensoriales de recepción, es decir, el sensorium humano. Las coordenadas espacio-temporales se ven directamente afectadas por ello. Nuestra experiencia perceptiva no es universal, sino cultural, propia de los diferentes estadios del desarrollo industrial y tecnológico. Por esto mismo, las lecturas de la obra benjaminiana han cobrado tanta importancia. Simplificando mucho podríamos decir que otra gran influencia fue la de Marshall McLuhan para quien la tecnología no modifica el sensorium humano sino que es una extensión de él.

se iniciaban proyectos críticos y colectivos que se proponen cuestionar de una vez por todas los tópicos heredados de los ámbitos cerrados de las disciplinas. Máxime cuando hoy somos todos operarios de la gran fábrica en que se ha convertido el museo; no solo por el hecho de que muchos centros de arte contemporáneo estén ubicados en viejas fábricas (de la Tate Modern al Matadero en Madrid). Hito Steyerl argumenta que detenerse en esta operación de remplazo, simplifica y *anecdotaliza* las cosas ya que se debe admitir que el centro de arte es realmente una fábrica, un centro de producción. Así considerado, industria de la cultura

Marshall McLuhan fue de los primeros en prefigurar nuestro mundo tecnológico: «Usted ya no puede irse a casa», decía a principios de los sesenta, porque los nuevos medios hacían imposible el límite de las paredes, de los muros de la ciudad

o del entretenimiento, fábrica del capitalismo cognitivo, el museo deja de ser un lugar elitista y fuera del mundo, apolítico; es tremendamente político por las condiciones laborales en las que viven sus operarios. Muchos artistas han trabajado sobre ello, desde una crítica institucional ya institucionalizada, como puede ser el caso de Hans Haacke (1936) al colectivo C.A.S.I.T.A, que se reunió en el Matadero con los antiguos obreros para comparar sus modos y medios de vida. En definitiva, y en palabras de Piotr Piotrowski, el tipo de museo denominado *Universal Survey Museum*, «arraigado en la ideología nacionalista y en la hegemonía europea occidental» necesitaría utilizar la teoría crítica para «salvar la distancia entre la crítica de la institución y una institución que sea crítica».

5 ARTISTAS

1

¿Cuál debe ser el papel del espectador ante una obra de arte actual?

5 PREGUNTAS

Patricia Esquivias

- a) Ninguno, que sea lo que tenga que ser.
- b) No tener expectativas, tener curiosidad.

Esther Ferrer

No comprendo la pregunta, ¿por qué el espectador/a debe tener un papel determinado? Frente a una obra, es libre de examinarla, analizarla, interpretarla o no, aceptarla o rechazarla, no veo en que hay «un deber ser» de espectador.

ns Haacke realizó ante, muestren al s casual que ha el pueblo ante el atizarán sin duda a serie prefieren Pollock. Muchos



, de hecho, como estado de cosas, n cuestión y, con a firme como co- pronto se quiebra e por Montaigne. e vivir supone ya o hay tierra algu- do podemos leer erl: «el horizonte e inventaron los ad».

se iniciab
cuestionar de un
cerrados de las c
de la gran fábrica
cho de que much
viejas fábricas (c
argumenta que c
anecdótica las co
mente una fábrica

Mar
prim
mun
no p
princi
los
impos
de

de la cultura o c
el museo deja d
tremendamente
sus operarios. M
crítica instituc
Hans Haacke (19
dero con los ant
vida. En definiti
denominado *Uni*
cionalista y en la
teoría crítica pa
y una institució

5 ARTISTAS

Wilfredo Prieto

Es muy diverso, depende de la intención comunicativa, el nivel de interacción de cada obra y de la aptitud y necesidad del espectador en cada momento. Claramente hoy en día el espectador tiene un protagonismo mayor, debido a que los nuevos medios de comunicación, en especial Internet, forman nuevas maneras de recibir la información, y a su vez de interactuar y compartir el conocimiento. Ahora nos encontramos ante un espectador interactivo y sofisticado y esto, de alguna manera, también condiciona las formas de constituir el arte hoy.

Isidoro Valcárcel Medina

El papel del espectador es el que ha debido tener siempre pero que nunca ha tenido. Tiene que asimilar el papel de coautor evitando en cualquier caso un papel pasivo. El autor debe generar obras que generen a su vez la intervención creativa del espectador no sólo como mero contemplador. El artista tiene que dar un territorio incompleto para que sea completado.

5 PREGUNTAS

Eulàlia Valldosera

Puesto que todo está en perpetuo movimiento, cada día surgen preguntas nuevas para las que no existen respuestas actualizadas. Como si a cada nuevo paradigma naciera material sin lenguaje que hubiera que codificar para poder ser transmitido y almacenado por todos, para poder ser integrado y convertido en una herramienta para el desarrollo evolutivo de la vida, aunque ello conlleve una mirada al pasado desde una nueva perspectiva.

Desde el arte se proponen respuestas para las cuales el espectador debe aventurarse a formular el enunciado específico de las preguntas a la que pretenden responder. Y todo espectador lo hará en su propio lenguaje, desde su experiencia y su conocimiento. Ahora más que nunca el espectador debe tomar conciencia de sí mismo y de las herramientas de las que dispone para acometer su función que supera la del mero receptor de una verdad universal.

ns Haacke realizó
ante, muestren al
s casual que ha-
el pueblo ante el
atizarán sin duda
a serie prefieren
Pollock. Muchos



, de hecho, como
estado de cosas,
n cuestión y, con
a firme como co-
oronto se quiebra
e por Montaigne.
e vivir supone ya
o hay tierra algu-
do podemos leer
erl: «el horizonte
e inventaron los
ad».

En acción

NO ES CASUAL que esta (fig. 8) y otras fotografías que Hans Haacke realizó en la Documenta de 1955, donde trabajaba como ayudante, muestren al espectador en actitudes poco reverentes. Tampoco es casual que hayan sido recuperadas por él para evidenciar la lejanía del pueblo ante el «pathos del arte moderno». Algunos espectadores empatizarán sin duda con los niños que en algunas fotografías de esa misma serie prefieren jugar a contemplar los grandiosos cuadros de Jackson Pollock. Muchos



Fig. 8 Hans Haacke *Photographic Notes*,
Documenta 2 (1959)

artistas del entorno del 68 se toman el juego muy en serio, de hecho, como ha señalado Mireia Sentís, viven en sus límites. En este estado de cosas, la figura del espectador a distancia se vuelve a poner en cuestión y, con ella, la metáfora del naufragio visto *a salvo* desde tierra firme como comentábamos anteriormente. Blumenberg reconoce que pronto se quiebra el papel asignado por Lucrecio y recuperado más tarde por Montaigne. Otros pensadores habían convenido en que el hecho de vivir supone ya estar en mar abierto: estamos todos embarcados, ¡ya no hay tierra alguna! diría el Nietzsche de la *Gaya Ciencia*. En este sentido podemos leer también parte del texto que nos acompaña de Hito Steyerl: «el horizonte estable fue esencialmente una proyección hasta que se inventaron los horizontes artificiales para crear la ilusión de estabilidad».

se iniciab
cuestionar de ur
cerrados de las c
de la gran fábrica
cho de que much
viejas fábricas (c
argumenta que c
anecdótica las co
mente una fábrica

Mar
prim
mun
no p
princi
los
impos
de

de la cultura o c
el museo deja d
tremendamente
sus operarios. M
crítica instituc
Hans Haacke (19
dero con los ant
vida. En definitiv
denominado *Un
cionalista y en la
teoría crítica pa
y una institució*

Por lo tanto, los artistas del entorno del 68 ya tendrían mucho camino andado. Solo quedaba recordar que todo lo que recogía lúcidamente la tradición filosófica moderna parecía obviarse en los campos del arte. De ahí el enfado de Bruce Nauman (1941), uno de los artistas que no cesa de increpar al espectador y darle órdenes contradictorias: «Pay attention mother fucker» (Presta atención, hijo de puta), se lee del revés en un dibujo de 1973. Ya en una instalación de 1968 nos había introducido en un cubo donde nada hay expuesto, una sala con altavoces camuflados en la que solo se escucha su voz: «Get out of my mind, get out of this room!»



Fig. 9 Bruce Nauman
Bouncing in the Corner #1 (1968)

(Sal de mi cabeza, sal de esta habitación). Esta obra, que literalmente nos expulsa del *cubo blanco*, explica sin contemplaciones la transformación del espectador en un actor que cumple órdenes.

Si por entonces se cuestiona la figura del espectador moderno entregado a la contemplación, se debe en parte a que la propia acción comienza a ser un capítulo importante de la poética de muchos artistas. A este respecto es significativa una exposición que tuvo lugar simultáneamente en tres galerías distintas de Milán, un proyecto de 1967 denominado *Con Temp. L'azione*. Es decir, aparentemente *contemplación* pero, en definitiva, lo que indica el título en italiano es que *con el tiempo* se hallaba irremediabilmente unida *la acción*, el proceso, el transcurso de la obra. El propio Bruce Nauman lo tenía muy claro. Sabía que en su

taller no iba a dibujar, esculpir o pintar pero, como era un artista, tenía que permanecer allí. Con una importante compañía, eso sí, la cámara super-8 que lo enmarcaría inevitablemente dentro del marco pero de forma poco ortodoxa (fig. 9).

Con el tiempo, el museo o el espacio expositivo devino la casa habitual de las acciones del artista: dormir, edificar, amontonar, barrer, mostrarse en vitrinas, enseñar, cuidar, cocinar... Siempre que esto ocurra amparado por el marco institucional estaremos en la auto-referencialidad. El arte habla del arte aunque pretenda emular la vida. Se podrían cuestionar



Fig. 10 VALIE EXPORT
Tapp und Tatskino (1968) Foto: Werner Schulz

muchas prácticas que utilizan el espacio expositivo para desarrollar desde él pequeños eventos que demuestran que la fiesta continúa. Creo recordar que fue Yuri Lotman quien dijo: «El ritual es obligatorio, la danza voluntaria». Ningún artista puede obligarnos a bailar. En el entorno del 68 lo hacían mejor, salían fuera de la institución para comer y beber juntos, ayudarse en sus obras, montar restaurantes económicos o simplemente se quedaban dando saltitos en su estudio, por volver de nuevo a Bruce Nauman.

Podemos comprender muy bien que fuera entonces cuando las mujeres artistas deciden que «lo personal es político» y que las acciones que vehiculaban sus gestos cotidianos se desarrollen mucho mejor fuera del *cubo blanco*. En *Touche cinema* (1968), VALIE EXPORT (1940), valiéndose de un pequeño cubo abierto, da al traste con las dicotomías

entre distancia y proximidad, visualidad y tactilidad que soportaba la cultura patriarcal dominante. En la obra, mezcla de performance y vídeo, el espectador es llamado, de forma menos autoritaria que la voz de Bruce Nauman, a convertirse en actor.

Las cosas (de la vida) y el marco

ENTRAMOS POR UNA puerta de un museo donde hay un cuadro con una puerta que nos lleva al interior de o a determinados objetos de caza que están dentro y fuera de una hornacina, como ocurre en John F. Peto (1854-1907), pintor decimonónico especialista en trampantojos que deja intencionadamente unas cerillas a mano, en el borde. El marco contiene y delimita un mundo. Lo decía Roland Barthes: «representar es enmarcar». Y también Georg Simmel respecto al paisaje: tiene que haber un «acto conformador del mirar», una actitud de demarcación para que la naturaleza se convierta en paisaje.

Sin embargo, uno de los cambios sustanciales en el mencionado entorno del 68 estriba en que la presentación tiene más interés que la representación. ¿Qué sentido tienen un montón de caramelos en un museo, una lechuga, un grillo, veinticuatro tenazas tiradas por el suelo, un caracol, mi propia sombra, el reflejo de la luna porque es de noche y el museo solo abre para esto veinticuatro horas? ¿O el gran sol ante el que me tumbo en la Tate Modern, ya que fuera llueve y está tan desagradable...? Hoy en día son experiencias reales, algunas muy caras, por cierto, quiero decir costosas, experiencias que tenemos la ocasión de encontrar todavía en los museos, como si la lección de Paul Cézanne fuera im- placable y hubiera realmente que esforzarse para ver, ya que las cosas están desapareciendo. Recuerdo un comentario que Ángel González le hiciera a Jannis Kounellis (1936) en el catálogo de su gran exposición del MNCARS, en 1989: «ivaliente cosa que el fuego caliente y el agua refresque!», diría la gente «indiferente o escamada»: «son prodigios tan grandes —comenta Ángel— que a menudo pasan desapercibidos a quienes no han sufrido cada día, durante largas y penosas horas de trabajo, su hostilidad y sus rigores». En esto del arte, no hay más que tener paciencia y esperar unos años porque es profético. Esta experiencia, muy de los años sesenta, setenta incluso, solo puede recuperarse con cariño, ironía y, sobre todo, contexto, como ha sido el caso de Wilfredo Prieto (1978): *Las migas de pan, también son pan* (fig. 11).

Pero no es una ironía universal. Contextualizado, este artista cubano va más allá de los poemas-objeto de Joan Brossa o las fotografías de Chema Madoz, que nacieron para el museo pero se han visto parodiadas en el horizonte del «hágalo usted mismo» propio de las herramientas web... Es cierto que «bajadas de Internet» las obras «en

imagen» de Brossa, Madoz o Prieto, por su intrínseco contenido poético, podrían ser intercambiables. Ellas y muchas de las que nos llegan por correo electrónico en los mensajes *ocurrentes*. En el caso de Prieto, el recorrido por la sala de exposiciones nos provee del juego fenomenológico necesario: el hecho físico de estar evitando pisar la coca-cola derramada, en la pieza *Cuba Libre*, el juego antropométrico de vernos enfrentados a un pequeño azucarillo... Ejemplos que nos explican muy bien cómo son ahora el espacio y el discurso expositivo los que activan la lectura poético-política de las obras.



Fig. 11 Wilfredo Prieto
Las migas de pan, también son pan (2010)

¿De qué ver se trata?

ESTA OBRA DE Antoni Muntadas (1942) (fig. 12) advierte de la diferencia entre mirar, ver y percibir. Si fuera tan fácil de explicar, no sería una obra de arte. El foco de luz, aplicado a cada palabra escrita en la pared, las rodea de una aureola. ¿Es esto lo que puede interesar de la propuesta? Vista la instalación en su lugar de exhibición cobra todo el sentido. Ya sabemos: aquí, en el museo, miramos de una manera distinta a como se hace en los mundos de la vida, pero tiene tanta importancia esta mirada que ya nada será igual más allá de estos muros que separan el arte de la



Fig. 12 Antoni Muntadas
Mirar Ver Percibir (2009)

vida. Es el museo —que puede ser expandido, virtual, mental— el que ante la obra *Refugio* (2009) de Françoise Vanneraud (1984) (fig. 13) nos hace pensar en las acampadas de Sol, pero también en *Pavimento-Tautologia*, una obra horizontal de Luciano Fabro (1936-2007) que simplemente enmarca un hecho de la vida: las mujeres de su pueblo preservaban con un simple periódico el suelo recién pulido. Y, como horizonte, creo que en ambos, las placas minimalistas de Carl Andre (1935) (fig. 14).

Al salón moderno se iba a echar vistazos, a cotillear, como han señalado Thomas Crow o el mismo Diderot. Pero lo mismo ocurría con los paseos en la naturaleza, se trataba de mover el ojo, de sorprenderse amablemente ante lo variopinto de la experiencia. Ciertamente es que en la misma época, tanto en el museo como en la naturaleza, había siempre un momento para ponerse serio y ensimismarse. Esto podía ocurrir ante mares embravecidos o cumbres inaccesibles, pero, poco a poco, los espectadores de los museos imitaban inconscientemente esta actitud y se quedaban mudos delante de un color o una expresión. La experiencia de lo sublime logró ser enmarcada, es decir, domesticada por los usos de la razón hecha pincel: de Caspar David Friedrich a Mark Rothko pasando inevitablemente por J. M. W. Turner. La línea del horizonte, como nos cuenta Brian O'Doherty, tuvo mucho que ver con todo ello. Dicen que tanto en la mudez como en la mirada prolongada estaría el verdadero comienzo de la historia del museo moderno tal y como lo hemos venido concibiendo. Tiene todos los componentes: silencio, distancia, respeto,



Fig. 13 Françoise Vanneraud
Refugio (2009)



Fig. 14 Carl André
The Void Enclosed by Lead & Copper Squares of Three, Four & Five (1998)

veneración, olvido de sí. Todos los componentes de una experiencia religiosa. Sin embargo, más allá de las referencias románticas, cabe recordar que en la época que Hans Belting considera previa a la época del arte, las imágenes de devoción se proponen también como interlocutoras del fiel espectador. Nadie les negaría a estas imágenes el aura que les pertenece y, sin embargo, su misión consiste en la eterna conversación con sus espectadores. Habría que calcular la distancia necesaria para estos procesos de identificación, es decir su nulidad. De manera que aura y huella, distancia y proximidad, veneración e identificación empática,

Minimal

LA PALABRA MINIMAL se ha banalizado en los últimos tiempos como adjetivo que se refiere a asuntos de diseño formados por elementos básicos, sobrios, sin color ni ornamento que tienden además a la repetición y la serie. Un purismo excesivo en todos los sentidos. De este modo, *minimal* puede ser un mueble, una tienda de moda o una escenografía de danza. Tanto en la RAE como en Wikipedia, donde están definidos todos estos asuntos, se pierde el sentido del *minimal* que aquí utilizamos, es decir un movimiento concreto que se dio como corte histórico en la historia de la escultura a mediados de la década de los sesenta y que cambió radicalmente la relación que el espectador tenía con las obras. Artistas como Robert Morris, Donald Judd o Carl Andre se alejaron de la obra única y artesanal para pensar la escultura desde la repetición de elementos modulares, contruidos industrialmente, sin huella alguna de la mano humana ni referencias a la historia. Un arte serial, no referencial, extremadamente abstracto y conceptual que se rige por lógicas rigurosas más que por la decisión personal de sus *autores*. Cercanos a la fenomenología de la percepción, los artistas apelan a un espectador que se desplaza, en torno o a lo largo de los *objetos*, y experimenta en este recorrido los cambios que se producen entre tres variantes: su cuerpo, los módulos escultóricos y el espacio de la sala. La contemplación tradicional se ve sustituida por la relación entre esas tres variantes, unos juegos que se efectúan tanto espacial como temporalmente.

más allá del perderse del místico en dios, propio de la estética idealista, son actitudes que se pueden recuperar también en el ritual del museo.

Este trabajo de Carlos Fernández-Pello (1985) (fig. 15) condensa magistralmente el peso del idealismo dominante. La mirada se acomoda a los modos de ver prefijados, es cierto que, ante la naturaleza, como señala el tópico, «nunca te cansas de mirar», pero se ve frustrada por un letrero que la confirma. Pello nos presenta su trabajo en un lenguaje fotográfico, directo, creíble: cualquier móvil puede captar esta señal, cualquier formato puede admitirlo, podemos encontrarnos con él en grandes dimensiones en



Fig. 15 Carlos Fernández-Pello
Sin título de la serie *Letanía romántica* (2007)

un museo o en el *muro* de las redes sociales. Además del panel, la palabra *sublime* tiene otro marco, de ahí que el guiño sea captado en el contexto de la estética occidental decimonónica. Es el marco de referencia que diría el lingüista George Lakoff, algo que no se puede ver ni oír: «todas las palabras se definen en relación con marcos conceptuales. Cuando se oye una palabra, se activa en el cerebro su marco (o su colección de marcos)». Por volver a Muntadas, él mismo contesta desde otra obra en forma de cartel, panel o pegatina: *Atención, la percepción requiere participación* (fig. 16). Un adhesivo, que forma parte de *On Traslation: Warning*, fue distribuido en Ginebra y cada cual lo fue pegando a su antojo por toda la ciudad. Posteriormente el lema se mostró en la exposición, se tradujo



Fig. 16 Antoni Muntadas
On Translation: Warning (1999-...)
Museum am Ostwall Dortmund (Alemania, 2003)

en el periódico *Le Temps* a ocho idiomas, etc. Muntadas nos señala la estructura de bucle en constante reactivación, necesario en todo trabajo que se precie: «Activar el artefacto» es su grito de guerra.

Hemos hecho una defensa del curioso —pese a que en la tradición filosófica moderna no sea una figura que salga muy bien parada— porque el ojo curioso es necesario en nuestro ámbito. Muchas de las prácticas artísticas que se proponen hoy en los espacios del arte apelan a otra mirada, más cercana a la herencia del paseante de la bulliciosa metrópoli que del solitario campestre. Los pintores impresionistas utilizaron a su favor los divertimentos populares. La gente miraba mucho fuera del salón de pintura, miraba los escaparates, los anuncios, se miraban unos a otros en los cafés. Ya sabemos el reto que todo ello supuso para las vanguardias.

En los primeros años del siglo xx, un lugar sacudió la percepción de las masas, al margen, claro está, de la racionalización fordista de la cadena. Hablamos del cine. El paseante de los centros de arte ha heredado de alguna forma esta manera de ver distraída. Sin embargo, cuando se trata de videoinstalaciones, se le reclama constantemente su atención. «En el cine uno, una, tiene la libertad de dormirse», decía Steyerl en alguna entrevista. Hay bastante diferencia entre la masa que acude al cine —esa masa revolucionaria a la que se refiere Walter Benjamin que cambia radicalmente el ensimismamiento contemplativo por una «atención en estado de distracción»—, y la muchedumbre, los públicos que en el museo son obligados a prestar atención. Es decir, puedes permanecer un rato largo ante el *Mont Saint-Victoire* de Cézanne pero *tienes* obligatoriamente que ver de principio a fin la videoinstalación que se te ofrece. Curiosos cambios, los propios de tiempos en los que algo no acaba de morir del todo ni algo de emerger completamente.

Por finalizar con la pregunta: ¿de qué ver hablamos?, avanzamos aquí que hace décadas que los espacios de arte contemporáneo trabajan con artistas que intentan recuperar unos sentidos que —de Kant a Adorno— nos sumían, según ellos, en el interés personal, nos *acercaban* demasiado a las cosas; artistas que intentan aproximarnos también a otras modalidades *menores* de la visión y la escucha. Este tipo de experiencia estética, como muy bien se puede ver en la poética de Lygia Clark (1920-88), va más allá del sentido de la vista que operaba tradicional y autoritariamente en la cultura de occidente. El paradigma estético defendido por Felix Guattari, desde el que se puede comprender a Clark, como bien nos ha mostrado Suely Rolnik, no admite compartimentos estanco. Es imposible autonomizar esferas. Si la poderosa máquina capitalista ha conseguido organizarse en la separación y operar (esta vez mediante un control a distancia) por medio de modos de subjetivación preestablecidos, es absolutamente necesaria la singularización y esta se consigue, por parafrasear a Rimbaud, mediante el desarreglo de todos los sentidos.



Fig. 17 Tomás Saraceno *Galaxies Forming along Filaments, Like Droplets along the Strands of a Spider's Web* (2009)

Cambio de episteme: otra mirada, tantas distancias

DE NUEVO EN el museo, encontramos recientemente esta instalación que, separada setenta años de la de Marcel Duchamp, invade el *cuadro blanco* para contarnos ahora cosas distintas. Los espectadores se encuentran interceptados, se han de volver actores y se les permite que deambulen por la sala. A partir esta obra de Tomás Saraceno (1973) (fig. 17) Bruno Latour ha pensado el metafórico enfrentamiento entre dos grandes paradigmas: la esfera defendida por Peter Sloterdijk y la red, su propio ámbito epistemológico. Desde el principio, el museo reclamó la cabaña, del mismo modo que la modernidad se identifica con esta figura. Recientemente ha tenido lugar una exposición, *Cabañas para pensar*, que daba cuenta de estas cosas. Ahora sabemos que el hecho de vivir en línea, *on line*, se impone y ello obliga a que se opere en nosotros una transformación radical. Se está haciendo. Dos metáforas parecen oponerse en estos modelos perceptivos: la cabaña y las plazas (figs. 18-19), la contemplación y la distracción, el ensimismamiento y la dispersión. Tomo estas palabras en sentido benjaminiano.

Antes he mencionado que la curiosidad había estado muy mal vista en la filosofía moderna. Añado ahora que era considerada, desde Agustín

Volvemos irremediablemente al paradigma estético defendido por Guattari que ha sido también muy importante para el activismo del siglo XXI, porque el potencial creativo, el potencial estético conseguirá romper con la camisa de fuerza semiótica dominante

de Hipona y Pascal hasta Heidegger, como propia de la debilidad de carácter y de «propensiones morales inconvenientes». Las nuevas formas —curiosas— de experiencia que los recursos digitales posibilitan han sido revitalizadas por estudiosos de la cultura visual y por artistas que consideran sumamente relevante destacar las capacidades epistémicas de nuestro trasiego constante, esta nueva *flânerie* visual y acústica por los mundos de la red. Paolo Virno, por ejemplo, ha rescatado la curiosidad (junto a la charla) como «virtud epistemológica», «recurso cognitivo», instrumento de aprendizaje y experimentación. Lo que pasa en *las plazas*, en cuanto mecanismo de cognición estética y política, tiene también como protagonistas a las redes. Cruces entre el espacio digital y el físico. Pablo Martínez lo dice muy bien: «Para que se dé lo político, los cuerpos han de aparecer, pero no solamente los cuerpos físicos, sino también sus imágenes». Volvemos irremediablemente al paradigma estético defendido por Guattari que ha sido también muy importante para el activismo del siglo XXI, porque el potencial creativo, el potencial estético conseguirá romper con la camisa de fuerza semiótica dominante. Si el arte sigue proponiendo nuevas formas de vida y experiencia, allá donde tenga lugar será bienvenido. Así entendido, el museo solo será uno de esos espacios *tangibles* privilegiados, en el mejor sentido de la palabra.

No solo nosotros sabemos que los espacios del arte son algo *tangible*, lugares donde entramos y salimos —aunque generalmente nuestra vida transita en un tanto por ciento elevado por otros mundos: los *www*—,

también lo saben los museos, al menos los centros de arte. La e-image, en palabras de José Luis Brea, ha venido a trastornar definitivamente estos mundos transitables, de marco dentro del marco. Brea nos ha dejado la preclara definición de una nueva episteme y, sin embargo, la pequeña pantalla, la de Youtube o los marquitos de Imágenes Google, funcionan todavía a modo de resistencia de un mundo que se está yendo pero no se acaba de ir. Ya lo hemos dicho, pero quiero ahora recuperarlo con Walter Benjamin quien nos lo recalcó en todos los sentidos: el daguerrotipo y la fotografía, las carretas y los coches. Y en medio de este estado de cosas,



Fig. 18 Digne Meller-Marcovicz
La cabaña de Heidegger: Un espacio para pensar

el autor como productor. El cambio epistémico se basa en una toma de conciencia (radical) de que la producción y la recepción de imágenes se ve directamente afectada por los procesos de distribución de las mismas.

Para finalizar, ¿qué podemos recuperar de esos tres espectadores que inauguran la modernidad? Del pitagórico, que no asiste a los juegos para vender; del lucreciano, el doloroso ejercicio de la reflexión; y del propio de la estética idealista, el hecho de que la idea estética nos ayude a «pensar más». ¿Qué les falta a todos ellos? ¿Qué les sobra? En primer lugar les sobra el exceso de ser *ellos*, herencia masculina de la cultura patriarcal; les sobran todas las tensas dicotomías que manejan: cuerpo y pensamiento, mente y sentidos, imagen y texto... Y les falta cuerpo, afecto, tensión humoral pensante. No por ello la distancia ha de ser estigmati-

zada. Kaja Silverman nos ha explicado muy bien su implicación en una identificación que «se ajuste a una lógica exteriorizadora y no incorporadora»; la falta de distancia nos conduce a una relación aniquiladora con el otro. La distancia es necesaria para respetar la otredad.

Los marcos se rompen, las barreras se disuelven, los espectadores colaboran con los productores. Los sujetos, los objetos, los signos, las imágenes y las máquinas viven el sueño de una vida en común, pero mientras el arte sea esa forma de suspender el sentido generando un marco distinto al cotidiano, la distancia será inevitable, absolutamente



Fig. 19 Julio Castro *Estamos en paro, pero no nos parareis. Tu corrupción mi perdición* (2012)

necesaria. Por ello, quizá el viejo texto de Viktor Shklovski, *El arte como procedimiento* (1917) sobrevuele más de lo que pensamos y es posible que para percibir, como decía Shklovski, que «la piedra es piedra» exista todavía «eso que se llama arte»; y el espacio expositivo, virtual, físico, sideral, allá donde esté, sea únicamente el marco que da la bienvenida a la desautomatización de la mirada.

Aurora Fernández Polanco

Aurora Fernández Polanco es profesora de arte contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid. Dirige el Grupo de Investigación «Imágenes del arte y reescritura de las narrativas en la cultura visual global», así como la revista *Re-visiones* (re-visiones.imaginar.net) En sus escritos, conferencias y comisariados se ha preocupado por asuntos relativos a política, memoria, visualidad y representación.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, THEODOR W., *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1989.
- BARTHES, ROLAND, «La representación», en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 94.
- BENJAMIN, WALTER, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989.
- BLUMEMBERG, HAROLD, *Nafragio con espectador*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1995.
- BOZAL, VALERIANO, *Historia de las ideas estéticas II*, Madrid, editorial 16.
- BREA, JOSÉ LUIS, *Las tres eras de la imagen*, Madrid, Akal, 2010.
- GARCÍA GUAL, CARLOS, «Los que iban a mirar», en *Revista de Occidente*, 134-135, Madrid, 1992, P. 5.
- GONZÁLEZ, ÁNGEL, «J.K. va in paradiso», en cat. exp. *Jannis Kounellis*, Madrid, MNCARS, 1996.
- GUATTARI, FELIX, «El nuevo paradigma estético», en *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*, Buenos Aires, Paidós, 1994.
- HOLMES, BRIAN, «La personalidad flexible. Hacia una nueva crítica cultural», *Brumaria*, nº 7, 2006.
- LAKOFF, GEORGE, *No pienses en un elefante*, Madrid, editorial Complutense, 2007.
- LATOURET, BRUNO, *Some Experiments in Art and Politics*, e-flux, nº 23, 2011 <http://www.e-flux.com/journal/some-experiments-in-art-and-politics/> (visto el 19 de marzo de 2012).
- MALLARMÉ, STEPHAN, «Un espectáculo interrumpido», *Obra poética II*, Madrid, Hiperión, 1981.
- MARTÍNEZ, PABLO, «Agujerear la realidad. Sobre cuerpos, imágenes y plazas», en *Re-visiones*, nº 1, 2011, <http://re-visiones.imaginar.net/spip.php?article21>
- MÖNTMANN, NINA, «La empresa de la institución artística en el capitalismo tardío», en *eipcp*, 01, 2006 <http://eipcp.net/transversal/0106/moentmann/es>
- O'DOHERTY, BRIAN, *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*, Murcia, CENDEAC, 2011.
- PIOTROWSKI, PIOTR, «Un historiador del arte entre la universidad y el museo. Hacia la idea de un museo crítico», en *Index*, Barcelona, MACBA, nº 0, 2010, www.macba.cat/index
- RANCIÈRE, JACQUES, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Bordes/Manantial, 2010. Entrevista a Jacques Rancière: www.revuedeslivres.fr/critique-de-la-critique-du-spectacle-jacques-ranciere (visto el 19 de marzo de 2012).
- ROSS, CHRISTINE, *The Aesthetics of Disengagement: Contemporary Art and Depression*, Minnesota, University Minnesota Press, 2006.
- RUIZ DE SAMANIEGO, ALBERTO y MOURIÑO, JOSÉ MANUEL, *Cabañas para pensar*, Madrid, Maja Ediciones, 2011.
- SENTÍS, MIREIA, *Al límite del juego*, Madrid, Árdora, 1994.
- SHKLOVSKI, VIKTOR, *El arte como procedimiento*, Madrid, Alberto Corazón, 1973.
- SILVERMAN, KAJA, *El umbral del mundo visible*, Madrid, Akal, 2009.
- SIMMEL, GEORGE, «Filosofía del paisaje», en *El individuo y la libertad*, Barcelona, Península, 1986.
- SMITHSON, ROBERT, *Cultural Confinement*, 1979. <http://www.robertsmithson.com>
- STANISZEWSKI, MARY ANNE, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge Mass, MIT Press, 1998.
- STEYERL, HITO, «¿Es el museo una fábrica?», <http://www.blogsandocs.com/?p=609> (visto el 10 de octubre de 2010).
- Situaciones (Colectivo), *Encuentro taller Las Lindes* ca2m.org/es/documentos/doc.../256-taller-las-lindes-mayo-2011
- TIECK, LUBWIG, *El gato con botas*, Madrid, Abada, 2003.
- VIRNO, PAOLO, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Madrid, Traficantes de sueños, 2003.
-

¿Pato o conejo?

Dora García



Fig. 1 James Coleman *Duck-Rabbit* (1973)

LA RAZÓN por la que soy artista es sin lugar a dudas la admiración desmedida que sentía y siento por ciertos artistas. Lo que más deseaba no era coleccionarlos, sino vivir entre ellos. Es por ello que decidí hacerme artista, con la esperanza de coincidir con ellos en ciertas ocasiones y disfrutar de su compañía. La razón por la que soy artista no fue desde luego el tener especiales aptitudes para ello (si es que existen especiales aptitudes para ello) —porque no las tengo—. A menudo considero mi actividad de artista como una impostura, una falsedad que será denunciada, expuesta, tarde o temprano: tarde o temprano seré desenmascarada y

Me gustan los artistas que irritan al público, que lo exasperan. Me gustan los artistas que decepcionan al público

expulsada del paraíso, espada flamígera de por medio. Es por ello también que nunca me ofenden cuando me dicen que no soy artista, que soy una mala artista o que los artistas son unos sinvergüenzas. Ante esto me encojo de hombros con expresión de: «¡Qué me va a contar usted a mí!».

La razón por la que soy artista es sin lugar a dudas la intensa admiración que sentía y siento por ciertos artistas. Pero como decía Lewis Carroll cuando las madres victorianas, conocedoras de *Alice in Wonderland*, querían presentarle a sus niñas y niños: «Señora, yo no como de todo». Yo tampoco como de todo. No todos los artistas me gustan. La intensidad de la pasión que siento por algunos solo puede compararse con la intensidad del hastío que otros me producen. Es más, creo que existe la incompatibilidad entre admiraciones. Por ejemplo, no puedes admirar a Julian Schnabel si admiras a Stanley Brouwn. No puedes amar el trabajo de Jan Fabre si amas el de Mladen Stilinovic. No puede gustarte la obra de Marina Abramovic si te gusta la obra de Jiří Kovanda.

A partir de estos pares puede deducirse una tendencia: me gustan los artistas que requieren un cierto esfuerzo.

Me gustan los artistas de los que raramente hablan los periodistas. Me gustan los artistas que dan mal en la foto. Me gustan los artistas en los que es difícil encontrar la obra, medirla, o saber cuándo se ha terminado.

Me gustan los artistas en los que no se sabe muy bien a dónde hay que mirar. Me gustan los artistas en los que absolutamente todo significa algo. Me gustan los artistas que provocan confusión y malestar. Me gustan los artistas en los que es difícil saber cuándo hay que aplaudir. Me gustan los artistas con los que a menudo piensas que es mejor no aplaudir. Me gustan los artistas en los que te encuentras tú solo aplaudiendo. Me gustan los artistas en los que sientes que el suelo se hunde bajo tus pies. Me gustan los artistas ante los que piensas: «¡Tierra, trágame!».

Me gustan los artistas cuya pasión por la sobriedad es casi enfermiza. Me gustan los artistas que son difíciles de coleccionar a no ser que estés dispuesto a que te tomen por loco otros coleccionistas. Me gustan los artistas que tienen una relación con la idea de verdad y de fe. Y me gustan los artistas con sentido del humor, sin ser nunca graciosos.

Con cada uno de estos tres artistas: Stanley Brouwn, Mladen Stilinovic y Jiří Kovanda (supongo que no pensarían que los que me gustaban eran Schnabel, Fabre y Abramovic, grandes artistas sin duda, pero los gustos, ya se sabe) podría contar el momento de encuentro con sus trabajos casi en términos de conversión (son artistas que tienen que ver con la idea de verdad y de fe).

Con Stanley Brouwn (1935) ocurrió en dos tiempos. En un periódico neerlandés gratuito dedicado al arte, se distribuía un inserto realizado por el artista: en la página en blanco, una frase de pequeña tipografía Times establecía: «En este momento Stanley Brouwn se encuentra a X m. de este punto».

Aquello llegó a obsesionarme. Con un mensaje tan simple y con medios tan escuetos y multiplicables (el periódico tenía una tirada de 5.000 ejemplares, lo que quiere decir que habría en un determinado momento 5.000 lugares de los que Stanley Brouwn se encontraba a X m.), el artista Stanley Brouwn entraba en mi percepción diaria con intensidad sorprendente. Donde yo estuviera, hiciese lo que hiciese, Stanley Brouwn se encontraba a X m. de allí.

El segundo momento fue en una exposición individual (Stanley Brouwn nunca participa en exposiciones colectivas, intenta evitar que se escriban textos sobre su obra y no concede entrevistas) en la galería Micheline Szwajcer en Amberes. En una pared podía leerse la siguiente cartela: «vídeo, Stanley Brouwn, título: 100 m.». Un título semejante, «100 metros», me llenó de expectativas. Al entrar en la sala ligeramente oscurecida, un vídeo de plano fijo enfocaba una valla en un cruce de carreteras que rezaba: «McDonald's, 100 m.».

Me gustan los artistas que irritan al público, que lo exasperan. Me gustan los artistas que decepcionan al público.

El público (el gran público, este adjetivo *gran* no aclara si nos referimos al tamaño o a la ejemplaridad) admira a los artistas del exceso (que podrían llamarse Fabre, Schnabel, Abramovic). Un artista del exceso debe

hacer algo que el gran público no puede hacer: lo que el artista hace debe ser más grande, más alto, más largo, durar más, demostrar un virtuosismo extraordinario, contener miles de horas de trabajo.

Imagino que por eso el gran público se irrita extraordinariamente frente a artistas que no solo no hacen nada más grande, alto, largo, duradero, virtuoso o meticuloso, sino que incluso parecen no hacer nada en absoluto. Y esto irrita al gran público, hasta el punto de que se sienten estafados, como si les hubieran dado gato por liebre. «Yo vine a ver esto (un gato) y me dan esto (una liebre)».



Fig. 2 Jiří Kovanda
Waiting for Someone to Call me... (18 noviembre 1976)

Pero es el ojo del espectador el que decide si es gato o si es liebre, como en el famoso acertijo visual de ¿Conejo o pato? tan bellamente presentado en ese trabajo de James Coleman: *Duck-Rabbit (Canard-Lapin)* (1973) (fig. 1).

Conocí a Jiří Kovanda (1953) en un viaje a Praga, invitada junto a otros artistas por el Instituto Descartes en Praga. Se hizo una cena con varios artistas checos y decidimos que al día siguiente visitaríamos el estudio de Jiří Kovanda.

El estudio resultó ser su casa y un Jiří Kovanda en pantuflas rogó a su padre y a su hija que se quedaran silenciosos en el cuarto de estar y nos condujo a otra habitación, que resultó ser un armario. Éramos cuatro personas y entramos con dificultad en un armario grande lleno de mantas y maletas. Sobre la pared había colgados una serie de cuadros y dibujos.

Jiří Kovanda explicaba cada uno de ellos como si fuera una enciclopedia. Después nos confesó que para él era algo natural el presentar su obra así, «escondida», por la razón siguiente: en los años noventa hubo una auténtica explosión de curadores occidentales que visitaban la Europa del Este buscando nuevos artistas. Jiří Kovanda, a quien nunca había interesado obtener su carnet de artista según el modelo soviético, trabajaba de administrativo en el museo de arte moderno de Praga. Cada vez que un nuevo comisario occidental visitaba el museo, Jiří Kovanda corría con sus dibujos y fotografías bajo el brazo y los colgaba en un santiamén en

«A- ¿Ha sido usted alguna vez artista?

B- No.

A- ¿Le gustaría ser un artista?

B- Sí, muchísimo.

A- ¿Por qué?

B- No lo sé.

A- ¿Y si le dijera que tengo el poder de convertirle en artista en este mismo momento?

B- Pues le diría que me alegro muchísimo de conocerle.

A- Ya está. Es usted un artista.

B- Muchas gracias.

A- No hay de qué.»

Allen Ruppersberg
Fragmento de *The Fairy Godmother* (1973)

uno de los muros del museo; el comisario extranjero pasaba al poco por delante de ellos y los miraba con interés y curiosidad, ante un sonriente Jiri y un sonrojado director de museo.

Un arte clandestino, que casi pide disculpas y que intenta molestar lo menos posible a la familia y al jefe. La obra de Jiří Kovanda de finales de los años setenta son fotos de sí mismo pensativo al lado de un teléfono: *Sin título (Esperando que alguien me llame)* (November 18 1976). O bien una foto de su cara lagrimeando: *Estoy llorando... He estado mirando al sol fijamente por tanto tiempo que he empezado a llorar* (1977).

Y aún más representativa de esta idea que intentamos acotar, ¿pato o conejo?: *Sin título (Quedé con algunos amigos y estábamos hablando en un pequeño grupo en la plaza. De repente, empecé a correr, crucé la plaza y desaparecí en la calle Melantrich, nadie me seguía), 23 de enero de 1978*

Jiří Kovanda siempre aparenta estar *ensayando* el papel de artista, nunca parece del todo seguro de que ese sea su papel ni de cómo ha de comportarse en ese papel. Su trabajo es de una exactitud, precisión y cuidado insuperables, y sin embargo siempre tiene algo de parodia, de *bufonada* (como se traduce al español el término *slap-stick comedy*, el género cultivado por Buster Keaton y Charlot).

Un artista que corre para observar que al final no le sigue nadie. ¿Criminal o víctima? ¿Farsante o santo? ¿Artista o charlatán (¿se excluyen estos términos?)? ¿Pato o conejo?

Fue Mladen Stilinovic (1947) el que me habló de esta imagen, tan definitiva: «el papel del artista en la sociedad es como el de ese hombre vociferando en una calle, dando alaridos, y la sociedad, inquieta, se pregunta si no debería internarle, drogarle, calmarle de algún modo para que deje de alterar el orden público, hasta que el jefe de policía dice: “¡Dejadle que grite! ¿No véis que está loco?”».

Hablando de bufonada, de Charlot y *La quimera del oro* (1925): en el vídeo de Mladen Stilinovic, *Potatoes* (2001), se ve al artista en posición de vendedor ambulante (o de mendigo), sentado en medio de un desierto e inmenso paisaje nevado, y él está en cuclillas y tiene delante una precaria caja de madera en la que están posados varios trozos de tarta. ¿Un vendedor ambulante de trozos de tarta?

Lo extraño es que se desgañita, gritando en croata: «iiiiPatatas!!!! iiiiPatatas!!!!» ¿Vende patatas o trozos de tarta? El círculo se cierra cuando vemos que detrás de él se atisba, en efecto, un saco de patatas.

Patatas por tarta, gato por liebre, ¿pato o conejo? Como en el acertijo perceptual utilizado por James Coleman en *Duck-Rabbit*, la elección está en el ojo del que mira. El problema es que no podemos ver las dos cosas a la vez. No podemos ver a la vez el pato y el conejo; debemos elegir. Debemos elegir si lo que se nos ofrece es gato o es liebre. El espectador debe adoptar una posición que no viene predeterminada por nadie.

Me gustan los artistas que nos obligan a elegir, ante los que hay que adoptar una postura. Me gustan los artistas que nos presentan patos-conejos y ante los que debemos decidir si vemos un pato o vemos un conejo. Me gustan los artistas con los que, cuando hemos decidido ver un pato, sabemos sin embargo que en cualquier momento podemos empezar a ver un conejo.

Dora García

Dora García es una artista cuya obra se centra en la creación de situaciones que desarticulen las convenciones y los códigos de conducta. Entre sus últimas exposiciones destacan su participación en el pabellón español de la Bienal de Venecia en 2011 y su reciente participación en Documenta 13, Kassel.

En caída libre

Un experimento mental
sobre la perspectiva vertical*

Hito Steyerl

IMAGINE QUE ESTÁ cayendo pero no hay suelo.

Muchos filósofos contemporáneos han señalado que el momento actual se distingue por una condición dominante de falta de suelo¹. No podemos dar por sentada la existencia de ningún fundamento estable en el que basar las afirmaciones metafísicas o los mitos políticos fundacionales. En el mejor de los casos, nos enfrentamos a intentos temporales, contingentes y parciales de encontrar una base. Pero si no hay una base estable disponible para nuestras vidas sociales y nuestras aspiraciones filosóficas, la consecuencia debe de ser un estado permanente, o al menos intermitente, de caída libre tanto para los sujetos como para los objetos. Y si es así, ¿por qué no lo notamos?

Paradójicamente, al caer, uno se siente como si flotara o como si ni siquiera estuviera moviéndose. Caer es relacional: si no hay nada en lo que caer, es posible que no seamos conscientes de que caemos. Si no hay suelo, la gravedad puede ser baja y no sentiremos nuestro peso. Los objetos permanecerán suspendidos si los soltamos. Sociedades enteras podrían estar cayendo a nuestro alrededor, igual que nosotros. Y puede de hecho parecer la estasis perfecta, como si la historia y el tiempo hubieran terminado y ni siquiera alcanzáramos a recordar que hubo un pasado en el que el tiempo avanzaba.

* Una versión completa de este texto con todas sus anotaciones se puede encontrar en inglés en *e-flux journal* de abril de 2011.

1 Olivier Marchart analiza el pensamiento de la denominada «filosofía antifundacional y posfundacional» a través de autores como Nancy, Lefort, Badiou y Laclau. Dicho pensamiento rechaza la idea de una base metafísica dada y estable y gira en torno a las metáforas heideggerianas de abismo y suelo o fundamento, así como de la ausencia de suelo. Ernesto Laclau describe la experiencia de la contingencia y la falta de suelo como una posible experiencia de libertad.

Mientras se cae, el sentido de la orientación puede empezar a jugar otras malas pasadas. El horizonte se agita en un laberinto de líneas que se desploman y se puede perder la conciencia de lo que está arriba y abajo, del antes y el después, del propio ser y sus contornos. Los pilotos explican incluso que la caída libre llega a desencadenar un sentimiento de confusión entre uno mismo y el avión. Al caer, las personas pueden percibirse como cosas y las cosas como personas. Los modos tradicionales de ver y sentir se hacen añicos. Todo sentido del equilibrio se suspende. Las perspectivas se retuercen y se multiplican. Surgen nuevos tipos de visualidad.

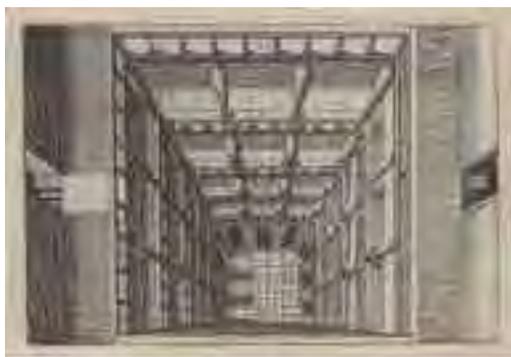


Fig. 1 Hans Vredeman de Vries
Lámina de *Perspective* (1604-05)

Esta desorientación se debe en parte a la pérdida de un horizonte estable. Y con la pérdida del horizonte se produce también el abandono de un paradigma estable de orientación que ha ubicado los conceptos de sujeto y objeto, de tiempo y espacio, durante la era moderna. En la caída, las líneas del horizonte se hacen pedazos, se arremolinan y se superponen.

Una breve historia del horizonte

NUESTRO SENTIDO de la orientación espacial y temporal ha cambiado drásticamente en los últimos años por efecto de las nuevas tecnologías de vigilancia, seguimiento y selección de objetivos de ataque. Uno de los síntomas de esta transformación es la creciente importancia de las vistas aéreas: perspectivas generales, imágenes de Google Maps, vistas de satéli-

tes. Nos estamos acostumbrando cada vez más a lo que solía denominarse «la visión del ojo de Dios». Por otra parte, percibimos también el declive de la importancia de un paradigma de visualidad que dominó durante mucho tiempo nuestra visión: la perspectiva lineal. Su punto de vista único y estable está siendo complementado (y a menudo reemplazado) por perspectivas múltiples, ventanas superpuestas, líneas de vuelo distorsionadas y puntos de fuga divergentes. ¿Cómo se pueden relacionar estos cambios con los fenómenos de la falta de suelo y la caída permanente?

Demos primero un paso atrás y consideremos el papel fundamental que el horizonte desempeña en todo esto. Nuestro sentido tradicional de



Fig. 2 El sextante, instrumento náutico que
determinaba el ángulo entre un objeto celeste y el horizonte

la orientación —y con él los conceptos modernos de tiempo y espacio— se basa en una línea estable: la línea del horizonte. Su estabilidad depende de la estabilidad de un observador que se considera situado en algún tipo de suelo, una costa, un barco; una base que se puede imaginar estable, aunque de hecho no lo sea.

La línea del horizonte era un elemento extremadamente importante para la navegación. Definía los límites de la comunicación y de la comprensión. Más allá del horizonte solo había mudez y silencio. Dentro de sus confines, las cosas adquirirían visibilidad. Pero se podía usar también para determinar la ubicación del individuo y su relación con el entorno, con sus destinos o sus ambiciones.

La navegación, en sus inicios, se componía de poses corporales y gestos relativos al horizonte. «En la antigüedad, [los navegantes árabes] usaban el ancho de uno o dos dedos, y un pulgar y un meñique o una flecha sostenida con el brazo estirado para divisar el horizonte en el extremo inferior y Polaris en el superior». El ángulo entre el horizonte y la Estrella Polar

proporcionaba información sobre la altitud de la posición del observador. Este método de medición se conocía como *avistamiento* del objeto, *medición de la altura* del objeto u *observación*. Así era posible determinar, al menos de modo aproximado, la posición del individuo.

Instrumentos como el astrolabio, el cuadrante y el sextante (fig. 2) perfeccionaron esta forma de orientarse con la ayuda del horizonte y las estrellas. Uno de los principales obstáculos de esta tecnología era

Perspectiva lineal

LA PERSPECTIVA ES un sistema que permite representar tres dimensiones sobre una superficie plana, es decir, de dos dimensiones; por lo tanto, es una simulación de lo visible de la naturaleza, ordenada matemáticamente, permite figurar el efecto volumétrico de los objetos, colocados estos, a su vez, en un ambiente de falsa profundidad. En este sentido, dicha perspectiva lineal aparece vinculada al concepto de punto de fuga, concebido como aquel en el que convergen todas las líneas de profundidad en algún punto de una línea imaginaria que corta el cuadro y que se ha llamado línea del horizonte.

La perspectiva también es la estructura sobre la cual se apoya la forma de visión del hombre moderno a partir del Renacimiento, una visión abarcadora de una realidad perfectamente ordenada a partir de un único punto de vista siempre estable.

el hecho de que el suelo sobre el que se encontraban los marineros era, ya de partida, inestable. El horizonte estable fue esencialmente una proyección hasta que se inventaron los horizontes artificiales para crear la ilusión de estabilidad.

El uso del horizonte para calcular la posición proporcionaba a los navegantes un medio de orientación —lo que favoreció el colonialismo y la expansión de un mercado capitalista global—, pero también se convirtió en una herramienta importante para la construcción de los paradigmas ópticos que definieron la modernidad, el más importante de los cuales es el de la denominada perspectiva lineal.

Ya en 1028, Abu Ali al-Hasan ibn al-Haytham (965–1040), también conocido como Alhacén, escribió un libro sobre teoría visual, *Kitab al-Manazir*. Después de 1200, esta obra pasó a estar disponible en Europa y entre los siglos XIII y XV generó, en el campo de la producción visual, numerosos experimentos que culminaron con el desarrollo de la perspectiva lineal.

En *La última cena* (1308-11) (fig. 3) de Duccio (c. 1255-60- c. 1318-19), varios puntos de fuga son todavía evidentes. Las perspectivas



Fig. 3 Duccio
La última cena (1308/11)

de este espacio no se cortan en una línea del horizonte ni convergen en un único punto de fuga. Sin embargo, en *Miracolo dell'Ostia profanata (scena 1)* (Milagro de la hostia profanada) (1465-69) (fig. 4), pintado por Paolo Uccello (1397-1475), uno de los más ardientes experimentadores en el desarrollo de la perspectiva lineal, la perspectiva se alinea para culminar en un único punto de fuga situado en un horizonte virtual definido por la línea de los ojos.

La perspectiva lineal se basa en varias negaciones decisivas. En primer lugar, la curvatura de la Tierra se suele pasar por alto. El horizonte se concibe como una línea plana abstracta en la que convergen los puntos de todos los planos horizontales. Además, como demostró Erwin Panofsky, la construcción de una perspectiva lineal declara como norma la visión de un espectador inmóvil con un solo ojo y se da por hecho que esta visión es natural, científica y objetiva. Así pues, la perspectiva lineal se basa en una abstracción y no se corresponde con ninguna percepción subjetiva. En lugar de eso, calcula un espacio matemático, aplanado, infinito, continuo y homogéneo y declara que tal espacio es la realidad. La perspectiva lineal crea la ilusión de una vista casi natural del exterior,

como si el plano de la imagen fuese una ventana que se abre al mundo *real*. Este es además el significado literal del vocablo latino *perspectiva*: ver a través.

Este espacio definido por la perspectiva lineal es calculable, navegable y predecible. Permite calcular el riesgo futuro, que se puede anticipar y, por tanto, controlar. Como consecuencia, la perspectiva lineal no solo



Figs. 4-5 Paolo Uccello
Miracolo dell'Ostia profanata (escenas I y V) (1465-69)

transforma el espacio, sino que introduce además la noción de tiempo lineal, lo que posibilita la predicción matemática y, con ella, el progreso lineal. Este es el segundo significado temporal de la perspectiva: una vista de un futuro calculable. Como sostenía Walter Benjamin, el tiempo puede llegar a ser tan homogéneo y a estar tan vacío como el espacio. Y para que todos estos cálculos funcionen, debemos aceptar necesariamente que el observador está de pie en un suelo estable mirando hacia un punto de fuga situado en un horizonte plano y, de hecho, bastante artificial.

Pero la perspectiva lineal también efectúa una operación ambivalente en lo que concierne al observador. Como todo el paradigma converge en uno de sus ojos, el espectador se convierte en el centro de la visión del mundo producida por él. El observador se refleja en el punto de fuga y es a su vez generado por este. El punto de fuga proporciona a quien mira un cuerpo y una posición. Pero, por otra parte, la importancia del observador se ve socavada por la presunción de que la visión responde a leyes científicas. Aunque da poder al sujeto al situarlo en el centro de visión, la perspectiva lineal también reduce la individualidad del observador al someterlo a las leyes supuestamente objetivas de la representación.

Ni que decir tiene que esta reinención del sujeto, el tiempo y el espacio fue una herramienta adicional para favorecer la dominación occidental y la de sus conceptos, así como para redefinir los estándares de la representación, el tiempo y el espacio. Todos estos componentes resultan evidentes en la predela de seis tablas *Milagro de la hostia profanada* (1465-69). En la primera tabla, una mujer vende una hostia a un mercader judío que en la segunda tabla intenta profanar. Por esta ofensa, el mercader judío termina en la hoguera. Junto con su esposa y sus dos hijos pequeños, es atado a un poste en el que las paralelas convergen como si fuera el centro de una diana. La fecha de estas tablas prefigura, con escasa antelación, la expulsión de los judíos y los musulmanes de España en 1492, que es además el año de la expedición de Cristóbal Colón a las Indias Occidentales. En estas pinturas, la perspectiva lineal se convierte en una matriz de la propaganda racial y religiosa, así como de las atrocidades relacionadas con ella. Esta visión del mundo supuestamente científica contribuyó a definir los estándares para caracterizar a un pueblo como diferente y legitimar así su conquista o su dominación.

Por otra parte, la perspectiva lineal también lleva en su interior las semillas de su propio declive. Su atractivo científico y su actitud objetivista alentaron una búsqueda universal de la representación, un nexo con la veracidad que socavó las visiones del mundo particularistas, aunque fuera de un modo desapasionado y tardío. Se convirtió así en rehén de la verdad que con tanta confianza había proclamado. Y desde sus inicios, junto a su reivindicación de veracidad, quedó sembrado un profundo recelo.

La caída de la perspectiva lineal

PERO AHORA LA situación es ligeramente distinta. Parece que estamos en un estado de transición hacia uno o varios paradigmas visuales diferentes. La perspectiva lineal ha sido complementada por otros tipos de visión, hasta el punto de que debemos concluir que su estatus como paradigma visual dominante está cambiando.

Ya en el siglo XIX, esta transición resultaba evidente en el ámbito de la pintura. Hay una obra en particular que expresa bien las circunstancias de esta transformación: *The Slave Ship* (fig. 6) (El barco de esclavos) (1840), de J. M. W. Turner (1775-1851). La escena del cuadro representa un incidente real: cuando el capitán de un barco de esclavos descubrió que su seguro solo cubría a los esclavos perdidos en el mar y no a los



Fig. 6 J. M. W. Turner
The Slave Ship (1840)

que se estuvieran muriendo o cayeran enfermos a bordo, ordenó que se arrojara por la borda a todos los esclavos enfermos y moribundos. El cuadro de Turner capta el momento en el que los esclavos están empezando a sumergirse.

En esta obra, la línea del horizonte, si es que se puede distinguir, aparece inclinada, curvada y agitada. El observador ha perdido su posición estable. No hay paralelas que puedan converger en un punto de fuga único. El sol, que se encuentra en el centro de la composición, se multiplica en reflejos. El observador está contrariado, desplazado, fuera de sí ante la visión de los esclavos, que no solo se están hundiendo, sino

que además tienen los cuerpos reducidos a fragmentos tras ser devorados sus miembros por los tiburones, meras formas bajo la superficie del agua. Ante la visión de los efectos del colonialismo y la esclavitud, la perspectiva lineal —el punto de vista central, la posición de dominación, control y subjetividad— se abandona y comienza a caer y a inclinarse, arrastrando con ella la idea del espacio y el tiempo como construcciones



Fig. 7 J. M. W. Turner *Rain, Steam, and Speed.*
The Great Western Railway (1844)

sistemáticas. La concepción de un futuro calculable y previsible muestra un lado asesino materializado en un seguro que evita la pérdida económica inspirando el asesinato a sangre fría. El espacio se disuelve en el caos sobre la superficie inestable y traicionera de un mar impredecible.

Turner empezó pronto a experimentar con las perspectivas en movimiento. Cuenta la leyenda que hacía que le amarraran al mástil de un barco que realizaba la travesía de Dover a Calais con el propósito expreso de observar cómo cambiaba el horizonte. En 1843 o 1844, sacó la cabeza por la ventanilla de un tren en movimiento durante nueve minutos exactos y el resultado fue un cuadro titulado *Rain, Steam, and Speed. The Great*

Western Railway (1844) (fig. 7). En él, la perspectiva lineal se desvanece en el fondo. No hay resolución ni punto de fuga, y no existe una visión clara del pasado o del futuro. Más interesante resulta, también en este caso, la perspectiva del propio espectador, que parece estar suspendido en el aire en el lado externo de los raíles de un puente de la vía férrea. No hay un suelo claro bajo la posición que ocupa. Podría estar suspendido en la neblina, flotando sobre un suelo ausente.

En los dos cuadros de Turner, el horizonte está desdibujado e inclinado, pero no se niega. Las pinturas no invalidan tajantemente su existencia, solo lo representan como algo inaccesible para la percepción del observador. Por decirlo de otro modo, la cuestión del horizonte comienza a flotar. Las perspectivas adoptan puntos de vista móviles y la comunicación se inhabilita incluso dentro de un horizonte común. Se podría decir que el movimiento descendente de los esclavos que se hunden afecta al punto de vista del pintor, que lo disocia de la posición de certidumbre y lo somete a la gravedad y al movimiento y la atracción de un mar sin fondo.

Aceleración

CON LA LLEGADA del siglo xx, el desmantelamiento de la perspectiva lineal comenzó a ganar terreno en diversas áreas. El cine complementa a la fotografía con la articulación de diferentes perspectivas temporales. El montaje se convierte en el recurso perfecto para desestabilizar la perspectiva del observador y descomponer el tiempo lineal. La pintura abandona en gran medida la representación y echa abajo la perspectiva lineal en el cubismo, el collage y en diferentes tipos de abstracción. El tiempo y el espacio se reimaginan a través de la física cuántica y la teoría de la relatividad, mientras que la guerra, la publicidad y las cintas transportadoras reorganizan la percepción. Con la invención de la aviación, las oportunidades de caer, bajar en picado y chocar aumentan. Con ella —y especialmente con la conquista del espacio exterior— llega el desarrollo de nuevas perspectivas y técnicas de orientación presentes, sobre todo, en un número creciente de vistas aéreas de todas las clases. Mientras que todos estos avances se pueden describir como características típicas de la modernidad, en los últimos años hemos asistido a una saturación de la cultura visual con imágenes militares y de entretenimiento captadas desde arriba.

Los aviones amplían el horizonte de la comunicación y actúan como cámaras aéreas que proporcionan el fondo para las vistas cartográficas aéreas. Los aviones teledirigidos realizan reconocimientos y seguimientos y matan. Pero la industria del ocio también se mantiene ocupada. Especialmente en el cine 3D, las nuevas características de las vistas aéreas se explotan al máximo escenificando vuelos verti-

ginosos en abismos. Casi podríamos decir que dos avances como el 3D y la construcción de mundos verticales imaginarios (prefigurados en la lógica de los juegos de ordenador) son esenciales el uno para el otro. El 3D intensifica además las jerarquías del material requerido para acceder a esta nueva visualidad. Como ha señalado Thomas Elsaesser, un entorno de *hardware* que integre aplicaciones militares, de vigilancia y de entretenimiento genera nuevos mercados para el *hardware* y el *software*².

En un texto fascinante, *Politics of Verticality*, Eyal Weizman analiza la verticalidad en la arquitectura política y describe el cambio espacial de la soberanía y la vigilancia en términos de una soberanía tridimensional vertical. Sostiene que el poder geopolítico se distribuía antaño en una superficie plana similar a un mapa en la que se trazaban y se defendían las fronteras. Pero en la actualidad, la distribución del poder —cita como ejemplo la ocupación israelí en Palestina, pero podría haber otros muchos— ha pasado a adoptar una dimensión cada vez más vertical. La soberanía vertical divide el espacio en capas horizontales superpuestas que no solo separan el espacio aéreo del suelo, sino que también distinguen el suelo de lo subterráneo y descomponen el espacio aéreo en varias capas. Los diferentes estratos de la comunidad se reparten a lo largo de un eje, lo que multiplica los focos de conflicto y de violencia. Como sostiene Achille Mbembe:

«La ocupación de los cielos adquiere así una importancia crítica, ya que la mayor parte de la supervisión se efectúa desde el aire. Con tal fin se movilizan otras tecnologías: sensores a bordo de vehículos aéreos no tripulados, reactores de reconocimiento aéreo, aviones Hawkeye de alerta temprana, helicópteros de asalto, un satélite de observación terrestre, técnicas de “hologramación”».

2 La siguiente cita de Elsaesser se puede entender como un esbozo de este artículo, cuya inspiración procede de una conversación informal con el autor: «Esto significa que las imágenes estereoscópicas y las películas en 3D forman parte del nuevo paradigma, que está transformando nuestra sociedad de la información en una sociedad del control y nuestra cultura visual en una cultura de la vigilancia. La industria del cine, la sociedad civil y el sector militar están unidos en este paradigma de la vigilancia que, integrado en un proceso histórico, pretende reemplazar la «visión monocular», la forma de ver que ha definido el pensamiento y la acción de Occidente durante los últimos quinientos años. Fue este modo de ver el que dio lugar a una amplia gama de innovaciones como la pintura sobre tabla, la navegación colonial y la filosofía cartesiana, así como a todo el concepto de proyectar ideas, riesgos, oportunidades y acciones en el futuro. Los simuladores de vuelo y otros tipos de tecnologías militares se integran en un nuevo esfuerzo por introducir el 3D como medio de percepción estándar, pero el desarrollo va más allá e incluye la vigilancia. Esto abarca todo un catálogo de movimientos y conductas intrínsecamente relacionados con la supervisión, la dirección y la observación de los procesos en curso que delegan en agentes externos lo que antaño se denominaba introspección, conciencia de uno mismo y responsabilidad personal». Thomas Elsaesser, «The Dimension of Depth and Objects Rushing Towards Us. Or: The Tail that Wags the Dog. A Discourse on Digital 3-D Cinema».

Caída libre

¿PERO CÓMO RELACIONAR este proceso obsesivo de vigilancia, división y representación del suelo con la presunción filosófica de que ese suelo, en las sociedades contemporáneas, ha dejado de existir? ¿Cómo vincular estas representaciones aéreas —en las que la relación con el suelo es sin duda una cuestión privilegiada— con la hipótesis de que actualmente vivimos inmersos en una condición de caída libre?



Fig. 7 Desechos o basuras espaciales (como fases de cohetes, satélites que ya no se usan y fragmentos de explosiones y colisiones) en órbita alrededor de la Tierra

La respuesta es sencilla: muchas de las vistas aéreas, caídas en picado tridimensionales, imágenes de Google Maps y panorámicas de vigilancia no retratan de hecho un suelo estable. En lugar de eso, crean la suposición de partida de que ese suelo existe. Retroactivamente, ese suelo virtual produce una perspectiva de panorámica general y vigilancia para un espectador superior y distanciado que flota a salvo en el aire. Así como la perspectiva lineal definía un observador y un horizonte estables e imaginarios, la perspectiva desde arriba establece un observador flotante imaginario y un suelo estable imaginario.

Esto crea una nueva normalidad visual —una nueva subjetividad cómodamente integrada en la tecnología de vigilancia y la distracción

basada en pantallas—. Cabría pensar que esto es, de hecho, una radicalización —aunque no una superación— del paradigma de la perspectiva lineal. En esta nueva normalidad, la antigua distinción entre el objeto y el sujeto se exagera y se convierte en la mirada unidireccional que los superiores lanzan a los inferiores, una visión hacia abajo desde arriba. Además, el desplazamiento de la perspectiva crea una mirada incorpórea y controlada a distancia, gestionada externamente por máquinas y por otros objetos. Las miradas ya pasaron a ser decididamente móviles y a estar mecanizadas con la invención de la fotografía, pero las nuevas tecnologías han permitido que la mirada del observador distante se vuelva aún más inclusiva y omnisciente, hasta el punto de llegar a ser terriblemente intrusiva: tan militarista como pornográfica, tan intensa como extensa, a la vez microscópica y macroscópica³.

La política de la verticalidad

LA VISTA DESDE arriba es la metonimia perfecta de una verticalización de las relaciones de clase en el contexto de una guerra de clases intensificada desde lo alto, vista a través de las lentes y de las pantallas de los sectores militar, de ocio y de la información. Es una perspectiva delegada que proyecta ilusiones de estabilidad, seguridad y dominación extrema sobre el telón de fondo de una soberanía tridimensional ampliada. Pero si las nuevas vistas desde arriba recrean las sociedades como abismos urbanos y territorios de ocupación escindidos en caída libre, vigilados desde el aire y con supervisión biopolítica, es posible que también lleven con ellas —como lo hizo la perspectiva lineal— las semillas de su propia desaparición.

3 De hecho, la perspectiva de la cámara flotante pertenece a un hombre muerto. Es difícil encontrar recientemente una alegoría más literal de la deshumanización (o poshumanización) de la mirada que la de la película *Enter the Voice* (Entrar al vacío) (Gaspar Noé, 2010), donde, durante la mayor parte del filme, un punto de vista incorpóreo vaga sin descanso sobre Tokio. Esta mirada penetra en cualquier espacio y se desplaza sin restricciones y con una movilidad sin límites, buscando un cuerpo en el que pueda reproducirse biológicamente y reencarnarse. El punto de vista de *Entrar al vacío* recuerda a la mirada de un avión teledirigido. Pero en lugar de llevar la muerte, pretende recrear su propia vida. Con este fin, el protagonista desea fundamentalmente secuestrar un feto. Pero el filme es también muy quisquilloso con respecto a este procedimiento: los fetos de razas mixtas son abortados en favor de los blancos. Hay más cuestiones que vinculan la película con las ideologías raciales reaccionarias. La vigilancia biopolítica y el hecho de flotar se mezclan en la animación computarizada de una obsesión con los cuerpos superiores, el control remoto y la visión aérea digital. La mirada flotante del hombre muerto recuerda literalmente a la poderosa descripción del necropoder que hace Achille Mbembe: el necropoder regula la vida a través de la perspectiva de la muerte. ¿Podrían estos tropos alegorizados en una única (y para ser francos espantosa) película ampliarse a un análisis más general de los puntos de vista incorpóreos y flotantes? ¿Reemplazan las vistas aéreas, las perspectivas de los aviones teledirigidos y las caídas en picado tridimensionales en los abismos a las miradas de los «hombres blancos muertos», una visión del mundo que perdió su vitalidad pero que persiste como una herramienta «no muerta» y aun así poderosa para vigilar el mundo y controlar su propia reproducción?

Así como la perspectiva lineal empezó a tambalearse con el hundimiento de los cuerpos de los esclavos arrojados al océano, para muchas personas en la actualidad los suelos simulados de las imágenes aéreas proporcionan una herramienta de orientación ilusoria en una situación en la que los horizontes han sido, de hecho, destruidos. El tiempo está dislocado y ya no sabemos si somos objetos o sujetos mientras nos precipitamos en espiral en una caída libre imperceptible⁴.

Pero si aceptamos la multiplicación y la difuminación de los hori-

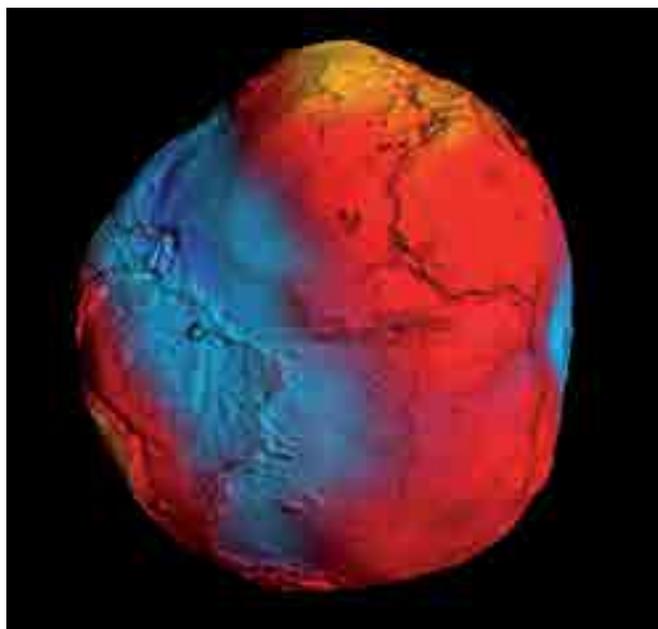


Fig. 8 Después de tan solo dos años en órbita, el satélite GOCE de la Agencia Espacial Europea ha reunido suficientes datos para crear un modelo gravitatorio de la Tierra con una precisión sin precedentes

zontes y las perspectivas, las nuevas herramientas de visión pueden servir también para expresar, e incluso alterar, las condiciones contemporáneas de perturbación y desorientación. Las tecnologías recientes de animación 3D incorporan múltiples perspectivas que se manipulan deliberadamente para crear imágenes multifocales y no lineales. El espacio cinematográfico está retorcido de todos los modos imaginables, organizado en torno a perspectivas heterogéneas, curvadas y superpuestas. La tiranía del objetivo fotográfico, maldecido por la promesa de su relación indexadora con la

4 Si se acepta que no hay suelo, incluso los individuos situados al final de las jerarquías caen sin descanso.

realidad, ha dado lugar a representaciones hiperreales, no del espacio tal y como es, sino del espacio según podemos hacerlo nosotros, para bien o para mal. No se necesitan carísimas renderizaciones: un simple collage de pantallas verdes genera perspectivas cubistas imposibles y concatenaciones inverosímiles de tiempos y de espacios.

Por último, el cine se ha puesto a la altura de las libertades representacionales de la pintura y de las películas estructurales y experimentales. Al fusionarse con las prácticas del diseño gráfico, el dibujo y el co-

«Para muchas personas en la actualidad los suelos simulados de las imágenes aéreas proporcionan una herramienta de orientación ilusoria en una situación en la que los horizontes han sido, de hecho, destruidos. El tiempo está dislocado y ya no sabemos si somos objetos o sujetos mientras nos precipitamos en espiral en una caída libre imperceptible»

llage, ha ganado independencia en relación con las dimensiones focales prescritas que han normalizado y limitado el ámbito de su visión. Aunque se podría argumentar que el montaje representó el primer paso hacia la liberación con respecto a una perspectiva lineal cinematográfica —y fue por esta razón ambivalente durante la mayor parte de su existencia—, solo ahora se pueden crear tipos nuevos y diferentes de visión espacial. Algo similar se podría afirmar de las proyecciones multipantalla, que crean un espacio de visualización dinámico y dispersan la perspectiva y los posibles puntos de vista. El espectador ya no queda unificado por esa mirada. Por el contrario se disocia y se ve desbordado, empujado a la producción de contenido. Ninguno de estos espacios de proyección

constituye un horizonte unificado. Lejos de eso, muchos de ellos exigen un espectador múltiple que debe ser creado y recreado por articulaciones siempre nuevas de la multitud.

En muchas de estas nuevas visualidades, lo que parecía una caída inevitable en un abismo se convierte en la práctica en una nueva libertad representacional. Y puede que esto nos ayude a superar la última suposición implícita en este experimento mental: la idea de que, antes que nada, necesitamos un suelo. En su análisis de lo vertiginoso, Theodor W. Adorno se mofa de la obsesión de la filosofía por la Tierra y el origen, por una concepción del arraigo que va obviamente unida al más violento de los miedos ante la falta de suelo y de fondo. Para él, lo vertiginoso no tiene relación con el pánico por la pérdida de un suelo que se percibe como un refugio seguro del ser:

«Pero todo conocimiento fructífero tiene que echarse a fondo perdido en los objetos. El vértigo que da es *index veri*; el shock de lo abierto es la negatividad, su revelación necesaria dentro de lo seguro y siempre igual, falsa solo para lo que es falso».

Una caída sin reserva hacia los objetos, abrazando un mundo de fuerzas y de materia que carece de cualquier estabilidad original y desencadena el impacto repentino de lo abierto: una libertad que es aterradora, totalmente desterritorializadora y ya siempre desconocida. Caer significa tanto ruina y desaparición como amor y abandono, pasión y rendición, declive y catástrofe. La caída es a la vez corrupción y liberación, un estado que convierte a las personas en cosas y viceversa. Tiene lugar en una apertura que podemos soportar o disfrutar, abrazar o sufrir, o simplemente aceptar como la realidad.

Por último, la perspectiva de la caída libre nos enseña a considerar la ensoñación social y política de una guerra de clases radicalizada vista desde arriba, un panorama que deja en evidencia asombrosas desigualdades sociales. Pero caer no significa únicamente venirse abajo, también puede suponer la consolidación de una nueva certeza. Al luchar con futuros en descomposición que nos impulsan hacia atrás arrojándonos a un presente agonizante, podemos descubrir que el lugar hacia el que caemos ya no está vinculado al suelo ni resulta estable. No promete una comunidad, sino una formación cambiante.

Hito Steyerl

Hito Steyerl es directora de cine y escritora. Enseña Arte de Nuevos Medios en la Universidad de las Artes de Berlín y ha participado en Documenta 12, en la Bienal de Shanghái y en el Festival de Cine de Róterdam.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, THEODOR W., *Dialéctica negativa*, versión castellana de José María Ripalda revisada por Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1975.
- BALIBAR, ETIENNE Y WALLERSTEIN, IMMANUEL, *Raza, Nación y Clase*, Madrid, Lepala, 1991.
- BENJAMIN, WALTER, «Tesis de filosofía de la historia», en *Iluminaciones*, prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre en la edición española, Taurus, Madrid, 1971.
- MARCHART, OLIVER, (ED.), *El pensamiento político posfundacional: la diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*, Fondo de cultura económica de España, 2009.
- MBEMBE, ACHILLE, *Necropolítica; seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*; traducción y edición a cargo de Elisabeth Falomir Archambault, Barcelona, Melusina, 2010.
- PANOFSKY, EDWIN, *La perspectiva como "forma simbólica"*, trad. de Virginia Careaga, Barcelona, Tusquets, 2003.
- PARKS, LISA, *Cultures in Orbit: Satellites and the Televisual*, Durham, (NC), Duke University Press, 2005.
- STEYERL, HITO, «Is a Museum a Factory?», revista *e-flux*, número 7 (junio de 2009).
- WEIZMAN, EYAL, *Politics of Verticality*, http://www.opendemocracy.net/ecology-politics/verticality/article_801.jspf
-









Imágenes

96

Fernando García Dory
Escuela de pastores (2004-...)

97

Olafur Eliasson
The Weather Project (2003)

97

Gustave Courbet
El origen del mundo (1866)

98

Diego del Pozo
Aprender física (2012)

99

Christian Marclay
Sin título (1987)

101

Felix González-Torres
Sin título (Portrait of Ross in L.A.) (1991)

101

Paul Cézanne
Cebollas y botella (1895-1900)

101

Marcel Broodthaers
**Imagen de Marcel Broodthaers y Jürgen Harten,
Section XIXe Siècle (bis),
Departement des Aigles** (1970)

102

Bas Jan Ader
Fall II (Amsterdam, 1970)

Del control a la crisis y vuelta a empezar

*Yayo Aznar
Francesc Torres
Nike Fakiner*

Un paseo por la crisis de siempre

Del control del cuerpo
a la gestión de las pasiones

Yayo Aznar



Figs. 1-2 Duchenne de Boulogne *Mecanismo de la fisionomía humana o análisis electrofisiológico de las pasiones aplicable a la práctica de las artes plásticas* (1876)

EXTRAÑA IMAGEN esta tomada por Duchenne de Boulogne (1806-75) y publicada en su libro *Mecanismo de la fisionomía humana o análisis electrofisiológico de las pasiones aplicable a la práctica de las artes plásticas*, publicado en París en 1876 (figs. 1-4). Varias manos parece que miden y estudian la cabeza de un ser humano que, de repente, ya no se nos antoja tan humano. Como si fuera cualquier otra cosa (una

Sujeto moderno

KANT YA DEFINE la época del Iluminismo como el momento en que los sujetos alcanzan una mayoría de edad, o más precisamente, que están en tránsito de alcanzar una mayoría de edad, definida esta como la posibilidad del sujeto de pensar por sí mismo, trabajada por los filósofos desde Descartes. Esta podría ser la definición que va dibujando una perspectiva del sujeto moderno. Entonces, al lado de la emancipación política (que construye al ciudadano, figura moderna por excelencia del sujeto político) hay que reconocer ese modelo, el sujeto ilustrado, que es capaz de hacer un uso correcto y por sí mismo de su propio entendimiento. Es claro que ese modelo se refiere a una minoría (blanca, occidental, heterosexual, masculina y de clase media) y que, además, relega aquellos aspectos que en el sujeto responden a pulsiones y afectos no racionales.

Por otro lado, la proliferación de discursos que proponen que ya no hay valores absolutos que puedan imponerse a nadie y que cada uno es capaz de pensar y actuar por sí mismo, están también en la base de formas de inestabilidad, de movilidad, de falta de uniformidad de la conducta social que acompañan al mundo moderno: esa historia es también una historia de luchas y rebeldías. Por eso, al lado de esta historia de los valores que dan lugar a una cierta diferenciación y a la pluralidad de expresiones en el mundo moderno uno puede hacer una historia de las instituciones y de las iniciativas que buscan establecer un nuevo orden. Esta es la narración que construye Foucault. Si él estudia las cárceles, las instituciones militares, los hospitales, es porque allí encuentra que, correlativamente a este mundo de posibilidades que la modernidad abre en términos de iniciativas y de diferenciaciones, surgen permanentemente —y esto forma parte de la dinámica de la modernidad— formaciones de encauzamiento y gestión de los sujetos.

planta, por ejemplo), él permanece quieto, dejándose hacer. Únicamente su cara muestra expresiones de asombro o de dolor. El cambio parece evidente: este hombre no toma decisiones y se ha convertido en un objeto de estudio al servicio de la ciencia. El texto sobre *El sujeto y el poder* nos viene a la cabeza. En él, Michel Foucault expone los sistemas de conocimiento y las prácticas divisorias como formas de objetualización y sujeción del sujeto moderno. Por un lado, por la influencia de las ciencias que convierten al ser humano en objeto de



Figs. 3-4 Duchenne de Boulogne *Mecanismo de la fisonomía humana o análisis electrofisiológico de las pasiones aplicable a la práctica de las artes plásticas* (1876)

estudio —el sujeto productivo de la economía o el sujeto vivo de la biología, por ejemplo—. En ese sentido, el texto de Nike Fakiner hará hincapié en cómo la medicina intentará ampliar su control hasta el territorio de la muerte. Por otro, gracias a las prácticas divisorias mediante las cuales el sujeto queda separado de los otros (el loco y el cuerdo, el enfermo y el sano, el criminal y el hombre legal). Y es cierto que el pensador francés divide los dos modos de control, aunque también es evidente que no es tan ingenuo como para no pensar que, en realidad, se complementan. Las diferentes áreas de conocimiento (medicina, justicia, etc.) ayudan enormemente a las prácticas divisorias no solo construyendo para su buen funcionamiento los llamados «lugares de internamiento» (hospitales, cárceles, etc.) sino también, en ocasiones, interactuando entre sí.

Pero sabemos algo más. Sabemos que Duchenne de Boulogne, miembro de la Sociedad de Medicina de París, era un hombre con cierta tendencia a la depresión que, poco a poco, fue perdiendo el interés por sus pacientes y acumulando una seria curiosidad por el nuevo invento de la electricidad. El resultado fue que aplicaba, a partir de un aparato que siempre llevaba con él, estimulaciones eléctricas a enfermos aquejados de parálisis muscular y provocaba en ellos las expresiones que luego fotografiaba. Y eso es lo que tenemos delante. «El viejo con su caja de malicia», como le llamaban algunos colegas, trabajaba fundamentalmente con seis modelos, todos ellos enfermos mentales sin familia. El que aparece en la fotografía es el que él definía como «viejo desdentado, de cara flaca, cuyas facciones, sin ser absolutamente feas, resultan triviales y ordinarias».

Visto esto, ¿de qué crisis estamos hablando cuando hablamos del sujeto moderno? ¿Estamos hablando de la tan traída y tan llevada crisis según la cual, el sujeto blanco, heterosexual, occidental, masculino y de clase media ha sido contestado (destronado, podríamos decir) por otras mil voces que no son ni blancas, ni heterosexuales, ni occidentales, ni masculinas, ni siquiera de clase media? Sin duda, es la voz de todos esos *otros* (incluidos nuestros enfermos mentales) la que pone, en parte, en crisis al sujeto moderno. Esto ya lo explicaba Alain Badiou en *El ser y el acontecimiento* cuando hablaba de *situación*. La *situación* es una multitud particular (por ejemplo, la sociedad francesa) tan estructurada que se nos presenta como única, es decir, no contable, uno a secas, sólidamente cerrada, bien definida. Y empiezan los problemas. Si lo múltiple uno (la *situación* de Badiou) es contado como uno, el múltiple exterior a esa situación, es decir, todo lo que no coincide exactamente con su definición, solo puede ser contado como *nada*. No existe. Lo que tiene una consecuencia importante: parece evidente que cada estado de cosas, cada *situación*, involucra por fuerza elementos que exceden las características de su definición, que le sobran y que, aunque pertenecen a la *situación*, no son *contados* por ella, propiamente incluidos en ella. Si la sociedad francesa se define como formada por franceses nacidos en Francia, trabajadores, burgueses en su mayoría, con un cierto nivel cultural, etc., todos los individuos residentes en Francia, que no respondan a esta definición, se convierten en un excedente que no es contado como *sociedad francesa*: los inmigrantes, los analfabetos, los parados... Será, lógicamente, la voz de todos estos *no incluidos* la que ponga en crisis al sujeto francés y, en consecuencia, a la sociedad francesa como uno. Y lo mismo se podría decir del conjunto de lo que hemos llamado *sociedad occidental*. Con razón se empeña Wilfredo Prieto (1978) en que *Las migas de pan también son pan* (fig. 5).

Pero las cosas, una vez más, no son tan sencillas. La tan traída y tan llevada *crisis del sujeto moderno* no es consecuencia únicamente de

la contestación de *los otros*, por muy importante que esta haya sido. Tal como demuestran las fotografías de Duchenne de Boulogne, los sistemas de control también han tenido mucho que decir en este sentido. Cuando Hal Foster nos explica, a partir de *El estadio del espejo* de Jacques Lacan, el sujeto moderno como un sujeto acorazado contra la otredad interior (la sexualidad, el inconsciente) y contra la otredad exterior (los judíos, los comunistas, los gays, las mujeres, los locos, los extranjeros...), señala ya a un ser humano controlado tanto por la estructura exterior como por su propia estructura interior. Foucault lo veía muy claro: las prácticas

¿De qué crisis estamos hablando cuando hablamos del sujeto moderno?
¿Estamos hablando de la tan traída y tan llevada crisis según la cual, el sujeto blanco, heterosexual, occidental, masculino y de clase media ha sido contestado (destronado, podríamos decir) por otras mil voces que no son ni blancas, ni heterosexuales, ni occidentales, ni masculinas, ni siquiera de clase media?

divisorias nos alertan claramente de quiénes son esos *otros* de los que hay que protegerse mientras que los sistemas de control nos vigilan frente a nosotros mismos con el fin de mantenernos en una tranquila *normalidad* incluso por encima de nuestras propias pulsiones. Y entonces el asunto se complica. Es cierto que Foucault tiene razón al oponer la disciplina a la expresión suprema de la propia voluntad obstinada del sujeto. Pero también es verdad que no se trata de que sea simplemente una ejercitación mecánica o una capacidad domesticada para obedecer reglas carentes de significado. Lo esencial en el discurso de Foucault es que todo este control significa para el sujeto el abandono radical de los



Fig. 5 Wilfredo Prieto
Las migas de pan también son pan (2010)

Ideología

LA IDEA TRADICIONAL que se tiene de ideología la relaciona siempre con unos planteamientos políticos determinados, entendiendo políticos como de partidos, ya sean estos de izquierdas o de derechas. De hecho para Marx, la ideología apunta hacia los fundamentos *ocultos* de los discursos que enmascaran una posición determinada del sujeto enunciante. Sin embargo, Žižek prefiere asumir la ideología como un proceso cuya función es la producción y la legitimación de las relaciones de poder, es decir, una especie de telón de fondo sobre el que acontece todo. De este modo, aunque la sociedad capitalista tardía se considere *posideológica* (cínica, en palabras de Sloterdijk), implica por fuerza una serie de presupuestos ideológicos necesarios para la reproducción de las relaciones sociales existentes sin importar que esa sociedad los entienda como estrictamente utilitarios.

contenidos sustanciales interiores de su vida espiritual: ya nunca más podrá estar arraigado en un mundo vital particular. El control exterior determina el control interior, el autocontrol del sujeto, de modo que al final insiste, y esto nos interesa mucho para el tema que aquí tratamos, en un vínculo estrecho entre disciplina y subjetivación. Por eso el sujeto producido por las prácticas del poder sería un sujeto sin alma o, por decirlo de otro modo, un sujeto privado de la posibilidad de su alma, ahora radicalmente acorazado en su vida interior. «Paranoico, casi fascista», dice Foster. En resumen, una vez más, un objeto.

Porque al final de lo que estamos hablando es del control de la subjetividad que tanto interesaba a Foucault en sus últimos años. Esto además se enriquece si pensamos, con Mario Perniola, en eso que él ha llamado la *sensología*: el sentir como una actividad humana que ahora ha adquirido una dimensión anónima, impersonal y socializada, prácticamente controlada. Y encima, al amparo de la sospecha, porque ¿a quién podemos reprochar que esté compenetrado con la sensibilidad de su época, aunque esa sensibilidad esté abiertamente inducida? Es fácil ser un cínico. Peter Sloterdijk ya nos contaba cómo en el mundo contemporáneo el cinismo ha cambiado de bando y se ha convertido en un *cinismo señorial*, muy diferente del anterior. Es un cinismo acorazado que sabe pero no le afecta; nunca va a hacer nada. «El quinismo antiguo, el primario, el agresivo, fue una antítesis plebeya contra el idealismo. El cinismo moderno, por el contrario, es la antítesis contra el idealismo propio como ideología y como mascarada», nos dice. Diógenes era cínico y grosero con Platón, el idealista, o con Alejandro Magno, el hombre más poderoso de la tierra. El *cínico señorial* contemporáneo es cínico frente a su propia ideología. Ni él mismo se la cree, sabe que es una mascarada, sabe también que es perversa, pero la acepta; la mira con distancia, incluso se ríe de ella, pero la acepta. Es un cínico al servicio del Estado. Y a este nuevo cínico se unen ahora todos los ciudadanos con su incapacidad de sentir o, por decirlo mejor, con su capacidad de sentir reducida a lo ya sentido. Quizás, nuevos cínicos también.

La diferencia entre dos obras de Bill Viola (1951) nos viene a la cabeza, precisamente a partir de la fotografía de Duchenne de Boulogne. En primer lugar pensamos en *The Sleepers* (*Los durmientes*) (figs. 6-7), una instalación de 1992 en la que el artista presentaba siete toneles metálicos de doscientos litros abiertos por arriba. Todos ellos estaban llenos de agua y emanaban una luz azul. Al fondo de cada uno, un monitor reflejaba constantemente la imagen de una persona dormida y aislada. Una persona sin emociones, anestesiada. Nada que sentir. Solo ocho años después, en la serie de *The Passions* (*Las pasiones*), en *The Quintet of the Astonished* (*El quinteto de los asombrados*) (fig. 8) y en *Observance* (*Cumplimiento*) (figs. 9-10), Bill Viola despierta, con cierta perversidad, a esos durmientes.



Figs. 6-7 Bill Viola *The Sleepers* (1992)

Y tenemos problemas con cómo lo hace. Porque lo que Viola nos pone delante en cualquiera de las obras que acabamos de mencionar son actores sintiendo, simplemente sintiendo lo que el artista les dice que tienen que sentir. El actor, como muy bien sabía Pirandello, es un exiliado «no solo de la escena, sino de su propia persona», sobre todo de su propia persona. Para colmo, en este caso, ni siquiera sabemos por qué sienten lo que nos representan que sienten. Naturalmente podríamos imaginarlo y hacer una lectura política de todo esto. Sería francamente fácil. Por ejemplo *Cumplimiento*, una pieza basada en un par de palas de altar de Alberto Durero que representan a cuatro apóstoles, sería un duelo.

Viola imaginó para esta obra un tipo de composición cerrada en la que los actores fueran avanzando hacia la cámara y, al mismo tiempo, fueran intensificando sus emociones, la expresión de sus emociones, superponiéndose unos sobre otros y mirando a veces dentro y a veces fuera del marco. Tras días de audiciones Viola encontró finalmente una plantilla de dieciocho actores de diferentes edades y tipos. Los colocó en una línea en profundidad y les dio instrucciones para que se fueran acercando a la cámara, en parejas, como para despedirse de alguien a quien habían perdido pero que en ningún momento vemos porque está en nuestro lugar, en el lugar de la cámara, en el lugar del espectador. Les hizo



Fig. 8 Bill Viola *The Quintet of the Astonished* (2000)



Figs. 9-10 Bill Viola *Observance* (2002)

ocho tomas de cien segundos de las que posteriormente seleccionó las mejores: algunos actores estaban aislados y otros intentaban relacionarse entre sí. La respuesta ante el dolor de una pérdida, en un duelo, es solidaria y se vive en comunidad y, desde luego, tiene un director de orquesta.

Cumplimiento es entonces un hipnotizante ritual de dolor. La muerte y la pérdida son evidentemente la causa de lo que vemos en la pantalla; en realidad, de lo que vemos en toda la exposición de *Las Pasiones* que Viola organizó en la National Gallery de Londres en el año 2003. Una exposición que, al final, tiene todo el aspecto de un solemne suceso público, un suceso público que parecería capaz de mostrarnos el llanto de los ciudadanos americanos por sus muertos después de la catástrofe del 11 de septiembre de 2001.

Pero, ¿no podríamos estar además ante una estetización de lo ya sentido? Una estetización política, entonces, porque si lo ya sentido queda así fijado, tan sutil como contundentemente, tan *actuado*, es fácil entender que, desde la política, se puedan prefijar los sentimientos que acabarán aceptando como necesaria la invasión de Iraq. Los medios de comunicación, con bastante menos oficio que Viola, saben mucho de todo esto. Peligrosa deriva que podría poner al artista en la situación de ser uno de los posibles mejores inquilinos del Vaticano, un especialista, por cierto, en todas estas cuestiones. O de la Casa Blanca, que tampoco lo hace mal.

Dice Perniola: «La mediocracia [la mediación de los medios de comunicación] no conlleva únicamente la transformación de los dominios del sentimiento, de la sensibilidad y de la afectividad del hombre en instrumentos y aparatos ideológicos, sino también la centralidad de una negociación que se desarrolla más sobre elementos estéticos propiamente dichos, que sobre nuestros intereses y necesidades». Complicada situación. ¿Estaríamos entonces ante una nueva estetización de la política o, mejor y más peligroso, de lo político? Está claro, desde Walter Benjamin, el modo en que los fascismos gestionaron la estetización de la política. El filósofo alemán ya afirmó que la alienación sensorial, propia del mundo tecnificado que nos rodea, yace en el origen de la estetización de la política que el fascismo administra perfectamente con sus, por ejemplo, increíbles espectáculos de masas o por el modo en que, en la misma guerra, saben vincular estética y violencia, llegando a encontrar un placer en la contemplación de la destrucción.

Pero ahora son las democracias las que gestionan. O los mercados. Ya no sabemos. Lo que sí sabemos es que la alienación sensorial se ha elevado a la enésima potencia en el mundo altamente tecnificado de nuestras democracias, mucho más sofisticado de lo que Benjamin hubiera podido imaginar. Por eso es relativamente sencillo gestionar lo *ya sentido*. Curiosamente, el espectáculo de la destrucción sigue constantemente ahí, en nuestros medios de masas, y las innumerables veces que hemos contemplado cómo caían las Torres Gemelas de Nueva York es solo la

punta del iceberg. El caso es que puede parecer que la estetización de la política y la politización del arte se enredan una vez más, que se acechan.

Frente a la ideología —que nos exime de pensar por nuestra cuenta porque ya han pensado por nosotros, aunque no nos lo creamos—, entonces, la sensología —que nos evita sentir porque todo ya ha sido sentido—. Qué bien lo sabía Remo Bodei. Las pasiones, los sentimientos, también se gestionan. Sobre todo el miedo, gracias al cual es más que fácil para



Fig. 11 Jacques-Louis David *La muerte de Marat* (1793)

el poder actuar en el campo de los sentidos. Mientras Foucault ve, con toda razón, los espacios divisorios y los sistemas de control en el origen del estado moderno, Bodei es capaz de atender a algo más: allí, allí mismo también aparece la manipulación de las pasiones. ¿Qué otra cosa, si no, hicieron los jacobinos durante la Revolución Francesa, con Jacques-Louis David (1748-1825) como director de orquesta? David, que desde 1793 fue el organizador de las fiestas y las ceremonias revolucionarias, pinta en ese mismo año a Marat muerto (fig. 11) como un mártir de la Revolución para ponerlo en un monumento funerario provisional en forma de obelisco, o más

bien de pirámide truncada, erigido a finales del mes de julio en la Plaza de la Reunión, ahora Plaza de Carrusel—curiosamente el mismo lugar en el que había funcionado la guillotina hasta ese mismo año—. La muerte de Marat, representada en un cuadro que desde el principio se entiende como una construcción histórica para la Revolución, tenía que reunir a su alrededor a todo el mundo en una nueva comunión revolucionaria que, por encima de la ideología, apelaba abiertamente a las emociones.

Nuestra propia imagen
ha dejado de pertenecernos
y la sentimos de un modo,
como mínimo, preconstruido,
inducido, extraño. Es como dar
la vuelta al narcisismo: el mundo
ya no es un espejo en el que me miro,
sino que yo soy el espejo en que
se mira el mundo

Parece que la sujeción de la subjetividad a través del control de los sentimientos ha estado por todas partes. Tampoco es un problema tan actual, aunque también es verdad que ahora se ha convertido en un proceso continuo de negociación entre los gobernantes y los gobernados a través de los sondeos de opinión y los índices de audiencia que los medios de comunicación se ocupan de difundir rápidamente. Así es como las democracias gestionan las emociones. Al final, la comunicación anticipada de lo ya sentido. Todo lo hemos sentido ya o así nos lo están contando. Susan Buck-Morss tenía claro que nuestro sistema nervioso está preparado para detener el trauma que nos producen todos los *shock* que recibimos del mundo que nos rodea, de manera que nuestros sentidos quedan entumecidos y nuestra memoria reprimida. Y ahora empezamos a sospechar que estamos todavía más protegidos de lo que ella ya vio, porque lo que recibimos ya no son *shock* directos

sino emociones perfectamente dirigidas, todas ya sentidas. A lo mejor ya no importa tanto si nos protegemos o no de ellas, aunque lo urgente, desde luego, siga siendo «restaurar la perceptibilidad». Y ya sabemos, como muy bien nos ha recordado Muntadas (1942) que *La percepción requiere participación* (fig. 12).

Por eso, quizás sería más pertinente preguntarnos qué somos como sujetos ante todo esto ya sentido. Parece que poca cosa porque, si



Fig. 12 Antoni Muntadas
On Translation: Warning (1999-...)
Buenos Aires, 2007

aceptamos estas premisas, tendremos que asumir también que nuestra propia imagen ha dejado de pertenecernos y que la sentimos de un modo, como mínimo, preconstruido, inducido, extraño. De alguna manera es como dar la vuelta al narcisismo: el mundo ya no es un espejo en el que me miro, sino que, como muy bien señala Perniola, yo soy el espejo en el que se mira el mundo. Una relación especular, la verdad, francamente incómoda y políticamente muy paralizante.

Que somos el punto en el que se refleja lo exterior sería muy evidente en las fotografías de Keith Cottingham (1965). Con sus *Fictitious Portraits* (*Retratos ficticios*) (fig. 13) persigue un propósito crítico con un resultado extremadamente sutil que hasta puede pasar inadvertido para un espectador no preparado. El artista hace retratos de jóvenes que en principio personifican el ideal de perfección de la buena sociedad de Estados Unidos. Sus cuerpos y sus poses denotan el aura del éxito que



Fig. 13 Keith Cottingham
Fictitious Portraits (1990-92)

todo estadounidense sueña con tener. Además, las imágenes están concebidas según cánones compositivos heredados de la tradición pictórica y por eso todas las claves nos resultan familiares: la expresión facial, la postura estática, la disposición algo manierista, etc. Sin embargo, hay algo extraño e inquietante en todos esos rostros, demasiado perfectos y excesivamente parecidos entre ellos. Y es que se trata de fotografías de personas que no existen, fantasmas rescatados del vacío.

Ya lo decía Jacques Rancière:
«No es porque se sea útil a los iguales que se entra en su comunidad, es porque se es su semejante. Para ser contado entre ellos, solo hay que hacer una cosa, devolverles su imagen. El igual es aquel que porta la imagen de lo igual»

Un retrato es siempre, por definición, la imagen de una persona que vivió (o está viviendo) en algún lugar alguna vez, pero las fotografías de Cottingham no mantienen esta convención. De hecho, el fotógrafo ha producido identidades ficticias de adolescentes clónicos por una simple manipulación digital. Y estas brillantes fotografías no nos dan ninguna referencia de lo que estos muchachos puedan ser o de dónde y cuándo viven o han vivido. Son, pues, retratos de *no personas* que parecen no tener absolutamente ninguna conexión ni con ellos mismos ni con el espectador, pero que son un evidente reflejo de lo que espera de ellos el mundo en que, si existieran, vivirían. Son un espejo de ese mundo. Encerrados en él no son capaces de transmitir ninguna personalidad (son idénticos a sí mismos), ningún problema, ninguna intimidad, ninguna realidad. Son pura luz sin sombras: un ideal vacío.

Ya lo decía Jacques Rancière: «No es porque se sea útil a los iguales que se entra en su comunidad, es porque se es su semejante. Para ser contado entre ellos, solo hay que hacer una cosa, devolverles su imagen. El igual es aquel que porta la imagen de lo igual». Pero todos sabemos que en cualquier comunidad de iguales unos siempre son más

que otros. Es un pacto que se asume desde el principio. Lo llamamos democracia. No es extraño que Patty Chang (1972) en su obra *Fountain* (*Fuente*) (fig. 14) se empeñe en devorarlo. Porque nuestra experiencia del sentir no se puede quedar en lo que reflejamos. A nosotros no nos puede quedar simplemente un sentir accesorio y posterior, un eco, un eco que sustituye al pensamiento, aquel Eco que seguía llorando por Narciso después de su muerte.



Fig. 14 Patty Chang
Fountain (1999)

Complicada, entonces, la crisis de este sujeto controlado... y además contaminado por sí mismo. Desde el principio. Lo cierto es que todos los poderes académicos se han puesto de acuerdo para exorcizar al sujeto cartesiano. Y una vez más, las cosas no tienen por qué ser tan simples. Porque, por ejemplo, como muy bien ha visto Slavoj Žižek, ese «sujeto pensante transparente para sí mismo», tiene «un reverso olvidado, un núcleo excedente, no reconocido» que está muy lejos de la imagen, forzada pero apaciguadora, que tenemos de él. Lo cierto es que, una y otra vez, la propia lógica de sus discursos obligó a los filósofos a articular un cierto momento de «excedente de locura» inherente al cogito, que ellos inmediatamente tienden a normalizar. Es el «mal dia-

Pos- estructuralismo

El posestructuralismo incluye una gran variedad de investigaciones, realizadas sobre todo en Francia, que emergieron a finales de los años sesenta para poner en tela de juicio la primacía del estructuralismo en las ciencias humanas. Muchos de sus mejores trabajos fueron desarrollados por autores que, como Michel Foucault o Roland Barthes, habían estado muy cerca del estructuralismo por lo que el profundo conocimiento de sus limitaciones les permitieron ser sus principales críticos.

El estructuralismo se dirigía fundamentalmente contra el pensamiento *humanista* (de Sartre, por ejemplo) que atribuía un lugar central al sujeto. Pero este sujeto dueño de sus actos se acabó convirtiendo en una ficción, en una apariencia, tras elaborar una descripción ajustada de las estructuras básicas del pensamiento y de la actividad humana. La creencia en el sujeto moderno, señor de sí mismo, es desenmascarada por el estructuralismo como una brillante ilusión. Para el posestructuralismo este descubrimiento será un acto liberador y no dejará caer en saco roto la posibilidad de profundizar en esta *crisis del sujeto moderno*.

Si el estructuralismo trataba de descubrir una estructura profunda oculta, el posestructuralismo que-rrá demostrar que esa estructura no existe, al menos

ya no hay
ocimiento
cuando se
qué funda-
o distinguir
nta misma
ue se cree
entonces,
ujeto de la
a relación
fía moder-
, que es al
isto». Con
a a la sola
nsamiento
icciones y
viejo orden
sujeto y por
investigado.

e excedente tan
to, desde Freud,

tado a intervenir
esta tan confusa
aba por la puerta
por un cordón de
austeros colores
s y pulcros en el
subían y bajaban
inferior.

que otros. Es un
democracia. No
(Fuente) (fig. 14)
del sentir no se
puede quedar si
eco que sustituy
Narciso después



Complica
además contami
todos los podere
al sujeto cartes
tan simples. Por
ese «sujeto pen
olvidado, un nú
imagen, forzada
una y otra vez, l
a articular un ci
cogito, que ellos

como universal e invariable, es decir, como una esencia dada de una vez y para siempre. Si bien acepta que la experiencia humana se organiza de acuerdo a ciertas estructuras (el lenguaje, por ejemplo, pero también el arte, la historia, la literatura o la filosofía) que actúan performativamente sobre el sujeto, también afirma que todas ellas tienen una historicidad que debe ser analizada y que está condicionada por el cambio. Son, pues, discursos contruidos artificialmente capaces de sujetar a los individuos y que dependen siempre del contexto espacial y temporal en el que se inscriben.

La búsqueda de leyes *esenciales* que operan a todos los niveles de la vida humana mostraba, de entrada, un escaso interés por cuestiones microsociales o micropolíticas. Para los posestructuralistas, lo que caracteriza al mundo no es la unidad, sino la diferencia subyacente. La consecuente entrada en sus estudios de los llamados *grupos minoritarios* ahondará en la crisis de un sujeto moderno (heterosexual, masculino, occidental y de clase media) que ahora se verá contestado por diferentes colectivos (extranjeros, gays, musulmanes, mujeres...).

Yayo Aznar

Sujeto cartesiano

EL SUJETO CARTESIANO es aquel para el que ya no hay autoridad externa que pueda ser garantía del conocimiento verdadero. Este es un problema nuevo que nace cuando se separan filosofía y teología: ¿si Dios no es garantía, qué fundamento hay de la validez de lo que conocemos; cómo distinguir el conocimiento de la ilusión o el error? La pregunta misma se hace posible porque nace este sujeto nuevo que se cree capaz de conocer por sí mismo. La subjetivación, entonces, puede verse como un desplazamiento hacia el sujeto de la problemática del conocimiento y, en general, de la relación del hombre con el mundo. El comienzo de la filosofía moderna suele situarse en la proposición de Descartes, que es al mismo tiempo un gesto fundador, «pienso, luego existo». Con ella, después de dudar de todo lo que existe, llega a la sola convicción de la existencia del yo que piensa. El pensamiento moderno, entonces, tiende a desplazar sus convicciones y sus fundamentos del plano del mundo, que en el viejo orden teológico estaba garantizado por Dios, al orden del sujeto y por lo tanto a lo que en el sujeto debe ser delimitado e investigado.

bólico» en Kant o «la noche del mundo» en Hegel. Ese excedente tan problemático, como muy bien ve Žižek, ha *contaminado*, desde Freud, al sujeto racional.

En el año 2001 Juan Muñoz (1953-2001) fue invitado a intervenir en la Sala de Turbinas de la Tate Modern e hizo una propuesta tan confusa como entretenida (figs. 15-20). Cuando el espectador entraba por la puerta directa a la mencionada sala se encontraba, separado por un cordón de seguridad, una instalación compuesta por cuadrados de austeros colores pintados al *trompe l'oeil*. Parecían agujeros geométricos y pulcros en el suelo. Y algunos lo eran. Al fondo, dos ascensores que subían y bajaban permanentemente sugerían la existencia de una planta inferior.

En el momento en que el visitante llegaba a ella lo que veía era un enorme lugar oscuro en cuyo fondo se seguía oyendo el ruido del elevador. Al pasear por la oscuridad, iban apareciendo en el techo espacios iluminados, contruidos entre los dos pisos, con personajes, solos o acompañados, haciendo diferentes cosas. La propuesta se titulaba *Double Bind* y la referencia a Gregory Bateson era ineludible. Bateson llama *Double Bind* a la emisión simultánea de dos órdenes de mensajes,

Pero «ese sujeto pensante transparente para sí mismo» tiene «un reverso olvidado, un núcleo excedente, no reconocido» que está muy lejos de la imagen, forzada pero apaciguadora, que tenemos de él

uno de ellos contradiciendo al otro —por ejemplo, padre a hijo: *¡Vamos, críticame!*— y ve en ello una situación particularmente esquizofrénica.

Sin embargo, Gilles Deleuze cree que el *Double Bind*, el doble atolladero, es una situación corriente. El *Double Bind*, la orden contradictoria, no es más que el conjunto del individuo, un individuo que oscila entre dos polos: la norma y la neurosis. Esto parece claro en la intervención. Tanto de un lado como de otro, el sujeto se encuentra en un doble atolladero. Y el esquizofrénico se produce aquí para escapar a esta doble vía, en la que la normatividad carece tanto de salida como la neurosis, y la solución está tan bloqueada como el problema. Los ascensores siguen bajando y subiendo, vacíos.

Pero no lo dejemos ahí. Entremos, de puntillas, en las latencias que Žižek encuentra en algunos filósofos idealistas. Cuando Hegel, por ejemplo, determina la locura como un repliegue respecto al mundo real, como un encierro del alma en sí misma, también concibe rápidamente —y tenía que ser consciente de ello— ese repliegue como una *regresión* —una bajada en el ascensor para Juan Muñoz— al nivel del *alma animal*. Y, sin embargo, nos podríamos preguntar si esto no sería al final la in-



Figs. 15-20 Juan Muñoz
Double Bind (2001)

mersión del sujeto en su ambiente natural inmediato de manera que nos encontraríamos ante el gesto fundacional de la humanización, nuestra primera *humanidad*, nuestro origen como humanos. Y lo cierto es que a las personas solo las podemos ver desde la zona oscura de la instalación de Muñoz. En otras palabras, y como ha señalado Derrida en *El cogito y la historia de la locura*, el repliegue a uno mismo de Descartes, ¿no implica también un pasaje por el momento de la locura? Y el ascensor sigue subiendo y bajando. Allí mismo, dentro de cada uno de nosotros está el otro. Parece que no hay lugares absolutos, aunque Hegel nunca se cansara de buscarlos.

Yayo Aznar

Yayo Aznar es profesora titular en el Departamento de Historia del Arte de la UNED. Es codirectora de la colección *Arte Hoy* de la editorial Nerea.

BIBLIOGRAFÍA

- BADIOU, ALAIN, *El ser y el acontecimiento*, Buenos Aires, Manantial, 1999.
BATESON, GREGORY, *Hacia una teoría de la esquizofrenia*, Madrid, Colección Mínima, 1991.
BENJAMIN, WALTER, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Obras Completas*, Madrid, Abada Ediciones, 2008, Libro I, Vol. 2.
BODEI, REMO, *Geometría de las pasiones. Miedo, esperanza, felicidad: filosofía y uso político*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
BUCK-MORSS, SUSAN, *Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte*, Madrid, *La Balsa de la Medusa*, 25, 1993.
DELEUZE, GILLES Y GUATTARI, FELIX, *El AntiEdipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1995.
DERRIDA, JACQUES, *El cogito y la historia de la locura*, en *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.
FOSTER, HAL, «¿Qué pasó con la posmodernidad?», en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
FOUCAULT, MICHEL, «El sujeto y el poder», en Wallis, Brian, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.
FREUD, SIGMUND, «Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Caso Schreber)», en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, Tomo II, pp. 1487 y ss.
PERNIOLA, MARIO, *Del sentir*, Valencia, Pre-Textos, 2008.
PIRANDELLO, LUIGI, «Shoot!: the Notebooks of Serafino Gubbio, Cinematograph Operator», University Chicago Press, 2005. Este texto se publicó bajo el título «Se rueda» en 1915 y más tarde, en 1925, se reeditó con este nuevo título.
RANCIÈRE, JACQUES, *En los bordes de lo político*, Buenos Aires, La Cebra, 2007.
SLOTERDIJK, PETER, *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Siruela, 2006.
ŽIŽEK, SLAVOJ, *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Barcelona, Paidós, 2001.
-

Vida + Destino = 0

Francesc Torres

HANNAH ARENDT DIJO que es en el terreno de lo privado donde somos realmente libres. De ahí que todos los totalitarismos, incluidos esos de guante blanco camuflados en las estructuras financieras del capitalismo global, se hayan esmerado siempre en obliterar la privacidad, el campo de acción de la libertad individual. En democracia el totalitarismo económico se ha adaptado a los tiempos; primero te induce a endeudarte hasta las cejas y cuando ya no puedes pagar la hipoteca se queda con la casa. En la calle, sin lugar a dudas, no hay vida privada. Es solo un ejemplo, hay muchos más.

Los megabancos de datos personales de Google que dejarían en ridículo los archivos de todas las policías políticas del mundo, las benevolentes cámaras de vigilancia que nos protegen, el periodismo caníbal que difunde imágenes privadas obtenidas de la manera más vil por gente deleznable, todo eso y más es el equivalente de la celda sin ventanas con la luz encendida día y noche, en la que hay que pedir permiso para ir a mear acompañado de un guardia y donde se te deja muy claro desde que llegas que eres culpable de algo —haber nacido, estar en el paro, por ejemplo—. Esa celda que tan brillante y terriblemente describe Vasili Grossman en su inconmensurable novela *Vida y destino* (1959).

La vigilancia y el control social, como la guerra, tienen una dinámica cuya inercia es llegar a ser total; una guerra limitada es una contradicción de términos y por esa razón se pierde siempre. Lo paradójico del control que el poder pretende ejercer sobre las masas es que al tender a la totalidad siempre termina indefectiblemente reduciendo el foco al individuo. La masa es el pueblo pero el disidente, el

homosexual, el hereje es siempre alguien con nombre y apellidos. Las llamadas telefónicas de Stalin a Bulgakov son una buena muestra de lo que intento decir. Nunca ha dejado de fascinarme la intimidad que se desarrolla dentro del contexto de la represión absoluta. Cuando se ha convertido en cosa, en número, en parado, en votante, en consumidor, en todo menos ciudadano, la vida del individuo deja de contar como tal para el poder, pero su intimidad, sin embargo, sigue importándole mucho como territorio de desviación, y en ella se quiere



Fig. 1 Francesc Torres
La furia de los santos (1996)

meter con toda la fuerza de su capacidad represiva. La subjetividad del individuo irrita sobremanera porque tiene una lógica interna que escapa a los intereses del poder real hasta que encuentra la manera de manipularla. A veces, escapa incluso a la comprensión crítica del sujeto mismo. ¿Por qué hice tal cosa en tal momento que cambió radicalmente mi vida cuando lo *lógico* hubiera sido hacer lo contrario? ¿Por qué seguí esa idea cuando estaba cantado que iba a acabar en

5 ARTISTAS

2

¿Crees que existe un problema de entendimiento entre el arte y el público?

Si es así, ¿se podría proponer algún cambio?

5 PREGUNTAS

Patricia Esquivias

No creo que exista un problema. Todas las relaciones personales son un poco difíciles.

Esther Ferrer

No veo por qué el *público* tiene que tener un problema, frente a una obra le interesa o no le interesa, si le interesa la contemplará, la estudiará y analizará e incluso la gozará y si no la olvidará. Todas esas reacciones contra el arte que no se entiende, etc. etc. me parecen sin sentido, como si el artista tuviera la obligación de hacer algo que ellos puedan entender, como si la

de aquella otra
el sudeste asiá-
ia en Arkansas?
do nadie sabe a
Por qué un trapo
El control de este
lo invendible, lo

o
a

ros

ismo

n

ente para enfocar
de la confluencia
o sentido de per-
tersección entre
ción del enemigo
o de grupo como

parcaba a socie-
te modelo hege-
como marco, los
o ininterrumpida-
aterradora entre
os relativamente
ndial, que nadie

homosexual, el llamado telefónico de lo que intentó que se desarrollara se ha convertido en un consumidor, en un sujeto que se cuenta como tal importándole m

meter con toda la fuerza del individuo irreflexivo que escapa a los intentos de manipularla. ¿Por qué seguí

5 ARTISTAS

JUSTIFICACIÓN DEL ARTISTA, si la necesitara, fuera el que el público entienda o no. Personalmente hago el arte para mí, por necesidades mías, el que lo entienda o no el público no es mi problema, salvo cuando quiero efectivamente hacer pasar un mensaje social, político, feminista u otro, entonces sí, me preocupo y trato de decir lo que quiero transmitir de la forma más clara y evidente posible. La prioridad, en este caso, es informar, ser como una correa de transmisión, como he dicho antes.

Quizás es una pregunta que habría que hacer a los críticos y educadores sobre todo.

Wilfredo Prieto

Para nada, creo que siempre que la calidad artística es efectiva y la sensibilidad de un espectador se deja fluir, toda cuaja. Solo existe un problema comunicativo cuando la calidad artística no es completamente correcta en términos operacionales, estructurales de la obra. O el receptor no lleva una actitud crítica o cognoscitiva del asunto.

Isidoro Valcárcel Medina

Creo que el público no se entera de este problema de entendimiento porque desgraciadamente está conducido; el público se relaciona con el arte en la medida que la difusión, sea oficial, sea comercial, le mete en él. Por eso no hay que encandilarse porque vaya mucha gente a los museos, ya que no van voluntariamente. Sí que existe una falta de compenetración evidente entre arte y público. El arte sigue siendo "vendido" como algo especial, elitista, sublime y se acercan a verlo así, no para ver una manifestación que esté a su alcance. Esto crea una distancia indiscutible a pesar de las masas de gente en el museo. Esa gente sale de los museos pero nunca más vuelven a hablar de lo

5 PREGUNTAS

que han visto. ¿Qué se puede hacer? Hace falta una desmitificación del arte, y que los artistas se bajen del pedestal. Pensar que esto no viene del cielo viene de aquí, y las personas que lo hacen son individuos cualesquiera y quizá usted, si tuviera el tiempo o las condiciones necesarias, también lo haría en su medida. Es una obligación del poder y de los autores que esto sea equitativo.

Eulàlia Valldosera

Hay muchos supuestos en el mundo del arte que no se comunican al público o usuario de manera honesta. Así se pretende preservar de algún modo el aura de autenticidad y mantener la barrera de "seguridad", la frontera entre lo que podríamos considerar sagrado -el Arte- y lo profano -todo aquello que cae fuera del territorio artístico tal y cómo se maneja hoy en día por parte de sus mediadores (instituciones, comisarios, críticos, coleccionistas...)-. Me refiero por ejemplo a la diferencia entre un programa artístico y otro publicitario. ¡Ambos nos esconden información! ¿Para qué? Para manipularnos y asegurarse su permanencia ante el cambio. Pensar en los puntos en común y sus diferencias puede traer mucha luz al territorio artístico. Cuando hablo del ámbito publicitario me refiero a muchas áreas sociales que sostienen su actividad gracias al trabajo con el público, es decir, que imitan estrategias parecidas a las artísticas sobretodo por su enorme inversión en imagen y comunicación, como por ejemplo la esfera de la política, o la docencia, o de cualquier ámbito empresarial que entre todos ellos diseñan los dictados sociales que nos marcan las pautas de cómo vivir.

Cambiar el propio sistema artístico es la gran tarea del Arte. No sólo se trata de crear el mensaje sino también elaborar nuevos contextos, pensar en y para la diversidad de públicos en vez de sostener la errónea idea de que existe un solo público.

de aquella otra en el sudeste asiático en Arkansas? ¿Por qué un trapo control de este lo invendible, lo

o
a

ros

ismo
n

ente para enfocar de la confluencia o sentido de pertersección entre ión del enemigo o de grupo como

parcaba a societete modelo hegecomo marco, los ininterrumpidaaterradora entre os relativamente ndial, que nadie

homosexual, el
llamadas telefó
de lo que intent
que se desarroll
do se ha conve
consumidor, en
contar como tal
importándole m

meter con toda
del individuo irr
escapa a los int
de manipularla.
sujeto mismo. ¿
dicalmente mi v
¿Por qué seguí

desastre? ¿Por qué me enamoré de esa persona y no de aquella otra para al final acabar solo? ¿Por qué fui a combatir en el sudeste asiático convencido de que defendía el futuro de mi familia en Arkansas? ¿Por qué se siente uno catalán, español o chino cuando nadie sabe a ciencia cierta qué es ser catalán, español o chino? ¿Por qué un trapo de colores o una camiseta futbolística emocionan? Del control de este campo de batalla depende de que se nos venda, o no, lo invendible, lo innecesario o lo horroroso.

Durante mucho tiempo
mi trabajo fue una forma
de explorar y asimilar
los mecanismos cognitivos
que nos hacen
seres sociales, que es lo mismo
que decir que nos hacen
seres humanos

Estoy hablando de las ideologías políticas como lente para enfocar e interpretar el mundo, de las tensiones intergrupales, de la confluencia de la historia con la cultura y ambas con la identidad o sentido de pertenencia a un grupo, de la dialéctica del poder, de la intersección entre la biología y la cultura, del miedo al otro, de la fabricación del enemigo como externalización de los conflictos internos, tanto de grupo como individuales, etc.

En estos trabajos el foco era general y el mapa abarcaba a sociedades y períodos históricos completos. Poco a poco este modelo hegeliano se fue debilitando al constatar, tomando la historia como marco, los increíbles actos de irracionalidad que se han producido ininterrumpidamente desde que hay historia, mostrando una simbiosis aterradora entre el delirio colectivo y el individual. Valgan algunos ejemplos relativamente recientes: la guerra de Crimea; la Primera Guerra Mundial, que nadie

quería librada entre países cuyas casas reales estaban emparentadas; el Nacional-Socialismo alemán; la Revolución Cultural china; Vietnam, la «guerra contra el terrorismo» en el lugar equivocado... La Guerra Fría, en cambio, fue un episodio de racionalidad extrema, nadie apretó el botón y aún estamos vivos, pero es una excepción que me temo confirma la regla.

En una situación absurda, que la mayoría percibe y toma como justamente lo contrario, concurren tal ingente cantidad de reacciones emocionales y decisiones más o menos racionales como individuos participan en ellas, a menudo millones. De ahí que en un momento expreso el

La furia de los santos combina tres patrones de comportamiento claros, a saber: el misticismo religioso, la lucha revolucionaria y el amor carnal. En todos ellos es necesaria la supresión más o menos temporal de la racionalidad para sostener el ideal perseguido

énfasis de lo colectivo desviara a lo individual en un intento de iluminar el misterio de lo oscuro y pulsional que tan condicionante se revela en todo lo que conforma nuestra existencia en lo sexual, lo político, lo religioso y lo económico. Este cambio de foco se sedimentó en dos instalaciones, *La furia de los santos* (1996) (figs. 1-2) y *Perder la cabeza* (2000) (fig. 3).

La furia de los santos consistía en cuatro reproducciones en tres dimensiones y a tamaño natural de unos retratos de monjes mártires pintados por Sánchez Cotán que se encuentran en la Cartuja de Granada. Murieron en las guerras religiosas del siglo XVII y están representados de la forma en que se les mató; uno con un hacha clavada en la cabeza, otro atravesado por una espada, otro por una lanza y otro con un piolet clavado en la cabeza. Son muy fieles al original excepto uno, el del piolet, que tiene la cabeza de Trotsky —no voy a ofender la inteligencia del lector

explicando cómo murió el rival de Stalin—. Están los cuatro montados en la pared e iluminados del tal modo que parecen levitar a diferentes alturas. Todos han dejado sus sandalias en el suelo. Rodean el espacio central en el que se encuentra una pantalla de sal en el suelo sobre la que se proyecta un vídeo de grandes dimensiones. En él, en una secuencia de cinco minutos, se ve a una pareja —heterosexual, pero podría ser de cualquier otra preferencia— enzarzada en una intensa actividad física que parece existir entre el sexo y la lucha. Se oye un poema que liga la pieza y que tiene la misma duración que el vídeo. Este trabajo combina



Fig. 2 Francesc Torres
La furia de los santos (1996)

tres patrones de comportamiento claros, a saber: el misticismo religioso, la lucha revolucionaria y el amor carnal. En todos ellos es necesaria la supresión más o menos temporal de la racionalidad para sostener el ideal perseguido. Para comulgar con Dios, si eres cristiano, tienes que creer entre otros dogmas delirantes en la Santísima Trinidad; para dedicar tu vida al ideal revolucionario debes tener fe en la posibilidad real de cambiar el mundo positivamente, aunque eso comporte en algunos casos una hecatombe de proporciones bíblicas; para enamorarte pasionalmente debes creer que aquello estaba escrito y que será para toda la vida (de lo contrario eres un canalla), que sin aquella persona no puedes vivir... La racionalidad y la estadística en estos territorios del comportamiento humano son el beso de la muerte. Dicho en otras palabras para vivir el tipo de experiencias trascendentes que hacen que gire el mundo, el

tiempo, la historia y la literatura, hay que estar loco de la manera más natural del mundo. El papel que el deseo y sus aberraciones juegan en toda experiencia trascendente es fundamental.

La pieza que le sigue, *Perder la cabeza*, se mueve en el mismo terreno pero enfatizando lo exclusivamente personal e individual a base de enfocar la lente en el momento crucial de tomar aquella decisión que cambia radical y definitivamente la vida de uno, tanto para lo bueno como para lo malo, consecuente con un estado de alteración emocional que puede racionalizarse a posteriori pero no controlarse en su presente, en el instante de la decisión.

La instalación consistía en la reproducción en tres dimensiones del personaje de una pintura de Zurbarán poco conocida por hallarse desde siempre en manos privadas. La pintura muestra a un beato arrodillado en actitud orante al que le falta la cabeza. Tan importante parte de su anatomía está colocada en un taburete a su lado. Todo el conjunto destila una normalidad absoluta: otro religioso encantado de haber muerto por la fe. En la instalación, la anatómicamente correcta figura a tamaño natural está arrodillada junto a una cinta transportadora de maletas idéntica a las que se encuentran en los aeropuertos de todo el mundo. La cinta funciona trayendo y llevándose la cabeza del orante. La pérdida y la recuperación de la cabeza, receptáculo de la razón, de la memoria, de la identidad, de todo, —cualquiera que haya perdido una maleta en tránsito sabe la angustia que conlleva la desaparición de lo que te ancla contigo mismo— se repite constantemente y se acompaña con una pista de sonido que solo se puede oír con claridad en un par de puntos en el espacio de la galería —si no se está en esos puntos lo que se oye es un susurro parecido a una oración—. He aquí un fragmento y final de la compulsiva plegaria:

«Pude haberme detenido pero perdí la cabeza. Pude haberme contenido pero perdí la cabeza. Pude contar hasta diez pero perdí la cabeza. Pude no haberle hecho caso pero perdí la cabeza. Pude haberme llamado pero perdí la cabeza. Pude haberle perdonado pero perdí la cabeza. Pude haberlo olvidado pero perdí la cabeza. Pude haberlo recordado pero perdí la cabeza. Pude haberme negado pero perdí la cabeza. Pude haberme ocultado pero perdí la cabeza. Pude haber dicho que no pero perdí la cabeza. Pude haber dicho que sí pero perdí la cabeza. Pude no haber dicho nada pero perdí la cabeza. Pude no haberla besado pero perdí la cabeza. Pude no haberla querido pero perdí la cabeza. Pude haberle sido fiel pero perdí la cabeza. Pude no haberla perdido pero perdí la cabeza. Pude no haberle hecho daño pero perdí la cabeza. Pude haberme pensado pero perdí la cabeza. Pude haberlo anticipado pero perdí la cabeza. Pude haberlo imaginado pero perdí la cabeza. Pude haberme asegurado pero perdí la cabeza. Pude no haberlo empezado pero perdí la cabeza. Pudo haber sido otra cosa pero perdí

la cabeza. Pude haberlo conseguido pero perdí la cabeza. Pude tener casi todo pero perdí la cabeza. Pude haberlo mantenido pero perdí la cabeza. Pude encontrar un camino pero perdí la cabeza. Pude encontrar mi destino pero perdí la cabeza. Pude haber tenido historia pero perdí la cabeza. Pude haber vivido en paz pero perdí la cabeza. Pude haber



Fig. 3 Francesc Torres
Perder la cabeza (2000)

sido feliz pero perdí la cabeza. Pude haber sido otro hombre pero perdí la cabeza. Pudo haber sido distinto pero perdí la cabeza. Pude haber llegado lejos pero perdí la cabeza. Pude haber ganado el mundo pero perdí la cabeza. Pude haber ganado el cielo pero perdí la cabeza. Pude escapar del infierno pero perdí la cabeza. Pudo haber sido mi vida pero perdí la cabeza.

Y en medio de la tempestad que es la existencia a tumba abierta por el camino de la historia, la pendiente del crimen y el océano del deseo, hay momentos en que la razón retorna para que te des cuenta con

absoluta lucidez del instante en que cayó el relámpago y se apagó la luz. Retorna para que te des cuenta del error fundamental que cometiste en tu vida y puedas continuar lo que te queda de ella repitiendo una y otra vez la misma letanía».

Francesc Torres

Francesc Torres es artista visual, comisario y ensayista. Su obra está representada en numerosas colecciones del estado español y del extranjero. Ha sido premiado también dentro y fuera de España en múltiples ocasiones.

Objetos nómadas

Un ensayo sobre el tiburón
de Damien Hirst

Nike Fakiner



Fig. 1 Damien Hirst
The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living (1991)

ESTE ENSAYO NO versa sobre Damien Hirst, ni toma en consideración aquellas voces críticas que quieren entender su obra como una muestra de la «obscenidad cultural del nuevo mercado de arte», o sobre aquellas otras, que lo consideran un ejemplo de los Young British Artists y por tanto un referente a nivel internacional del nuevo arte británico. El protagonista del presente estudio es un tiburón cuyas aventuras intentaré relatar.

Al pasar de mano en mano, el tiburón, capaz de producir diferentes experiencias en los seres humanos que se relacionan con él, en ocasiones comparte protagonismo con instrumentos de anatomía y de medición; otras veces se desdobra por similitud con otros objetos, como patos y conejos, como veremos más adelante. A través del análisis de la obra *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo) (fig. 1) (1991) del artista Damien Hirst (1965), argumentaré que su tiburón tigre evoca una

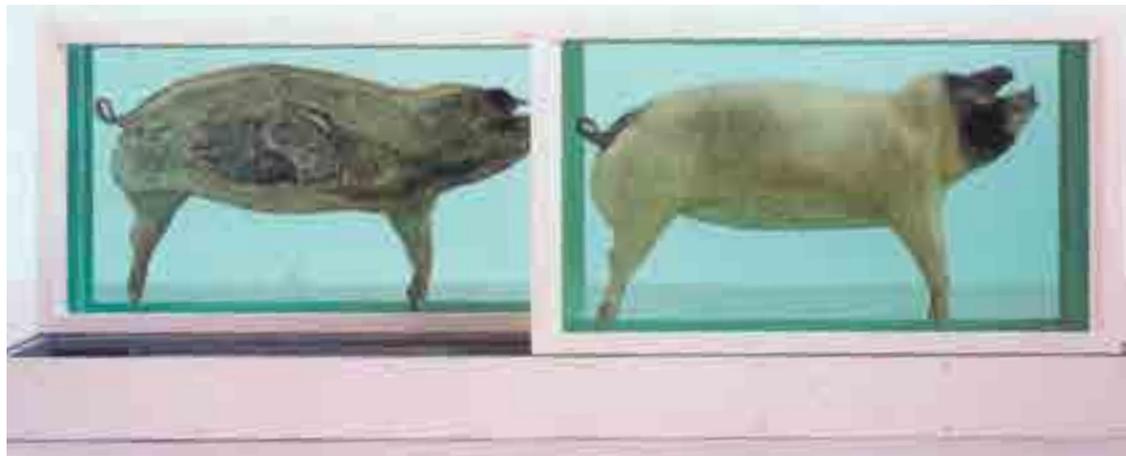


Fig. 2 Damien Hirst
This Little Piggy Went to Market, This Little Piggy Stayed at Home (1996)

metáfora que invita a reflexionar acerca de los objetos, su potencial social y la versatilidad de las experiencias.

Damien Hirst destaca por su interés por la cultura visual científica. La obra *This Little Piggy Went to Market, This Little Piggy Stayed at Home* (Este pequeño cerdito fue al mercado, este pequeño cerdito se quedó en casa) (fig. 2) del año 1996, o su instalación *Nothing* (Nada) (fig. 3) del año 2008 constituyen algunos ejemplos de ello. Muchas de sus obras emplean técnicas que provienen de la práctica científica, que Hirst introduce en sus instalaciones de arte, mayoritariamente la preparación y la disección, así como materiales de trabajo y cadáveres de animales.

La obra *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo* presenta un tiburón tigre suspendido en formol dentro de una vitrina de cristal y de acero. El tiburón se encuentra en el medio del acuario, tal y

como estaría si lo encontrásemos nadando en su entorno natural. La obra fue financiada por Charles Saatchi en 1991. El tiburón tigre fue capturado por un pescador australiano, contratado específicamente para la labor, que cumplía con el deseo de Hirst de cazar algo «que fuese lo suficientemente grande para comerte».

El tiburón voraz constituye una imagen recurrente desde antaño. En muchas ilustraciones de los atlas de historia natural del mundo moderno, desde Nicolas Steno a Ulisse Aldrovandi, sus representaciones, siempre



Fig. 3 Damien Hirst *Nothing* (2008)

con la boca abierta, enseñando sus dientes y en postura de ataque, remiten a la violencia. También, en el marco de la cultura popular, tiburones preparados fueron escenificados como asesinos sangrientos y crueles. En los panópticos y exhibiciones sobre historia natural así como en circos y recintos feriales del siglo XIX, este animal acuático era exhibido acompañado de una serie de objetos como fragmentos corporales de seres humanos o utensilios de supuestas víctimas. Estas asociaciones también se repetirán en las múltiples películas que Hollywood le ha dedicado.

Hirst se mostró preocupado, a la hora de confeccionar la obra, por escenificar al tiburón con toda su aura cultural de fuerza bruta. Sin embargo, la violencia y el horror pierden intensidad al contrastar con el hecho de que nos encontramos ante un espécimen muerto y puesto en formol para su conservación. De hecho, si no fuese por el título y por el *cu*bo

blanco, en el que se expone la obra, el visitante podría pensar que se ha equivocado de edificio, y que, en lugar de encontrarse en una galería de arte, ha entrado en un museo de historia natural. Tras la primera sorpresa y tras leer más detenidamente la cartela, el espectador se percata de que se encuentra delante de una obra de arte consistente en un objeto, un preparado, aparentemente fuera de lugar.

Prácticas científicas, laboratorios e instrumentos constituyen algunas asociaciones que se imponen al espectador, recordando que el

Young British Artist

EL TÉRMINO Young British Artist fue acuñado en 1996 por la revista de arte *Art Monthly*, y posteriormente se convirtió en una categoría histórica. Promocionado por Charles Saatchi, este colectivo heterogéneo de artistas comenzó a tener repercusión internacional a partir de las exposiciones *Brilliant!* y *Sensation*. Damien Hirst forma parte del colectivo de artistas británicos, denominado Young British Artists, que al igual que artistas como Tracy Emin o Rachel Whiteread comenzaron a participar en exposiciones conjuntas desde el año 1988 en Londres.

preparado ocupa un lugar central en la práctica científica y que goza de un estatus específico en este marco. Como ha apuntado el historiador de la ciencia Hans-Jörg Rheinberger, los preparados son cosas que están ubicadas en la frontera entre objeto e instrumento científico. Como tal, el preparado remite a su función de servir para la experimentación y expone su participación en un proceso de producción de conocimiento. Durante su trayectoria, desde su existencia en la naturaleza a su llegada a un laboratorio para ser protagonista de experimentos, el tiburón muerto no se mantiene inalterable. Al formar parte de una constelación práctica-teórica concreta, realiza una transformación de su nexo de significación. En el laboratorio, el cadáver del animal se relaciona con los instrumentos de observación y medición. Conjuntamente con ellos, los objetos a observar se ven envueltos en un proceso de alteración que tiene como finalidad

hacerlos accesibles para el conocimiento. Mediante esta reorganización el objeto va a provocar la aparición de nuevas cualidades y propiedades de su materialidad. Y será también mediante esta reorganización como articula su estatus de objeto epistémico. Gaston Bachelard, filósofo de la ciencia, describió la ciencia moderna como una técnica de fenómenos, una técnica de manifestación. En el caso de un preparado, se podría decir que la trayectoria que realiza el objeto hasta llegar a su estatus de objeto epistémico, es un proceso de *poner de manifiesto* o de *emerger*.

El tiburón voraz constituye una imagen recurrente desde antaño. En muchas ilustraciones de los atlas de historia natural del mundo moderno sus representaciones, con la boca abierta, enseñando sus dientes y en postura de ataque, remiten a la violencia

Este proceso de emergencia de un preparado involucra un tratamiento con su materialidad y producción. Las prácticas de producción dotan al preparado de una manera de decir o de hablar, de una retórica para convencer a sus interlocutores de su naturaleza científica, y que son diferentes a una sartén, una bici o una galleta. Roland Barthes reflexionó en su libro *Mitologías* sobre una cualidad comunicativa de los objetos que no ha dudado en describir como mitológica. Objetos mitológicos, apuntaba, son aquellos que poseen la particularidad de persuadir a sus interlocutores de la naturalidad de su afirmación. Nuestros preparados comparten este rasgo constitutivo con los objetos mitológicos barthesianos. Su proceso de producción, orientado a ocultar la artificialidad de su constitución, esta imbricado con una retórica de la persuasión que presenta a estos objetos como autoevidencias.

Volviendo a la obra de Hirst, el tiburón tigre conservado en formol se detiene en un escenario estético que el artista ha fabricado en torno a él. A través de la técnica de conservación, Damien Hirst relaciona el trabajo del artista con las labores de un preparador. Esta coincidencia proviene de la semejanza de los rasgos constitutivos de su medio de trabajo, el cuerpo de un animal, y también de los medios técnicos, la conservación, que los anatomistas y preparadores de los laboratorios, las universidades y los museos de ciencias naturales utilizan para conferir al material orgánico un estatus de objeto epistémico. Hirst se apropia de estos materiales y estas técnicas

Roland Barthes reflexionó en su libro *Mitologías* sobre una cualidad comunicativa de los objetos que no ha dudado en describir como mitológica.

Objetos mitológicos, apuntaba, son aquellos que poseen la particularidad de persuadir a sus interlocutores de la naturalidad de su afirmación

para fabricar imágenes artísticas a partir de ellos. Nuestro migrante articula nuevas formas de socializar con interlocutores, espectadores en busca de experiencias estéticas, y con objetos, otras obras de arte. La táctica artística de desplazar una imagen y re-contextualizarla en otro sitio recuerda a los *ready-mades* duchampianos (fig. 4), y a los *objets trouvés* de los surrealistas.

El valor metafórico de esta táctica artística consiste en repetir visualmente un objeto fuera de su lugar, sin que por ello este acto se reduzca a una mera copia o reflejo. Al contrario, este gesto, además de repetición, también implica transformación. En primer lugar, separa a nuestro viajero de los vínculos familiares de su comunidad de prácticas previa. En segundo lugar, el objeto móvil adquiere nuevas propiedades materiales al entrar en un nuevo orden de significación, e invita a una ampliación de la experiencia en torno a él. Finalmente, el gesto de desplazar y situar no se desvanece en el resultado final de la obra. Al contrario, realza con ímpetu

esta lógica operativa —basada en una reorganización del parecido— al presentarla al espectador como un montaje metafórico.

Este juego metafórico posee propiedades materiales peculiares. El tiburón es una imagen construida sobre otras; una imagen que nos habla de otras, que se detienen en el mismo medio material, y ambas son constitutivas de la misma *metáfora sólida*¹. El tiburón remite a dos marcos de actuación diferentes: el laboratorio y el taller de artista, el museo de historia natural y la galería de arte. Como tal, induce a una coexistencia simultánea de lecturas, de maneras de ver y de experi-



Fig. 4 Marcel Duchamp
Fountain (1917)

mentar. La coexistencia de lecturas diferentes, su posicionamiento en un lugar intermedio entre dos cadenas de significación distintas, aparentemente paradójicas, está vinculada a una función comunicativa de imágenes que ha recibido el nombre de *multi-estabilidad*. En el marco de estudios antropológicos, la denominación de imágenes multi-estables describe prácticas socioculturales con objetos rituales, como por ejemplo el uso de máscaras, ornamentos arquitectónicos, etc. que exponen paradojas visuales haciendo confluír formas humanas y animales, perspectivas frontales y laterales en una misma imagen. Sus configuraciones visibles apuntan a un juego visual de ver e intentar

1 Sobre el concepto de *metáfora sólida* Chris Tilley propone estudiar las metáforas desde su materialidad. Entiende por su solidez, la corporalidad de nuestro lenguaje y la «carne material de las cosas», que constituyen un lugar de encuentro entre lenguajes y discursos de la representación, de sentimientos, de emociones y múltiples maneras de experimentar el mundo.

identificar, sin que su apariencia se deje sujetar a una única forma o lectura. Se califica el tiburón de Hirst como imagen multi-estable porque es agente de una experiencia fronteriza que se inscribe en la opacidad de su propia materialidad. Su estatus fronterizo entre dos cadenas de significación diferentes condiciona el encuentro entre espectador e imagen, y produce una experiencia liminal y ambigua. Como apunta Yayo Aznar en su artículo en este volumen sobre el *Double Bind*, se trata de objetos e imágenes que emiten simultáneamente dos órdenes de mensajes. El ejemplo más famoso de una imagen dotada de esta

Se califica el tiburón de Hirst como imagen multi-estable porque es agente de una experiencia fronteriza que se inscribe en la opacidad de su propia materialidad. Su estatus fronterizo entre dos cadenas de significación diferentes condiciona el encuentro entre espectador e imagen, y produce una experiencia liminal y ambigua

función comunicativa es el *pato-conejo* de Wittgenstein (fig. 5). Esta imagen describe la reversibilidad de signos y Wittgenstein la usó como imagen *teórica* para ilustrar sus ideas sobre la imagen mental y la imagen material que forma parte de la experiencia colectiva. La ventaja del *pato-conejo*, apunta, es doble. Primero, se trata de una representación frágil o periférica. No sirve como modelo de la mente, sino como un anzuelo para atraer a la mente y hacerla salir de su escondite hacia la visibilidad del espacio colectivo. Segundo, su efecto más intrigante no tiene nada que ver con la estabilización de la imagen, de lo que una sola mirada puede aprehender y detener fácilmente en su memoria. El *pato-conejo* resulta tan interesante para Wittgenstein porque en realidad no explica nada o porque continuamente requiere una nueva explicación; y si posee un mensaje, entonces consiste en su funcionamiento como emblema de la resistencia contra interpretaciones estables, y de la resistencia contra ser aprehendida en una sola mirada. El sentido ante este tipo de signos fluctúa de tal modo que aparenta ser una cosa, un pato, y en el siguiente momento todo su contrario, un conejo. De forma

similar a la imagen *pato-conejo* de Wittgenstein, ante nuestro tiburón, el espectador entra en un juego interminable de ambigüedades, de identidades que se reinventan de nuevo en cada mirada, de un estar y no estar. La ambigüedad de su multi-estabilidad produce un tipo de efecto secundario con el espectador: lo impulsa a volver con fascinación a este objeto misterioso cuya identidad parece ser tan versátil y cambiante, al tiempo de ser tan singular y definida por sólida. De algún modo posee la cualidad de hacer interrogar al observador acerca de sí mismo y de su ansiedad de fijar los discursos sobre las imágenes. En este sentido

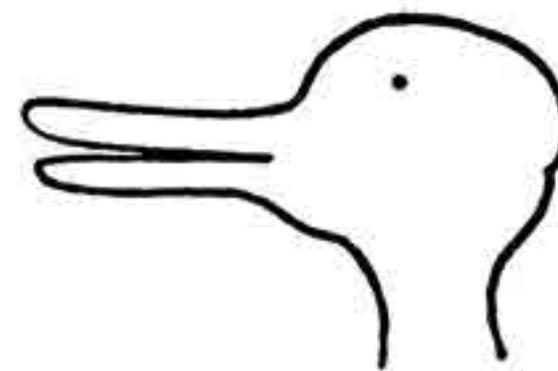


Fig. 5 Ludwig Wittgenstein *Pato-conejo*

el tiburón y los patos-conejos se resisten a ser domesticados, a ser anclados a una única forma de lectura, y explicados desde un único discurso o contexto institucional.

El efecto multi-estabilizador no solo describe la forma de encuentro entre observador e imagen, sino también describe el estatus de este tipo de imágenes en su contexto sociocultural e histórico. William J. Thomas Mitchell, teórico e historiador de la imagen, apunta que se trata de un aparato cultural móvil, que podría servir como *hyperikon*² que encapsula una *episteme*, una teoría de conocimiento. Como tal, no solo constituye un modelo epistemológico, sino que además funciona como *assemblage* ético, político y estético que permite observar observadores y sistemas de conocimiento. La imagen multi-estable es notoriamente migratoria. Su posicionamiento respecto a los discursos y las disciplinas es ambiguo, ya que transita libremente a través de la ciencia y las prácticas artísticas.

2 El término *hyperikon*, hiper-ícono, designa una imagen que establece una relación de parecido con la acción de hacer imágenes. Mitchell utiliza este término para referirse a la función de algunas imágenes para explicar lo que una imagen es y cómo funciona.

El tiburón de Hirst es portador de una experiencia liminal también en este sentido. En su expresión material, la convivencia en un único medio material de la certeza y la ambigüedad, de la comunidad científica y las prácticas artísticas, de la historia de la ciencia y del arte, cuestiona las nociones de la diferencia de las dos culturas que han teñido la historia desde la Ilustración.

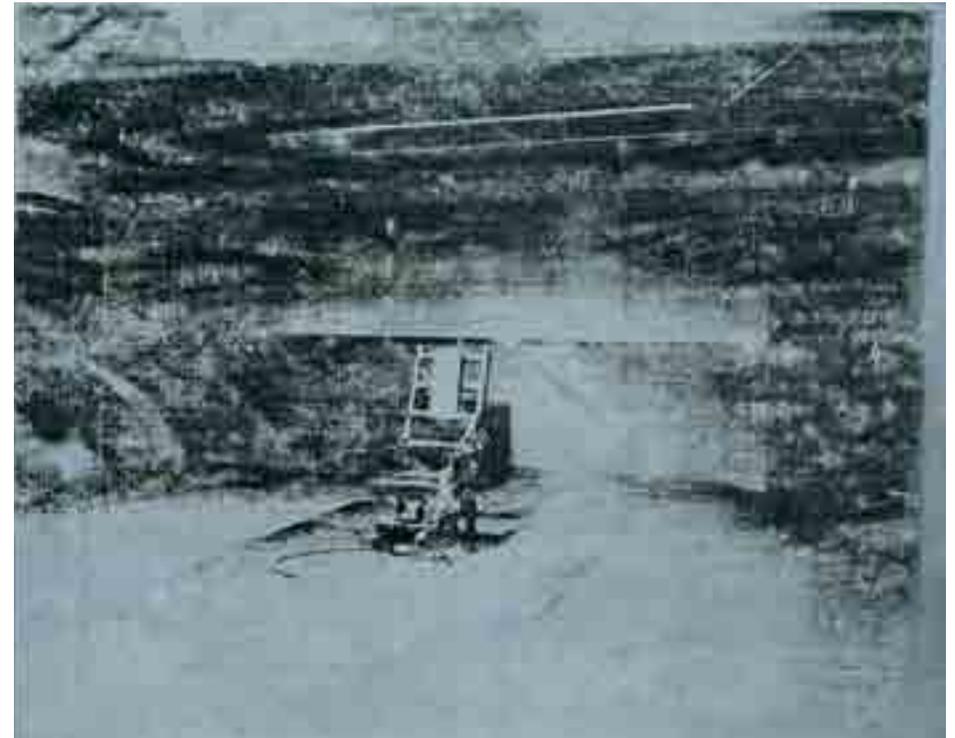
Nike Fakiner

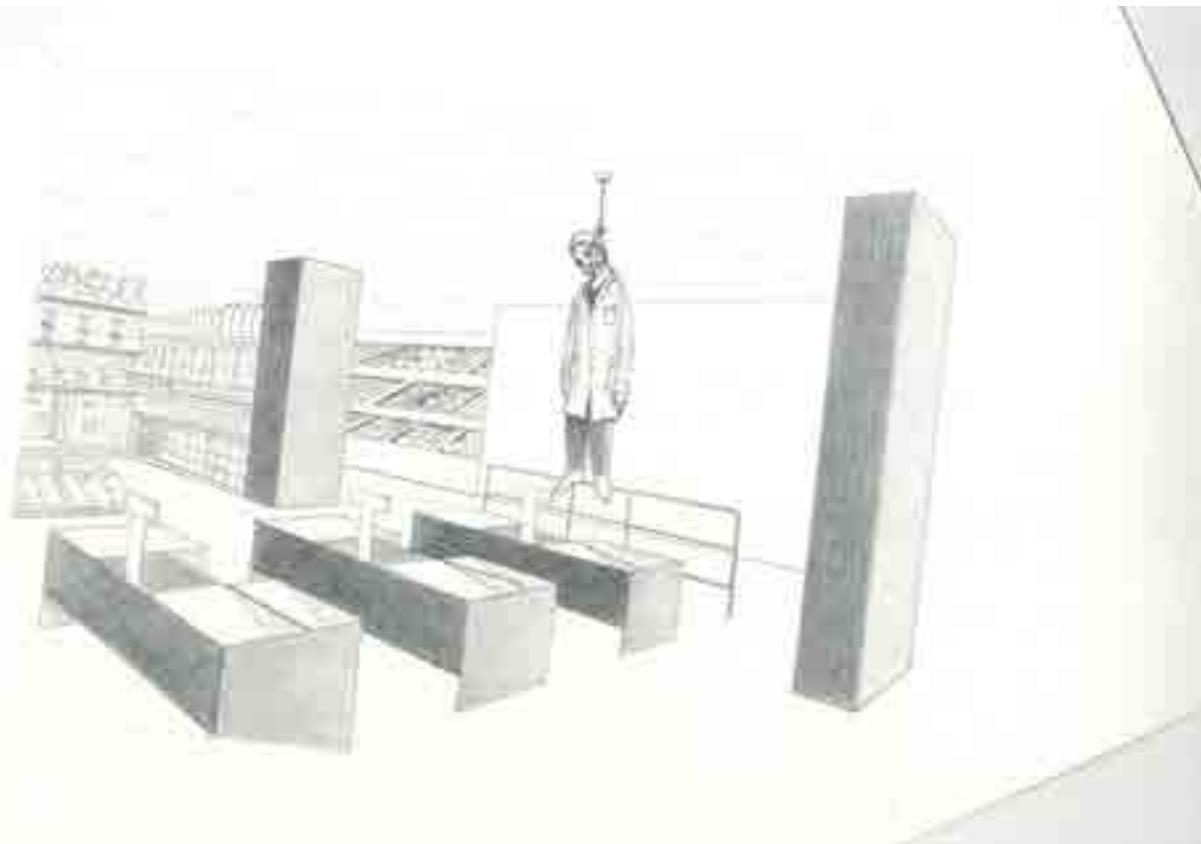
Nike Fakiner es actualmente becaria predoctoral en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Su investigación explora el uso de imágenes entre arte y ciencia.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, GASTON, *Angewandter Rationalismus*, en Rheinberger, H. J., *Präparate- Bilder ihrer selbst. Eine bildtheoretische glosse*, Frankfurt am main, akademie-Verlag, 2003; Daston, Lorraine (ed.), *Biographies of Scientific Objects*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.
- BARTHES, ROLAND, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986.
- BARTHES, ROLAND, *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI de España, 1980.
- DASTON, LORRAINE (ed.), *Things that Talk: Object Lessons from Art and Science*, Nueva York, Zone Books, 2004.
- DELOVE-GANDELMAN, TSILI Y GANDELMAN, CLAUDE, «The Meta-stability of Primitive Artefacts», en *Semiotica* 75, nº 3/4 (1989), pp. 191-213.
- MITCHELL, WILLIAM J. THOMAS, *Bildtheorie*, Frankfurt am main, Suhrkamp, 2008.
- TILLEY, CHRIS, *Metaphor, Materiality and Interpretation*, en Buchli, Victor (ed.), *The Material Culture Reader*, Oxford, Berg Publishers, 2002, p. 24.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG, *Philosophische Bemerkungen*, Frankfurt am main, Suhrkamp, 1991.
-









I SEE YOU

Imágenes

146

Jorge Molder

Comportamiento animal (2002)

147

Tony Oursler

We Have No Free Will (1995)

148

Gillian Wearing

Trauma (2000)

148

Andy Warhol

Silla eléctrica (1964)

149

Ken Jacobs

"Jack Frees The Slaves" from "Star Spangled To Deat". Jack Smith plays "The Spirit Not Of Life But Of Living" (2006)

149

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto

La máscara china (2012)

150

Richard Billingham

Sin título (1996)

150

Gregor Schneider

**Die Familie Schneider.
House 14 y House 16** (2004)

151

Jenny Holzer

I See You (San Diego, 2007)

Sobre
políticas
y
poéticas

*Pablo Martínez
Tania Bruguera
Jaime Vindel
María Ruido*

¿De qué otra cosa podríamos hablar... hoy?

Pablo Martínez



Fig. 1 Teresa Margolles
Para quien no se las cree hijos de puta (2010)

¿DE QUÉ OTRA COSA PODRÍAMOS HABLAR? fue el título de la exposición con la que Teresa Margolles (1963) participó en el pabellón nacional de México en la Bienal de Venecia de 2009. En ella Margolles profundizaba en algunos de los temas en los que había trabajado en las últimas décadas, todos ellos derivados de la investigación sobre el cuerpo, los afectos y la globalización neoliberal del capitalismo en relación con las desapariciones y las muertes vinculadas al tráfico de drogas en México. No en vano se estima que en 2008, año anterior a la muestra, hasta cinco mil personas murieron en asesinatos violentos cometidos por alguna de las mafias del narcotráfico en aquel país. Entre las piezas expuestas se

encontraban desde joyas talladas en pedazos de cristal de parabrisas que habían sido rotos a balazos, a telas impregnadas en sangre de personas asesinadas en las que posteriormente, a modo de narcomensajes, habían sido bordadas distintas frases en hilo de oro (fig. 1). Los narcomensajes son textos que los criminales dejan inscritos junto a sus víctimas como otra forma de amenaza entre bandas, lo que evidencia que más allá de borrar las huellas del crimen, los delincuentes se empeñan en dejar rastro de sus acciones en una espectacularización grotesca de la violencia que en los últimos años ha devenido cotidiana realidad en México. Además de estas joyas y telas bordadas, la intervención de Margolles se completaba



Fig. 2 Teresa Margolles
Limpieza (2009)

con obras como *Limpieza* (2009) (fig. 2), una acción consistente en el fregado diario del suelo de las salas de exposición con una mezcla de agua y sangre de personas asesinadas.

La experiencia del espectador ante estas obras solo podría ser precariamente descrita en estas páginas. En especial en el caso de aquellas que, como *Limpieza*, por tratarse de propuestas inmateriales activaban ciertas pulsiones inconscientes conectadas con la experiencia de muerte y despertaban el fantasma de lo abyecto en la imaginación del espectador. Los efluvios que emanaban del suelo, violencia que penetraba en la carne a través de los poros, reencarnaban el crimen en el cuerpo de cada nuevo visitante. Aquella extraña sensación de turista repentino en una morgue nos hacía partícipes del conflicto irrumpiendo en nuestro

sensorio y nos convocaba a lo político a partir de la pulsión de muerte en nuestro cuerpo, yendo con ello más allá del relato del historiador, del recuento del estadista o de la acción directa del activista. Nos sentíamos afectados de una forma especial y salíamos de la exposición con un estado distinto del que teníamos al entrar.

Sin embargo, parece que esta, como otras muchas propuestas de las que nos encontramos en museos, salas de exposiciones y bienales, atacara directamente a la noción de experiencia estética que ha sido sostenida durante los dos últimos siglos, aquella que instauró la tradición idealista y entendía que el arte debía conectarnos con cierta experien-

Pero si nos despojamos de esa tradición y pensamos la estética a partir de su significado etimológico, entenderíamos que se trata de una ciencia del placer y del sufrimiento poseedora de una fuerte capacidad para romper con la subjetividad dominante a través del sensorio

cia de lo trascendente. Esta concepción es en parte la causante de que muchas obras de contenido crítico susciten entre nosotros preguntas del tipo: *¿tiene el arte alguna misión más allá que la de ser bello?, ¿cuál es su capacidad política?, ¿son las prácticas artísticas un lugar desde el cual enviar mensajes políticos?, si el arte se convierte en un espacio de crítica del presente, ¿no corre el riesgo de disolverse en otras disciplinas como la sociología o el periodismo, más eficaces por otra parte en la repercusión de la denuncia?* Pero si nos despojamos de esa tradición y pensamos la estética a partir de su significado etimológico, entenderíamos que se trata de una ciencia del placer y del sufrimiento poseedora de una fuerte capacidad para romper con la subjetividad dominante a través del sensorio así como para producir otros modos de empatía. Si además la

entendemos, como hiciera Felix Guattari, como aquella capacidad de la percepción a través de la cual reencuadramos las esferas de la política y la ética, serían otras preguntas las que surgirían ante las obras de arte crítico: *¿Solo son políticas las obras con un claro compromiso ante un conflicto?, ¿se puede hablar en términos de efectividad en arte?, ¿qué tipo de experiencias pueden ser descritas como políticas, no lo son en efecto todas las experiencias estéticas?*

En las últimas décadas numerosas propuestas artísticas han intentado repolitizar la vida a partir de esta última noción de lo estético, operando desde lo micro pequeñas transformaciones en las subjetividades. Estas prácticas entienden además la experiencia del cuerpo como uno de los vehículos esenciales para instituir nuevas formas de estar en el mundo y esquivar la estandarización de la existencia. No hace mucho tiempo que Suely Rolnik afirmaba que nuestro pensamiento estaba dominado y que por tanto era necesario volver a la experiencia estética y al cuerpo para reactivar desde ahí la imaginación. Una imaginación entendida como la definiera Hannah Arendt, como facultad política que aporta una visión crítica del mundo, una forma personal y única de aproximarse a lo cotidiano, intenta ser reactivada por los artistas a través del cuerpo, como una respuesta a la dominación del pensamiento. Esto sucede especialmente desde que las subjetividades poseen una relación extremadamente ambigua con el actual sistema neoliberal en el que ellas mismas se han convertido en el motor principal del capitalismo inmaterial posfordista. Si aceptamos como válida esta captura de nuestras subjetividades por parte del sistema económico que nos domina, cabría pensar entonces que gran parte de las producciones estéticas han de estar también anuladas por este hechizo, en la medida en que forman parte de ese sistema de dominación del pensamiento y control de los deseos. Por ello, en este texto vamos a aproximarnos a prácticas que han intentado activar ciertas pulsiones que parecían aletargadas o anuladas mediante distintas estrategias relacionadas con el uso del lenguaje, de la imaginación colectiva, del cuerpo y del sensorio. Entraremos en el museo y miraremos con cierta distancia, en un tiempo suspendido, algunas de las obras críticas posteriores a 1968. Propuestas que desde el lugar que les otorga la sala de exposiciones han intentado introducir disensos en la esfera pública. Y después saldremos a la calle donde encontraremos nuevas conexiones entre la estética y la política y otras acepciones para esos términos, esta vez mucho más próximos al activismo y a la activación de una imaginación colectiva capaz de suscitar otras formas de subjetividad política a partir de un estar juntos y originar nuevos horizontes de futuro con el vibrar de los cuerpos. Estas otras formas de antagonismo social han quebrado el juego tradicional de las representaciones y no podían quedar fuera de estas páginas, de este hablar hoy desde aquí.

Esfera pública

AUNQUE LA DISCUSIÓN sobre la esfera pública generalmente se articula en torno a la definición que hiciera de ella en 1989 Habermas en *Historia y crítica de la opinión pública*, su desarrollo como tal estuvo asociado a la cultura burguesa y al proyecto ilustrado que surgió al calor de esta en el siglo XVIII. Siguiendo la definición que hiciera Habermas, la esfera pública es un espacio de acción discursiva con vocación crítica; es el lugar donde confluyen lo público y lo privado, esto es, el espacio donde las personas dejan a un lado sus intereses privados para implicarse en asuntos de interés público. En la esfera pública definida por Habermas, los conflictos son resueltos de forma racional y conducen a consensos. Pero esta definición ha sido muy respondida a lo largo de las últimas décadas y fruto de numerosas críticas, por parte de autores como Rosalyn Deutsche o Alexander Kluge. Para ellos la esfera pública no sería tanto un espacio de resolución racional de conflictos de intereses, como una arena de confrontación: la fábrica de lo político. Siguiendo a Rosalyn Deutsche la esfera pública sería una arena de actividad política repleta de negociaciones, debates y contradicciones, un espacio basado en el disenso.

Otras autoras como Chantal Mouffe defienden una esfera pública pluralista que movilice, más que argumentos racionales, auténticas pasiones. Siguiendo a Mouffe, las prácticas artísticas pasan a desempeñar un papel esencial, ya que su propuesta devuelve la pasión a la política. En este sentido, las prácticas artísticas que suceden en la esfera pública y que son capaces de generar experiencias que movilizan a quienes entran en contacto con ellas y por tanto generan nuevas formas de subjetividad política son esenciales para el surgimiento de nuevas formas de democracia.

En este entrar y salir del museo nos ampararemos en los escritos de diversos autores que han trabajado en el ámbito de la estética y la política a veces desde lugares contrapuestos. Sin embargo, pensamos que en un espacio como este es importante reunir estas propuestas a pesar de su diversidad ya que, aunque las teorías próximas a la lógica que entiende el arte distanciado de la vida por un lado y aquellas que entienden la máquina revolucionaria como una máquina necesariamente artística por otro, sean diametralmente opuestas, ambas tienen un punto en el que se encuentran: nuestra experiencia, pues como espectadores, nuestro cuerpo se estremece en las salas de exposición, pero también lo hace en la calle o en las plazas. Desde esta lectura, la que pasa por nuestro cuerpo, el arte se nos aparece una vez más como una práctica abierta a la posibilidad del surgimiento de nuevas formas de vida.

Frente al conflicto, más disenso

EL SIGLO XX ha estado jalonado por diversos momentos en los que la relación entre arte y política se ha hecho más que evidente. Sin ir más lejos, buena parte de las vanguardias fueron entendidas como un proyecto político además de artístico: desde los futuristas y su deseo de recomponer un mundo nuevo, a los dadaístas, que dibujaron con ácido sarcasmo la decadencia política de la República de Weimar, o al movimiento surrealista, político no solo por su alineación con el comunismo —evidente en la publicación entre 1925 y 1930 de *El surrealismo al servicio de la revolución*—, sino también por el modo en el que, dando espacio a lo fantástico, lo mágico y todo aquello que escapaba a las convenciones positivistas en que se adentraba el mundo occidental en la primera mitad del siglo XX, reventaba el sistema epistemológico occidental moderno y rompía en mil pedazos la racionalidad imperante. Pero no solo las prácticas estéticas de la denominada alta cultura resultaron ser políticas, sino también el *Do It Yourself*, la estética punk (fig. 3) o el 15M han sido esenciales para reventar la estética hegemónica y conformar espacios políticos alternativos en la esfera pública.

Sin embargo, aunque pudiésemos pensar que las prácticas artísticas siempre han participado de la política, bien por estar muy próximas al poder, bien por lo contrario, por constituirse en espacios de resistencia frente a este, si seguimos a Jacques Rancière, una obra de arte no sería política exclusivamente por sus contenidos, sino por su propia estructura como obra de arte y su inscripción como tal dentro de un sistema simbólico y cultural específico. El arte sería por tanto efectivo en la medida en que es capaz de invocarnos la posibilidad de otro mundo y de reconfigurar el reparto de lo sensible, sacudiéndonos las estructuras establecidas y abriéndonos



Fig. 3 Jamie Reid
God Save The Queen (1977)

con ello la posibilidad de imaginar nuevas formas de habitar lo común. Sin embargo, y aunque podamos aceptar esta postura de partida, nos parece difícil de conciliar con el pensamiento de Walter Benjamin, una de las voces que apelaron con más fuerza a la politización de las prácticas artísticas. En su obra *El autor como productor* (1934) habló de la necesidad de que el artista reflexione sobre su posición en la sociedad y en el proceso de producción a fin de resistirse a ser asimilado por la cultura apropiacionista de la burguesía; el artista debe migrar a la revolución de clase y trabajar desde allí para cambiar los medios de producción y cuestionar la división del trabajo cultural. En esta línea podemos leer a Isidoro Valcárcel Medina (1937) cuando en *El espectador suspenso* (1997) critica nuestra concepción del espectador que deriva de la malformación del mundo de la creatividad en que vivimos, en el que se da por supuesto que unos producen y otros consumen y en el que el hecho de ser espectador lleva implícita una dosis de pasividad. Para Valcárcel Medina todo arte es acción, más allá de la producción o los sistemas forjados en torno a él; esa división del trabajo cultural de la que hablara Benjamin y que hoy se hace tan evidente en los entornos del arte.

Pero por volver a Benjamin, el artista, en tanto que autor y productor, no sería un mero espejo pasivo de la sociedad (un generador de imágenes que muestran la realidad de un tiempo), sino un agente inserto en una comunidad que no puede aislarse de las condiciones del espacio que habita. Para decirlo con más claridad, en Benjamin hay una distinción entre aquellos que adoptan la figura paternalista de quien denuncia a través de la toma de voz de los otros y aquellos que se dirigen hacia la construcción de espacios más igualitarios trabajando en la transformación del statu quo. De tal modo que los contenidos exclusivamente centrados en significados políticos mantienen cierta función contrarrevolucionaria en la medida en que la relación del autor con el proletariado se mantiene intacta. Si seguimos a Benjamin, podrían pertenecer a este tipo de obras las fotografías de Walker Evans (1903-75) (fig. 4), quien realiza imágenes bellísimas sobre la miseria que en nada modifican la experiencia de quienes son objeto de su captura. Ciertamente serán más políticas esas mismas imágenes cuando Sherrie Levine (1947) en su serie *After Walker Evans* (1981) (fig. 5) se apropie de ellas para cuestionar los modos de producción patriarcales basados en la idea esencialista de la autoría.

Lo cierto es que a partir de la década de los sesenta parece claro que muchos artistas sintieron la responsabilidad del trabajo que desempeñaban y orientaron su producción hacia la crítica de lo establecido, entendiendo esta en el sentido que le diera Foucault: como un instrumento para los que luchan, resisten y ya no soportan por más tiempo el orden de lo existente. Esta transformación en el arte respondió a múltiples factores tanto sociales como culturales que no solo dieron al traste con

Micropolítica

Si el concepto de macropolítica es el que hace referencia a lo que tradicionalmente entendemos por política: aquella de los partidos, la ideología y las instituciones, el concepto de micropolítica aparece opuesto a este y es el modo en que los individuos y colectivos instituyen y hacen uso de cierto poder para conseguir sus objetivos. En este sentido la consigna de las feministas de «lo personal es político» podría servirnos como ejemplo claro de a qué nos referimos cuando hablamos de micropolítica. Sin embargo, aunque esta parte de cierta fragmentación de la realidad y se dirige hacia la experiencia personal, su objetivo no es tan parcial como podría parecer a simple vista, ni alberga una renuncia a las grandes transformaciones, ya que entiende que las pequeñas acciones pueden tener resonancias planetarias: «piensa globalmente, actúa localmente».

Esta forma de entender la política está irremediablemente unida a las transformaciones que operaron en las sociedades de Occidente en la convulsa década de los sesenta. Desde las revueltas estudiantiles a las reclamaciones de las feministas, la descolonización o la lucha del movimiento de lesbianas y gays propiciaron una profunda crisis del concepto

con ello la posibilidad de un nuevo lenguaje. Sin embargo, y a pesar de que parece difícil de lograr, una de las voces más importantes de las prácticas artísticas contemporáneas es la necesidad de crear un espacio y en el proceso de apropiación de la cultura apropiación de clase y transformación y cuestionar la cultura. Como a Isidoro Valcárcel (1997) critica la formación del museo, el supuesto que un espectador lleva todo arte es accesorio a él; esa dice que hoy se hace

Pero por otro lado, el productor, no sería un productor de imágenes que inserto en una cultura del espacio que hay una distinción entre quien denuncia y quien dirige hacia la transformación exclusivamente la función contraria con el proletariado drían pertenecer (1903-75) (fig. 4) en nada modificó. Ciertamente será Levine (1947) en ellas para cuestionar en la idea esencial

Lo cierto es que muchos artistas se peñaban y orientaban entendiendo este momento para los que orden de lo existente factores tanto se

tradicional de autoridad así como el fin de las grandes narrativas propio del período moderno, ese pensar en términos absolutos que lo había caracterizado. Todas estas luchas se vieron arrojadas por el pensamiento de teóricos y pensadores como Foucault, De Certeau o Deleuze y Guattari. Si Foucault comenzó a buscar en lo cotidiano los rastros políticos que habían sido ocultados por los grandes acontecimientos haciendo una «anatomía política del detalle», De Certeau en *La invención de lo cotidiano* revalorizó las pequeñas acciones que se convierten en microresistencias frente al poder. De Certeau disecciona la creatividad cotidiana que escapa a la estandarización del consumo y analiza las distintas formas de hacer de los individuos —cocinar, pasear, leer, usar el espacio público...— estableciendo en la acción política una distinción entre estrategia —las acciones que provienen de la institución— y táctica —aquellas que provienen de esos modos de hacer que hemos descrito—. Por su parte Deleuze y Guattari hicieron un importante estudio de las luchas minoritarias y entendieron la micropolítica como un modo de hacer política de forma colaborativa capaz de albergar en su seno procesos conflictivos de constitución. Deleuze y Guattari fueron también quienes señalaron algunos peligros de la micropolítica en el noveno capítulo de *Mil Mesetas*, como son el exotismo del *outsider*, la movilización fascista de los deseos y la modernización de la segmentación de los estados.

Por su parte, desde la década de los sesenta las prácticas artísticas, o al menos buena parte de ellas, comenzaron a dismantlar los grandes discursos y a trabajar desde los pequeños relatos y narrativas, desde las experiencias cotidianas y personales en la búsqueda de nuevas formas de representación que no sean las habituales.

Pablo Martínez



Fig. 4 Walker Evans *Alabama Tenant Farmer Wife* (1936)

Fig. 5 Sherrie Levine *After Walker Evans* (1981)

la idea racionalista de progreso, continuando con cierta tradición crítica, sino que además vieron la emergencia de nuevos discursos —de lo colonial, del género, de la raza o de la orientación sexual—. Esto provocó la crisis del sujeto universal moderno, lo que a su vez, como no podía ser de otra manera, afectó de forma irreversible a las figuras del espectador y del autor. Fueron los años en los que «las actitudes se convirtieron en forma», en parte huyendo de la fetichización a la que había sido sometido el arte en la década anterior y en gran parte, como afirmara Boris Groys, debido a la relevancia que las prácticas conceptuales atribuyeron al arte como acto de comunicación más que de representación. Según Groys,

Lo cierto es que a partir
de la década de los sesenta
parece claro que
muchos artistas
sintieron la responsabilidad
del trabajo que desempeñaban
y orientaron su producción
hacia la crítica
de lo establecido

una de las principales contribuciones del arte conceptual tras el período formalista modernista fue devolver al arte su propiedad comunicativa, su capacidad de enviar mensajes al espectador, repolitizando con ello la práctica artística.

Tal es el caso de Martha Rosler (1943), que en 1968, cuando Estados Unidos estaba viviendo la guerra de Vietnam, realizó su serie *Bringing the War Home* (Trayendo la guerra a casa) (1967-72) (fig. 6), unos fotomontajes que combinaban imágenes de mujeres y niños vietnamitas mutilados a causa de la guerra con otras de confortables salones e interiores norteamericanos. Al ver estas imágenes nos parece como si en aquel momento Rosler se preguntara: ¿de qué otra cosa podría yo hablar?, como si la urgencia del tema le impidiese mirar

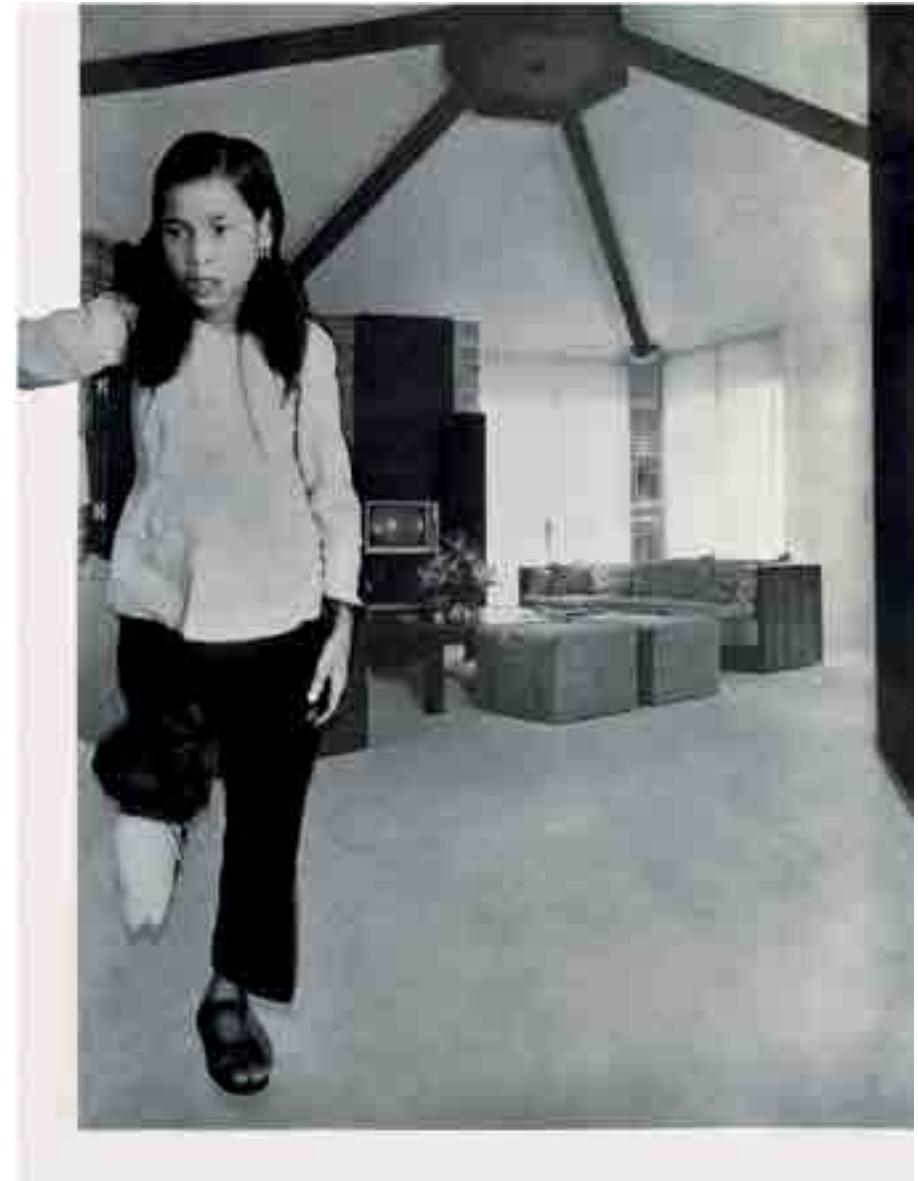


Fig. 6 Martha Rosler *Tron (Amputee)* (1967-72)
de la serie *House Beautiful, Bringing the War Home*

hacia otro lado. Por otra parte, la operación que realizó en estos montajes no distaba mucho de aquello que los medios de comunicación del momento estaban haciendo: llevar a los hogares las imágenes de los horrores de la guerra de Vietnam. Este error mal calculado por parte del gobierno estadounidense no volvería a ocurrir: a partir de entonces las imágenes de la muerte en conflictos serían dosificadas y estetizadas para no volver a incomodarnos en nuestros hogares. En esta propuesta Rosler ya no se preocupa de abordar el tema desde lo universal, sino que se aproxima a la narración del conflicto desde la micropolítica. Huye de cualquier estetización del horror y contextualiza



Fig. 7 Incendio del World Trade Center
(11 septiembre 2001)

la contienda de forma precisa en la individualidad de cada casa. Una vez más, y desde la década de los sesenta, lo personal será político, aunque muchas de las políticas liberales se obstinan en reducir lo personal al ámbito de lo doméstico.

Este trabajo desde la micropolítica, como señaló Juan Antonio Ramírez, será el marco habitual de actuación de muchos artistas. Esto se debe a que la imagen suele operar mejor cuando se parte de casos concretos en los que la lectura queda más abierta a la imaginación de quien mira. El intento de generar imágenes icónicas que resuman todo un conflicto, por otro lado, suele dejar el significado cerrado sobre sí mismo y ofrece una visión unívoca del mundo que en pocas ocasiones moviliza a quien contempla. Este ejercicio de la

microhistoria por parte de los artistas es opuesto al de buena parte de la práctica fotoperiodística, o al menos aquella controlada por los medios de comunicación, que por norma general retratan las guerras desde lo icónico construyendo imágenes que rozan el espectáculo: desde las luces que centellean a media noche en el bombardeo de Iraq a la caída de las Torres Gemelas (fig. 7). Esta forma estetizada de mostrarnos el conflicto del que somos partícipes con nuestro silencio en vez de provocarnos un rechazo frontal, propicia una contemplación desinteresada de la imagen —porque los conflictos son tratados como imagen y no como realidad—.

En realidad, esta necesidad
de generar esfera pública
que detectamos en el quehacer
de muchos artistas coincide
con la esencia misma
de la política, o mejor dicho
con la democracia tal
y como la definió Rancière
en *El desacuerdo*

En consonancia con esto, en las últimas décadas numerosas prácticas se han dirigido hacia la fundación de una esfera pública de oposición. Estas propuestas poseen una importante capacidad de cuestionar los marcos de significación habituales y, por tanto, de crear nuevos espacios de visibilidad, resistencia y relacionalidad a partir de la activación de pulsiones cognitivas y afectivas. En realidad, esta necesidad de generar esfera pública que detectamos en el quehacer de muchos artistas coincide con la esencia misma de la política, o mejor dicho con la democracia tal y como la definió Rancière en *El desacuerdo* (1995). Como el propio título del ensayo indica, el fin de la democracia no es otro que la persistencia del litigio allí donde lo político expresa la puja no resuelta entre los propietarios y «los sin parte», aquellos que no pueden decir ni hacerse ver políticamente.



Figs. 8-10 Regina José Galindo
¿Quién puede borrar las huellas? (Guatemala, 2003)

Para decirlo de forma más clara, democracia para Rancière es conflicto, es el permanente mecanismo a través del cual el desacuerdo, lejos de impedir la convivencia, potencia la propia democracia allí donde habilita aquellas voces de la diferencia que nos recuerdan lo insuperado de la construcción continua de nuevos escenarios de igualdad. En este sentido, en las últimas décadas, gran parte de las prácticas artísticas han sido entendidas como vehículos para el desacuerdo, igualando en intenciones a la democracia. Así, cuando Regina José Galindo (1974), en su acción *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003) (figs. 8-10), mancha sus pies de sangre humana y deja un rastro de sus huellas desde la Corte de Constitucionalidad hasta el Palacio Nacional de Guatemala en memoria de las víctimas del conflicto armado de aquel país y como muestra de rechazo a la candidatura presidencial del exmilitar, genocida y golpista Efraín Ríos Montt, no está haciendo más que política. Y es que, como ha señalado Rancière, el papel del arte en la esfera pública está necesariamente involucrado en relaciones sensibles y públicas de disenso y por fuerza moviliza ciertas pulsiones que en la mayoría de las ocasiones van más allá de la mera contemplación. ¿Existe en esta definición alguna diferencia con la esencia de la democracia? Parece que la estética y la política siempre se acechan.

Del hacer en común a lo extradisciplinar

PARA MUCHOS ARTISTAS, parte de su posicionamiento político pasa por abandonar las categorías tradicionales del arte, romper con las nociones clásicas de autor y espectador y transformar las prácticas artísticas en un hacer en común que, además, muta la experiencia estética idealista basada en la contemplación desinteresada por otra intermitente, dispersa y que reclama como imprescindible una toma de posición. Mediante estas prácticas se pretende reactivar una imaginación colectiva capaz de inventar nuevas formas de lo político. En estos casos la participación es entendida como una forma de activación y construcción de otras formas de democracia basadas en el poder igualitario de la inteligencia. Son prácticas de contexto que se convierten en políticas por su presencia en ciertos lugares y por las transformaciones que conllevan.

Tal es el caso de *When Faith Moves Mountains* (Cuando la fe mueve montañas) (2002) (fig. 11), un «proyecto de desplazamiento geológico» de Francis Alÿs (1959) para el que requirió la colaboración de quinientos voluntarios. Aquellos voluntarios, que desplazaron en hilera una duna de quinientos metros de diámetro, fueron partícipes de una acción poética y política, si entendemos que el valor de la utopía y la belleza de lo inútil nos ofrecen un escenario repleto de posibles alternativas a este mundo de significado unívoco en el que cada vez

más posibilidades se nos aparecen como imposibles. Se trata de algo similar a la acción que ejecutara Pawel Althamer (1967) en *Bródno 2000* (2000) (fig. 12) en la que con motivo de la llegada del nuevo milenio pidió a los vecinos de su calle en Varsovia que apagasen la luz de tal manera que entre todos formasen el número dos mil.

Podría pensarse una vez más que propuestas como estas no hacen más que utilizar a quienes participan en ellas en beneficio del artista, y en parte es así. Podría pensarse que esto no es más que un juego gracioso y



Fig. 11 Francis Alÿs *When Faith Moves Mountains* (2002)

festivo digno de cualquier celebración comunitaria, y en parte es así. Pero nosotros pensamos que estas propuestas van mucho más allá. Toda vez que el vínculo social está roto, que lo comunitario se nos aparece cada vez más extraño, pareciera como si acciones como estas intentasen de forma simbólica restaurar una idea trasnochada o infantil (en términos del cinismo imperante) de que la unión hace la fuerza, de que el poder de cada individuo tiene un enorme potencial transformador. Apagar la luz o encenderla puede ser algo más que un simple juego, es una transformación del modo en el que nos enfrentamos al mundo: no supone cambiar el objeto, sino más bien las formas de aproximarnos a él. Por

otra parte podría pensarse que estas acciones parten de presupuestos muy similares a las propuestas por los artistas relacionales de Nicolas Bourriaud, ya que, al menos en la forma, coinciden algunos elementos: el espacio transformado en un lugar de encuentro, el artista es creador de una situación más que de un objeto artístico... Pero la diferencia fundamental es que ni Alÿs ni Althamer proponen un duplicado de la realidad en el museo, ni practican una celebración de lo existente como sucedía en la denominada estética relacional. Sus prácticas



Fig. 12 Pawel Althamer
Bródno 2000 (2000)

son críticas y cuestionan el sistema de producción individualista y la noción de autoría y genialidad al tiempo que proporcionan a aquellos que participan en la acción una experiencia que va más allá de un mero encuentro en las salas de un museo. No duplican la realidad en la galería, sino que intentan transformar la realidad a partir de actos poéticos de fuerte resonancia política.

En relación con lo institucional estas prácticas operan de forma distinta. Muchas de ellas son herederas de la crítica institucional de la década de los setenta, que alcanzó su pleno desarrollo con figuras como Hans Haacke y sus obras en las que cuestionaba la financiación

de los museos y los orígenes de buena parte de los fondos de las colecciones de arte alemanas, por ejemplo; o como Andrea Fraser (fig. 13) y su crítica al modo en que se articulaban los discursos y las narrativas dominantes en los programas educativos de los museos, acríticos y cerrados en la celebración de lo existente. Sin embargo, aunque muchas prácticas son herederas de aquellas, los artistas han aprendido a relacionarse de una forma distinta con las instituciones. Suely Rolnik lo explica muy bien cuando afirma que no existen regiones de la realidad absolutamente buenas o malas en esencia, sino que debemos enfocar la cuestión de forma ética: «hay que rastrear las fuerzas que



Fig. 13 Andrea Fraser
Museum Highlights: A Gallery Talk (Philadelphia Museum of Art, 1989)

invisten cada museo y en cada momento de su existencia, desde las fuerzas más poéticas hasta la neutralización instrumental más indigna. Entre ambos polos, activo y reactivo, se afirma una multiplicidad cambiante de fuerzas, en grados de potencia variados y variables, en un constante reordenamiento de los diagramas de poder». Rolnik, heredera del pensamiento de Guattari, otorga importancia a este asunto de la ética, al igual que muchos artistas de los últimos tiempos. Por ello la relación de los artistas con las instituciones ha ido mutando de tal manera que han adquirido un desarrollo capital prácticas que desbordan los límites tradicionalmente establecidos. Brian Holmes ha descrito este tipo de prácticas críticas como extradisciplinarias, ya que circulan entre disciplinas, sin ser interdisciplinarias; son prácticas

abiertas hacia nuevas posibilidades de expresión y análisis que se realizan a través de «críticas recíprocas en una resistencia de prácticas instituyentes». En este caso, estaríamos hablando de prácticas que conscientemente trabajan desde distintas disciplinas para elaborar una crítica a lo establecido, una resistencia desde la forma.

En *Según San Mateo. Teatro Forum sobre el acoso y derribo de un centro público de enseñanza en el centro de Madrid* (2008) (fig. 14), Dora García (1965) realizó una intervención en un instituto de educación secundaria en colaboración con el Museo Reina Sofía. La artista se involucró en una acción frente a la controvertida amenaza



Fig. 14 Dora García *Según San Mateo. Teatro Forum sobre el acoso y derribo de un centro público de enseñanza en el centro de Madrid* (2008)

de cierre de un instituto público en Madrid debido a un agresivo proceso de gentrificación en el que se hacía efectiva la desaparición de cualquier debate en la esfera pública. Tras un proceso de investigación y entrevistas con los implicados se realizó un proyecto en el que, a modo de *teatro verité*, los afectados interpretarían ante un público y en base a un guion sus propios papeles, construyendo una representación del conflicto. Con este tipo de proyectos se intenta vincular algunos de los preceptos desarrollados por la pedagogía crítica de la década de los setenta a la producción artística. Si, como afirmaban aquellas pedagogías, el arte y la cultura pueden ser contruidos de forma colectiva, la escuela podría servir para poner en práctica estos principios. Estas ideas además pueden vincularse con el desarrollo de

nuevas formas democráticas más participativas que construyan esfera pública de maneras distintas a las tradicionales, así como a la idea de Benjamin analizada al inicio de este texto, acerca de cambiar los roles asignados en la producción cultural y política. Si estos adjudicaban a los individuos un papel residual en la producción tanto de los objetos de la cultura como de los principios que rigen la convivencia, las propuestas de muchos artistas pueden ayudar a transformarlos.

Es cierto que este tipo de prácticas pueden calificarse de *ho-*

Gentrificación

EL TÉRMINO GENTRIFICACIÓN proviene del inglés *gentrification*, cuya traducción literal podría ser «aburguesamiento» o «elitización» y es utilizado para describir los procesos de transformación urbana, generalmente vinculados a operaciones de especulación inmobiliaria, en los que una población originaria de un barrio, bien envejecida, bien empobrecida, es expulsada mediante distintas operaciones inmobiliarias y sustituida por personas de mayor poder adquisitivo. Estos procesos poco tienen que ver con los proyectos de renovación urbana propuestos en la era industrial de las ciudades y se corresponden mejor con la etapa de capitalismo neoliberal o posfordismo, en el que es el capital privado el que lidera la reforma. Numerosos artistas han desarrollado proyectos vinculados a estos procesos de especulación sobre la vivienda. Entre ellos destaca Martha Rosler, por ejemplo, quien en su proyecto *If You Lived Here* (1989) además evidenciaba el modo en que las galerías de arte se han asentado en estos barrios pauperizados debido a los buenos precios de los locales y con su presencia han impulsado estos procesos de gentrificación; o algunos de los trabajos de intervención en edificios de Gordon Matta Clark que pueden ser leídos desde esta crítica a la especulación inmobiliaria urbana.

meopáticas, como ha hecho Hal Foster, pero no podemos negar que producen una tensión con las políticas de representación asignadas. Seguramente no puedan cambiar la realidad —de hecho no pueden, tampoco es su intención, no penetran en la esfera del activismo—, pero generan nuevos escenarios de visibilidad que les son útiles no solamente a quienes participan en las propias acciones, sino también a aquellos que de otra forma no conocerían ciertos conflictos que, de este modo, se hacen un poco más visibles.

Cierta idea de autonomía. ¿Ironía?

COMO APUNTÁBAMOS AL comienzo de este texto, existe un buen número de prácticas artísticas que han desarrollado estrategias relacionadas con el uso del lenguaje a fin de esquivar cualquier visión unívoca del mundo. No es que esta intención sea nueva en el arte —del que podríamos decir que buena parte de su esencia reside en hacer mundos—, sin embargo, lo que distingue a estas propuestas de otras del pasado es que las últimas se han aproximado de formas muy diversas a cierta idea de autonomía que conecta directamente con los movimientos políticos de las últimas décadas, especialmente con aquellos que partieron del pensamiento generado en torno a las revueltas de Mayo del 68.

Esta autonomía ha sido entendida como la búsqueda de nuevas formas de vida independientes del capital y se ha insertado en una definición de lo político no institucionalista que reivindica la entera politización de la vida. Esta idea de autonomía ha sido defendida recientemente por teóricos como Franco Berardi «Bifo», quien además ha establecido un más que interesante paralelismo entre el concepto de autonomía y el de ironía. Su relectura de la idea de ironía nos resulta de especial interés, ya que muchos artistas en diversos momentos y formas han hecho uso de ella en sus trabajos.

La ironía es una forma retórica mediante la cual se da a entender lo contrario de lo que se dice. En el caso del arte, así como en el de la política, serviría para establecer una comunidad crítica independiente capaz de escapar de cualquier censura. Como ha afirmado Berardi, la ironía es la crítica estética del cinismo dominante del poder, que nunca presupone la existencia de una verdad que ha de ser perseguida y realizada. Frente al cinismo imperante de seres que han perdido la fe y cuya experiencia de la existencia se asienta en un «esto es lo que hay» —esa lógica neoliberal que expresara Peter Sloterdijk en su *Crítica de la razón cínica* (1983)—, la ironía presupone la infinitud del proceso de interpretación.

Cuando, en 1973, Muntadas (1942) insertó en el periódico *La Vanguardia Española* un irónico mensaje en el que indicaba: «Por temporal ausencia del país interesa información directa sobre la realidad del mismo: Visitas 5 a 7 o escribir Muntadas Comercio 64 Barcelona 3 T. 319 - 09 - 30» (fig. 15), parecía conocer muy bien esta infinidad de lecturas que abre la ironía. Mediante aquella enunciación lingüística que operaba de una forma singular en quien lo leyese, Muntadas estaba reclamando la construcción de una comunidad autónoma. Al mismo tiempo proponía una tensión que enfrentaba lo personal con la realidad política impuesta, con la suficiente ambigüedad —y claridad— que otorga un anuncio por

La estrategia del artista
no era tanto certificar una
precariedad de la existencia como
generar un sutil espacio de autonomía
a partir de la ironía; abrir un agujero
en la realidad impuesta,
esa forma unívoca de construir
mundo que posee
todo sistema autoritario

palabras. En este caso la estrategia del artista no era tanto certificar una precariedad de la existencia como generar un sutil espacio de autonomía a partir de la ironía; abrir un agujero en la realidad impuesta, esa forma unívoca de construir mundo que posee todo sistema autoritario que, como este neoliberal en que vivimos, niega cualquier alternativa y por tanto anula, coopta y aletarga. Muntadas escapa de la ley y construye un espacio en el que la ley impuesta no tiene cabida. En esta misma dirección parece dirigirse *Cuba libre* (2010) (fig. 16), los charcos de ron cubano y de coca-cola que dispone Wilfredo Prieto (1978) en el suelo de las salas del museo. Un malogrado cubalibre en el suelo —las dos manchas de bebida nunca han de llegarse a juntar— en que genera un juego lingüístico y estético que, leído de forma literal, enuncia simplemente los líquidos desparramados,



Fig. 15 Antoni Muntadas
Anuncios por palabras. *Diario La Vanguardia Española* (1973)

pero que interpretado en clave irónica es capaz de construir por sí mismo una comunidad autónoma, que por fuerza ha de ser de cómplices.

Para el colectivo español Yomango esa construcción de una comunidad dispersa de cómplices parece esencial en su deseo de incidir en la realidad. Yomango se define en oposición a la construcción de un mundo basado en el consumo y el desarrollo salvaje del capital. Es un colectivo de activistas que trabaja en la esfera de la imagen, de los flujos de intercambio signico y de la economía de las representaciones. Podríamos afirmar que Yomango forma parte, como muchos otros grupos de activistas, de cierta categoría de *artistas*, por el modo en que operan en



Fig. 16 Wilfredo Prieto
Cuba Libre (2010)

el ámbito de lo simbólico pero alejados del museo o del mercado del arte. A Jacques Rancière estos grupos de activistas le producen problemas a la hora de relacionarlos con el arte, ya que el autor piensa que cuanto mayor distancia exista entre el artista y el objeto de crítica la obra desplegará mejor su significado crítico. Sin embargo Yomango, al igual que otros grupos activistas, renuncian a cualquier tipo de distancia con su objeto de trabajo. El nombre del colectivo expresa el modo en que opera el grupo, ya que como ellos mismos afirman Yomango es al mismo tiempo una práctica de apropiación de bienes materiales en circulación comercial (yo-mango) y una apropiación simbólica del signo (uso de un nombre de una marca para revertir sus significados y apropiarse de parte de ellos). Si además de objetos las marcas producen formas de subjetividad y deseos, Yomango propone interrumpir la circulación de ambas mercancías.

A través de estas estrategias basadas en la ironía y el humor se posibilita el desarrollo de una revolución dispersa o, si seguimos a Gerald Raunig, una revolución molecular. En palabras del autor, en este

tipo de revolución no hay «rígidas estructuras ni identidades cerradas, sino agentes de diferencia que producen intercambio y enunciación: las máquinas son vasos comunicantes, agenciamientos fluidos abiertos cuyos materiales y componentes semióticos se combinan con fuerzas sociales». Estas prácticas además rompen con el concepto clásico de revolución, ya que no luchan por una toma del poder ni por una derroca-ción de lo establecido, sino que encuentran su esencia en la producción de otros modos de vida y por tanto son *tácticas* más que *estrategias* si seguimos la distinción que estableciera Michel de Certeau. Sus prácticas están dirigidas hacia ese *preariado*, que ha suplantado al tradicional

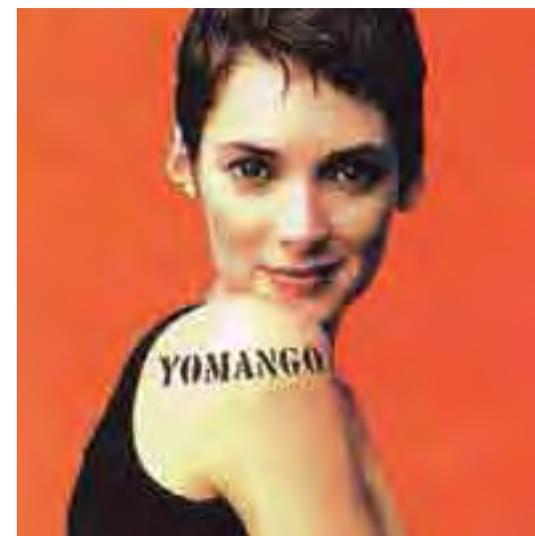


Fig. 17 Imagen gráfica de Yomango.org

proletariado, y está llamado por estos activistas a conformar un nuevo *preariado social rebelde* en palabras de Yomango, un conjunto disperso de sujetos que practican actos de insurrección frente a un mercado que cada vez parece más cercano a los estados, los cuales parecen estar más implicados en la represión a favor de las transformaciones neoliberales.

La gestión y la economía de las representaciones

MÁS ALLÁ DE una crisis de la representación, hay ciertos trabajos que cuestionan las políticas de la representación que compartimos, así como el empobrecimiento de nuestros imaginarios por parte de los medios de

comunicación de masas, los cuales, al servicio de las grandes corporaciones, definen lo que ha de ser visto y ocultan aquello que para ellos carece de interés. De tal manera que podríamos pensar que la abundante circulación de imágenes que nos rodea contiene muy diversas representaciones cuando en realidad sucede todo lo contrario: son muchas las imágenes pero poca la variedad de sus procedencias y discursos. Como consecuencia de esto muchos relatos, luchas y narrativas quedan excluidas del flujo mediático y por tanto ausentes en la esfera pública.

Sin embargo, hay algunos artistas que escapan de la producción acomodaticia y acompañan a los cuerpos en la batalla por reclamar nue-



Fig. 18 Artur Zmijewski
Singing Lesson (2001)

vos escenarios de visibilidad y por tanto de igualdad. En estos trabajos, que van desde la práctica artística en vídeo o la fotografía hasta el cine militante, se nos revelan escenas que escapan a nuestro imaginario. Tal es el caso de Artur Zmijewski (1966), quien en sus creaciones se fija en aquellos temas que subyacen en nuestra realidad cotidiana y camina en contra de la perfección de la existencia o de la excelencia social a la que parecemos estar predestinados en este mundo de la imagen publicitaria en la que los cuerpos son cosificados bajo un aura de belleza y juventud eternas. A través de algunas de sus obras se sitúa más allá del escepticismo neoliberal imperante y orienta el foco hacia las carencias del cuerpo humano, con lo que dinamita el discurso dominante en relación con lo bello.

En *Singing Lesson* (2001) (fig. 18) Zmijewski reunió a un grupo de sordomudos para que interpretasen bajo su dirección una cantata de Bach en una iglesia barroca. El contraste entre el extraño canto producido por los sordomudos y la belleza del espacio en que se enmarcaba la acción intensificaba el impacto y hacía más evidente la discapacidad de quienes cantaban, lo que convierte la escena en radicalmente política, ya que introduce una alteración en el modo en que estos sujetos han sido rechazados históricamente de la esfera pública y expulsados de la iglesia, al no poder participar con su especificidad en parte del acto litúrgico, y así ataca las prácticas divisorias de las que hablara Foucault. Pero no es

Si el milagro no puede suceder
y tanto el artista
como los espectadores
somos incapaces de cambiar nada
de lo que vemos,
quizás lo único
que podemos modificar
es nuestra forma
de acercarnos al mundo

solamente político por realizar una crítica al modo en que históricamente han sido tratados los sujetos con otras capacidades, sino que al exponerlos en un espacio del arte, el espectador, no acostumbrado a ver ni a oír este tipo de sonidos, queda trastocado, cuestionándose él mismo su noción de la *normalidad*.

Zmijewski no intenta cambiar a los sujetos que participan en sus vídeos —al modo en que ha hecho gran parte del arte *socialmente comprometido*—. Su discapacidad, como en el caso de *Singing Lesson*, es tal que el artista no puede operar ninguna transformación, lo que nos obliga a preguntarnos si esa transformación sería efectivamente necesaria y revela que algo queda en nosotros del sujeto moderno pretendidamente universal, ya que pensamos que es el otro quien ha de transformarse en

Estética relacional

ESTE TÉRMINO HACE referencia a ciertas prácticas artísticas que durante la década de los noventa centraron su atención en las relaciones *entre* y *con* los sujetos a quienes se dirigían, por encima de la creación de objetos artísticos. Buena parte de estas prácticas fueron recogidas por el crítico y comisario Nicolas Bourriaud en su ensayo *Estética relacional* (1998) y realizadas en el Palais de Tokio de París donde él mismo ejerció como codirector entre 1999 y 2006. En dicha publicación Bourriaud reunía una serie de textos en torno a la problemática de la legibilidad de las expresiones artísticas de aquella década, centrándose fundamentalmente en un análisis de las relaciones humanas y el modo en que las prácticas artísticas pueden incidir en ellas. Este arte relacional estaría caracterizado como *intersticio social*, *estado de encuentro* e iría en una dirección opuesta a cualquier pretensión de autonomía del arte. Lo podríamos ver en obras de artistas como Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Douglas Gordon o Félix González-Torres, entre otros.

Pero esta definición del arte relacional en la que «ya no se busca hoy progresar a través de opuestos y conflictos, sino inventar nuevos conjuntos, relaciones posibles entre unidades diferenciadas, construcciones de alianzas entre diferentes actores» ha sido muy contestada por historiadores artistas y críticos como Hal Foster o Claire Bishop ya que entiende el conflicto no como una posibilidad, sino de forma negativa, lo que nos conduce a una relacionalidad acrítica. Aunque si bien es cierto que el ensayo de Bourriaud ha sido muy criticado, no lo han sido tanto las prácticas de los artistas que él pretendió reducir bajo ese concepto de «estética relacional», ya que como siempre, los discursos de los artistas y sus propuestas escapan y evaden reducciones.

nosotros. Si el milagro no puede suceder y tanto el artista como los espectadores somos incapaces de cambiar nada de lo que vemos, quizás lo único que podemos modificar es nuestra forma de acercarnos al mundo.

Es muy interesante pensar este tipo de proyectos partiendo del concepto del *otro* que plantea Hal Foster: ese otro social —los inmigrantes, los disminuidos, las mujeres maltratadas, los enfermos...— que se convierte en objeto de apropiación y recuperación por parte del sistema oficial. En una estrategia más de codificación cuyo último objetivo no es otro que etiquetar para controlar, creando un *monopolio de código* que, según Foster, debe ser cuestionado desde una práctica cultural y política transgresora y resistente. Y en este sentido se encajan las prácticas de Zmijewski, quien reflexiona sobre la alteridad en relación con *lo normal* y cuestiona la noción de lo políticamente correcto sin intentar en ningún caso una concordia quebrada en lo social. En este, como en otros de sus proyectos, Zmijewski trabaja en la elaboración de nuevas imágenes que generen disenso e interrumpan el transcurso cotidiano de los acontecimientos y, sobre todo, nuestra forma de percibirlos.

De la representación directa al No nos representan

LLEGADOS A ESTE punto, salimos a la calle a repensar las relaciones entre la estética y la política desde unas concepciones distintas a las planteadas hasta ahora —aunque ya hayamos descrito algunas prácticas activistas—. Y lo hacemos porque desde los albores de la Revolución Francesa hasta las actuales culturas urbanas de resistencia el asunto de la representación ha sido central en la planificación de las estrategias políticas de insurrección y revuelta. En algunos momentos de este largo proceso, grupos de activistas buscaron generar nuevas representaciones en la esfera pública para las luchas, entendiendo que la presencia sígnica era sustancial a la protesta. Así sucedió en los años noventa del pasado siglo en Francia con el colectivo Ne Pas Plier (1991), quienes intentaron generar una representación de la experiencia obrera. En torno al trabajo de este colectivo Brian Holmes acuñó el término de *representación directa*, un concepto que partía de la idea anarcosituacionista de acción directa para reconducirla hacia una toma de la representación por la masa para expresarse y de ese modo dotar a sus luchas de visibilidad en la esfera pública.

Ne Pas Plier estaba compuesto por diseñadores, obreros, investigadores, desempleados, estudiantes y representantes de asociaciones y uno de sus principales objetivos era que «a los signos de la miseria no se le sumase la miseria de los signos». En las sesiones de trabajo del colectivo, largas conversaciones precedían la realización

de las imágenes y signos que después serían usados en las protestas callejeras. Así la afirmación de un parado de que la falta de empleo le hacía arder la cabeza sirvió para la producción de una imagen que sería posteriormente usada en una manifestación por el empleo (fig. 19). Esta realización de imágenes mediante procesos colaborativos tenía una posterior puesta en circulación y difusión que les concedía la posibilidad de «producir una subjetividad autónoma», en términos de Holmes.

Sin embargo y a la luz de los últimos acontecimientos y luchas del presente, este trabajo de Ne Pas Plier, que intentaba reintroducir



Fig. 19 Ne Pas Plier, *Manifestación con la APEIS*
(París, 1994) Foto: Marc Pataut

a los desempleados en el escenario de la representación política, nos parece quizás un poco paternalista. La reunión de los diseñadores con los desempleados y esa búsqueda de representación nos parece hoy que comparte cierta lógica con la dinámica laboral neoliberal, en especial si atendemos a los movimientos que desde Seattle comenzaron a reventar el pensamiento posmoderno que parecía completo y perfectamente engarzado con las economías neoliberales de fin de siglo. Estos movimientos han preferido rechazar cualquier construcción signíca representativa para encarnar ellos mismos las imágenes en un tiempo detenido en el que el cuerpo se convierte al mismo tiempo en signo y vehículo de la protesta. Podríamos atrevernos a afirmar que los manifestantes se convierten en *habitantes de las imágenes* de la

lucha más que en portadores de las mismas, como había sucedido con los modos de protesta impulsados por Ne Pas Plier y en las formas tradicionales de articulación de la protesta.

Esta renuncia a la representación que percibimos de forma tan clara en estos otros movimientos y que, en el caso español, se evidencia con ese «No nos representan», forma parte de una larga tradición de luchas que han renunciado a la representación como estrategia para escapar de la dominación de un mundo excesivamente codificado. En su ensayo *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century* (2007) Gerald Raunig hace un análisis de las diversas prácticas que a lo

Estos movimientos han
preferido rechazar cualquier
construcción signíca
representativa para encarnar
ellos mismos las imágenes
en un tiempo detenido
en el que el cuerpo
se convierte al mismo tiempo
en signo y vehículo de la protesta

largo del pasado siglo han puesto en marcha la máquina revolucionaria así como los momentos en los que dicha máquina ha convergido con la máquina artística, ya que buena parte de la cuestión política ha estado relacionada con las prácticas artísticas y la producción simbólica. Si seguimos al autor y recorremos algunos de los movimientos de insurrección más destacados de los últimos siglos en Occidente, desde la Comuna de París de 1871 —y si vamos un poco más allá de lo que plantea Raunig y llegamos hasta el 15M—, podemos detectar algunas coincidencias que resaltan la relación entre la máquina de la revolución y la máquina artística, por usar la terminología empleada por el autor. Sin ir más lejos, todas esas grandes máquinas revolucionarias del pasado han tenido algo de festival carnavalesco o de performance: desde la interpretación

que hicieran de la Comuna los situacionistas, como un anárquico festival militante que atravesó la experiencia diaria de la vida en común de los parisinos, «el mayor festival del siglo XIX», hasta las más recientes protestas antiglobalización de Seattle de 1999, que fueron calificadas por Hardt y Negri como carnavales callejeros. Por otro lado, de todos es conocido

Internacional Situacionista

AUNQUE EL TÉRMINO *situacionismo* no está admitido por el grupo de situacionistas, es usado comúnmente para designar al movimiento que se aglutinó en torno a la Internacional Situacionista (1957-72). El grupo estuvo formado por intelectuales y artistas y surgió a partir de diferentes grupos como la Internacional Letrista, el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista o el Grupo CoBrA entre otros. Una de sus figuras más representativas fue Guy Debord, quien con su ensayo *La sociedad del espectáculo*, en el que criticaba la imagen como epicentro de toda actividad económica y social, influyó de forma notoria al grupo. Para los situacionistas buena parte del trabajo creativo pasaba por generar situaciones que desmantelasen la sociedad capitalista así como para denunciar la devastadora alienación que produce la sociedad de consumo. El pensamiento situacionista tuvo un importante papel en el desarrollo de Mayo del 68 francés. Entre algunas de sus contribuciones fundamentales a la historia de las producciones artísticas destacamos el *détournement*, como una estrategia de desviación de una imagen o texto preexistente, como una posibilidad artística y política de utilizar algún objeto creado por el capitalismo distorsionar su significado y uso original para producir un efecto crítico, o la deriva como reflexión a las formas de ver y experimentar la vida urbana dentro de la propuesta más amplia de la psicogeografía que pretendía romper con la relación rutinaria con la ciudad.

que buena parte de la responsabilidad del Mayo del 68 parisino estaba relacionada con las proclamas situacionistas y su interés por provocar situaciones, especialmente de desorden público. Y en esta misma dirección recientemente Franco Berardi ha interpretado los levantamientos de la primavera árabe y las tomas de plazas —nuestro 15M— como un acto estético de reactivación del sensorio (en este punto cabe recordar que Guattari definió su paradigma estético de una forma muy similar a como lo ha planteado este autor).

Todos estos movimientos comparten, por un lado, esa inevitable conexión con la idea de festival, que los aleja de las nociones tradicionales

En ambos el movimiento se desarrolló de forma tan rápida y extensa porque no hubo partido unificado ni una línea ideológica clara, lo que en cierta medida propició, entonces como hoy, que la micropolítica revolucionaria se desarrollase espontáneamente, reapropiándose del espacio público y generando una insurrección que atacaba al poder de forma deslocalizada

de articulación de la protesta, y, por otro, el hecho de que buena parte de estos acontecimientos se han negado a ser representados y han desarrollado prácticas no representacionales. Todos recordamos las recientes movilizaciones del 15M cuyo principal lema era aquel de «que no, que no nos representan». Existen ciertas coincidencias entre este movimiento y otras máquinas revolucionarias como la Comuna. En ambos el movimiento se desarrolló tan rápidamente y de forma tan extensa porque no hubo partido unificado ni una línea ideológica clara, lo que en cierta medida propició, entonces como hoy, que la micropolítica revolucionaria se desarrollase espontáneamente, reapropiándose del espacio público y generando una insurrección que atacaba al poder de forma deslocalizada y de diversas maneras, generando un poder instituyente: el poder de la plaza. Esto está

estrechamente relacionado con la falta de representación, ya que esa masa informe, permeable y difícilmente identificable rompe con cualquier tipo de homogeneización y esquivo cualquier tipo de dominación.

En nuestro 15M (fig. 20), en cuanto se disipó la posibilidad de calificar de *antisistema* a los grupos acampados en la plaza, el nerviosismo de los políticos y la urgencia hacia la formalización y asignación identitaria de los protestantes se hicieron patentes. Esta articulación informe de la protesta permitió el nacimiento de imágenes y consignas singulares que iban más allá de la representación y generaban espacios de autonomía frente al poder de lo establecido. Generaban, como señaló Raunig en



Fig. 20 Puerta del Sol en Madrid durante la acampada del 15M (2011)

relación con otras luchas del s. XX y siguiendo la categorización que hiciera Deleuze, unas formas de representación orgiástica, frente a la orgánica tradicional. Si la representación orgánica sería aquella que subordina las diferencias a la identidad, estableciendo una organización armoniosa a la vez que jerárquica, la orgiástica, por el contrario, vincula el principio de representación a un movimiento permanente sin permitirle descanso y sin dejar espacio a la paz o al orden, haciendo extensiva la representación, tanto a la mayor como a la menor diferencia. Esa huida de la representación escaparía de la clasificación, intentando hacer posible otras formas alternativas de organización social en las que los cuerpos adquieren una importancia sustancial, pues lo que hace del movimiento 15M una experiencia estética, tal y como ha afirmado Berardi, además de

política y ética, es que al unir nuestros cuerpos en la plaza con otros miles de cuerpos, y con ellos nuestras respiraciones, el futuro se convierte en la imaginación colectiva y en la creación de formas autónomas de vida.

Por otra parte en el 15M se ha desarrollado una importante labor que buscaba generar una representación del movimiento distinta a la que podían asignarle los medios de comunicación. El movimiento ha puesto en evidencia que el juego de las representaciones podía ser replanteado y que no son solamente los medios quienes crean las representaciones, sino que parecía urgente que el movimiento encontrara el modo de producir sus imágenes para construir con ellas su propio relato. En el caso del 15M es además de interés señalar que la autoría ha desaparecido definitivamente, ya que ha quedado diluida en la colectividad de la protesta. No podemos hablar del trabajo de diseñadores comprometidos con los parados o excluidos —como es el caso de Ne Pas Plier—, sino que son los propios excluidos (aunque no podamos usar este término en esta nueva lógica que se nos presenta), los indignados, quienes afirman desde la base, y desde el inicio de la protesta, que no se sienten representados ni por los políticos, ni por la prensa, ni por cualquier otro tipo de representación que no provenga de ellos mismos. Pero las reclamaciones de unos y otros han cambiado: frente a la imagen como algo externo al cuerpo, y tal era el caso de Ne Pas Plier, en las últimas protestas el cuerpo se ha fundido a la imagen, convirtiéndose en uno solo, ocupando la plaza y sobre todo desocupando su tiempo de producción y ocupándolo en la política, en un estar juntos que abrió una nueva posibilidad de hacer política y de trabajar la representación. Y es que quizás nuestro tiempo no sea tanto un tiempo de la economía de las imágenes sino, más bien, como comentábamos al inicio de este texto, el momento de reclamar experiencias que despierten nuestro cuerpo y generen nuevas imágenes para habitar, al tiempo que inventan nuevas formas de habitar esas imágenes.

De este modo podemos concluir afirmando que la cuestión política, aunque huidiza, nos acecha hoy de muchas y diversas maneras. En el museo de una forma especial, ya que allí vemos a distancia, las cosas se nos aparecen de una forma distinta y nos tomamos un tiempo para reflexionar y experimentar a través de lo sensible. Y nos sorprende de una forma radicalmente distinta en la plaza, donde la vibración de los cuerpos nos convierte de nuevo en políticos y reactiva de otra manera esa imaginación colectiva que en los últimos años más que adormecida parecía muerta.

Pablo Martínez

Pablo Martínez es responsable de educación y actividades públicas del CA2M y profesor asociado de Historia del Arte en la Facultad de Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENDDT, HANNAH, *La promesa de la política*, Barcelona, Paidós, 2008.
- BENJAMIN, WALTER, *El autor como productor*, Madrid, Taurus, 1975.
- BISHOP, CLAIRE, «Antagonism and Relational Aesthetics», en *October*, nº 110 (Fall 2004), pp. 51-80.
- BISHOP, CLAIRE, «Viewers as Producers», en Bishop, Claire (ed.) *Participation*, Londres y Cambridge, Whitechapel and the MIT Press, 2006, pp. 10-17.
- BLANCO, PALOMA, CARRILLO, JESÚS, CLARAMONTE, JORDI y EXPÓSITO, MARCELO (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.
- BOURRIAUD, NICOLAS, *Relational Aesthetics*, Dijon, Les Presses du Réel, 2006.
- BUCK MORSS, SUSAN, «Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte», en *La Balsa de Medusa*, nº 25, 1993, pp. 55-98.
- BUCHLOCH, BENJAMIN H. D., *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal arte contemporáneo, 2004.
- CLARAMONTE, JORDI, *Arte de contexto*, San Sebastián, Nerea, 2011.
- FERNÁNDEZ POLANCO, AURORA, «Otro mundo es posible ¿Qué puede el arte?», en *Estudios visuales* nº 5, Madrid, 2009.
- FOSTER, HAL, «Arty party», en *London Review of Books*, vol. 25, nº 23, diciembre, 2003.
- FOUCAULT, MICHEL, «¿Qué es un autor?», en *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales de Michel Foucault*, Vol. I, Paidós, 1999, pp. 329-60.
- GROYS, BORIS, *Marx after Duchamp, or the artist's two bodies*, e-flux journal, nº9, <http://e-flux.com/journal>
- GUATTARI, FELIX, «El nuevo paradigma estético», en *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*, Buenos Aires, Paidós, 1994.
- HABERMAS, JURGEN, *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994.
- MOUFFE, CHANTAL, *Prácticas artísticas y democracia agonística*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona y MACBA, 2007.
- MOUFFE, CHANTAL, *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*, Barcelona, Paidós, 2009.
- RAMÍREZ, JUAN ANTONIO Y CARRILLO, JESÚS (eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2004.
- RANCIÈRE, JACQUES, *El espectador emancipado*, Pontevedra, Ellago ediciones, 2010.
- RANCIÈRE, JACQUES, *El Desacuerdo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.
- RANCIÈRE, JACQUES, *La división de lo sensible. Estética y política*, Salamanca, Consorcio Salamanca 2002, Centro de arte de Salamanca, 2002.
- RANCIÈRE, JACQUES, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.
- RANCIÈRE, JACQUES, *El viraje ético de la estética y la política*, Santiago de Chile, Palidonia, 2007.
- RAUNIG, GERALD, *Art and Revolution Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, semiotext(e), 2007.
- VALCÁRCEL MEDINA, ISIDORO, «El espectador suspenso», en Arriola, Aimar y Moscoso, Manuela (eds.), *Antes que todo. Lecturas de verano*, Madrid, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2010.
- VV. AA., *10000 Francos de Recompensa (el museo de arte contemporáneo vivo o muerto)*, Madrid, Encuentros ADACE, 2009.
- VV. AA., *Prácticas artísticas, estéticas y políticas, Brumaria*, nº1, Madrid, 2002.
- VV. AA., *Arte: la imaginación política radical, Brumaria*, nº 5, Madrid, verano de 2005.
-

Reflexiones sobre el Arte Útil

Tania Bruguera

EL IMPULSO NATURAL de un artista es tratar de comprender las cosas que lo rodean y compartir con los demás las preguntas que se hace y las respuestas que encuentra.

El sentido del Arte Útil es imaginar, crear, desarrollar e implementar algo que, creado desde la práctica artística, brinde a la gente un resultado claramente beneficioso. Esto es arte porque es la elaboración de una propuesta que no existe todavía en el mundo real y porque es hecho con la esperanza y la creencia en que algo puede hacerse de un modo mejor, incluso cuando las condiciones no estén aún allí para que así ocurra. El arte es el espacio a partir del cual uno se comporta como si existieran las condiciones para que ocurran las cosas que uno quiere que ocurran y como si todos estuvieran de acuerdo sobre lo que proponemos, aunque eso todavía no sea así, es vivir el futuro en el presente. El arte es también hacer creer, aunque sepamos que no tenemos mucho más que la creencia misma. El arte es ir practicando el futuro.

Arte Útil tiene que ver con la comprensión de que el arte, solamente como proposición, ya no es suficiente. El Arte Útil pasa del estado de proposición al de aplicación en lo real. Tiene que ver con comprender que las propuestas que proceden del arte tienen que dar su siguiente paso y ser aplicadas, que tienen que dejar la esfera de lo inalcanzable, de la imposibilidad deseada, para ser parte de lo existente, de la esfera de lo real y funcional; ser una utopía realizable. Mientras el Arte Útil puede ser como un programa *piloto* o *beta* donde los participantes pueden experimentar cómo se siente vivir en ese mundo propuesto, tiene sin embargo que presentarse como algo real. Debe mostrarse/compartirse con quie-

nes puedan hacer que funcione en un formato a largo plazo, es decir, las personas que se benefician de la propuesta y que la pueden llevar a un estado, a una existencia más permanente. El arte hecho como Arte Útil no tiene una obsolescencia planificada; por el contrario, es una propuesta que otros pueden tomar y continuar sin intervención ulterior del artista. El artista propone su duración posible: algunos proyectos se imaginan breves y concretos; otros, se desea que tengan una repercusión más larga en la vida de la gente, que la sociedad en su conjunto se los apropie. El



Fig. 1 Tania Bruguera *Logotipo del Movimiento Inmigrante Internacional* (2010-15)

Arte Útil no tiene que ver con el consumo, sino con hacer que algo ocurra.

El Arte Útil es transformar el afecto en eficacia. Para el Arte Útil el fracaso no es una posibilidad. Si el proyecto fracasa, no es Arte Útil. El artista tiene el desafío de encontrar formas en las que su propuesta pueda funcionar realmente, no es algo imposible de lograr. De modo que los medios por los cuales se hace el arte no dependen de un ideal caprichoso del artista, sino de los límites que imponen lo que realmente puede alcanzarse y hasta dónde puede empujarse la realidad a lo que se ha soñado. Por tanto, los límites de un proyecto de Arte Útil se determinan a partir de la relación con la gente para la cual se hace y las transformaciones de las condiciones dentro de las cuales se hace la obra. El momento perfecto aparece cuando el proyecto ya está en movimiento, cuando la gente para la que se hizo lo comprende, cuando lo expropián del artista y lo hacen suyo. El Arte Útil interviene en la vida de la gente y es de esperar que se convierta en parte de ella.

El Arte Útil no guarda relación con una visión que ve falsamente el bien en todo, sino que confía en la posibilidad de crecimiento de las personas. El artista que hace arte social no es un chamán, un mago, un sanador, un santo o una madrecita; está más cerca del maestro, del

negociador, del constructor de comportamiento y estructuras sociales. El Arte Útil funciona directamente en/con la realidad. El Arte Útil piensa en una sociedad distinta.

Arte Útil es una forma de practicar el arte social. Es un material (artístico) socialmente coherente que funciona como punto de entrada para el público. Con demasiada frecuencia se oye hablar sobre la barrera existente entre la obra de arte y el público no informado al que le es imposible acceder a la obra. La utilidad de la obra para el público es, desde



Fig. 2 Tania Bruguera
Arte Útil (2010)

mi punto de vista, la clave de cómo solucionar esta barrera de comunicación e interés por parte del público no-informado/no iniciado en el arte contemporáneo. Es un desplazamiento del uso de los recursos como la metáfora, las alegorías, etc., como entrada para comprender la idea de la obra por el uso de la utilidad como sistema de interpretación de la obra.

Si uno trabaja el Arte Útil, ¿qué hay más gratificante que ver su idea incorporada a la vida cotidiana de la gente? ¿O en un programa social de una ciudad? ¿O en matices del léxico de las personas? Eso me parece el lugar natural de las obras de Arte Útil que alcanzan su nivel mayor de popularidad y efectividad. Del mismo modo que las imágenes basadas en el arte visual llegan a vivir como parte de una cortina de baño, tazas de té o camisetas, para el arte socialmente comprometido su distribución popular debe ser la propia sociedad, las instituciones cívicas, el comportamiento cívico, la vida cotidiana de la gente. El Arte Útil debe ser parte de la cotidianidad, ser un ejercicio de creatividad cotidiana.

Tania Bruguera

Tania Bruguera es una artista que trabaja con el arte de conducta, la performance, la instalación y el vídeo. Ha participado en numerosas bienales y exposiciones internacionales entre las que destacan Documenta 11 así como bienales como la de Venecia, Johannesburgo, São Paulo o La Habana.

En los márgenes del olvido

Apuntes en torno a la generación de una esfera pública de oposición en las prácticas poético-políticas argentinas de la posdictadura

Jaime Vindel

«Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irretentiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso».

Walter Benjamin, *Tesis de filosofía de la historia* (1940)

ES PROBABLE QUE en pocas ocasiones haya sido tan adecuado como en el caso que nos ocupa traer a colación la antecedente y sumamente manida cita de Walter Benjamin. Tras la dictadura del Proceso de Reorganización Nacional, Argentina se vio abocada a un largo proceso transicional en el que las sucesivas leyes de Amnistía, Obediencia Debida y Punto Final persiguieron exculpar al cuerpo militar de los crímenes cometidos en el período comprendido entre 1976 y 1983, extendiendo a nivel social un pacto de reconciliación nacional en el que el olvido debía convertirse en garante de la prosperidad por

venir. El *progreso* benjaminiano había cambiado de nombre. Ahora se llamaba *democracia*. Diversos artistas, sin embargo, no podían dejar de mirar, con los ojos alucinados del ángel benjaminiano de la Historia, el pasado inmediato: una montaña de sueños demolidos, una ruina de modernidad velada por una cifra terrible y un término ignominioso, 30.000 desaparecidos. Este texto se centra en algunas de las *experiencias artístico-políticas* argentinas que durante los años ochenta apostaron por la ocupación de espacios marginales con la intención de recomponer los lazos afectivos de un tejido social herido de muerte por los años del Proceso, de generar una comunidad que, lejos de

Agenciamiento

ENTENDEMOS AQUÍ EL concepto de agenciamiento como el proceso por el cual un sujeto histórico (en este caso, los manifestantes convocados con ocasión de la Tercera Marcha de la Resistencia) se apropió de un recurso gráfico, como las siluetas, para crear un territorio social compuesto de relaciones, afectos e imágenes que rompieron con el control sobre la vida pública que la dictadura del Proceso de Reorganización Nacional había impuesto.

identificarse con la simple resurrección de las utopías políticas de los años sesenta y setenta, intuyera en esa relacionalidad una posibilidad de repensarse a sí misma en los márgenes de las formaciones institucionalizadas del arte y la política.

Resulta crucial aclarar que, en un momento inicial, la memoria de los desaparecidos se construyó en torno a la figura de la víctima inocente y no del militante heroico. La sociedad argentina asumía como buenas las razones del aparato represivo militar, que había justificado su accionar denunciando que las guerrillas habían usurpado desde finales de los sesenta y principios de los setenta el legítimo monopolio estatal de la violencia. El desaparecido únicamente era merecedor de memoria en la medida en que su condición de víctima

absoluta se opusiera a la culpabilidad de los victimarios. Según han señalado autores como Pilar Calveiro, si bien la sociedad argentina no podía tolerar la tortura y la desaparición de un *inocente*, se mostraba por el contrario mucho más proclive a entender que aquellos militantes sociales —pertenecientes o no a las organizaciones guerrilleras— que el régimen tachaba de *subversivos* padecieran tales atrocidades sin ninguna cobertura legal ni jurídica. Esta forma de olvido, que implicó una suerte de segunda desaparición, encontraría en el transcurso de los ochenta su anclaje discursivo en la *teoría de los dos demonios*, según la cual la sociedad argentina era la verdadera víctima de un



Fig. 1 Uno de los manifestantes desplegando la silueta evocadora de los desaparecidos durante el Siluetazo, septiembre de 1983

período que la había sometido a dos violencias —la estatal y la guerrillera— equilibradas en los platillos de la balanza del juicio histórico.

El Siluetazo

Este planteamiento implicaba una clausura de la memoria que permitía a esa misma sociedad eludir su responsabilidad en relación con ambas formas de violencia, hacer tabula rasa como pacto previo para iniciar la transición hacia un futuro supuestamente provisorio. Ello explica que el movimiento de derechos humanos, en su intento por adquirir voz y legitimidad públicas, apostara por una *estrategia jurídico-política* que

eludía el reconocimiento de que muchas de las víctimas del terrorismo de Estado habían participado en las militancias revolucionarias que con tanta fuerza habían emergido en Argentina desde finales de los años sesenta. Precisamente en torno a ese movimiento se desarrollaron diversas prácticas artístico-políticas involucradas, desde finales de la dictadura, en una recomposición de la esfera pública que se articulaba con el reclamo por conocer el destino de los desaparecidos. La más relevante de todas ellas fue el denominado Siluetazo. Ocurrido el 21 de septiembre de 1983 —vigente aún la última dictadura argentina y en medio de una movilización convocada por las Madres de Plaza de



Fig. 2 Siluetas desplegadas en los muros de Buenos Aires tras el Siluetazo, septiembre de 1983

Mayo—, en el Siluetazo coincidieron una iniciativa artística y la demanda de un movimiento social, que tomó cuerpo por el impulso de una multitud dispuesta a involucrarse para disputar el espacio público a las fuerzas represivas y propagar la denuncia de la existencia negada de 30.000 desaparecidos a manos del terrorismo de Estado. El Siluetazo implicó la participación, en un improvisado e inmenso taller al aire libre que duró hasta pasada la medianoche en Plaza de Mayo, de cientos de manifestantes que pintaron y *pusieron su cuerpo* para bosquejar las siluetas que fueron posteriormente pegadas por los alrededores a pesar del amenazante operativo policial (fig. 1). En la reposición de la *presencia de una ausencia*, la de los cuerpos de los desaparecidos, los manifestantes establecían con ellos una relación simpática —entendida

como *comunidad de sentimientos*— que sugería que cualquiera de los presentes podría haber corrido esa suerte, a la vez que otorgaba un soplo de vida a aquellos arrebatados por la violencia del genocidio.

Los artistas impulsores de la idea, al proponérsela a las Madres de Plaza de Mayo, ya eludían la definición de esa práctica como arte y preferían referirse a ella como «un hecho gráfico» que permitiera cuantificar e instalar en la calle y en los medios masivos la denuncia de los desaparecidos. El Siluetazo se constituyó así como un emprendimiento colectivo cuyo devenir diluyó (incluso olvidó) ese origen artístico en la medida en que el recurso que el grupo de artistas puso a disposición de la multitud fue



Fig. 3 León Ferrari, recortes de periódicos para *Nosotros no sabemos* (1976-84)

apropiado, modificado y resignificado por ella, convirtiéndose en política visual de un movimiento social. Así se disolvían radicalmente —y no como una simple participación en una iniciativa ajena— los estereotipos sociales del artista, el activista y el espectador, involucrados en un proyecto común, convertidos todos ellos en *hacedores* de un imaginario público. Lo que el Siluetazo consiguió, como probablemente ninguna otra experiencia del siglo pasado, fue socializar una herramienta visual que abrió una nueva y disensual *territorialidad*, demostrando que los agenciamientos colectivos pueden potenciar —al tiempo que redimensionar— el deseo de los cuerpos singulares sin caer en el esteticismo de la política; que arte y activismo pueden confluír en la producción de un imaginario común y de esfera pública sin diluirse mutuamente en la impostura del consenso social.

A propósito de la relación entre dictadura y sociedad, es importante señalar el efecto producido por las mencionadas siluetas sobre los viandantes en las horas posteriores a la realización del Siluetazo. La prensa de la época recogió testimonios que daban cuenta de la incomodidad experimentada por diversas personas al sentirse miradas por las siluetas, aspecto que revelaba la negación psíquica de la responsabilidad parcial de la sociedad en lo que había sucedido (fig. 2). La indirecta y sutil complicidad que el Proceso supo extender en el conjunto de la sociedad argentina a propósito de las desapariciones fue posteriormente puesta de manifiesto por León Ferrari (1920) en su serie *Nosotros no sabíamos* (1976-84), cuyo irónico título interpelaba corrosivamente al conjunto de los individuos que la componían. Ferrari demostraba cómo esa sociedad eludió más o menos voluntariamente lo que estaba sucediendo al recopilar extractos de diarios de la época del Proceso en los que se daba cuenta de la aparición de numerosos cadáveres sin identificar (fig. 3).

Gastar-Capataco

LA INICIATIVA DE las Madres no había respondido a un trabajo del duelo. De hecho, la consigna que mantenían por entonces era la de «Aparición con vida», sustentada en el rumor de que el régimen mantenía a los desaparecidos en campos clandestinos de localización imprecisa. A mediados de los ochenta, cuando ya eran de dominio público los testimonios de algunos supervivientes, que revelaban la crueldad de la lógica concentracionaria, esta esperanza devino obcecación. Un sector de las Madres, comandado por Hebe de Bonafini, se opuso al proceso de exhumación e identificación que el Equipo de Antropología Forense comenzó a realizar en las fosas comunes recientemente descubiertas, así como a que los familiares de las víctimas recibieran una compensación económica por parte del Estado. Temían que la memoria de sus hijos fuera osificada tras el hallazgo de sus restos mortales.

Sin embargo, del protagonismo de las Madres no hemos de inferir la existencia de un consenso en torno a cómo afrontar la memoria del genocidio de Estado. La proclama defendida por ellas chocaba con la línea ideológica del MAS (Movimiento al Socialismo), de tendencia trotskista, que clamaba por esclarecer «Toda la verdad» sobre lo sucedido durante el Proceso. Diversos integrantes del colectivo artístico Gastar-Capataco (1982-92) eran miembros de ese partido político. La denominación inicial del grupo, cuyas siglas encerraban las palabras «Grupo Artistas Socialistas-Taller de Arte Revolucionario», fue sustituida por CAPaTaCo, «Colectivo de Arte Participativo-Tarifa Común», que aludía indirectamente a otro de los sentidos que tiene el término

colectivo en Argentina: autobuses públicos. En estos, la Tarifa Común se oponía a los elevados precios de la Tarifa Diferencial. La vida del colectivo se extendió hasta 1992. Algunos de sus miembros, como Fernando «Coco» Bedoya o la argentina Mercedes Idoyaga «Emei», procedían de Perú, donde integraron otras agrupaciones como Paréntesis, de cuyo núcleo surgiría posteriormente la más conocida de ellas: el E.P.S. (Estética de Proyección Social) Huayco. Allí habían conocido las experiencias de la vanguardia argentina de los años sesenta gracias a los textos de Néstor García Canclini —que en Argentina solo circularon de forma clandestina—, en los que el intelectual argentino abogaba por

La indirecta y sutil complicidad que
el Proceso supo extender en el
conjunto de la sociedad argentina
a propósito de las desapariciones
fue posteriormente puesta de manifiesto
por León Ferrari en su serie
Nosotros no sabíamos, cuyo irónico título
interpelaba corrosivamente al conjunto
de los individuos que la componían

una fusión entre el arte de vanguardia y los movimientos populares. En un artículo titulado significativamente *La conexión peruana*, Ana Longoni ha dado cuenta con más detenimiento de las intermitencias y discontinuidades que caracterizaron este proceso de recuperación de la memoria de la vanguardia sesentista, que vendría a cuestionar el lugar común por el cual una buena parte de la crítica y de las operaciones curatoriales recientes han constituido aquella en un mito de origen de todas las articulaciones posteriores entre el arte y la política tanto en Argentina en particular como en América Latina en general. Esa interpretación salta por encima de los condicionantes que impedían una reactivación directa de las experiencias de los sesenta en un contexto dictatorial donde la censura y la opresión impedían un mejor

Tucumán Arde

EXPERIENCIA CULMINANTE DE la vanguardia argentina de los años sesenta, aglutinó a un conjunto de artistas mayoritariamente procedentes de las escenas artísticas de Buenos Aires y Rosario con el objetivo de crear una red de contrainformación que revelara la crisis de subsistencia que por entonces sufría la homónima provincia argentina, agravada por el cierre de sus ingenios azucareros y silenciada por los medios de comunicación controlados por la dictadura de Juan Carlos Onganía. En una primera etapa, los artistas —que contaron con el apoyo de especialistas procedentes de otras disciplinas, entre los que destacaron los sociólogos del CICSO (Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales)— realizaron un trabajo de campo con el objetivo de recabar información de primera mano sobre la situación de la provincia tucumana. La enorme y variada cantidad de material recopilado fue presentada, tras una campaña de difusión pública, en sendas muestras, que tuvieron lugar en los locales de Rosario y Buenos Aires del sindicato no oficialista de la CGT (Confederación General de los Trabajadores) de los Argentinos y cuyo propósito declarado era hallar un nuevo público que potencialmente pudiera devenir el sujeto del cambio revolucionario.

conocimiento y actualización de esa vanguardia anterior. Para García Canclini, que durante la década de los setenta publicó textos tan relevantes como el fascículo *Vanguardias artísticas y cultura popular* (1973) y los libros *Arte popular y sociedad en América Latina* (1977) y *La producción simbólica* (1979) la experiencia que hasta el momento materializaba de manera más avanzada el modelo sociológico de arte revolucionario propugnado en esos escritos era *Tucumán Arde* (1968), mito culminante de los relatos de la vanguardia argentina de los años sesenta. Los integrantes de Gastar-Capataco rastrearón sin demasiado



Fig. 4 Capataco
Murales con fotocopias
realizados a partir de fotografías
de desaparecidos durante el 8 de marzo de 1984,
Día Internacional de la Mujer,
en el que se rindió un homenaje
a las Madres de Plaza de Mayo

éxito durante los años ochenta el destino de los protagonistas de esa experiencia. Sin embargo, los conceptos que articulaban las reflexiones de teóricos como García Canclini se traslucían en los objetivos principales del colectivo, que quedaron reflejados en los siguientes puntos:

1. La socialización de los medios de producción artístico-cultural —entre los cuales la serigrafía ocupó un lugar privilegiado—.
2. La producción grupal de obras y eventos de arte.
3. Lograr la participación creativo-productiva del público.
4. Ampliar demográficamente el consumo [del arte] a los sectores populares.
5. Ligarse a las luchas de los trabajadores y el pueblo.

Con ocasión del Siluetazo, los integrantes de Gastar-Capataco trazaron sobre el asfalto un recorrido de siluetas realizadas en *stencil* de poliestireno en cuyo interior aparecía el nombre de Dalmiro Flores. Las Madres habían insistido en que no se estamparan las siluetas contra el suelo, pues ello implicaría una asociación visual inconsciente con los procedimientos policiales del señalamiento de cadáveres. Contra su esperanza en la próxima aparición con vida de sus seres queridos, la toma de conciencia que defendían estas nuevas siluetas respondía a una visión diferente. Al escribir el nombre y la fecha de fallecimiento de Dalmiro Flores, obrero asesinado en ese mismo lugar hacía apenas un año por fuerzas paramilitares, los miembros de Gastar-Capataco asumían implícitamente que los desaparecidos estaban igualmente muertos.

Acciones posteriores del grupo tendrían como objeto de crítica la autoamnistía de la Ley de Pacificación Nacional, promulgada por la dictadura apenas veinticuatro horas después de la realización del primer Siluetazo; las políticas del Fondo Monetario Internacional, que demandaba el pago de una deuda externa incrementada exponencialmente durante el período del Proceso; las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, que concedían la impunidad a buena parte del cuerpo militar, y el indulto menemista, que liberó a la cúpula militar condenada durante el alfonsinismo por el Juicio a las Juntas. En todas ellas, los componentes de Gastar-Capataco sintetizaron la cita y la reactualización política del muralismo, seña de identidad del arte político latinoamericano (fig. 4), con una creciente teatralidad que se conecta tanto con la actividad de los pocos grupos de arte resistente que existieron durante la dictadura —entre los que habría que mencionar al TIT (Taller de Investigación Teatral) y al colectivo rosarino Cucaño, también vinculados al MAS, aunque sus poéticas y ámbitos de incidencia respondan a claves diferentes— como con las prácticas que emergerán durante el segundo lustro de la década de los noventa.

LOS NOVENTA SÍ SON LOS OCHENTA

DURANTE ESE SEGUNDO lustro de los noventa, momento en que el menemismo comenzó a mostrar sus primeros síntomas de debilidad, afloraron diversos colectivos artísticos que se aliaron con nuevos movimientos sociales, como la organización H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), surgida en 1995. El ideario de esta organización plasma una variación generacional en la reconstrucción política de la memoria del genocidio de Estado. En su planteamiento inicial, la figura de la víctima inocente

Para algunos autores, se trataba de una nueva *idealización* moral que volvía a dificultar el acceso crítico a la historia de la militancia setentista, al tiempo que, en algunos casos, tendía a invalidar el testimonio de los sobrevivientes, reducidos a la figura de traidores por el hecho de no haber perecido heroicamente

dejaba paso, en el otro extremo de una dualidad que evidencia su economía simbólica, a la del militante heroico. Para algunos autores, se trataba de una nueva *idealización* moral que volvía a dificultar el acceso crítico a la historia de la militancia setentista, al tiempo que, en algunos casos, tendía a invalidar el testimonio de los sobrevivientes, reducidos a la figura de traidores por el hecho de no haber perecido heroicamente. Curiosamente, el rescate de los ideales de sus progenitores se solapará temporalmente con formas de activismo social y artístico que, alcanzando su punto culminante tras la crisis de 2001, responden a una lógica política completamente diferente, no signada por el carácter impositivo de la fijación estadocéntrica que adquirió durante la década de los setenta.



Fig. 5 Colectivo Etcétera
El Mierdazo (2001)

La presencia pública de H.I.J.O.S. se relaciona, en buena medida, con la realización de *escraches* o señalamientos de las casas de los genocidas de la última dictadura militar, así como de sus cómplices políticos, ideólogos intelectuales y beneficiarios económicos. En esta empresa cuentan con el apoyo de colectivos artísticos como Etcétera o el GAC (Grupo de Arte Callejero). Con anterioridad a la aparición de Etcétera, a principios de 1998, los *escraches* de H.I.J.O.S. marcaban la localización de las viviendas de los represores mediante diversos procedimientos y formatos más o menos tradicionales, que iban de la pegada de carteles y el reparto de octavillas a la realización de grafitis. Ante la creciente

En las acciones de Etcétera lo cómico y lo esperpéntico se funden con la mordacidad crítica. Sus estrategias de acción colectiva y distracción policial asumen que su eficacia no solo se dirime en el carácter de acontecimiento del acto performativo, sino que remite a una segunda instancia: la de su registro informativo

presencia de un cordón policial que trataba de evitar los *escraches*, la participación de Etcétera en ellos apostó, a partir de ese momento, por generar «nuevas formas de acción colectiva» en las que la teatralidad poseía un lugar central, aportando un valor experiencial añadido que concitó una creciente concentración de público en torno a estos eventos y multiplicó la repercusión mediática de los mismos (fig. 5). En las acciones de Etcétera, confesamente herederas del espíritu del activismo artístico y la movida cultural de los ochenta, lo cómico y lo esperpéntico se funden con la mordacidad crítica. Sus estrategias de acción colectiva y distracción policial asumen que su eficacia no solo se dirime en el carácter de acontecimiento del acto performativo, sino que remite a una segunda instancia: la de su registro informativo. Un ejemplo es la noticia



Figs. 6-9 Imágenes correspondientes a acciones del colectivo GAC (Grupo de Arte Callejero) con los objetivos de visibilizar en el espacio urbano los hogares de los genocidas y de demandar la necesidad histórica de enjuiciar y castigar sus actos

5 ARTISTAS

3

¿El arte debe ser político o poético?

¿Pueden cohabitar de una manera coherente?

5 PREGUNTAS

Patricia Esquivias

- a) El arte no "debe" ser nada.
- b) El arte puede ser político y poético.
- c) La función del arte es recordar que todo es viable.

Esther Ferrer

¿Y por qué hay que elegir? Ciertamente es que la política no tiene nada de poético, más bien lo contrario, cuando la "ejercen" los políticos, pero cuando la tratan otros, pueden por supuesto combinar los dos aspectos. No estaría mal olvidar un poco esto del "deber ser", para ser simplemente. Y naturalmente pueden cohabitar, no veo por qué no. En Mayo 68, por no citar más que un ejemplo, hubo muchísimas ocasiones en las que cohabitaron los dos aspectos.

5 ARTISTAS

Wilfredo Prieto

Por supuesto pueden convivir las dos escenas, de hecho vivimos en una era netamente política, prácticamente el gesto más poético e ingenuo que se quiera hacer, casi siempre se torna con una óptica política, que inevitablemente está en nuestro pan cotidiano y lógicamente forma parte de nuestras digestiones mentales en la sociedad de hoy.

Isidoro Valcárcel Medina

No hay arte que no sea político, es imposible, es una manifestación y eso conlleva una carga política indudable. Por supuesto existe el artista que es intencionadamente político y el que no se le ha pasado por la cabeza, pero incluso este último transmite un mensaje de significación política.

¿Y por qué hay que contraponerlo? Es verdad que cuesta trabajo pensar que la política sea poética pero tenemos cientos de ejemplos de manifestaciones artísticas de temática política y de lectura poética.

Por otra parte estamos hartos de ver arte político

5 PREGUNTAS

repugnante que no te convence de nada, arte no explícitamente político que te hace pensar y te plantea preguntas sociales, arte que se presenta como poético y que aburre hasta las vacas, y arte vulgar que transmite una emoción poética.

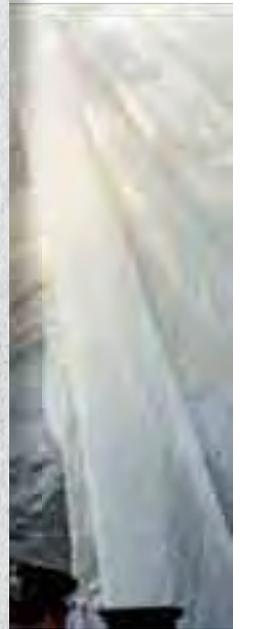
Los dos son connaturales, pero si tuviera que elegir prefiero la carga política del arte. Me emociona más la significación social o política que la lírica o poética y no sé decir por qué.

Eulàlia Valldosera

Son absolutamente complementarios.



Figs
GAC (Grupo de Arte
de los genocidas)





Figs
GAC (Grupo de Arte
de los genocidas)



del diario *Página 12*, el cual, en su edición del 23 de mayo de 1998, sin nombrar en ningún momento a Etcétera, daba cuenta en los siguientes términos del *escrache* a Raúl Sánchez Ruiz, Capitán de Fragata acusado del robo de los hijos de las embarazadas detenidas en la ESMA (Escuela Mecánica de la Armada): «(...) La estrategia de los chicos para burlar la custodia policial del edificio dio resultado (...) Los HIJOS optaron por una representación teatral, un chico con uniforme militar y otro con delantal blanco representaron a un militar que se apropia de un hijo —como Sánchez Ruiz (...) “Lo que no se imaginaban era que sus hijos iban a volver a buscarlos”, dijo el que hacía de militar. En ese momento otro de los actores gritó: “¡¡¡Preparen, apunten, fuego!!!” Y [se] lanzaron bolsas con pintura [que] impactaron en las paredes. Los policías se apartaron para no mancharse y los HIJOS aprovecharon para escribir en la fachada. La palabra *asesino* quedó varias veces impresa en las paredes».

En cuanto a la actividad del GAC, sus acciones se han centrado en la alteración de las señales urbanas y en la diagramación de una cartografía del terror dictatorial y de su disimulada pervivencia en las sociedades de control contemporáneas (figs. 6-9). Esa cartografía se completa con los mapas elaborados como planificación de los *escraches*, con los que registran las diversas acciones y conflictos sociales y, finalmente, con aquellos que dan cuenta de relaciones y contextos. Sus intervenciones son conocidas por introducir el extrañamiento en el orden simbólico del espacio urbano, visibilizando de ese modo los hogares de la impunidad. Pero las acciones del GAC no se quedan ahí: esta experiencia de interrupción signica se arraiga políticamente en el cuerpo social como una formalización parcial de un proyecto más amplio, que va de las movilizaciones colectivas y eventuales del *escrache* al trabajo más prolongado, sobre todo a partir del Corralito de 2001, con y, sobre todo, desde las especificidades del barrio en que la denominada Mesa de Escrache Popular se emplaza temporalmente. Estas mesas funcionan en la práctica como plataformas horizontales de construcción de la vida social que rescatan las particularidades del espacio en que se instalan, permitiendo conectar y fortalecer entre sí saberes e iniciativas sociales de distinto signo, como organizaciones sociales, centros culturales, murgas, centros de estudiantes o asambleas, muchas de las cuales surgieron en Buenos Aires prologando o sucediendo el ciclo de protestas ciudadanas cuyo punto álgido se situó en los días finales del año 2001.

Jaime Vindel

Jaime Vindel es historiador y crítico, durante los últimos años ha vivido entre Buenos Aires, Valparaíso y Madrid, lo que le ha permitido investigar los cruces entre el arte, el activismo y la política en los contextos argentino y chileno de las últimas décadas. Doctor Europeo en Historia del Arte y Magister en Filosofía y Ciencias Sociales, durante los próximos meses serán publicados dos libros de su autoría: *Arte conceptual* y *La vida por asalto*.

BIBLIOGRAFÍA

- BUNTINX, GUSTAVO, «Estudio introductorio», en *E.P.S. Huayco. Documentos*, Lima, Centro Cultural de España/ Instituto Francés de Estudios Andinos/ Museo de Arte de Lima, 2005.
- CALVEIRO, PILAR, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2006.
- CAPATACO, «Miserere para el queque», en *La Bizca*, Buenos Aires, 2, 1986.
- GAC, *Pensamientos, prácticas, acciones*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2009.
- KLUGE, ALEXANDER Y NEGHT, ÓSCAR, «Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria», en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- LONGONI, ANA, *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, Buenos Aires, Norma, 2007.
- LONGONI, ANA, «La conexión peruana», en *ramona. revista de artes visuales*, n° 87, Buenos Aires, 2008.
- LONGONI, ANA Y BRUZZONE, GUSTAVO (eds.), *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
-

El ataque del presente al resto del tiempo

Relatos fuera de campo (del trabajo)

María Ruido



Fig. 1 María Ruido
ElectroClass (2011)

«Turistas del trabajo», piensa. Le hacía gracia la manera en que discutían aquellos tipos en televisión. (...) Es puro teatro, repitió uno. No están trabajando, sino haciendo que trabajan. Otro tertuliano, en cambio, decía que sí había producción, porque lo que producían era su propio trabajo. (...) Pero ya no aguantó más cuando intervino un sindicalista, que protestaba y decía que aquello era inaceptable. Explotación, dignidad, decía. En este punto decidió irse a la cama.

Isaac Rosa, *La mano invisible* (2011)

HACE UNAS SEMANAS YAYO Y PABLO me pidieron que escribiera un texto sobre las formas del trabajo contemporáneo en mis películas y sobre algunas prácticas o acciones que, según mi punto de vista, ensayaran contrapuntos resistentes o críticos en nuestra actual situación de sujetos precarios. Inevitablemente, recordé un texto que escribí para un libro editado por Precarias a la Deriva en 2004, *Mamá, quiero ser artista!*, donde hacía referencia a las relaciones entre el poder de la representación y las frágiles condiciones laborales que dominaban en el sector de la producción de las imágenes. También hice memoria propia de una



Fig. 2 María Ruido *Ficciones anfibias* (2005)
Fig. 3 María Ruido *La memoria interior* (2005)

batería de proyectos fílmicos y textos pensados y producidos individual y colectivamente sobre las nuevas formas del trabajo y la construcción de nuestras subjetividades. Los releí, los repensé durante unos días y decidí escoger algunas de mis películas para reflexionar, en el fondo, sobre los acontecimientos vividos estos últimos años y sobre la relación entre las acampadas en las plazas, la degradación de nuestras condiciones de trabajo y la responsabilidad y la capacidad de alcance político de la representación.

Al releer estos textos escritos y fílmicos, no pude menos que concluir que en los últimos años había dedicado mucho tiempo a re-

flexionar sobre el trabajo y sus representaciones, la precariedad y sus discursos, y me había hecho con una buena cantidad de bibliografía. Después de *Mamá, quiero ser artista!* en años sucesivos publiqué los textos: *Los cuerpos ensamblados*, *Just do it!* o *In the mood for work*; edité proyectos audiovisuales como: *La memoria interior* (2002), *Tiempo real* (2003), *Ficciones anfibias* (2005) y *Zona Franca* (2009) así como el recién terminado experimento para televisión titulado *ElectroClass* (2011).

Me puse a pensar entonces en cómo podía re-editar y reubicar mi propio trabajo en la actualidad, y cómo enlazarlo con los otros textos de

Deslocalización

PROCESO DE PRODUCCIÓN a una escala que excede el marco estatal facilitado por la globalización de la economía, la revolución y el abaratamiento de los transportes y la revolución tecnológica digital. La deslocalización implica la separación física del diseño, producción y manejo de un producto o servicio; estas fases pueden realizarse en lugares físicos distintos, con el fin de encontrar las condiciones más favorables para la empresa productora. Generalmente estas condiciones suelen implicar una merma o degradación de las condiciones laborales de los trabajadores, sometidos a una competencia a escala global.

esta publicación; pensé sobre cómo la precariedad deviene sustantivo durante los años noventa, y sobre cómo este sustantivo define, no ya nuestro tiempo de trabajo, sino nuestra vida, nuestras relaciones: «vidas Ikea»; vidas frágiles, vidas donde las decisiones personales son tantas veces desplazadas por las decisiones laborales... «La vida es corta, el capitalismo es largo...», recuerdo casi todos los días.

En medio de esta revisión de trabajos propios y ajenos, volví a ver una película de 1985 que me marcó profundamente (como gran parte del trabajo de Alexander Kluge): *El ataque del presente al resto del tiempo*. Me pareció clarividente: efectivamente, el presente parece estar mordiendo

con fuerza el tiempo y amenaza con desmoronar nuestros relatos, la capacidad de *agenciamiento* de nuestras narraciones. Nunca con tanta fuerza, en el mundo contemporáneo, el sistema económico social se nos presenta tan compacto; nunca, en nuestra corta memoria generacional, las alternativas parecen tan cerradas. «There is no alternative» (o, más brevemente, TINA), espetaba cínicamente una de las sentencias favoritas de la conservadora Primera Ministra británica Margaret Thatcher. No hay alternativa al imperio de los mercados, a las recetas de la Escuela de Chicago, al capitalismo global.

Capitalismo cognitivo

SE ENTIENDE POR capitalismo cognitivo aquella fase del sistema económico y político capitalista que sucede al llamado capitalismo industrial. Si el capitalismo industrial o fordista está protagonizado por la producción de bienes y la acumulación de los beneficios que estos generan por su venta, en la denominada fase cognitiva o posfordista la mercancía básica es la información y su circulación, la producción inmaterial, y está caracterizada por la globalización económica y el imperio de las finanzas sobre los bienes de consumo.

El presente ataca al pasado, al relato de nuestro pasado, dejándonos desasidos, frágiles. Pier Paolo Pasolini hablaba en *Escritos corsarios* de la violencia del capitalismo como un genocidio, como la imposición de una afasia, como la imposibilidad de un lenguaje propio: este es el ataque del presente a todos los tiempos, la violencia estructural, el secuestro del relato, la privatización de la vida. Y en esa violencia, la representación y sus formas juegan un papel fundamental.

«El trabajo de duelo no es un trabajo como otro cualquiera. Es el trabajo mismo, el trabajo en general, rasgo por el que habría de reconsiderarse, quizás, el concepto mismo de producción», escribe Jacques Derrida en *Espectros de Marx*. Trabajo y memoria: ¿cómo no pensar en las carencias de representación de la clase trabajadora en el cine, en el arte, en la televisión? ¿Cómo no asquearse ante el paternalismo, el victimismo y la estereotipación al ver algunos

filmes o series de televisión, incluso los más o menos bien intencionados, de las últimas décadas? ¿Cómo repensar las relaciones entre las condiciones de trabajo y las condiciones de vida en el capitalismo global? ¿Cómo construir un nuevo imaginario de clase tras la desarticulación de la *clase*?

Estas y otras cuestiones aparecen ya en mi primer ensayo documental, *La memoria interior* (2002) donde, a través de mi propia experiencia como hija de emigrantes, trataba de reflexionar sobre mi nueva condición de trabajadora, tan diferente a la de mis padres, y sobre la carencia de un lenguaje común con ellos. Y estas preguntas reaparecen insistentemente en proyectos posteriores como *Tiempo real* (2003), donde construí una película y un archivo de materiales sobre las imágenes del trabajo, sobre sus carencias y sus limitaciones, sobre la insistencia, todavía hoy, en confundir trabajo y empleo. *Tiempo real* trataba de las posibilidades de generar una representación políticamente activa de las nuevas formas del no-trabajo, en definitiva, de reocupar la representación desde la fragilidad precaria. En 2005, estas reflexiones se materializan en el filme *Ficciones anfibia*s, donde el foco se desvía hacia la deslocalización y a las consecuencias que esta tiene en nuestras vidas, y en las vidas de aquellas y aquellos trabajadores explotados por la presión de las multinacionales dentro y fuera de nuestras fronteras.

Precisamente la experiencia de mi editor y amigo Pablo en una multinacional de la logística y la gestión ubicada en la Zona Franca de Barcelona nos dio la clave para construir en 2009, *Zona Franca*. En medio de un decadente *impasse*, comprobamos que la Zona Franca de Barcelona es un extraño lugar de transición donde conviven algunas industrias pesadas residuales y las zonas de habitabilidad a las que dieron lugar («las casas de la Seat», por ejemplo, construidas durante los años cincuenta) con las nuevas industrias limpias del capitalismo transnacional, que obtienen buenas ventajas financieras por revitalizar este territorio, así como por contribuir a su regeneración y a su reutilización.

Mientras los estibadores descargan fardos en el muelle, ahora de forma mecánica, y los nuevos obreros salen de la *nueva fábrica inmaterial* (imitando espectacularmente a la primera imagen fílmica de los Lumière de 1898), los grandes contenedores —en gran parte procedentes de China— se apilan en los diques y los *nuevos proletarios* transnacionales «entran en el *call center*».

Tras un período dedicada a la reflexión en torno a la memoria de la Transición y sus representaciones, en los dos últimos años he vuelto a involucrarme en el proceso de elaboración de un nuevo proyecto. Esta vez trabajo directamente con material de televisión y para la televisión. En él, vuelvo a insistir sobre las representaciones del trabajo y sus conexiones con las condiciones de las nuevas clases trabajadoras, además de intentar hacer un balance de lo que han supuesto para nosotras y nosotros estas últimas décadas de capitalismo cognitivo y de cómo la nueva división global del trabajo ha cambiado nuestras vidas.

Este nuevo proyecto en curso se titula *ElectroClass* en un guiño musical al originario tiempo de esta *transformation in progress*: los años ochenta. El proyecto trata de reflexionar sobre las condiciones concretas del capitalismo global en el estado español, tomando como caso de estudio concreto la ciudad de Bilbao y su transformación a raíz del llamado *efecto Guggenheim*.

Las condiciones de trabajo se han degradado paulatinamente desde los años ochenta, las relaciones entre tiempo de vida y tiempo de trabajo se transforman y se solapan, y los niveles salariales han decrecido enormemente desde entonces, a pesar de la falaz sensación de enriquecimiento que hemos vivido en los últimos años. Si hasta hace apenas unas

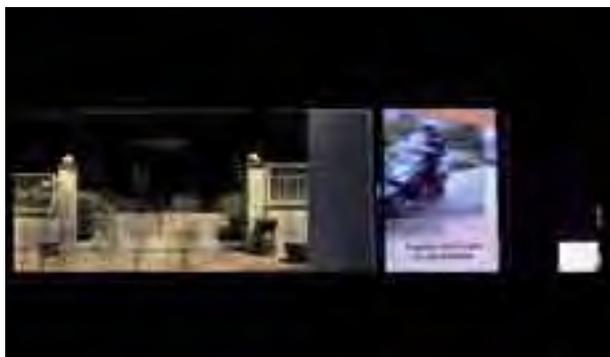


Fig. 4 María Ruido
Zona Franca (2009)

décadas seguíamos pensando el término *trabajo* como producción frente a reproducción, ahora no solo hablamos de *just in time* o de *excepcionalidad estable*, sino que las divergencias tradicionales se diluyen, y las oposiciones espaciales y conceptuales entre tiempos/ lugares de ocio y de trabajo no resultan ya operativas. El bio-trabajo ha pasado a definir nuestras relaciones, la precariedad nos erosiona y re-articula nuestras decisiones personales, así como la elaboración de nuestras subjetividades. En este nuevo escenario, ¿cómo podemos dar cuerpo a la *inmaterialidad* de nuestros trabajos? ¿Cómo combatir el desfasado imaginario del trabajo (masculino, extradoméstico, de producción material...) que sigue protagonizando el cine y la televisión tradicional? ¿Es necesaria una nueva representación de nuestras condiciones de vida? ¿Es políticamente operativa en un mundo saturado de imágenes? ¿Cómo hacer visible nuestro malestar? ¿Cómo representar a la *nueva clase trabajadora*, una clase ya sin *conciencia de clase*, que necesita pensarse con variables más complejas, no solo económicas, sino también emocionales, corporales...? Habitantes del *trabajo total*, desde los años setenta y frente al sindicalismo tradicional y el

modelo de militancia exigente; desde mi punto de vista, tal vez deberíamos re-pensar una relación diferente entre la producción y la reproducción que, sin olvidar la memoria de las luchas anteriores y las críticas de las praxis feministas y poscoloniales, transforme nuestras relaciones con el tiempo de consumo-producción-reproducción de la vida.

Hace unos días, el 7 y 8 de diciembre de 2011, y dentro del marco de un fórum titulado *Culture and Politics* organizado por el Goethe Institut de El Cairo, trataba de reflexionar con otros compañeros y compañeras sobre la capacidad política de las imágenes en medio de la resaca de la denominada primavera árabe y sus influjos. En este agitado contexto,



Fig. 5 María Ruido
ElectroClass (2011)

intentaba explicar genealógicamente nuestro contexto a un auditorio complejo y heterogéneo. Trataba de hacerles comprender cómo la cultura española de las últimas décadas, profundamente despolitizadora, ha intentado subrayar la distancia entre cultura y política como ámbitos distintos, volviendo a utilizar la supuesta autonomía del arte como bandera y, sobre todo, controlando la visibilidad y fiscalizando la producción cultural —especialmente la producción artística y audiovisual— a través del reparto de los fondos públicos. En un estado como el español donde, por razones históricas, la producción de la cultura ha estado profundamente ligada a sus diferentes instituciones, el control del dinero público se convierte en una estrategia fundamental de censura, y lo que es peor, de autocensura. En España, estaba asentada —y parece que sigue estándolo— la idea de que si aceptas dinero público para hacer tu trabajo no puedes hacer crítica institucional, olvidando que el dinero público nos pertenece a todas y todos, y que en esa pluralidad hay (y debe haber) desacuerdos. Precisamente en esa pluralidad, en esas aportaciones críticas a la esfera pública y al debate social está nuestra riqueza; es donde debe

situarse nuestra producción de conocimiento social. Partiendo de estas premisas, promover, apoyar y procurar la circulación de esta energía y saber colectivos deberían ser sostenidos y alentados por un estado democrático sano. Sin embargo, parece claro que este entendimiento de la cultura como una herramienta de debate no está siendo privilegiada (con honrosas excepciones) por las instituciones actualmente.

Una de las consecuencias de los muchos olvidos del Pacto de la Transición en España fue, precisamente, el olvido consciente del pensamiento

¿Cómo combatir el desfasado imaginario del trabajo (masculino, extradoméstico, de producción material...) que sigue protagonizando el cine y la televisión tradicional? Precisamente en esa pluralidad, en esas aportaciones críticas a la esfera pública y al debate social está nuestra riqueza

crítico contemporáneo sobre las relaciones entre la sociedad y sus imaginarios, que había comenzado en España durante el tardofranquismo bajo el influjo de las corrientes internacionales. Cuando yo empecé a trabajar como artista durante los años noventa, siempre me pareció triste y sospechosa nuestra falta de genealogía: todos los modelos de trabajo crítico venían del período republicano de los años treinta o procedían de fuera —especialmente si eras mujer—. El excelente cine documental y experimental de los años cincuenta, sesenta y setenta, el arte conceptual, el mejor arte político del estado español o las posiciones más radicales eran obviadas por la Universidad y los medios de comunicación, mientras se fomentaban un cine y una producción artística amnésica y formalista, que nos impedían articular una historia alternativa propia, más allá de la hegemonía del *mainstream*.

Sin embargo, durante las últimas décadas también han existido formas diferentes de resistencia que han intentado la reconstrucción de

ese bagaje crítico propio. Una sociedad civil posmoderna, harta de banalidades, empieza un trabajo hacia la recuperación de nuestras memorias discrepantes, pero también hacia la redefinición y la superación de las formas del arte militante de los años sesenta y setenta. Porque, si bien es importante reactualizar nuestra herencia, sabemos que nuestro ejercicio en el campo de la crítica representacional debe atender actualmente a otros parámetros, ya que nuestras imágenes están construidas bajo otras premisas y bajo otras condiciones de producción y distribución. Creo que

Imaginario

SISTEMA DE IMÁGENES o representaciones referido a un grupo, situación o circunstancia concretas. Cuando hablamos en este texto, por ejemplo, de imaginarios del trabajo nos referimos a las formas concretas en que el trabajo se ha representado y es accesible a la sociedad en cada momento, y por lo tanto, estamos hablando de como influye en su conceptualización y en la asignación de valores que se le atribuyen en cada momento histórico.

es fundamental tener en cuenta esta cuestión: las imágenes traducen el sistema de representación que las produce, las distribuye y las consume. Si no somos conscientes de esta relación, nuestros trabajos podrían acabar por reproducir las representaciones mediáticas o por ceñirse a límites de la institución artística hegemónica o, simplemente, podemos acabar por ser absorbidos por estas enormes maquinarias. Tomando en cuenta estas premisas, ¿cómo representar hoy nuestras luchas?

Quiero subrayar aquí la importancia del trabajo de registro y distribución por la red, de esa acción constante de las cámaras en las manifestaciones y las asambleas, en las okupaciones y las acampadas. Ese trabajo es fundamental y se enlaza con la intensa labor de autogeneración de imaginario que parte de la televisión guerrilla de los setenta. Desmitificar la tecnología de la mirada y desmontar la comunicación unívoca y pasiva de la televisión es primordial. Pero dicho esto, también me parece importante

hacer autocrítica y apuntar que una parte importante del vídeo y el cine «activista» actual, como explica Hito Steyerl en su texto *La articulación de la protesta* (2002), repite algunas de las formas y las estructuras narrativas más manidas de la representación mediática: el maniqueísmo, la heroización de la militancia, la estereotipación de las formas de la lucha... sin entender que la lucha cotidiana y sostenida de muchas y muchos ciudadanos es la verdadera batalla. Porque como dice Jacques Rancière en *El espectador emancipado*: «La inteligencia colectiva de la emancipación no es ya la comprensión de un proceso global de sujeción. (...) Es la puesta en marcha de la capacidad de cualquiera, de los hombres y mujeres sin atributos», o lo que es lo mismo, nuestra labor crítica sobre la representación mediática no pasa, en la actualidad, por la mera confrontación ni por la ingenua evidencia de la fetichización que esta produce, sino por intentar una sutil y delicada desmembración de la lógica de producción de lo real que los imaginarios documentales y mediáticos tradicionales naturalizan, evidenciando sus marcos de construcción material y, en definitiva, su calidad ficcional: la realidad, hace tiempo que lo sabemos, no es; la realidad se construye.

Personalmente, considero que mi trabajo como artista no consiste solamente en registrar o recoger los acontecimientos, sino que fundamentalmente debe ser una herramienta para generar reflexión. Yo trabajo habitualmente con archivos fílmicos y con archivos de televisión. Mis películas están construidas sobre el desmontaje de estas imágenes *prestadas* o *robadas*. Como antes creo que lo fueron *Tiempo real*, *Ficciones anfibias* o *Zona Franca*, espero que *ElectroClass* sea en estos momentos una buena herramienta para pensar la precarización, la privatización de la vida y los cuidados, la descompensación de los salarios y, en definitiva, el nuevo escenario socio-laboral que se ha abierto hace ya algunas décadas en Europa y que se degrada día a día con la crisis económica. Pero también espero que sea un buen recurso para poner sobre la mesa de una manera compleja y polisémica las relaciones de nuestro trabajo con los medios de comunicación, y la necesidad de ser extremadamente cuidadosos y responsables con nuestra producción audiovisual en relación con los media. Como ya hemos comprobado en muchos casos, la visibilidad conlleva a veces convertirse en *industria del entretenimiento*, y el *entertainment* siempre se vacía de contenido político en su resignificación mediática.

La falta de representación de nuestras formas de vida y de nuestras auténticas condiciones de trabajo no son más que los síntomas de un recurrente eslogan esgrimido muchas veces en este último año: ni los parlamentos ni los imaginarios hegemónicos, ¡No nos representan! Y no nos representan porque, ya sea por sexo, clase, etnia, condición sexual o cualquier otra mezcla de alteridades superpuestas y transversales, excedemos los estrechos límites del pacto representacional y de la democracia representativa: *somos obscenos*, debemos permanecer, por tanto, *ob-scenae*: fuera de escena. Pero esta *falta de representación* no debe ser

entendida como una carencia, como un fallo, sino como una promesa de multiplicidad, como la ilegibilidad estratégica que toda sombra conlleva. Porque no ser visibles en el sistema de representación hegemónico no es algo necesariamente negativo, ni por supuesto nos resta potencia política: al contrario, nuestra espectralidad nos confiere, a los ojos del sistema de representación normativo, una gran capacidad de agencia política porque la acción de los fantasmas, aquello que sucede fuera de campo, es, muchas veces, más importante y activo que lo que enfocan sus cámaras.

María Ruido

María Ruido es artista, investigadora y productora cultural. Desde 1996 desarrolla proyectos interdisciplinares sobre la elaboración social del cuerpo y su ubicación en los imaginarios del trabajo, así como sobre los mecanismos de construcción de la memoria y su relación con las formas narrativas de la historia. Es además profesora en el Departamento de Diseño e Imagen de la Universidad de Barcelona, donde forma parte de varios grupos de estudio sobre la representación y sus relaciones contextuales.

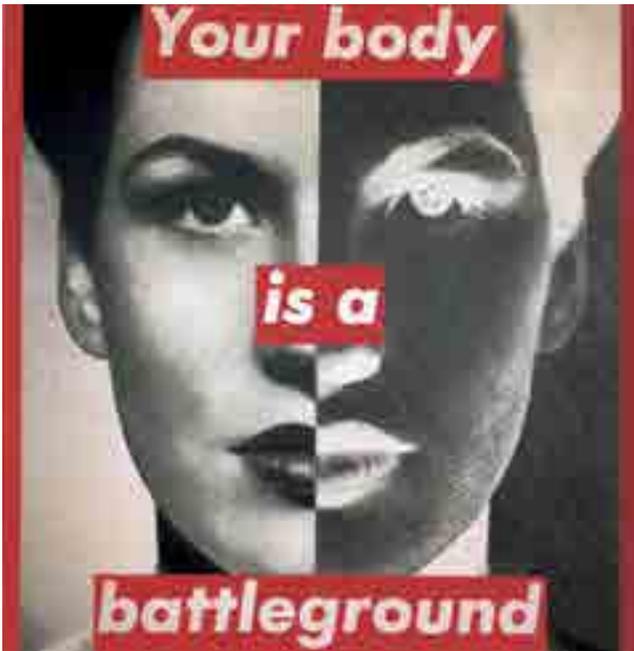
Para consultar los textos audiovisuales y escritos mencionados, véase el archivo web www.workandwords.net. Para más información sobre el proyecto *ElectroClass* y sus diferentes dispositivos, véase <http://www.workandwords.net/es/projects/view/584> y <http://www.consonni.org/intrahistorias/>.

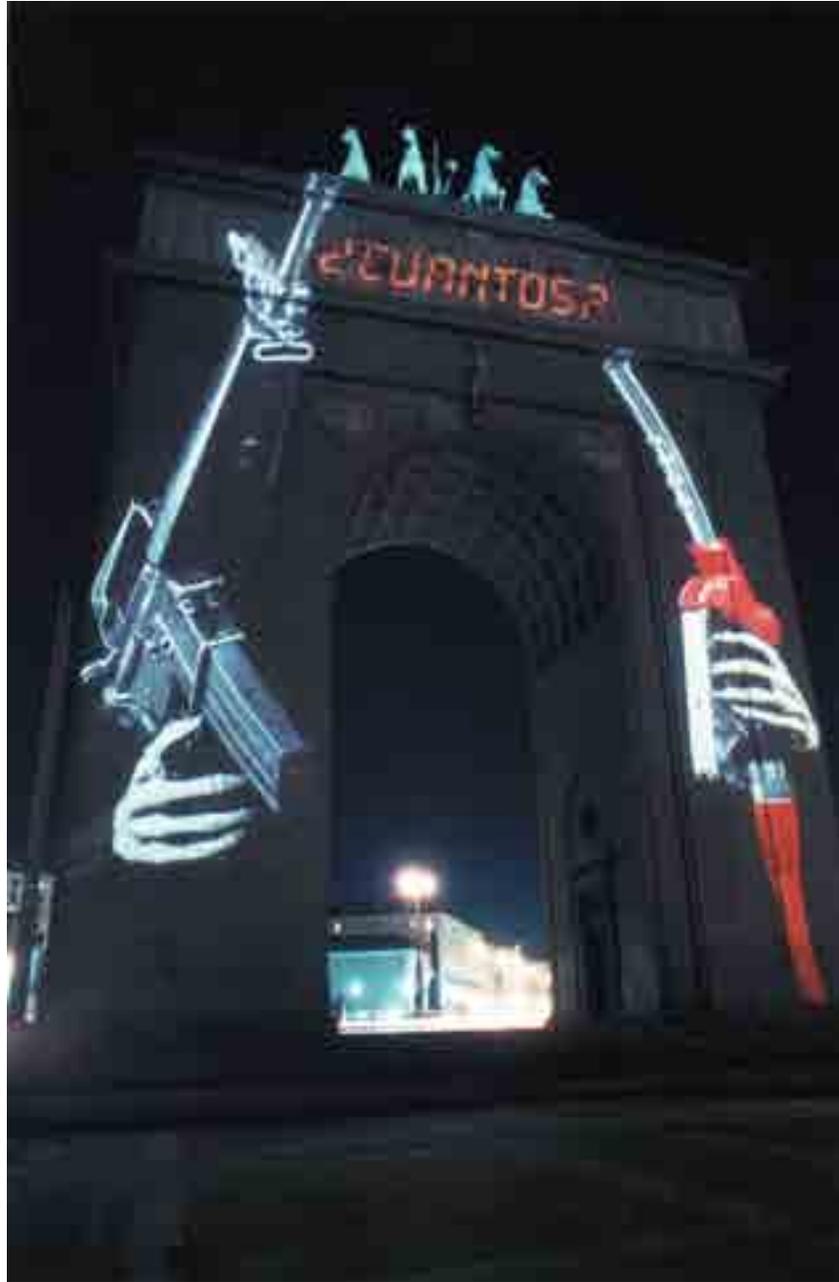
BIBLIOGRAFÍA

- DERRIDA, JACQUES, *Espectros de Marx*, Madrid, Trotta, 1995.
KLUGE, ALEXANDER, *120 historias del cine*, Buenos Aires, Caja Negra, 2010.
PASOLINI, PIER PAOLO, «El genocidio», en *Escritos corsarios*, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2009.
RANCIÈRE, JACQUES, «Las desventuras del pensamiento crítico» en *El espectador emancipado*, Pontevedra, Ellago Ediciones, 2010.
RUIDO, MARÍA, «Mamá, quiero ser artista!», en Precarias a la Deriva (eds.), *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2004. Disponible también en <http://www.workandwords.net/es/texts/view/497>.
RUIDO, MARÍA, «Just do it! Cuerpos e imágenes de mujeres en la nueva división del trabajo», en Sánchez Leyva, M^a José y Reigada Olaizola, Alicia (coords.), *Crítica feminista y comunicación*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007.
RUIDO, MARÍA y ROWAN, JARON, «In the mood for work: ¿Puede la representación alterar los procesos de valorización del trabajo cultural?», en YProductions (eds.), *Producta 50*, Barcelona, CASM/ Generalitat de Catalunya, 2007.
STEYERL, HITO, *La articulación de la protesta*, 2002, disponible en <http://eipcp.net/transversal/0303/steyerl/es>.
-









Imágenes

228

John Heartfield

***Adolf the Superman: Swallows,
Gold and Spouts*** (1932)

229

Karmelo Bermejo

La traca final (2009)

229

Wilfredo Prieto

Políticamente correcto (2009)

230

Hans Haacke

***And You Were Victorious
after All*** (Graz, 1988)

230

Francis Alÿs

Zócalo (Ciudad de México, 1999)

231

Santiago Sierra

***Obstrucción de una vía con un
contenedor de carga*** (Ciudad de México, 1998)

231

Barbara Kruger

***Sin título (Your Body
Is a Battleground)*** (1989)

231

María Cerdá Acebrón

***Alambre de púas
y papel picado*** (2011)

232

Cildo Meireles

***Inserciones en circuitos ideológicos:
Proyecto Coca-Cola*** (1970)

233

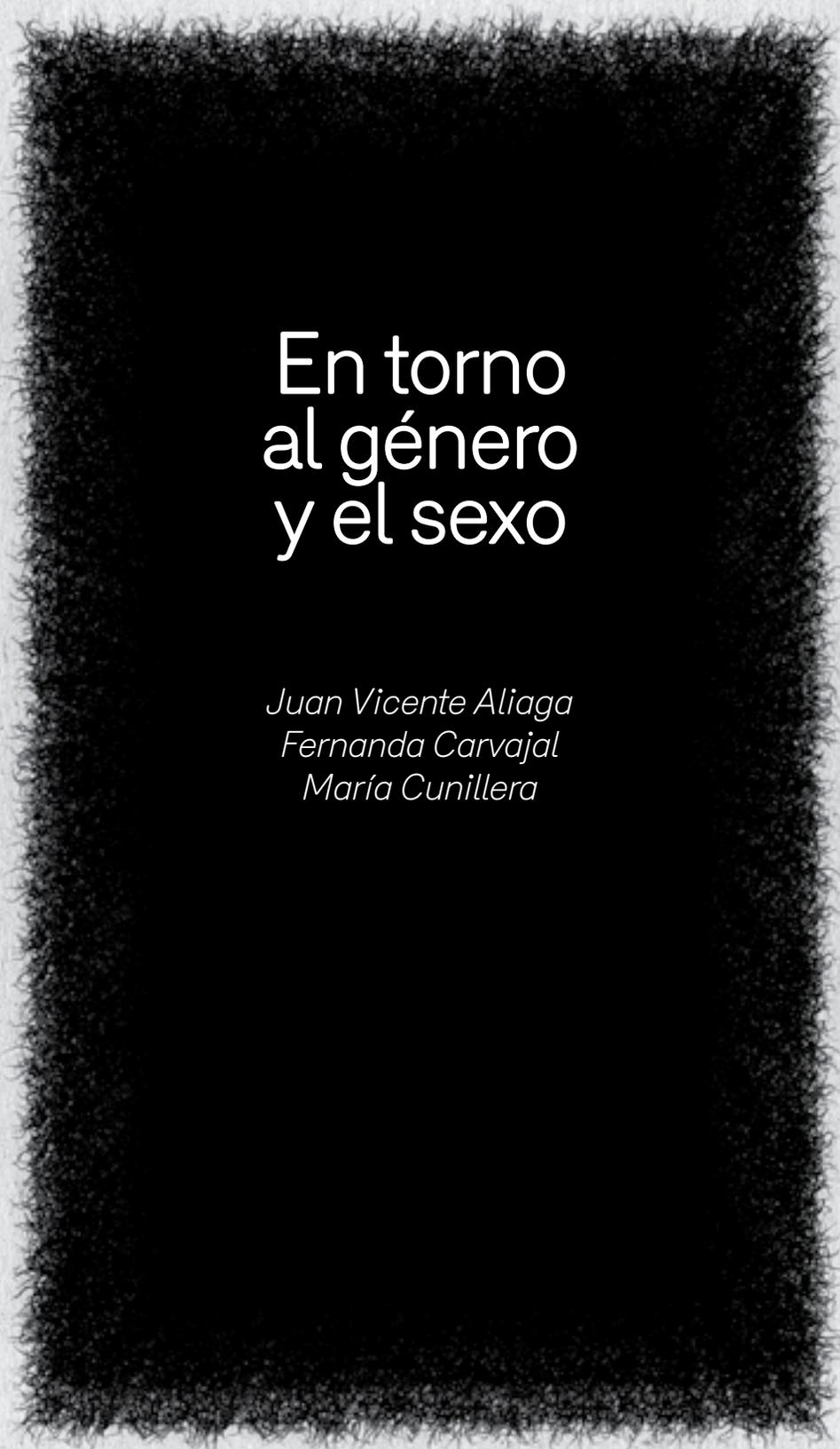
Krzysztof Wodiczko

Arco de la Victoria (Madrid, 1985)

234

Pepe Espaliú

Carrying (Madrid, 1993)



En torno
al género
y el sexo

*Juan Vicente Aliaga
Fernanda Carvajal
María Cunillera*

El largo (y tortuoso) camino de la diversidad

Disidencia sexual en el arte
y la cultura del siglo XX

Juan Vicente Aliaga

EL OBJETIVO DE este texto es reflexionar sobre la representación de las subjetividades ajenas a las normas hegemónicas en el campo de la sexualidad. Situar en 2012 ofrece la distancia suficiente para evaluar qué ha dado de sí, qué ha deparado en cuanto a producciones artísticas el fructífero y conflictivo siglo XX. Por ello propongo una cartografía amplia sobre estas cuestiones que afectan a la definición de la feminidad, de la masculinidad, al género por tanto, y al papel social del sexo, guiado por la herramienta que suministra la cronología.

Desde las postrimerías del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial

EL ESCRITOR HÚNGARO Karl Maria Kertbeny (nacido Benkert) usó públicamente por primera vez la palabra *homosexual* en 1869. Lo hizo en un panfleto. El término *heterosexual* no apareció en público hasta 1880. En sus escritos se manifestaba contrario al código penal prusiano, posteriormente denominado «párrafo 175», que castigaba las relaciones sexuales entre personas del mismo sexo. Motivado por su sentido de la justicia y su defensa de los derechos del hombre su intención era evitar el chantaje que padecían los homosexuales, lo que les conducía en ocasiones al suicidio. A su juicio la homosexualidad era innata e inmodificable. Hasta el momento se creía que los denominados peyorativamente sodomitas se comportaban así por vicio. Otros autores, como Karl Heinrich Ulrichs, emplearon argumentos semejantes a los de Kertbeny.

EL SEXÓLOGO ALEMÁN Richard von Krafft-Ebing se hizo eco de los términos *homosexual* y *heterosexual* en su libro *Psychopathia Sexualis* (1886), que tuvo un enorme éxito y fijó de ese modo la terminología empleada sobre la orientación sexual que se utiliza todavía hoy.

En un mundo totalmente patriarcal y masculino las relaciones sexuales entre mujeres pasaron casi desapercibidas. Por otro lado aunque en un principio la heterosexualidad fue considerada una pasión sexual mórbida hacia alguien del sexo contrario poco a poco fue considerada como una manifestación de la normalidad (a ello contribuiría enormemente Freud) mientras que la homosexualidad siguió criminalizada y sujeta al control de los médicos que la tachaban de patológica.

En 1897 Magnus Hirschfeld, un médico y sexólogo judío alemán, creó el Comité Científico humanitario esforzándose por luchar a favor de la supresión del «párrafo 175». Su teoría se basaba en la suposición de que el homosexual era como una mujer atrapada en el cuerpo de un hombre y por ello concluía que no se trataba de ningún delincuente. Dicha teoría fue parcialmente rechazada por otros ya que se daba a entender que la homosexualidad se comportaba como una enfermedad ajena a la voluntad del individuo. Hirschfeld consiguió para su causa el apoyo de algunos destacados intelectuales del momento, verbigracia, Thomas Mann, Albert Einstein, Käthe Kollwitz, Alfred Döblin, Hermann Hesse, Leon Tolstoi. En 1896 publicó *Sapho und Sokrates* donde defendía la necesidad de estudiar científicamente la homosexualidad en lugar de considerarla un delito por sí misma.

Durante este período emergió con fuerza el movimiento sufragista en Europa y en Estados Unidos, no sin violencia, en la vía pública. Son conocidas las imágenes de Emmeline Pankhurst arrestada por la policía y la polémica suscitada en los periódicos británicos.

En estos años la ausencia de representaciones que recogieran el deseo homosexual era notoria dados los riesgos en que se incurría. Dicho esto las fuerzas del orden y el estamento médico se habían encargado de organizar archivos con fotografías consideradas contrarias a las buenas costumbres. Quienes tuvieran un cuerpo (por ejemplo las personas intersexuadas denominadas entonces hermafroditas) o una conducta abominable e inmoral eran fichados, estigmatizados y perseguidos.

Sin embargo en circuitos privados y clandestinos, incluso en tiempos victorianos, circularon un conjunto de fotografías que daban testimonio de una pléyade de comportamientos que la moral y las leyes prohibían. Son buenos ejemplos las fotografías de Wilhelm von Gloeden, Wilhelm von Plüschow y Vincenzo Galdi, entre otras, tomadas en Italia. Muestran a púberes y adolescentes desnudos en escenografías construidas para recrear una nueva Arcadia.

Existen además un sinnúmero de fotografías anónimas, explícitamente sexuales, que se han encontrado en colecciones privadas, algunas de las cuales fueron requisadas por la policía.

Hubo también otras formas, indirectas, solapadas, de contravenir las reglas morales imperantes. El teatro y la danza fueron actividades propicias para vehicular ciertas licencias. Destaca el éxito que tuvo la obra *Salomé* escrita por Oscar Wilde, cuya protagonista fue interpretada por algunas afamadas bailarinas y actrices. Algunas de ellas eran mujeres lesbianas como Loie Fuller y Maud Allan. El halo de perversión que rodeaba a Salomé atrajo sin duda a algunas infractoras de la normalidad obligatoria. El imaginario colectivo sobre las mujeres lesbianas era muy pobre, inclusive entre las elites que apenas podían citar los poemas de

Quienes tuvieran
un cuerpo (por ejemplo
las personas intersexuadas
denominadas entonces
hermafroditas) o una
conducta abominable
e inmoral eran fichados,
estigmatizados y perseguidos

Charles Baudelaire, los de Pierre Louÿs (*Las canciones de Bilitis*, 1894) o los dibujos y acuarelas de Rodin que mostraban a parejas de mujeres fundidas en un abrazo.

En España destaca una rareza, la novela *Zezé* de Ángeles Vicente, publicada en 1909, en donde se presenta el descubrimiento de la sexualidad por parte de la protagonista con una compañera de colegio, algo totalmente insólito en la pacata España de la época.

El período de entreguerras. La era de las individualidades

LA PRIMERA GUERRA Mundial tuvo consecuencias de gran calado sobre todo para las mujeres que habían ocupado los puestos de trabajo destinados a los hombres que partieron al frente. Después de la guerra

algunos países aprobaron leyes para que el sufragio universal lo fuera de verdad. Tímidamente algunas mujeres empezaron a ser visibles en los parlamentos y en otros ámbitos (la universidad, la medicina...).

París no fue solamente el epicentro de las vanguardias artísticas sino una ciudad a la que acudieron muchas mujeres en pos de una libertad que no hallaban en sus lugares de origen. En esta urbe se crearon numerosos círculos de escritoras, fotógrafas, pintoras tales como Romaine Brooks y su pareja la amazona Natalie Barney, Gertrude Stein y Alice B. Toklas, las librerías y editoras Adrienne Monnier y Sylvia Beach, la cantante francesa Suzy Solidor, la escritora americana Djuna Barnes... De muchas de ellas nos han llegado registros literarios y algunas fotografías como la que hizo en 1927 Berenice Abbott de Jannet Flanner, famosa columnista norteamericana, que posa ataviada con una chistera en cuya parte frontal lucen dos antifaces, posible alusión a la multitud de máscaras con las que muchas lesbianas ocultaban su identidad, su vida cotidiana y sus deseos.

El París lésbico de esos años ha quedado fijado en la retina en parte gracias a las imágenes creadas por Brassai (1899-1994), noctámbulo empedernido que frecuentó algún local como Le Monocle. En él retrató la alegría desbordante de mujeres con ropas masculinas pero también escenas de melancolía y tristeza acompañadas de textos que traducen los prejuicios del fotógrafo húngaro.

En esos años, en la intimidad, dos mujeres, que eran pareja desde la adolescencia, Claude Cahun (1894-1954) y Suzanne Malherbe (1892-1972) inventaron un mundo cuyo centro residía en la capacidad formidable de Cahun (figs. 1-2) para adoptar roles y ficciones heteróclitas. Las fotografías que se han conservado y que no fueron exhibidas en vida de ambas mujeres, muestran a una Cahun proteica: gimnasta de feria, esposa de BarbaAzul, señor burgués, joven andrógino de estética neo-helénica...

Bien es cierto que los años veinte vieron nacer la estética *garçonne* que destila en sus autorretratos (1929) con el pelo rapado, que rompía con la imagen estereotipada de la mujer de su tiempo. Una audacia que aflora asimismo en los escritos de Mireille Havet, *enfant terrible* de los cenáculos sáficos, como puede verse sobre todo en su *Journal* donde las relaciones amorosas y sexuales entre mujeres adquieren un relieve de primer orden.

Dicho esto, el componente público, plenamente visible, era realmente escaso y a veces se buscaban fórmulas para no revelar abiertamente la identidad sexual. Sucedió con Jean Cocteau, cuyas preferencias eróticas eran conocidas en los círculos artísticos, pero que omitió firmar en 1928 la autoría de *Le livre blanc*, que contenía un conjunto de dibujos de contenido picante.

Después de la guerra y en tiempos de crisis permanente e incertidumbre social despunta en Berlín una subcultura lésbica y homosexual que reflejaron las acuarelas de Jeanne Mammen. En ellas, un sinfín de mu-

eres jóvenes se mueven sin recato en bailes y cabarés en pos de una *joie de vivre* que las penurias económicas prácticamente impedían. Contrasta este tono ligero con el chantaje que padecían algunos homosexuales y que constituye el tema central de la primera película que da visibilidad a este colectivo, *Anders als die Andern* (Diferente de los demás) (1919), dirigida por Richard Oswald y en la que participó Magnus Hirschfeld financiándola además gracias a su Institut für Sexualwissenschaft (Instituto para el estudio de la sexualidad). Hirschfeld publicaría *Geschlechtskunde* (Sexología) (1930), un volumen de más de ochocientas páginas por el



Fig. 1 Claude Cahun *Self Portrait (With Shaved Head)* (1920)

Fig. 2 Claude Cahun *Self Portrait as Elle in Barbe Blue* (1929)

que desfilan travestidos, fetichistas de ambos sexos, prácticas de tipo sadomasoquista, sujetos de sexo ambiguo, e incluso animales. Magnus Hirschfeld consideraba que la feminidad y la masculinidad eran dos ideales inalcanzables y que los individuos se situaban en algún lugar entre esos dos puntos. El repertorio de imágenes es de enorme valor y servía al sexólogo alemán para transmitir sus teorías así como para abogar por el respeto a la diversidad humana. En 1933 el centro de investigación que creó en Berlín, único en el mundo en su tiempo, fue saqueado y sus libros quemados por los nazis.

El odio que destilaban los nazis contra los individuos diferentes tuvo en Berlín un amplio terreno de experimentación pues la capital alemana había sido durante los años veinte un espacio de tolerancia sexual, creatividad y energía artísticas. En ella vivió la pareja formada por Hannah Höch, artista conocida por su implicación en el dadaísmo, y Til Brugman, traductora holandesa, cuya intensa relación, nacida tras la ruptura de

Höch con Raoul Hausmann, ha deparado algunos fotocollages impagables: *Vagabunden* (1926), *Dompteuse* (1930), siendo la primera la expresión del júbilo y la libertad del viaje emprendido por dos mujeres y la segunda, una mirada desinhibida e irónica a su propia relación sentimental.

Uno de los rasgos estéticos más destacados de Hannah Höch (1889-1978) estriba en la yuxtaposición de imágenes recortadas de distintas fuentes (magazines, revistas de distinto tipo y contenido) que le permitieron dar vida a figuras humanas en las que se mezclaban partes femeninas y masculinas, para ofrecer con ello una visión flexible, mutable, cambiante de los cuerpos así como una concepción verdaderamente transgresora de la identidad de género. Esta actitud encajaba con una conciencia feminista que se puso de manifiesto en la participación de Höch en exposiciones como *Frauen in Not* (Mujeres desesperadas), en 1931, como una forma de protesta y de rechazo a la cláusula 218 que prohibía el aborto. Eran tiempos en los que Alemania vivía un verdadero bullir cultural (Bauhaus, Otto Dix, las nuevas fotografías: Germaine Krull, Marianne Breslauer, Lucia Moholy, ringl + pit...) y en los que se gestó *Mädchen in Uniform* (Muchachas de uniforme) (1931), dirigida por Leontine Sagan, considerada la primera película lésbica de la historia. Filmada en Potsdam narra la historia de una estudiante, Manuela, que se enamora de su profesora, la señorita von Bernburg, en un internado. Una historia que podría haber despertado el interés de un estudioso tan acerado de la psique humana como Freud cuyas teorías se habían expandido por Europa, suscitando no solo la avidez intelectual de algunos surrealistas sino también de otros artistas de distinta adscripción estética.

El ascenso del fascismo puso fin a un período inmerso en muchas contradicciones pero de indudable avance en lo relativo a la emergencia de subjetividades distintas a las normas y las convenciones de orden matrimonial y religioso. Así, el falocentrismo, que no había sido cuestionado de forma colectiva, salvo excepciones, salió reforzado con los alardes viriloides e hipermachistas de los totalitarismos en sus distintas versiones (italiana, alemana, española, soviética...).

El conservadurismo moralizador de posguerra

LAS CONSECUENCIAS DE la segunda guerra mundial fueron muchas y variadas. La más devastadora se refiere al número de muertos y al destrozo que sufrieron territorios y poblaciones. El nuevo orden geopolítico y económico, que se dibujaba con el enfrentamiento ideológico entre el bloque capitalista encabezado por Estados Unidos y el comunista bajo el mando de la Unión soviética (la llamada guerra fría), vino acompañado de un repliegue en los asuntos relativos a la

moral pública. Más que de moral habría que hablar de la imposición de un conjunto de reglas de conducta y comportamiento en el que no había resquicio para la discrepancia.

Durante el período macartista (1950-56) en Estados Unidos la persecución de los disidentes fue implacable, siendo sospechosos de traición a la patria guionistas de cine, escritores, actores, intelectuales. Joseph McCarthy, que contó con el apoyo del presidente Truman, estaba particularmente obsesionado con los comunistas y los homosexuales a los que consideraba una amenaza (The Lavender Scare). Se llegó a afir-

Cuerpo libidinal

EL CUERPO LIBIDINAL es un término que agenció el psicoanálisis para alejarse del cuerpo orgánico que entiende la ciencia o la medicina, únicamente anatómico. Este cuerpo libidinal a diferencia del otro tiene pulsiones, esto es, ama, odia, imagina y goza. Es un cuerpo sexual, entendida la sexualidad como algo no solo genital sino que está ligado también al lenguaje, al placer y a los deseos.

mar el peligroso desatino de que los homosexuales trabajaban junto a los comunistas para afeminar y por tanto debilitar a los hombres americanos, entregándolos así a los enemigos soviéticos. La caza de brujas fue brutal y el clima, represivo; la histeria y el miedo se asentaron durante muchos años en ese país. Sin embargo, no todo el mundo aceptó las incriminaciones y la censura, y hubo resistencia. La actitud más habitual consistió en optar por la clandestinidad, la discreción o el disimulo, de ahí que gran parte de la producción artística que rezuma contenido homoerótico pasara desapercibida y no pudiera exhibirse. Fue el caso de las fotografías de Minor White o George Platt Lynes y de la obra críptica, hermética, repleta de arcanos de Robert Rauschenberg, Jasper Johns y Cy Twombly (en este caso empleando alusiones de carácter textual y mitológico).

Para aludir a su propia condición sexual pero de una forma velada que no despertase sospechas, Robert Rauschenberg (1925-2008) creó *Canto XIV (from XXXIV Drawings from Dante's Inferno)* (1959). Solo los muy cultos

podían saber que se estaba refiriendo a un pasaje de la obra de Dante en que se habla de que los sodomitas fueron condenados a correr descalzos sobre arena caliente. Al dibujar el contorno de su pie en la parte superior de la obra el artista se inscribía en la misma, identificándose así con los excluidos.

Contrasta el uso de esos enmascaramientos con la actitud de Jess (1923-2004), artista californiano afincado en San Francisco que compuso *The Mouse's Tale* (1951-54), un collage vertical hecho con recortes de las revistas de *posing strap* (hombres posando con un tanga) del momento. En el mismo cohabitan dos elementos principales: por un lado, el cuerpo de un

Otros artistas armarizados optaron por usar la abstracción para ocultarse; asimismo el interés mostrado hacia la cultura zen y su defensa del silencio como una vía que permitía conectar con formas profundas del ser pudo convenir a creadores como John Cage

ser monstruoso conformado por un conjunto de fotografías de hombres en paños menores procedentes de las revistas mencionadas; por otro, la ristra de cabezas de payasos alineados a modo de columna (en forma de cuerda) que parecen burlarse de los desviados sexuales, amenazándoles con un castigo.

En tiempos de homofobia internalizada por el extendido sentimiento de culpa y vergüenza se publicaron dos ensayos que hicieron temblar a la ortodoxia moralista y escandalizaron a los más puritanos. Fruto de la investigación del sexólogo Alfred Kinsey y su equipo vieron la luz: *La conducta sexual en el hombre* (1948) y *La conducta sexual en la mujer* (1953). Kinsey situaba a cada individuo en una escala entre la heterosexualidad y la homosexualidad dando a entender que muchos sujetos estaban en un continuo de deseos y libidos en el que no se definían ni como totalmente homos ni totalmente heteros.

Hubo artistas armarizados que optaron por usar la abstracción para ocultarse; asimismo el interés mostrado hacia la cultura zen y su defensa

Queer

Para entender el sentido del término *queer* y su aplicación en el ámbito de la sexualidad y del arte es preciso recurrir al diccionario en lengua inglesa.

Estos son los principales significados de un término que funciona sobre todo como sustantivo y adjetivo pero que también puede ser un verbo:

1. Extraño, raro, peculiar, excéntrico en apariencia o carácter. De hábitos cuestionables, sospechosos, dudosos.
2. (en la jerga propia de ladrones). Malo, inútil.
3. Burlarse o poner en ridículo; engañar, estafar.
4. Estropear.
5. Borracho.
6. Ligerero, atolondrado.
7. Homosexual, marica, bollera.

Como puede desprenderse de gran parte de las acepciones estas conllevan un significado denigrante, peyorativo. La última acepción es muy habitual en el ámbito anglosajón para insultar a homosexuales, lesbianas y personas transgénero. Por ello es comprensible que, dándole la vuelta como un calcetín y buscándole una carga reivindicativa, se haya asociado lo *queer* con una rama destacada de las teorías de género impulsada por pensadoras tales como Teresa de Lauretis y Eve Kosofsky Segwick. Este conjunto de

idad

formas profundas
nes Martin des-
servado algunos
compañera de ese
s (cuadrículas).
ron de la guerra
ciones entre per-
a 1967, Alemania
distinta: lo que di-
os de escándalo
r los ficheros de
e consentimiento
s hasta ese mo-
en 1970, en los
osidad y Rehabi-
y transexuales y
ira del escándalo

las vidas de mu-
ban a las rígidas
Sin embargo, las
nte a abrirse y la
lles. Los cambios
de la población
hasta llegar a las
eron los distintos
unos conocidos
tografía de Peter
ers and Brothers
grupo de mujeres
algunos alzan los
o solar luce en su
te, déjalo). Gays y
que no todos/as).
r de que las leyes
homosexualidad
s contribuyeron,
n los/as artistas,
e) (1955) todavía

podían salir
en que se habla d
sobre arena calien
obra el artista se i
Contrasta
(1923-2004), arti
The Mouse's Tale
revistas de posin
el mismo cohabit

Otros a
para o
mos
y su de
vía que
profunda

ser monstruoso c
paños menores pr
cabezas de payas
parecen burlarse

En tiempo
to de culpa y ver
a la ortodoxia m
la investigación
conducta sexual
(1953). Kinsey s
sexualidad y la h
estaban en un c
como totalmente

Hubo artis
ocultarse; asimis

teorías empiezan a plasmarse a finales de los años ochenta del siglo xx pero será el impacto de *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (1990; *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, 2001, en su primera edición en español) de la filósofa estadounidense Judith Butler lo que permitirá que su conocimiento llegue a los campus universitarios y a otros sectores sociales. La teoría *queer* se centra en el cuestionamiento de la identidad sexual, que es un concepto construido históricamente, lo que da a entender que en el individuo no existe una identidad natural, una esencia originada en los genes, en la biología, sino que la identidad sexual del sujeto se moldea en función del lenguaje, de las reglas sociales, culturales y del binarismo de género, es decir, de la idea de que el orden social se basa en dos categorías separadas, hombre y mujer (la pareja heterosexual como modelo social), masculinidad y feminidad, impidiendo el reconocimiento de realidades humanas diversas, flexibles, cambiantes. Butler muestra que es posible no encarnar el género normativo (masculino o femenino) y se refiere al riesgo que ello supone pero a la vez señala que esas normas pueden ser parodiadas, imitadas y reproducidas desactivando performativamente las coerciones heterosexistas.

En el arte hay numerosos ejemplos de obras que cuestionan la rigidez de las normas sexuales y el binarismo de género, por ejemplo la fotógrafa francesa Claude Cahun en los años veinte o la norteamericana Catherine Opie a partir de la década de los noventa.

Juan Vicente Aliaga

del silencio como una vía que permitía conectar con formas profundas del ser pudo convenir a creadores como John Cage. Agnes Martin destruyó gran parte de sus primeras obras pero se han conservado algunos retratos de desnudos femeninos, probablemente de su compañera de ese momento, antes de convertirse en la pintora de las *grids* (cuadrículas).

En el ámbito europeo las naciones que emergieron de la guerra mantuvieron una legislación que criminalizaba las relaciones entre personas del mismo sexo. Gran Bretaña la tuvo vigente hasta 1967, Alemania hizo lo propio hasta 1969. En Francia la situación era distinta: lo que decidió François Mitterrand en 1981 fue amnistiar los casos de escándalo público con el agravante por homosexualidad, suprimir los ficheros de homosexuales en las comisarías y equiparar la edad de consentimiento sexual, en este caso para mayores de quince años pues hasta ese momento favorecía a los/as heterosexuales. En España, en 1970, en los estertores del franquismo, se introdujo la ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social que provocó redadas de homosexuales y transexuales y dejó secuelas hasta principios de los ochenta bajo la figura del escándalo público y la corrupción de menores.

Lo personal es político: años sesenta y setenta

DURANTE LA LARGA travesía de los años cincuenta las vidas de muchos individuos, cuyos cuerpos y deseos no se adaptaban a las rígidas normas, fueron objeto de mofa, escarnio o violencia. Sin embargo, las costuras del edificio heterosexista empezaron lentamente a abrirse y la contestación social fue ocupando paulatinamente las calles. Los cambios se iniciaron con las revueltas por los derechos civiles de la población negra y las manifestaciones de los colectivos feministas hasta llegar a las revueltas de Stonewall en Nueva York, de las que surgieron los distintos sectores del Gay Liberation Front. Si se presta atención a unos conocidos carteles de 1970, el salto es radical. En el primero, una fotografía de Peter Hujar (1934-87), se anuncia: «Come out. Join the Sisters and Brothers of the Gay Liberation Front». En el segundo, el mismo grupo de mujeres y hombres corren y saltan, gritando de júbilo, mientras algunos alzan los puños. Al fondo un gran círculo a modo de enorme astro solar luce en su parte central el término repetido *let go* (deja hacer, libérate, déjalo). Gays y lesbianas habían salido por fin de las catacumbas (aunque no todos/as).

Estas briznas de libertad se habían logrado a pesar de que las leyes (y los estamentos médicos) seguían patologizando la homosexualidad que también era considerada un delito. A estos cambios contribuyeron, en distinta medida, los productores de imágenes que son los/as artistas, entre ellos un Andy Warhol (véase *Truman Capote's Shoe*) (1955) todavía

no encumbrado como celebridad pop en cuyas obras abundaban detalles *camp* que también aflorarían en las películas enloquecidas de Jack Smith (1932-89): *Flaming Creatures* (fig. 3) y *Normal Love*, y Kenneth Anger (1927): *Scorpio Rising*, todas ellas de 1963.

En esos mismos años en una Inglaterra sórdida y gris David Hockney (1937) empezaba a bosquejar sus primeras obras, lejos todavía del paraíso californiano que contribuyó a edificar con su renombrada serie pictórica de piscinas. En *Two Boys Together Clinging* (1961), título tomado de un poema de Walt Whitman, propone con crudeza el abrazo de dos

Camp

CAMP ES UNA ESTÉTICA que valora lo extravagante, lo exagerado y lo kitsch que surgió en los años sesenta en el entorno del activismo de género, con una intención política de visibilización de lo gay. Viene del argot francés, concretamente del verbo *se camper* que significa posar de una manera afectada o afeminada. La pensadora Susan Sontag, realizó un ensayo sobre el tema titulado *Notas sobre el camp* en 1964.

chicos sobre cuyas cabezas unidas en un beso ha escrito *never*, indicio de las prohibiciones sociales. El término *boy* se repite en la parte izquierda del cuadro como una voz anhelada.

Un año antes de las revueltas de Stonewall, en 1968, la artista japonesa Yayoi Kusama (1929) orquestó en Nueva York una boda homosexual. Previamente había avisado a la prensa para que cubriera el evento a todas luces ilegal, entonces. Para este tipo de performances Kusama solía invitar a un grupo de bailarines a acudir a un determinado lugar. Una vez allí la artista pintaba sobre sus cuerpos, a veces desnudos (otra infracción de la moral pública), sus famosos lunares. La ocupación ilícita del espacio público podría suponer ser arrestado por la policía.

Por otro lado, en esos años el debate sobre la necesidad de subvertir las diferencias de género, sexualidad, raza... empezaba a formar parte de los debates de los sectores progresistas.

Al otro lado del Atlántico, y en un período agitado por la guerra

de Vietnam y otras contestaciones, también emergió el movimiento feminista (Suecia, Gran Bretaña, Francia...), poniendo en tela de juicio los privilegios del patriarcado. Poco a poco las manifestaciones de disidencia sexual empezaron a producirse en el ámbito artístico. Uno de los ejemplos más llamativos lo ofrece el francés Michel Journiac (1935-95) mediante acciones que le permitieron cuestionar las ideas recibidas sobre la familia y la identidad social y sexual de los individuos. Una de ellas *Piège pour un corps* se llevó a cabo en una galería de París en 1969. Journiac encerró a un joven desnudo en una jaula formada por tubos de neón. El



Fig. 3 Jack Smith
Flaming Creatures (1963)

público, manifiestamente incómodo, apenas se atrevió a mirar al interior del recinto. De acercarse alguien quedaba inmediatamente deslumbrado por la intensidad de la luz y de alguna manera también retratado por su curiosidad e interés. Parece insólito pero, al decir de las crónicas, esta fue la primera vez que se veía a un hombre desnudo *en vivo* en ese país.

No fue esta la única ocasión en que Journiac, que había sido seminarista, escandalizó a los burgueses y a los mojigatos. Volvió a hacerlo en su *Hommage à Freud* (1972), en el que se travistió con las ropas de su padre y de su madre para mostrar su disconformidad ante las esquemáticas teorías freudianas que afirmaban que todo hombre homosexual se identifica con su madre y desea (además de temerlo) a su padre. También lo hizo con su conjunto de fotografías *24 heures dans la vie d'une femme ordinaire* (1974) donde adoptó distintos roles y funciones de una mujer en determinados momentos de la vida cotidiana: haciendo la colada, fichando en el trabajo, comprando, adquiriendo tampax, preparando la cena al marido...

Hubo en esos años en Francia otras disidentes del pesado lastre del heterosexismo. Se pueden intuir las alusiones al deseo lésbico en las complejas y opacas acciones de Gina Pane (1939-90) y en los vídeos de dos artistas griegas afincadas en París, Maria Klonaris y Katerina

Thomadaki (trabajan juntas desde 1975), que se interrogaban en clave lingüística en sus películas experimentales sobre el cuerpo libidinal, sobre las relaciones con la otredad y la alteridad. En los ochenta trabajaron particularmente sobre los cuerpos intersexuados (hermafroditas).

La década de los setenta vivió el reflujó de los movimientos rebeldes de Mayo del 68 y de otras rebeliones frustradas (México) aunque se aprobaron algunas leyes progresistas (la interrupción del embarazo en Francia, Gran Bretaña e Italia). Pese a la vuelta a la sociedad del orden y del control (Michel Foucault, dixit), se puede afirmar sin ambages que se produjo una auténtica explosión de expresiones de libertad frente a la coraza machista y a la hegemonía apabullante de los discursos que excluían la diversidad sexual.

En el ámbito de la música, tan sexista pese a las apariencias de aperturismo y tolerancia, la eclosión descamisada del Glam-rock rompió moldes. Las imprecaciones y las invectivas homófobas que sufría David Bowie (que no era homosexual) resuenan todavía en la historia de la música. No sería la única vez pues los comentarios despreciativos que recibiría la música disco en los ochenta traducen igualmente una base homófoba («música para nenazas», se decía). Las relaciones entre música, cultura popular y arte desde la perspectiva de la androginia y el travestismo fueron exploradas en una exposición única. Se trata de *Transformer. Aspekte der Travestie*, organizada por Jean-Christophe Ammann en Lucerna (Suiza) en 1974.

En el arte destacan los cortos de Barbara Hammer (1939) en los que aún su visión del lesbianismo comunitario con la exploración del cuerpo y de los placeres de la carne en un tono entre festivo, humorístico y bucólico, como se deduce de aquellas películas en las que participó la propia Hammer: *Dyketactics* (1974) y *Women I Love* (1976) (fig. 4). La cámara se convertía así en una extensión de la actividad erótica y de la personalidad de la artista. No hay probablemente en toda la década en ningún país del mundo una obra tan explícitamente bollera como la de Hammer que, sin embargo (o precisamente debido a ello), no alcanzó la visibilidad que merecía y se vio apartada de los circuitos del arte y del cine de más nombradía. Tampoco le sonrió la fortuna a la dibujante y fotógrafa Tee A. Corinne (1943-2006) quien llevó a cabo un conjunto de obras de tono poético sobre el amor entre mujeres con las que pretendía evitar la mirada objetualizadora masculina. Las mujeres de sus fotografías responden a patrones muy amplios pues no todas son blancas ni delgadas ni jóvenes. A menudo utilizó solarizaciones, lo que le permitía no revelar la identidad de las mujeres desnudas que posaban para ella así como hacer más difícil que la obra fuese percibida como porno para consumo heterosexual masculino. Corinne es también la autora del *Cunt Coloring Book* (1975) impreso en papel barato para hacerlo accesible. En este libro animaba a colorear la vagina propia y la de sus amigas en una celebración



Fig. 4 Barbara Hammer
Women I Love (1976)



Fig. 5 Herbert Tobias
The Great Parade. A Great Pride Day (1980)



Fig. 6 Video Nou
Actuación de Ocaña y Camilo (1977)

de la sexualidad, insólita en un país tan pudibundo como el suyo. Dado el impacto y el poder cultural que proceden de Estados Unidos, que algunos consideran neocolonial, es habitual que se confundan la realidad de ese país y sus manifestaciones artísticas con las de todo el planeta. No solo los discursos mayoritarios y el cine de Hollywood tenían resonancias. También las propias manifestaciones conmemorativas de los sucesos de Stonewall, minoritarias todavía, tuvieron eco, como lo demuestran las fotografías del alemán Herbert Tobias (1924-82): *Gay Pride Day. New York* (1980) (fig. 5) que muestran a mujeres y hombres, blancos y negros desfilando exultantes por las calles de Manhattan.

En ese sentido resulta de difícil comparación la situación de cierta permisividad de algunos ámbitos y la pluralidad de prácticas artísticas que recogen trozos de vida de las comunidades hasta entonces invisibles, como las que retrata Robert Mapplethorpe (1946-89) en sus fotografías de hombres de estética *leather*, con la brutalidad de los regímenes dictatoriales en los que mostrar la diferencia acarrea considerables riesgos. Un buen ejemplo lo depara el chileno Carlos Leppe (1952) que se enfrentó en *El Perchero* (1976) a la disyuntiva, bien resuelta, de trabar la disidencia sexual (perceptible en el cuerpo travestido del propio artista) con la crítica a las torturas de la dictadura pinochetista. En una línea similar pero en el terreno de la pintura destaca el también chileno Juan Dávila (1946) que en 1994 se atrevió a retratar a Simón Bolívar como un travestido trans lo que causó gran revuelo en su país.

En España Juan Hidalgo (1927) redactó textos con alusiones anales que no fueron leídos en público e hizo fotografías (que parecen concebidas a partir de acciones como *Flor y hombre 1 y 2*, (1969)) que no podía exponer por representar cuerpos desnudos de hombre y de mujer. Fueron los tiempos en que su compañera de ZAJ, Esther Ferrer (1937), era tratada de puta por los asistentes a las performances y por algunos rancios periódicos españoles dada su osadía performativa, impropia de una mujer de su época. Tras la muerte de Franco asoman algunas manifestaciones de libertad y audacia tan llenas de desparpajo y humor como la de Ocaña (1947-83) paseando por las Ramblas de Barcelona cogido del brazo de Nazario (1944) y Camilo mientras enseñaba coquetamente sus genitales y entonaba unas coplas (fig. 6). Ventura Pons lo dejó patente en su película documental *Ocaña. Retrato intermitente* (1978).

En otras partes del mundo surgían propuestas y lenguajes de gran valía, aunque la historiografía gay y lesbica anglosajona lo ha pasado por alto y mucho más, la tradicional y hegemónica de carácter heterosexual, que lo ha ignorado. Pondré un ejemplo de Latinoamérica: la espléndida serie *Faenza* realizada por el colombiano Miguel Ángel Rojas (1946) en un cine de Bogotá en 1979. Este espacio, que había sido teatro, y que proyectaba películas de karatecas y vaqueros se había convertido en un lugar de encuentro gay. Rojas lo frecuentó provisto de una cámara

escondida para poder tomar imágenes del vaivén de idas y venidas, del fluir del deseo, de la presencia de un fisgón, de algunos genitales entre-
vistos cual sombras en la oscuridad.

En la periferia del orbe eurocéntrico y norteamericano hubo también, como puede deducirse de lo dicho anteriormente, expresiones de la singularidad aunque el recorrido público y el conocimiento de estas obras haya sido prácticamente inviable hasta muchos años después.

El sida: vuelve la sexofobia

UNO DE LOS asuntos más debatidos en los sectores feministas, gays y lésbicos a lo largo de los setenta respondía a la cuestión de la identidad, vista con frecuencia como una esencia inamovible que diferenciaba a los oprimidos del dominio patriarcal y heterosexista. Se postulaba la idea de que ser mujer, gay o lesbiana era una cuestión inherente a la naturaleza del cuerpo y del deseo frente a quienes sostenían que se define en el avatar de la vida y en el proceso de socialización y que por consiguiente no está fija sino que puede pasar por alteraciones y cambios. Esta y otras controversias quedaron sepultadas con la llegada del sida, y en particular con la instrumentalización que de esta pandemia hizo la derecha cristiana y los influyentes sectores conservadores de toda laya a lo largo y ancho del mundo. La mayor virulencia se produjo en Estados Unidos en años de gobierno de Ronald Reagan, aunque Margaret Thatcher no le fue a la zaga en Reino Unido. Los homosexuales (y los toxicómanos) fueron inmediatamente culpados de propagar y transmitir el VIH con lo que la demonización y la estigmatización del enfermo de sida estaba garantizada.

En el ámbito artístico el surgimiento del *Silence = Death Project*, formado por seis activistas gays en Nueva York, fue la primera respuesta en 1987: consistió en pegar carteles con ese lema más un triángulo rosa. Este símbolo que fue de humillación al haber sido usado por los nazis para marcar a los homosexuales aparecía aquí puesto hacia arriba en señal de resistencia y de solidaridad. La utilización del escaparate del New Museum of Contemporary Art en Broadway supuso una de sus primeras apariciones públicas. Política y arte se fundían concretándose en prácticas activistas como las del colectivo Gran Fury, ideador de algunas de las consignas y de las imágenes más reconocibles de esos años: *Men Use Condoms or Beat It* (Hombres, usad condones o cascáosla); *Women Don't Get Aids, They Just Die from It* (Las mujeres no contraen el sida pero mueren debido a él); *Kissing doesn't Kill: Greed and Indifference Do* (Besar no mata; la avaricia y la indiferencia sí lo hacen). Las calles de las grandes ciudades se llenaron de carteles, pegatinas y pasquines para gritar que los enfermos de sida no eran



Fig. 7 Pepe Espaliú
Sin título (1993)



Fig. 8 Nicole Eisenman
Betty Gets It (1992)

culpables de nada y que en vez de ignorancia y cerrazón se necesitaba apoyo, solidaridad y sanidad pública. La carga de odio extremo contra los homosexuales, en particular, tachados de promiscuos resulta difícil de creer pasados más de treinta años. Basta con consultar los periódicos, las televisiones y los radios de la época para darse cuenta de la brutal homofobia alimentada por el gobierno de Reagan (seguido por George Bush padre), los telepredicadores, la prensa sensacionalista

e incluso algunos medios de comunicación considerados moderados y fiables como *The New York Times*. En distinta medida esta situación se repitió en otros países.

En estos duros años nacieron obras tan lancinantes como la serie *Sex* (1988-89) de David Wojnarowicz (1954-92) y otras de carácter más sutil y poético como la de Felix Gonzalez-Torres (1957-96) que traducían una enorme tristeza y desolación, o la de Robert Gober (1954).

En una línea semejante, nutrida de metáforas, Pepe Espaliú (1955-93), concibió los *Carrying* que a modo de acciones en la vía pública pudieron verse por las calles de San Sebastián y Madrid en 1992. En ellas el artista era llevado en volandas con los pies descalzos en señal de desprotección y fragilidad. El recorrido en ambas ciudades empezaba y terminaba en edificios que representaban el ámbito de la cultura y el de la política, que quedaban así enlazados y también denunciados por su falta de concienciación sobre el sida.

En 1993 en Arnhem (Holanda) orquestó *El nido*. En torno a un árbol hizo construir una plataforma octogonal sobre la que daba vueltas en alusión a los derviches giróvagos mientras se desvestía dejando la ropa en el suelo hasta crear una suerte de colchón o nido que simbólicamente pudiera ser de ayuda a los demás. La referencia al baile de los derviches evocaba una vía hacia la desmaterialización del cuerpo. Para Espaliú se trataba de una metáfora de la muerte que se avecinaba.

La sexofobia que produjo la manipulación política y religiosa del sida ha tenido enormes consecuencias durante mucho tiempo a la hora de negociar las prácticas sexuales en la intimidad de las parejas y de los individuos. La época de experimentación corporal, de descubrimiento de placeres, de enardecimiento de los sentidos parecía haber entrado en barrena.

Las políticas y las representaciones posidentitarias *queer*

DESPUÉS DE UN período en el que se había transmitido socialmente la idea de que la sexualidad no monógama era vergonzante, fue paradójicamente a lo largo de los años noventa cuando se pusieron las bases para la teoría *queer*. Un término este que ha sido usado en inglés como una injuria (marica, raro, anormal...) y que quienes lo enarbolaban entonces pretendían darle un significado reivindicativo. En los textos de Judith Butler, sobre todo, de Eve Kosofsky Sedgwick y Teresa de Lauretis se expone un cuestionamiento del binarismo de género, es decir de la concepción del mundo estructurado en torno a lo masculino y lo femenino, de los valores que se suponen corresponden al hombre y a la mujer. El rígido binarismo imperante no admite las variantes, las modificaciones, las inversiones, las transformaciones. La realidad de los sujetos y de su actividad social (y sexual) desde los parámetros

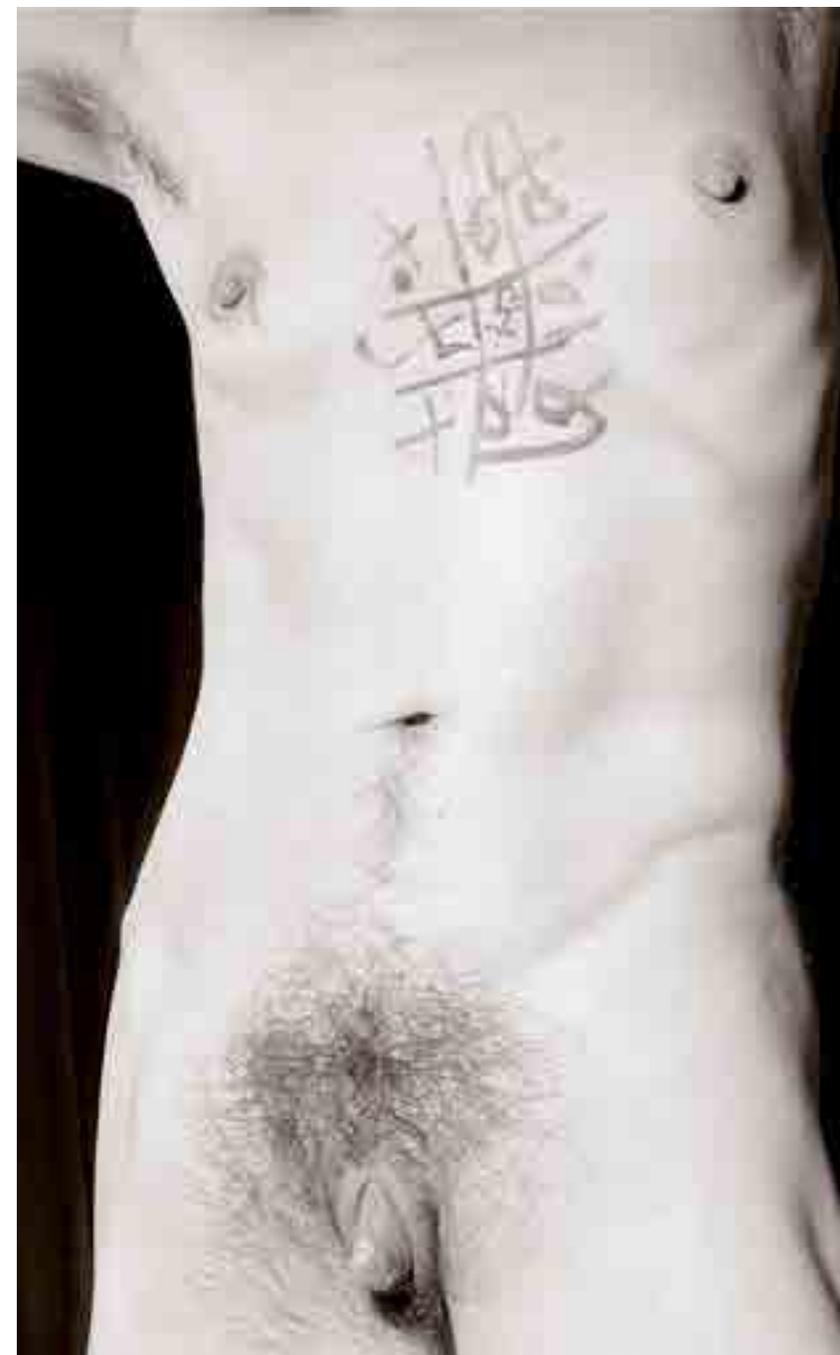


Fig. 9 Del LaGrace Volcano
Hermaphrodite Torso (1999)



Fig. 10 Giuseppe Campuzano *Museo Travesti* (2009)
Fig. 11 Fierce Pussy *Dyke* (1991-1995)

queer es mucho más flexible y porosa que lo que los detentadores de la ortodoxia quieren ver y creer, por ello se trata de un movimiento y una forma de pensamiento posidentitarios.

Bajo el paraguas *queer* se han originado todo tipo de expresiones artísticas en las que la idea de tránsito, de traslado, de transformación, de transgénero predomina. Se percibe en las fotografías de Catherine Opie (1961) de chicas con bigote y barba: *Being and Having. Papa Bear,*



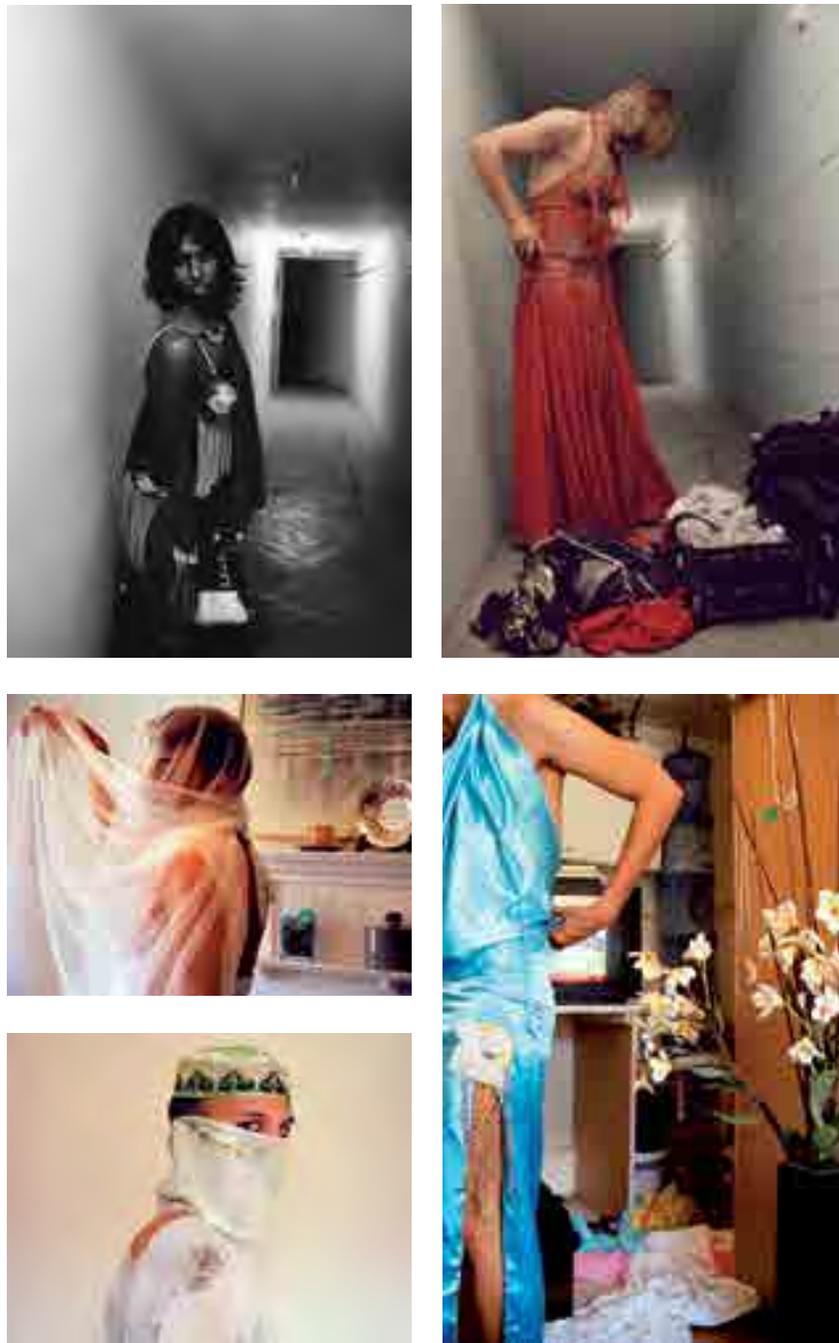
Fig. 12 Renate Lorenz & Pauline Boudry
N.O. Body (2008)

Chief, Jake and Chicken (1991) o de chicos ahembrados; también en las imágenes de Del LaGrace Volcano (1957) (fig. 9) de mujeres con el cuero cabelludo al cero, que lucen cuerpos atléticos y musculosos o de lesbianas que practican sexo con hombres y usan dildos y otros artilugios o juguetes eróticos. Las categorías sexuales y la rigidez de los comportamientos y de las identidades fijas han sido puestas en tela de juicio. Toda persona al nacer es encerrada en dos únicas posibilidades: bio-mujer o bio-hombre, parafraseando a Beatriz Preciado, pero la vida es un proceso que muda y transforma al individuo al exponerlo al contacto con distintas e influyentes tecnologías de género: el cine, la literatura, la publicidad, la medicina, la moda, el deporte... El cuerpo es modificable y la mente también. Los deseos pueden cambiar.

Paralelamente a este tipo de formulaciones los movimientos asimilacionistas han centrado sus demandas en los noventa en torno a la consecución del matrimonio para personas del mismo sexo. Es todo un logro de gran alcance si se piensa que no fue hasta el 17 de mayo de 1990 cuando la Organización Mundial de la Salud (OMS) excluyó la homosexualidad de la Clasificación Estadística Internacional de Enfermedades y otros Problemas de Salud.

Pero este logro solo se ha alcanzado en algunos lugares como Holanda, Bélgica, España, Canadá... Todavía hay países en el mundo que criminalizan la homosexualidad y persiguen a quienes son percibidos como delincuentes o depravados sexuales. Así lo mostró el artista danés Henrik Olesen (1967) en *Lack of Information* (2001) donde recopila datos sobre las legislaciones homófobas.

Una corriente del pensamiento *queer* ha hecho estragos en los últimos años. Particularmente pujante en el estado español, es conocida bajo diferentes denominaciones: tranzmarikabollo, transfeminista, pos-



Figs. 13-17 Ahlam Shibli
Eastern LGBT (2006)

pornografía... Sus integrantes, en su mayoría mujeres, se reclaman del feminismo y en sus performances apelan a Annie Sprinkle como musa transgresora mientras practican sexo en público y se ríen de las convenciones y los interdictos.

Otro modo de socavar las ideas recibidas sobre la sexualidad es el que ha puesto en acción el colectivo Mujeres Públicas en Argentina. En ellas el humor se une a la crítica política como pudo comprobarse en *La mancha lesbiana* (2004).

La diversidad sexual en un mundo globalizado

En la última década del siglo XX y la primera del siglo actual la globalización es un hecho. La comunicación y la interdependencia de los distintos países se han dado sobre todo en el ámbito de los mercados. Sin embargo, y con el uso creciente de las nuevas tecnologías, han aparecido manifestaciones artísticas de zonas del mundo invisibles hasta hace poco para el canon occidental.

Las fotografías de la serie *Mr. Malhotra's Party* (2007), del indio Sunil Gupta (1953), dan cuerpo a un conjunto de hombres y mujeres que no ocultan su opción sexual y de vida. Unos años antes estas imágenes habrían sido censuradas. Basta recordar el escándalo que produjo en Delhi y en otras ciudades la película *Fire* (1996) de Deepa Mehta por mostrar la relación de amor clandestino entre dos mujeres.

El mundo árabe, tímidamente, da señales de cambio aunque sus creaciones casi siempre son exhibidas fuera de la región, en el espacio protegido de museos y galerías occidentales. La desnudez es tabú aunque forma parte indiscutible de la realidad de los individuos, como muestran las producciones fotográficas del libanés Akram Zaatari (1966): *Notes on the Body* (2010), a partir de archivos de décadas anteriores.

La palestina Ahlam Shibli (1970) concibió la serie *Eastern LGBT* (figs. 13-17) en 2006 en pos de imágenes de gays, lesbianas y transexuales de países árabes que hacían en la diáspora lo que resultaba prohibido en sus lugares de origen. También las fotografías y los vídeos de lesbianas negras, de la surafricana Zanele Muholi (1972) son recibidas con amonestaciones e insultos y tachadas de inmorales por algunos sacerdotes.

Un largo siglo queda a nuestras espaldas en el que despuntaron algunas individualidades aisladas hasta cuajar en conciencia colectiva. Hoy, los avances en algunas partes del mundo son indudables pero la aceptación de la diversidad plena se enfrenta todavía a la injusticia, el fanatismo y la intransigencia y está lejos de haberse conseguido. Las creaciones artísticas y culturales lo ponen claramente de manifiesto.



Fig. 18 Akram Zaatari
Red Chewing Gum (2000)

Juan Vicente Aliaga

Juan Vicente Aliaga es profesor de la Universidad Politécnica de Valencia. Entre las exposiciones que recientemente ha comisariado destacan *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (León, Musac, 2012) y *Claude Cahun* (París, Jeu de Paume, 2011).

BIBLIOGRAFÍA

- ALIAGA, JUAN VICENTE, *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007.
- BLAKE, NAYLAND, RINDER, LAWRENCE, SCHOLDER, AMY, *In a Different Light. Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice*, San Francisco, City Lights, 1995.
- BUTLER, JUDITH, *El género en disputa. El feminismo y subversión de la identidad*, México, Paidós, 1999.
- PRECIADO, BEATRIZ, *Testo Yonqui*, Madrid, Espasa, 2008.
- VV.AA., *Héroes caídos. Masculinidad y representación*, Castellón, EACC, 2002.
- VV.AA., *Global Feminisms*, Nueva York, Brooklyn Museum, 2007.
- VV.AA., *Das Achte Feld/The Eighth Square. Gender, Life and Desire in the Arts since 1969*, Colonia, Ludwig Museum, 2006.
- VV.AA., *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*, Santiago, CGAC, 2009.

Las Yeguas del Apocalipsis

Cruces entre arte, sexualidad y política
en el pasaje entre dictadura
y posdictadura en Chile

Fernanda Carvajal

FRANCISCO CASAS y Pedro Lemebel forman las Yeguas del Apocalipsis el año 1988 en Santiago de Chile, cuando la dictadura de Augusto Pinochet precipita su declive. La principal intervención del dúo en las batallas político culturales proferidas en el permeable umbral entre dictadura y posdictadura, fue la manifestación de un cuerpo des-generado como superficie donde se escenifican discursos políticos irresueltos. Clases de cuerpo que no logran ser reducidos a los casilleros del género y, al mismo tiempo, cuerpos de clase agresivamente eróticos y erotizantes cuya irreverencia desfalcó las constricciones del origen social. Las Yeguas del Apocalipsis ponen en juego una corporalidad que genera cruces insolentes entre el sida, como signo de una época, y las huellas de la violencia política dictatorial; entre el imaginario colonial y la subyugación de las minorías sexuales; entre travestismo e iconografía cristiana; entre activismo de disidencia sexual y posicionamiento de izquierdas.

Las Yeguas del Apocalipsis realizan su trabajo durante la relativa apertura cultural y política de un proceso de transición democrática que necesita deshacerse de la rigidez disciplinaria de la dictadura, ya disfuncional a la flexibilidad que requiere la introducción del capitalismo financiero. Se trata de la profundización de una gubernamentalidad neoliberal con fuerte poder de canibalización y que prefigura sofisticadas regulaciones corporales que encuentran sustento en las estrategias resistentes de mutabilidad y creatividad político-culturales que en los años ochenta desestabilizaron a la dictadura, desactivando su potencial transfigurador.

En este marco y desde los últimos años de dictadura Lemebel y Ca-



Fig. 1 Francisco Casas y Pedro Lemebel
Refundación de la Universidad de Chile (1988)

sas construyen un posicionamiento ausente entre las trincheras políticas del período, anticipando a pequeña escala un activismo de disidencia sexual que a su vez disputa y contamina espacios y debates de la izquierda y del movimiento de derechos humanos. A ello se suma más tarde la voz crítica que levantaron hacia las políticas reivindicativo/identitarias del movimiento homosexual, consolidado a partir de 1991.

Por otra parte, desconectados de las referencias prestigiosas del arte a las que solo acceden en un principio de oídas, es entre estudiantes universitarios y tribus subculturales del *underground* y luego entre los círculos literarios y feministas del mundo de oposición al régimen, donde las acciones del dúo tienen un primer espacio de resonancia. Solo en un segundo momento, interpelan al territorio restringido del arte desde sus bordes, estableciendo una filiación desacralizante hacia la Escena de Avanzada. Pero el cruce entre cuerpo y política concretado en sus acciones, los sitúa en los extramuros de una institucionalidad artística que a partir de los últimos años de la dictadura comienza a recomponerse, confinándose al espacio universitario y apuntalando un retorno a la pintura.

De este modo, las Yeguas constituyen una pieza incómoda durante el proceso transicional tanto en el ámbito del arte como en el de la política.

A continuación revisaremos algunas de las principales acciones y estrategias del dúo, que como veremos, son irreducibles a una sola categoría.

Ya desde su nombre, las Yeguas del Apocalipsis generan una intervención micropolítica, al tomar el insulto *yegua*¹ como nombre propio, resignificándolo y activando una apropiación performativa de la injuria que abre el juego hacia inusitadas formas de enunciación política.

Esta estrategia encuentra rendimientos críticos, por ejemplo, en la primera intervención del dúo: *Refundación de la Universidad de Chile* (1988) (fig. 1) realizada todavía bajo la dictadura. La acción consiste en el ingreso de Lemebel y Casas desnudos sobre una yegua al recinto moderno por excelencia que es la Universidad, para reclamar el ingreso a ella de las minorías excluidas. La cuestión de la *entrada* alude aquí a la acción fundacional mediante la que el conquistador español Pedro de Valdivia decreta a Santiago capital de Chile. Se trata por lo tanto de una burla a la figura viril de la caballería; en el sentido de la cofradía de caballeros, pero también de la acción de combate dirigida a la colonización militar. Casas y Lemebel reiteran el gesto del conquistador pero a partir de la figuración exhibicionista de un deseo des-edipizado y anal, que pone en escena la montura, en el sentido militar y sexual del término. Al desplazar el cuerpo militar por un cuerpo peligrosamente desarmado, incitan a la

1 En Chile, el nombre *yegua* corresponde a una figura de sometimiento sexual, la yegua sería la *montada* en el sentido sexual y militar del término. De modo que *yegua* designa de forma despectiva, tanto a la mujer exuberante o provocativa como al homosexual.

dispersión del deseo homosexual. Y esta operación mueve, por no decir invierte, la figura masculino-posesiva de la montura como huella traumática del vocablo *yegua*, el insulto que Lemebel y Casas toman como nombre propio. Equina, casi una con el animal, la primera irrupción de las Yeguas hace aparecer una agencia que extravía la forma humana, al tensionar, desarmar y deformar la concepción humanista y moderna de sujeto político como sujeto separado, unificado y soberano de sí, que la hegemonía transicional ratifica en su obsesión modernizadora.

Poco después, en *La Conquista de América*, realizada el 12 de octubre de 1989 en la Comisión de Derechos Humanos, las Yeguas comienzan a trabajar sobre los cruces entre sida, violencia política estatal y la disputa de los signos patrios al nacionalismo dictatorial. En esta acción, Casas y Lemebel bailan una cueca —baile tradicional chileno que escenifica la conquista amorosa de un hombre hacia una mujer— sobre un mapa de América Latina cubierto de vidrios rotos de botellas de Coca-Cola. Ya el título, que juega superponiendo la colonización del territorio a la colonización del cuerpo —la cueca como baile de conquista podría ser una alegoría del mestizaje—, alude de forma ambivalente tanto al continente asediado/seducido por una sexualidad des-generada como a la subyugación del cuerpo homosexual. En años de dictadura la cueca se torna en un signo nacional en disputa. El régimen militar la declara baile nacional, al tiempo que las mujeres de detenidos desaparecidos alteran la coreografía para bailar solas en reclamo por los cuerpos sustraídos de sus hombres. La versión homosexual de la cueca que realizan las Yeguas sobre vidrios, añade un pliegue más al desvío sobre las sanciones sexogenéricas contenidas en el baile, al escenificar el peligro de un cortejo ilícito custodiado por el contagio del sida en la confusión de los flujos sanguíneos que se filtran por las incisiones de la piel cortada por los vidrios, que hacen aparecer las pérdidas de aquellos devastados por el VIH.

La cita al baile criollo que realizan Lemebel y Casas resignifica también la cueca sola que bailan mujeres de detenidos desaparecidos. Al resaltar en la coreografía el elemento erótico junto con el de dolor, muestran que aquel baile de una mujer sola contornea otro cuerpo ausente, no solo dolidamente añorado, sino también un cuerpo deseado. De ese modo poner en relieve el lazo entre duelo y deseo permite amplificar la construcción de las identificaciones de la mujer que resiste a la dictadura; no solo como madre, casta viuda, hermana, hija; todas, figuras des-erotizadas, abnegadas, acordes al sustrato de la moral militante y católico-cristiana arraigadas al movimiento chileno de derechos humanos. Tuvo que venir un dúo de maricas a subrayar el deseo erótico sedimentado en la coreografía de la cueca, para recuperar las filiaciones entre duelo, vulnerabilidad y deseo.

Por otra parte, en diferentes acciones y espacios, las Yeguas del Apocalipsis trabajaron el travestismo, poniendo en obra un proceso fragmentario de masculinización y feminización inconcluso que impide estabilizar la

coherencia sexogenérica del cuerpo en términos de hombre/mujer. Aún así, no se trata solo de una deconstrucción del binomio masculino/femenino. Además, puede plantearse que las Yeguas traducen el cuerpo travesti como una superficie de inscripción de discursos políticos irresueltos, silenciados en el contexto de la política transicional y como un modo de intervención en las batallas somatopolíticas iniciadas con la propagación del sida.

En esta línea, se encuentra la que es probablemente la obra más



Fig. 2 Francisco Casas y Pedro Lemebel *Las dos Fridas* (1990)
Foto: Pedro Marinello

conocida de las Yeguas del Apocalipsis: *Las dos Fridas* (1990) (fig. 2). La pieza ha sido abordada por el feminismo crítico, por autoras como Nelly Richard o Jean Franco, que han resaltado sus operaciones de desmontaje sobre la categoría *mujer* como identidad esencial y sobre los usos de Frida como fetiche exótico en el mercado del arte latinoamericano. También, en una lectura un tanto forzada, un texto reciente de Justo Pastor Mellado plantea la recuperación de Frida como reivindicación trotskista en la que se escondería

Somatopolítica

NOCIÓN DE RAIGAMBRE foucaltiana que pone su foco de atención en el cuerpo, considerándolo una ficción política creada en relación con unas técnicas de poder que lo controlan/gestionan y con unos sistemas de representación que producen su verdad (aparece aquí esa unión indisociable entre cuerpo-poder-verdad). El cuerpo se plantea entonces como un lugar de intenso conflicto, en el que confluyen modelos que corresponden a diferentes épocas que, más que superarse en el tiempo, se solapan. Si la somatopolítica entiende el cuerpo como lugar de inscripción de las técnicas del poder, también lo hace como lugar de subjetivación, capaz de aprovechar sus potencias para crear escisiones, revoluciones y revertir así los usos dominantes. Es un término que tiene especial fortuna crítica en el ámbito de los estudios del feminismo, transgénero, teoría *queer* o de la lucha contra el sida.

una posible crítica de las Yeguas a la izquierda leninista chilena. Por último, se ha reparado en la alusión al sida contenida en la intervención, en la que quisiéramos detenernos.

La escenificación de Lemebel y Casas mantiene la alusión a la estratificación racial y de clases del cuadro original al posar uno con la falda victoriana y otro con la tehuana. Ambos están con el torso descubierto, con un corazón dibujado adherido al pecho que remite a la gráfica fisiológica de las láminas escolares. Podríamos leer la imagen como la escenificación de un cuerpo biopolítico: como si formaran un solo cuerpo, Lemebel y Casas posan con el torso desnudo con corazones artificiales

5 ARTISTAS

4

Se considera
a veces que el arte
actual tiene como
objetivo último provocar
o llamar la atención.

¿Qué podrías comentar
sobre esta suposición?

5 PREGUNTAS

Patricia Esquivias

- a) Que es totalmente falso.
- b) Que a veces es cierto.
- c) Que no tiene importancia. Lo que importa es el efecto de la obra en cada uno. ¿Te lleva la obra en cuestión más allá, intelectual o sensorialmente?

Esther Ferrer

No estoy de acuerdo en absoluto, no veo por qué el arte debe provocar, ni llamar la atención, es más, me parece un punto de partida estúpido. Los que piensen así es mejor que hagan arte para la televisión donde queda bien al parecer (yo no tengo TV) provocar o llamar la atención.

or conductos en
e como vehículo
castas sociales,
za con su propa-
mancha la falda.
prefigura el sida

omo vehí-
ringieron
ciales, se
a pande-
ogación
derrama
mancha
ado del
o nueva
cial

sis ejecutan, en
que recodifica el
el sujeto travesti
onomía sexual, y
o por las Yeguas,
contaminaciones
o del arte.

o de registro do-
del Apocalipsis
Santiago de los
turna del burdel
o de las traves-
competencia con
nbién exhibe las
sesiones comu-
o» —que simula
ado por una de

conocida c
La pieza ha sido e
Richard o Jean Fi
sobre la categoría
como fetiche exóti
lectura un tanto fo
recuperación de F

NOCIÓN DE
ción en el
en relación
tionan y co
su verdad
poder-verd
intenso cor
a diferentes
lapan. Si la
inscripción
de subjetiv
escisiones
un término
estudios de
contra el si

una posible crític
se ha reparado en
quisiéramos dete

La escen
estratificación re
falda victoriana y
bierto, con un co
fisiológica de las
escenificación de
Lemebel y Casas

5 ARTISTAS

Wilfredo Prieto

En muchos casos puede haber una provocación, particularmente considero que cualquier forma de arte incluso la que va en contra de las normas éticas o estéticas de un tiempo, siempre que sea con una cualidad comunicativa honesta, es efectiva, necesaria y gratificante, porque explora zonas del conocimiento que por prejuicios no siempre son áreas exploradas en la reflexión. Sin embargo, si la provocación tiene un interés solamente para llamar la atención de los medios de comunicación o como estrategia para logros netamente de mercado o fama, lo considero vacío y para mí su discurso se vuelve nulo.

Isidoro Valcárcel Medina

Me parece muy pobre este propósito tomado al pie de la letra, no me satisface en absoluto. El espectador pone el 50% de esa llamada de atención, no compete al autor más que en una pequeña medida. Llamar la atención es muy sencillo, y sólo se admitiría si tiene que jugar un papel el espectador. Una palabra puesta que sea una aparente simpleza debería ser un estímulo para que el público se pregunte ¿por qué está esto puesto aquí, esta bobada? y que eso fuera la llamada de atención, lo estúpido de la propuesta.

Hay que hacer trabajar al espectador, no encandilarle con algo sorprendente.

5 PREGUNTAS

Eulàlia Valldosera

No podemos pedirle a los espectadores que entren en contacto con una obra de arte, actual o no, sin sus prejuicios. Es más, liberarle de ellos, señalarlos, es la función de toda obra artística. Los prejuicios se basan en la falsa idea de que todo lo pasado y conocido nos da seguridad, y por lo tanto son limitadores de la experiencia ya que tienden a estancar el intercambio de conocimiento. Por otro lado, si no hemos integrado bien las lecciones del pasado careceremos de juicio, y absorberemos cualquier novedad –la moda- sin distinción de calidad.

or conductos en
e como vehículo
castas sociales,
za con su propa-
mancha la falda.
prefigura el sida

omo vehí-
ringieron
ciales, se
a pande-
ogación
derrama
mancha
ado del
o nueva
cial

sis ejecutan, en
que recodifica el
el sujeto travesti
onomía sexual, y
o por las Yeguas,
contaminaciones
o del arte.

o de registro do-
del Apocalipsis
Santiago de los
turna del burdel
o de las traves-
competencia con
nbién exhibe las
sesiones comu-
–que simula una
or una de

conocida c
La pieza ha sido a
Richard o Jean F
sobre la categoría
como fetiche exó
lectura un tanto fo
recuperación de F

NOCIÓN DE
ción en el c
en relación
tionan y co
su verdad (o
poder-verd
intenso cor
a diferentes
lapan. Si la
inscripción
de subjetiv
escisiones
un término
estudios de
contra el si

una posible crític
se ha reparado en
quisiéramos dete

La escen
estratificación re
falda victoriana y
bierto, con un co
fisiológica de las
escenificación de
Lemebel y Casas

cuyas arterias aparecen intervenidas y enchufadas por conductos en una transfusión sanguínea. El antiguo miedo a la sangre como vehículo y tráfico de razas que infringieron y contaminaron las castas sociales, se reedita en la transmisión de la pandemia, que amenaza con su propagación en el conducto cortado que derrama sangre y mancha la falda. La mancha que altera el blanco inmaculado del vestido prefigura el sida como nueva *mancha* (o estigma) social.

El antiguo miedo a la sangre como vehículo y tráfico de razas que infringieron y contaminaron las castas sociales, se reedita en la transmisión de la pandemia, que amenaza con su propagación en el conducto cortado que derrama sangre y mancha la falda. La mancha que altera el blanco inmaculado del vestido prefigura el sida como nueva *mancha* (o estigma) social

Cambiando de registro, las Yeguas del Apocalipsis ejecutan, en diversos espacios, procesos de citación performativa que recodifica el travestismo prostibular. Es necesario distinguir entre el sujeto travesti prostibular lumpenizado y confinado al espacio de la economía sexual, y el travestismo como práctica artístico-cultural ejecutado por las Yeguas, aunque Lemebel y Casas busquen justamente producir contaminaciones entre el espacio disciplinario del prostíbulo y el territorio del arte.

Así sucede en *Casa particular* (1989), el vídeo de registro documental realizado por Gloria Camiruaga y Yeguas del Apocalipsis en San Camilo —emblemático reducto prostibular del Santiago de los años ochenta—, que muestra la cara diurna y la nocturna del burdel travesti. El vídeo esboza, a partir de la voz y el cuerpo de las travestis, cuestiones como la precariedad económica, la competencia con prostitutas mujeres y el asesinato travestofóbico. También exhibe las tecnologías del artificio travesti, cuando muestra las sesiones comunitarias de maquillaje y el truco del «candado chino» —que simula una vagina removiendo el pene hacia atrás— enseñado por una de

las travestis desnuda en una tina. Luego la cámara transita por la galería de santos e imágenes religiosas del altar popular, instalado en el cuarto del prostíbulo, —entre las que resalta un tapiz *kitsch* con la imagen de la última cena— que parecen evidenciar una religiosidad voyeurista de la transacción sexual. Para finalizar, el vídeo muestra la escenificación de la última cena que realizan las travestis junto a las Yeguas del Apocalipsis. La madama sentada al centro de la mesa

Biopolítica

EL ORIGEN DEL término hay que buscarlo en Foucault y se refiere al conjunto de técnicas de gestión y control de la vida, que responde a una nueva dinámica de fuerzas que aparece en la modernidad, coincidiendo con la expansión del capitalismo industrial y la consideración de los vivientes como fuerza de producción. Los biopoderes se afianzan en los procesos de vida no unilateralmente, sino mediante una multiplicidad de relaciones de mando y obediencia, entre sujetos y con las instituciones clave de este período (la cárcel, la escuela, el hospital, la fábrica...), poniendo a trabajar las disciplinas que colocan a la población al servicio de la producción.

La biopolítica supone la coordinación estratégica de estas relaciones de poder, pero también engloba las nuevas formas de lucha y resistencia, es decir, la creación de nuevas formas de vida.

dice: «Esta es la última cena de San Camilo», «la última cena de este gobierno» y, mientras ofrece pan y vino poniéndose en el lugar de Cristo, concluye: «este es mi cuerpo, esta es mi sangre».

La liturgia profana del grupo de travestis es la cita de la cita erudita a la última cena de Da Vinci, reciclada en el tapiz *kitsch* que devuelve a la pieza artística su aura cultural en el altar popular. La cena como ritual de despedida ostenta su elogio a lo artificial al mismo tiempo que involucra al travesti en una retórica cristológica, sacrificial, en tanto que «cuerpo entregado» (expuesto al sida, la precariedad económica, el asesinato...).

El ocaso del prostíbulo de barrio y el fin del gobierno de la madama se superponen al fin del gobierno militar en el enunciado ambivalente que testifica «La última cena de este gobierno». Entrecruzando contradictorios discursos políticos no dirimidos el cuerpo travesti escenifica así la connivencia entre catolicismo y autoritarismo desde su reverso: el proletariado sexual lumpenizado. Y justamente en lo *irresuelto*, hay una clave política de suma importancia para la crítica de la transición posdictatorial, cuya



Fig. 3 Francisco Casas y Pedro Lemebel *Tu dolor dice: minado* (1993) Foto: Paz Errázuriz

apertura neoliberal convive con un poder militar en las sombras y con las sanciones del discurso moralmente conservador de la iglesia católica que inhabilita aquellos cuerpos y sexualidades que desbordan el marco heteronormativo, y erige a la familia como figura indiscutible de integración y reconciliación nacional. En efecto, la escena del travesti haciendo el candado chino —y, curiosamente, no la profanación del signo eucarístico— provoca la censura del vídeo *Casa particular* que fue retirado del *Museo abierto*, la exposición que marca el acto inaugural del arte democrático en el año 1990.

En otras intervenciones las Yeguas citan y desplazan la figura del travesti pobre de barrio cuando irrumpen travestidas en el evento social o el acto político. Así sucede en agosto de 1989 en el Teatro Cariola cuando se proclama al demócrata cristiano Patricio Aylwin como candidato a las primeras elecciones presidenciales tras diecisiete años de dictadura. Lemebel y Casas ingresan imprevistamente al acto, glamorosamente acicaladas con medias acanaladas, malla y taco aguja, e instalan un lienzo con la consigna «Homosexuales por el cambio», tensionando así las

exclusiones/inclusiones sobre las que se levantaría la tarima de la *nueva cultura democrática*. Unos años antes, todavía bajo dictadura, como una forma de disputar un territorio de las *izquierdas* instalan el mismo lienzo en un acto del PC chileno, del que son drásticamente expulsadas. En cambio en esta ocasión, reciben la superficial aceptación de una clase política transicional que para construir hegemonía necesita al menos en apariencia, incluir a todos los sectores —apariencia evidenciada no solo en el episodio de censura arriba mencionado, sino en el hecho de que el artículo 365 que criminaliza las relaciones homosexuales no es derogado hasta el año 1999—. La risa complaciente fue tiranteada por la provocación erotizante del travesti cuando, según los testimonios, Lemebel besa en la boca a Ricardo Lagos —que sería años más tarde presidente de Chile—, dejando claro que el «homosexual por el cambio» que se subía al escenario no era el de la figura en ascenso del gay, que el mercado hacía tolerable y políticamente correcta.

Para cerrar, quisiéramos mencionar las dos últimas intervenciones del dúo, *Homenaje a Sebastián Acevedo* (1992) y *Tu dolor dice: minado* (1993) (fig. 3). En estas acciones, las Yeguas del Apocalipsis vuelven a intervenir sobre el conflictivo campo de signos en torno a la violencia política estatal ejercida por la dictadura, pero ahora en el escenario político posdictatorial gestionado a partir de la desmemoria y el relato teleológico de la modernización neoliberal. La política de derechos humanos del nuevo gobierno democrático de Patricio Aylwin, antepone verdad a justicia: se ciñe a publicar el Informe Rettig —con los resultados de la *Comisión de verdad y reconciliación* sobre las víctimas de la dictadura— sin emprender juicios contra los responsables. En un escenario donde el borramiento y la impunidad eran necesarios para mantener los pactos que sostenían el consenso posdictatorial, las Yeguas del Apocalipsis se suman a las voces que remarcan que se trata de un conflicto no zanjado: no hay verdad sin justicia y es necesario politizar la vigencia de un duelo inacabado.

Homenaje a Sebastián Acevedo es un tributo al trabajador minero que, en 1983 en la Plaza de Armas de Concepción, prendió fuego a su propio cuerpo en protesta por la desaparición de dos de sus hijos. Lemebel y Casas acostados en el suelo forman una franja vertical en símil del territorio de Chile y exponen sus cuerpos como superficie de contacto con los minerales explotados en la zona: la cal y el carbón. Cubren su piel con cal viva —como suele hacerse en el tratamiento de cadáveres— y un ayudante derrama carbón formando una hilera que los atraviesa de modo perpendicular, trazando una cruz, para luego prenderle fuego. Durante toda la acción, se escucha la reproducción de un audio con el recitado de nombres de ciudades y series de números. Ciudades; una señal que nos remite al dato decisivo de la desaparición forzada, el lugar y la fecha donde se produce el secuestro, como punto donde se separan cuerpo e identidad. Y los números, aquello en lo que el sujeto deviene: cifra, vacío.

En *Tu dolor dice: minado*, las Yeguas ocupan un exrecinto de detención y tortura, instalan un mar de copas de agua y se sientan de espaldas al público para realizar una lectura en voz alta de cada uno de los nombres de las víctimas de la dictadura consignadas en el Informe Rettig haciendo resonar por horas un dolor diseminado, incontenible. El gesto de Lemebel y Casas de enumerar en voz alta nombres ordenados según el alfabeto, trafica consigo el acto de pasar lista, es decir de *llamar en alta voz* para que respondan a las personas cuyos nombres figuran en una nómina. Retomando las reflexiones de Emmanuel Lévinas, podría decirse que hacen comparecer una cierta experiencia para el sobreviviente, de la muerte como lo «sin-respuesta».

Aunque las Yeguas se volverán a reunir una vez más en la Bienal de la Habana en 1997, podemos considerar esta como la última declamación conjunta de la voz de Lemebel y Casas, que da a escuchar una resistencia a la impunidad y la desmemoria que rasga la continuidad del relato consensual y apaciguador de la posdictadura neoliberal chilena.

Fernanda Carvajal

Fernanda Carvajal es socióloga y actualmente realiza un doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires. Es coautora del libro *Nomadismos y ensamblajes*, compañías teatrales en Chile (Cuarto Propio, 2009). Desde el año 2009 es miembro de la Red Conceptualismos del Sur.

BIBLIOGRAFÍA

- FRANCO, JEAN, *Marcar diferencias cruzar fronteras*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1996.
- EMMANUEL LÉVINAS, *Dios, la muerte y el tiempo*, Madrid, Cátedra, 1994.
- MELLADO, JUSTO PASTOR, «El verbo hecho carne. De la vanguardia genital a la homofobia blanda en la plástica chilena» en Aliaga, Juan Vicente (ed.), *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2009, pp. 73-91.
- RICHARD, NELLY, *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998.
-

Cuentos de Louise Bourgeois

La destrucción del padre

María Cunillera



Fig. 1 Louise Bourgeois
The Destruction of the father (1974)

¿A QUÉ NOS recuerda *The Destruction of the Father* (La destrucción del padre) (1974) (fig. 1), considerada la primera instalación de la artista francesa Louise Bourgeois (1911-2010)? Algunos dicen que a una boca, otros, que a una cueva o a una reunión en torno a una mesa. También, a una especie de escenario, con su iluminación teatral y su atmósfera tensa de rojos y terciopelos negros. Un escenario al que la artista no

nos deja subirnos, solo mirar, pues no somos los actores de este drama. Entonces, ¿quiénes son? ¿Y cuál es el drama que aquí se representa? Las palabras de Bourgeois, tan propensa a hablar y escribir sobre su vida y obra, entretejiéndolas, nos ayudan a enmarcar nuestra pieza:

«La mesa del comedor está puesta y se pueden ver todas las cosas que están sucediendo. El padre se jacta ante los presentes de lo importante que es, de todas las cosas maravillosas que ha hecho, de la chusma a la que ha humillado hoy. Pero esta misma escena se repite día tras día, y entre los hijos crece una suerte de resentimiento. Llega el día en el que estos se enfadan. La tragedia se respira en el ambiente. Ya son



Fig. 2 Louise Bourgeois
Cumul I (1969)

demasiadas las veces que el padre ha repetido el mismo discurso.

Los niños lo agarran y lo colocan encima de la mesa. El padre se convierte en la comida; lo trocean y desmiembran y devoran. Y al final nada queda de él. Si observa con detenimiento, este es un drama oral. La irritación provino de sus continuas ofensas verbales y por ello fue liquidado de la misma forma que él había liquidado antes a sus hijos».

Parece que son las huellas del macabro ritual las que permanecen: en un extremo de la mesa, una forma similar a una cabeza; extendidos como un mantel, otros restos, vaciados en látex de piezas animales que la artista había comprado en el mercado. Bourgeois pone en relación un episodio autobiográfico con esta obra, aunque más que ceñirla a su historia personal, nos permite abrirla a nuestras propias vivencias. Cierta es

que no nos deja subirnos al *escenario*, pero podemos volcar en él intensas experiencias que atravesamos cuando éramos niños y que a todos nos han marcado como adultos. Miradas silenciosas hacia la cabecera de la mesa, miedo, impotencia. La angustia de sentirse cada vez más pequeña mientras los mayores no paran de hablar. Tú come y calla. Hasta que no te lo comas todo, no te levantas de ahí. Y lo que no te comas ahora, para la cena. Así precisamente subtitula Bourgeois su instalación, *La cena*, dándole la razón a Elias Canetti cuando habla de una «velada amenaza» presente en cada comida: «no somos tan inofensivos. Comemos con tenedor y cuchillo, dos instrumentos que podrían servir fácilmente para la agresión». Porque un día, como ya sabemos, la historia se da la vuelta. Hartos de tanto alarde, todos se rebelan, aplicando a esta suerte de Saturno su misma medicina, la agresión oral, aunque con una diferencia significativa: la autoridad del lenguaje será sustituida por la del mordisco. Ya que el deseo de hablar de la niña Louise y de los demás se ve frustrado por la verborrea hinchada del padre, deciden sublevarse desde un ámbito no verbal, el del mordisco, que es también el del grito, el gruñido o la risa, a los que podemos imaginar acompañando este ataque. Si la instalación nos coloca ante una boca, con filas de protuberancias que recuerdan a dientes y una luz rojiza y oscura que recrea el interior de la cavidad bucal, no se trata de la boca del discurso, sino de una boca caníbal: en vez de nombrar, devorar.

¿Y si toda la historia de Bourgeois no fuese nada más (y nada menos) que un cuento? Un cuento arquetípico, como todos quizás, en el que el padre de Bourgeois se convierte en símbolo de todos sus *padres* (su marido, los colegas de profesión, las autoridades intelectuales...) y de los nuestros. Un cuento al revés, sin duda, pues esta vez no serán niños indefensos los devorados por ogros, brujas o monstruos. Estos episodios, tan comunes en los cuentos, suscitan la pavorosa visión del cuerpo en pedazos (*corps morcellé*) que, según Jacques Lacan, el niño va sustituyendo por la imagen de un cuerpo ideal, delimitado y unitario, en el que asentará su entidad individual. Pero en nuestro cuento los niños devoran y a quien afecta la horrible fantasía de volver a estar deshecho es al padre. Su integridad se descompone para regresar a un estado de indeterminación más propio del seno materno, entorno que también podría sugerir la instalación de Bourgeois. De una manera amenazante, eso sí, como si una regresión a ese estado se tradujera necesariamente en muerte.

La destrucción del padre también da la vuelta a cuentos de caníbales bien conocidos, como el que nos relata Sigmund Freud en *Tótem y tabú* (1913), algo ya señalado por Patricia Mayayo. Aquí el psicoanalista imaginó una fantasía originaria para la civilización, en la que una horda fraterna (y masculina) se rebela contra el padre por acaparar todas las mujeres. Lo asesinan y lo devoran. Después, llevados por el arrepentimiento, deciden transformarlo en tótem e imponer su norma: ley del

padre. Trasladados por Freud al umbral de la historia de la humanidad, podríamos subrayar el aspecto cavernoso de la instalación. Pero en esta cueva, la devoración del padre va a significar la derrota absoluta del tirano y la eliminación de su ley. Además, son eminentemente mujeres las que llevan a cabo la revuelta, la niña Louise, su hermana y su madre (que no aparecía en la cita anterior, pero sí en otras), a diferencia de la fantasía de Freud, en la que la mujer es solo objeto de intercambio sexual.

Bourgeois se va a seguir riendo de otras historias freudianas y así es como la vemos en la conocida fotografía tomada por Robert Mapplethorpe, sonriendo, con su obra *Fillette* (1968) bajo el brazo, escenificando de ma-



Fig. 3 Louise Bourgeois *Fillette* (1968)

nera burlona la *ansiada apropiación* del pene por parte de una *envidiosa mujer*: el cuento de la mujer castrada. Pero la artista no muestra reverencia por el *preciado trofeo*, sino que lo agarra con familiaridad, como si fuera un bolso o una muñeca, con la ternura que corresponde a su nombre (*fillette*: chiquilla). Otra manera de «desinflar la psique masculina como es-

tructura de poder», parafraseando a la propia Bourgeois. Además, *Fillette* (fig. 3) pervierte en esta imagen la diferencia sexual, difuminando la rígida oposición entre lo masculino y lo femenino, como las protuberancias de *La destrucción del padre* y de otras muchas obras de Bourgeois, que van saltando por múltiples significantes: senos, testículos, glúteos, glande...

Pero si Bourgeois se ríe del cuento de la castración, también podría jugar a apropiarse de la imagen de la mujer castradora para utilizarla como estrategia antipatriarcal. En este sentido, *La destrucción del padre* evocaría una gran *vagina dentata*, que castra al padre para hacerse con el control (con el falo significativo). Qué duda cabe que convocar el fantasma de la

«En mi arte,
soy el asesino [...].
Como artista soy
una persona poderosa.
En la vida real,
me siento como un ratón
detrás de un radiador»

vagina dentata, como el de la caníbal, que asimilan la mujer a lo monstruoso, entraña sus riesgos. Pero esta vez no será una voz masculina la que nos cuente el cuento de la devorahombres. Desde la posición que ejerce como artista (como emisora), Bourgeois reivindica la imagen de la mujer caníbal, identificándola con el principio de la acción, subvirtiendo las construcciones machistas del psicoanálisis y sublevándose contra todos los padres. Es ella la que tiene el control sobre las imágenes que proyecta, la que deliberadamente las escoge para moverse entre las fisuras que abren en el statu quo. Porque frente a la amenaza pasiva que representa la mujer castrada, la castradora y la caníbal se perfilan como figuras triunfantes, que toman la iniciativa y doblegan al macho mediante la acción. El mordisco solo puede ser activo e importa quién habla desde la obra.

Y esto es lo que va a hacer Bourgeois después: hablar. Una vez devorado el padre, la artista deja de lado el mordisco y decide romper su silencio. Las palabras, lo simbólico, pueden haber sido dominio mascu-

lino, pero eso no quiere decir que la mujer deba renunciar a hacer oír su voz. Llama poderosamente la atención que, solo un año después de *La destrucción del padre*, Hélène Cixous animara a las mujeres a hablar y a escribir desde y para ellas mismas en su texto *La risa de la medusa*, que desafía el control androcéntrico del discurso inscribiendo el lenguaje en el propio cuerpo: «hacerlo suyo, contenerlo, meterlo en su propia boca, morder esa lengua con sus propios dientes para inventar un lenguaje para sí misma». Después de la destrucción, un proyecto.

En cualquier caso, la violencia no está desproblematizada en la obra de Bourgeois y la culpa y el miedo sobrevienen a su despliegue de

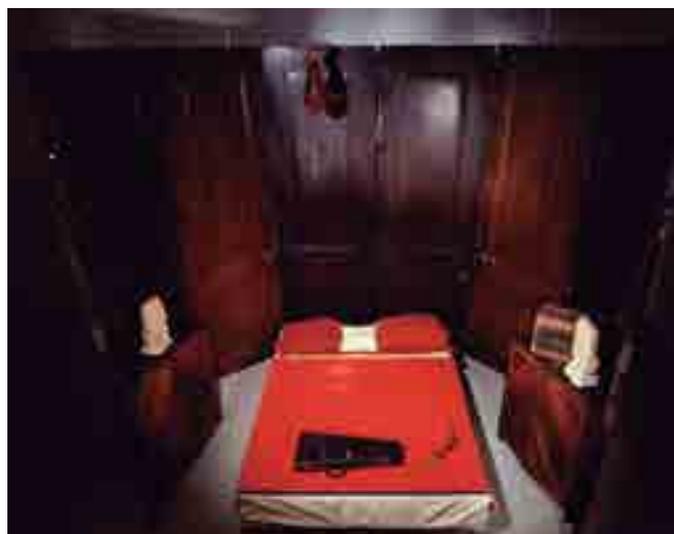


Fig. 4 Louise Bourgeois
Red Room (Parents) (1994)

rabia. De nuevo son sus palabras las que nos aportan otros matices: «En mi arte, soy el asesino [...]. Como artista soy una persona poderosa. En la vida real, me siento como un ratón detrás de un radiador». Bourgeois canaliza un resentimiento acumulado durante mucho tiempo, fiel a su concepción del arte como una forma de curación, y consume una rebelión con la que solo pudo fantasear cuando todavía era una niña. Pero, probablemente, también es la primera en sorprenderse de los impulsos que hacen de ella una parricida caníbal: «aquella fue una pieza homicida, que realicé bajo el impulso que uno experimenta cuando soporta demasiado estrés y se vuelve en contra de aquellos a los que más quiere». En otros lugares nos habla de los sentimientos contradictorios con los que ha tenido que lidiar no solo como hija, sino como esposa y

madre. Con *La destrucción del padre*, decide transitar por estos espacios emocionales, regresar «a la escena de su primer crimen», como señala Beatriz Colomina, para revivir el conflicto, enfrentarlo y dejar los miedos definitivamente atrás.

Todo este drama oral de afectos cruzados y deseos no aceptables nos trae otro asunto que vuelve a matizar la agresividad del arrebato caníbal: la melancolía. Ya en la Antigüedad, se había colocado a los melancólicos bajo el signo de Saturno, ese dios que devoraba a sus hijos. Mucho después, en el siglo XIX, la psiquiatría legal clasificará los crímenes caníbales como formas de melancolía, llegándose a hablar, según



Fig. 5 Louise Bourgeois
Untitled (1943)

Giorgio Agamben, de «ogros melancólicos», que parecen haber dado el salto de los cuentos y la mitología a la realidad.

Pensemos de nuevo en la niña Louise. Antes hablamos de su ira, miedo y frustración, pero también amaba y admiraba a su padre, quería impresionarlo para ganarse su favor, máxime por no ser el varón que él esperaba, y seguramente sentía que no le prestaba suficiente atención, la que sí parecía dedicarle a la institutriz de la familia, Sadie, a la sazón amante del padre. Entonces, urde un plan: en vez de renunciar a su padre y aceptar perderlo, mejor destruirlo, comérselo, para poder llevarlo siempre consigo. Si la renuncia impone siempre una distancia, la ingesta apura cualquiera de ellas.

La literatura psicoanalítica nos ha descrito al melancólico como un sujeto incapaz de superar la pérdida del ser amado, que trata de hacerlo

revivir en su interior *incorporándolo*. Podríamos recordar ahora que otro de los padres de Bourgeois, su marido, había muerto poco antes de realizar *La destrucción del padre*. Devorar para no tener que separarse nunca más... aunque al devorar ya nada retengamos del otro. En esto consiste la paradoja de la acción caníbal del melancólico, el mismo gesto con el que demuestra su total devoción por el objeto amoroso, lo condena a desaparecer. Siguiendo con la interpretación psicoanalítica, esta fantasía de apropiación absoluta por devoración estaría revelando en realidad un deseo muy arcaico: evitar la soledad esencial que nos marca como seres individuales, es decir, evitar la separación del seno materno. El melancólico, que no se resigna a tal separación, la revive una y otra vez con la pérdida del ser amado, de ahí su regresión a la fase oral o *caníbal* (la del niño de teta) y la angustia con la que experimenta la separación, en el doble sentido que indica Pierre Fédida: «separar-se de y ser separado». Claro que lo que un día fue una unión ideal ya solo puede retornar como algo siniestro. La misma Bourgeois nos ofrece imágenes en este sentido, como *Sin título* (1943) (fig. 5), donde un pequeño ser es devorado por una madre monstruosa que materializa tal unión, la mala madre que Bourgeois temía ser. Aquí también nos encontraríamos con sus características *Arañas*, defendidas por la artista como una figura positiva, la de su propia madre tejedora. No obstante, las relaciones entre ambas no siempre fueron fáciles y quizás por ello las arañas resulten extremadamente ambivalentes como imagen maternal, siendo posible ver en ellas un avatar de la madre devoradora o incluso de la mantis.

Como telón de fondo de esta compleja red de afectos, aparecen la ambigüedad de las relaciones familiares y la doble naturaleza del espacio doméstico, asuntos recurrentes en la obra de Bourgeois, desde sus tempranas *Mujeres-casa* hasta sus *Celdas*, pasando por las *Guaridas*. El amparo que proporciona un hogar puede transformarse en soledad y opresión; o en algo siniestro, como diría Freud. La destrucción del padre, que no deja de ser una variante en torno a estos temas, nos mete el canibalismo en casa y revela ese componente de horror extremo que se oculta bajo la normalidad de las apariencias. Incluso podríamos entender sus *Mujeres-casa* como espacios que se han *tragado* el cuerpo femenino, ingesta que Bourgeois ya expresaba con crudeza en otra de sus primeras obras, que nos servirá para despedirnos con uno más de sus cuentos: «Érase una vez un hombre que se enfadó— con su mujer, la cortó— en pedacitos e hizo un guiso con ella./ Después llamó a sus amigos y les invitó a un cocktail con estofado./ Vinieron todos y se lo pasaron muy bien» (de la obra *Él desapareció en un silencio total* (1947).

Coda: poniendo a funcionar así *La destrucción del padre* parece seguir la tendencia a considerar el conjunto de la obra de Bourgeois como un glosario, aunque no es un afán totalizador el que me ha guiado, sino el intento de abrir y desgranar una trayectoria siempre inconclusa.

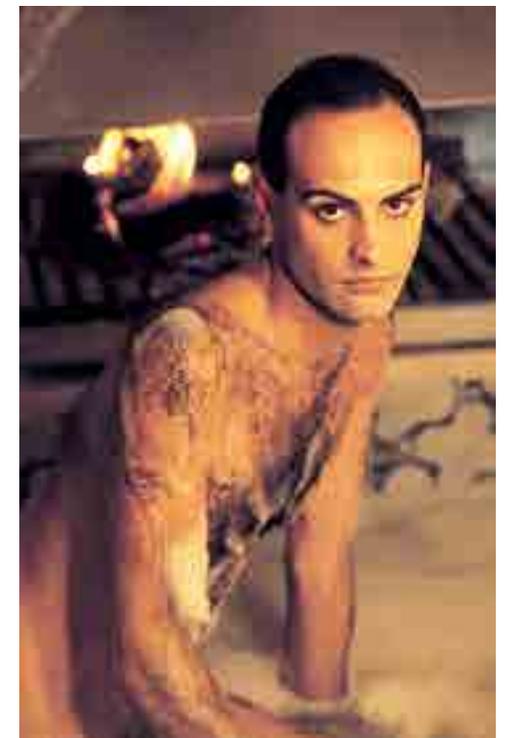
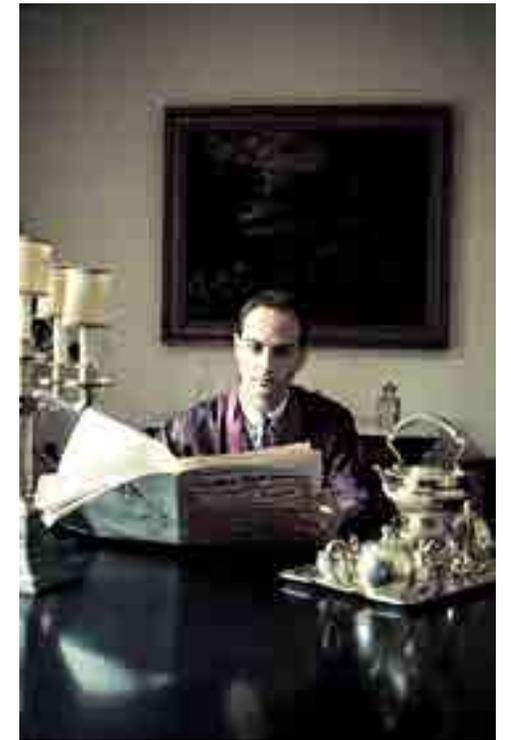
María Cunillera

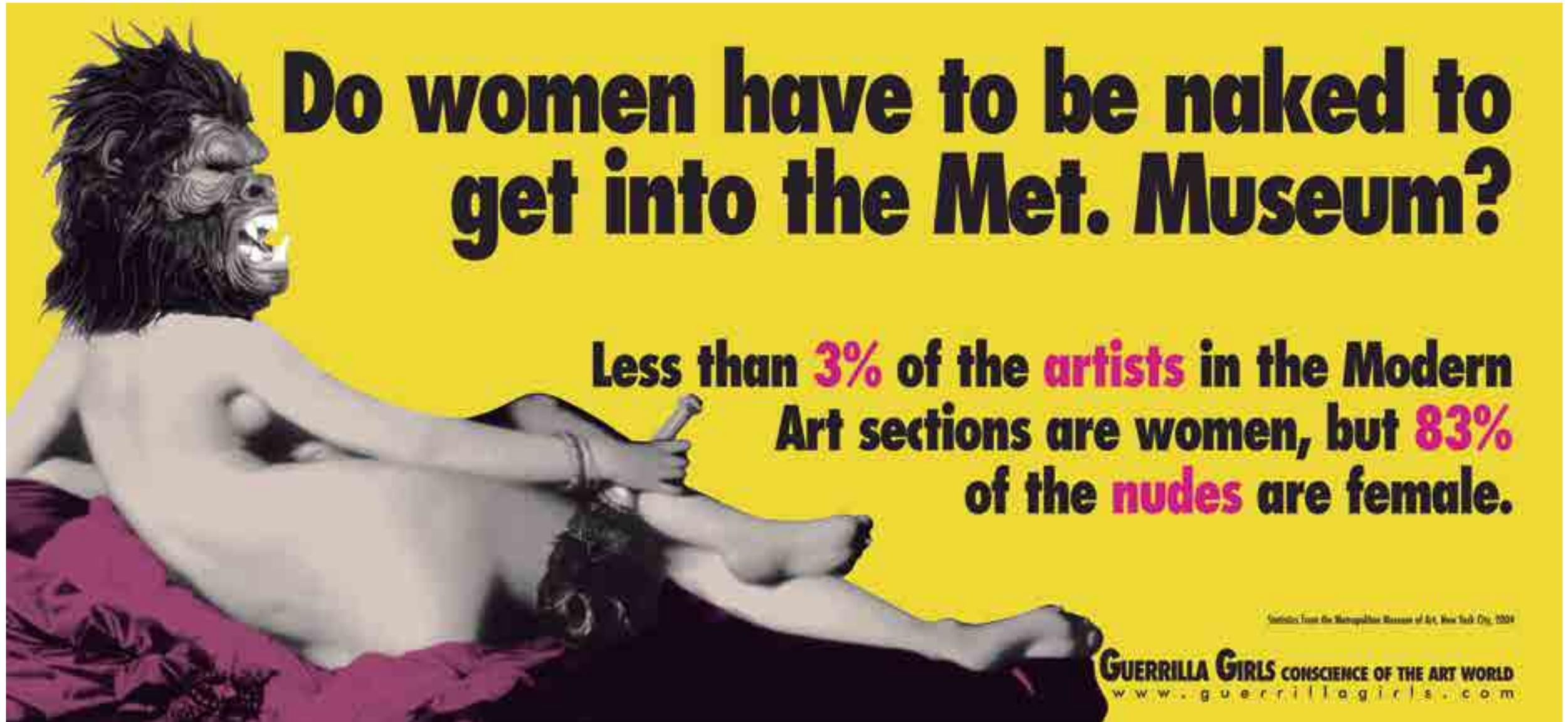
María Cunillera es doctora en Historia del Arte, profesora de Historia y Teoría del Arte y del Diseño en el IED-Istituto Europeo de Design de Madrid y educadora en el CA2M.

BIBLIOGRAFÍA

- BAL, MIEKE, *Una casa para el sueño de la razón*, Murcia, Cendeac, 2006.
BOURGEOIS, LOUISE, *Destrucción del padre, reconstrucción del padre: escritos y entrevistas, 1923-1997*, Madrid, Síntesis, 2002.
CANETTI, ELIAS, *Masa y poder*, Barcelona, Muchnik, D.L. 1994.
CIXOUS, HÉLÈNE, *La risa de la medusa*, Barcelona, Anthropos, 1995.
COLOMINA, BEATRIZ, *Doble exposición: arquitectura a través del arte*, Madrid, Akal, 2006.
FERNÁNDEZ POLANCO, AURORA, «Devorar», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 637-638, julio-agosto 2003.
MAYAYO, PATRICIA, *Louise Bourgeois*, Hondarribia, Nerea, 2002.
MORRIS, FRANCES (ed.), *Louise Bourgeois*, Londres, Tate Publishing, 2007.
NIXON, MIGNON, *Fantastic Reality: Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, Cambridge/Londres, MIT Press, 2005.
STORR, ROBERT; HERKENHOFF, PAULO; SCHWARTZMAN, ALLAN (eds.), *Louise Bourgeois*, Londres, Phaidon Press, 2004.
-





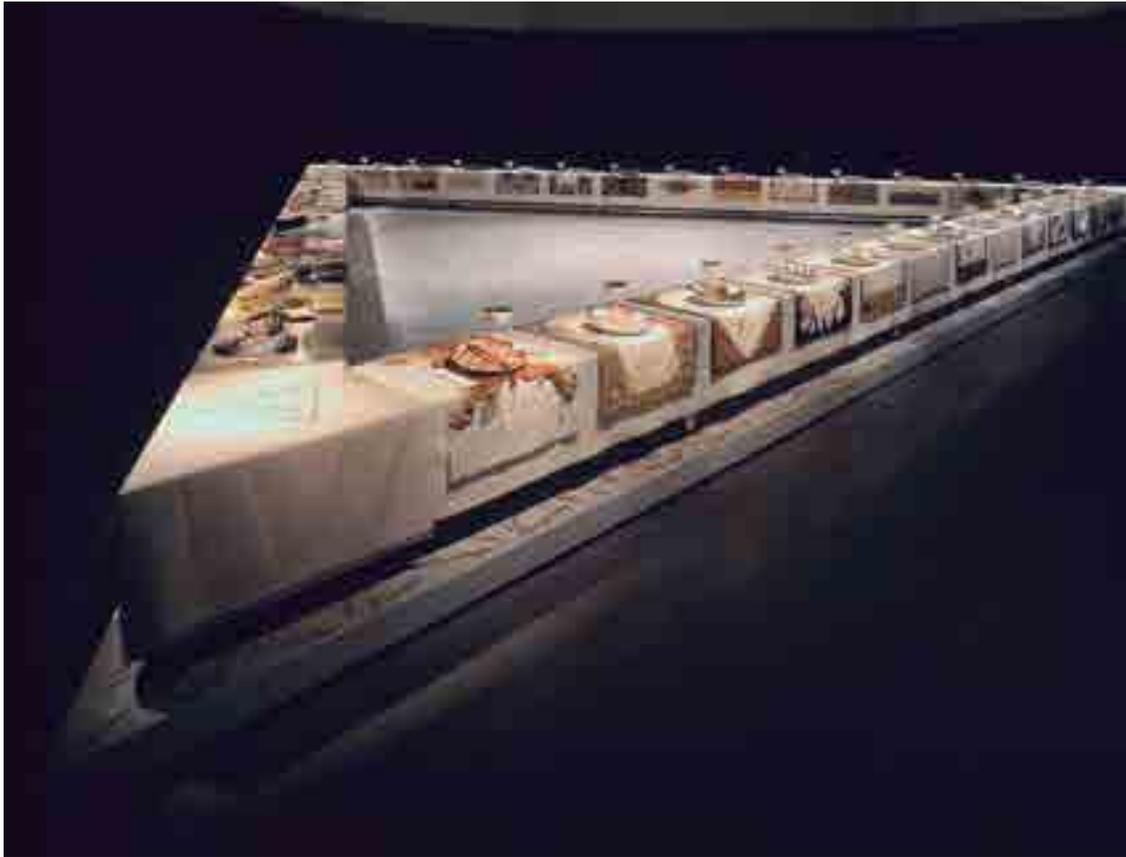


Do women have to be naked to get into the Met. Museum?

Less than **3%** of the **artists** in the Modern Art sections are women, but **83%** of the **nudes** are female.

Statistics from the Metropolitan Museum of Art, New York City, 2004

GUERRILLA GIRLS CONSCIENCE OF THE ART WORLD
www.guerrillagirls.com



Imágenes

286

Elmgreen & Dragset
Gay Marriage (2010)

286

Nan Goldin
Picnic on the Esplanade (1973)

287

Ana Mendieta
Sin título
(Facial Hair Transplants)
(1972/1997)

287

Sigalit Landau
Barbed Hula (2000)

288

Carlos Pazos
En la intimidad (1977)

289

Guerrilla Girls
**Do Women STILL Have to Be Naked
to Get into the Met. Museum?** (2005)

291

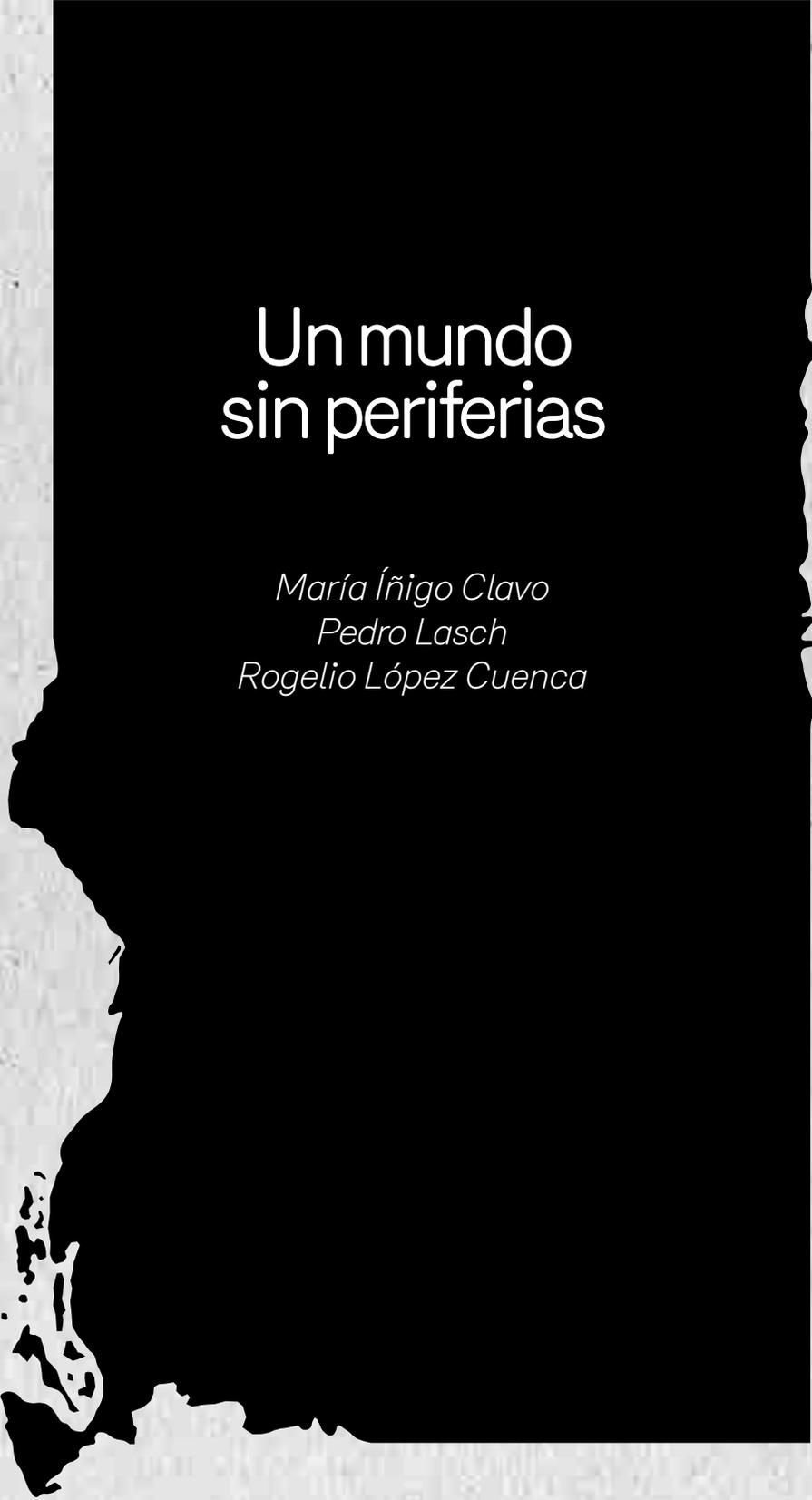
Mona Hatoum
Roadworks (Performance-Still)
(1985-95)

291

Judy Chicago
The Dinner Party (1979)

292

VALIE EXPORT
Aktionshose: Genitalpanik
(1969)



Un mundo sin periferias

*María Íñigo Clavo
Pedro Lasch
Rogelio López Cuenca*

Usted está aquí

¿Dónde, cuándo y para qué
lo poscolonial?

María Íñigo Clavo

PARTIENDO DE UN ESTUDIO de los uniformes militares de Colombia desde 1810 hasta 1998, el artista colombiano Oswaldo Rocha (1980) realizó una investigación sobre la evolución de los uniformes de los grupos irregulares desde esas mismas fechas hasta el 2009. Se sirvió de todos los documentos disponibles, desde fotografías hasta obras de arte o dibujos del siglo XIX, y con ello realizó un archivo. Para sus ilustraciones Rocha utilizó la misma técnica que el libro original, la acuarela propia del estilo costumbrista, un tipo de representación muy frecuente en España y en América Latina en el siglo XIX, que mostraba escenas de la vida cotidiana (fig. 1); en muchos casos se conservan estudios previos de los personajes de esos cuadros que conforman una cartografía de ciudadanos tipos. Este es, en definitiva, uno de los temas que recorre este texto: la ciudadanía, pero también los espacios silenciados de la sub-ciudadanía, lo que está por representar. Rocha contribuye a señalar otras genealogías, va más allá del retrato enaltecido del ejército y su narración oficial, para mostrar su contraparte, su reacción y consecuencias. La única forma de velar por el presente es mostrando las representaciones del pasado, así lo explicaba Michel Foucault cuando hablaba de la genealogía como el «acoplamiento de los conocimientos eruditos y de las memorias locales que permite la constitución de un saber histórico de la lucha y la utilización de ese saber en las tácticas actuales». Rocha realiza ese ejercicio para un país donde la relación violencia/colonialidad está totalmente arraigada desde la colonización hasta su prolongación en el narcotráfico. Usa las mismas técnicas de producción/representación de modelos de ciudadanía durante la construcción nacional, las pinturas costumbris-

tas, para mostrar sus espacios de resistencia, no para crear narraciones paralelas, sino para integrarlo como un todo histórico y reconocer sus contribuciones a esa narración incompleta.

En las últimas décadas hemos asistido a una gran proliferación de teorías y exposiciones que abordan la realidad poscolonial desde varios ángulos, perspectivas, contextos y propósitos. Dado que los procesos e historias de descolonización fueron diversos según regiones, produciéndose en distintos tiempos, con construcciones identitarias y discursos nacionales específicos, las teorías críticas que los han analizado han sido también diferenciadas. Pero por muy diversa que haya sido su cons-



Fig. 1 Oswaldo Rocha *Historia de los uniformes en los grupos irregulares en Colombia, Municionero 1900, Combatiente Indígena 1900, Guerrillero con casaca del ejército realista 1821* (1980)

trucción, estas teorizaciones han logrado crear nuevas herramientas conceptuales para repensar la historia y el presente, y descubrir nuevas genealogías. Una vez reconocida la colonialidad, tal y como apuntara Walter Mignolo, como la cara oculta de la modernidad, se hizo urgente mostrar cómo los saberes y las historias locales silenciadas cuestionaban y contestaban su narración, discursos de verdad e identidad, pretendida unidad, homogeneidad y linealidad temporal.

En este texto voy a responder a las preguntas: dónde, cuándo y para qué lo poscolonial. Comenzaré mostrando cómo estas teorías, más allá de referirse a un *entonces* en el tiempo y un *allá* en el espacio, son más bien una herramienta que nos ayuda a repensar la historia de la modernidad occidental, que se ha contado incompleta, para comprender las

relaciones de poder en el presente. Seguidamente realizaré una *pequeña cartografía disciplinaria* que nos ayude a situar el contexto de emergencia de la perspectiva poscolonial y algunos de los debates y categorizaciones en los que se basa. Tras ello me concentraré en un único concepto que tanto las obras de arte como la teoría han tratado extensamente: el estereotipo. Si los textos hablan de cómo descolonizar el conocimiento, mostraré ejemplos artísticos que tratan de descolonizar las representaciones, parodiando sus formas de afianzar las estructuras de marginalización o mostrando la latencia de la colonialidad en las imágenes que conforman nuestro imaginario cotidiano. Para la primera y segunda parte tomaremos

La única forma de velar por el presente es mostrando las representaciones del pasado, así lo explicaba Foucault cuando hablaba de la genealogía como el «acoplamiento de los conocimientos eruditos y de las memorias locales que permite la constitución de un saber histórico de la lucha y la utilización de ese saber en las tácticas actuales»

más referencias de la teoría poscolonial latinoamericana, para la tercera tomaremos más autores anglosajones.

El lugar y el tiempo

El concepto de alteridad (Otro) es imposible de entender si no se contrapone con el de identidad, del latín *idem*, idéntico. Este último ha preocupado mucho más a la filosofía o la literatura que el primero. La reflexión sobre la Otredad es inseparable de la ética, y en ese ámbito fueron pioneros los trabajos del filósofo judío lituano-francés Emmanuel Lévinas quien desde los años cuarenta comenzó a indagar

en cómo esa alteridad es imprescindible para definir la identidad misma. El autor comprendió la *diferencia* desde la *vulnerabilidad* de quienes no pertenecen a los circuitos *normalizados* de relaciones sociales: «el extranjero, la viuda, el huérfano». Pero habría que preguntarse, ¿cuál es la alteridad que se deriva de los discursos colonialistas? Antes de contestar a esta pregunta desde la teorización poscolonial es necesario distinguir entre colonialismo y colonialidad. El primero se refiere a un período temporal caracterizado por la explotación y la conquista de territorios; tiene que ver con la dominación de un pueblo sobre otro. La colonialidad surge dentro del colonialismo, pero denota una *ideología* que le sobrevive, capaz de generar un conocimiento propio, unas relaciones de poder específicas y unas diferencias entre individuos. Por ello el teórico peruano Aníbal Quijano habla de la *colonialidad del poder*, *colonialidad del saber* y de la *diferencia colonial*, la cual va a estar inevitablemente vinculada a la raza.

En contra de generar un discurso dicotómico de lo que ocurre allí —fuera de Europa— y lo que ocurre aquí —los otros y nosotros—, quisiera insistir sobre cómo estas historias que parecen *supletorias* o complementarias de Occidente, lo que se ha llamado *otras modernidades*, en realidad forman parte de la misma modernidad; por ello Enrique Dussel habla de transmodernidad. Como ha observado el poeta y político antillano Aimé Césaire, los efectos de la colonialidad tarde o temprano hicieron su aparición en Europa. Dice en 1955:

«Sí, valdría la pena estudiar, clínicamente, con detalle, las formas de actuar de Hitler y del hitlerismo, y revelarle al muy distinguido y muy humanista, muy cristiano burgués del siglo XX, que lleva consigo un Hitler y que lo ignora, que Hitler lo habita, que Hitler es su demonio, que, si lo vitupera, no es por falta de lógica, y que en el fondo lo que no perdona de Hitler no es el crimen en sí, sino el crimen contra el hombre blanco, y haber aplicado en Europa procedimientos colonialistas que hasta ahora se habían reservado para los árabes de Argelia, los coolies de la India y los negros de África».

Todo lo incomprensible, irrepresentable, indecible e irracional del horror del holocausto judío de los años cuarenta, y que parece ser un terrible incidente en la historia de los valores occidentales, es, sin embargo una parte más de la antigua historia de la violencia colonial y sus ciencias, solo que esta vez, se trataba de la *colonialidad* en casa.

Del mismo modo los conceptos de la latinidad, africanidad o la identidad árabe no se pueden delimitar a espacios geográficos ni a visiones delimitadas geohistóricamente, sino que han sido fundamentales para la formación política e identitaria de Europa. Como ha señalado Mignolo, antes era imposible hablar de la historia de Argelia sin hablar de Francia, mientras que se podía hablar de la historia francesa sin necesidad de mencionar a Argelia. Sin embargo en este momento se está

haciendo imprescindible comprender cómo estos espacios de alteridad han influido en la propia historia europea, haciendo imposible obviar la procedencia argelina de autores que han influido enormemente en la historia de nuestro pensamiento como: Albert Camus, Louis Althusser o Jacques Derrida, este último conocido precisamente por la introducción de términos como la *differánce*.

Otro ejemplo sería el defendido por Robert J. Young en *White Mythologies*, libro en el que demuestra cómo las revueltas de Mayo del 68 fueron inspiradas por el impulso renovador y revolucionario que provenía de las luchas por la descolonización de fuera de Europa: la Revolución

Transmodernidad

ES UN TÉRMINO del filósofo argentino Enrique Dussel que ha sido muy utilizado desde los años noventa. Viene a defender la idea de una modernidad realizada conjuntamente desde los dos lados del Atlántico, en contraposición con la idea de una modernidad unidireccional desde Europa del Norte hacia las colonias. La colonización no debe ser entendida como una parte de la modernidad sino como su parte necesaria.

cubana y el foquismo guevarista, la Revolución cultural en China, la desobediencia civil de Gandhi, la Independencia de Argelia, la guerra de Vietnam, la lucha de los afroamericanos por reivindicar sus derechos en Estados Unidos, etc. Todos estos procesos históricos e ideológicos que influyeron en Mayo del 68, impulsaron un giro radical en la izquierda occidental que dio paso al desarrollo de los movimientos sociales en Europa y Estados Unidos desde los años setenta.

El arte contemporáneo de las últimas décadas se ha interesado por la representación del *arte latinoamericano* o el *arte africano*. Todas esas categorías continentales son constantemente problematizadas y han sido motivo de muchos debates que adquieren o pierden fuerza periódicamente. Aunque sea demasiado complejo para que quede aquí

reflejado, es interesante señalar cómo estos debates han generado una reflexión acerca de cómo se *administra* y construye una idea de alteridad en Occidente, lo que necesariamente irá ligado a la gestión de la memoria histórica. Desde las visiones exotistas hasta las más politizadas, desde las folclóricas o las románticas hasta las más políticamente incorrectas, desde las demandas de pureza y autenticidad identitaria hasta la sublimación de conceptos como el de hibridación: todos son síntomas del carácter político de la cuestión.

Porque, ¿qué expectativas tuvo/tiene Occidente a través de estas exposiciones?: ¿es una manera amable de incluir a la alteridad sin modificar las estructuras de poder neoliberales en tiempos de multiculturalismo?, ¿será un modo de legitimar un mercado que retoma sus viejas aspiraciones colonialistas?, ¿será un modo urgente de asimilar la alteridad periférica bajo las normas posmodernas ya reguladas de minorías? En ese caso, ¿sería una forma de sofocar una verdadera crítica a Occidente y su historia (y presente) de explotación en un momento en que *el Otro* podría tomar la palabra? O siendo más positivos: ¿cómo hacer de la alteridad un lugar de resistencia a esa construcción del *Otro*?, ¿cómo hacer de las categorías de la diferencia un espacio de contestación y crítica a las excluyentes formas de conocimiento occidental? O incluso también se podría preguntar, ¿existe una forma de *conocimiento otro* que no necesita pasar por nuestros circuitos de legitimación y que puede transformar nuestras estructuras de pensamiento?, ¿se pueden crear otros circuitos? Ese es el sentido de los diálogos Sur-Sur o la idea de Sur Global, no exenta de polémicas. Es imposible abordar aquí todas estas cuestiones pero me parecía importante mostrar la complejidad de este diálogo del arte —y las representaciones— con las teorizaciones poscoloniales; las diversas formas de incluir la alteridad tienen consecuencias directas (y son su síntoma) en nuestra forma de administrar, construir, crear o respetar las diferencias que ya forman parte del escenario metropolitano occidental.

Pequeña cartografía disciplinaria

LOS ESTUDIOS CULTURALES en su origen, en los años cincuenta-seenta del siglo XX, coincidían con los agresivos cambios económicos del inicio capitalista. Frente a los estudios de las obras maestras del arte y la literatura estos nuevos estudios comenzaron a interesarse por fenómenos culturales que hasta ese momento habían sido considerados menores. Inspirados en su origen por un espíritu marxista, trataban de comprender el rol de estos fenómenos en el contexto de crecimiento capitalista. Sin embargo concedieron un lugar crucial a la cultura, en cuanto que no la consideraron como mero reflejo de un sistema de producción económico,

como describía el marxismo tradicional —en una relación causa-efecto, estructura-superestructura, es decir, sistema económico como determinante y definidor de un sistema cultural—. Más bien situaron lo cultural en el centro del discurso político y reivindicaron el papel privilegiado de la cultura como catalizador histórico, político y social, e incluso como generadora de economía en sí misma. Sin embargo, los estudios culturales evolucionaron hacia un acusado *desapasionamiento* político, pasando a analizar una infinidad de particularismos culturales teorizables, avalados además por la aventura textual de la posmodernidad. Se estudiaba el rock, el punk, el fenómeno de los restaurantes pakistaníes o turcos en

Subalterno

EL GRUPO DE Estudios Subalternos Sudasiático abre una nueva lectura de construcción nacional india a través de la figura del subalterno, no basada en el proletario de la lectura marxista, sino en otros agentes como los campesinos que han estado excluidos de la historia, habitualmente comprendidos como pasivos. Es un sujeto que emerge de las grietas de los relatos de las grandes disciplinas académicas, como parte de una necesidad de reconceptualización de la relación ciudadano, estado, nación.

Inglaterra, pero estas investigaciones fueron criticadas por no profundizar en las relaciones de poder que inevitablemente van ligadas a esas formaciones culturales. También recibieron críticas sobre el hecho de que a menudo prescindían de un estudio histórico para explicar esos *fenómenos culturales actuales*. Los estudios poscoloniales nacieron dentro del contexto de los estudios culturales como una primera reconciliación con estas críticas.

Si hay que situar un punto de partida fundamental para la teorización poscolonial, no hay grandes desacuerdos en señalar el libro *Orientalismos* (1979) de Edward Said. Desde las genealogías de Foucault, el autor palestino realizó un recorrido histórico por las representaciones

de Oriente realizadas en Occidente desde finales del siglo XVIII. Estas representaciones podían rastrearse en la literatura, en los textos académicos (los llamados estudios de área en Estados Unidos), en los medios de comunicación o en los discursos políticos. Todos tenían en común el Orientalismo que, como indica Said: «es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente». Tomando este trabajo como uno de los puntos de referencia se crea el Grupo de Estudios Subalternos de la India a principios de los ochenta, en el que se encuentran autores como Rajanil Guha, Gayatri Spivak o Dipesh Chakrabarty. El grupo nació en discrepancia con el Partido Comunista de la India, especialmente en cuanto al protagonismo del proletario como fuerza política e histórica. Este protagonismo eclipsaba otros espacios de insurgencia en la descolonización, otras agencias históricas no legitimadas por la narrativa comunista. El grupo trataba de buscar los espacios silenciados y no reconocidos, como la historia campesina y sus contribuciones a una genealogía de la resistencia india. Pero, ¿quién es el subalterno? Veeda Das prefiere considerar que «el subalterno no es una categoría sino una perspectiva y que la perspectiva subalterna no está destinada a entender tal o cual organización o acción per se, sino sus relaciones *contractuales* bajo las reglas coloniales y las formas de dominación que corresponden a las estructuras de la modernidad».

En su afán por dar con una definición de la conciencia subalterna, estos estudiosos fueron acusados de esencialistas frente a las teorías posestructuralistas, *queer* y feministas que en aquella misma época consideraban la identidad como una construcción inestable, política y discursiva, más que de naturaleza fija y estática. En 1985 Spivak habla de un esencialismo estratégico para rebatir estas críticas. Este se refiere a la utilización de esas definiciones fijas de forma temporal, creadas estratégicamente, para unos fines políticos determinados. Ya que las identidades se han convertido en los últimos años en productivos espacios de lucha política, la imposibilidad de realizar una definición dificultaba la tarea de diseñar tácticas políticas efectivas. Por eso Spivak trataba de crear un espacio de tregua para ese debate, que paralizaba la posibilidad de lucha, creando categorías temporales y estratégicas, desde la que construir una identidad y posición política.

Este término, por ejemplo, fue tomado por el colectivo brasileño Frente 3 de Fevereiro en sus acciones de reivindicación de una *raza afro-brasileña*. Existe un complejo debate en Brasil en torno a esta cuestión ya que algunos teóricos consideran patrimonio histórico conceptos como el de *democracia racial* que se convirtió en crucial en Brasil desde los años treinta cuando fue creado por Gilberto Freyre en su obra fundamental *Casa Grande e Senzala* (1933). Este estaba muy en sintonía con el de mestizaje como la principal característica continental de América Latina; pero si todos somos mestizos se hace imposible definir la existencia de colectivos raciales definidos. El problema es que esas categorías

Genealogía

La genealogía es uno de los ejes fundamentales de la investigación de Michel Foucault. Después de realizar un largo análisis de este concepto en la filosofía de Nietzsche, el pensador francés expondrá los resultados en su ensayo *Nietzsche, la genealogía, la historia* de 1970.

La genealogía nietzscheana estudiaba el origen del pensamiento incorporando una crítica de los valores (por ejemplo, la moral) en el sentido de analizar el origen de dicho valor para poder evaluar el valor del mismo desde su origen. Es decir, lo que intentaba es demostrar cómo todo concepto tiene una historia propia, una historia que lo ha ido conformando al mismo tiempo que lo racionalizaba y daba lugar al olvido de su verdadero origen, allí donde su valor no estaba todavía sólidamente construido.

En una apropiación singular y deliberada de esta afirmación, Foucault plantea la genealogía como una nueva propuesta en la que la historia (la que construye y conforma los valores y los acontecimientos) ya no puede entenderse como una narración lineal con un sentido propio y prácticamente inalterable, sino que debe ser entendida como la construcción narrativa que es. La historia consiste, entonces, en una serie de sucesos que, al ser analizados, descubren una gran



elli



mbi



)

s sociales en las
l. El colectivo se
gociación donde
te 3 de Fevereiro
tres estadios de
iados, «¿Dónde
omos nosotros»
ó en el Quilombo
tonomía durante
omar la identidad

de Oriente realizo presentaciones p (los llamados est nicación o en los que, como indica tructurar y tener uno de los punto de la India a prin como Rajanin Gu en discrepancia cuanto al protago protagonismo ec ción, otras agenc grupo trataba de historia campesin india. Pero, ¿qué subalterno no es subalterna no est se, sino sus relac de dominación q

En su afá terna, estos est teorías posestru época considera lítica y discursiva habla de un eser refiere a la utiliza estratégicamente tidades se han oc lucha política, la i de diseñar táctic espacio de tregu creando categorí identidad y posic

Este térmi Frente 3 de Fever *brasileña*. Existe que algunos teó el de *democracia* años treinta cua mental *Casa Gra* el de mestizaje c Latina; pero si to cia de colectivos

cantidad de acontecimientos antes ocultos en el relato lineal y solo puede ser explicada teniendo en cuenta estas minúsculas *invisibilidades*.

Es evidente que para Foucault no existe una verdad absoluta a partir de la cual se puede pensar todo lo que nos rodea, entre otras cosas porque toda pretensión de verdad supone una *voluntad de saber*. El *impulso* hacia la *verdad* de Nietzsche, que como un fantasma parece recorrer la historia entera de la humanidad, es esa misma *voluntad de verdad* que caracteriza la *voluntad de saber* foucaultiana. La genealogía descubre que la verdad no es más que un artificio empeñado en definir las cosas *como son*, es decir, como nos las cuentan los que cuentan la historia. Por eso se encarga de analizar minuciosamente los documentos y los discursos que legitiman los valores y acontecimientos de una época. A partir de ese estudio consigue establecer una estrecha relación entre el saber (la producción de discursos que definen una época) y el poder (las estrategias y prácticas que posibilitan formas de control social).

Yayo Aznar



Fig. 2 Frente 3 de Fevereiro *Onde estão os negros?*
Campeonato Brasileiro Campinas, estádio Moisés Lucarelli
Corinthians x Ponte Preta (2005)



Fig. 3 Frente 3 de Fevereiro *Brasil negro salve*
Final da Libertadores da América São Paulo, estádio Morumbi
São Paulo x Atlético-PR (2005)



Fig. 4 Frente 3 de Fevereiro *Zumbi Somos Nós*
Campeonato Brasileiro São Paulo,
estádio Pacaembú, Corinthians x Internacional (2005)

describen un equilibrio que encubre las desigualdades sociales en las que la raza es un elemento de marginación fundamental. El colectivo se interesó por el fútbol por ser un espacio popular de negociación donde se dan muchas manifestaciones racistas. En 2005 Frente 3 de Fevereiro desplegó tres banderas gigantes de 20 x 15 metros en tres estadios de fútbol durante los partidos, con los siguientes enunciados, «¿Dónde están los negros?», «Salve al Brasil negro» o «Zumbi somos nosotros» (figs. 2-4): Zumbi fue un exesclavo fugado que se refugió en el Quilombo brasileño de Palmares, y que tuvo una gran fuerza y autonomía durante el siglo XVII luchando contra la corona portuguesa. Al tomar la identidad

negra de forma estratégica (más que esencial) Frente 3 de Fevereiro está señalando la herencia de la historia colonial brasileña que todavía está viva en la sociedad y que es especialmente evidente en el fútbol. Dejar de hablar de mestizaje y nombrar la negritud ayudará a comenzar a nombrar las desigualdades.

En 1991 Patricia Seed¹ plantea la posibilidad de que las teorías y las metodologías poscoloniales puedan ser aplicables a los Latin American Studies. Un año después se creaba el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos en la academia norteamericana bajo la inspiración del Grupo de Estudios Subalternos de la India. Los miembros fundadores del Grupo Latinoamericano fueron John Beverly, Ileana Rodríguez y Patricia Seed. Para este grupo era a través del cambio en la disciplina como se podían encontrar nuevas formas productivas de superar la subalternidad. Se trataba de descolonizar el *latinoamericanismo* oficial que, al igual que el orientalismo, a menudo se identificaba con procesos de dominación. Y es que no hay mejor forma de dominar que convertir al otro en objeto de estudio en lugar de agente de pensamiento —así lo hizo la antropología a finales del siglo XIX—. Por ejemplo en los años sesenta, en plena guerra fría y época de dictaduras en América Latina, se crea la LASA (Latin American Studies Association), que para Mignolo fue un espacio de control de América Latina, al transformarla en objeto de estudio —más que considerarla espacio de creación de conocimiento—. Por eso son del todo oportunas las 360 entrevistas que Carlos Motta (1978) realizó a ciudadanos de doce capitales latinoamericanas para su obra *La buena vida* (2005-2008) (fig. 5), donde les preguntaba su opinión acerca de la democracia, el liderazgo o cómo Estados Unidos había intervenido históricamente en el país, así como las consecuencias de ello en la actualidad. El proyecto consta de una página web donde se pueden ver todos los vídeos, junto con una instalación donde el artista se inspira en las formas del anfiteatro ateniense para realizar unas gradas fragmentadas sobre las que reposan doce monitores que contienen las entrevistas. La obra habla de participación ciudadana y, sobre todo, de crear esfera pública a través de los espacios de enunciación, en contraposición con la postura académica de análisis social, desde una distancia más o menos correcta, o en contraposición también con la visión paternalista que habla sobre/por el *pueblo*. Así mismo, alrededor de la instalación, en las paredes de la sala, hay cientos de imágenes capturadas del vídeo donde aparecen, por secciones, manifestaciones ideológicas en el escenario urbano: grafiti político, procesiones religiosas, monumentos públicos.

1 Tras ellos se incorporaron en reuniones consecutivas: Walter D. Mignolo, María Milagros López, Michael Clark y en un tercer momento: Alberto Moreiras, Gareth Williams, John Kraniuskas, Josefina Saldaña, Abdul Mustafa, Sara Castro-Klaren y Fernando Coronil. Muchos otros han participado de este debate, no solo escribiendo sobre ello sino organizado publicaciones y encuentros en distintos momentos de la década de los noventa.

Para el filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez, el debate poscolonial en América Latina toma verdadera consistencia a mediados de los noventa, en parte debido al camino abierto por los teóricos latinoamericanos de los Estudios Culturales (García Canclini, Brunner, Sarlo, Yúdice, Calderón, etc.). El Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos fue criticado por estar demasiado basado en una producción teórica no latinoamericana. Buscando otra línea de trabajo Castro-Gómez, Walter Mignolo y otros investigadores² realizaron una serie de encuentros durante



Fig. 5 Carlos Motta *La buena vida* (2005-2008)
(Instituto de Arte Contemporáneo de Filadelfia, 2010)

los noventa que desembocaron en la creación del proyecto modernidad/colonialidad/descolonialidad que esta vez trataba de buscar nuevos modelos basados en la producción latinoamericana y no en la anglosajona, cuyos procesos y cronologías coloniales fueron muy distintos. Digamos que el pensamiento pos/descolonial de los noventa y la primera década del siglo XXI, se caracteriza por ir más allá de las antiguas dicotomías —centro/periferia, Europa-Estados Unidos/América Latina, poderes locales/poderes extranjeros, nacional/imperialista—, mostrando unas relaciones de poder

2 Ramón Grosfóguel, Nelson Maldonado, José David Saldívar, Arturo Escobar, Edgardo Lander en Venezuela; Catherine Walsh en Quito; Aníbal Quijano en Perú; Zulma Palermo en Argentina o Freya Schiwy, Fernando Coronil (y otros).

más complejas, transmodernas. No se trataba de una modernidad creada unidireccionalmente desde Europa del Norte hacia América Latina, sino un proyecto conjunto que la colonización hizo posible y en la que los propios poderes locales también eran cómplices de la dominación. Estas teorías además apuestan por una superación de las categorías monolíticas nacionales, cómplices fundamentales de la perpetuación de la colonialidad, que se constituyeron como fuerza de definición de identidad unitaria y que todavía hoy niegan las diferencias dentro de sus fronteras.

El *Colonialismo interno* también es un concepto crucial que habla de las estructuras coloniales latentes dentro de estas fronteras nacionales. Este término fue retomado por la boliviana Silvia Ríbera Cusicanqui para explicar cómo, tras la independencia, los países latinoamericanos tomaron el modelo europeo (especialmente francés) de nación, en lugar de crear nuevas formas acordes con su realidad poscolonial. De manera que la estructura social colonial anterior no cambió: la primera y más visible consecuencia fue que se continuó tratando a los indígenas como bienes nacionales a administrar. Se bloqueó la posibilidad de tenerlos en cuenta como una fuerza política con una autonomía específica, además de con una influencia y participación en la historia de América Latina. Desde esta preocupación los argentinos Iconoclastas usaron el tejido todavía no del

Differánce

ES UN TÉRMINO que Jacques Derrida usa para contestar al término *différence* (diferencia) en 1968. Por una parte reconoce la importancia del contexto donde se dan las palabras para determinar su significado, pues este siempre formará parte de una cadena de signos y significados, (por eso es pospuesto y diferido). A su vez remarca el carácter performativo de la diferencia más allá de ser algo estático, cerrado en su propia definición —que la idea de *différence* contiene en sí misma— sino que por el contrario habla de un proceso en constante negociación.



Fig. 6 Iconoclastas *La trenza insurrecta* (2010)

todo comprendido y descodificado del quipu como eje formal y conceptual para realizar uno de sus mapas basado en la cronología de las insurrecciones indias y afrobrasileñas (fig. 6). El quipu era una forma de contabilidad usada por las civilizaciones andinas a través de nudos en cuerdas que se van entrelazando. Las estructuras pueden ser sencillas o muy complejas. Algunos estudiosos defienden que era una forma de escritura. Los conquistadores españoles destruyeron muchos de ellos por miedo a que contuvieran mensajes secretos que circularan por las poblaciones.

La característica fundamental de Iconoclasistas es que realizan cartografías colectivas colaborando con otros grupos sociales y activistas. El mapeamiento se está convirtiendo en un lugar común de discusión crítica. Una vez que fue evidente que los mapas y esquemas son herramientas que permiten la visibilización de las estructuras y mecanismos del poder, se hizo urgente crear nuevas cartografías para mostrar los espacios vacíos que las anteriores habían dejado, para contestar a las primeras, para crear nuevos lugares donde colocar lo silenciado, nuevas representaciones y nuevos poderes.

En 2010 y con motivo de la celebración de los Bicentenarios de la Independencia de muchos países de América Latina, Iconoclasistas realizó una trilogía relacionada con la «Historia insumisa» para crear una lectura a contrapelo, como Benjamin sugirió, y para mostrar esos silencios dejados por las narraciones triunfalistas nacionales. La trenza insurrecta fue uno de estos mapas que, rememorando el quipu como lenguaje, se construye como: «Una cronología de los levantamientos populares desde la conquista en 1492 hasta la actualidad, y a la espera del Pachakuti, momento mítico en el que “el mundo se da vuelta” (...) Pensamos que el pasado debe funcionar como memoria viva, actualizando un presente que nos encuentra en una situación donde nuestro territorio continúa —como hace más de 500 años— configurado al servicio de minorías».

Si se puede establecer una diferencia entre teoría poscolonial y pensamiento descolonial, esta tiene que ver con que, según Mignolo, la primera se basa en realizar una crítica a los efectos y causas de la colonialidad (en el pasado y en el presente), lo que en definitiva es hacerla objeto de conocimiento; mientras, el segundo quiere emprender la labor activa de descolonizar la epistemología occidental, no incluyendo otras formas de conocimiento que se suman a él, sino mostrando cómo este pensamiento tiene el poder de modificar las estructuras del nuestro: es decir, mostrando que es un espacio de enunciación, «fuerza de pensamiento». En los últimos años Walter Mignolo ha trabajado sobre la idea de *estéticas descoloniales* implicando a diversos colectivos que trabajan en esta dirección desde el arte. Pedro Lasch participó de estos encuentros y se detendrá a explicar este proyecto en el capítulo incluido en este libro.

La repetición: interrumpir el estereotipo

Hasta ahora hemos visto una dimensión más histórica de la creación de los grupos de estudio pos/descoloniales; a partir de aquí vamos a centrarnos en una de las herramientas más eficaces para crear y fijar diferencias: los estereotipos. No es casual que estos operen en el espacio de lo popular, lugar de ritualización y definición de las identidades, de definición comunitaria. Sin embargo este espacio de representación también puede tener el efecto de despolitizar esas diferencias cuando son incorpora-



Fig. 7 Jean François Boclé *Consummons Racial!* (2005)
(XXI Bienal de Pontevedra, 2010)

das desde el folclore a los discursos nacionales o de consumo. Por ello muchas de las obras que cuestionan estas imágenes utilizan el lenguaje de comunicación de masas, los carteles publicitarios, los productos de consumo domésticos, las revistas o las postales turísticas. También me parece importante ver algunos ejemplos en el contexto español para poder comprender la herencia colonial y el colonialismo interno dentro de Europa. En todos estos casos la colonialidad como imaginario está de fondo, con los legados históricos y sus dispositivos de creación de conocimiento. Estas obras están reflexionando sobre y desde las estrategias de diferenciación, discriminación o absorción de la alteridad vinculadas

a la colonialidad, que puede tener muchas formas: desde la exotización y la romantización, hasta la sexualización o la deshumanización, etc.

El archivo, la acumulación, la recolección de información, en definitiva investigar y renombrar la historia se ha ido convirtiendo en una práctica habitual en los artistas en su afán por mapear los mecanismos del poder y de representación. El artista de Martinica Jean-François Boclé (1971) en su obra *Consummons Racial!* (fig. 7) acumulaba en la sala de exposiciones todo tipo de productos de supermercados que mostraban «un presente poscolonial en el que las excolonias y eximperios



Fig. 8 Leandro Nerefuh *Archivo Banana, tupinambas devorando banana* (2010-11)

aparecen en el menú»: conguitos, cacao «la banania», sazónador «La Constancia Salsa Negra», café «El Negrito», y muchos otros servicios. Otro buen ejemplo es el *Archivo Banana* (fig. 8) del brasileño Leandro Nerefuh (1975) presentado en forma de conferencia didáctica donde muestra diversos materiales en clave de tesis erudita pero también parodiando su pretendida objetividad acerca del rol del plátano en los discursos de construcción, apropiación, comercialización y disfrute de la diferencia exótica. El artista se ha interesado por la banana por estar situada en una suerte de lugar fronterizo y comunicante entre los antagonismos de lo civilizado y lo salvaje, desarrollado y subdesarrollado, el sujeto y el objeto y analiza cómo ello se manifiesta a través de distintos documentos. Como resultado, además de sus performances pedagógicas, ha realizado una colección de objetos que contienen la imagen del plátano: libros, discos, pequeñas esculturas, imágenes del arte, programas de televisión, musicales, material de oficina; Nerefuh trata de comprender el rol que este juega en cada uno de ellos en la construcción de su archivo. En clave culturalista y usando materiales accesibles en los medios de masas y productos de consumo estos dos artistas están señalando los síntomas de la colonialidad en los imaginarios cotidianos de Occidente.

Frantz Fanon es un autor que ha inspirado muchas reflexiones enmarcadas en la teoría poscolonial. En su libro *Piel negra, máscaras blancas* de 1952, tomó como punto de partida sus propias experiencias como antillano en Francia donde se descubre a sí mismo como Otro. Fanon parte de su fracaso o su desencuentro al descubrirse como negro para la sociedad francesa, sin poder desprenderse o esconderse de su otredad. Esa categoría, la de negro, será una de sus obsesiones. Homi Bhabha trabajó extensamente los escritos de Fanon desde Lacan, repensando por ejemplo el concepto de estereotipo: su función es la de crear fijeza sobre el Otro y a partir de ellas poder reafirmar las diferencias, es una «forma de conocimiento e identificación que vacila entre lo que “siempre está en su lugar”, ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente». Es decir, que precisamente por ser la categoría de lo inamovible y una representación concluida del Otro, se manifiesta como una necesidad compulsiva de repetición, revelando una realidad no comprendida, no asimilada y sobre todo una experiencia no satisfecha. El estereotipo como repetición ansiosa, el encuentro fallido con la realidad del Otro, va a delatar una inseguridad constante en esta relación colono/colonizado. Recurre entonces a una repetición que es su necesidad de confirmación, una ratificación necesaria para certificar la “diferencia colonial” cada vez. En su intento por demostrar una certeza, en su repetición ansiosa, confiesa su inseguridad. Esta neurosis además se consolida por la misma naturaleza del estereotipo, que no es unívoca, sino ambivalente; como diría Bhabha el Otro es objeto de deseo pero también de odio, de miedo.

«... esa “otredad”... es a la vez un objeto de deseo y de irrisión, una articulación de la diferencia contenida dentro de la fantasía de origen y de identidad. Lo que revela esa lectura son los límites del discurso colonial y permite una transgresión de esos límites desde el espacio de esa otredad».

A finales de los ochenta y principios de los noventa el artista cubano Elio Rodríguez (1966) comenzó una serie de trabajos sobre el *Macho* que se acerca a la definición de la ambivalencia del estereotipo. Usando como punto de partida la estética de los carteles de cine realizó una serie de imágenes anunciando películas en las que siempre aparecía el prototipo de macho ardiente del Caribe: un hombre hipersexualizado, siempre en posición de seducción cumpliendo el rol de satisfacer las fantasías de una mujer, en la mayoría de los casos más blanca que él: *Romance en el solar*, *Macho in New York*, *Gone with the Macho* (fig. 9), *La leyenda del Macho*, son algunos de los títulos de 1995. A Fanon le obsesionó cómo estos encuentros de cuerpos ponen en juego relaciones de poder coloniales a través del sexo, al tiempo que materializan las aspiraciones de transgredirlas: «en esos pechos blancos, que mis manos ubicuas acarician, hago mía la civilización y la dignidad blanca», escribe Fanon. La obra de Rodríguez está aludiendo

al machismo, que mezclado con el mito sexual del turismo caribeño nos remite a un debate sobre el intercambio de roles de cada uno de los actores, dominadores y dominados, objeto de deseo, posesión y fantasía sexual. Lewis R. Gordon, comentando la obra de Fanon hablaba del cierre epistemológico, «un momento de supuesto conocimiento total de un fenómeno,

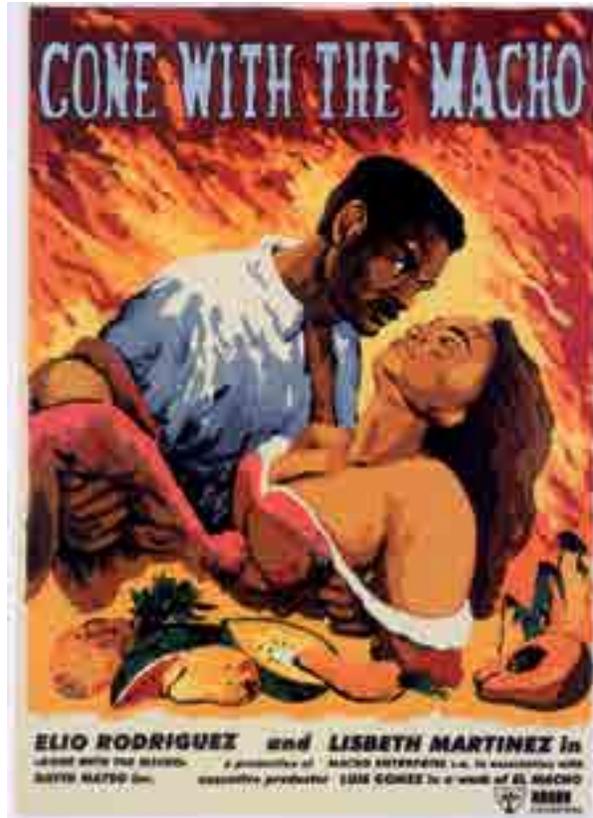


Fig. 9 Elio Rodríguez
Gone with the Macho (1995)

que cierra la puerta a cualquier empeño de plantear más interrogantes. El resultado es lo que llamamos Anomía perversa. Anomía significa literalmente no tener nombre, circunstancia que caracteriza los elementos más generalizables del mundo social». Esta obra sobreafirma paródicamente ese estereotipo, donde el Macho se convertirá en la *Anomia* referida por Gordon, que anula cualquier posibilidad de aparición del sujeto.

En una línea similar Rogelio López Cuenca (1957) y Elo Vega (1967) realizaron la exposición *Gitanos de papel* (figs. 10-13) en 2009 que consistía en un gran archivo de imágenes, películas, anuncios,

noticias de prensa, literatura o publicidad donde aparecían gitanos. De esta forma presentaban un autorretrato de España, de cómo construía y consumía esa alteridad en su incorporación de los gitanos en su imaginario nacional. Dicen los artistas: «En torno al lugar común y el estereotipo gira casi todo cuanto se dice y se muestra y se cree



Figs. 10-13 Rogelio López Cuenca y Elo Vega
Gitanos de papel (2009)

acerca de los gitanos: la mirada moralista los condenará, severa, como vagabundos, sucios, holgazanes, pendencieros, impúdicos, vengativos, crueles y mentirosos, cínicos, abusadores, ladrones y siempre al límite o fuera de la ley. Por otro lado, su idealización romántica los fabula en libertad, "artísticos", "naturales", desprendidos, respetuosos, y los retratará bellos, pasionales, orgullosos, valientes e inteligentes, como ingeniosos creadores». En el último caso la imagen del gitano es absorbida por el folclore, que crea idealizaciones y representaciones benignas, administradas para nuestro goce, para una experiencia satisfactoria de

la alteridad. Como vimos, el espacio de la repetición estereotípica sería el síntoma de una incertidumbre, de un intento por llenar los huecos de la incomprensión. Para Helena Chávez estas representaciones dificultan nuestro propio acceso a la realidad gitana: «Así, las sociedades están compuestas por individuos delirantes, neuróticos e histéricos que intentan constreñir sus sensaciones dentro de los campos de representaciones que niegan el acceso a nuestra propia experiencia. La naturaleza de este delirio es tan política como física. En ambas formas, tiene una dimensión paranoica y esquizofrénica en igual medida».

Rogelio López Cuenca compuso una imagen de Raúl Valerio (1971) en su instalación *Salto del Negro* realizada para la exposición *El corazón de las tinieblas* en el Palau de la Virreina de Barcelona. En este caso Valerio usaba como soporte la imagen corporativa de Cola Cao, en la que aparecía la imagen del esclavo feliz en las plantaciones de cacao, que se autopresenta como «aquél negrito del África tropical que cultivando cantaba la canción del Cola Cao». Sustituyendo la palabra Cola Cao por *Illegal* (fig. 14) mostraba africanos que llegaban a las playas españolas justo en el momento de abandonar la patera. Esta escena es la consecuencia directa de la explotación occidental, su síntoma, fenómeno que actualmente aparece desligado de nuestra propia historia y del presente colonial europeo. La imagen de Valerio nos conecta con ese pasado y muestra la pervivencia de sus estereotipos en la obscenidad de las señas coloniales que consumimos diariamente. Fanon insistía una y otra vez en la exclamación repentina de un niño al verle pasar: «¡Mira, un negro!». A lo que Lewis R. Gordon responde que «cada negro es (...) irónicamente anónimo en virtud de un ser llamado "negro" (...) Son seres problemáticos, seres encerrados en lo que llama "una zona del no ser". Lo que los negros quieren es no ser seres problemáticos, escapar de esa zona. Quieren ser humanos frente a una estructura que les niega la humanidad». La obra muestra la colonialidad que mencionábamos al principio pero dentro de las fronteras españolas. Una vez legitimadas en nuestro imaginario las antiguas jerarquías colonialistas es fácilmente aceptable tener sub-ciudadanos sin derechos, encerrados en esas zonas del no ser, a los que se denominan genéricamente ilegales, *anomia perversa*.

En una operación contraria a la de López Cuenca y Valerio, el artista haitiano Jean-Ulrick Désert (1965), presentó *Negerhosen2000/Travel Albums*, que tomó varias formas: una de ellas para la exposición *Infinite Island* en el Museo de Brooklyn en Nueva York, para la que realizó varios paseos por Alemania y Venecia donde fue fotografiado por los transeúntes (figs. 15-16). El resultado fue una serie de *postales turísticas* donde el artista aparece vestido con ropas regionales de Alemania, país donde reside. De esta manera *folcloriza* su otredad amenazante, creando en su lugar imágenes paródicas de una alteridad inocente y amable.

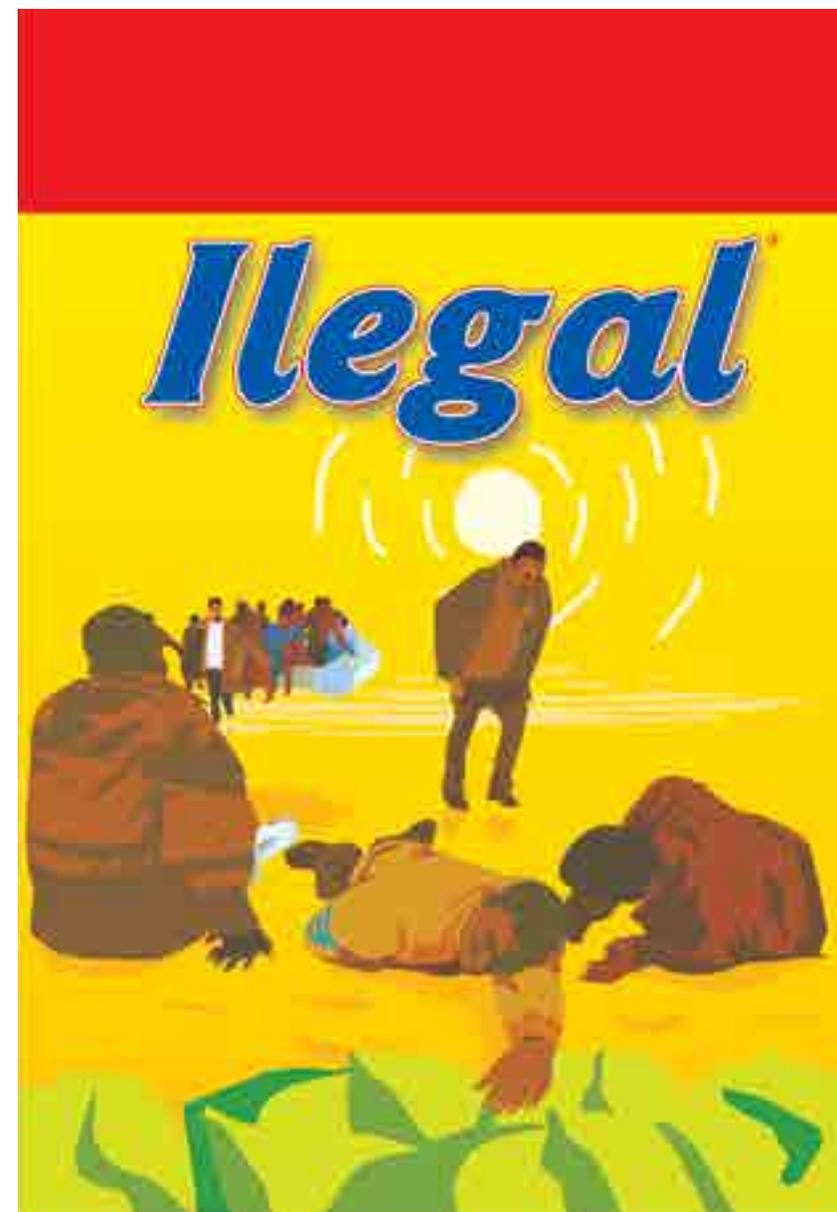


Fig. 14 Raúl Valerio *Illegal* (2000)
(de la obra *Salto del Negro*)



Figs. 15-16 Jean-Ulrick Désert
Negerhosen2000 / Travel albums (2000)

Désert comprendió bien que lo popular —y su representación— es una efectiva máquina de asimilar al Otro, incorporarlo, inocularlo como diría Hal Foster, en el interior de los discursos nacionales, especialmente en sociedades donde conviven muchas culturas: concederle un lugar que no interrumpa sus representaciones estereotípicas. Así mismo los rituales populares son espacios que determinan quién está dentro y quién está fuera de la comunidad, quién participa y quién no. Bhabha explicaba cómo en esa demanda de adopción de los valores occidentales el colono lleva al colonizado a mimetizarse con él, lo que resultaba

Désert comprendió bien que lo popular —y su representación— es una efectiva máquina de asimilar al Otro, incorporarlo, inocularlo en el interior de los discursos nacionales

en una *copia defectuosa*, errada, del original. Por eso decía que este nuevo sujeto era «menos que uno, pero su doble», una repetición de sí mismo, «casi igual pero no exactamente». Désert está parodiando esa mimesis integrando lo que parecía imposible de reconocer como propio, nombrando lo que era innombrable en ese lenguaje, pues para Bhabha esa mimesis tenía el poder de burlar y por eso cuestionar los valores de civismo que el opresor defiende como superiores a los que le son ajenos. Esa es la operación de Désert que, al igual que en el caso de Rogelio López Cuenca y Elo Vega con *Gitanos de papel*, además presenta a un Otro domesticado, una alteridad benigna como la denominaba Slavoj Žižek. Esta última redime cualquier posibilidad de un otro demasiado *real*, que será tachado de fundamentalista, una diferencia demasiado radical que en nuestro subconsciente social todavía hoy se presenta como espejismo de amenaza.

Todos estos artistas están mostrando los mecanismos de ese renombrar, trabajando desde las ambivalencias que mencionaba Bhabha para desafiar su ya frágil posibilidad de crear fijeza: interrumpen la repetición compulsiva propia del estereotipo, desafían el cierre epis-

temológico. Ese era el propósito del célebre³ artículo 14 de la primera Constitución Haitiana de 1804 proclamada tras la independencia y la abolición de la esclavitud, que dice «todos los ciudadanos, de aquí en adelante, serán conocidos por la denominación genérica de negros»: se trataba de renombrar la ciudadanía y crear un lenguaje que hiciera imposible la esclavitud como ha argumentado Sybelle Fisher. Pues sobre todo en las últimas obras vistas aquí, lo que se pone en juego con estas contraimágenes son, sobre todo, los límites de esa definición de ciudadanía, sociedad civil y sociedad de derecho.

3 La Red Conceptualismos del Sur lanzó una convocatoria para difundir el artículo en 2010 que tuvo gran repercusión. Para ello se basó en el texto de Eduardo Gruner, *La oscuridad y las luces*.

María Íñigo Clavo

María Íñigo Clavo es doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Investigadora y artista. Sus trabajos se sitúan en la encruzijada entre el arte, la colonialidad, la historia.

BIBLIOGRAFÍA

- BHABHA, HOMI, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002 (1º ed. 1994).
- CASTRO-GÓMEZ, SANTIAGO Y MENDIETA, EDUARDO (eds.), *Teorías sin disciplina: Latinoamericanismo, colonialidad y globalidad en debate*, San Francisco, University of San Francisco y México, Miguel Ángel Porrúa, 1998. <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/> (visto el 16 de mayo de 2012).
- CHAKRABARTY, DIPESH, *Al margen de Europa. Pensamiento poscolonial y diferencia histórica*, Madrid, Ensayo Tusquets editores, 2008 (1º ed. 2000).
- DAS, VEENA, «La subalternidad como perspectiva», 1989, en Cusicanqui, S. y Barragán R. (eds.), *Debates post-coloniales: una introducción a los estudios de la subalternidad*, La Paz, Sepsis/Aruwiki, 1997.
- FANON, FRANTZ, *Los condenados de la tierra*, México, Fondo de cultura económica, 1983.
- FANON, FRANTZ, *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid, Akal, 2009.
- FISHER, SIBYLLE, *Modernity Disavowed*, Durham, Duke University Press, 2004.
- FOSTER, HAL, «Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo», en Claramonte J., Blanco P., Carrillo J., Expósito M. (eds.), *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- FOUCAULT, MICHEL, *Defender la sociedad*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica de Argentina, 2006.
- GORDON, LEWIS R., «A través de la zona del no ser. Una lectura de piel negra, máscaras blancas en la celebración del octogésimo aniversario del nacimiento de Fanon», en *Fanon, Piel negra, máscaras blancas*, Madrid, Akal, 2009.
- HALL, STUART, «¿Cuándo fue lo postcolonial? Pensar el límite», en *Estudios Poscoloniales. Ensayos fundamentales*, Madrid, Traficantes de sueños, 2008.
- ÍÑIGO CLAVO, MARÍA Y SÁNCHEZ MATEOS, RAFAEL, «Entrevista con Walter Mignolo sobre pensamiento fronterizo y representación», en revista *Bilboquet*, nº 8, noviembre 2007. www.bilboquet.es (visto el 16 de mayo de 2012).
- MIGNOLO, WALTER, *Historias locales/ diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid, Akal, col. Cuestiones de Antagonismo, 2003. (1º ed. 2000), p. 29.
- MELLINO, MIGUEL, *La crítica poscolonial. Descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales*, Paidós, Buenos Aires, 2008.
- PACHÓN, DAMINAN, *Nueva perspectiva filosófica en América Latina: El grupo Modernidad / colonialidad*, en <http://www.peripecias.com/ciudadania/351PachonModernidadColonialidadAL.html>. (visto el 16 de mayo de 2012)
- RESTREPO, EDUARDO Y ROJAS, AXEL, *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*, Popayán, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, 2010.
- SAID, EDWARD, *Orientalismo*, Editorial Libertarias, 1990.
- SEED, PATRICIA, «Colonial and Postcolonial Discourse», en *Latin American Researcher Review*, nº 3, 1991.
- SPIVAK, GAYATRI, «Subaltern Studies: Deconstructing Historiography», en Ranajit Guha, (ed.), *Subaltern Studies IV: Writings on South Asian History and Society*, Delhi, Oxford University Press, 1985, pp. 330-363.
- YOUNG, ROBERT J. C., *White Mythologies. Writing History and the West*, Londres y Nueva York, Routledge, 2004.
- ŽIŽEK, SLAVOJ, «Multiculturalism, or the Cultural Logic of Multinational Capitalism», en *New Left Review*, nº 225, septiembre-octubre, 1997, pp. 28-29.

Ver también las siguientes páginas web:

<http://decolonial-studies.blogspot.com/p/acerca-de-decoloniality-europe.html> (visto el 16 de mayo de 2012)
<http://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/> (visto el 16 de mayo de 2012)

Breve argumento visual por una estética descolonial*

Pedro Lasch

ANTES DE ADENTRARNOS en la obras artísticas que servirán como base para este breve argumento, vale la pena establecer algunos parámetros generales para el trabajo. La estética descolonial, por lo menos en relación con mi trabajo, se refiere al continuo y necesario proceso de descolonización del pensar y del sentir. La palabra *estética* se separa del estudio de la belleza y la teoría del arte europeos para reinventar los sentidos físicos y las capacidades de percepción también presentes en este término. La estética descolonial es en sí una crítica de los mecanismos de represión que acompañan a la noción de *belleza* colonial, pero mucho más allá de esto, es un movimiento por la emancipación de los sentidos y la experiencia. El eclecticismo estilístico y la diversidad de medios de mis trabajos, desde el arte social hasta el arte objeto son también atributos comunes del arte descolonial. Mientras que el folclore crítico y las expresiones populares pueden dar forma a sus creaciones, el arte descolonial va en contra de los esencialismos étnicos y culturales. A continuación se presentan catorce obras específicas, cada una acompañada de una nota puntual sobre la estética descolonial. El texto no debe leerse sin las imágenes, ya que estas son la parte fundamental del discurso.

LAS MANIFESTACIONES *más profundas del arte y la cultura descoloniales no son producto de filósofos, políticos y artistas, sino de la colectividad y sus movimientos sociales (cultura) o poblacionales (migración).*

(fig. 1) El impacto cultural y lingüístico que históricamente han tenido los pueblos colonizados sobre sus colonizadores es uno de los más cla-

* El contexto breve de esta publicación hace que sus puntos textuales funcionen ante todo como un esbozo. Igualmente, el espacio limitado no permite explicaciones extensas de las obras de arte presentadas, pero todas ellas cuentan con extensos textos y publicaciones anteriores que son accesibles en forma bilingüe en el sitio <http://www.pedrolasch.com>



Fig. 1 Pedro Lasch
SERIE LATINO/A AMERICA (2003-presente)

ros ejemplos de este punto. El fenómeno se refuerza conforme los procesos coloniales impulsan la migración masiva de los sujetos coloniales hacia los centros de poder de la colonia. La serie de mapas de *LATINO/A AMERICA* (2003-presente) registra, por ejemplo, el proceso de una nueva *latinidad* que se expande globalmente para redefinir el mundo angloparlante. Los latinos en Estados Unidos estamos cambiando lo que es *América* y lo que significa ser *americano*. Los norteamericanos no latinos están estudiando español, no porque quieran aprender la lengua de Cervantes, sino porque necesitan estar en diálogo con una población inmigrante oprimida en el pasado —a veces el presente, por esta misma lengua.



Fig. 2 Pedro Lasch
Indianización Global (2009-presente)

LA GLOBALIZACIÓN de nuestros días comienza con la explotación y el genocidio del continente americano. El neoliberalismo contemporáneo es solo una manifestación reciente de este mismo proceso.

(fig. 2) Esta obra de 2009 utiliza tres idiomas coloniales (inglés, español y francés) para producir una nueva cartografía basada en los significados del concepto de *la(s) India(s)* y lo *indígena*. Por un lado, el mapa nos retorna a la experiencia de extrema confusión e ignorancia de los europeos en su llegada al continente americano. Por otro, como un orden global presente o futuro que renombra los continentes, el mapa

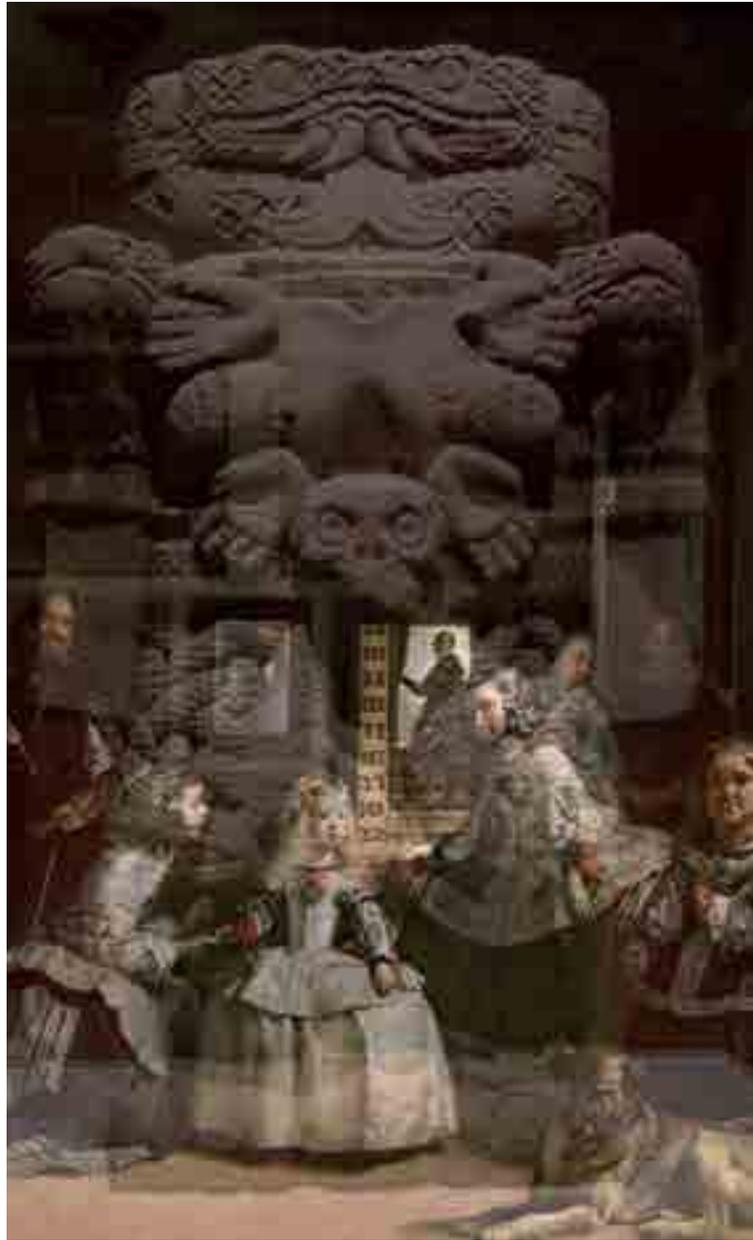


Fig. 3 Pedro Lasch *Coatlícue y Las Meninas* (2008)
no. 13 de la serie *Espejo Negro* (2007-presente)

marca el épico crecimiento político y cultural logrado por las poblaciones que han sido asociadas de forma correcta e incorrecta con *la(s) India(s)* y *lo indígena*.

LA MODERNIDAD es inseparable de la colonialidad. La estética descolonial por tanto no es moderna, ni posmoderna, sino un movimiento en búsqueda de otras alternativas.

(fig. 3) *Coatlícue y Las Meninas* (2008) pertenece a la serie *Black Mirror / Espejo Negro*, un proyecto que comenzó cuando el Nasher Museum comisionó una nueva instalación mía para acompañar la exposición *De El Greco a Velázquez: arte durante el reinado de Felipe*



Fig. 4 Pedro Lasch
McSickle (2003)

///. El libro bilingüe del mismo título incluye treinta y nueve fotografías del proyecto, así como textos críticos de expertos en distintas disciplinas. La serie en general, con sus juegos de reflejos y transparencias, imposibilita la separación de lo presente, lo moderno y lo prehispánico. Es importante apuntar que estos reflejos van en contra de las teorías de fusión, como el mestizaje, enfocándose en la noción de la diferencia y la cotemporalidad. La imagen publicada aquí presenta el binomio de modernidad/colonialidad en su forma más icónica. La obra propone dos exposiciones temporales de la *Coatlícue* azteca frente a *Las Meninas* de Velázquez. Las obras serían expuestas con un vidrio negro colgando entre ellas, generando distintas capas visuales de reflejos que las integran entre sí, con los visitantes, y los contextos específicos de las dos exposiciones. La primera exposición ocurriría



Figs. 5-7 Simulaciones de reconstrucciones de las Torres Gemelas en la zona desmilitarizada de Panmunjum entre Corea del Norte y Corea del Sur, Bahía de Guantánamo en Cuba y Atenas.

en El Prado (Madrid), trayendo la escultura azteca desde México. La segunda sucedería en México, llevando allá el famoso cuadro español para exponerlo en el Museo de Antropología (Ciudad de México), hogar habitual de la *Coatlicue*.

LA ESTÉTICA DESCOLONIAL emplea las tensiones de distintos poderes coloniales contemporáneos o anacrónicos como fuente creativa y de resistencia.

(figs. 5-7) Así como la modernidad es inseparable de la colonialidad, el conflicto entre poderes coloniales es también algo que se asume como parte del campo de trabajo descolonial. Estas tensiones nutren el siguiente grupo de obras: entre la hoz y el martillo y la M de McDonald's resurge el poder milenario chino. Las Torres Gemelas como supuesto ícono del final de la guerra fría colocadas en la frontera de las dos Coreas —la más militarizada del planeta y mucho menos discutida que la de Berlín—, ponen en evidencia la continuación de esta guerra bajo otro nombre, así como lo hacen cuando aparecen en Guantánamo, la infame base militar estadounidense en Cuba. A diferencia de su interpretación desde la teoría capitalista o marxista, la guerra fría misma se convierte bajo el lente descolonial en uno de tantos conflictos históricos entre poderes imperiales. Las tensiones de poder se manifiestan, sin embargo,



Figs. 8-9 Pedro Lasch
Twin Towers GoGlobal (2001-11)

como transculturación mediada dentro de las estructuras sociales y los mismos individuos que las conforman, no como claras líneas de división en el sentido del *clash of civilizations* de Samuel Huntington.

NO BASTA DESCOLONIZAR la estética en el presente, hay que transformar y contaminar el pasado mismo. Si el arte de Occidente quiere mantenerse como parte del canon universal —nunca más su equivalente—, tendrá que transformarse tan radicalmente como el arte del presente.

(figs. 8-9) Entre 2001 y 2011 he producido trabajos de nuevos medios y arte tradicional donde las Torres Gemelas de Nueva York reaparecen en distintos lugares del mundo. El cuadro de *WTC Bagdad* (fig. 8) presenta a las torres justamente en el lugar donde se encuentra hoy la embajada de Estados Unidos más grande del mundo. Las torres de Afganistán suplantando a los Budas detonados y se alzan sobre el fracaso del imperio soviético. Pero la provocación política dentro de estos escenarios de guerra es solo una parte del proyecto. La imitación conscientemente crítica de los lenguajes visuales coloniales —cada cuadro en la serie *Phantom Limbs* se apropia de técnicas y estilos específicos asociados con el canon occidental— es de igual importancia para estas obras y la estética descolonial en general.

EL COLONIALISMO FINANCIERO y el complejo militar industrial transnacional son los campos de mayor cooperación y coordinación de distintos estados coloniales y sus élites. Para enfrentarlos, la estética descolonial emplea acciones y formas sociales que podrán no reconocerse como artísticas.

(fig. 10) El proceso de *endocolonización* por los gobiernos hacia sus propios sujetos es cada vez más evidente y se lleva a cabo a través del uso antidemocrático de los impuestos, la política antilaboral y el

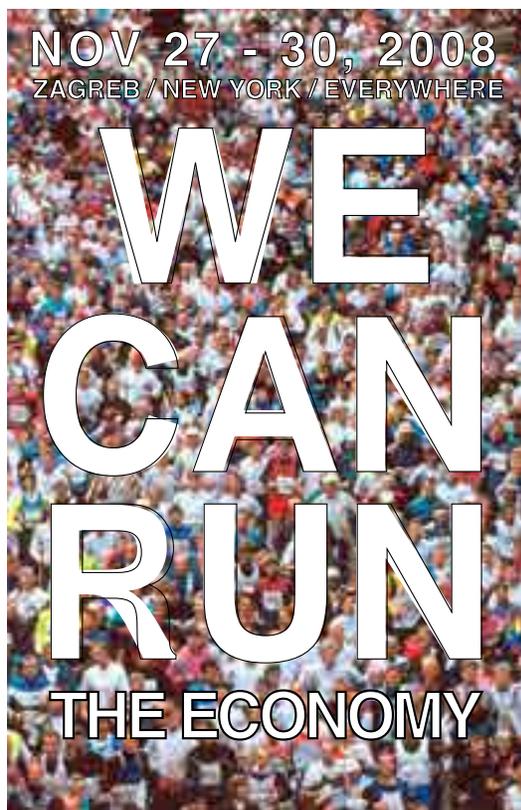


Fig. 10 16 Beaver y Brian Holmes
We Can Run... the Economy (2008)

endeudamiento individual y colectivo con las instituciones bancarias transnacionales. Las poblaciones generales de Grecia, Italia y España, beneficiadas en el pasado por el poder colonial de sus estados, solo pueden verse colonizadas ahora por Alemania, Francia y la llamada Unión Europea con la participación de sus mismas élites en este proceso de colonización. En una serie de ecos del famoso Saturno en el cuadro de Goya, los centros devoran a las colonias, Europa devora a sus naciones y las naciones devoran a sus propios hijos. Se beneficiarían todos entendiendo mejor la muy relevante historia de Haití, primera nación americana donde todos los ciudadanos se hacen libres, pero también la primera donde se traduce directamente la esclavitud de una administración colonial al concepto de deuda externa de la siguiente.



Fig. 11 Pedro Lasch, Esther Gabara y colaboradores locales *Reflejo ausente*, de la serie *Naturalizaciones* (2002-presente)



Fig. 12 Pedro Lasch, Miguel Rojas Sotelo y colaboradores
Independencia, Revolución... Narcochingadazo (2009-presente)

LA ESTÉTICA DESCOLONIAL entiende que el arte social y efímero son las formas culturales más comunes en la historia global. La obsesión europea y estadounidense por periodizar estas prácticas como si fueran la creación de una vanguardia reciente es una demarcación territorial que, dentro de la tradición de las categorías colonialistas, se hace del fruto que cultivaron otros.

(figs. 11-13) En la serie de *Naturalizaciones* se experimenta colectivamente con máscaras espejo para descubrir y repensar las estructuras sociales, la percepción del espacio, así como diferentes nociones de la raza y el género asociados con el rostro humano. En la serie *Independencia, Revolución... Narcochingadazo* los aniversarios seculares estatales sirven de trasfondo para explorar el conceptualismo pobre de los números y la palabra como estrategia cultural, al mismo tiempo que se crecen dentro del proyecto las historias alternativas de los participantes en un campo de creación colectiva.



Fig. 14 Logotipo oficial con anuncio en persa para el Día Internacional Sin Inglés (18 de diciembre del 2011)

LA LENGUA ES UN VEHÍCULO FUNDAMENTAL de la imposición colonial, pero también el puente a las memorias y solidaridades de la resistencia. Los sujetos coloniales tendemos a ser políglotas. La estética descolonial nace, entonces, en conversaciones entre varios idiomas.

(fig. 14) Por un lado, se trata de reformar a los agentes monolingües del inglés a través de un ayuno temporal. Pero este día sin inglés a nivel global puede también convertirse en un día sin español en una población indígena, o un día sin ruso en la ex-Unión Soviética. Veremos en esta aventura anual qué tan francas son nuestras lenguas francas.

Pedro Lasch

Pedro Lasch es profesor de práctica y teoría del arte en el Departamento de Arte, Historia del Arte y Estudios Visuales de la Universidad de Duke y trabaja en Nueva York con grupos inmigrantes y colectivos de arte, principalmente 16 Beaver Group. Como artista ha expuesto en numerosas instituciones como Queens Museum en Nueva York o la plataforma AND AND AND en Documenta 13.

Descolonizando nuestros propios otros

Rogelio López Cuenca

LA IRRUPCIÓN, A partir de las últimas décadas del siglo xx, de los estudios poscoloniales en el ámbito académico, y del multiculturalismo en el panorama de las producciones culturales y artísticas, ha dejado, sin embargo, en España, como, ¡ay!, quizá era de prever, impávida a gran parte de las actitudes dominantes en el campo de la crítica y las prácticas artísticas, que aparentan indemne indiferencia, como si con ellas no fuera la cosa —pudiera no ir la cosa—, como si la necesaria descolonización no hubiera de tener entre sus objetivos principales la crítica radical y el desmantelamiento del pensamiento colonizador.

La común aceptación de que la experiencia colonial española es agua pasada, y hace ya mucho, zanja el general desinterés que la sociedad española y sus clases dirigentes muestran acerca de una relectura crítica de nuestro pasado, y de las responsabilidades, como antigua potencia. Una historia que aún hoy día se enuncia en clave imperial, de decimonónica oda autocomplaciente, y que conforma el marco en el que campa a sus anchas un discurso identitario que se mece poco más allá del racismo *tout court* y el paternalismo más irritante —ambos arraigados en una arrogante visión inferiorizadora de los pueblos que fueron colonizados y de sus expresiones culturales—.

En sus *Quaderni del carcere*, Antonio Gramsci cita y corrige a Benedetto Croce: «La historia es siempre historia contemporánea, esto es, política». Este convencimiento guía los diversos trabajos en que más explícitamente he intentado abordar la persistencia de la lógica colonial en nuestra historia más inmediata y su continuidad, todo lo más, malamente camuflada, en el presente. Voy a comentar someramente el acercamiento

que, desde dos de mis trabajos, he ensayado sobre esta problemática: *El Paraíso es de los extraños* (1999-actualidad) y *Saharawhy* (2012) —este último realizado en colaboración con Elo Vega—.

Los escolares españoles de los años cincuenta y sesenta del siglo XX tuvieron como libro de texto una llamada *Enciclopedia Álvarez* de la que se publicaron más de veinte millones de ejemplares. En su tomo correspondiente al *Tercer Grado* en una de sus páginas y junto a una ilustración de la Giralda de Sevilla, se podía leer: «Mahoma fue un árabe alucinado que se fingió enviado por Dios para predicar la doctrina verdadera»; y conti-



Fig. 1 Rogelio López Cuenca
El Paraíso es de los extraños (1999-actualidad)

nuaba así: «los árabes, fanatizados por sus predicaciones, emprendieron la guerra santa para imponer su doctrina por la fuerza de las armas». Estas desdeñosas observaciones nada habrían de extrañar a los lectores de la época, inmersos en una educación sustentada en los principios del fascismo clerical de la dictadura franquista: el nacional-catolicismo. En la misma página, unos párrafos más abajo, el texto puntualizaba que «en España, los árabes protegieron la cultura» y que «Adberramán III y Alhakén II protegieron tanto la cultura que en su tiempo apenas había analfabetos».

La condena y el rechazo genéricos del Islam como religión falsa y nefasta —de los que el uso de términos como *alucinado*, *fingir*, *fanatizado* dan fe— y su sorprendentemente desenfadada convivencia con la consideración, el respeto y la admiración por la cultura árabe en el momento en que esta entra en contacto con lo español, señalan una ambigüedad y ambivalencia típicas de nuestra sociedad y nuestra cultura respecto a ese período de su historia y a ese aspecto de su identidad.

5 ARTISTAS

5

¿Cuál es la función del arte hoy en día?

5 PREGUNTAS

Patricia Esquivias

- Recordar que todo es viable.
- Recordar que todo es viable.

Esther Ferrer

La que cada persona que lo hace quiera darle. Personalmente pienso que hoy como desde los tiempos de Altamira y Lascaux el arte ayuda a vivir, podría decir ayuda a soportar la vida e incluso gozar de ella, según el día que se tenga y lo que se contempla. Además, en ciertos casos, puede ser una cadena de transmisión de informaciones o cuestiones útiles para la sociedad.

tros

obre la negación
órico, el Renaci-
uropa como *no*-
gica directa con
pleto el papel de
e siglos jugara la
de la experiencia
vido la península
andad no puede
na, «a prueba de
e e islámica en el
s, la responsable

no sería sino una
Menéndez Pelayo
te de la literatura
ores cristianos se
e, derrotados, no
no Miguel Ángel
itores que ensal-
o la inteligencia
milde condición,
nvolvía hogaño».
del desprecio del
logo y arquitecto,
traicionero² — se
de obra inmigra-
rística reinventa
fumados, danza
s de las fantasías

scinación y la cu-
id de oro, y el cre-
e y hueso, hoy, se
e primera clase de
or de los Acuerdos
a frente a la *inva*-
ra la inmigración,
manos.

que, desde dos d
Paráiso es de los
último realizado

Los escola
XX tuvieron como
se publicaron má
diente al *Tercer C*
la Giralda de Sev
se fingió enviad

5 ARTISTAS

Wilfredo Prieto

Una pregunta tan esencial como esta llevaría mucho tiempo de reflexión, en mi caso necesitaría un tiempo muy amplio de pensarlo y repensarlo, es casi una ecuación que aún no he descubierto, y que ojala no descubra. Pero si me arriesgo a dar una respuesta modesta, diría que cambiar o enriquecer tu entorno cotidiano, llenándolo de una sensibilidad estética y reflexiva a todo ese accionar diario desde la ocasión más sublime hasta el rincón menos percibido.

Isidoro Valcárcel Medina

Yo creo que tiene la misma función que siempre, evidentemente las condiciones sociales y económicas de las distintas épocas han hecho creer que era otra, pero no es así. Su función es demostrar que la creatividad no tiene límites. Y la creatividad no significa descubrir América a cada paso sino descubrir a lo mejor un rincón de una calle. En este sentido el arte tiene una función primero omnipotente, es decir, está al alcance de todo el mundo. Y si nos referimos al arte oficial que le asigna esta función a los artistas profesionalizados, sería muy sencilla: dar lugar a que alguien se pare y diga "anda, mira" y eso sólo es una cerilla que se ha encendido en su cerebro.

5 PREGUNTAS

Eulàlia Valldosera

El arte es un actuar que queda momentáneamente congelado en una propuesta la mayor parte de veces objetual (aunque ese objeto esté conformado con los efímeros medios de documentación).

tros

obre la negación
órico, el Renaci-
uropa como *no-*
gica directa con
pleto el papel de
e siglos jugara la
de la experiencia
vido la península
andad no puede
na, «a prueba de
e e islámica en el
s, la responsable

no sería sino una
Menéndez Pelayo
te de la literatura
ores cristianos se
e, derrotados, no
no Miguel Ángel
itores que ensal-
o la inteligencia
milde condición,
nvolvía hogaño».
del desprecio del
logo y arquitecto,
traicionero² — se
de obra inmigra-
rística reinventa
fumados, danza
s de las fantasías

scinación y la cu-
id de oro, y el cre-
e y hueso, hoy, se
e primera clase de
or de los Acuerdos
va frente a la *inva-*
ra la inmigración,
manos.

nuaba así: «los á
la guerra santa p
tas desdeñosas
de la época, inme
fascismo clerical
la misma página,
España, los árabe
El protegieron tan

La conde
falsa y nefasta -
fanatizado dan
cia con la cons
árabe en el mor
señalan una an
dad y nuestra c
aspecto de su ic

que, desde dos d
Paraiso es de los
 último realizado

Los escola
 xx tuvieron como
 se publicaron má
 diente al *Tercer C*
 la Giralda de Sev
 se fingió enviad

nuaba así: «los á
 la guerra santa p
 tas desdeñosas
 de la época, inm
 fascismo clerica
 la misma página,
 España, los árabe
 ll protegieron tan

La conde
 falsa y nefasta -
fanatizado dan
 cia con la cons
 árabe en el mor
 señalan una am
 dad y nuestra c
 aspecto de su ic

La construcción de la idea de España se realiza sobre la negación de Al Andalus —en consonancia con su momento histórico, el Renacimiento, esto es, la propuesta de una refundación de Europa como *no-Islam*, mediante el establecimiento de una línea genealógica directa con la Antigüedad grecolatina que pretende ignorar por completo el papel de eslabón imprescindible entre esos mundos que durante siglos jugara la civilización islámica—. España se idea sobre el desdén de la experiencia civilizacional más duradera —casi 800 años— que haya vivido la península ibérica, reduciéndola a un efímero accidente cuya liviandad no puede afectar sino muy levemente a la intemporal esencia hispana, «a prueba de milenios¹», diluyendo su valoración como sociedad árabe e islámica en el predominio de esa identidad, que sería, a fin de cuentas, la responsable de tan magnífico período de nuestra historia.

Bajo esta perspectiva, el encomio de Al Andalus no sería sino una variante de autoelogio chovinista. Es conocida la tesis de Menéndez Pelayo por la cual interpreta la innegable maurofilia de gran parte de la literatura española como un gesto de generosidad que los vencedores cristianos se permiten respecto a sus antiguos enemigos, una vez que, derrotados, no representan ningún peligro efectivo. Otros autores, como Miguel Ángel Laredo Quesada, han señalado cómo «los mismos escritores que ensalzaban en sus romances el valor, la apostura, la bizarría o la inteligencia del moro de antaño, despreciaban con toda su alma la humilde condición, la ignorancia y el extraño mundo cultural en que se desenvolvía hogaño». Esta celebración del árabe del pasado como coartada del desprecio del moro del presente —aquel, admirablemente refinado astrólogo y arquitecto, caballero galante y poeta; este, ignorante y bruto, servil y traicionero²— se reproduce hoy en el contexto de la explotación de la mano de obra inmigrada del Magreb, y tiene lugar al tiempo que la industria turística reinventa una exquisitamente depurada Al Andalus —jardines perfumados, danza oriental, sedas, sensualidad...— adaptada a las exigencias de las fantasías escapistas del consumidor actual.

Este chocante contraste entre, por una parte la fascinación y la curiosidad hacia ese moro ideal que otrora fuimos, en su edad de oro, y el creciente rechazo hacia su degradada materialización en carne y hueso, hoy, se intensifica a partir de la incorporación de España a club de primera clase de la Unión Europea (1985) y se agudiza con la entrada en vigor de los Acuerdos de Schengen (1995) y la constitución de la Fortaleza Europa frente a la *invasión extracomunitaria*, reforzada por restrictivas leyes contra la inmigración, abolición de facto de la universalidad de los derechos humanos.

1 Castro, Américo, citado por Juan Goytisolo, *Crónicas sarracinas*, 1981.
 2 Caro Baroja, Julio, *Los moriscos del reino de Granada*, 1957.

En ese contexto —e intentando articular toda una serie de trabajos que, más o menos independientes entre sí y vinculados solo de un modo inconsciente, había venido realizando desde principios de los noventa—, en 1999 di comienzo a un proyecto de investigación sobre la actualidad, y la actualización, de este fenómeno: *El Paraíso es de los extraños* (figs. 1-4). Tomando prestado el título de un hadiz citado por Amin Maalouf en su novela *León el Africano*, se trata de un proceso abierto que, mediante exposiciones, publicaciones, cursos y talleres, se propone, desde el ámbito propio de las prácticas artísticas contemporáneas, un acercamiento



Fig. 2 Rogelio López Cuenca
El Paraíso es de los extraños (1999-actualidad)

crítico al modo en que, principalmente a través de las imágenes, tiene lugar el proceso de producción y reproducción de lo que Edward Saïd ha definido como *Orientalismo* —esa «disciplina sistemática a través de la cual la cultura europea ha sido capaz de manipular e incluso dirigir Oriente, desde un punto de vista político, sociológico, militar, ideológico, científico e imaginario»—. El proyecto presta particular atención al modo en que en España se realiza este fenómeno, lo que obliga a complejizar, a veces hasta su desbordamiento, las tesis saidianas, sobre todo en el caso de Andalucía —erigida a partir del siglo XVIII en epítome y emblema de lo español—, donde se produce un doble juego de espejos en el que, como objeto *orientalizado*, a su vez se constituye en sujeto capaz de explotar, hasta la profesionalización, tal condición para su beneficio, *hiperorientalizándose*, a la vez que desplaza la frontera del exotismo más al sur, creando su propio oriental en el Magreb.

El oriental, *el otro*, cumple el papel esencial de definir a Occidente como un retrato invertido, en negativo, marcando los límites infranquea-

bles de nuestra identidad. Cuando se habla de Islam, se elimina implícitamente la idea de tiempo, Oriente no tiene historia, es algo inalterable, inamovible. A diferencia de nosotros, que evolucionamos, progresamos, nos perfeccionamos, incluso rejuvenecemos, el musulmán de nuestro imaginario permanece fiel a su estereotipo, estático e inmóvil. Así, cuando a raíz del fin de la guerra fría y la caída del comunismo, el capitalismo global necesitó sustituir esa amenaza por otro chivo expiatorio, ahí estaba el Islam, en donde lo dejamos, disponible, como enemigo total. Y nada más fácil de reactivar que un mito que solamente abandona su sueño



Fig. 3 Rogelio López Cuenca
El Paraíso es de los extraños (1999-actualidad)

ensimismado en los folletos turísticos para emerger en forma de peligro: cualquiera de sus gestos desafía nuestra tranquilidad, nuestro lugar en la cúspide del mundo neocolonial.

En el contexto español, nuestro oriental inmediato, el moro, el magrebí, también estaba listo para emerger reforzando su papel de frontera, de enemigo, insertado en sus recurrentes reparaciones como tal a lo largo de la historia: desde la legendaria narración fundacional de España, en la épica de la Reconquista —concepto que en sí mismo incorpora la idea de usurpación, de ilegitimidad de Al Andalus— hasta la iniquidad del terrorista islámico de hoy mismo, pasando por la abyección del bárbaro rifeño de las guerras coloniales en Marruecos, o las atrocidades de las tropas *voluntarias* con que los generales africanistas degollaron la República, o la feroz estampa de la guardia mora con que el tirano engalanó su hazaña genocida.

En realidad, *el moro bueno* en España tiene su casa en la literatura. Y en la fantasmagoría. Ya en los romances y novelas de tema morisco,

ya en las relecturas que de estas hará Washington Irving, o en las de Federico García Lorca, el héroe moro nunca fue real. Habrá que esperar a la dramática historia de la fallida descolonización del antiguo Sáhara español (1975) para que el inventario de idealizaciones positivas de lo árabe pueda descargarse sobre alguien realmente existente.

El sentimiento de identificación y solidaridad de la sociedad española con el independentismo saharauí goza de tal grado de hegemo-

El sentimiento de identificación
y solidaridad de la sociedad española
con el independentismo saharauí goza
de tal grado de hegemonía
—prácticamente de unanimidad—
que abarca los más antagonistas
extremos del espectro ideológico

nía —prácticamente de unanimidad— que abarca los más antagonistas extremos del espectro ideológico. El hecho de que en la defensa de la causa saharauí coincidan la extrema izquierda revolucionaria con la ultraderecha filonazi, precisa sin duda de algún fundamental elemento aglutinante, que, como han observado, entre otros, escasos, investigadores como Eloy Martín Corrales, tiene más bien carácter negativo: se trataría de un sentimiento a la contra, más que pro-saharauí, anti-marroquí. Algo íntimamente, maquinalmente, español. Ya hemos visto los fundamentos y antecedentes históricos de esta actitud, el último de los cuales sería precisamente la afrenta no aceptada de la pérdida de la última colonia a manos justamente del enemigo por antonomasia.

Así, frente al *moro malo*, el marroquí —depositario y síntesis de todos los clichés negativos: mentiroso, traidor, despótico, cruel, cobarde, sucio, avaro, perezoso, bestial, fanático, corrupto, ladrón, servil, machista...—, se levanta el *moro bueno*, el saharauí, enésima reedición del mito del buen salvaje, con su valor, paciencia, honestidad, su dignidad y su hospitalidad, con su belleza física y el respeto por sus tradiciones, su austeridad, su vida en armonía con la naturaleza... a lo que habría que

sumar la observación corriente de que no son *tan religiosos, tan musulmanes*, o sea, que son más *como nosotros*. Proximidad esta a la que, si se añade su condición de hispanoparlantes, colmaría una identificación casi absoluta. Lo que tampoco puede ser el objetivo, ya que es necesario mantener una serie de rasgos diferenciales que permitan utilizar a este otro como receptáculo de deseos, fantasías y frustraciones que están en el origen de su edificación como máscara y sombra, como arquetipo.



Fig. 4 Rogelio López Cuenca
El Paraíso es de los extraños (1999-actualidad)

Ni que decir tendría que este análisis en modo alguno pretende mermar el reconocimiento de la justicia y razón que, con el respaldo de la legalidad internacional, ampara el derecho a la autodeterminación del pueblo saharauí, la condena de la ilegítima ocupación del territorio por parte del Reino de Marruecos y su inadmisible política represiva contra la población autóctona, en cuya dramática existencia se consume, con los inequívocos trazos del racismo eurocéntrico, el destino de las *razas inferiores*.



Figs. 5-8 Rogelio López Cuenca en colaboración con Elo Vega
Saharawy (2012)

El trabajo que hemos realizado sobre este tema, *Saharawy* (figs. 5-8) —en colaboración con Elo Vega, junto con quien ya lo habíamos abordado en 2009, en el vídeo *Historia de dos ciudades*, producido para la exposición *Atopía*, en el CCCB de Barcelona—, se acerca a este conflicto, que a casi cuarenta años de su inicio y veinte años después del alto el fuego y el despliegue de fuerzas de interposición de la ONU (1991), no presenta indicios de estar próximo a su solución, y lo hacemos con la intención de dilucidar los motivos de ese compás de espera. Y si no, por lo menos, intentar atisbar la formulación de las preguntas correctas acerca de por qué para los diferentes agentes implicados —Marruecos, Argelia, el Frente Polisario y ciertos países occidentales, entre ellos España— el mantenimiento del statu quo es más beneficioso que una hipotética resolución.

Las víctimas reales que este conflicto ha producido y causa se merecen, creemos, algo más que muestras prácticamente gratuitas de

solidaridad —mera continuidad con frecuencia de gestos caritativos más destinados al autoconsuelo y el alivio de culpas irredentas— o simbólicos brindis al sol, grandilocuencia vana.

El reconocimiento de la complejidad del proceso es indispensable si se quiere imaginar, por lo menos, una dinámica nueva, capaz de conducir a una salida. Para ello, el rol de las prácticas artísticas ha de ser el de aportar perspectivas que ayuden a la reelaboración de propuestas de relectura de determinados aspectos excluidos o relegados de la narración oficial y que puedan contribuir a entablar un diálogo entre las distintas memorias que palpitan y se agitan en el interior de la Historia. Como propone Rancière:

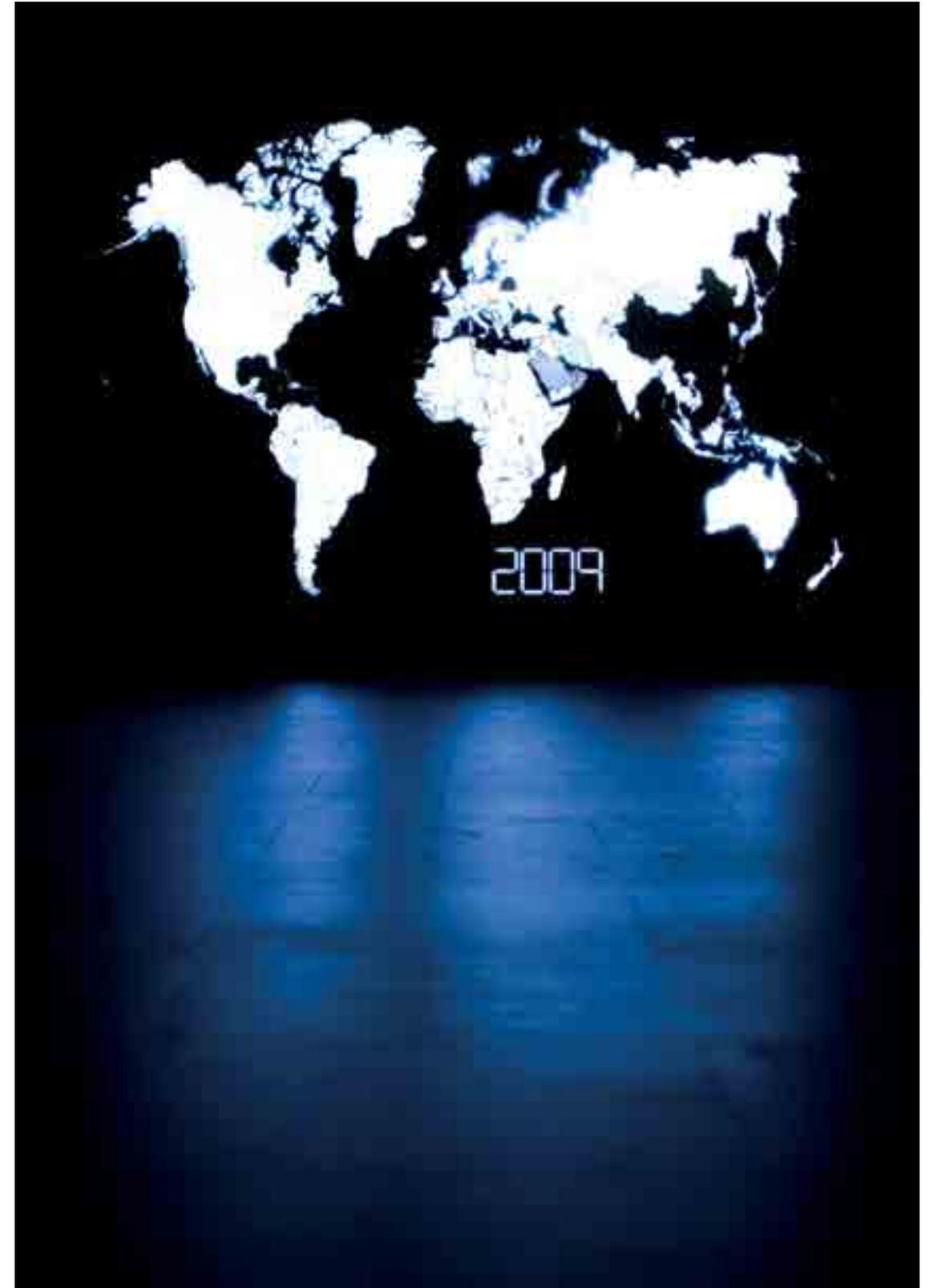
«Crear formas de intervención que no se limiten a suministrar otros datos, sino que cuestionen esta distribución de lo dado y de sus interpretaciones, de lo real y de lo ficticio».

Rogelio López Cuenca

Rogelio López Cuenca es un artista cuyo trabajo aborda la denuncia desde estrategias basadas en el juego lingüístico y la ironía. Ha expuesto en numerosas instituciones nacionales como MUSAC o MACBA o en bienales como la de São Paulo, Estambul o Manifesta.

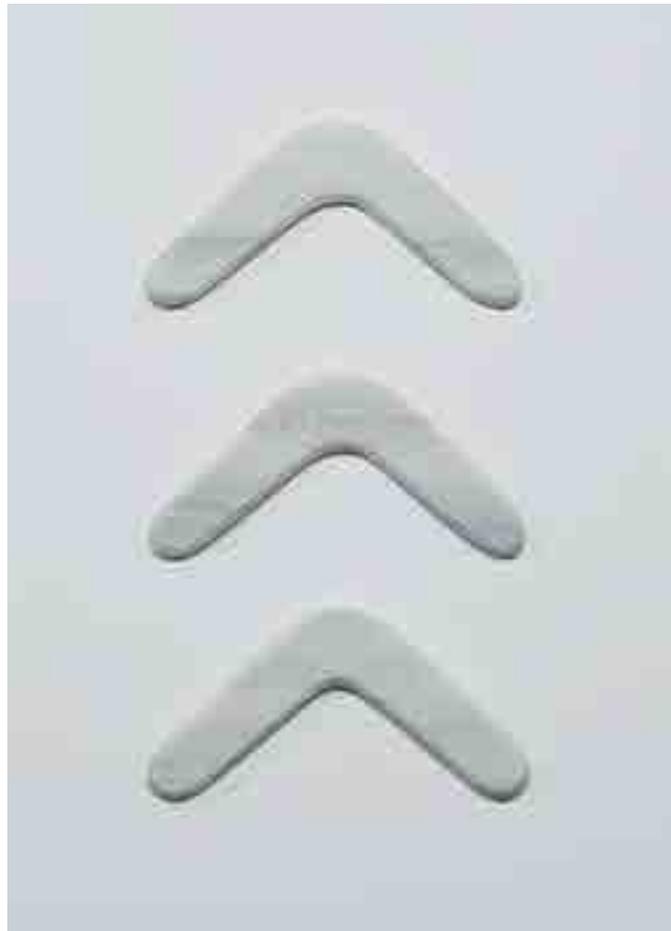
BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, ANTONIO, *Enciclopedia Álvarez, Tercer Grado*, Valladolid, 1966.
CASTRO, AMÉRICO, citado por Juan Goytisolo, *Crónicas sarracinas*, 1981.
GRAMSCI, ANTONIO, *Quaderni del carcere (1929-1935)*, 2007.
LADERO QUESADA, MIGUEL ÁNGEL, *Granada: historia de un país islámico*, 1979.
MAALOUF, AMIN, *León el Africano*, 1986.
MARTÍN CORRALES, ELOY, *La imagen del magrebí en España*, 2002.
MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, *Orígenes de la novela*, 1905.
RANCIÈRE, JACQUES, *Sobre políticas estéticas*, 2005.
SAID, EDWARD, *Orientalismo*, 1979. Edición española, 1990.
<http://lopezcuenca.com/paraiso/paraiso.html>
<http://saharawy.net>









Imágenes

- 344
Cristina Lucas
Light Years (2009-10)
- 345
Tania Bruguera
El cuerpo del silencio
(Sin título #2) (1998)
- 345
Santu Mofokeng
The Black Photo Album / Look at me
(1997)
- 346
Juan Downey
Yanomami with Camera (1976)
- 347
Piero Golia
Going to Tirana (2001)
- 348
Dias & Riedweg
Each Thing his Place,
Another Place, Another Thing
(2009)
- 348
Pilar Albarracín
La noche 1002 I (2001)
- 349
Antonio Caro
Colombia (1976)
- 349
Priscilla Monge
Boomerangs (1998-2000)
- 350
Doris Salcedo
Shibboleth (2007-08)

5 ARTISTAS 5 PREGUNTAS

*Las cuestiones que conforman **5 ARTISTAS - 5 PREGUNTAS** recogen algunas inquietudes que surgieron en los cursos de introducción al arte actual. Hemos preguntado a cinco artistas que trabajan en la actualidad y que han participado en la universidad popular, ya sea como conferenciantes o porque sus obras han sido discutidas en los debates.*

Victoria Gil-Delgado

Victoria Gil-Delgado

Victoria Gil-Delgado es educadora en el CA2M y comisaria independiente.

ARTISTAS INVITADOS:

Patricia Esquivias

Caracas, 1979

Crea vídeos empleando tecnología low-cost y con una estética Do it yourself (Hazlo tú mismo). En sus creaciones une imágenes de diversas fuentes, creando narrativas fragmentadas que presentan interpretaciones de lo cotidiano de la misma manera que eventos históricos.

Esther Ferrer

San Sebastián, 1937

Licenciada en Ciencias Sociales y Periodismo, arranca su carrera artística a principios de la década de los 60. En 1966 se une al grupo experimental Zaj, donde sobre todo mezcla música y performance. A parte, Ferrer ha realizado performance, instalaciones, fotografías para provocar una reflexión incisiva, humorística y perturbadora sobre los objetos, el tiempo, el sonido, la acción, el aburrimiento o el ridículo.

Wilfredo Prieto

Sancti Spiritus, 1978

Su obra suele desvelar los símbolos o leyes por las que se rige nuestra sociedad poniendo al espectador en una situación aparentemente absurda pero que habla de nuestra realidad más cotidiana. Es significativa su primera participación en la Bienal de La Habana en 2001 con la pieza Apolítico, una instalación que constaba de banderas de una treintena de países, reproducidas en blanco y negro.

Isidoro Valcárcel Medina

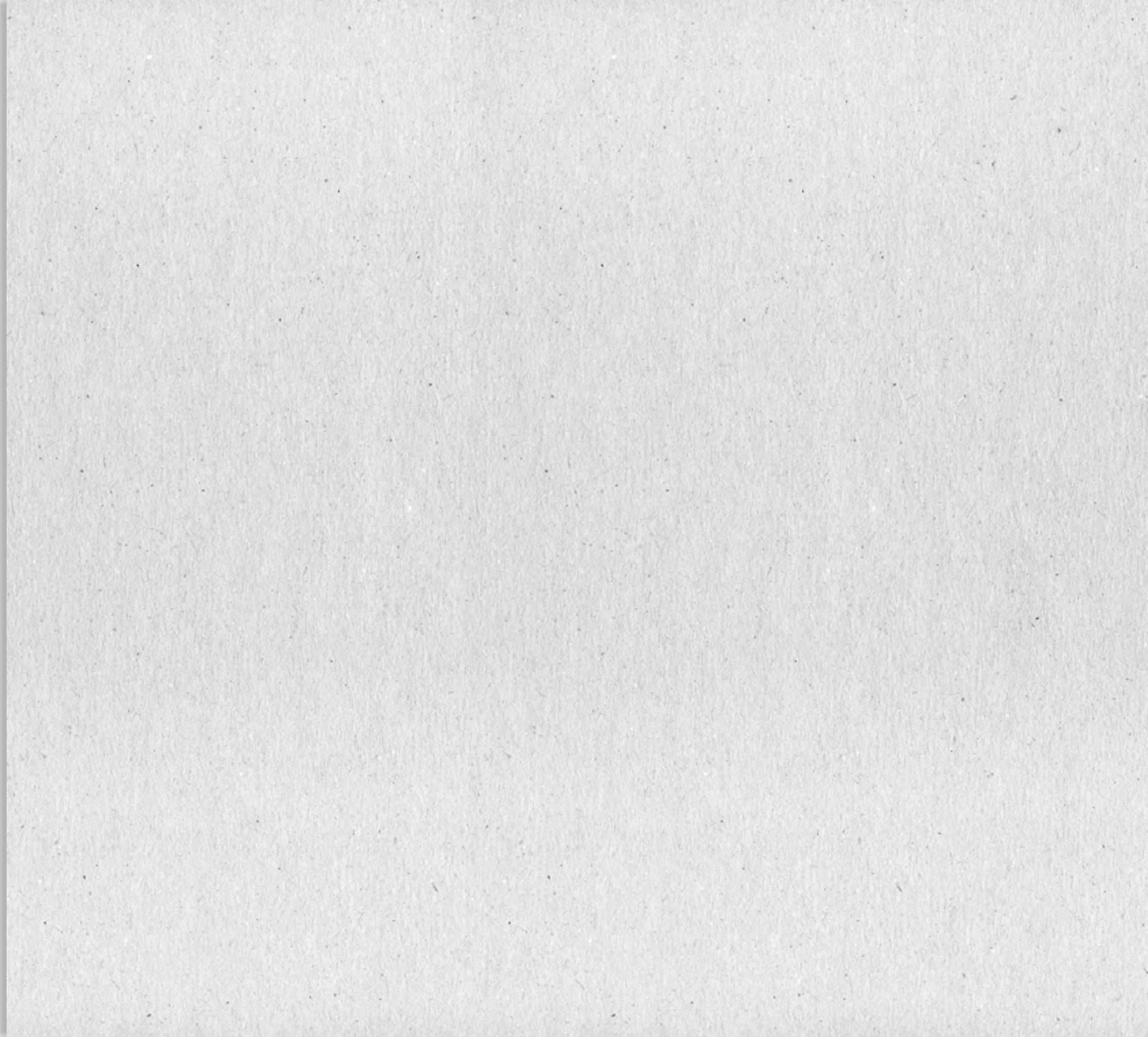
Murcia, 1937

Desde mediados de los años sesenta cuestiona mediante su trabajo el estatus de la obra de arte y su valor estetizante, así como los marcos institucionales donde esta tiene lugar. Su práctica abarca desde la poesía experimental, la música y el mail art hasta el cine, la performance o las intervenciones sonoras.

Eulalia Valldosera

Vilafranca del Penedès, 1963

Artista cuyo trabajo ha girado desde los inicios de su trayectoria en torno a tres constantes: el propio cuerpo, los entornos domésticos y la relación con el otro. Muchas de sus instalaciones parten de situaciones y generan nuevas narrativas en torno a objetos.



Créditos fotográficos

Presentación

Figs. 1-2 MARTÍ ANSON, cortesía del artista; **fig. 3** KARMELO BERMEJO, © VEGAP, Madrid, 2012, cortesía del artista//

Los lugares del espectador

Ver a distancia: **fig. 1** MARCEL DUCHAMP, © Succession Marcel Duchamp/VEGAP y ADAGP, Madrid, 2012; **fig. 2** ABRAHAM BOSSE, Biblioteca Nacional de Francia; **fig. 3** ISIAIAH WEST TABER, © Photo RMN-Grand Palais-M. Bellot; **fig. 4** JOHN HEARTFIELD, © The Heartfield Community of Heirs/VEGAP, Madrid, 2012; **fig. 5** © CAROL GOODEN, y The Trisha Brown Company; **figs. 6-7** DANIEL BUREN, © D.B.-ADAGP, Paris/VEGAP, Madrid, 2012, cortesía Lisson Gallery, Londres; **fig. 8** HANS HAACKE, © Hans Haacke/VEGAP, Madrid, 2012 / VG Bild-Kunst, cortesía Paula Cooper Gallery, Nueva York; **fig. 9** BRUCE NAUMAN, © Bruce Nauman/VEGAP, Madrid, 2012; **fig. 10** VALIE EXPORT, © VALIE EXPORT/VEGAP, Madrid, 2012, foto: Werner Schulz, cortesía Charim Galerie, Viena; **fig. 11** WILFREDO PRIETO, cortesía del artista; **fig. 12** ANTONI MUNTADAS, © Muntadas/VEGAP, Madrid, 2012, foto: © Joaquín Cortés/ Román Lores; **fig. 13** FRANÇOISE VANNERAUD, cortesía de la artista; **fig. 14** CARL ANDRÉ, © Carl André/VEGAP, Madrid, 2012, cortesía Paula Cooper Gallery, Nueva York; **fig. 15** CARLOS FERNÁNDEZ-PELLO, cortesía del artista; **fig. 16** ANTONI MUNTADAS, © Muntadas/VEGAP, Madrid, 2012, foto: Sascha Dressler; **fig. 17** TOMÁS SARACENO, foto: Alessandro Coco, 53° Biennale di Venezia, 2009, Venecia, Italia, con el apoyo de la Fondazione Garrone, Génova, Italia y Fondazione Sambuca, Palermo, Italia, cortesía del artista y Pinksommer Contemporary Art, Génova, Andersen's, Copenhagen y Tanya Bonakdar, Nueva York; **fig. 18** © Digne Meller-Marcovicz; **fig. 19** © Julio Castro // **¿Pato o conejo?:** **fig. 1** JAMES COLEMAN, © James Coleman, cortesía del artista; **fig. 2** JIRÍ KOVANDA, cortesía de Kontakt. The Art Collection of Erste Group and ERSTE Foundation, Viena; cortesía del artista y GB Agency, París // **En caída libre:** **fig. 1** HANS VREDEMAN DE VRIES, © Deutsche Fotothek, foto: MIK-Center Berlin GmbH, 2008; **fig. 2** Fotosearch. Banco de fotografías; **fig. 3** DUCCIO, Museo dell'Opera del Duomo, Siena, Web Gallery of Art; **fig. 4** PAOLO UCCELLO, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino. Web Gallery of Art; **figs. 5-6** J. M. W. TURNER, 5 Museum of Fine Arts, Boston; 6 National Gallery, Londres, vía Wikimedia Commons; **fig. 7** Frankfurter Allgemeine Zeitung; **fig. 8** ESA/NASA-SOHO/LASCO // **Imágenes:** **p. 96** FERNANDO GARCÍA DORY, cortesía del artista; **p. 97** OLAFUR ELIASSON, © Olafur Eliasson 2003, foto: © Studio Olafur Eliasson, cortesía del artista, neugerriemschneider, Berlin y Tanya Bonakdar Gallery, Nueva York; y GUSTAVE COURBET, Musée d'Orsay, París, vía Wikimedia Commons; **p. 98** DIEGO DEL POZO, cortesía del artista; **p. 99** CHRISTIAN MARCLAY, cortesía del artista; **p. 101** FELIX GONZÁLEZ-TORRES, © The Felix González-Torres Foundation, cortesía de Andrea Rosen Gallery, Nueva York; PAUL CÉZANNE, © RMN (Musée d'Orsay)/Hervé Lewandowski; y MARCEL BROODTHAERS, © Marcel Broodthaers State, cortesía Marian Goodman, Nueva York; **p. 102** BAS JAN ADER, en colaboración entre Bas Jan Ader Estate, Mary Sue Ader-Andersen y Patrick Painter Editions//

Del control a la crisis y vuelta a empezar

Un paseo por la crisis de siempre: **figs. 1-4** DUCHENNE DE BOULOGNE, Mecanismo de la fisonomía humana o análisis electrofisiológico de las pasiones aplicable a la práctica de las artes plásticas, 1876, vía Wikimedia Commons; **fig. 5** WILFREDO PRIETO, cortesía del artista; **figs. 6-10** BILL VIOLA, © Bill Viola, fotos: Kira Perov; **fig. 11** JACQUES-LOUIS DAVID, Museos reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas, vía Wikimedia Commons; **fig. 12** ANTONI MUNTADAS, © Muntadas/VEGAP, Madrid, 2012. Muntadas / Bs. As., Espacio Fundación Telefónica - Centro Cultural de España en Buenos Aires - Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires (Argentina) 2007; **fig. 13** KEITH COTTINGHAM, cortesía Ronald Feldman Fine Arts, Nueva York/ www.feldmangallery.com; **fig. 14** PATTY CHANG, cortesía de la artista; **figs. 15-20** JUAN MUÑOZ © Juan Muñoz, foto: Attilio Maranzano // **Vida-destino = 0:** **figs. 1-3** FRANCESC TORRES, cortesía del artista y galería Elba Benítez, Madrid, © VEGAP, Madrid, 2012// **Objetos nómadas:** **figs. 1-3** DAMIEN HIRST, © Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved, DACS 2012; 1 Prudence Cuming Associates Ltd., 2 Stephen White, cortesía White Cube, Londres; **fig. 4** MARCEL DUCHAMP, © Succession Marcel Duchamp/VEGAP y ADAGP, Madrid, 2012; **fig. 5** LUDWIG WITTGENSTEIN, ilustración de "pato-conejo", Philosophical Investigations, sección XI, part II.// **Imágenes:** **p. 146** JORGE MOLDER, cortesía del artista; **p. 147** TONY OURSLER, cortesía Oursler Studio; **p. 148** GILLIAN WEARING, © Gillian Wearing, cortesía

Maureen Paley, Londres; y ANDY WARHOL, © 2012 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. VEGAP, Madrid, 2012, © Tate, Londres, 2012; **p. 149** KEN JACOBS, cortesía del artista; y MARTA DE GONZALO Y PUBLIO PÉREZ PRIETO, cortesía de los artistas; **p. 150** RICHARD BILLINGHAM, cortesía Anthony Reynolds Gallery, Londres; y GREGOR SCHNEIDER, © VEGAP, Madrid, 2012; **p. 151** JENNY HOLZER © 2012 Jenny Holzer, member Artists Rights Society (ARS), NY/VEGAP, Madrid, 2012//

Sobre políticas y poéticas

¿De qué otra cosa podríamos hablar... hoy?: **figs. 1-2** TERESA MARGOLLES, cortesía de la artista y galería Peter Kilchmann, Zurich; **fig. 3** JAMIE REID, cortesía Isis Gallery UK; **fig. 4** WALKER EVANS, © The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florencia 2012; **fig. 5** SHERRIE LEVINE, © The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florencia 2012; **fig. 6** MARTHA ROSLER, cortesía de la artista y Mitchell-Innes & Nash, Nueva York; **fig. 7** cortesía *El Periódico de Aragón*; **figs. 8-10** REGINA JOSÉ GALINDO, cortesía de la artista; **fig. 11** FRANCIS ALYS, cortesía del artista y de la galería Peter Kilchmann, Zurich; **fig. 12** PAWEL ALTHAMER, cortesía del artista, Foksal Gallery Foundation, Varsovia y neugerriemschneider, Berlín; **fig. 13** ANDREA FRASER, © Andrea Fraser, cortesía de la artista; **fig. 14** DORA GARCÍA, cortesía de la artista; **fig. 15** ANTONI MUNTADAS, © Muntadas/VEGAP, Madrid, 2012, colección MACBA, procedente del Fondo de Arte de la Generalitat de Catalunya y Donación Grup de Treball; **fig. 16** WILFREDO PRIETO, cortesía del artista; **fig. 17** cortesía de Yomango.org; **fig. 18** ARTUR ZMIJEWSKI, cortesía Foksal Gallery Foundation, Varsovia; **fig. 19** NE PAS PLIER, foto: Marc Pataut para Ne pas plier, 1994; **fig. 20** movimiento 15M // **Reflexiones sobre el Arte Útil:** **figs. 1-2** TANIA BRUGUERA, cortesía Studio Bruguera, foto: Marcos Castillo // **En los márgenes del olvido:** **figs. 1-2** © Archivo Edward Shaw; **fig. 3** LEÓN FERRARI, cortesía Fundación Augusto y León Ferrari; **fig. 4** © Archivo Edward Shaw; **fig. 5** © Archivo Etoétera; **figs. 6-9** cortesía GAC (Grupo de Arte Callejero) // **El ataque del presente al resto del tiempo:** **figs. 1-5** MARÍA RUIDO, cortesía de la artista. **Imágenes:** **p. 228** RAOUL HAUSMANN, © VEGAP, Madrid, 2012/Tate, Londres 2012; **p. 229** KARMELO BERMEJO, cortesía del artista © VEGAP, Madrid, 2012; y WILFREDO PRIETO, cortesía del artista; **p. 230** HANS HAACKE, © Hans Haacke/VEGAP, Madrid, 2012/VG Bild-Kunst, cortesía Paula Cooper Gallery, Nueva York; y FRANCIS ALYS, en colaboración con Cuauthémoc Medina y Rafael Ortega, documentación fotográfica, Lima, Perú, cortesía del artista y la galería Peter Kilchmann, Zurich; **p. 231** SANTIAGO SIERRA, cortesía del artista; BARBARA KRUGER, cortesía Mary Boone Gallery, Nueva York; y MARÍA CERDÁ, cortesía de la artista; **p. 232** CILDO MEIRELES, © Cildo Meireles, cortesía galería Luisa Strina; **p. 233** KRZYSZTOF WODICZKO, © Krzysztof Wodiczko, cortesía galería Lelong, Nueva York; **p. 234** PEPE ESPALIÚ, cortesía Pepe cobo y cía, Madrid. © VEGAP, Madrid, 2012//

En torno al género y el sexo

El largo (y tortuoso) camino de la diversidad: **figs. 1-2** CLAUDE CAHUN, © Jersey Heritage Collections, archivo del CGAC; **fig. 3** JACK SMITH, archivo del CGAC; **fig. 4** BARBARA HAMMER, archivo del CGAC; **fig. 5** HERBERT TOBIAS, archivo del CGAC, © VEGAP, Madrid, 2012; **fig. 6** OCAÑA Y CAMILO, archivo del CGAC; **fig. 7** PEPE ESPALIÚ, cortesía Pepe cobo y cía. © VEGAP, Madrid, 2012; **fig. 8** NICOLE EISENMAN, archivo del CGAC, © Nicole Eisenman, foto: archivo del CGAC © Paco Rocha; **fig. 9** DEL LAGRACE VOLCANO, archivo del CGAC; **fig. 10** GIUSEPPE CAMPUZANO, © Giuseppe Campuzano, foto: Archivo del CGAC © Paco Rocha; **fig. 11** FIERCE PUSSY, © Fierce Pussy, fotografía: archivo del CGAC © Paco Rocha; **fig. 12** RENATE LORENZ & PAULINE BOUDRY, © Pauline Boudry y Renate Lorenz, foto: archivo del CGAC © Paco Rocha; **figs. 13-17** AHLAM SHIBLI, Archivo del CGAC; **fig. 18** AKRAM ZAATARI © MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, foto: imagen MÁS, cortesía de MUSAC // **Las Yeguas del Apocalipsis:** **figs. 1-3** FRANCISCO CASAS y PEDRO LEMEBEL, 1 foto: Pedro Marinello, archivo personal Pedro Lemebel; 2 foto: Paz Errázuriz; **Cuentos de Louise Bourgeois:** **figs. 1-5** LOUISE BOURGEOIS Art © Louise Bourgeois Trust/VAGA, NY/VEGAP, Madrid, 1 foto: Peter Moore, Collection Centre Georges Pompidou, París; 2 foto: Rafael Lobato, cortesía Hauser & Wirth y Cheim & Read; 3 foto: Rafael Lobato, Ursula Hauser Collection; 4 foto: Zindman Fremont, Colección Privada, Alemania // **Imágenes:** **p. 286** ELMGREEN & DRAGSET, © Elmgreen & Dragset 2012, foto: © David Levene; y NAN GOLDIN, © Nan Goldin; **p. 287** ANA MENDIETA, © The Estate of Ana Mendieta Collection, cortesía Galería Lelong, Nueva York; y SIGALIT LANDAU, cortesía Sigalit's studio; **p. 288** CARLOS PAZOS, cortesía del artista, © VEGAP, Madrid, 2012; **p. 289** GUERRILLA GIRLS, © Guerrilla Girls, cortesía www.guerrillagirls.com; **p. 291** MONA HATOUM, colección Telefónica; y JUDY CHICAGO, © Judy Chicago 1979/VEGAP, Madrid, 2012, Collection of the Brooklyn Museum of Art, foto © Donald Woodman; **p. 292** VALIE EXPORT, © Valie Export/VEGAP, Madrid, 2012, foto: Peter Hassmann, cortesía Charim Galerie, Viena//

Un mundo sin periferias

Usted está aquí: **fig. 1** OSWALDO ROCHA, © Oswaldo Rocha, cortesía del artista; **figs. 2-4** 2-3 foto: FRENTE 3 DE FEVEREIRO; 4 foto: Peetssa; **fig. 5** CARLOS MOTTA, cortesía del artista y galería

Filomena Soares, Lisboa; **fig. 6** <http://iconoclasistas.com.ar>; **fig. 7** JEAN FRANÇOIS BOCLÉ, cortesía del artista, © VEGAP, Madrid, 2012; **fig. 8** LEANDRO NEREFUH, archivo Banana; **fig. 9** ELIO RODRÍGUEZ, cortesía del artista; **figs. 10-13** ROGELIO LÓPEZ CUENCA y ELO VEGA, cortesía de los artistas; **fig. 14** RAÚL VALERIO, cortesía del artista; **figs. 15-16** JEAN-ULRICK DÉSSERT, © Jean-Ulrick Désert, foto: Lenden, Ámsterdam, 2000 // **Breve argumento visual por una estética descolonial:** **figs. 1-14** PEDRO LASCH, cortesía del artista // **Descolonizando nuestros propios otros:** **figs. 1-8** ROGELIO LÓPEZ CUENCA, cortesía del artista // **Imágenes:** **p. 344** CRISTINA LUCAS, cortesía de la artista; **p. 345** TANIA BRUGUERA, cortesía Studio Bruguera; y SANTU MOFOKENG © Santu Mofokeng / VEGAP, Madrid, 2012, imágenes cortesía de Lunetta Bartz, MAKER, Johannesburgo; **p. 346** JUAN DOWNEY, © VEGAP, Madrid, 2012; **p. 347** PIERO GOLIA, © Piero Golia, cortesía del artista y Bortolami Gallery, foto: © MARCO/Marta G. Brea; **p. 348** DIAS & RIEDWEG, cortesía de los artistas; y PILAR ALBARRACÍN, © Pilar Albarracín, cortesía de la artista; **p. 349** ANTONIO CARO, © Antonio Caro, cortesía Casas Riegner; y PRISCILLA MONGE, © Priscilla Monge, foto: Dominique Uldry, Berna, Daros Latinamerica Collection, Zurich; **p. 350** DORIS SALCEDO, © Tate, Londres 2012 //

Este libro se terminó de imprimir
en Madrid, en diciembre de 2012.
Ha sido compuesto en Mercury
para titulares y texto
sobre los siguientes papeles:
Fedrigoni Tintoretto Cumino de 140 g,
Torras Cyclus Print de 80 g
y Torras Mega Gloss de 115 g

LECTURAS PARA UN ESPECTADOR INQUIETO reúne un conjunto de textos de diversos especialistas en teoría y práctica artística que abordan asuntos recurrentes en el arte de las últimas décadas: desde la posición del espectador ante el arte actual y sus instituciones hasta la construcción del sujeto moderno y sus crisis; las cuestiones de género; el arte en un mundo global o las conexiones entre la estética y la política. Los temas centrales del libro se presentan a través de textos introductorios acompañados de reflexiones de artistas, estudios de caso, entrevistas, glosarios de términos e imágenes seleccionadas para reforzar, alterar o contradecir el discurso de la palabra.

Un grupo de lecturas, todas ellas inéditas o publicadas por primera vez en castellano, dirigido a aquellos espectadores inquietos que visitan museos y centros de arte y se interrogan por la naturaleza del arte y sus creadores; espectadores que de alguna manera entienden que también forman parte de la obra, que son capaces de completarla, de matizarla, de discutir y de aprender con ella. Para todos ellos, estas lecturas.

CA2M  Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

DIRECCIÓN GENERAL
DE LAS ARTES, Bienes Culturales
Y DE ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS
SUBDIRECCIÓN GENERAL
DE PROMOCIÓN DE LAS BELLAS ARTES