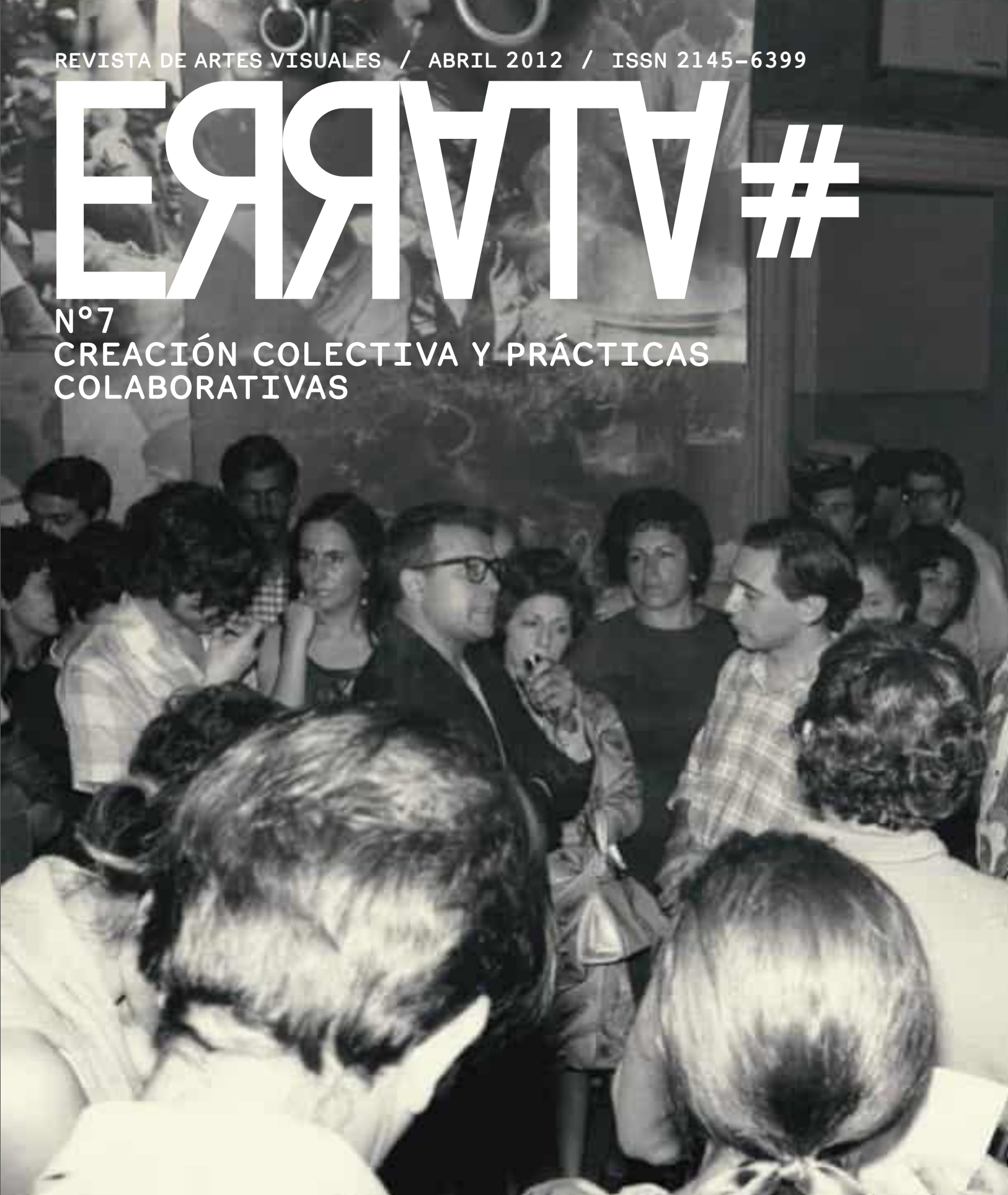


REVISTA DE ARTES VISUALES / ABRIL 2012 / ISSN 2145-6399

ERAVTV

Nº7

CREACIÓN COLECTIVA Y PRÁCTICAS
COLABORATIVAS



AVARTE #

ERRATA#

Nº7, ABRIL 2012

ISSN 2145-6399

© Fundación Gilberto Alzate Avendaño

© Instituto Distrital de las Artes

Alcalde Mayor de Bogotá

Gustavo Petro

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

Clarisa Ruiz

Directora Fundación Gilberto Alzate Avendaño FUGA

Ana María Alzate Ronga

Gerente de Artes Plásticas y Visuales FUGA

Jorge Jaramillo Jaramillo

Gerencia de Artes Plásticas y Visuales FUGA

Katía González, Sergio Jiménez, Andrés García, Raquel Solorzano y Eliana Salazar

Director Instituto Distrital de las Artes IDARTES

Santiago Trujillo Escobar

Subdirectora de Artes IDARTES

Bertha Quintero

Gerente de Artes Plásticas y Visuales IDARTES

Cristina Lleras

Gerencia de Artes Plásticas y Visuales IDARTES

María Buenaventura, Hilda Piedrahíta, Elkin Ramos, Derlys Rodríguez, Julián Serna, Sandra Valencia y María Villa Largacha

ERRATA# es una publicación periódica (cuatrimestral) de carácter crítico y analítico en el campo de las artes plásticas y visuales. Su propósito es analizar y divulgar las prácticas y fenómenos artísticos de Colombia y Latinoamérica. El tema que estructura este séptimo número que presentamos es **Creación colectiva y prácticas colaborativas**

EQUIPO EDITORIAL DE ERRATA#

Directores Cristina Lleras y Jorge Jaramillo Jaramillo

Asesora Katía González

Coordinadora editorial Sofía Parra Gómez

Editores invitados Marcelo Expósito y Javier Gil

Comité editorial nacional

Ricardo Arcos-Palma (Escuela de Artes Plásticas, U. Nacional de Colombia); Ana Franco (Departamento de Arte, U. de los Andes); Pedro Pablo Gómez (Programa de Artes Plásticas y Visuales, ASAB, U. Distrital); Rita Hinojosa de Parra (Carrera de Bellas Artes, U. Antonio Nariño); César Padilla Beltrán (Programa de Artes Plásticas, U. del Bosque), Gustavo Zalamea † (Instituto Taller de Creación, U. Nacional de Colombia) y José Roca.

Comité editorial internacional

Jorge Blasco Gallardo (España); Luis Camnitzer (Uruguay); Karen Cordero Reiman (México); Marcelo Expósito (España-Argentina); Sol Henaro (México); Carlos Jiménez Moreno (España-Colombia); Ana Longoni (Argentina) y Gerardo Mosquera.

Autores, artistas y colaboradores internacionales en este número

Democracia (Iván López y Pablo España), Marcelo Expósito (España-Argentina), Luis Ignacio García (Argentina), Irina Garbatzky (Argentina), Brian Holmes (EE.UU.), Iconoclasistas (Pablo Ares y Julia Risler-Argentina), Internacional Errorista, Polvo de Gallina Negra (Maris Bustamante y Mónica Mayer-México) Robert Smithson (EE.UU.), Emilio Tarazona (Perú) y Javier Toret (España).

Autores, artistas y colaboradores nacionales en este número

Cesar Ernesto Agudelo, Franklin Aguirre, Fabio R. Amaya, Lina Espinosa, María Estrada-Fuentes, Ludmila Ferrari, Dedmar Alberty Garcés, Javier Gil, Nombres Propios (Jaime Cerón, Andrés Gaitán, Humberto Junca, Oscar Monroy, Juan Carlos Ricardo, Sonia Castillo y Berta Ibáñez), Luisa Fernanda Ordoñez, Christian Padilla, José Roca y Carlos Uribe.

Los juicios y contenidos expresados en los artículos firmados son responsabilidad de sus autores y no representan las opiniones de la Revista de Artes Visuales *ERRATA#*, ni de las entidades responsables.

Traducción Marcelo Expósito

Diseño, diagramación y edición digital Tangrama

www.tangramagrafica.com

Corrección de estilo Francisco Thaine y William Castaño

Impresión Imprenta Distrital, noviembre del 2013

Contacto

Instituto Distrital de las Artes

Tel. (571) 379 57 50 ext. 330

Calle 8 # 8 – 52, Bogotá, Colombia

www.idartes.gov.co

revistaerrata#@idartes.gov.co

artespasticas.revista@gmail.com

Fundación Gilberto Alzate Avendaño

Tel. (571) 282 94 91 ext. 228

Calle 10 # 3 – 16, Bogotá, Colombia

www.fgaa.gov.co

Foto de portada: *Tucumán Arde*, Muestra en la CGT, 1968, Rosario. Archivo Graciela Carnevale.

AVRARA

Nº7
CREACIÓN COLECTIVA Y PRÁCTICAS
COLABORATIVAS



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ
HUMANA

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes, Fundación Gilberto Alzate Avendaño

contenido

ERRATA# 7, ABRIL DEL 2012

CREACIÓN COLECTIVA Y PRÁCTICAS COLABORATIVAS

EDITORIAL 12

16 **LA POTENCIA DE LA COOPERACIÓN. DIEZ TESIS SOBRE
EL ARTE POLITIZADO EN LA NUEVA ONDA GLOBAL DE MOVIMIENTOS** / Marcelo Expósito

Dissensus Communis / Espectropolíticas de la imagen 28
Luis Ignacio García

54 *Eventwork: la cuádruple matriz de los movimientos sociales contemporáneos*
Brian Holmes

Confinamiento cultural 78
Robert Smithson

82 *Tecnopolítica del #15M: la insurgencia de la multitud conectada*
Javier Toret

DEL ARTE QUE NO PASA POR ARTE / Javier Gil 102

106 *De luces y sombras: a propósito de las estéticas comunitarias y colaborativas*
Javier Gil

*Prácticas artísticas en comunidad: una pregunta por lo político
en el arte* 126
Ludmila Ferrari

156 *Las prácticas artísticas en comunidad: un horizonte de acción que transforma
las relaciones arte/sociedad en Medellín*
Carlos Uribe

INSERTO Internacional Errorista 182

DOSSIER 188

Cesar Ernesto Agudelo Moreno
Democracia
El Sindicato por María Estrada-Fuentes
Franklin Aguirre
Mapa Teatro por Adriana Urrea
Nombres Propios
Polvo de Gallina Negra
Taller 4 Rojo por Fabio R. Amaya
Taller E. P. S. Huayco por Emilio Tarazona

246 ENTREVISTA

Iconoclasistas: mapeos críticos, prácticas colaborativas y recursos gráficos de código abierto
Pablo Ares y Julia Risler

A:DENTRO 264

Otras diásporas
Christian Padilla
Yo sí recordaba lo amargo de la hiel
Lina Espinosa
Oír sin ver: sonido y especificidad espacial
Dedtmir Alberty Garcés

284 A:FUERA

El amateurismo como estrategia
Irina Garbatzky
Hexágono irregular: arte colombiano en residencia
José Roca

PUBLICADOS 296

colaboran en ERRATA# N° 7

Cesar Ernesto Agudelo Moreno

Artista plástico con énfasis en historia y teoría del arte, egresado de la Universidad Nacional de Colombia en el 2005. Ha hecho parte de varios colectivos, entre ellos: Proyecto Medusa (2003–2005); La Galleria (2005); Los Buses Verdes (2005–2006) y actualmente Corporación Tapioca (desde el 2009). Ha desarrollado, en conjunto con otros artistas, diferentes procesos en la región orinocoamazonia, entre ellos: Saberes de Pupuña (Investigación en patrimonio inmaterial indígena; 2010–2013); el Proyecto Inter Cambios, para el 14 Salón Regional de Artistas (2010–2012). En el 2005 ganó el Premio Ensayo Histórico, Teórico o Crítico sobre Arte Colombiano en la modalidad compilación, con el texto *Subámonos al colectivo* (concedido por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá, 2005).

Franklín Aguirre

Artista visual, gestor cultural, docente universitario y curador independiente. Maestro en Artes Plásticas y magíster en Museología y Gestión del Patrimonio, de la Universidad Nacional de Colombia. Fundador y director de la Bienal de Venecia de Bogotá. Como artista ha participado en más de cincuenta exposiciones colectivas y cuenta con diez exhibiciones individuales. Ha trabajado como curador independiente en el Salón de Arte Joven de la Embajada de España y Colsanitas, Cero Galería y + MAS | Arte contemporáneo, entre

otros. Hoy trabaja como coordinador y curador del proyecto Artecámara Tutor de la Cámara de Comercio de Bogotá. Como gestor cultural, ha asesorado a la Alcaldía Mayor de Bogotá; los Ministerios de Cultura y de Relaciones Exteriores de Colombia y el Museo Nacional de la Fotografía (Fotomuseo) y la Cámara de Comercio de Bogotá; ha colaborado también en eventos culturales diversos, particularmente en proyectos relacionados con arte independiente, diseño, fotografía y arte en contexto.

Fabio R. Amaya

Pintor y escritor bogotano, naturalizado italiano. Es Máster en Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia, Doctor en Filosofía y Letras de la Universidad de Bolonia y catedrático de Literaturas Iberoamericanas en la Universidad de Bérgamo. Recibió el Premio Nacional de Arte en Colombia en el año 1971, además, ha recibido otros reconocimientos nacionales e internacionales, entre ellos el gran premio de Grabado de la Bienal del retrato, en Tuzla–Sarajevo, antigua Yugoslavia. Ha publicado un centenar de artículos y ensayos en revistas europeas, norteamericanas y latinoamericanas, además de ocho libros de crítica literaria, dos novelas inéditas, un libro de cuentos y tres poemarios. Actualmente, junto al cineasta Sergio Salerni, está realizando esculturas de luz en Turín, Bérgamo y Venecia.

Pablo Ares

Artista, animador cinematográfico, historietista y diseñador gráfico. Entre 1997 y 2005 participó del Grupo de Arte Callejero (GAC), colectivo enfocado en la realización de intervenciones urbanas que trabajó junto a organizaciones de derechos humanos, sindicatos, asambleas populares y otras organizaciones con quienes realizó numerosas muestras en espacios que incluyeron, entre otros, una fábrica recuperada o la Bienal de Venecia, como sucedió en el 2003. Ha realizado cortometrajes que fueron premiados en festivales independientes y como historietista publicó en legendarias revistas como *Cerdos & Peces*, *Fierro* y *Lápiz japonés*.

Maris Bustamante

Artista visual no tradicional, académica, conferencista, escritora e investigadora. Participó activamente en el Movimiento de los Grupos en México en la década de los setenta; cofundadora del No-grupo (1977–1983) y de Polvo de Gallina Negra (1983–1993), el grupo de arte feminista más importante de México. Profesora e investigadora en la UAM Azcapotzalco durante treinta años. Ha recibido las siguientes distinciones: Beca de Creadores e intelectuales, Fonca (1990); Artista en residencia en el Banff Centre for the Arts, Banff, Canadá (1995); y el Fideicomiso para la Cultura México–USA/Rockefeller con la investigación *Hacia una historia de los No Objetualismos en México: 1969–1979* (2001).

En el 2005 funda CAHCTAS, S. C. Centro de Artes, Humanidades y Ciencias en Transdisciplina, en la ciudad de México, para promover y fomentar el trabajo entre artistas y científicos (cahctas.org).

Democracia

Equipo de trabajo constituido por Iván López y Pablo España, su interés es abordar una práctica artística centrada en la discusión y el enfrentamiento de ideas y formas de acción. El trabajo en grupo fija un interés de intervención en el ámbito de lo social, a través de planteamientos comprometidos con lo real. Los proyectos responden a una preocupación sobre la progresiva escenificación de los ámbitos de convivencia, visible, no solo en la importancia cada vez mayor de la imagen, sino también en la paulatina incorporación del *simulacro* a diversos campos de la vida cotidiana, tales como la política, la tecnología o la cultura. El grupo ha participado en varias exposiciones entre las que se destacan las realizadas en Hirshhorn Museum Smithsonian Institution, (Washington D. C.); Museum and Galleries of Ljubljana, Muzeum Narodowe Oddział Sztuki Współczesnej, (Szczecin, Polonia) y el Centro Cultural Haroldo Conti (Buenos Aires), entre otros. Democracia trabaja también en el campo de la edición (son directores de la revista *Nolens Volens*) y en el comisariado (No Futuro, Madrid Abierto 2008, Creador de Dueños) y fueron fundadores y miembros del colectivo El Perro (1989–2006).

María Estrada-Fuentes

Maestra en Artes con énfasis en Historia y Teoría, de la Universidad de los Andes (2008). Realizó sus estudios de maestría como becaria de Erasmus Mundus en el programa Master of Arts in International Performance Research (MAIPR), en la Universidad de Warwick (Inglaterra) y la Universidad de Helsinki (Finlandia). Su tesis de maestría: *Performing Memory: Mourning the Colombian Armed Conflict* (2010) recibió distinción. En el primer semestre del 2012 estuvo vinculada como docente del departamento de Arte en la Universidad de los Andes. Ha participado en el Festival de Performance de Cali (2007), así como en distintas exposiciones colectivas e individuales en Colombia y desde el 2006 es miembro de la tropa internacional de La Pocha Nostra. Actualmente es becaria de la Chancellor's International Scholarship, en la Universidad de Warwick, donde realiza sus estudios de doctorado en la escuela de Performance, Teatro y Estudios de Política Cultural (2012–2016). warwick.ac.uk/ep/pg/tsrjae

Marcelo Expósito

Artista. Su actividad cubre los territorios de la teoría, la edición, la docencia y la traducción. Formado durante la década de los ochenta en la crítica institucional, el análisis de la representación, el arte público crítico y el documentalismo social, participó posteriormente en el movimiento de desobediencia civil antimilitarista, fue activista del movimiento global contra el neoliberalismo y agitador de la red EuroMayDay, contra la precariedad. Fue cofundador y coeditor de la revista *Brumaria* (2002–2006). Actualmente forma parte de la Fundación de los Comunes y de la Red Conceptualismos del Sur, del colectivo editorial de la revista en línea multilingüe *transversal* del eiPCP (European Institute for Progressive Cultural Policies) y es codirector académico del Programa de Estudios Independientes (PEI), del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Macba).

Ludmila Ferrari

Artista visual e investigadora. Actualmente está realizando su doctorado en la Universidad de Michigan. Dirige el grupo de Estudios Visuales Latinoamericanos

en dicha universidad y tiene varios proyectos en curso, entre estos se destaca *City Speculations*, en Detroit. Recibió el Premio Nacional en Nuevas Prácticas en Artes Visuales, Ministerio de Cultura, Colombia. Su trabajo explora las relaciones (im)posibles entre las prácticas artísticas y los procesos de representación colectiva desde una interrogación por lo político. Ha realizado varios proyectos artísticos en Colombia, Argentina y Estados Unidos. Dentro de sus publicaciones se cuentan varios artículos en revistas especializadas y el libro *En la grieta: prácticas artísticas en comunidad* (en prensa actualmente) con la Editorial Javeriana.

Luis Ignacio García

Doctor en Filosofía, investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) y profesor en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Se interesa por la relación entre estética y política en el pensamiento contemporáneo y en los debates sobre memoria y posdictadura en Argentina. Desarrolla actualmente un trabajo sobre el pensamiento de Walter Benjamin y dirige un proyecto de investigación sobre las tensiones entre filosofía, estética y política en la cultura de Weimar. Es autor de los libros *La crítica entre culturas. Estética, política, recepción* y *Políticas de la memoria y de la imagen* (ambos publicados en el 2011). También ha compilado el volumen *No matar. Sobre la responsabilidad* (2010), que reúne intervenciones en torno al debate sobre la violencia revolucionaria en Argentina.

Javier Gil

Licenciado en Comunicación Social, con estudios en Filosofía y especializado en Teoría y Crítica de Arte. Ha sido profesor de universidades como la Pontificia Universidad Javeriana, la Jorge Tadeo Lozano y los Andes. Ha sido autor de numerosos artículos, textos y ensayos en revistas especializadas. Fue director del Departamento de Educación del Museo de Arte Moderno de Bogotá; durante varios años fue asesor de artes visuales del Ministerio de Cultura de Colombia y en la actualidad es docente de la Facultad de Arte de las Universidad Jorge Tadeo Lozano y de la Facultad de Arte de la Universidad de los Andes. Asimismo, es

miembro de la Fundación Grupo Liebre Lunar, entidad focalizada en la educación artística, políticas culturales y comunidades creativas.

Brian Holmes

Crítico cultural. Trabaja habitualmente en colaboración con movimientos sociales y prácticas activistas, como el colectivo de diseño político colaborativo Ne pas plier o el grupo de cartografía militante Bureau d'Études, ambos en París. Actualmente desarrolla su proyecto *Derivas Continentales/Continental Drift*, en agenciamiento con el grupo 16 Beaver, en Nueva York, y otros en diferentes partes del mundo. Del 2000 al 2010 centró su trabajo en el análisis sobre cómo los prototipos experimentales diseñados por el arte histórico de vanguardia politizado se verificaban como formas expresivas de masas en el movimiento global de resistencia contra el neoliberalismo. Su trabajo se reconduce actualmente hacia una crítica radical de la crisis sistémica neoliberal. Es autor de los libros *Unleashing the Collective Phantoms* (2008) y *Escape the Overcode* (2009).

Iconoclasistas

Espacio de experimentación, recursos libres y talleres de creación colectiva. Busca crear, a partir de la gráfica y la investigación, formas de cuestionamiento a la hegemonía simbólica e ideológica y mediante un trabajo creativo que se libera de los límites que impone la privatización de los conocimientos intenta erigir estrategias de resistencia. Está conformado por Pablo Ares y Julia Risler. iconoclasistas.net, iconoclasistas@gmail.com

Mónica Mayer

Ha sido una artista y activista cultural renuente a aceptar las definiciones de lo que es el arte, hecho que la ha llevado a desarrollar un enfoque integral en donde, además de *performances*, dibujos o intervenciones, considera dentro de su producción artística los oficios de escribir, enseñar y participar en la comunidad. De acuerdo a diversas publicaciones, es pionera del arte feminista, la *performance* y la gráfica digital en México. Con Maris Bustamante fundó,

en 1983, Polvo de Gallina Negra, el primer grupo de arte feminista en México; y con Víctor Lerma creó el Proyecto Pinto mi Raya, en 1989, cuyo eje central es un importante archivo hemerográfico especializado en artes visuales, a partir del cual se han desarrollado diversas propuestas artísticas. Ha publicado varios libros, entre ellos: *Rosa chillante: mujeres y performance en México* (2004). Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores con un proyecto sobre arte y archivos.

Nombres Propios

Colectivo con diversos nombres conformado por Sonia Castillo, Bertha Ibáñez, Jaime Cerón, Humberto Junca, Andrés Gaitán, Juan Carlos Ricardo y Oscar Monroy. Dentro de los proyectos expuestos bajo el nombre Bogotá Ltda. se encuentran: *Extro-Versión* (1992), intervención en el espacio público; *Dermis, te contiene* (1995), presentado en Arte para Bogotá, Planetario Distrital y en Joven Estampa, Casa Nacional de las Américas, La Habana; *¿Cómo se imagina usted La Habana?** (2003), acción de 30 días en el espacio público, VIII Bienal de La Habana, Cuba. Bajo el nombre Sueños Regionales realizaron los trabajos *Intro-Versión*, instalación en el IV Salón Regional de Artistas (1993) y en el XXXV Salón Nacional de Artistas (1994), Bogotá; y *Seis juegos de cama*, en el VII Salón Regional de Artistas (1995) y el XXXVI Salón Nacional de Artistas (1996), Corferias, Bogotá. Con el nombre Recuerdos Inolvidables Producciones realizaron: *Recuerdo de mi primera acción plástica* (1993), en la I Muestra de Acción Plástica, Teatro Jorge Eliécer Gaitán, Bogotá; *Polvos de estación* (1997), en el VIII Salón Regional de Artistas, Estación de la Sabana, Bogotá; *Ex-polvos de estación* (1998) XXXVII Salón Nacional de Artistas, Corferias, Bogotá; y *Dibujos para matar el tiempo** (2003), en la Sala Alternativa de la Galería Santa Fe, Planetario Distrital, Bogotá. Realizaron varias exposiciones bajo otros nombres: *Re-nueva ecología* (1995), Carlos Casas S. A. (1996), *Invasores del Espacio* (1998), Sociedad Anónima (2000), *Ruinas Faber** (2003) y *Los Anónimos* (2007).

* Proyectos realizados con la participación de los artistas Nelson Guzmán, Carlos Alarcón y Mateo López.

Julia Risler

Licenciada en Ciencias de la Comunicación. Se desempeña como docente de grado en la Universidad de Buenos Aires. Es becaria doctoral e investigadora del IIGG, donde participó de diversos proyectos de investigación orientados a poner de relieve iniciativas ubicadas en el cruce entre el arte, la cultura y la política en la Argentina contemporánea. Formó parte de colectivos que organizaron festivales de activismo artístico por la desmercantilización de la cultura y la socialización de saberes y prácticas de la cultura libre.

Robert Smithson

Es uno de los artistas más sobresalientes del siglo pasado. Su práctica constituyó un desbordamiento progresivo de la pintura a la escultura, de esta al *Land Art* y a los *Earthworks*, culminando así en la producción de intervenciones de gran envergadura en entornos naturales, industriales y posindustriales, orientado por una crítica a la institución artística. Produjo obras capitales como *Chalk and Mirror Displacement* (1969) o *Spiral Jetty* (1970). Falleció en 1973, a los treinta y cinco años de edad, cuando su avión se estrelló durante la búsqueda de localizaciones para el proyecto *Amarillo Ramp*.

Emilio Tarazona

Investigador y curador independiente, autor de artículos y ensayos en periódicos, catálogos y libros. Ha publicado: *La poética visual de Jorge Eielson* (2004) y *Accionismo en el Perú. Rastros y fuentes para una primera cronología* (ICPNA, 2006). Fue curador de las exposiciones: «Jorge Eielson. Premio Tecnoquímica 2004» (ICPNA, 2005); «Juan Javier Salazar: antes/durante/después. 1977–2006» (Galería Pancho Fierro, 2006) y cocurador de «La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo en el Perú: ambientaciones/happenings/arte conceptual (1965–1975)», (CCE Lima, 2007); «Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression. 60s–80s/South America/Europe» y «Die Chronologie der Teresa Burga. Berichte, Diagramme, Intervalle/29.09.11» (ambas en W-Kunstverein Stuttgart, 2009 y 2011). Ensayos suyos se incluyen en los libros: *Conceptualismos do*

Sul/Conceptualismos del Sur, de Cristina Freire y Ana Longoni (Org.) (São Paulo, USP–MAC–Anablume, 2009) y *Sur, Sur, Sur, Sur*, de Cuauhtémoc Medina (Ed.) (7mo. SITAC, Ciudad de México: Patronato de Arte Contemporáneo, 2010).

Javier Toret

Licenciado en Psicología de la Universidad de Málaga, es investigador y activista de larga trayectoria, fogueado en numerosas experiencias innovadoras de los movimientos autónomos españoles y europeos desde la década de los noventa (centros sociales, movimiento global, Fadaiat, EuroMayDay, Universidad Nómada, entre otros). Ha operado recientemente en algunos de los nodos activadores del movimiento 15M, como DRY (Democracia Real Ya!). Su trabajo actual constituye un agenciamiento de filosofía, política, psicología y tecnología, desde donde busca explorar las mutaciones de la subjetividad y las invenciones colectivas de comunicación, acción y organización en la sociedad red. Forma parte del programa Comunicación y sociedad civil, avalado por Manuel Castells en la Universitat Oberta de Catalunya (UOC), del grupo de investigación Datanalysis 15M y del colectivo X.net.

Carlos Uribe

Historiador egresado de la Universidad Nacional de Colombia, con estudios parciales en el Doctorado en Historia de la Universidad de Huelva, España. Como artista visual ha expuesto su obra y realizado residencias artísticas desde 1991 en Colombia y en el extranjero. Ha compartido experiencias como gestor cultural, docente e investigador, así como curador en artes, dentro de esta última actividad se destacan varias curadurías para los salones regionales y nacionales de artistas para el Ministerio de Cultura de Colombia (2005–2009) y la cocuraduría independiente de *Ex situ/In situ, Moravia prácticas artísticas en comunidad* (2008–2011). Fue director de Educación y Cultura del Museo de Antioquia (2005–2006), director artístico del Encuentro Internacional Medellín MDE07 (2007) y director del Centro de Desarrollo Cultural de Moravia (2008–2012). Actualmente dirige el Museo Casa de la Memoria de Medellín. El Ministerio de Cultura

publicará este año, dentro de su colección Artistas Colombianos, la monografía del investigador Efrén Giraldo titulada *Carlos Uribe: Del paisaje construido al espacio relacional (1991–2013)*.

Adriana Urrea

Filósofa y candidata a doctora de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá con una investigación que indaga la relación entre la esclavitud, la memoria y el cuerpo a partir del pensamiento del escritor martiniqués Édouard Glissant y la obra literaria del cartagenero Roberto Burgos Cantor. Ha combinado su vida académica con el trabajo en el mundo de las artes, la cultura y la edición, tanto en el sector público como en el privado. Su trabajo teórico se ha desarrollado en el contexto de la estética, la filosofía del arte, la filosofía política y la relación filosofía–literatura. Es miembro fundador del Núcleo de Estética de la Pontificia Universidad Javeriana y de Mapa Teatro, en Colombia. Actualmente se desempeña como profesora de la Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana y de la Maestría de Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia, trabaja además como asesora de proyectos culturales y editoriales.

editorial

ERRATA# inicia su tercer año con un número dedicado a la creación colectiva y las prácticas colaborativas. Esta edición, que cuenta con la participación de Marcelo Expósito (España–Argentina) y Javier Gil (Colombia) como editores invitados, reúne las reflexiones de Luis Ignacio García (Argentina), Brian Holmes (EE. UU.), Javier Toret (España) y los autores colombianos Ludmila Ferrari y Carlos Uribe. Este número, como otros tantos de *ERRATA#*, contiene un tema rico en polémicas y reflexiones acerca de las diferentes prácticas artísticas contemporáneas; en él los lectores encontrarán dos vertientes de pensamiento que sobresalen, la primera aborda los temas de la creación colectiva y las prácticas colaborativas desde la perspectiva del activismo y los movimientos sociales; la segunda lo hace desde los proyectos comunitarios o dirigidos a grupos sociales con necesidades concretas; no obstante, ambas confluyen bajo una mirada del arte como motor de transformación social y cultural.

El interés por dedicar un número de la revista *ERRATA#* al tema de la creación colectiva parte de las sugestivas preguntas que se desprenden de las prácticas artísticas contemporáneas con relación al debate por los temas de la autoría (para muchos dilema superado), la objetualidad del arte, la circulación o museificación de procesos provenientes de intervenciones en comunidad —o, incluso, la pertinencia e impacto de las mismas— y la relación entre este tipo de prácticas y las instituciones o los discursos del arte, etc. Más allá de presentar una descripción de proyectos colectivos la idea fundamental que se persigue es introducir, desde diversas experiencias, elementos que puedan nutrir la discusión y encender nuevas luces sobre la sostenibilidad e impacto que pueden causar este tipo de prácticas.

Así las cosas, en el dossier los lectores podrán encontrar las intervenciones de los colectivos Democracia de España; Polvo de gallina negra de México; Nombres Propios de Bogotá; El Sindicato de Barranquilla (escrito por María Estrada); Mapa Teatro (escrito por Adriana Urrea); Taller 4 Rojo (escrito por Fabio Amaya, uno de sus integrantes) y el Taller E.P.S. Huayco del Perú (escrito por Emilio Tarazona); asimismo, hallarán breves reflexiones de artistas como Cesar Ernesto Agudelo y Franklin Aguirre, sobre su experiencia en el trabajo colectivo y colaborativo. Esta edición de *ERRATA#* 7 también incluye en la sección de entrevista un texto de Iconoclastas y un inserto del colectivo La Internacional Errorista con extractos de sus manifiestos y fotografías de algunas de las intervenciones realizadas recientemente en Mar del Plata, Buenos Aires, Bogotá y Cali.

Todos ellos, de una manera u otra, exponen sus posiciones con relación a su propia práctica y el mundo del arte. Algunos de ellos destacan las ventajas del anonimato y la colectividad que les permite hacer obras más arriesgadas o para establecer formas de resistencia en conjunto; para otros el trabajo colectivo es una manera de superar el ego del artista, una oportunidad para que los intereses individuales se agudicen y se superen para dar paso a la retroalimentación mutua. Para algunos se trata de un rechazo a los canales convencionales del arte, para otros significa la oportunidad de mirarlos desde su interior llevando sus acciones a lugares vedados para el arte; otros

tantos ni siquiera tienen la pretensión de cuestionar la institucionalidad del arte pues su único interés es llevar a cabo acciones que tengan un impacto de largo aliento en la comunidad, independientemente de su circulación en el ámbito artístico.

Es interesante encontrar que muchos de los recursos o de las estrategias de creación, comunicación e impacto provienen de la reapropiación de los medios que el poder dominante usa para la subordinación cultural, el fomento del consumo o el control económico, de manera que estos colectivos se apropian y resignifican las estrategias publicitarias (así como sus soportes gráficos y visuales), las cartografías, las estadísticas o las redes sociales. Y aunque esta es la razón principal por la que se les cuestiona como obras de arte, en tales acciones radica su potencia política y crítica; porque quizá no están pensadas en principio como obras sino como mecanismos de difusión masiva, de este modo toman distancia de las instituciones de arte que llegan a muy pocos. Son piezas que se convierten, más que en obras, en herramientas de trabajo (Iconoclastas), en dispositivos de interacción social o, como señala Holmes, en acontecimientos (*eventworks*) que se activan en procesos emancipatorios con comunidades de carne y hueso.

Esperamos que todas estas perspectivas abonen el camino para los temas que *ERRATA#* abordará en sus próximos números: la inter/transdisciplinariedad y el debate entre ética y estética.

1.

«En toda ciudad y en toda época existen bandas, fuerzas sociales, colectividades que se niegan a plegarse a las miserias del trabajo sometido, a los tiempos de la producción y el mercado, a los designios de la disciplina y la moral. ¿Dónde se encuentran est*s ingobernables? ¿En qué espacios producen y crean siguiendo unos parámetros extraños para la lógica económica? ¿Qué tipo de infraestructuras y servicios necesita la multitud para producir más cooperación, más libertad, más autonomía, más creatividad, más alegría colectiva?» (Centro Social La Casa Invisible, «La potencia de la cooperación». En su tercer aniversario, Málaga, marzo del 2012. Felicidades y gracias, compañeras queridas.)

2.

Ninguna verdad se aloja obligadamente en la historia. Pero toda verdad necesaria y útil sobre el presente tiene un carácter histórico. En un doble sentido: se dota de una condición situada en su época sin pretender trascenderla e incorpora la memoria para actualizarla, refractándola como el estallido de un *big bang*.

3.

Los cambios históricos son producidos por el movimiento real que se opone y supera el dominio ejercido en cada nuevo estado de cosas. Ningún gesto aislado, intervención individual u obra de arte única producen por sí solos transformaciones profundas y perdurables. Las sociedades se sostienen de la misma manera que cambian para mejorar: por la inmensidad del trabajo vivo y la fuerza oceánica de la cooperación social. Si una acción singular provoca cambios es porque sintetiza un proceso previo al que inmediatamente ayuda a estallar potenciado. Por eso las oposiciones apriorísticas entre autoría y anonimato, artista individual y prácticas grupales, obras de arte acabadas y procesos de producción abiertos, distraen como falsas polaridades. Lo que nos importa en el arte, al igual que en todo movimiento transformador, es producir acontecimientos que condensen los procesos de cooperación preexistentes detonando a continuación el poder del cambio colectivo. Ningún artefacto de cualquier tipo que enuncie una verdad y facilite una experiencia de transformación radical surge aislado. Importa el modo de producción y de formalización que caracteriza una práctica o una obra; más relevante resulta su técnica de inserción articulada en un proceso general —supraartístico— que la sobrepasa.

4.

Necesitamos seguir combatiendo, cuando sea necesario, el sentido común que sentencia desde arriba sobre la artísticidad de cualquier práctica que la institución necesite disciplinar o hacer desaparecer. Más de dos décadas llevamos argumentando en el actual ciclo de conflictos contra la separación institucional del arte y la política, doctrina que en buena medida se ha logrado momentáneamente contrarrestar. Pero las recientes tendencias de valorización institucional o académica de las artes politizadas resultan contraproducentes si únicamente se solidifican como conocimiento encapsulado. *Ha llegado el momento de narrar ampliamente los desbordamientos*

*artísticos hacia la política y el activismo social sin restringirlos a la historia del arte, para convertirlos en una componente de la historia general de las luchas emancipatorias. Necesitamos elaborar relatos aún más sofisticados que permitan que las historias de las artes políticas y activistas se incorporen a la historia general de la emancipación, haciendo ver así cómo dichas artes forman un cuerpo con las luchas. Hay que martillar con esta verdad necesaria: la producción de máquinas artístico-políticas es todo lo contrario de una anomalía en la historia. Un libro como *Arte y revolución* de Gerald Raunig demuestra que es posible reescribir una historia compleja del arte del último siglo como un diagrama de las heterogéneas tentativas de desbordamiento, concatenación y agenciamiento del arte como activismo transversal que no busca ampliar el campo de lo estético, sino que aspira a demoler el actual estado de cosas, superándolo mediante su participación en el movimiento real al cual refuerza.*

5.

El capitalismo, el patriarcado, el colonialismo son sistemas de sustracción y también dispositivos de subjetivación. Explotan no solo los recursos naturales y materiales y la fuerza de trabajo, sino también los deseos, la sexualidad, la memoria y las aspiraciones colectivas, al tiempo que configuran la manera en que los seres humanos



efectuamos nuestra vida en sociedad. El movimiento real opera tanto transformaciones en las estructuras sociales, económicas y políticas como mutaciones subjetivas. El movimiento obrero histórico no fue solo la lucha por reapropiarse de los medios de producción y confrontar o tomar el aparato de Estado burgués, sino también un dispositivo de subjetivación proletaria de masas: apoyo mutuo, solidaridad internacionalista, producción de conciencia de clase. El movimiento feminista histórico no fue solo el desmenuzamiento microfísico de la diferencia sexual y la heteronorma, sino también el desmantelamiento de sus instituciones sociales, un proceso de empoderamiento masivo mediante la ocupación antipatriarcal de la esfera pública así refuncionalizada.

Los movimientos del ciclo de luchas en curso surgen de las entrañas del neoliberalismo, el cual opera no solo cancelando la democracia a gran escala, sino también ejerciendo sistemáticamente crímenes contra la humanidad. Dichos movimientos configuran máquinas de guerra tanto micropolíticas —relacionalidad solidaria, espacios de socialización terapéuticos y antinormativos, expresión de contraconductas— como macropolíticas —movilización situada y global, promoción de políticas públicas y del común, intervención en las estructuras económicas o el aparato de Estado—. (De hecho, se necesita sacudir el lugar común que identifica un *movimiento* con la exclusiva imagen reductora de las masas en la calle. Un movimiento es también la ola de experimentación en contraconductas que desde hace décadas remodela las subjetividades y reconfigura el comportamiento de los cuerpos sexuados de varias generaciones en todo el mundo, desmantelando la heteronorma sin necesidad de cobijarse bajo un único eslogan ni estructurarse siempre como una organización categorizable). Todo acontecimiento de masas incorpora un universo de instantes íntimos. Y toda microfísica de los afectos



imprime cambios perdurables cuando se multiplica arrasando la moral normativa mediante contraconductas visibles ingobernables.

El arte que forma pieza con las máquinas del movimiento real tiene la capacidad de intervenir también indistinta o simultáneamente en esos dos planos sin obligación de elegir uno en detrimento del otro. Las herramientas y prototipos experimentales que la historia del arte de vanguardia nos ha legado a tal fin son incontables: construcción de situaciones y modelación de acontecimientos, modulación de sus intensidades, montaje de atracciones, *shock* emocional, experimentación comportamental, agitación de la vibratibilidad corporal, performatividad de las identidades, crítica de la representación, alegoría y montaje, prácticas de reapropiación y resignificación, agit-prop + extrañamiento lingüístico = realismo antinaturalista, guerrilla semiótica y de la comunicación, escultura social, modos de organización autónoma y de producción material e inmaterial autovalorizados, crítica institucional, agenciamientos institucionales monstruosos... Todo ello se verifica ahora en las máquinas de guerra del actual ciclo de conflictos, y se socializa circunstancialmente a través de las instituciones culturales o académicas y de la historia del arte, pero sobre todo en el movimiento real. La historia se actualiza mediante procedimientos de repetición y diferencia.

6.

El arte no disfruta por sí solo de ninguna autonomía ni posee ya el monopolio de la producción simbólica relevante en nuestras sociedades. Cuando consiste en una práctica emancipatoria, su especificidad requiere ser renegociada en cada nueva situación, dentro de la puesta en común desjerarquizada e igualitaria de saberes menores y conocimientos especializados que instituye un movimiento.

7.

El ciclo histórico de conflictos en curso se encuentra en un momento crucial. La crisis sistémica ha empujado al planeta hacia el borde de un precipicio; pero en su interior palpitan las luchas y las resistencias, se construyen las autonomías y se ejercitan las experimentaciones institucionales. La podredumbre de los sistemas institucionales herederos de la modernidad (parlamento, museo, universidad...) es tal que, a excepción del área de experimentación posneoliberal a gran escala que conforman algunos países de América Latina, en el resto del mundo el sistema de representación política hiede como un cadáver sostenido en pie. Por eso la nueva onda global de movimientos —la primavera árabe, la galaxia #15M en España, el movimiento estudiantil chileno, la MANE y el movimiento estudiantil colombianos, #YoSoy132 y sus entornos en México, Occupy en Estados Unidos...— se expresa revolucionariamente con el vocabulario más sencillo: democracia, transparencia, defensa de lo público y/o lo común, gratuidad de los servicios y medios básicos de vida, y universalidad de los derechos. Las personas antes que el dinero. Si la primera onda de movimiento global (décadas de 1990–2000) en el actual ciclo de protestas denunció el fraude de la deuda externa transnacional cometido por las instituciones y organismos de la globalización capitalista, el

Las fotografías que se distribuyen a lo largo de esta compilación de textos bajo el título «La potencia de la cooperación» no tienen la habitual función ilustrativa, sino que han de ser leídas en articulación con las imágenes que también proyectan los textos escritos, que versan precisamente sobre la dimensión fuertemente expresiva de los movimientos del actual ciclo de conflictos. En esta introducción hemos incorporado fotografías de los movimientos de jóvenes y estudiantes que estallan en América Latina en el año 2011: el movimiento estudiantil colombiano, cuya organización central es la MANE (Mesa Amplia Nacional Estudiantil), ocupa performativamente la Plaza Bolívar en Bogotá; la Asamblea General de #YoSoy132 se despliega en el campus de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en México D.F.; una joven de la Asamblea de Mujeres Revolucionarias de Maipú se manifiesta por las calles de Santiago de Chile. En diciembre del 2012, como se relata en esta introducción, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) rompe su largo silencio previo con una sobrecogedora acción de masas en Chiapas (México). El vocabulario y la política expresiva del zapatismo están inscritas en el ADN movimientista del actual ciclo de conflictos.



movimiento global presente comprende que el endeudamiento masivo de los sujetos es un biopoder del sistema financiero: «You are not a loan».

Hay que volver siempre al ADN zapatista de 1994 para recordar verdades históricas tan elementales como la siguiente: la lucha contra el neoliberalismo, antes que ideológica, es simple y llanamente la condición de posibilidad para que la humanidad sobreviva. ACT UP o el Siluetazo instauraron en la década de 1980 la matriz biopolítica de las prácticas que actualizan las herramientas históricas del arte experimental trasladándolas en el interior de los movimientos del ciclo en curso, a los cuales ayudan así a modelar como contrapoderes de resistencias corporeizadas. La urgencia de la actual situación y la nueva efervescencia del ciclo global de luchas es el marco que sobredetermina este escrito; de ahí su énfasis propositivo aunque no prescriptivo.

8.

Las prácticas políticas de cartografía nos resultan provechosas desde hace más de una década: el mapeo tanto de los bio-poderes globales como de las resistencias y las autonomías que les son inmanentes (Bureau d'Études); de los cuerpos y redes agenciados en las metrópolis entendidas como territorios existenciales (Hackitectura); de las fronteras como biopoderes genocidas aunque permeables (Fadaiat); de las fábricas del conocimiento y los dispositivos de precarización del trabajo cognitivo (Counter Cartographies Collective/3Cs); etc. A veces se han mapeado las propias prácticas cartográficas como invención política (*Atlas de cartografía radical* del Journal of Aesthetics & Protest). En casos notables el mapeo constituye no ya una herramienta lateral a disposición, sino un procedimiento que justamente modela la organización de luchas y autonomías (Iconoclasistas) o diseña dispositivos de producción de conocimiento *extradisciplinares* afines a estas (las «derivadas continentales» activadas por Brian Holmes). Pero estos mapeos politizados rechazan el naturalismo de la representación cartográfica —el mapa científico como reflejo pretendidamente objetivo de un territorio preexistente—, para proponer más bien una diagramación que no esconde ni su condición activista, ni sus puntos de vista subjetivamente connotados, ni su carácter de constructo provisional siempre en proceso. Se trata de una diagramación que más bien produce una imagen aprehensible de un objeto previamente invisible o difuso (los biopoderes) a la vez que ayuda a construir desde su interior —y no solo constata— dinámicas en curso (los contrapoderes biopolíticos), las cuales así potencia. Un diagrama (Deleuze) no es una mera representación reflejada de su objeto, sino una matriz que al desplegarse lo hace surgir para poder visualizar su materialidad, contrarrestar su poder o alimentar su funcionamiento, y multiplicar su potencia como contrapoder. Dispone una selección de elementos sobre un plano para ayudar a comprender —y operar en— un campo de fuerzas. Cuando la diagramación radiografía la base geológica de un fenómeno de movimiento, constituye un ejercicio político subjetivo a la vez que una máquina de subjetivación política. Diagramar es una práctica por fuerza cooperativa, sin importar quién la efectúe; permite ser reapropiada para su proliferación.

9.

Este decálogo introduce la carpeta de textos elaborada por encargo para la revista *ERRATA#*. La edición de este dossier se distancia del formato habitual de una compilación de ensayos entre sí complementarios que aportan diferentes puntos de vista alrededor de un tema monográfico. Ofrece, por el contrario, el prototipo de un diagrama para articular el análisis de las artes politizadas con la historia y el desarrollo de los movimientos emancipatorios. De ahí la heterogeneidad tanto en forma como en *contenido* de los textos que comprende. (Entendemos aquí por «textos» no solo los escritos, sino también el contenido visual de la carpeta, su montaje foto-escritura.) Cada uno de los escritos debería ser leído *a través* de los otros, mediante un *visión perspicua* que permita trazar conexiones transversales, lo que posibilitaría componer estructuras de representación más afines a la naturaleza de los fenómenos tratados, diametralmente opuestas a las teleologías narrativas positivistas.

Luis Ignacio García plantea que aplicar las invenciones estéticas experimentales provenientes de las vanguardias históricas al pensamiento sobre los fenómenos sociales, lejos de consistir en un mero ejercicio formal, sirve para proyectar un tipo de imaginación/política solidaria con la naturaleza experimental de los movimientos y las mutaciones sociales, contribuyendo así a profundizar su complejidad. Encuentra el origen histórico de tal metodología en la conformación de la teoría estética materialista que en las décadas de 1920–1930 alumbró los procedimientos brechtianos del extrañamiento y la refuncionalización, así como los benjaminianos de la alegoría y el montaje.

Brian Holmes observa cómo la radicalización política de algunas prácticas artísticas de las décadas de 1960–1970 ejerció una autocrítica de su campo disciplinar que condujo a rebasarlo. Resulta necesario efectuar hoy ese tipo de desbordamientos a escala mayor, con el fin de que las herramientas y conocimientos especializados, al mismo tiempo que aplican una crítica específica a sus instituciones heredadas de la modernidad, contribuyan al fortalecimiento de la cuádruple matriz que estructura los movimientos sociales con potencia emancipatoria. Esos últimos argumentos se sostienen sobre dos referentes históricos clave: el proyecto colectivo *Tucumán Arde* en la Argentina (1968) y la declaración de Robert Smithson en Estados Unidos (1972) sobre el «confinamiento cultural» que hemos traducido especialmente para esta edición castellana. Si Smithson deseaba una práctica del arte antiidealista sometida voluntariamente al vértigo de los tormentosos procesos naturales y reubicada en la realidad de los paisajes posindustriales, nada nos impide actualizar su propuesta mediante una comprensión ampliada de esos *procesos* que abarque las contradicciones y conflictos sociales —es decir, también la *naturaleza* política de nuestras sociedades— como territorio de inmersión de las prácticas artísticas extramuros del confinamiento cultural. Javier Toret desmonta los mecanismos tecnopolíticos del #15M como *movimiento* (nótese que el autor evita a propósito apellidarlo *social*) para exponerlo como un agenciamiento cuerpo/técnica, una máquina donde los afectos colectivos son movilizados mediante el uso de instrumentos populares de comunicación a

distancia, al tiempo que la ocupación de las plazas está atravesada a su vez por las telecomunicaciones y surge de la matriz cooperativa de las *comunidades* instituidas en las redes sociales. Esta interpretación se opone a dos lugares comunes: no hay diferencia irreconciliable entre el cuerpo, la subjetividad y los afectos, por un lado, y la maquinaria, las técnicas y la comunicación a distancia, por otro; tampoco hay mera suma, sino composición, agenciamiento.

De acuerdo con esta última hipótesis —así como en el instrumental analítico que Javier Toret aplica para sopesar la relación entre agenciamientos maquínicos y politización masiva por movilización afectiva, y no estrictamente mediante la inducción ideológica—, se verificarían las experiencias de construcción de prototipos de resubjetivación mediante el montaje de atracciones o las técnicas de *shock* emocional características de las vanguardias históricas politizadas en las décadas de 1920–1930 que Luis Ignacio García analiza. También el esbozo de un nuevo «paradigma estético» que para el Guattari pos-68 permitiría producir un tipo de conocimiento «pático, no discursivo» al que Brian Holmes se refiere. Es así que las articulaciones transversales que estos textos permiten pueden plantearse también en términos de *resonancias* entre ellos. Transversalidades y resonancias que fundamentalmente se circunscriben a los tres periodos históricos ya señalados: décadas de 1920–1930, 1960–1970, 1990–actualidad. Se trata de tres momentos de un fuerte salto innovador en la cualidad política de las prácticas estéticas que, no por azar, coinciden con los tres últimos ciclos históricos de conflicto global claves en la historia moderna y contemporánea.



10.

Escribo en el tránsito entre 2012 y 2013. Circula banalizado por las redes un pronóstico de fin del mundo según el calendario indígena maya. En la fecha señalada, 40.000 zapatistas, mayoritariamente jóvenes y mujeres, rompen inopinadamente su silencio de varios años para atravesar durante horas desafiantes, desarmados y en orden, varios municipios del Estado de Chiapas, levantando su puño frente a los edificios de gobierno del Estado mexicano. Ni una palabra surge en todo ese tiempo de los rostros cubiertos con pasamontañas o pañuelos en esta comitiva con la que el otro absoluto de la historia moderna rompe de nuevo el cielo como un trueno que retumba solo por la estremecedora presencia muda de los cuerpos. Otro magistral *eventwork* zapatista. Es el 21 de diciembre. Rememoran así también los quince años transcurridos desde la matanza de Acteal. Hace apenas un mes acaba de ser impuesto como presidente de la nación, mediante el habitual mecanismo de corrupción electoral, Enrique Peña Nieto, responsable político de la sangrienta represión de Atenco durante La Otra Campaña, promovida por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional en el 2006. Otro asesino que asciende en un gobierno. Se diría que el cielo se abrió para que esos muertos se manifiesten, aquí y ahora, conjurados junto a los vivos en rebeldía.

El EZLN emitió ese día un sintético comunicado desde las montañas del sureste mexicano, como siempre en el momento justo, cuando nadie lo espera:

¿ESCUCHARON?

Es el sonido de su mundo derrumbándose.

Es el del nuestro resurgiendo...

Buenos Aires, diciembre del 2012 – Región de Coquimbo, enero del 2013.

Bibliografía disponible en Internet

Proponemos la siguiente relación de bibliografía, blogs y otras fuentes de información y recursos en Internet en lengua castellana y portuguesa. Se trata de un recorrido temático vinculado al conjunto de la constelación de imagen-escritura que constituye esta sección de la revista.

Marcelo Expósito: «Walter Benjamin, productivista», <<http://www.consonni.org/es/publicacion/walter-benjamin-productivista>>; y «El arte, entre la experimentación institucional y las políticas de movimiento», <http://marceloexposito.net/pdf/exposito_sitac.pdf>.

Gerald Raunig: *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*, <http://www.traficantes.net/index.php/content/download/21300/210716/file/mil_maquinas_web.pdf>.

Brumaria 7: Arte, máquinas, trabajo inmaterial, con textos de Brian Holmes, Suely Rolnik, Maurizio Lazzarato, Gerald Raunig, Alex Foti, Antonella Corsani, Maribel Casas y Sebastián Cobarrubias (Counter Cartographies Collective/3Cs), entre otros, <<http://marceloexposito.net/pdf/brumaria7.zip>>.

André Mesquita: *Insurgências poéticas. Arte ativista e ação coletiva*, <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122008-163436>>.

Amador Fernández Savater, Marta Malo de Molina, Marisa Pérez Colina y Raúl Sánchez Cedillo: «Ingredientes de una onda global», <http://www.universidadnomada.net/IMG/pdf/Ingredientes_de_una_onda_global.pdf>.

Observatorio Tecnológico del Estrecho (ed.): *Fadaiat*, con textos de José Pérez de Lama, Pablo de Soto, Pilar Monsell, Sandro Mezzadra, Florian Schneider e Indymedia Estrecho, entre otros, <<http://fadaiat.org/>>.

Beatriz Preciado: *Manifiesto contrasexual*, <http://www.anagrama-ed.es/PDF/fragmentos/A_424.pdf>.

Grupo de Trabajo Queer (GTQ) (ed.): *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*, <http://www.traficantes.net/index.php/content/download/16818/179934/file/el_eje_del_mal.pdf>.

Silvia L. Gil: *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión*, <http://www.traficantes.net/index.php/content/download/28063/260518/file/mov_11_FINAL.pdf>.

Fabiane Borges: *Dominios do demasiado*, <<http://catahistorias.wordpress.com/2011/01/10/dominios-do-demasiado-livro-sobre-arte-comunicacao-e-tecnologia-por-fabiane-borges/>>.

ERRATA#0: *El lugar del arte en lo político*, con textos de Ana Longoni, André Mesquita y Jesús Carrillo, entre otros, <http://issuu.com/revistaerrata/docs/errata__0_ensayo_2>.

Ana Longoni: «¿Tucumán sigue ardiendo?», <<http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/17-Longoni.pdf>>.

ExArgentina (blog), con textos de Alice Creischer, Andreas Siekmann, Colectivo Situaciones, Grupo Etcétera, Sergio Raimondi, Suely Rolnik, Maristella Svampa y Maurizio Lazzarato, entre otros, <<http://www.exargentina.org/>>.

ramona 55: Arte y activismo. Miradas cruzadas Europa/Argentina, con textos de Brian Holmes, Jorge Ribalta, WHW y Joaquín Barriandos, entre otros, <<http://www.ramona.org.ar/files/r55.pdf>>.

Grupo de Arte Callejero (GAC): *Pensamientos, prácticas, acciones*, <<http://tintalimon.com.ar/libro/GAC>>.

Iconoclastas: laboratorio de comunicación y recursos contrahegemónicos de libre circulación (blog), <<http://www.iconoclastas.com.ar>>.

transversal: los nuevos productivismos, con textos de Marcelo Expósito, Dmitry Vilensky, Jaime Vindel, Gerald Raunig, Hito Steyerl, Doug Ashford, Brian Holmes, Devin Fore y Christina Kiaer, <<http://eipcp.net/transversal/0910/>>.

Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Marcelo Expósito y Jordi Claramonte (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, con textos de Martha Rosler, Lucy R. Lippard, Nina Felshin, Douglas Crimp, Hal Foster, Florian Schneider/Kein Mensch Ist Illegal, Ne Pas Plier, John Jordan/Javier Ruiz/Reclaim the Streets, A®™ark, La Fiambrera, Alexander Kluge y Oskar Negt, Michel De Certeau y Rosalyn Deutsche, entre otros, <http://marceloexpósito.net/pdf/blancocarrilloclaramonteexpósito_modosdehacer.zip>.

Grupo autónomo a.f.r.i.k.a. y Sonja Brünzels: *Manual de guerrilla de la comunicación*, <<http://manualdeguerrilladelacomunicacion.blogspot.com.ar/>>.

transform (ed.): *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, con textos de Boris Buden, Judith Butler, Jens Kastner, Isabell Lorey, Raúl Sánchez Cecillo (Universidad Nómada), Giggi Rogero y Marion von Osten, entre otros, <<http://www.traficantes.net/index.php/content/download/20434/203875/file/transform-preferros.pdf>>.

transversal: instituciones monstruo, con textos de Universidad Nómada, Raúl Sánchez Cedillo, Nicolás Sguiglia, Javier Toret, Francesco Salvini, Stefan Nowotny, Atelier Occupato ESC y Rog Social Center, entre otros, <<http://eipcp.net/transversal/0508>>.

DISSENSUS COMMUNIS / ESPECTROPOLÍTICAS DE LA IMAGEN

Luis Ignacio García

▼ Las fotografías que acompañan este escrito son imágenes extraídas de los dos vídeos de Marcelo Expósito explorados por Luis Ignacio García: *No reconciliados (nadie sabe lo que un cuerpo puede)* (2009) y *143,353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados)* (2010).



ULS
TSS
TUALS
S DEL
GIALISTA
CATALUNYA

1. Imaginación/política

La imagen, a diferencia de la comparación o la metáfora, es el lugar de un conflicto, es un arco tensado entre dos extremos. La potencia de la imagen depende de la distancia entre los elementos que la componen. En ella no se busca confirmar la proximidad de lo próximo, sino evidenciar la cercanía de lo lejano y la ajenez de lo propio. La imagen es el destello fugaz que emerge del choque imprevisto de lo disímil. Por ello, aunque puedan diseñarse sus condiciones, no pueden preverse sus efectos, o, en todo caso, no más que el efecto del desencadenamiento de una multiplicación. Pues la imagen es lo que nos permite percibir la similitud de lo disímil, lo que abre el espacio para la experiencia de la similitud distorsionada, del mundo desfigurado en estado de semejanza. Ella es, por tanto, portadora de una política y de una epistemología. Contra todo normalizado saber del arte, su verdad acontece a golpes y su relato profana cronologías: la imagen fuerza al conocimiento más allá de la linealidad de lo discursivo, quebrando la lógica de la identidad o la equivalencia, y arraigando en la corporalidad prediscursiva de la percepción y de los afectos. Pero a la vez, contra todo mal poema de primavera, su política es la de la ruptura, la de un disenso, la del choque de heterogeneidades. Descubrir en el ámbito de la política el ámbito de la imagen es, también, operar una división en lo que se pretende uniforme. De modo que al hablar de la relación entre imaginación y política no puede adjetivarse ninguno de los términos: ni imaginación política (como si esta última le viniera de fuera a aquella), ni política creativa (como si la figuración sensible no fuera inmanente a toda iniciativa política). Imaginación/política: la barra nos permite mantener ambos términos como sustantivos y mostrar que lo que los une es la cesura que ambos ayudan a inscribir. Imaginación y política son el paraguas y la máquina de coser de una vida común que aún nos debemos. La mesa de disección que las une y separa a la vez no es otra cosa sino lo *común disensual*, esto es, la *comunidad experimental del disenso* que, como *acontecimiento*, nos exige, al mismo tiempo, la apertura incondicional a su potencia heterogénea e imprevisible, y la disciplinada preparación de sus condiciones de posibilidad. Una política del acontecimiento que es, por sí misma, una política de las imágenes: *inscripción de lo inefable a la vez que exigencia de comunicación*. Este pliegue que llamamos acontecimiento es el movimiento preciso de lo político en la imagen y de la imagen en lo político: *dissensus communis*.

2. Desobra y trabajo inmaterial

La escena histórica que comenzamos a vivir tras el reflujó de las revueltas del 68, la crisis del capitalismo bienestaráista y los inicios de la recomposición neoliberal, fue diagnosticada de múltiples maneras. Las primeras interpretaciones en el ámbito político-cultural, allá en los primeros años ochenta, dejaron resonar de manera ubicua la palabra *posmodernidad*, aunque su uso no fuera en absoluto unívoco, sino múltiple, diversificado y hasta equívoco. Con todo, dos orientaciones generales tendieron a prevalecer. Tendencias que aún hoy, ya por fuera del agotado debate en torno a lo posmoderno, aglutinan y demarcan territorios críticos.

Por un lado, la orientación que, asociada al nombre de Jean-François Lyotard, planteaba como desafío fundamental del arte y del pensamiento, el problema del totalitarismo y de la complicidad de las formas modernas de lo político y de la razón con la violencia totalitaria. El legado terrible del siglo se cifraría en una palabra impronunciable: *Auschwitz*. Y la responsabilidad del arte consistiría en la presentación (negativa) de un *impresentable*, en el hostigamiento de la representación como único modo de estar a la altura de la desmesura del horror concentracionario, emblema máximo del siglo XX, excluyente *objeto del siglo*. De un modo más o menos mediado, los debates contemporáneos sobre violencia e imagen, sobre la *irrepresentabilidad* del horror, en torno a las estéticas de lo *sublime* o al *antimonumentalismo* —discusiones centrales en la agenda de problemas sobre arte y memoria— remiten a aquellas tempranas formulaciones —muchas veces simplificadas— con que Lyotard pensó lo moderno como catástrofe.

Por otro lado, con intereses muy diversos y hasta contrapuestos, hubo otra orientación —vinculada inicialmente al nombre de Fredric Jameson— que procuró pensar la deriva de las artes en la nueva fase a partir de un cotejo con las transformaciones en las formas de acumulación capitalista y las consecuentes mutaciones en el mundo del trabajo. Se trataba de reconocer la *lógica cultural* del *capitalismo tardío*, ese régimen neoliberal que parecía exigir la fragmentación y deshistorización de la experiencia, en un proceso de masiva *desafiliación* del obrero tradicional en una nueva condición de *flexibilidad* laboral e incertidumbre creciente. La tarea en este contexto (en aparente inversión del gesto deconstructivo lyotardiano) parecía reclamar la recomposición de explicaciones totalizantes y la restitución del lazo social desintegrado. Desde los parámetros del denominado *postobrerismo* italiano, este nuevo escenario comenzaba a ser pensado bajo la rúbrica del *posfordismo*, con la que se aludía sobre todo a las nuevas formas del trabajo bajo condiciones de capitalismo tardío, formas que acentuarían las dimensiones comunicativa, social, móvil e inmaterial del trabajo, frente al carácter mecánico, abstracto y estático del trabajo industrial *fordista* tradicional. En este contexto, la tarea parecía consistir en intervenir las ambigüedades y virtualidades de la nueva situación: si el trabajador está expuesto a las incertidumbres de la flexibilización y la desafiliación, también participa ahora de la potencia social y tecnocomunicativa del *general intellect*; si el imperio ha consumado la *subsunción total* de la vida en el capital, también ha preparado la potencia biopolítica de la *multitud*.

De este modo, puede sugerirse que ya desde los años ochenta se prepara el escenario de un cierto desencuentro, de un paralelismo que tiende a persistir hasta nuestros días en los debates sobre arte y política: por un lado, las estéticas de lo *sublime*, que cifran la politicidad del arte en el testimonio negativo de lo irrepresentable y la responsabilidad del artista en la insistencia en una negatividad tan insobornable como incommunicable; por otro lado, las estéticas *relacionales* o *artivistas*, que apuestan al arte como instrumento en la reconstitución del lazo social en el horizonte

neoliberal, y que apelan para ello a las potencias emancipatorias de las nuevas fuerzas de producción (material e *inmaterial*).¹

No es un azar que, en sus interpretaciones del *arte político* contemporáneo, Jacques Rancière trace una y otra vez un panorama tensado entre los polos de la «estética de lo sublime» y la «estética relacional» (Rancière 2011 y 2005). Por razones que sería importante iluminar, la memoria del horror y las políticas del nuevo movimiento global han delimitado tareas que no siempre se tocaron. De hecho, podría sugerirse que una parte importante del proyecto intelectual de Rancière, aún en curso, apuesta a repensar lo moderno como un «régimen estético de las artes» en el que se mostraría la raíz común a la «política de la forma heterogénea» y la «política del devenir-vida del arte», políticas del arte que remitirían a un mismo nudo estético-político surgido en el siglo XIX. Sin necesidad de asumir esta construcción, sí compartimos el diagnóstico crítico de Rancière, sobre todo cuando plantea los atolladeros de un cierto «giro ético» de la estética y la política contemporáneas, una tendencia que podríamos esquematizar en la siguiente fórmula: la «estética de lo sublime», librada a su lógica, tiende a una visión apocalíptica de efecto despolitizador tanto como la «estética relacional», por sí misma, diluye el conflicto en un consensualismo que se limita a confirmar la presión social que en sus performances se escenifica. Y más allá de Rancière (y su pronunciado francocentrismo), las dictaduras latinoamericanas evidenciaron la estricta complicidad entre terrorismo de Estado y la implantación de un nuevo régimen (neoliberal) del capital, mostrándonos la importancia estructural de pensar los dilemas de la «representación del horror», de la memoria del pasado traumático, de manera conjunta y articulada con los problemas de la disolución del lazo social, del arte relacional y la pregunta por las nuevas configuraciones de lo social. En estas líneas indagaremos las alternativas y los ritmos de un tal doble movimiento. Para hacerlo, no volveremos a las respuestas de Rancière (ancladas no solo en la cultura francesa como arquetipo excluyente, sino además en una nueva afirmación de la «distancia estética», que poco se aviene con la situación contemporánea del arte), sino al modo en que estas dos series de problemas se articulan en un potente proyecto estético-político actualmente en curso.

3. Entre sueños y pesadillas

Los trabajos que suscitan estas reflexiones se instalan allí, en el cruce, en esa tierra de nadie que se extiende entre la política del sensible extrañado que busca preservar lo inefable (de la imagen y su indescifrable mutismo) y la política del *sensus communis* que busca restablecer las potencias comunicativas (de la imagen y su elocuencia *propagandística*). Nos referimos a *Entre sueños. Ensayos sobre la nueva*

1 Una tensión que, en el ámbito del debate teórico-político, tiene su paralelo en el contrapunto entre las políticas del *desastre*, del campo de concentración como «*nomos* de lo moderno», de la desobra y lo inoperante —de raigambre blanchotiana-derridiana, con voces hoy descolantes como las de Agamben o Nancy—, por un lado, y las políticas de la potencia, la multitud, y la biopolítica —de orientación foucaultiana-deleuziana, representada hoy por Negri, Virno, etc.—, por el otro.

imaginación política, una serie de videos realizada por el español Marcelo Expósito, dedicada «a retratar el ascenso del movimiento global y los nuevos movimientos sociales metropolitanos». ² Estos *ensayos*, ya desde el impulso utópico de su título, parecen suponer una filosofía del sueño y de la imaginación colectivos como elementos *constitutivos* de la movilización política, vale decir, ni como meras ideologías a ser analíticamente esclarecidas, ni como meros instrumentos de registro o representación de lo sucedido en la historia *real* (*ex post facto*), sino como motores anticipatorios de la propia movilización política, como elementos de galvanización y modelamiento de la voluntad transformadora del colectivo. En estos videos se busca «promover *representaciones* de las nuevas formas de politización características del actual ciclo de protesta», pero haciéndolo desde «un punto de vista participante, en el que la representación se plantea no ya como un reflejo descriptivo, sino más bien como otra forma de contribuir a los procesos de modelación política y subjetiva de los movimientos, a la multiplicación de sus herramientas y modos de expresión» (Expósito 2009). Esto último resulta fundamental para la concepción general de estos trabajos, no tanto por expresar la «implicación subjetiva» del autor de los videos en el proceso que intenta retratar, sino, más decisivamente, por proponer una concepción de la relación entre estética y política en la que sus fronteras tienden a la disolución, o, para decirlo con más precisión, según la cual de lo que se trata no es de preguntar por la posición de la obra *en relación al* movimiento global, sino *dentro de él* (cuestionándose así las propias fronteras de la *obra*, que tienden a disolverse en el proceso en virtud del cual se diseña). No se trata de un problema de *compromiso* subjetivo del artista, sino de la posición objetiva en el proceso social de producción (material e inmaterial). Este sutil deslizamiento —que Walter Benjamin nos enseñara a trazar como gesto distintivo de una estética materialista— está en la base de las principales decisiones políticas y formales de estos ensayos visuales.

El conjunto se compone, por ahora, de cinco videos, cinco *capítulos* de la serie: *Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)* (2004), *La imaginación radical (carnavales de resistencia)* (2004), *Frivolidad táctica + ritmos de resistencia* (2007), *No reconciliados (nadie sabe lo que un cuerpo puede)* (2009) y *143.353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados)* (2010). En los tres primeros prevalece un doble esfuerzo: por un lado, dar cuenta de las transformaciones del mundo del trabajo en el tránsito del *fordismo* al *posfordismo* y, por el otro, expresar el surgimiento de las nuevas formas de imaginación política que emergieron en ese tránsito, de la mano de la extensión del *trabajo inmaterial* requerido por el posfordismo. Los dos últimos trabajos son los más ambiciosos del conjunto. En ellos, aquellas hipótesis fundamentales sobre posfordismo y nuevas formas de resistencia, que estructuran todo el conjunto, se mantienen y se continúan desarrollando, pero se complejizan al ser entrelazadas con una densa tematización del problema del terror concentracionario, del genocidio, del

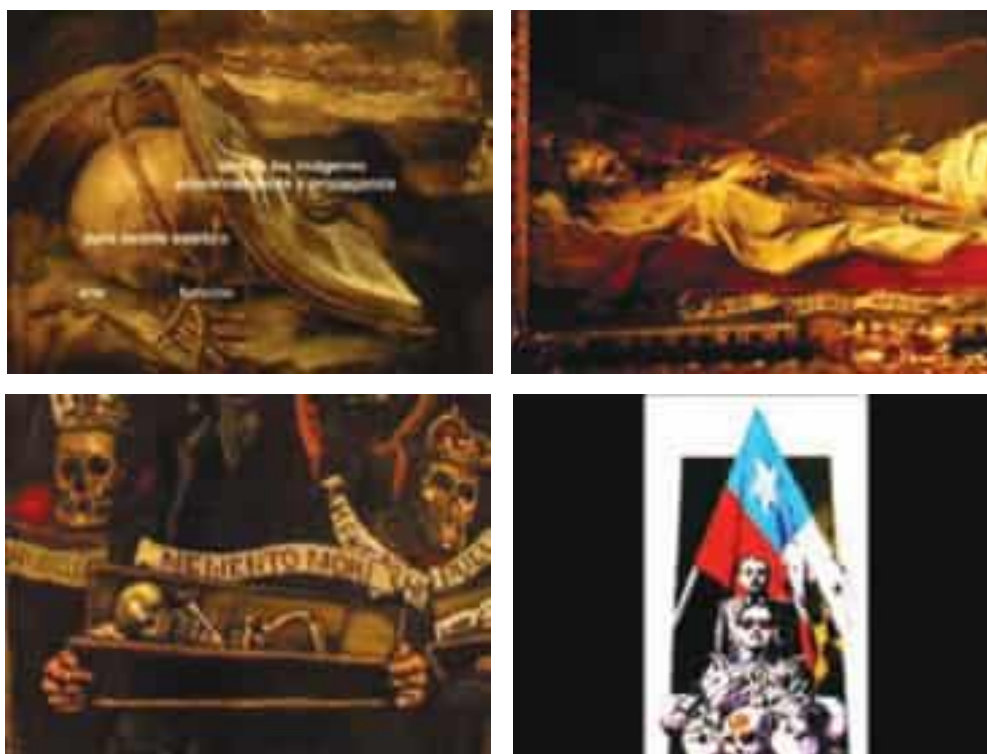
2 Todas las citas sobre *Entre sueños* son tomadas de la página de presentación del proyecto: marceloexposito.net/entresuenos. Así mismo, todos los videos que lo componen pueden ser vistos en línea en la página web de la distribuidora: www.hamacaonline.net/autor.php?id=69

trauma histórico. La enorme potencia estético-política de estos dos videos surge, justamente, del modo en que se atreven a anudar una sutil reflexión sobre el horror del siglo XX con una militante posición sobre la actualidad de los movimientos sociales y sus estrategias creativas de resistencia.

Lo que hace tan estimulante la propuesta de estos dos trabajos es una operación doblemente provocativa. Por un lado, frente a los lugares comunes que prescriben que la experiencia límite de la violencia política, del terrorismo de Estado, de la desaparición forzada de personas, del genocidio, debería ser estéticamente elaborada según los parámetros de las estrategias negativas del silencio y la ausencia, o las apelaciones a la irrepresentabilidad del horror, se muestran las conexiones entre la denuncia de estos horrores y las estrategias festivas y carnales de los nuevos movimientos sociales. Por otro lado, frente a la euforia inmanentista que querría ver en las multitudes globales al sujeto impoluto de la revolución por venir, se recuerda la proveniencia de las subjetividades neoliberales, que surgen del estigma siniestro del máximo terror civilizatorio que conoció la historia de Occidente. Ante el mutismo reverencial de las «estéticas de lo sublime», hace resonar, por ejemplo, las murgas irreverentes de los movimientos de derechos humanos; contra las complacencias consensuales de las «estéticas relacionales», muestra, entre otras, la mancha siniestra y la traza espectral que el teatro posdictatorial ha sabido inscribir en nuestras sociedades. Provocación estética a la vez que política de situar en un mismo registro —de pensamiento, imagen y acción— el terror y la promesa, el sueño y la pesadilla. Estos videos reclaman pensar a la vez las víctimas concentracionarias y las multitudes deseantes, la catástrofe y la utopía, las ruinas del siglo y los actuales ensayos de recomposición de sentido, y se comprometen en el delicado trabajo de ofrecer dispositivos formales que estén a la altura de tan compleja tarea, la más urgente de nuestra actualidad política: enlazar la *potencia anamnética* del trabajo de la memoria postraumática con la *potencia militante* del trabajo inmaterial posfordista.

4. Exhumar/recuperar

Los videos *No reconciliados (nadie sabe lo que un cuerpo puede)* y *143.353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados)* pueden ser pensados como las dos partes discontinuamente articuladas de un díptico sobre la dialéctica de violencia y resistencia en la modernidad capitalista. El primero es filmado en la Argentina y recorre una serie de momentos clave de la historia del movimiento de derechos humanos en los que se compenetraron con especial potencia y capacidad disruptiva estrategias artísticas y políticas de intervención pública. Este recorrido se traza en el ritmo sincopado de un video marcadamente experimental, que no ahorra extrañamientos ni opacidades. El segundo está centrado en España y propone una genealogía de ciertos arquetipos de la violencia colonial y de la violencia franquista, para culminar con una delicada reflexión sobre las incipientes (y tan demoradas) políticas de la memoria en ese país. Formalmente tampoco aquí se separan los recursos narrativos de las dramáticas cesuras históricas que se intentan pensar, dando por resultado un trabajo



igualmente exigente y experimental.³ Considerados conjuntamente, ambos videos dialogan sobre la violencia criminal del imperialismo europeo, su continuidad en las formas del exterminio administrado en el siglo XX a escala global y los secretos vínculos entre los distintos movimientos de resistencia y reparación histórica a ambos lados del Atlántico. Todo ello en el *médium* del lenguaje visual y de una permanente reflexión plástica sobre sus propios procedimientos, recursos e historias.

En ambos casos se ensaya un doble movimiento. Por un lado, una operación de *exhumación*, esto es, un desenterramiento de restos humanos, un sacar a luz lo olvidado, una puesta en circulación de los fantasmas del pasado, esos que no pueden ser aquietados por ninguna política de *reconciliación*, esos que denuncian que lo

3 No quisiera dejar sin mencionar algunas de las estrategias más utilizadas en ambos videos: la ausencia de un relato y de una cronología ordenadora; el juego con la composición visual puramente formal o ficcional; el amplio uso de citas documentales y artísticas (plásticas, fotográficas, cinematográficas, musicales, literarias); la constante separación y puesta en roce entre los elementos (la permanente interrupción entre los diversos segmentos del video, o entre sus diversos elementos sensibles en especial, la imagen y la música); el uso de textos (citas diversas y fragmentarias, y despojadas de sus títulos de propiedad o *autoría*) que interrumpen el flujo de imágenes o se sobreponen a ellas; la intercalación de entrevistas, etc. En cierta medida, podría decirse que la *interrupción* (visual, temporal, entre elementos, etc.) es la matriz que une estas diversas estrategias y que opera como la principal *política de la forma*: la interrupción como la inscripción de la discordia en lo común estético, en la aristotélica *koiné aesthetiké*.

común se asienta sobre una injusticia radical, sobre la desaparición, el asesinato, el exterminio. Por otro lado, un movimiento de *recuperación*, en el sentido que adquirió en la Argentina el movimiento de empresas y fábricas recuperadas por sus trabajadores en la crisis de las políticas neoliberales de desmantelamiento industrial, esto es, de la *recuperación* como empoderamiento, ocupación de lo público y reapropiación colectiva de los medios de producción. Esta tensión explica que estos videos estén atravesados, *en un mismo gesto*, por una oscura estética de lo *siniestro* y un militante rescate de la estética de la *producción*. Dos ejemplos: *No reconciliados...* se propone como una «versión libre de *Máquina Hamlet*» del dramaturgo alemán Heiner Müller, que —nos recuerda el video— a mediados de los años noventa fue puesta en escena en Buenos Aires por el grupo El Periférico de Objetos. Si el texto de Müller por sí mismo es una pieza ominosa de principio a fin, en la que los espectros shakespearianos eran elevados a la segunda potencia («Yo fui Hamlet», decía el inquietante comienzo de la obra), la versión de El Periférico (fragmentariamente recuperada en el video en poderoso montaje con la música de *Journey Through a Body* de Throbbing Gristle) pone sus recursos siniestros (muñecos, teatro de dobles, etc.) para dar un resultado aún más oscuro y macabro. Ahora bien, inmediatamente el video enuncia, no sin ironía, su *género*: «Pieza didáctica en cinco actos». *Las piezas didácticas* fueron dispositivos de teatro experimental diseñados por Bertolt Brecht (maestro de Müller) en un momento clave de la elaboración de su estética materialista de los años veinte y treinta. E inmediatamente comienza el «Acto 1º: Klucis en el Bauen» (el Hotel Bauen es un tradicional hotel de Buenos Aires recuperado por sus trabajadores), en el que plantea la necesidad de recuperar la vanguardia *concreta* argentina a partir de una composición constructivista de imágenes visuales tomadas desde la terraza del Bauen. El siniestro *Hamletmachine* en alianza con la vanguardia racionalista–constructivista local. Segundo ejemplo: en *143.353...* se excavan una serie de imágenes barrocas del poder como arquetipos de la violencia genocida. Se exploran tempranas imágenes de Santiago Matamoros (luego también *mataindios*, cuando su iconografía fue trasplantada a América), imágenes barrocas de la muerte y del tiempo, en la iconografía cadavérica de la *vanitas*. Desde esta excavación en el imaginario que acompañó el primer colonialismo capitalista, y a través de una reflexión sobre el sentido pedagógico y propagandístico que el arte pasó a tener en el periodo del barroco, somos trasladados (con la mediación de las pinturas cadavéricas de José Gutiérrez Solana) al pabellón español de la exposición internacional de 1937 en París y a la figura de su organizador, el joven Josep Renau, cartelista político heredero de las tradiciones rusas y alemanas del fotomontaje político. Así quedan enlazados el *memento mori* barroco, su macabra estética de la calavera y de la vanidad autodestructora del mundo, con la fantasía constructivista y técnica de la tradición del fotomontaje moderno. Entre ellos —como mediación sin mediación, como la mesa de disección de Lautréamont—, el trabajo con las ruinas y la vocación didáctica.

Es curioso, pero Expósito parece decirnos: no debemos separar la elaboración del trauma, el trabajo del duelo, el testimonio de las ruinas, del legado de las vanguardias constructivistas y productivistas del siglo XX. ¿Cómo es esto posible? ¿Qué se nos

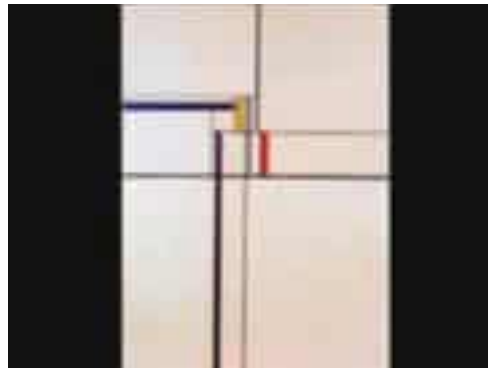
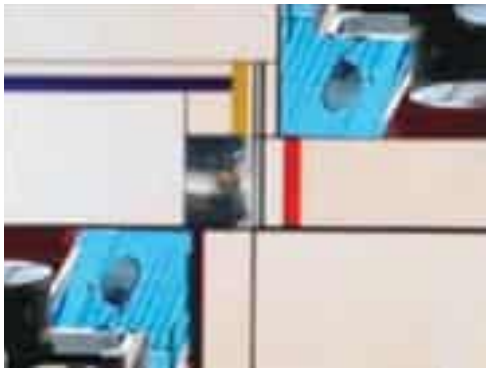
está planteando aquí? Creo que estamos ante uno de los núcleos fundamentales de estos videos, ante la gramática con que nos proponen intervenir estética y políticamente en nuestra contemporaneidad: entre la ruina y los nuevos sentidos, entre la pérdida y la renovación de las formas, se instala la *gramática del montaje*, el principal legado de las vanguardias históricas que está siendo aquí recuperado. Es el montaje el dispositivo estructurante fundamental que nos permite a la vez hacernos cargo de la experiencia del trauma histórico y abrirnos a nuevas configuraciones posibles del sentido. La paralización ante la ruina, la melancólica fijación narcisista en el objeto perdido, es sin dudas uno de los riesgos de nuestra época de revoluciones traicionadas, catástrofes civilizatorias y cuerpos desaparecidos. Y sin dudas hay un momento de verdad en esta insistencia en lo fallido, sin la cual toda *positividad* se denuncia como mentira y como profanación de las víctimas. Pues también acecha en nuestra actualidad el riesgo simétricamente opuesto: la afirmación de la potencia plena de una multitud compacta dispuesta a instituir un nuevo orden a partir de las propias fuerzas productivas del capitalismo posfordista. La fijación en la pérdida puede conducir a la inercia nihilista del melancólico, tanto como su mera negación abre el camino a la tentación antropotécnica de la biopolítica y las fantasías totalitarias del *hombre nuevo*.

No hay retorno de la catástrofe —esa es la línea siniestra que ya no podremos cruzar—, *pues nos habita por dentro*, es lo contemporáneo como experiencia de la *extimidad* (*heimlich-unheimlich*). *Pero el desierto está allí para ser atravesado* —quedarnos en las ruinas es, también, otro modo de evitarlas—: estamos conminados a *construir a partir de lo destrozado*. No hay construcción sin destrucción, pero tampoco destrucción sin construcción: eso es, precisamente, el *montaje*. Esa es la herencia irrenunciable de las vanguardias (ya-no-solo-«históricas»), un legado que es, a su vez, un modelo del propio acto de *heredar* (y que complica la propia expresión «históricas»), una estructura de la significación que es también un poderoso dispositivo historiográfico.

5. La conjura

El «Acto 1º» de *No reconciliados...* muestra imágenes de la ciudad de Buenos Aires filmadas desde la terraza del tradicional y céntrico Hotel Bauen, una empresa *recuperada* por sus trabajadores (primero usurpada y, después de una serie de conflictos, organizada en una cooperativa de los trabajadores de manera democrática y autogestionaria) al calor de la profunda crisis que se inició en diciembre del 2001 y que desencadenó una oleada de protestas y la marcada repolitización de la sociedad argentina. El video, desde el comienzo, demarca un territorio de interrogación: ¿qué aspecto nos ofrece (la relación arte/política en) Buenos Aires *desde la perspectiva de una empresa recuperada*? Desde las alturas del Bauen, el video arenga en uno de sus textos-imágenes: «El arte de vanguardia es también una empresa que debe ser recuperada por sus trabajadores». Y las imágenes de la ciudad porteña, tomadas en largos planos *desde el Bauen*, comienzan a descomponerse en montajes constructivistas que remiten a Klucis y al arte concreto argentino de Tomás Maldonado.

La operación es aquí modélica respecto a la dinámica de los videos de toda la serie, en los que se propone un permanente movimiento de deslizamiento y puesta en relación de lenguajes y formas de la política con lenguajes y formas de las artes, mostrando que entre ambos se plantea una relación de *homología estructural* —más allá del eventual compromiso subjetivo del artista o de la ingeniosa creatividad de algunos militantes—. Y decir que la vanguardia es una fábrica que debe ser recuperada por sus trabajadores, si bien produce un efecto inicial casi lúdico de extrañamiento en el espectador, no deja, sin embargo, de remitir a hipótesis profundamente arraigadas en la tradición de las estéticas productivistas del siglo XX. El arte como fábrica o empresa (es decir, como parte de las fuerzas productivas de la sociedad), el artista como trabajador (es decir, ajeno a las taras idealistas del artista-creador que expresa su individualidad



en su obra) y la politización del arte como expropiación de los medios de producción artística (más que como la canalización de *contenidos* izquierdistas en medios de producción monopolizados por el capital) son las definiciones clave de una estética materialista que se sintetiza con humor irónico en esta frase. Una estética que ya fue planteada con todo rigor y seriedad al menos desde las producciones de los constructivistas rusos y los trabajos teóricos conjuntos de Bertolt Brecht y Walter Benjamin en los años veinte y treinta. Y si hablamos de Buenos Aires, es lógico que se invoque el arte concreto y la figura de Tomás Maldonado, el momento de las vanguardias locales que más claramente manifestó una vocación *constructivista*.

Sin embargo, este rescate guarda aún una dimensión más compleja, que conecta este comienzo *productivista* del video con las siguientes secuencias en que irrumpe lo *espectral* de un pasado irredento. Una dimensión en la que la *recuperación* es también *exhumación*, es decir, el empoderamiento productivista no deja de asumir una gramática espectral del desentierro de cadáveres. Para ser más precisos, deberíamos hablar de una verdadera *conjura de la vanguardia*. ¿Pero por qué conjura, exhumación? ¿De qué cadáver hablamos? Invocamos, por cierto, el cadáver de la vanguardia. Sabemos que su muerte ha sido proclamada, celebrada, lamentada, pero escasamente cuestionada. Sea como muerte paródica en la industria cultural, sea como muerte siniestra en el totalitarismo —fascista o estalinista—, la promesa de emancipación que se alojaba en las vanguardias ha sido declarada, reiteradamente, agotada. Este video propone, antes de explorar la *anamnesis social* contra el olvido de un trauma histórico, una *anamnesis estética*, en el ámbito de la cultura, del olvidado potencial de las vanguardias artísticas. Por supuesto, la elaboración del trauma impone una temporalidad que no es lineal ni causal, y una verdad que no es mimética ni representacional. *Exhumar* la vanguardia —otra víctima del totalitarismo (cultural)— es *actualizarla* bajo las lógicas no-lineales y no-representativas de la *anamnesis*.

Después del constructivista «Acto 1º», el video se orienta hacia el problema de la imaginación social en la construcción de la memoria histórica, y la figura de Hamlet leída por Jacques Derrida como paradigma de una *fantología* (Derrida 2012) sobrevuela las cuatro partes restantes (en las que asistimos a retratos distorsionados de las nuevas formas de resistencia emergentes durante el neoliberalismo). Sin embargo, la *espectropolítica* que se enuncia en ellas está ya presente desde el primer acto. «Klucis en el Bauen» es ya un Klucis espectral, al igual que Maldonado es un fantasma que retorna por sus derechos vulnerados (entre otros, por la propia trayectoria de Maldonado). Son espectros, y la lógica de la *conjura* de los espectros también vale para las vanguardias. En un pasaje del video en que se tematiza la experiencia del denominado Siluetazo (sobre la que luego volveré) se cita un pasaje de *Espectros de Marx*, de Derrida, en la que se plantea el triple sentido de la palabra «conjuración»: a) la conspiración de quienes se comprometen solemnemente, mediante un juramento, a luchar contra un poder superior; b) la encantación mágica destinada a *evocar*, a hacer venir por la voz, a *convocar* un encanto o un espíritu, a hacer venir lo que no está ahí en el momento de la llamada; c) el exorcismo mágico que, por el contrario, tiende a expulsar

el espíritu maléfico que habría sido llamado o convocado. Y bien, en este video asistimos a una *conjuración de las vanguardias* en este triple sentido: por un lado, participa de una conspiración global de todos aquellos que se comprometen a luchar contra el poder superior del capital; al hacerlo, evoca con las magias de una razón estética (más precisamente: del *montaje*) la voz silenciada de las vanguardias; pero, a la vez, no deja de haber una recuperación *selectiva* que es también un *exorcismo* de la complicidad de las vanguardias con los poderes que contribuyeron a su defección. Así, en la misma figura de Tomás Maldonado se evoca su primera fase vanguardista, pero se *exorciza* la deriva que lo terminó poniendo al servicio del desarrollismo neocapitalista europeo de posguerra.⁴ Una operación, se sugiere, que solo puede ser realizada por la conspiración de las fuerzas estético-políticas que, desde un presente de peligro, *citan* ese pasado, desmontan la historia (*destruyen* la continuidad entre la vanguardia política y la vanguardia entregada al capital) para reconfigurar tramas de sentido con elementos del pasado en función de las urgencias presentes.

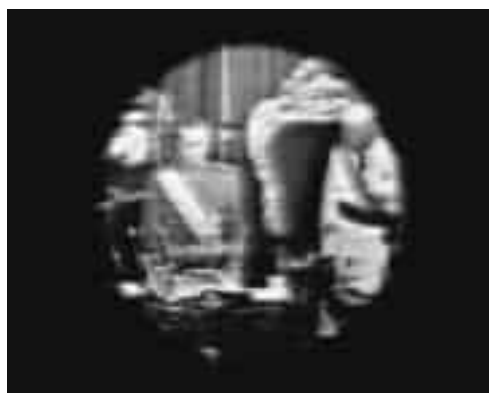
De este modo, la *recuperación de la fábrica de los sueños* implica, también, una *anamnesis terapéutica de sus pesadillas*. La conspiración por venir camina al ritmo sincopado de la elaboración de un trauma del pasado; un ritmo que, no hay que olvidarlo, nos enseñaron a seguir, antes que nadie, las propias vanguardias.

6. Modelos

Los videos de Expósito se proponen como parte de un proceso. No (solo) del proceso creativo de su autor, sino del proceso de autoconstitución de fuerzas colectivas de resistencia al capitalismo global en la actualidad. Guardan la promesa factográfica del documental y su anhelo de disolución en el proceso social general. Reflejo de la creatividad colectiva, se suman a las prácticas colaborativas del movimiento, como podrían ser también las prácticas organizativas, la agitación, la gestión de recursos, la toma de la calle, la realización de una asamblea, etc. Así como el *escritor operante* de los años veinte (Sergei Tratiakov como modelo, pero también podría pensarse en prácticas ejemplares de las neovanguardias factográficas latinoamericanas, como el ahora famoso *Tucumán Arde*),⁵ se internó en los *koljoses* (o en el monte tucumano del norte argentino) y realizó una multiplicidad de tareas que desbordaban las del escritor tradicional, así también el *video-maker* del movimiento global viaja a cada rincón en que emerge un foco de resistencia a acompañar el proceso, con su cámara y también sin ella. Sin embargo, el artista de la actualidad no puede ya suscribir la *utopía de transparencia* que también se alojaba en el ideal factográfico. Por razones no solo epistemológicas (la inmediatez es sencillamente imposible, reclamarla es ideología), sino sobre todo políticas: la imagen mediadora, la forma, *actúa*, tiene su propia eficacia, es un

4 Al comienzo del primer acto, uno de los textos incluidos en el video dice: «En este acto el autor sugiere que cierto proyecto utópico del arte moderno puede ser reactivado a condición de desandar la historia de su entrega al capitalismo corporativo después de la Segunda Guerra Mundial y de regresar a lo político».

5 Para una lectura que explícitamente vincula la factografía soviética a la experiencia argentina de *Tucumán Arde*, véase Jaime Vindel (2010).



poderoso catalizador político, de modo que confiar en su mero *registro*, en un acceso supuesto como *directo*, implicaría apenas *confirmar* las con-figuraciones realmente existentes, perdiendo de vista la importancia decisiva, estratégica, de *experimentar* con las figuraciones alternativas de lo común, la especificidad del aporte posible de un trabajador inmaterial de las formas.

El *artista operante*, hoy como ayer, surge del proceso social, extrae de él sus *materiales*, trabaja con ellos, y también los devuelve al proceso social. Pero hoy ya no puede devolver un reflejo o una representación, como si estuviese por un lado el sujeto de la transformación ya constituido, por el otro el aparato de registro, y, como producto, la re-presentación en que aquel se complace en su auto-reconocimiento. Es que *ya no hay sujeto previo, ya no hay registro y ya no hay representación*. Hay máquinas, modelos, dispositivos, archivos, diagramas, y ya no *sustancias* ni sus desdoblamientos trascendentales. Si el *artista operante* planteó su crítica al artista burgués que pretendía *expresar* su interioridad perturbada, ahora el *artista modelizante* —si se me permite la expresión— que lo sucede se distancia de la pretensión de *registrar* las luchas sociales. Él trabaja con *los propios dispositivos de producción de lo real*, desentraña sus lógicas, ensaya sus funcionamientos, propone nuevos ensamblajes. No hay *documento* que no sea a la vez una interrogación por sus propias condiciones de enunciación. Tras el fin de la confianza en el registro, no hay

documentalismo que no requiera un trabajo reflexivo sobre sus propias operaciones formales, es decir, una suerte de documentalismo de segundo grado que hace estallar la distinción entre registro de lo real y experimentación formal. Y esto es clave por razones no meramente estéticas, pues el cruce entre la impronta documental y la apuesta experimental nos sitúa, a nivel formal, en la misma encrucijada que, en lo político, planteaba entre lo militante y lo anamnético. O para ser más precisos, el trastocamiento de la conciencia y la representación involucrado en la experiencia del trauma es asumido formalmente en el abandono de toda pretensión de transparencia representativa, y en el gesto permanentemente autorreflexivo sobre las condiciones de enunciación, sobre el dispositivo. Un buen ejemplo de esto es un pasaje de *143.353...* enteramente elaborado con imágenes documentales, donde una múltiple y cuantiosa diversidad de imágenes de archivo es tramada en una tupida condensación onírica, utilizando todos los recursos cinematográficos de la «dinamita de sus décimas de segundo», desplegados en dirección caóticamente regresiva y en golpes de *flashback* en que la imagen documental ingresa a una máquina anamnética ajena a la causalidad, a la linealidad, a la transparencia: *pasaje al inconsciente óptico*.

Esta nueva situación replantea en su conjunto el problema de la creación colectiva. Si el artista operante denigraba el individualismo del artista burgués, permanecía sin embargo entrampado en la escisión burguesa entre individuo y comunidad. Pasar del *registro* al *modelo* implica también una nueva dialéctica entre singularidad y multiplicidad, ajena a la dicotomía entre *individuo aislado* y *comunidad de fusión*. Aquí se torna especialmente operativa la tantas veces malentendida propuesta brechtiana de sus *Lehrstücke* (invocada desde la enunciación de estos videos) no solo porque muchas de las *piezas didácticas* que llegó a escribir Brecht tematizaban el problema de la tensión entre individualidad y lo común (de manera marcadamente extrema y experimental, paradigmáticamente en *La medida*), sino sobre todo porque, más allá de sus *temas*, las piezas didácticas eran *dispositivos experimentales de producción colaborativa de la subjetividad política*.⁶ Creadas por un individuo, estas *piezas* experimentales eran *modelos* abiertos y transformables de prácticas colaborativas de producción de lo común. Es decir, de algún modo se sitúan por detrás de la subjetividad, explorando y experimentando con sus propias condiciones de posibilidad.

Podría pensarse un contrapunto entre estos videos y películas clave del cine militante latinoamericano *factográfico*, como *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas y Octavio Getino, y se vería la diferencia decisiva entre un cine cuyo objetivo es la *concientización* de un sujeto político que se pre-supone —aunque con taras ideológicas que precisamente el *registro* de *hechos incontestables* vendría a disolver— y un cine cuyo objetivo ya no es la concientización a partir de la exposición clara y contundente de una realidad *verdadera* que falsearía otra realidad *ilusoria*, sino el

6 Pensamos, ciertamente, en la lectura fundamental de los *Lehrstücke* realizada por Reiner Steinweg, que marcó un antes y un después en la recepción de estas enigmáticas piezas parateatrales. Véase García (2011).

trabajo mismo con las ilusiones que nos constituyen como sujetos (y los imaginarios en conflicto que instituyen lo social). Una vez que nos situamos más allá de la representación y de la conciencia (y sus respectivos desdoblamientos), las *prácticas colaborativas* cobran un sentido muy diverso, y la multiplicidad se entrelaza con la singularidad en una misma búsqueda de nuevos modelos de autoproducción política de la subjetividad, de *producción di-sensual de lo común*.⁷

«El enunciado es siempre colectivo» se plantea en uno de los textos de *No reconciliados...*, glosando a Deleuze y Guattari, quienes en su libro sobre Kafka y el «devenir menor» de la literatura (1978) continuaban: «Incluso cuando parece haber sido emitido por una singularidad solitaria como la del artista». Se trata sin dudas de una noción diversa de la creatividad colectiva, de la relación entre lo singular y lo múltiple, de la dinámica de imagen y dispositivo. No hay una imagen *verdadera* que funcione como ideal o patrón a ser imitado, sino una deriva singular que se propone para su expansión y multiplicación.

7. Interfaz

No hay, entonces, *compromiso*. Hay homología estructural entre las formas del *di-senso* estético y las formas del *di-senso* político. Articular en el disenso, en el *sensorium* dividido, es la tarea del montaje, sea en la historia o en el arte. Una división/distribución de lo sensible que estructura lo que se da a ver y se deja de ver en una sociedad determinada, lo que se oye o se deja de oír. El arte es así despojado de su lugar separado e intocable en las jerarquías de lo social, pues es un operador más de sus formas de reparto de capacidades y recursos. Pero de este modo el arte es a la vez resituado en un punto estratégico de la organización del desacuerdo, nada menos que en el *dis-* que da vida al *sensus communis*, a la *koiné aesthetiké*. Los videos de Expósito tematizan la interfaz estético-política del *partage du sensible* de múltiples maneras, mostrando en una diversidad de casos la *ontología política* del *dissensus communis*, indagando en el registro sensible de constitución de la conflictividad social, permitiendo pensar la lógica de producción de lo común.

7 La música, que ocupa un lugar muy sensible en estos videos (y cuya función requeriría un análisis por separado), tampoco es ajena a esta lógica de producción del *dis-sensus communis*. Para apuntar solo un caso, *Heterophonie*, de Mauricio Kagel, fragmentariamente incluida en *No reconciliados...*, podría ser pensada como *pieza didáctica* en el sentido antes señalado. La heterofonía surge «en la música primitiva y oriental, cuando un tema se usa al mismo tiempo en dos o más voces, y alcanza su carácter completo si las diferencias naturales entre los cantantes y los instrumentos, y la fantasía creativa de los intérpretes no es inhibida» (Knauer 2001). De hecho, la partitura de *Heterophonie* es solo un marco dentro del cual la libertad concertada de los intérpretes singulares es ejercida: «Kagel comienza con consideraciones simples: los sonidos no deben componerse, ni melodías ni procesos, ni orquestados los desarrollos; más bien, se plantean condiciones en la partitura, se establecen bordes, o abren espacios en los que el sonido de la interpretación es cada vez creado nuevamente. Con todo, la consistencia de la pieza depende de si el compositor ha conseguido crear un armazón que sea lo suficientemente generalizado para incluir la más excesiva de todas las interpretaciones» (Knauer 2001).



En este punto, estos videos constructivistas muestran su fe surrealista en la *trouville* y en el *azar objetivo*. Nuevamente, el *montaje* como dispositivo surrealista/constructivista es la máquina que revela las correspondencias secretas entre los fenómenos más alejados. Quisiéramos detenernos en algunas *correspondances* especialmente potentes, *interfaces*, superficies visuales de contacto entre las lógicas de la política y las lógicas del arte.

La propia expresión de «No reconciliados» es la marca misma del desacuerdo, su forma típica de inscripción, la cesura de lo sensible que se resiste a la política de la reconciliación, del olvido y del consenso. Pero en el video queda claro que esa disyunción es, indiscerniblemente, la disyunción que se planteaba en el film *Nicht versöhnt* (*No reconciliados*), realizado en 1967 por Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Y, quizá, por extensión, sea la misma disyunción de toda la experimental filmografía de esta pareja de resistentes, así como la de la consigna de la agrupación argentina de derechos humanos H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio), que durante mucho tiempo firmó sus declaraciones con un «No olvidamos, no perdonamos, *no nos reconciliamos*». Pero, por supuesto, hay una *política* de la estética de la no-reconciliación (la ácida crítica de Straub y Huillet al pacto de silencio sobre Auschwitz en la posguerra), tanto como una *estética* de la política de la no-reconciliación (las estrategias estético-políticas de H.I.J.O.S., como los escraches, sobre

los que luego volveremos). Expósito nos ayuda a visualizar las superficies sensibles de contacto entre ellas y experimenta con formas de visibilización de estos encuentros.

La gran interfaz de *143.353...* es sin dudas la que conecta la exhumación de cuerpos con la arqueología de las imágenes, que en el video cobra potencia sensible en la superposición del proceso de restauración de una pintura barroca y el proceso de excavación en una fosa común, evidenciando sus afinidades insospechadas. La restauración de un cuadro barroco muestra el modo en que la transmisión cultural borra las violencias del tiempo y prepara los bienes culturales del pasado para su disfrute como botín del presente, es decir, como autoafirmación de la historia de las clases dominantes. Pero a la vez, ante la cámara de Expósito, el procedimiento (igualmente técnico-científico) de exhumación de cadáveres alza su vuelo metafórico cuando un técnico anónimo trabajando en la limpieza de los restos óseos se vuelve Hamlet meditando ante la calavera de Yorik. La eficacia de esta interfaz es realizar el *partage* de la propia subjetividad: la exhumación de cuerpos/imágenes nos muestra la *otra escena* que habita lo social y lo visual, ese *inconsciente óptico* indomado que se creía acallado pero que emerge como un insidioso espectro, como el doble siniestro que se resiste y que asedia a todo presente que no se haga cargo del reclamo de justicia (política/estética) que en él se cifra. Este reclamo se hace valer con especial fortuna en la exhumación de la historia del *Guernica* de Picasso, en la que se repone su pasado militante, su relación con el arte



moderno y su absorción por la maquinaria de la reconciliación posfranquista. El *Guernica* queda espectralizado en un reclamo estético-político de justicia aún vigente.

Y podríamos seguir con las *trouvailles* de estos videos, verdaderas máquinas surrealistas: desde el ya mencionado enlace entre el movimiento de fábricas recuperadas en la Argentina y la idea productivista de la reapropiación de los medios estéticos de producción, hasta la inquietante arqueología de la fantasmática sigla NN. En efecto, si estamos acostumbrados a ligar la sigla al *nomen nescio* de las fosas comunes, a la imposible nominación de un duelo que no fue, Expósito la vincula también con un episodio no siempre recordado del exterminio nazi: en diciembre de 1941 el Tercer Reich diseña una serie de directivas para la desaparición forzada de personas a ser trasladadas y (des)identificadas con la sigla NN, de donde toma su nombre secreto este macabro conjunto de directivas: «Nacht und Nebel-Erlass» («Decreto Noche y Niebla» o, más sencillamente, «Decreto NN»), en donde el *nomen nescio* administrativo se fusiona con una cita erudita de un pasaje de *El oro del Rin*, de Richard Wagner, un nombre clave en la construcción del nacionalsocialismo como «nacionalesteticismo» (Lacoue-Labarthe 2002). «La noche y la niebla no se parecen a nadie», dice Alberich cuando logra hacerse invisible para dominar mejor al mundo. Eliminar las huellas, borrar los archivos siempre fue parte de las políticas de terrorismo de Estado: «El olvido del exterminio forma parte del exterminio» (Godard 2007). *Noche y niebla* de Resnais (no mencionada en el video, pero evidentemente aludida) es otra reverberancia estético-política del *partage* de lo visible que se abre en el abismo NN, acaso la primera que intenta responder a la Antígona de Brecht: «los ojos no quieren estar siempre cerrados».

Interfaces: cesuras que nombran la herida misma de lo sensible que se re-parte.

8. Historiografía diagramática, archivos mutantes

Hay en juego en toda conjuración un desquiciamiento del tiempo. Y qué praxis más preparada que el cine para testimoniar y poner a prueba la eficacia de un tal desquiciamiento. La materia del cine, antes que la imagen, es el propio tiempo. Y el lugar en que la fantología de las imágenes se encuentra con el *out of joint* del tiempo es, precisamente, el *montaje*: disposición a-crónica de eventos que descoyuntan la organicidad de la historia, suspenden la continuidad del *cronos* y disponen los materiales de la historia para un nuevo montaje temporal: preparan el *acontecimiento*. La historia ya no como encadenamiento causal, ni como progreso lineal, ni como *magistra vitae*, ni, tampoco, como infernal eterno retorno de lo mismo. La historia hecha de imprevisibles *trouvailles* de presente, pasado y futuro es la historia asediada por sus propios fantasmas, *ilocalizables* en la serie presente-pasado-futuro. Fantología del tiempo que es montaje de la historia como anacronismo y como ritmo interrumpido de la justicia. Entramado de conexiones inesperadas, esta historia dis-crónica es la historicidad de la historia como *kairós*, como oportunidad y ocasión propicia para la *acción política*. Esta historia del tiempo cinematográfico del montaje es, por sí

misma, *política* (lo político como la historicidad de la historia, la ontología del espacio, el *di-* del disenso).

En algunos de sus textos críticos, Expósito se refiere a este procedimiento en términos de una «historia diagramática». Este modo de concebir y construir la historia

arrojaría luz sobre el pasado «atendiendo a una lógica de relaciones no mediada por la noción tradicional de causalidad y que invierte el sentido en que se habla, habitualmente, de influencias», de manera que buscaría, a cambio, establecer confrontaciones entre elementos, «reagrupando ciertos casos» mediante procedimientos de montaje; desde el punto de vista de un «ojo variable» que no excluiría la narración subjetiva; una historia asumidamente fragmentaria, discontinua, heterogénea y heterofundada, en un mapa policéntrico donde las jerarquías tradicionales entre centro y periferia, modelos dominantes y prácticas subalternas, se recombinan y reinterpretan. (Expósito 2005, 115)⁸

En la misma dirección planteaba Gilles Deleuze que todo diagrama

está en devenir. Nunca funciona para representar un mundo preexistente, produce un nuevo tipo de realidad, un nuevo modelo de verdad. No es ni el sujeto de la historia, ni el que está por encima de la historia. Al deshacer las realidades y las significaciones precedentes, al constituir tantos puntos de emergencia o creatividad, de conjunciones inesperadas, de continuos improbables, hace historia. Subyace a la historia con un devenir. (Deleuze 2005, 62)

No se trata de representaciones de lo real, sino de mapas de los *puntos de emergencia o creatividad*. *Conjunciones inesperadas* son las que nos presentan estos videos como superficies de contacto insospechadas entre estética y política, construyendo máquinas anfibias del disenso. *Continuos improbables* son las arriesgadas hipótesis sobre la recuperación selectiva de las vanguardias que se desarrollan lúdicamente en estos trabajos. Ellos *hacen historia*, se proponen como dispositivos abiertos para montar historias posibles, *diagramas del acontecimiento*.

La historiografía diagramática de estos ensayos visuales nos sitúa en un más allá del relato, de la continuidad integrada de un sentido, en la dirección de un *montaje de puntos de emergencia* (de la resistencia global). Esta historiografía del *azar objetivo* puede ser pensada como el tránsito del *relato* al *archivo*, es decir, del encadenamiento de sucesos en una totalidad integrada de sentido (la *sustancia* de la *tradición* como modelo de la relación con el pasado) al reagrupamiento de casos mediante el procedimiento del montaje (el *mapa policéntrico* de la *conjura* como esquema de la relación espectral entre pasado/presente/futuro). Como en las *Heterofonías* de Mauricio Kagel (que se dejan oír en *No reconciliados...*), no se trata de componer sino de plantear condiciones, establecer bordes, abrir espacios en los que la interpretación

8 Las citas en su texto, y la propia noción de una «historia diagramática», provienen de Talens y Zunzunegui (1998).

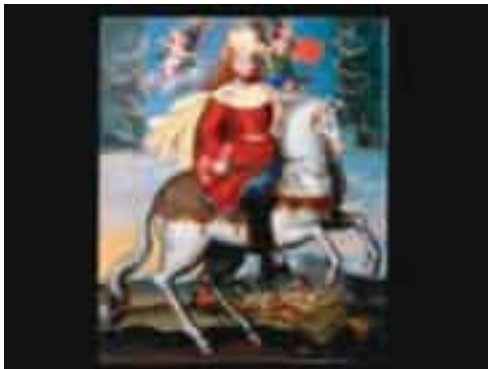


pueda ser incesantemente renovada. Pero, al igual que en Kagel, ello no implica la mera disolución de la pieza, sino *una forma disensual y heterológica de consistencia*, dada no ya por la determinación de sus elementos, sino por la potencia de un marco lo suficientemente múltiple como para habilitar las interpretaciones más excesivas y desbordantes.

Se trataría entonces del diseño de dispositivos modulares a partir de elementos mínimos que garanticen la máxima movilidad y capacidad de refuncionalización. Máquinas proteicas que aquí nos gustaría pensar en su carácter intrínsecamente transformable y adaptable a situaciones diversas, como *archivos mutantes* (nuevamente, *factografía* y *experimentalismo*, el *documento* y su inscripción en un proceso vertiginoso de descentralización multiplicadora: pensar las afinidades y diferencias entre el *Atlas Mnemosyne* de Warburg, los *Documents* de Bataille y los *Passagens* de Benjamin como *archivos mutantes* en este preciso sentido, es una tarea fundamental que apenas se ha iniciado aún).⁹

No reconciliados... como archivo mutante (el video, de hecho, se propone a sí mismo como un «limitado archivo de casos») nos ofrece fundamentalmente tres casos o esquemas de acción, dispuestos por el video para su refuncionalización y multiplicación en otras situaciones del movimiento global: el Siluetazo, los escraches, y el Parque de la Memoria, a través de imágenes de archivo, fotografías, entrevistas con sus protagonistas, palabras de especialistas, etc. El Siluetazo fue una propuesta inicialmente diseñada por un grupo de artistas, pero luego (des)apropiada por el incipiente movimiento de derechos humanos y por las innumerables personas anónimas que pusieron su cuerpo para su realización, que consistió en la producción masiva de siluetas en representación de los 30.000 desaparecidos en medio de la III Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo a fines de la última dictadura argentina, en septiembre de 1983. El video repone sus estrategias, métodos, técnicas, formas de eficacia. También una cita de uno de sus mentores *artísticos* iniciales, Rodolfo Aguerreberry, que a propósito del Siluetazo sostuvo: «Los artistas, más que productores de la obra, podrían serlo de los proyectos que, al generar la participación, permitirían el desarrollo de la experiencia estética popular». El Siluetazo realiza, así, el sueño heterológico de Kagel. Los escraches son una modalidad de acción directa que idearon los H.I.J.O.S. para evidenciar socialmente la impunidad de los genocidas desde mediados de los años noventa. El video muestra el modo en que el activismo artístico que también eclosionaba en esos años (en grupos como el GAC, Etcétera y Arte en la Kalle) se fusionó con la renovación generacional de la militancia, generando estos poderosos dispositivos, festivos, performativos y carnalescos, de denuncia colectiva de la impunidad. Por último, el Parque de la Memoria es un monumento aún en construcción que recuerda a los desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado, emplazado a orillas del Río de la Plata (que

⁹ Georges Didi-Huberman es quien se ha adentrado en esta tarea con mayor decisión, sobre todo en *Ante el tiempo* (2005).



Desde ese cargo estuvo fue el artífice del proyecto de creación reguladora en parte en 1987 y de la producción de la obra del museo de grado para miembros el patrimonio artístico a saber de los territorios históricos entre otros.



fue la anónima tumba de muchos de los secuestrados que eran arrojados allí durante los denominados «vuelos de la muerte»), que se vale de las estrategias de dislocación y descentramiento propias del denominado *antimonumentalismo*.

143.353... como archivo mutante pone a disposición tres grandes artefactos: el «modelo Antígona», el «modelo Santiago» y el «modelo Guernica». El modelo Antígona es el relato prototípico del conflicto entre leyes injustas y justicia no escrita, de la inscripción de la cesura entre derecho y justicia. Pero lo fundamental es que aquí este *relato* es puesto en circulación no como *bien cultural* de la literatura clásica, ni como uno de los más altos logros de la tragedia ática, sino como *esquema práctico* de resistencia a la autoridad y de visibilización de las aporías de la ley. El video propone: «Antígona antiautoritaria/Antígona antifascista/Antígona en España», y luego, escenas de la puesta de *La leyenda de Antígona* por The Living Theatre en el Teatro Romea de Barcelona en 1967.¹⁰ El «modelo Santiago» propone una suerte de iconología política de la violencia genocida, tomando nada menos que el caso del santo patrono de España. El «modelo Guernica» desplaza la obra de Picasso del territorio sacrosanto del arte moderno para situarla como dispositivo complejo de articulación de los tres elementos fundamentales que Josep Renau (1937), en los años treinta, planteaba que el arte político debía saber articular: a) los logros experimentales de la vanguardia en su fase autónoma; b) la eficacia en la comunicación de masas alcanzada por la publicidad comercial; c) el anclaje en el imaginario singular de cada pueblo que, en el caso de España, Renau situaba en la representación visual barroca. Un modelo que es, punto por punto, el seguido por los videos de Expósito.

Se ha diagnosticado reiteradas veces que nuestra época sufre de un «mal de archivo», que tras el agotamiento de los impulsos utópicos que movilizaron la acción colectiva en la modernidad, las sociedades *postraumáticas* volvieron su mirada hacia un pasado doloroso y difícil de elaborar, en una *cultura de la memoria* que viene a remplazar y cambiar el sentido de la militante *cultura de la revolución* de los siglos XIX y XX. Estos videos no son ajenos a esta época de catástrofes. A su modo, hacen *archivos* y participan de su *mal*. Pero lo hacen sin afán memorialista ni fetichismo del documento fiel. Los archivos son aquí *mapas policéntricos de la emergencia, máquinas de refuncionalización* (de brechtiana *Umfunktiónierung*). El enlazamiento de documentalismo y experimentalismo es una estrategia posible de articulación, en la gramática del *disenso*

10 Hay también, por supuesto, una alusión directa a la noción brechtiana de «modelo», que en su «Modelo para Antígona 1948» se tematizaba del siguiente modo (la siguiente cita no está incluida en el video): «¿Qué ocurre con la actividad creadora, si se utilizan modelos? —se preguntarán—. A esto responderemos que en muchos aspectos la moderna división del trabajo ha transformado el acto de creación. Se ha convertido en un proceso de creación colectiva, en una continuidad de tipo dialéctico, de modo que el hallazgo inicial aislado ha perdido significación» (Brecht 1976, 12). La justeza con la que estas mismas palabras se podrían aplicar al dispositivo del siluetazo, la profunda afinidad de esta cita de Brecht con la anterior de Aguerreberry e, incluso, su homología estructural con los planteos artísticos que desde las teorías del *general intellect* se realizan en la actualidad, esta compleja red de *correspondances* puede resultar sorprendente solo para los no iniciados en la historiografía diagramática planteada en estos videos.

(en la poética del *montaje*), de *memoria y revolución*: una memoria sin melancolías y una revolución no olvidada de sus ruinas; *espectropolíticas* de la *conjuración*: en los videos de Marcelo Expósito, los archivos mutantes atesoran los documentos del porvenir.

Referencias bibliográficas

- Brecht, Bertolt. 1976. *Escritos sobre teatro III*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Deleuze, Gilles. 2005. *Foucault*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1978. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.
- Derrida, Jacques. 2012. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, Georges. 2005. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Expósito, Marcelo. 2005. «Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado español», en: *Desacuerdos I*, Jesús Carrillo (ed.). Barcelona: MACBA/Arteleku/UNIA-Arte y Pensamiento. Disponible en: <http://marceloexposito.net/pdf/exposito_sitac.pdf>, consultado el 17 de febrero del 2013.
- Expósito, Marcelo. 2009. «Entre sueños. Ensayos sobre la nueva imaginación política». Disponible en: <<http://marceloexposito.net/entresuenos/introduccion>>, consultado el 8 de abril del 2013.
- García, Luis Ignacio. 2011. «Bertolt Brecht, ignorant master». In *Chto delat?* n.º 08-32, Theater of Accomplices. Available at: <http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=234&Itemid=420&lang=en>, accessed February 17, 2013.
- Godard, Jean-Luc. 2007. *Historia(s) del cine*. Buenos Aires: La Caja Negra.
- Knauer, Mathias. 2001 [1967]. Texts. In *Heterophonie*, Mauricio Kagel. Mainz: Wergo. Audio CD.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *La ficción de lo político. Heidegger, el arte y la política*. Madrid: Arena.
- Rancière, Jacques. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: MACBA-UAB.
- Rancière, Jacques. 2011. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Renau, Josep. 1937. *Función social del cartel publicitario*. Valencia: Nueva Cultura.
- Talens, Jenaro y Santos Zunzunegui (coords.). 1998. «Introducción: por una verdadera historia del cine español», en: *Historia general del cine. Volumen I: orígenes del cine*. Madrid: Cátedra.
- Vindel, Jaime. 2010. «Tretiakov en Argentina. Factografía y operatividad en la vanguardia de los años sesenta», en: *Transversal. Multilingual Web Journal*, septiembre. Nuevos productivismos. Disponible en: <<http://eipcp.net/transversal/0910/vindel/es>>, consultado el 12 de febrero del 2013.

Sitios de Internet

Entre sueños: marceloexposito.net/entresuenos

EVENTWORK:
LA CUÁDRUPLE MATRIZ
DE LOS MOVIMIENTOS
SOCIALES CONTEMPORÁNEOS

Brian Holmes

Traducción Marcelo Expósito



SILENCE=DEATH

Llevar el arte a la vida: ¿existe utopía más persistente en la historia de las vanguardias?

Al despojarse de sus formas externas, técnicas heredadas y materiales especializados, el arte deviene un gesto vivo que se difunde por la superficie sensible de la humanidad. Crea un *ethos*, un mito y una presencia intensamente vibrante; migra del lápiz, cincel o pincel a modos de hacer y ser. De los románticos germanos a los poetas beatniks, del dadaísmo al *Living Theater*, esta historia se ha contado una y otra vez; pero el relato ya conocido adopta en cada nueva ocasión un giro asombroso. Lo que está en juego es algo más que una renovación estilística: se trata de transformar tu existencia cotidiana.

Llevar la teoría a la revolución: ¿existe deseo más ardiente para el futuro del pensamiento de izquierda?

La exigencia fundamental de quienes pensaron el levantamiento de Mayo del 68 fue también «cambiar la vida». Pero desde el punto de vista revolucionario las consecuencias de ese deseo íntimo debían ser económicas y estructurales. La teoría situacionista no tenía ningún sentido si no era inmediatamente comunizada. «Marx, Mao, Marcuse» era un lema en las calles. La autosuperación del arte se entendía como solo una parte de un programa para derrotar las diferencias de clase, transformar las relaciones de trabajo y volver a poner en contacto entre sí a los individuos alienados.

La década de 1960 estuvo llena de sueños indómitos y potenciales irrealizados; aun así, se emprendieron experimentos significativos cuyas consecuencias se extienden hasta el presente. El radicalismo de los campus infundió nueva vida a alternativas educativas que tuvieron como resultado iniciativas a gran escala que hoy siguen funcionando, como la University Without Walls en Estados Unidos o la Open University en Gran Bretaña. El uso contracultural del video portátil condujo a proyectos radicales de medios como Paper Tiger Television, Deep Dish TV e Indymedia. La propia política atravesó una metamorfosis: del marxismo autónomo surgieron proyectos autoorganizados en toda Europa, mientras que grupos de afinidad basados en las concepciones cuáqueras de democracia directa se enraizaron en Estados Unidos, estructurando el movimiento antinuclear, profesionalizándose más tarde en las ONG de la década de 1980, para acabar por resurgir como una fuerza anarquista plena en Seattle. Desde los movimientos en torno al sida, el activismo recobró seriedad y sentido de urgencia, pugnando con asuntos cada vez más complejos como la globalización y el cambio climático. Aun así, la sociedad tiende a absorber las transformaciones, neutralizar las invenciones, como suele suceder en el campo del arte. El problema no es cómo *estetizar las formas de vida* para ofrecer los resultados a la contemplación en un museo. Se trata de cambiar las formas que tenemos de vivir.

Los movimientos sociales son vehículos para esta metamorfosis. A veces generan acontecimientos históricos, como la ocupación de plazas públicas que se desplegó a lo largo del mundo en el 2011. Al suspender *los negocios como siempre*, alteran las

trayectorias vitales, desvían las rutinas de trabajo y los horizontes profesionales, modifican leyes y gobiernos y contribuyen a producir transfiguraciones filosóficas y afectivas duraderas. Aun así, a pesar de sus dimensiones históricas, los movimientos sociales tienen su fuente en aspiraciones íntimas: nacen de pequeños grupos, cristalizan en torno a lo que Guattari llamó en *Caósmosis* el «conocimiento pático no discursivo» (Guattari 1996, 25). Su capacidad de suscitar el cambio es ampliamente codiciada en nuestra era. Los estrategias de las relaciones públicas prenden, canalizan o alimentan continuamente micromovimientos en forma de tendencias y modas con el fin de instrumentalizar el deseo social que aflora. A pesar de ello, grupos de base, proyectos vanguardistas y comunidades intencionales continúan adoptando su propia vida como materia prima, inventando futuros alternativos con la esperanza de generar modelos, posibilidades y herramientas para otros.

Al absorber toda esta experiencia histórica, los movimientos sociales se han expandido hasta incorporar al menos cuatro dimensiones. La *investigación crítica* es fundamental en los movimientos de hoy, pues tienen que vérselas con problemas legales, científicos y económicos complejos. El *arte participativo* es vital para cualquier grupo que lleve sus temáticas a las calles, porque enfatiza un doble compromiso con la representación y con la experiencia vivida. Las *comunicaciones en red* y las *estrategias de penetración en los mass-media* son otra característica de los movimientos contemporáneos, porque las ideas y las luchas encarnadas sin mediación desaparecen sin más si no amplifican su voz. En última instancia, la política de los movimientos sociales consiste en la coordinación colaborativa, en la autoorganización de todo este conjunto de prácticas, sumando fuerzas, orquestando esfuerzos y ayudando a desencadenar acontecimientos, haciéndose cargo de las consecuencias. Todos estos diferentes hilos se entretrejen, se condensan en gestos y acontecimientos para dispersarse de nuevo, creando así las dinámicas del movimiento. En cualquier sencilla o singular iniciativa se concatenan las componentes de esta cuádruple matriz.

Sin duda, la complejidad de este cuádruple proceso explica cuán raro es que se produzca un movimentismo eficaz. Pero es ahí donde reside el reto del compromiso político. Si queremos renovar nuestra cultura democrática, es necesario lograr que el arte, la teoría, los medios de comunicación y la política converjan en una fuerza móvil que sobrepase los límites de cualquier esfera profesional o campo disciplinario, aunque siga haciendo uso de los conocimientos y la técnicas que en estos se generan. Este ensayo intenta conceptualizar la matriz cuádruple de los movimientos sociales contemporáneos. Propongo llamarla *eventwork*.

¡Un momento! Pero si hablamos de activismo de base, ¿por qué plantearlo de forma compleja? ¿Por qué traer a colación las disciplinas académicas y las actividades profesionales? La razón es la siguiente: *nosotras* somos las bases urbanas, suburbanas y rurbanas: los sujetos precarios de clase media en las actuales sociedades del capitalismo basado en el conocimiento, la tecnología y la comunicación. Nuestras disciplinas crean esas sociedades. Pareciera que nuestras profesiones solo sirven para mantener



la sociedad tal cual es. Se trata entonces de explorar cómo podemos actuar, qué papel pueden jugar *el arte, la teoría, los medios de comunicación y la autoorganización* a la hora de producir formas de intervención eficaces.

Pienso, al igual que el sociólogo Ulrich Beck en su libro *La sociedad del riesgo*, que se hace necesaria la existencia de un movimiento por fuera de las instituciones de la modernidad, ya que estas han fracasado en dar respuesta a los peligros derivados de la modernización (Beck 1992). Tales peligros se vieron claros al final de la posguerra, cuando el modo de desarrollo capitalista fordista-keynesiano reveló sus obvias conexiones con la desigualdad, la guerra, la destrucción ecológica y la represión de las minorías. Se hizo evidente que no solo las ciencias «duras», sino también las ciencias sociales y las humanidades ayudaban a producir estos problemas, y que sus criterios de verdad, legitimidad o éxito profesional no servían para resolverlos. Los exponentes más conscientes y elocuentes de cada disciplina singular sintieron entonces la necesidad de desarrollar una crítica de su campo, haciéndola emerger con la intención

de transformar la sociedad. Solo de este modo pudieron dar una respuesta inmanente al origen de su propia alienación.¹

Tal es la paradoja del *eventwork*: empieza en el interior de las disciplinas cuyos límites busca superar. En este texto empezaré por las contradicciones internas del arte de vanguardia a finales de la década de 1960 y con el intento de superarlas llevado a cabo por un grupo de artistas de América Latina. Con ese relato como telón de fondo, esbozaré la emergencia de un campo expandido de activismo en la era posfordista, desde la década de 1970 hasta ahora. El objetivo es descubrir algunas ideas básicas que pudieran cambiar el modo en que cada una de nosotras concibe la relación entre nuestra vida cotidiana, nuestra política y nuestra disciplina o profesión.

Lo que quiero demostrar con esta conexión es que las fórmulas gemelas *llevar el arte a la vida* y *llevar la teoría a la revolución* son demasiado simples para describir los caminos que conducen a la gente más allá de sus límites profesionales e institucionales. Los desaciertos al formular la síntesis de urgencia y complejidad que conforman esos caminos dan como resultado la trivialidad del *arte relacional* (la exhibición de intimidades en un estéril cubo blanco) o el *radical chic* de la *teoría crítica* (la revolución a la venta en librerías académicas). Por sus debilidades y vaciedades, estos desaciertos de la crítica cultural provocan llamadas reaccionarias a regresar a las disciplinas de la modernidad (como cuando se nos intima a restringir la práctica artística a alguna versión de las *formas puras*). Los mismos desaciertos dejan a los movimientos sociales al albur de ser dirigidos desde arriba por gobiernos, medios de comunicación o corporaciones. El resultado es una separación con respecto al presente y un estado prolongado de parálisis colectiva, la característica más llamativa de la política de izquierda hoy, al menos en Estados Unidos.

Según se deterioran las condiciones de vida en las democracias capitalistas, ¿cómo podemos los artistas, intelectuales, activistas de los medios de comunicación y organizadores políticos confluír para ayudar a cambiar el mundo? La respuesta a esta pregunta acuciante consiste en desplazarnos a través de las fronteras institucionales y de las normas de la modernidad. Cada una de las disciplinas separadas necesita definir la paradoja del *eventwork* y, por tanto, abrir un espacio para sí misma, más allá de sí misma, en la matriz cuádruple de los movimientos sociales contemporáneos.

Historia

Vayamos directamente al ejemplo más impresionante de *eventwork* a finales de la década de 1960, que se despliega no en Nueva York, Londres o París, sino en la Argentina. Era el momento del despegue industrial del país, cuando una clase media creciente disfrutaba de vínculos estrechos con los desarrollos culturales que

1 El ejemplo más destacado de esta autocrítica en las ciencias sociales es la reacción de los antropólogos a la participación de su disciplina en la Guerra de Vietnam. Véase, por ejemplo, Dell Hymes (1972).

tenían lugar en los centros metropolitanos. En las sociedades capitalistas, los anhelos utópicos son con frecuencia el acompañamiento de periodos de crecimiento económico, porque la abundancia de producción material y simbólica conlleva la promesa de valores de uso reales. Pero desde 1966 la Argentina estaba sujeta a una dictadura militar que reprimía las libertades individuales e imponía programas brutales de racionalización económica. Bajo estas condiciones, un círculo de artistas muy conscientes de su posición de *vanguardia*, en Buenos Aires y Rosario, empezaron a sentir cuán fútiles resultaban los breves ciclos de innovación formal que habían marcado la década del arte pop, el *op art*, los *happenings*, el minimalismo, la *performance* y el conceptualismo. Percibieron con claridad que las invenciones diseñadas para estallar las normas burguesas estaban siendo utilizadas como signos de prestigio y superioridad intelectual por parte de las élites. «La cultura que el artista está haciendo [se convierte en] su enemiga», escribió León Ferrari (2004, 312). En consecuencia, estos artistas iniciaron una ruptura cada vez más violenta con los circuitos de la galería y el museo en los que anteriormente se sustentaban sus prácticas, pasando a utilizar acciones, declaraciones y obras transgresivas para poner fin a su propia participación en las exposiciones oficialmente sancionadas.



La fundación de la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) en 1994 supone una renovación del movimiento histórico por los derechos humanos en Argentina. Su implementación de los escraches en años posteriores para visibilizar la impunidad del crimen de Estado perpetrado durante la última dictadura militar en el país, al mismo tiempo que emerge como oposición al neoliberalismo entonces imperante en América Latina, prefigura un escenario de reconstrucción militante de la política democrática. Las manifestaciones públicas de la agrupación, en especial los escraches organizados junto con la Mesa de Escrache Popular, son un ejemplo formidable de *eventwork*. (Las fotografías provienen del archivo del Grupo de Arte Callejero [GAC], Buenos Aires; agradecemos su préstamo a Mane Boss.) Aunque circunscrito al espacio geopolítico argentino y latinoamericano, el escrache puede considerarse una herramienta expresiva que resuena en otras del actual ciclo de conflictos hasta los movimientos conectados del 2011, aquí documentado con fotografías de Occupy Wall Street en Nueva York.

Las fotografías adjuntas a este escrito representan eventworks desde la década de 1960 hasta la actualidad relatados por Brian Holmes. De *Tucumán Arde* (1968), las fotografías documentan la campaña de comunicación en la calle y de la exposición en Rosario (Argentina), forman parte del Archivo Graciela Carnevale, cuyo préstamo agradecemos.



En el invierno de 1968 decidieron organizar un congreso independiente, el Primer Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia. El objetivo era definir su autonomía frente al sistema cultural de élite, formular su ideal social —una revolución guevarista— y planear la realización de una obra que diera cuerpo a sus aspiraciones.² En esta obra, el material estético, como explicaba Ferrari, ya no se articularía más siguiendo un criterio de innovación formal, sino buscando *significados* claramente referenciales e inmediatamente aprehensibles, que podrían estar a su vez sujetos a una profanación transgresora, con el fin de generar una denuncia poderosa de las condiciones sociales existentes. Haciéndose eco del enfoque de Ferrari, pero adoptando el lenguaje de la semiótica y la teoría de la información, otro participante en el encuentro, Nicolás Rosa, insistía en que «la obra experimental es tal cuando procede a la

2 El archivo de Graciela Carnevale preserva cuatro copias mecanografiadas de escritos entregados en este encuentro, que son las fuentes de este párrafo. Tres de ellos (incluyendo el de León Ferrari citado arriba) están reproducidos en *Listen Here Now!* (Katzenstein 2004, 306–318). El cuarto, de Nicolás Rosa, está reproducido en Longoni y Mestman (2008, 174–178).

ruptura del modelo cultural». Esta ruptura había de ser franca, directa e irreversible, representada en un lenguaje visual, verbal y gestual que permitiera la participación de cualquiera. Se diseminaría también en los medios de masas. Situada fuera de las instituciones de élite y vinculada al contexto social de su realización, la obra produce «efectos similares al de un acto político», en palabras del artista Juan Pablo Renzi, quien había esbozado el texto marco del encuentro. «Una obra que, partiendo de la consideración de que las enunciaciones ideológicas son fácilmente absorbibles, transforma a la ideología en un hecho real a partir de su propia estructura». Tal es el programa teórico que condujo a *Tucumán Arde*.

¿Qué se quería decir con ese nombre? El grupo buscaba denunciar el proceso de reestructuración que había sido impuesto a la industria azucarera en la provincia de Tucumán, dando como resultado un extendido desempleo y hambre para los trabajadores. Más allá de Tucumán, querían revelar el programa más amplio de racionalización económica que la burguesía nacional estaba llevando a cabo bajo el mando dictatorial alineado con intereses estadounidenses y europeos. Para ello requerían producir *con-trainformación* a un nivel estrictamente semiótico, utilizando el análisis factual para oponerlo a la campaña de propaganda gubernamental que rodeaba la reestructuración. Los artistas colaboraron así con estudiantes, profesores, cineastas, fotógrafos, periodistas y un sindicato de izquierda, y se implicaron en una misión encubierta de búsqueda de datos, disfrazada de proyecto cultural tradicional. En el curso de dos viajes visitaron campos y fábricas, pusieron en circulación cuestionarios, realizaron entrevistas, filmaron y fotografiaron a trabajadores y sus familias, sometiendo a la prueba de la experiencia sus análisis preliminares. La investigación en contexto fue la primera fase del proyecto, que culminó en una conferencia de prensa donde desvelaron sus actividades y explicaron el propósito real de su trabajo, esperando —en vano, resultó al final— provocar un escándalo para así empujar sus mensajes hacia los medios de comunicación.

Pero una denuncia eficaz requería también producir lo que los artistas llamaron un «c circuito sobreinformativo» que operaría a nivel perceptivo, con el fin de sobrepasar el poder persuasivo de la propaganda oficial tanto cuantitativa como cualitativamente.³ Para la segunda fase formularon una estrategia expositiva multicapa, comenzando por campañas falsas que iban introduciendo las palabras «Tucumán» y «Tucumán Arde» a los potenciales públicos mediante carteles, proyecciones en salas de cine y pintadas en la calle. Crearon entonces dos exposiciones multimedia en sedes sindicales de Rosario y Buenos Aires, utilizando en ambos casos no una sala, sino el edificio entero. Desplegaron recortes de prensa e imágenes de la campaña de propaganda gubernamental, y los contrastaron con estadísticas económicas y sanitarias, así como con diagramas que indicaban los vínculos entre los intereses industriales, las autoridades locales y nacionales, y el capital extranjero. Expusieron fotografías documentales,

3 Véase Gramuglio y Rosa (1968), declaración puesta en circulación en la exposición de Rosario, reproducida en Longoni y Mestman (2008, 233–235).

proyectaron películas, grabaron entrevistas al público e hicieron circular un estudio crítico preparado por un grupo de sociólogos colaboradores. En intervalos de aproximadamente media hora las luces se apagaban, para dramatizar el tipo de deficiencias infraestructurales que las personas padecían en las provincias. Se servía café amargo para que el público paladease el hambre que afectaba a una región productora de caña donde se sufría una escasez crónica de suministro de alimentación, incluso de azúcar.

La estrategia expositiva fue un éxito. A la apertura en Rosario, la noche del 3 de noviembre, acudieron más de mil personas, lo que dio como resultado una prolongación de la muestra por dos semanas más, en lugar de una como se había programado inicialmente. Fue reinstalada en Buenos Aires el 25 de noviembre e incluyó esa vez una película del movimiento del tercer cine producida clandestinamente, *La hora de los hornos* (1968) de Octavio Getino y Fernando Solanas, cuya proyección se interrumpía cada media hora para ser sometida inmediatamente a discusión. El grado de coraje que implicó este proceso, conducido bajo las condiciones impuestas por el mando militar, resulta difícil de imaginar. La muestra en Buenos Aires fue censurada desde su segundo día por amenazas contra el sindicato, lo que demostró el carácter represivo del régimen e invitó a una mayor radicalización de los productores culturales del país.

Por su organización colectiva, naturaleza experimental, proceso investigador, estrecha articulación de medios analíticos y estéticos, carácter opositor y clausura, en última instancia, *Tucumán Arde* se ha convertido algo así como en un mito dentro y fuera de la Argentina. La crítica estadounidense Lucy Lippard, que más tarde participaría activamente en la Art Workers Coalition, afirmó repetidamente



que se radicalizó por haberse encontrado con miembros del grupo en una visita a la Argentina en octubre de 1968.⁴ La revista francesa *Robho* dedicó un dossier al asunto en 1971, subrayando su ruptura con el arte burgués y sus potenciales revolucionarios. En su recepción más reciente, que incluye un gran número de exposiciones y artículos desde finales de la década de 1990, el proyecto ha sido vinculado al *conceptualismo global* y a una forma de *media art* intervencionista basada en el análisis semiótico.⁵ Esta atención por parte del mundo museográfico testimonia el intenso interés público por un proceso que enfatizó el discurso colectivo, la acción directa y la ruptura con las formas culturales burguesas. Pero esa misma atención abre un interrogante sobre aspectos como la absorción, la banalización y la neutralización. En el análisis más concienzudamente documentado, la historiadora Ana Longoni y el historiador Mariano Mestman reivindican los objetivos del proyecto planteando la pregunta disciplinar obvia: ¿dónde está el arte de vanguardia en *Tucumán Arde*? Responden: «Si *Tucumán Arde* puede confundirse con un acto político es porque fue un acto político. Los artistas habían realizado una obra que ampliaba los límites del arte hasta zonas que no les correspondían, que le eran externas» (Longoni y Mestman 2008, 216).

¿Qué se logró con este desplazamiento a zonas externas al arte? En un momento en el que los canales institucionales estaban bloqueados y el proceso de modernización se había convertido en una pesadilla dictatorial, el proyecto fue capaz de orquestar los esfuerzos de una amplia división del trabajo cultural para analizar fenómenos sociales complejos. Diseminó entonces los resultados de este trabajo mediante las prácticas expresivas de un acontecimiento, con el fin de producir consciencia y contribuir a la resistencia activa. El resultado fue un cambio en la finalidad, o mejor dicho, en el valor de uso de la producción cultural. Como se indicaba en una de sus declaraciones, el proyecto estaba concebido «para ayudar a hacer posible la creación de una *cultura alternativa* que pueda formar parte del proceso revolucionario». O como lo expresaba el dossier de *Robho*, «el plus de imaginación que puede encontrarse en *Tucumán Arde*, si se compara por ejemplo con una campaña de agitación al uso, proviene expresamente de una práctica de, y de una reflexión preliminar sobre las nociones de acontecimiento, participación y proliferación de la experiencia estética» (1971, 16). Esta es una definición perfecta del proceso social que se puede llamar *eventwork*.

4 En lo que concierne a la visita de Lucy Lippard a la Argentina y a sus declaraciones, véase Bryan-Wilson (2009, 132-38).

5 Véase Mari Carmen Ramírez (1999) y Alexander Alberro (1999). Otro libro importante es el de Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Entre las principales exposiciones que han incluido el archivo de *Tucumán Arde* se cuentan «Global Conceptualism» (Queens, 1999), «Ex Argentina» (Berlín, 2003), Documenta 12 (Kassel, 2007) y «Forms of Resistance» (Eindhoven, 2007-2008). Una copia parcial del archivo forma parte de la colección del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

6 «Frente a los acontecimientos políticos...», documento sin firma de dos páginas en el archivo de Graciela Carnevale; aparentemente el borrador de un folleto que habría de ser distribuido en la exposición de Rosario.



Su eficacia surge de una colaboración perceptiva, analítica y expresiva, que dota de una carga afectiva a la interpretación de una situación del mundo real. Una obra así tiene la capacidad de tocar al público, de implicarlo, no mediante un repliegue al glorificado mundo de ensueño del cubo blanco, sino, por el contrario, adentrándose en la complejidad cotidiana de la vida en una sociedad tecnocrática, donde es siempre difícil de concretar la posibilidad de una resistencia compartida frente a los amplios e invasivos programas gubernamentales e industriales. La pregunta es, para mí, cómo extender esa resistencia al presente, cómo hacerla perdurar más allá de cada acontecimiento singular. Graciela Carnevale, quien preservó el archivo asumiendo gran riesgo durante la dictadura de Videla, me dijo lo siguiente: «Resulta siempre difícil transmitir esta experiencia o hacer que se perciba más allá de la información que sobre ella existe» (2011). Su dilema no es otro que el de cualquiera que se haya visto implicado en un movimiento social significativo: ¿cómo compartir una experiencia que te produjo una transformación tan grande?

Actualidad

Los cuatro vectores del *eventwork* convergen en acción cuando la injusticia presiona y se toma conciencia de un peligro, en situaciones donde tu profesión, disciplina o institución se muestra incapaz de dar respuesta y es necesario adoptar alguna otra vía de acción. «No sé qué hacer pero lo voy a hacer», decían mis camaradas del colectivo Ne Pas Plier. El activismo es hacer común un deseo, la decisión de cambiar las formas de vida bajo condiciones inciertas, sin garantías. Cuando ese deseo y determinación pueden compartirse, el agenciamiento intensivo que constituye un movimiento social traslada una dimensión agonística/utópica a la vida cotidiana, el tiempo de ocio, las relaciones pasionales, el hogar, la cama, tus sueños. La pasión privada adopta una responsabilidad pública. En eso consiste vivir de forma política.

Obviamente, no se espera que así suceda en la sociedad moderna, donde se supone que, al menos en teoría, existe una institución para dar respuesta a cada necesidad o problema. Los expertos controlan los riesgos que derivan de su mando, los artistas producen entretenimientos sublimados a su gusto, los medios de comunicación dan fiel respuesta a los interrogantes de las masas y los movimientos sociales no son más que la acción disciplinada de trabajadores organizados para obtener mejores ingresos; todo ello bajo el ojo vigilante de los políticos profesionales. Eso es en teoría. La división funcional de la sociedad industrial alcanza su epítome de legitimidad democrática en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, cuando el Estado de bienestar fordista-keynesiano asegura haber logrado un crecimiento estable, una igualdad de ingresos y de protección social que permite expandir una *clase media* que incluye a los trabajadores de fábrica sindicalizados junto a un amplio espectro de técnicos especializados, trabajadores de servicios y directivos. Empero, lo que se reveló en 1968 y a posteriori fue no solo que el Estado industrial era incapaz de seguir proveyendo los bienes necesarios para expandir la clase media. Se reveló, con particular intensidad en los circuitos educativos y culturales, que el crecimiento económico había hecho posible una conciencia compartida de que la teoría no funciona y que a pesar de la existencia de instituciones supuestamente correctoras, la modernización capitalista produce por sí misma condiciones para la explotación de género y racial, la expropiación neocolonial, la manipulación mental y emocional, y la cada vez más grave contaminación medioambiental.

La conciencia de que un peligro habita en la promesas utópicas de la socialdemocracia keynesiana y la modernización industrial fordista fue una motivación mayor para la emergencia de los llamados *nuevos movimientos sociales*, que no son reductibles al mero regateo salarial en los puestos de trabajo ni comprensibles en el marco del tradicional análisis de clase. Estos movimientos provocaron la consternación de la vieja y doctrinaria generación política al traer a primer plano cuestiones insoslayables relacionadas con la alienación y la identidad.⁷ Quienes se implicaron en las campañas por

⁷ Sobre el concepto de *movimientos sociales contemporáneos* y para un repaso de las teorías más destacadas sobre estos, véase Porta y Diani (2006, cap. 1).

los derechos civiles y contra la guerra, y más tarde en un amplio espectro de luchas, tuvieron que poner en articulación nuevas causas, ámbitos sociales y estrategias de acción con espinosas cuestiones relativas a la percepción, el conocimiento, la comunicación, la motivación, la identidad, las creencias e incluso el autoanálisis, las cuales se volvieron aún más acuciantes cuando las necesidades materiales inmediatas empezaron a verse satisfechas en las sociedades de consumo. La expresión artística apareció entonces como un mediador, necesariamente ambiguo, entre la convicción personal y la representación pública. Las intersecciones entre teoría y vida cotidiana se volvieron más densas e intrincadas, con el resultado de que cada movimiento, incluso cada campaña, devino algo original y sorprendente, la momentánea cristalización pública de un proceso grupal singular. Este modo de hacer política, al tiempo insuficiente e imprescindible, ha acabado por caracterizar todo el periodo posfordista: es *nuestra* actualidad, nuestro tiempo presente, al menos desde una perspectiva de izquierda progresiva. Si una intervención como *Tucumán Arde* nos resulta todavía familiar en sus modos de organizarse y de operar, aun dejando a un lado su ideología y su horizonte revolucionario, es porque los problemas objetivos y subjetivos básicos que en ella subyacen están todavía muy presentes.



Las similitudes y diferencias se vuelven más claras si pensamos retrospectivamente en uno de los movimientos sociales más influyentes del periodo posfordista, el activismo en torno al sida. Al no haber formado parte de ese movimiento no puedo atestiguar sus intensidades, pero lo que impresiona visto a distancia es la reacción colectiva a una situación de riesgo extremo, donde el asunto en cuestión no es tanto las capacidades médicas-científicas, sino la *disposición* de una sociedad democrática a la hora de responder a los peligros que soportan desproporcionadamente minorías estigmatizadas. Antes que una represión policial y militar extendida, como sucede bajo una dictadura, lo que sienta las bases para la acción militante es en este caso la percepción de que se sufre una amenaza íntima. Ya no se puede contar con un marco ideológico totalizador como el marxismo para dar estructura a esta percepción. En su lugar, la experiencia subjetiva cotidiana, territorial, facilita las componentes existenciales que dan inicio al movimiento. Preguntas como ¿quiénes somos?, ¿cómo nos ven los otros?, ¿a qué derechos te acoges y cuáles estás dispuesta a exigir?, señalan cuestiones de vida o muerte que se sienten y expresan espontáneamente antes de ser formuladas y representadas. Un libro reciente titulado *Moving Politics* deja claro cuánto importaron estos aspectos afectivos para quienes estaban afectados por el sida, antes de que un umbral de indignación fuese traspasado y la aflicción se transformase en rabia (Gould 2009). A nivel micro, el *acontecimiento* podía consistir en una mirada o una lágrima en privado, un gesto o un discurso en un encuentro, que no tienen menos importancia que una acción pública o una intervención en un medio de comunicación. Todas ellas son maneras de suscitar y modular los afectos que movilizan a los grupos activistas al tiempo que ejercen una fuerza poderosa sobre otros sujetos que pueden ser amigos o extraños, políticos electos o espectadores anónimos.

Aun así, la indignación y la rabia, junto con la solidaridad y el amor que se sienten por otros seres humanos, solo pueden constituir el fundamento inmediato de un movimiento social. Hay más. La investigación crítica, la expresión simbólica, los medios de comunicación y la autoorganización fueron los vectores operativos del activismo en torno al sida, exactamente como lo fueron para un proyecto vanguardista como *Tucumán Arde*. Primero se tenían que definir las demandas básicas del movimiento, muy complejas: se trataba de definir nuevos derechos, no individuales sino colectivos, que justificasen el gasto público necesario para iniciar ciertas líneas de investigación, legalizar o facilitar ciertos tipos de medicamentos, dotar algunas formas de sanidad pública. Las investigaciones científicas y legales, con frecuencia llevadas a cabo por personas afectadas por el sida, fueron parte esencial de este empeño.⁸ Al mismo tiempo, se hizo evidente que los derechos al tratamiento y a la salud dependían no solo de argumentos científicos y legales, sino también de los modos en que los *grupos de riesgo* eran representados en los medios de comunicación y de cómo los políticos controlaban, requerían o promovían estas representaciones con el objeto de impulsar sus propias políticas y

8 Véase Steven Epstein (1996).



asegurarse la reelección.⁹ La lucha tuvo que llevarse a cabo en los campos de la educación y la producción cultural, cuya influencia en las estructuras de sentimiento y creencia no se debe subestimar. Pero, al mismo tiempo, esa lucha debía alcanzar también los medios de comunicación. Este avance hacia los medios requirió poner en escena llamativos acontecimientos que con frecuencia echaban mano de recursos prestados de las artes visuales y la *performance*. Y todo ello en conjunto implicó la coordinación de una extensa división del trabajo bajo condiciones más o menos anárquicas en las que no podía existir ni dirección, ni jerarquía, ni organigrama, etc. Para dar una idea de este complejo entrelazado del activismo en torno al sida, me gustaría citar al crítico de arte y activista Douglas Crimp, en una entrevista realizada por Tina Takemoto:

Se daba en ACT UP un uso sofisticado de la representación en su política activista, no solo por parte de las personas conocedoras de la historia del arte, sino también de quienes trabajaban en relaciones públicas, diseño y publicidad [...]. Así que ACT UP era un extraño híbrido de política izquierdista tradicional, innovadora teoría postmoderna y acceso a recursos profesionales [...]. Una de las imágenes más emblemáticas asociadas a ACT UP fue el logo SILENCE = DEATH, compuesto por un sencillo triángulo rosa sobre fondo negro en tipografía *sans serif*. Esta

9 Véase Douglas Crimp (1988). En castellano, revisar sus ensayos sobre el particular reunidos en *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas del arte y la identidad* (2005).

imagen fue creada por un grupo de diseñadores gay que organizaron el proyecto *Silence = Death* antes incluso de que ACT UP comenzara. Aunque su idea no era diseñar un logo para ACT UP, lo prestaron al movimiento y fue usado en ropa como emblema oficial. (Takemoto 2003, 83)

De nuevo, lo que dota de resonancia a un acontecimiento es el hecho de que compromete a gente diferente, y por tanto aúna las diversas técnicas y conocimientos que esa gente puede aportar cuando sienten la inspiración, la necesidad o el coraje para traspasar sus fronteras profesionales y empezar a trabajar a contrapelo de la funcionalidad dominante. Que todo esto solo fuera posible bajo peligro de enfermedad y directa amenaza de muerte resulta, a mi entender, esencial: no es un punto que se debiera soslayar o rehuir. Los movimientos sociales surgen y se extienden frente a amenazas existenciales. El problema es entonces, en nuestras sociedades controladas, autosatisfechas y estrechas de miras, cómo puedes romper con un patrón cultural, cómo puedes motivarte a ti misma y a otras personas para emprender el curso de la acción, sometiendo a un proceso de elaboración las herramientas materiales y conceptuales que en última instancia para ello se requieren. Dicho en pocas palabras, el *eventwork* comienza en un territorio pero requiere un proceso de desterritorialización, desenraizando tanto individuos como grupos, abriéndolos a colaboraciones de mayor riesgo y alcance. Esta figura paradójica de una solidaridad social fundada en una experiencia de ruptura nos retrotrae al problema más amplio de la dimensión



De ACT UP, se ilustra la instalación *Let the Record Show...* (1987) en la Dia Art Foundation —un proyecto originario del activismo artístico en el ciclo actual de conflictos—, los cuerpos marcados con el signo «Silence = Death» durante una manifestación en Federal Plaza (1987, fotografiada por Donna Binder) y el mismo signo modificado en varios idiomas portado en carteles por miembros de ACT UP durante una marcha del orgullo gay también en Nueva York (1989, fotografía de Ellen B. Neipris). La fuente documental principal del trabajo expresivo de la primera época de ACT UP sigue siendo el libro editado por Douglas Crimp y Adam Rolston, *AIDS Demo Graphics* (Seattle: Bay Press, 1990).

transgeneracional del *eventwork*, exactamente como lo expresó Graciela Carnevale: «¿Cómo compartir una experiencia que te produjo tamaña transformación?».

Para hablar desde mi propia experiencia, yo también he participado en un gran movimiento, en realidad, una constelación de movimientos sociales: los movimientos por la justicia global que se opusieron a la globalización del capital financiero. Iniciados alrededor de 1994, surgieron a lo largo y ancho del planeta, en México, India, Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos, etc. Estos movimientos interactuaron ampliamente desde el comienzo, primero a través de redes sindicales, oenegistas y anarquistas, después en contracumbres construidas frente a instituciones transnacionales como la OMC y el FMI. Finalmente, mediante las verdaderas universidades populares que constituyeron los Foros Sociales. La gente con la que trabajé, en especial en Europa pero también en las Américas, lograron subvertir algunas de las energías utópicas del *boom* de Internet, combinándolas con las luchas laborales, los movimientos ecologistas y los reclamos indígenas, para crear así una respuesta política a la globalización corporativa. En el curso de estos movimientos, las relaciones entre investigación crítica y filosófica, procesos artísticos, acción directa y medios tácticos abrieron un vasto y nuevo campo de prácticas, más vital que cualquier cosa que yo hubiera conocido antes. La insurrección argentina de diciembre del 2001 fue un momento culminante de este ciclo global de luchas; y para quienes nos dedicábamos al arte, no solo la historia, sino también la actualidad de los movimientos sociales en la Argentina parecía confirmar la idea de que la actividad estética podía ser ubicada en un nuevo marco, uno que ya no soportara el peso de la separación estricta entre las instituciones de la modernidad.¹⁰ Todo esto me convenció de que el arte contemporáneo en sus formas más desafiantes y experimentales había estado sufriendo de veras el *confinamiento cultural* que Robert Smithson diagnosticó largo tiempo atrás, y de que sus posibilidades reales se despliegan en terrenos más comprometidos, el acceso a los cuales ha sido en gran medida bloqueado por el marco institucional de los museos, galerías, revistas de arte, departamentos universitarios, etc. (Smithson 1972).¹¹ El concepto de *eventwork* está basado directamente en estas experiencias con movimientos sociales contemporáneos que han generado importantes habilidades cooperativas y comunicativas, así como han ayudado a revitalizar la cultura política de izquierda.

No obstante, resulta obvio que los movimientos por la justicia global no lograron voltear el consenso dominante sobre el desarrollo capitalista y el crecimiento económico. En efecto, la reciente crisis financiera ha validado las discusiones que comenzamos quince años atrás, pero a la vez ha demostrado la impotencia política de nuestros

10 Sobre el papel de los artistas y las artistas en los movimientos sociales argentinos, véase Holmes (2009). Un libro que intenta literalmente reescribir la historia del arte contemporáneo sobre la base de *Tucumán Arde es Didáctica de la liberación* de Luis Camnitzer (2007). Un ensayo que conecta el arte activista argentino alrededor de la crisis con el antecedente histórico de *Tucumán Arde* es el de Ana Longoni, «¿Tucumán sigue ardiendo?» (2005).

11 Versión castellana inédita en este mismo número de *ERRATA#*, páginas 78–81.

argumentos, incapaces de contribuir a ningún cambio concreto. Un veredicto semejante puede emitirse sobre los activistas ecologistas a raíz de la debacle de la Cumbre del Clima en Copenhage en el 2009.

Todo esto encaja en un esquema más amplio. Si tuviera que sintetizar en una sola frase lo que he aprendido sobre la sociedad desde 1994, diría así: «La edificación entera de la globalización neoliberal especulativa, informatizada, gentrificadora, militarizada, sobrecontaminada, hipotecada al infinito para el servicio *just-in-time*, ha adoptado desde comienzos de la década de 1980 la forma de un bloqueo a los cambios institucionales que fueron inicialmente puestos en marcha por los nuevos movimientos sociales de las décadas de 1960–1970». En otras palabras, el confinamiento cultural no solo toca al arte experimental, como Smithson parece haber creído. Al contrario, afecta a toda aspiración igualitaria, emancipatoria y ecológica en el periodo posfordista, que ahora se revela como un periodo de puro gobierno de la crisis, que no ha producido ninguna solución fundamental a los problemas de la industrialización moderna, sino que los ha exportado a través del planeta. Pero estos problemas son serios; se han acumulado en todos los niveles. ¿De qué sirve la estética si no tienes ojos para ver? No es una metáfora decir que Estados Unidos en particular ha estado viviendo del crédito desde el inicio del periodo posfordista. Ahora, lenta pero inexorablemente, se cobra la deuda.

Perspectivas

La pregunta que he intentado plantear es esta: ¿cómo se convierten nuestra prácticas culturales en actos políticos? O por decirlo más claro: ¿de qué manera puede la fuerza operativa de una actividad cultural, en definitiva de una disciplina, atravesar los límites normativos y legales impuestos por una profesión? ¿Cómo crear un contexto institucional que ofrezca la oportunidad de un reconocimiento mutuo y una validación recíproca entre personas que intentan dotar a sus herramientas y prácticas particulares de un significado más amplio y una mayor efectividad?

Estas preguntas pueden enmarcarse, como en un espejo invertido, en una imagen surgida de la ola de protestas que ha barrido el Estado de Wisconsin en oposición a los finalmente exitosos planes de austeridad del gobernador Scott Walker, que incluyen agresivas leyes contra los derechos sindicales. La imagen es una instantánea tomada anónimamente por una cámara digital, ampliamente reproducida en la red.¹² Muestra a una mujer blanca de clase media en pie frente a una bandera estadounidense, junto a una estatua de Bellas Artes. Sostiene un cartel en sus manos que dice en letras mayúsculas:

12 Véase, entre muchos otros blogs y sitios web, thepragmaticprogressive.org/wp/2011/02/19/a-letter-from-a-union-maid-in-wisconsin. En castellano, se encuentran los informes de Democracy Now! reproducidos en: www.rebelion.org/noticia.php?id=124303 y www.estudios-deltrabajo.cl/wp-content/uploads/2011/03/wisconsin-la-pelea-de-fondo.doc.



NO SOY REEMPLAZABLE
SOY UNA PROFESIONAL

¿Quién es esta mujer? ¿Una artista? ¿Una curadora? ¿Una historiadora de arte? ¿Una crítica cultural? ¿Por qué proclama su seguridad de esta manera? ¿Aún tiene un empleo? ¿Todavía tiene derechos? ¿Y qué hay de nosotras? ¿De dónde provienen nuestros derechos? ¿Cómo los mantenemos? ¿Cómo se producen?

Me parece que ahora mismo en Estados Unidos, al igual que en otros países, se siente cada vez más una amenaza existencial. Lógica de guerra infinita, vigilancia invasiva, precariedad económica, explotación intensificada del medioambiente, corrupción creciente; todo esto señala nuestra entrada en una era de tensión global: una tensión sin parangón desde la década de 1930. Mientras la economía siga colapsando y el cambio climático se agudice, estos peligros se irán volviendo mucho más concretos. Necesitamos prepararnos con urgencia para los momentos en que sumarnos a un movimiento social resulte inevitable. Aun así, pareciera que las leyes, los códigos éticos y las exigencias del profesionalismo en carreras altamente competitivas y absorbentes hacen todavía imposible para la mayor parte de los estadounidenses encontrar el tiempo, el lugar, el medio, el formato, el deseo y sobre todo la voluntad colectiva que les ayudaría a resistir las amenazas. Esto me recuerda lo que Thoreau nos enseñó en su época, esto es, que ser ciudadano fiel de un país democrático significa estar siempre al borde de empezar una revolución. Algo tiene que cambiar en nuestras formas de vida y trabajo, no solo estética o teóricamente, sino a nivel pragmático; que afecte a nuestras actividades y modos de organización. O como Doug Ashford lo expresó una vez: «La desobediencia civil es también una historia del arte» (2006, 29).

Empecé a escribir este ensayo en el verano del 2011, cuando importantes movimientos sociales seguían desplegándose a través de Europa y Oriente Medio, y una calma mortal pesaba sobre Estados Unidos. Mientras lo finalizo, el juego ha cambiado. Cientos de miles de personas a lo largo y ancho del país han tomado las calles, levantado campamentos en plazas públicas y empezado a activar todos los recursos sociales, intelectuales y culturales a su disposición con el fin de llevar a cabo una profunda y minuciosa crítica de la desigualdad. Junto a personas dedicadas a la organización, la investigación y el activismo de los medios, hay artistas que han jugado un papel que sigue ampliándose al tiempo que otras muchas personas traspasan los límites de sus identidades disciplinarias. Los movimientos sociales arriban en grandes oleadas, generando consecuencias impredecibles; en lo que a este se refiere, nadie puede saber qué dejará tras de sí. Pero la inspiración que provino de Wisconsin se ha cumplido y sus paradojas han sido superadas. Flotando por encima de las multitudes a través del país, se dejó ver un signo muy diferente del anterior, indicando lo que ahora parece ser nuestro destino precario:

PERDÍ MI TRABAJO, ENCONTRÉ UNA OCUPACIÓN



Debo reseñar algunos usos previos del concepto *eventwork*: el de Suely Rolnik, «Politics of Flexible Subjectivity: The Event Work of Lygia Clark» (en Terry Smith (ed.), 2009, *Antinomies of Art and Culture*, Duke University Press) y el de Sylvia Maglione y Graeme Thomson en su exposición «Blown Up! Eventwork» (2009), documentada en facsoflife.wordpress.com/blown-up. Si bien mi desarrollo de esta noción es diferente, les agradezco el haberme inspirado.

Referencias bibliográficas

- Alberro, Alexander. 1999. «A Media Art: Conceptual Art in Latin America». In *Rewriting Conceptual Art*. Michael Newman and Jon Bird (eds.). London: Reaktion Books.
- Alberro, Alexander and Blake Stimson (eds.). 1999. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: MIT Press.
- Ashford, Doug et ál. 2006. *Who Cares*. New York: Creative Time Books.
- Beck, Ulrich. 1992 [1986]. *Risk Society: Towards a New Modernity*. London: Sage. En español: 1998. *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Bryan-Wilson, Julia. 2009. *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*. Berkeley: University of California Press.
- Camnitzer, Luis. 2007. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Texas: University of Texas Press. En español: 2008. *Didáctica de la liberación*. Montevideo: HUM.
- Carnevale, Graciela. 2011. Conversación con el autor. Rosario, Argentina, 11 de abril.
- Crimp, Douglas (ed.). 1988. *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*. Boston: MIT Press.
- Crimp, Douglas. 2005. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas del arte y la identidad*. Madrid: Akal.
- Epstein, Steven. 1996. *Impure Science: AIDS, Activism and the Politics of Knowledge*. Berkeley: University of California Press.
- Ferrari, León. 2004 [1968]. *The Art of Meanings*. In *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avante-Garde*. Inés Katzenstein (ed.). New York: MoMA. En español: 2007. «El arte de los significados», en: *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. Buenos Aires: Fundación Proa y Fundación Espigas.
- Giunta, Andrea. 2007. *Avant-Garde, Internationalism and Politics: Argentine Art in the Sixties*. Durham: Duke University Press. En español: 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, (reedición corregida: 2008. Buenos Aires: Siglo XXI).
- Gould, Deborah B. 2009. *Moving Politics: Emotion and Act Up's Fight against AIDS*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gramuglio, María Teresa y Nicolás Rosa. 2008 [1968]. «Tucumán Arde», en: *Del Di Tella a «Tucumán Arde»: Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Ana Longoni y Mariano Mestman. Buenos Aires: Eudeba.
- Guattari, Félix. 1995. *Chaosmosis: an Ethico-Aesthetic Paradigm*. Indiana: University Press. En español: 1996. *Caósmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- Holmes, Brian. 2009. «Remember the Present: Representations of Crisis in Argentina». In *Escape the Overcode: Artistic Activism in the Control Society*. Zagreb-Eindhoven-Istanbul: Van Abbemuseum-WHW. Available at: <<http://brianholmes.wordpress.com/2007/04/28/remember-the-present>>, accessed February 3, 2013.
- Hymes, Dell (ed.). 1972. *Reinventing Anthropology*. New York: Random House.

- Katzenstein, Inés (ed.). 2004. *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avante-Garde*. New York: MoMA. En español: 2007. *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. Buenos Aires: Fundación Proa y Fundación Espigas.
- Longoni, Ana. 2005. «¿Tucumán sigue ardiendo?», en: *Brumaria*, n.º 5 (verano). Disponible en: <<http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/17-Longoni.pdf>>, consultado el 2 de febrero del 2013.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman. 2008. *Del Di Tella a «Tucumán Arde»: Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba. Primera edición: 2000. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Porta, Donatella della y Mario Diani. 2006. *Social Movements: An Introduction*. Second edition. London: Blackwell.
- Ramírez, Mari Carmen. 1999. «Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960–1980», in *Global Conceptualism: Points of Origin: 1950s–1980s*, Luis Camnitzer, Jane Farver and Rachel Weiss (eds.). New York: Queens Museum of Modern Art.
- Robho. 1971. «Dossier Argentine: Les fils de Marx et de Mondrian», en: *Robho* n.º 5–6. París.
- Smithson, Robert. 1972. «Cultural Confinement», in *The Writings of Robert Smithson*, Nancy Holt (ed.). New York: NYU Press. En español, versión inédita en este mismo número de *ERRATA#*, págs. 78–81.
- Takemoto, Tina. 2003. «The Melancholia of AIDS: Interview with Douglas Crimp», in *Art Journal* vol. 62, n.º 4 (winter): pp. 80–90.



El confinamiento cultural tiene lugar cuando un curador impone sus propios límites a una exposición de arte en lugar de pedir al artista que los establezca. Se espera de los artistas que encajen en categorías fraudulentas. Algunos artistas imaginan que dominan este aparato, cuando en realidad son dominados por él. Como resultado acaban manteniendo una prisión cultural que escapa a su control. Los artistas no están confinados, pero sí lo que producen. Los museos, como los manicomios y las prisiones, tienen pabellones y celdas: en otras palabras, cuartos neutrales llamados «galerías». Una obra de arte pierde su carga al ser ubicada en una galería y se convierte en un objeto portátil o una superficie desconectada del mundo exterior. Toda estancia blanca y vacía con iluminación es una sumisión a la neutralidad. Las obras de arte, vistas en tales espacios, parecen estar sufriendo una especie de convalecencia estética. Se las contempla como a tantos inválidos inanimados, a la espera de que un crítico dictamine si tienen cura o no. La función del curador-guardián es separar el arte del resto de la sociedad. Después viene la integración. Una vez que la obra de arte es totalmente neutralizada, inutilizada, abstraída, segura y políticamente lobotomizada, ya está preparada para ser consumida por la sociedad. Todo se reduce a un despojo visual y a una mercancía transportable. Las innovaciones se permiten solo si mantienen este tipo de confinamiento.

Los *conceptos* que consisten en nociones oscuras se retraen del mundo físico. Montones de información privada reducen el arte al hermetismo y a una metafísica fatua. El lenguaje debería ubicarse en el mundo físico y no acabar encerrado en una idea en la cabeza de alguien. El lenguaje debería ser un procedimiento en desarrollo continuo y no una ocurrencia aislada. Las muestras de arte que tienen principio y final están confinadas por innecesarios modos de representación, tanto *abstractos* como *realistas*. Un rostro sobre un lienzo es una representación, al igual que lo es una cuadrícula. Reducir la representación a la escritura no le lleva a uno más cerca del mundo físico. La escritura debería generar ideas que sean llevadas a una forma material, no al revés. El desarrollo del arte debería ser dialéctico y no metafísico.

Hablo de una dialéctica que busca un mundo fuera del confinamiento cultural. Tampoco me interesan las obras de arte que sugieren un *proceso* dentro de los límites metafísicos de la sala neutral. No hay libertad en ese tipo de juego comportamental. Se debe evitar ser el artista que actúa como una rata de B. F. Skinner que hace sus truquitos *difíciles*. El proceso confinado no es proceso en absoluto. Sería mejor revelar el confinamiento que hacerse ilusiones de libertad.

Apoyo un arte que tenga en cuenta el efecto directo de los elementos tal como existen día a día fuera de la representación. Los parques que rodean los museos aíslan el arte en objetos para el deleite formal. Los objetos en un parque sugieren un

* Robert Smithson respondió con este texto titulado «Cultural Confinement» al ser invitado a la exposición Documenta 5, en 1972. Fue publicado en el correspondiente catálogo y reimpresso en *The Writings of Robert Smithson*, Nancy Holt (ed.). New York: New York University Press, 1979. Texto © Estate of Robert Smithson/VAGA, New York.

reposo estático en lugar de alguna dialéctica en desarrollo. Los parques son paisajes acabados para un arte acabado. Un parque conlleva los valores de lo finalizado, lo absoluto y lo sagrado. La dialéctica no tiene nada que ver con tales cosas. Hablo de una dialéctica de la naturaleza que interactúa con las contradicciones físicas inherentes a las fuerzas naturales tal como son: la naturaleza que es a la vez soleada y tormentosa. Los parques son idealizaciones de la naturaleza, pero la naturaleza, en realidad, no tiene una condición ideal. La naturaleza no avanza en línea recta; es más bien un desarrollo descontrolado. La naturaleza nunca está acabada. Cuando un trabajo acabado de escultura del siglo XX se coloca en un jardín del siglo XVIII, es absorbido por la representación ideal del pasado, reforzando así valores políticos y sociales que ya no están con nosotros. Muchos parques y jardines son recreaciones del paraíso perdido o del Edén, y no los lugares dialécticos del presente. Los parques y jardines son pictóricos en su origen: paisajes creados con materiales naturales en vez de pintura. Los ideales escénicos que rodean incluso nuestros parques nacionales portan una nostalgia por la dicha celestial y la calma eterna.

Además de los jardines ideales del pasado y de sus contrapartidas modernas —los parques nacionales y los grandes parques urbanos—, están las regiones más infernales: las pilas de basura, las minas a cielo abierto y los ríos contaminados. A causa de esta extendida tendencia al idealismo puro y abstracto, la sociedad se siente confundida sobre qué hacer con tales sitios. Nadie quiere ir de vacaciones a un vertedero. Nuestra ética de la tierra, especialmente en esa tierra de nunca-nunca jamás llamada «mundo del arte», se ha nublado con abstracciones y conceptos.

¿Podría ser que ciertas exposiciones de arte se hayan convertido en vertederos metafísicos? ¿Miasmas de categorías? ¿Basura intelectual? ¿Intervalos específicos de desolación visual? Los curadores-guardianes todavía dependen de los escombros de los principios y estructuras metafísicas porque no conocen nada mejor. Los desechos de la ontología, la cosmología y la epistemología todavía sirven de base al arte. Aunque la metafísica es anticuada y ha caído en desgracia, se presenta como principios rigurosos y sólidas razones de las instalaciones artísticas. Los museos y parques son cementerios sobre el nivel del suelo: memorias congeladas del pasado que actúan como un pretexto de la realidad. Esto provoca una ansiedad aguda entre los artistas, en la medida en que desafían, compiten y luchan por los ideales podridos de situaciones perdidas.

TECNOPOLÍTICA DEL #15M: LA INSURGENCIA DE LA MULTITUD CONECTADA

Javier Toret

▼ Varios gráficos ilustran este artículo. Pág. 86, representa la red de difusión en Twitter de la primera fase del #15M, del 15 de mayo al 15 de octubre del 2011; elaborado por Pablo Aragón. Pág. 89, gráfico de Topsy representando las fases del #15M: antecedentes, explosión, latencia, globalización y evolución; elaborado por Javier Toret y Javier Linares. Pág. 91, captura de pantalla de GoogleInsights que refleja el incremento exponencial de las búsquedas de la palabra «democracia» entorno a mayo del 2011; elaborado por Javier Toret. Pág. 92, cálculo del tanto por ciento de tweets por cada uno de los hashtags principales alrededor del #15M. Pág. 94, muestran respectivamente la red de difusión en Twitter del movimiento #15M en su fase de elaboración (derecha) y finalmente su extensión global (izquierda); elaborados por Pablo Aragón. Las fotografías fueron tomadas por Marcelo Expósito durante mayo del 2011; documentan las ocupaciones de Puerta del Sol en Madrid y Plaça de Catalunya en Barcelona.



Tecnología y trabajo son ser esclavo!

RECTORA

En el año 2011, un conjunto de acontecimientos impulsó una rebelión mundial interconectada en países alejados entre sí e inauguró una nueva especie de comportamiento político colectivo autoorganizado; en definitiva, surgieron unos movimientos de nuevo tipo. Los levantamientos en el mundo árabe, especialmente en Túnez y Egipto; la experiencia del #15M en el Estado español, también llamado #SpanishRevolution o movimiento de los indignados; la expansión en Estados Unidos del movimiento Occupy a partir del acontecimiento originario OWS (Occupy Wall Street); el movimiento #YoSoy132 en México... todos estos procesos componen un mosaico de revueltas conectadas. Una emergencia contagiosa de redes ciudadanas sin organización formal previa, las cuales —haciendo uso de las redes sociales digitales, de la telefonía móvil y de Internet— consiguieron erosionar la legitimidad de los poderes constituidos articulando la toma del espacio urbano con una guerrilla infomediática distribuida.

En este texto nos centraremos en la aparición del movimiento #15M en el Estado español para mostrar elementos clave de su gestación, observaremos con atención las principales dinámicas invisibles que lo hicieron existir y que finalmente determinaron su forma y su potencia: las luchas en Internet y el uso masivo y político de las redes digitales. En ese sentido, nuestro enfoque busca en algunos aspectos complementar, en otros más bien contrarrestar, las visiones más habituales sobre el *movimiento de los indignados* que han hecho de *la plaza* casi su lugar único de visibilidad global y del *vivencialismo en la calle* el relato dominante en los modos en que el movimiento viene siendo narrado. También se opone nuestro enfoque a las interpretaciones más banalizadas del uso de los medios digitales y las redes sociales como *vehículos* de convocatorias y contenidos, o de publicitación de la protesta misma. Proponemos, en cambio, que han cumplido una función central en la producción de flujos afectivos que conducen a la acción y a la subjetivación política de masas.

Hemos de aclarar también que llamamos aquí *movimiento* al #15M por motivos de sencillez en la argumentación, si bien estamos convencidos de que esta denominación ha de ser entrecomillada. El #15M es en parte movimiento social, en parte constelación afectiva, en parte procesos de autoorganización o autonomía digital, en parte un *clima*, sin llegar a ser nunca una oleada unidireccional ni homogénea, sino que subsume y repotencia procesos previos, así como constituye el caldo de cultivo de nuevas y muy diversas expresiones de protesta. El #15M es un proceso extremadamente complejo e innovador que incorpora dinámicas propias de los nuevos movimientos sociales, tal y como los venimos conociendo en el actual ciclo histórico de protesta, junto con otros fenómenos para los que aún carecemos de denominaciones colectivamente consensuadas a la altura de sus innovaciones.

Elaboraremos una breve historia —que no será exhaustiva ni se postula como la única posible— de cómo se ha gestado la masa crítica de las luchas en Internet, verdadera génesis del #15M. Partiremos del movimiento por la libertad en la red y la cultura libre, que constituye una capa originaria sobre la que se creará posteriormente lo que denominamos «sistema-red #15M». Ofreceremos, así mismo, una caracterización



de la explosión posterior del movimiento y específicamente del uso de las tecnologías de la comunicación.

Síntesis de la gestación y antecedentes del 15M

Hay que reconocer que son múltiples los factores e influencias que precedieron y desencadenaron, en todo el territorio del Estado español, los sucesos alrededor del 15 de mayo del 2011, día en que tuvo lugar la gran manifestación que movilizó a decenas de miles de personas en docenas de poblaciones, bajo el lema: «No somos mercancía en manos de políticos y banqueros», detonante de la ocupación de plazas en numerosas ciudades durante los meses siguientes. Evidentemente, el empeoramiento de las condiciones sociales y materiales en la vida de millones de personas en el país, a la intemperie de la crisis económica y social, es un factor clave para comprender la emergencia del movimiento. Pero el incremento del malestar social que de esa situación se deriva no basta por sí solo para explicar lo sucedido. Los movimientos no surgen solo de la pobreza o la desesperación política, requieren una gran movilización emocional (Castells 2012). Necesitan una chispa, un impulso motor o un desencadenante que no es solo material, sino fundamentalmente afectivo, añadimos nosotros.



La crisis es una condición necesaria pero no suficiente para desencadenar toda la potencia que estalló y se expresó en el 2011. Esto es fácil de comprender si pensamos que en países como Italia, Portugal o Irlanda, culturalmente no alejados del Estado español, y actualmente bajo condiciones de degradación económica y social similares, no han surgido movimientos con la forma y el impacto del #15M en este mismo periodo.

En la aparición del acontecimiento originario 15M, desencadenante del movimiento #15M, se acumulan y combinan factores diferenciales de tipo histórico-político-subjetivo, como son la gestación de una masa crítica resultado de las luchas por la libertad en Internet y de la difusión masiva y la popularización de prácticas tecno-políticas, todo ello combinado, ahora sí, con una situación de crisis económica que se proyecta en una crisis general de las instituciones de representación política.

Trataremos de hilar muy sintéticamente, a modo de introducción, tres elementos que nos parecen claves para entender la génesis subjetiva y política del 15M.

Primero, entre los años 2006 y 2011 se formó una masa crítica decisiva en la infoesfera del Estado español, al calor de las luchas por un Internet libre y neutral. Entender la gestación de esta masa crítica nos obliga a revisar sus ideas-fuerza y *memes* principales, y a subrayar la cultura colaborativa y el activismo distribuido en línea que fue conformando una ciudadanía consciente, formada y conectada, lo que influyó decisivamente tanto en las formas como en los contenidos de la explosión del 15M.

Segundo, esta masa crítica tecnológica y social, en forma de multitud conectada, extendió e incrementó un arsenal de tácticas y estrategias de acción, comunicación y organización colectiva mediadas por las tecnologías, es decir: se produjo una multiplicación de las prácticas tecnopolíticas que fue clave para desencadenar, extender y facilitar procesos masivos de autoorganización social y comunicativa. Habitualmente se interpreta de manera muy simplificada la complejidad de todo el universo tecnológico y político que hay detrás de estos nuevos usos de las herramientas digitales para hacer frente a la situación de crisis e impotencia social.

Nosotros trataremos de esbozar la sofisticación y amplitud de todo este continente de prácticas tecnopolíticas que han constituido y multiplicado la potencia del movimiento. Se hace imprescindible mostrar cómo sirvió para que se construyera un estado de ánimo empoderado, es decir, para comunicar—crear la indignación, así como materialmente para crear, coordinar y dar sentido a procesos de autoorganización que no han necesitado de centros de decisión ni de líderes unívocos, lo que muchas veces se confunde con la *falta* de organización por parte de un ojo incapaz de percibir la trama compleja en que consiste la autoorganización social a través de medios digitales.

Estos dos elementos previamente citados son muy importantes porque marcan un diferencial del 15M, en la medida que combinan dos componentes: la nueva capacidad masiva de un actor distribuido y una acumulación histórico—política de luchas y conflictos. Ambos componentes constituyen al mismo tiempo la trayectoria, el motor, la gestación, el antecedente y el desencadenante de un proceso en el que se configura un nuevo sujeto de acción, abriendo el campo de posibilidades para un nuevo protagonismo social y ciudadano.

El tercer elemento que nos parece fundamental es la influencia concreta de la *pri-mavera árabe* en la creación del 15M. La presencia en los medios y en la red de estas revueltas empoderó a todas las personas que observaron el levantamiento de la población árabe y situó en el imaginario colectivo la imagen de un nuevo posible. La decisión espontánea de acampar en la madrileña Puerta del Sol, inmediatamente después de la manifestación del domingo 15 de mayo del 2011, estuvo muy influenciada por la experiencia reciente de la acampada en Plaza Tahrir (Plaza de la Liberación) de El Cairo.

Con esos tres elementos creemos poder resumir el tronco causal de la explosión social del 15M.



Emergencia de una masa crítica en las luchas de Internet (2006–2011).

De la independencia del ciberespacio a la toma del geomundo

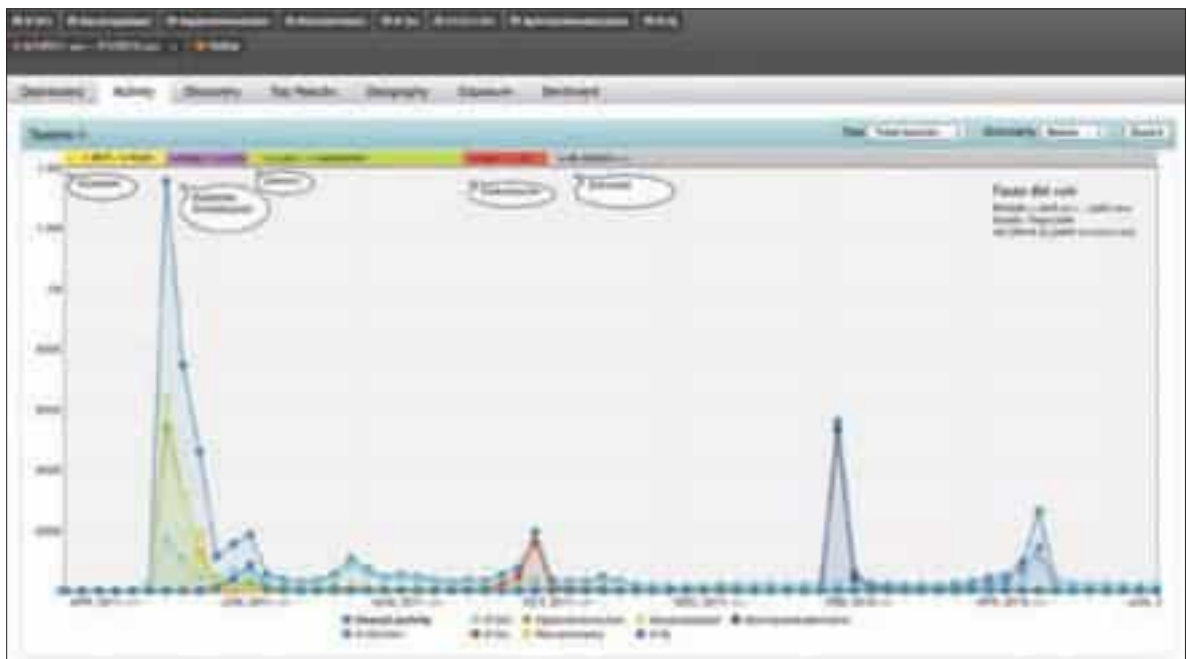
Todo un proceso subterráneo e invisible de creación de una masa crítica en Internet se fue gestando entre los años 2006 y 2011 en el Estado español. Procesos sociales en red generaron opiniones y prácticas críticas cada vez más masivas alrededor de temas como el intercambio gratuito de archivos, la libertad en Internet o los llamados derechos de autor.

El proceso de aprendizaje colectivo transformó el uso ocioso de la red en un uso explícitamente político de la misma. Los usuarios de Internet pasaron de compartir archivos musicales, archivos audiovisuales y programas informáticos, a compartir información crítica, convocatorias y estrategias de intervención política o reflexiones sobre la situación económica y social. Esta es la generación que se ha formado y educado en Internet, que lo ha experimentado como lugar de socialización, información y ocio, que ha desarrollado ciertos valores comunes y posiciones críticas inspiradas en los valores de la red: libertad de información, importancia de compartir, sentido crítico. Al mismo tiempo, esta generación digital se ha forjado en las batallas comunicativas y de producción distribuida de información y en las campañas contra los enemigos de la libertad en la red.

Entender cómo se gestan nuevas formas políticas en la red, identificar los valores que genera la vida electrónica conectada y analizar cómo se transforman en una masa crítica resulta imprescindible si queremos comprender el suelo antropológico y político sobre el que se levanta y se expresa el #15M. Resulta crucial atender a las prácticas de este hacer tecnopolítico y su evolución, pues son prácticas vertebradoras de nuevos procesos de movimiento. Consideramos que este patrón de autoorganización política es una tendencia profunda en las actuales estrategias y tácticas de transformación social en la sociedad-red. Detengámonos en esta idea-fuerza planteada en un texto mítico de 1996, «La declaración de independencia del ciberespacio»:

Gobiernos del Mundo Industrial... vengo del Ciberespacio, el nuevo hogar de la Mente. En nombre del futuro, os pido en el pasado que nos dejéis en paz. No sois bienvenidos entre nosotros. No ejercéis ninguna soberanía sobre el lugar donde nos reunimos. Declaro el espacio social global que estamos construyendo independiente por naturaleza de las tiranías que estáis buscando imponernos. No tenéis ningún derecho moral a gobernarnos ni poseéis métodos para hacernos cumplir vuestra ley que debamos temer verdaderamente. Crearemos una civilización de la Mente en el Ciberespacio. Que sea más humana y hermosa que el mundo que vuestros gobiernos han creado antes. (Barlow 1996)

John Perry Barlow enuncia con clarividencia la experiencia colectiva de haber poblado libre y creativamente el ciberespacio, experiencia disfrutada por millones de personas al amparo de la propia arquitectura descentralizada de la red de redes. La cultura de buscar y compartir información y archivos se convirtió en el hábito tecnosocial de millones de internautas en los años de inicio de Internet. Las redes de comunicación, desde la llegada de los teléfonos móviles y los ordenadores personales,



han acelerado el proceso de interconexión de la sociedad. La llegada de la web 2.0 y las redes sociales ha sido la última intensificación de este proceso de conectividad. El ciberespacio —o los pluriversos digitales— es un territorio que se siente y vive como propio, común y autónomo ante los poderes constituidos. Frente a la sensación de privatización e impracticabilidad progresivas del espacio público metropolitano, la red se convierte en espacio de socialización, de sociabilidad extendida y, por último, en esfera pública política. La red deviene un lugar seguro para desarrollar continuamente una sociabilidad compartida y elegida (Castells 2012; Zafra 2011).

La gestación de generaciones integradas por millones de personas, tanto quienes han crecido en la red como quienes han nacido directamente en ella; la enorme crisis de participación social que aqueja a los partidos y sindicatos; así como la debilidad momentánea de los movimientos sociales urbanos constituyeron la situación propicia para que aparecieran formas de autoorganización y participación política en el espacio en línea.

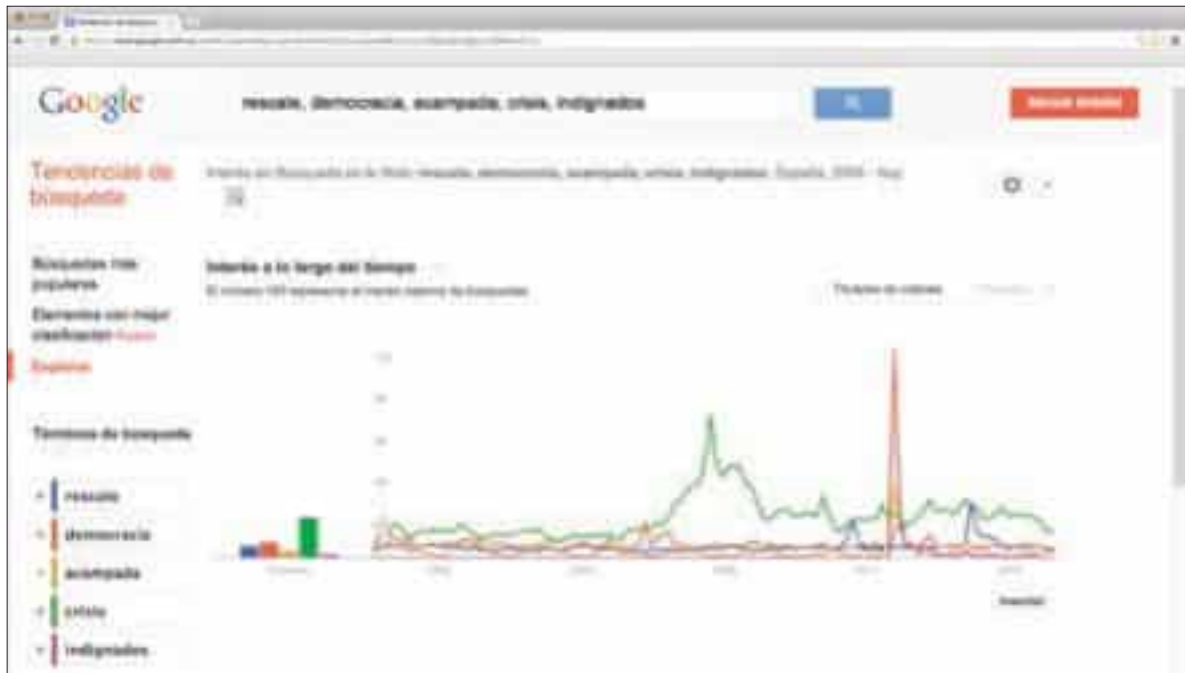
Los preludios del #15M. La creación de la masa crítica en Internet

Allá por el año 2005, las luchas por el software libre y contra las patentes del software estaban más o menos cerradas a un público especializado, vinculado a la cultura *hacker* y al ámbito de la informática. Pero empezó a gestarse un universo cada vez más amplio de cuestionamiento de la propiedad intelectual que se extendió más allá de un campo especializado. Las luchas por el software libre se volvieron más populares a través de las temáticas generales de la cultura libre, de manera que se fueron aproximando al usuario de a pie de Internet.

La formación de la masa crítica por medio de las luchas de Internet en el Estado español constituye una anomalía en el contexto de Europa. Una motivación fundamental de este proceso es el papel represivo que ha ejercido la Sociedad General de Autores Española (SGAE), órgano intermediario monopolista en la gestión-recaudación de los *derechos de autor*, y que ha sido el principal instigador de las políticas criminalizadoras del uso libre de Internet, justificadas de manera manipuladora como una defensa del derecho de los autores. Los abusos de la SGAE empezaron a molestar y calentar los ánimos de algunos grupos de artistas y creadores, así como de los usuarios de la red en general.

La represión contra los principios de la cultura libre en Internet se produjo en un terreno muy abonado de conciencia y fuerte sentimiento de libertad en la red que hizo crecer la reacción contra las leyes y las campañas criminalizadoras de los internautas, quienes se vieron durante largo tiempo desprestigiados como *piratas*. Además, la amplia aceptación de la práctica de la compartición de archivos como un valor positivo a defender se daba tanto en la capa nativa digital y *nerd*, vinculada al software libre, como en las capas de usuarios generales de Internet.

En el año 2007 aparecen Anonymous y Wikileaks como dos figuras fuertemente innovadoras, vinculadas a las nuevas formas tecnológicas y a las nuevas prácticas de intervención en —y partiendo de— la red, añadiendo elementos nuevos al imaginario y



las prácticas de rebeldía y autonomía. Simultáneamente, se hace mucho más visible el ataque en estos años (2007–2008) a Internet y sus usuarios por parte de los talibanes del *copyright* y sus instituciones. Nacen así en el 2008 colectivos como Exgae (que en el 2010 cambió su nombre a La-EX, por presiones de la SGAE) y Hacktivistas.Net en España y la Quadrature du Net en Francia, que acabaron siendo fuerzas clave de la reacción contra la criminalización del compartir. En el mismo periodo se crean campañas virales a favor de la cultura libre y la libre compartición de archivos, así como para erosionar la legitimidad pública de las figuras institucionales que impulsan la política represiva contra las libertades en Internet. Dichas campañas tienen su base en foros de Internet, operan mediante envíos masivos de *emails* y crean videos virales que circulan por YouTube.

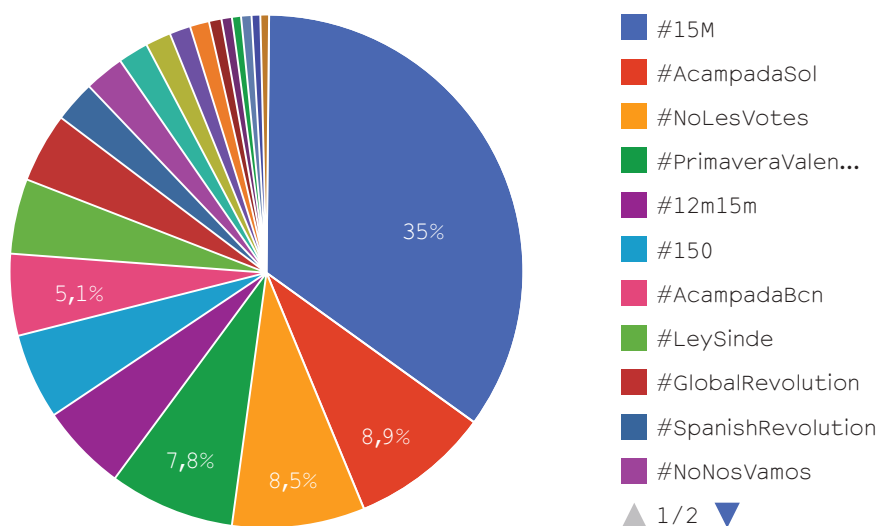
En este contexto, la compartición no lucrativa de archivos en Internet logró instalarse como una práctica legítima en el conjunto de la sociedad, de tal manera que, alrededor de todos los excesos que en diversos campos sociales ejerció la SGAE —con abusos de recaudación por derechos de autor y denuncias contra activistas de la cultura libre que en muchos casos fueron desestimadas por los tribunales de justicia—, las redes activistas efectuaron un titánico esfuerzo de concienciación sobre la importancia de preservar las libertades en la red y de reproducir la compartición. El ejercicio monopolista intolerante y agresivo de la SGAE —cuya corrupta cúpula directiva ha acabado siendo procesada recientemente, acusada de prácticas fraudulentas— provocó el efecto contrario de movilizar a amplias capas de los usuarios de la red, permitiendo así visualizar en la sociedad lo que realmente subyace en toda discusión sobre la legalidad en el uso de Internet:

una batalla por las libertades. Lo que está en juego es el sentido futuro que habrá de adoptar el cambio de paradigma que provoca la producción digital, en unas sociedades donde la abundancia de bienes inmateriales propia de la sociedad-red debe ser preservada de la apropiación privada y atesorada como parte del común.

Cuando el gobierno socialdemócrata del presidente Rodríguez Zapatero anunció en el 2009 la Ley de Economía Sostenible, que incluía una disposición criminalizadora de las descargas en Internet basada en una interpretación fuertemente restrictiva de la propiedad intelectual —conocida popularmente como *Ley Sinde*, por el nombre de la nueva ministra de Cultura, profesional de la industria cinematográfica cuyos intereses privados comerciales claramente defendía desde un cargo de representación pública—, se produjo una reacción airada de oposición en la red. Un grupo de activistas, periodistas, internautas y blogueros redactó el *Manifiesto en defensa de los derechos fundamentales en Internet*.

Este momento marcó un hito de participación masiva: solo en la red social Facebook, en apenas dos días, más de 200.000 personas suscribieron la declaración. Esta manifestación digital demuestra la existencia de una potente masa crítica por la defensa de derechos en Internet y supone un gran salto cualitativo en la fuerza, la amplitud, las temáticas y las herramientas de este proceso, que empezó a incluir una extensa *memética* contra los partidos políticos favorables a la *Ley Sinde*, mediante el movimiento #nolesvotes, que permitió expandir la lucha por las libertades en Internet a una crítica al sistema de partidos en ámbitos no especialistas:

Nos dimos cuenta de que al final lo que había sucedido con la *Ley Sinde* no era más que un síntoma, o una consecuencia de un problema más de fondo que tenía que ver con el bloqueo del sistema, con la falta de representación de la población, con la sobrerrepresentación de los intereses partidistas, con la poca transparencia del sistema [...]. (Alonso 2011)



Lo digital abre así la grieta de una crisis y un cuestionamiento de las instituciones y formas de poder dominantes, partiendo de un proceso de politización en la red. En todo momento, las prácticas de las que estamos hablando se efectuaban principalmente en Internet, se mantenían sobre todo en el ciberespacio, y franquear el umbral de salida a la calle se contemplaba todavía como algo difícilmente realizable. Pero dentro de esos límites se fue creando una creciente e interconectada crítica de los nodos clave de un sistema cada vez menos democrático, un régimen atrasado anclado en una Constitución, la española, que data de 1978, redactada durante la transición a la democracia casi recién desaparecido el dictador Francisco Franco: «Tenemos un sistema de organización de nuestra sociedad que quizá era el mejor o el menos malo en un contexto preinternet del siglo XX, pero que en el siglo XXI no responde ni a las necesidades ni a las aspiraciones de la gente» (Alonso 2011).

En estos mismos años se acelera también la creación de canales de comunicación a través de Internet y los teléfonos móviles. La masa crítica es tanto tecnológica como social, empieza a desarrollar una capacidad de intervención tecnopolítica con un repertorio de acción que se va extendiendo y haciendo más accesible a capas más amplias de la población. Pablo Soto se refiere así —en 15M.cc— a los motivos que llevaron al 15M:

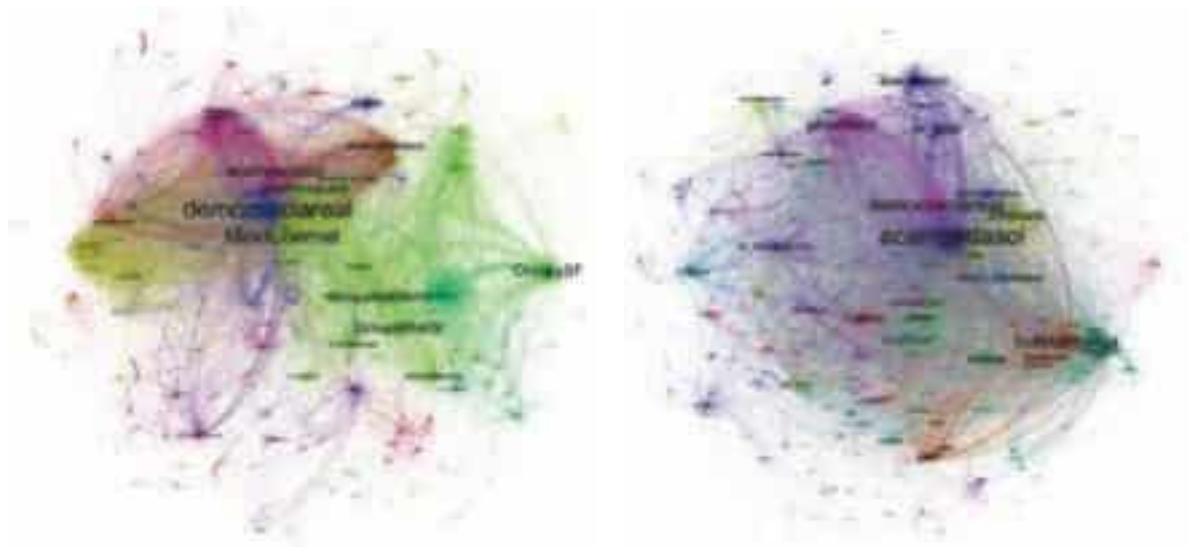
La masa crítica no es solo Google, no es solo Twitter, no son solo los smartphones, ni los SMS, ni los Whatsapps, ni Googlemaps, ni n-1.cc [...] es todo junto [...] Es poder hacer una autoconvocatoria en cualquier momento. Es la tecnología que nos permite, sin darnos cuenta, estructurar la protesta y salir a la calle de forma inabordable por las autoridades, realizar una acción que sale del pensamiento. (Soto 2011)

Esta politización en la red atacó la sordera del sistema de partidos enarbolando las necesidades ciudadanas. Cuando llegó la hora de enfrentarse a las políticas de austeridad, dicha politización se combinó con la emergencia de nuevos actores que se plantearon el objetivo de trasladar el movimiento de la red a la calle, para impugnar así de manera más contundente la falta general de democracia.

15 de mayo, toma la calle y la emergencia del movimiento-red

Miles de personas anónimas fueron dando forma en las redes del Estado español, entre febrero y mayo del 2011, a un movimiento autoorganizado y posmediático con el nombre Democracia Real Ya! (DRY) y bajo el lema *No somos mercancía en manos de políticos y banqueros*. Con el *background* de las luchas de Internet entre los años 2007 y 2011, inspirados y contagiados por las revueltas árabes y al calor de la crisis económica, este movimiento fue capaz de organizar una movilización colectiva y un acontecimiento distribuido en más de sesenta ciudades de todo el Estado español.

Empezamos a organizarnos creando un grupo en Facebook y pronto tomamos Twitter, YouTube y Tuenti (las redes sociales más utilizadas en el Estado español) para extender el mensaje de la convocatoria, pero sobre todo para facilitar a cualquier



usuario de Internet poder dar el paso de *simpatizar con la campaña a formar parte de ella*, con lo que rompimos la frontera entre admirar un proceso e incorporarse activamente a él. Las personas que empezaban a unirse no se conocían necesariamente entre sí, estábamos establecidas en distintas ciudades. En apenas unos meses de trabajo en la red, construimos una increíble energía cooperativa capaz de implicar a miles de personas en una campaña para promover una movilización que tomase la calle el 15 de mayo del 2011.

Desde abril, la campaña de DRY prendió por la red como la pólvora, en un entramado de lazos humanos y digitales. Nuevas personas se fueron incorporando cada día a la participación, proponiendo, organizándose en sus ciudades o pueblos bajo la forma de grupos locales para preparar la movilización del 15M. Una ola posmediática subterránea, inapreciable para los grandes medios de comunicación y las instituciones, se gestó comprometiendo a personas de toda condición y edad. Al mismo tiempo, cualquier usuario habitual de Internet y de las redes sociales recibía información de las convocatorias, que llegaban a través de canales muy diversos, desde diferentes fuentes y en redes de confianza entre iguales. Quienes participaban en el proceso desde las diferentes poblaciones crearon acontecimientos locales y grupos promotores para organizar la manifestación. También instituyeron espacios particulares de organización en red, con sus correspondientes perfiles en Twitter y grupos-evento en Facebook. Esto favoreció la participación abierta y activa en espacios de trabajo en línea, lo que facilitó además el encuentro personal, en asambleas locales, de quienes se conocían solo en el espacio de Internet. Ese proceso interconectó un ciberterritorio y un geoterritorio, hibridándolos. Todo el tiempo de nuestra conexión en la red era aprovechado con el objetivo de organizar las capacidades, habilidades y recursos necesarios para crear ese acontecimiento distribuido. Un grupo en red —constituido al mismo tiempo que se gestaba una campaña inclusiva que apelaba a

buscar lo que nos une— atacaba las separaciones identitarias que nos dividen y promovía un espacio para construir un común contagioso y abierto. De esta manera, creamos espacios para dar cabida a los malestares con el actual estado de cosas, dando forma a una campaña ciudadana que marcó su autonomía frente a los sindicatos y partidos, declarándose apartidista y asindical. Las convocatorias enunciaron un discurso que postulaba la reapropiación ciudadana de la participación política, con una crítica directa al sistema de representación de los partidos políticos. También se situó en el centro de los ataques el expolio sistemático que sufrimos por el sistema bancario y financiero, y se puso de manifiesto que *la crisis es una estafa*.

DRY incluyó movimientos sociales surgidos en los últimos años, como la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH), Estado del Malestar, Juventud Sin Futuro, Anonymous, etc. Pero sobre todo dotó de articulación a miles de blogs, grupos y personas que habían participado en las intensas luchas en Internet contra la *Ley Sinde*. La situación económica y la gestión neoliberal, el empeoramiento de las condiciones de vida de gran parte de la población —especialmente los sectores jóvenes, con tasas de desempleo cercanas al 50%—, junto con la intensa crisis de representación de las instituciones y de la izquierda partidista y sindical, facilitaron la expresión colectiva de un enorme deseo de participación política y social inmediata y sin intermediarios, es decir, directa.





La campaña viral de DRY tuvo principalmente el mérito de producir un estado de ánimo colectivo, un clima de participación, de alegría contagiosa y envolvente. Esta movilización rompió el estado de aislamiento, impotencia y depresión que la crisis económica había extendido entre la población y logró transformar el miedo-ambiente en una potencia-ambiente. La nueva situación que se logró crear trajo consigo un nuevo aire, que convirtió la crisis económica y social en algo intolerable. La manifestación del 15 de mayo modificó súbitamente la relación entre lo tolerable y lo deseable en la sociedad española. Se trató, finalmente, de una movilización de 150.000 personas en todo el país que hizo temblar los cuerpos de indignación, rompiendo la atomización, la impotencia social y el miedo-ambiente que la crisis había impuesto sobre la vida de la población. Esta manifestación convocó a una multitud que cobró vida y que posteriormente tomó espontánea, masiva y autónomamente cientos de plazas, creando de esa forma una red de acampadas en todo el país. Ahí nace el movimiento #15M o la #SpanishRevolution, un enjambre de pasiones, cuerpos y cerebros en red que se ha caracterizado por un increíble uso masivo y estratégico de múltiples tecnologías para organizarse y comunicarse, así como por la toma del espacio urbano de forma nómada y modular. El movimiento #15M, por su capacidad de tomar y usar las redes digitales para saltar por encima del bloqueo mediático y tomar la calle masivamente (a la rueda de prensa convocada por DRY en la mañana del día de la manifestación acudieron solo dos periodistas en Madrid y ninguno en Barcelona), superó el umbral de la toma de espacio urbano, que limitaba al movimiento en la red. La convocatoria parte del espacio virtual para después lanzarse y desplegarse en las calles y plazas.

Es una evidencia que los nuevos medios interactivos de la web se han convertido en el nuevo espacio público más comúnmente habitado por una parte importante de la población. Un estudio muestra que de quienes participaron en las movilizaciones del 15M el 89% operaba en Facebook, el 53% en Twitter y el 38% en Tuenti, y solo el 6% no participaba en ninguna red social. Al mismo tiempo, el 82% reconoce haberse enterado de las convocatorias del 15M por redes sociales, el 36% por amigos y conocidos, el 33% por televisión y el 21% por los periódicos. Cuatro de cada cinco personas reconocen también que el impulso para acudir a la movilización del 15M lo recibieron de su actividad en redes sociales. El 15M supo tomar el espacio público de la sociedad-red, un nuevo espacio público que incorpora una importante componente mediática, para irrumpir súbitamente en toda la sociedad, transformando las voces anónimas en actores de la vida pública. Nuevos actores-red que han destruido por tanto el bloqueo de los grandes medios de comunicación de masas. Más allá de este logro, se generó una capacidad colectiva de extender los mensajes gracias a un proceso de retroalimentación positiva y coconstrucción abierta y participativa de una campaña anónima, viral y masiva. Un fenómeno de inteligencia colectiva adecuado a lo que Félix Guattari denominó como «era posmediática». El movimiento ha mostrado una nueva centralidad de las redes digitales interactivas que superan potencial y efectivamente la centralidad de los grandes medios de comunicación, la hegemonía del imperio televisivo y sus efectos de pasividad sobre la subjetividad (Toret 2011).



Los móviles inteligentes (*smartphones*) o dispositivos de comunicación móvil han sido un elemento característico e importante de comunicación, coordinación y acción en el #15M, en cuanto multitud conectada e inteligente, ya que han permitido incorporar Internet en la propia circulación metropolitana del movimiento y conectar terminales para coordinar y dar sentido a las protestas. Según otro estudio, en la semana del 16 de mayo al 23 de mayo del 2011 hubo una explosión del tráfico de datos en los *smartphones* de hasta el 20%, que saturó el sistema en momentos álgidos, a pesar de que las empresas operadoras de telefonía móvil priorizan el acceso a voz por resultarles más rentable. El crecimiento del uso de distintos soportes, plataformas y tecnología de comunicación entre abril y mayo fue considerable: un aumento del 17% en mayo con respecto al mes de abril. Los españoles dedicaron a Internet un total de 632,5 millones de horas durante ese mayo, 27,4 horas a la semana, una media de casi 4 horas por día. Se puede apreciar el aumento de las distintas redes sociales y plataformas para noticias e información y de los servicios de mensajería instantánea: el crecimiento más fuerte corresponde a Twitter, Facebook y Windows Live Profile, frente a lo cual las webs de entretenimiento y de juego decaen.

Pero no son solo los datos cuantitativos los que atestiguan la importancia que adquiere la apropiación de la red para la movilización y el movimiento. Para nosotros, la clave estriba en la utilización tecnopolítica de esas tecnologías de comunicación, en la desviación de sus usos convencionales o del objetivo original para el que fueron diseñadas tales herramientas. El #15M ha utilizado, además de forma excepcional, estrategias de comunicación y organización virales, construyendo una arquitectura de participación abierta y contagiosa, creada como un híbrido entre el espacio físico de las acampadas y un enorme espacio de participación virtual en línea.

Consideraciones finales

Múltiples usos inéditos de herramientas digitales han multiplicado la capacidad de las personas para intervenir políticamente entre la red y la calle. La reapropiación masiva de las redes sociales corporativas, de enorme capacidad para producir flujos de información; el crecimiento de redes sociales libres como n-1.cc; la utilización del *streaming* como táctica defensiva de las acciones colectivas; la creación y utilización de innumerables herramientas de colaboración en línea como los *pads*, Mumble o redes para organizar a los grupos y colectivos... Estos son algunos de los índices de esta revuelta tecnopolítica. La acción distribuida a través de las redes sociales Twitter y Facebook principalmente, operando en los ordenadores caseros, pero sobre todo en las calles a través de los teléfonos inteligentes, ha producido un salto cualitativo en las formas de toma del espacio público metropolitano, efectuadas ahora de manera nómada, distribuida y autoorganizada.

Esta política, de las multitudes *online/offline* y de la inteligencia colectiva, ha supuesto una innovación radical en las gramáticas de la acción colectiva: constituye el espíritu y la *tecné* de una revuelta de tipo distribuido y descentralizado. Podríamos decir que el movimiento superó la pasividad, el miedo, la impotencia y la individualización



de la subjetividad *massmediatizada*. Fabricó un estado social empoderado en la red gracias a la liberación de las habilidades y los deseos conectados, mediante la apropiación política masiva de herramientas digitales. Antropofagia y subversión del espacio digital y físico, de las redes sociales corporativas/propietarias y de las plazas. Los deseos de democracia y de una nueva justicia social liberaron el inconsciente social para expresar una nueva potencia colectiva y común. La potencia tecnopolítica de la multitud conectada.

El #15M creció, después de que el 15M tomara la calle, como un sistema de acampadas-red que se convirtió en un intenso sistema emergente sostenido en el tiempo (distinto de los acontecimientos del movimiento global y de las emergencias efímeras de las *smart mobs*), constituyendo una experiencia colectiva de participación y subjetivación política de la sociedad gracias tanto a la estructuración de asambleas y comisiones de trabajo como a la creación de una gran cantidad de identidades en línea. Mostró así una capacidad inaudita para la acción colectiva interconectada,

como un supraorganismo vivo y mutante, capaz de automodularse y transformarse sobre la marcha. La morfogénesis del sistema-red #15M surge a partir del contagio tecno-lógicamente estructurado que sucedió después del desalojo policial de la primera Acampada Sol en Madrid la noche del 17 de mayo, con la inmediata reconquista de la plaza, que detonó una multiplicación de la acampadas por todo el país, con efectos en todo el mundo. Conmoción y explosión afectiva y de deseos conectados que se estructuran tecno-lógicamente, con un sistema lógico territorial y digital. Acampada Sol tenía su perfil en Twitter, su espacio en Facebook y su grupo de n-1.cc, y cada acampada siguió este patrón simple para construir la macroconducta compleja de un supraorganismo de acampadas interconectadas que llegó a tener 484 nodos a finales de mayo del 2011.

Dos son los elementos clave para explicar finalmente la extensión del movimiento: la movilización afectiva en la psique colectiva y la multiplicación exponencial de las interacciones y nodos en las tecnologías propias del momento. La insurrección del cuerpo-máquina (Sánchez 2011) en el #15M supone una continuidad de los patrones de nuevas formas de hacer política que crecen en la sociedad-red, siguiendo, por ejemplo, la corriente de los movimientos globales que tienen uno de sus inicios en Seattle, 1998. Pero, al mismo tiempo, el #15M supone una discontinuidad y un salto cualitativo en lo que ya se configura como la forma de acción (tecno)política colectiva en el siglo XXI. No será el último ni el único episodio de la emergencia de las máquinas tecnopolíticas y de las multitudes conectadas que desafían a los poderes constituidos; será, más bien, un acontecimiento dentro de una serie que transformará radicalmente la acción política de masas tal y como la conocimos en el siglo XX.

Referencias bibliográficas

- Alonso, Julio. 2012. «Conversaciones con 15m.cc». Documental. Conversación con Stéphane Grueso. Proyecto 15M.cc. Disponible en: <<http://madrid.15m.cc/2012/01/conversaciones-15mcc-julio-alonso.html>>, consultado el 23 de enero del 2013.
- Barlow, John Perry. 1996. «Declaración de independencia del ciberespacio». Disponible en: <http://biblioweb.sindominio.net/telematica/manif_barlow.html>, consultado el 24 de enero del 2013.
- Castells, Manuel. 2012. *Redes de indignación y esperanza*. Madrid: Alianza Editorial.
- Soto, Pablo. «Conversaciones con 15m.cc». Documental. Conversación con Stéphane Grueso. Proyecto 15M.cc. Disponible en: <<http://madrid.15m.cc/2012/01/conversaciones-15mcc-pablo-soto.html>>, consultado el 24 de enero del 2013.
- Sánchez Cedillo, Raúl. 2011. «15M como la insurrección del cuerpo-máquina», en *Universidad Nómada*. Disponible en: <<http://www.universidadnomada.net/spip.php?article377>>, consultado el 24 de enero del 2013.
- Toret, Javier. 2011. «Una mirada tecnopolítica sobre los primeros días del 15M», en *Tecnopolítica, Internet y r-evoluciones. Sobre la centralidad de las redes digitales en el #15M*. Barcelona: Icaria. Disponible en: <<http://www.icariaeditorial.com/libros.php?id=1319>>, consultado el 24 de enero del 2013.
- Zafra, Remedios. 2010. *Un cuarto propio conectado*. Madrid: Fórcola.

DEL ARTE QUE NO PASA POR ARTE

Javier Gil

Asistimos en la actualidad a una situación social que apela a otras configuraciones de lo artístico; a nuevas composiciones de lo colectivo ligadas a otras formas de asociación, cooperación y creación; activismos enmarcados en paradigmas ético-estéticos; emergencia de minorías que hacen de lo estético un foco de acción y expresión; nuevas formas de ejercicio ciudadano sustentadas en derechos culturales; propuestas de educación popular en las que se interrogan mutuamente lo artístico y lo pedagógico; otras nociones del arte público; prácticas culturales y artísticas que dan la voz a saberes relegados; movimientos sociales que hacen de una expresión no regulada jurídicamente un sostén importante de sus acciones; prácticas en las que se entrelazan saberes poniendo en discusión el ensimismamiento de la institución arte. A ello se suma un momento comunicacional que tiende a poner en común lo que ya es patrimonio de todos: el lenguaje, lo sensible, la inteligencia compartida. La explosión tecnológica actualiza un sistema de pensamiento colectivo a base de relevos y multiplicidades que amplían las potencias y sensorialidades de grupos y colectividades. Lo global, aparte de definirse como un modelo hegemónico y homogeneizador, abre diversos procesos que se cruzan en direcciones diversas con otras lógicas de conexión y otras formas de pensamiento y socialidad. El nuevo tejido comunicacional incesantemente propicia otros lugares de aparición de lo artístico, que resulta favorecido porque en su accionar se incorporan y conjuntan elementos visuales, escritos y sonoros.

Encontramos en lo urbano otra gran línea de acción fuerte de lo colectivo y lo comunitario, que busca activar las capacidades culturales locales en barrios de las grandes ciudades mediante propuestas artísticas que asumen el espacio más allá de su configuración física y funcional. El espacio habitado es un texto en el cual se pueden leer las prácticas de una comunidad, en ellas el territorio se piensa semióticamente y deviene lugar de inscripción de la cultura, permitiendo el asomo del pasado histórico, de la memoria colectiva, de creencias, deseos y rituales de uso, de apropiaciones simbólicas del espacio, de prácticas de encuentro y expresión. La ciudad no solo es el escenario de la mirada planificadora, distante y funcional; es también escenario de las tácticas, usos y prácticas que involucran acciones más estéticas, miradas y posicionamientos más cercanos a lo corporal y singular. La ciudad se torna en un escenario donde lo artístico se hace soporte de movimientos sociales y de la construcción de espacios imaginarios y cargados simbólicamente. Emergen, también, movimientos en los que lo social, lo político y lo estético se hacen indiscernibles, como ocurre con el *hip-hop* en muchas zonas periféricas.

Son muchos los colectivos y artistas que han desarrollado propuestas en estas direcciones. Los Salones Regionales de Artistas han sido un ámbito propicio para su emergencia. Basta pensar en los trabajos del colectivo Mal de Ojo a lo largo del Caribe colombiano o del colectivo Descarrilados de Cali, con proyectos diversos en esa ciudad, en otras ciudades y fuera del país. O, en el eje cafetero, el colectivo Ágora Lep en Manizales, o el colectivo Do Mingueros en Pereira. En Medellín, concretamente en Moravia, toda la actividad desplegada a través de distintas propuestas artísticas desarrolladas concertadamente con sus habitantes. Y, así sucesivamente, podríamos

mencionar otros proyectos con una relativamente larga tradición, como Echando Lápiz o Práctica Artística en La Grieta, en Ciudad Bolívar.

Ya en el terreno tecnocomunicacional, también es nutrida la configuración de colectividades y comunidades, así como de prácticas colaborativas. Tal es el caso de *Esfera Pública*, en el terreno del debate y la crítica, operando como un sistema de pensamiento colectivo pero sin desconocer el criterio y la opinión individual. De esto también son ejemplo proyectos como HiperBarrio en Medellín, liderado por una comunidad creativa de jóvenes que, a través de medios digitales, publica historias, fotos y videos, procurando consolidar comunidades locales sobre la base de intercambios solidarios. A ellos se pueden sumar otras modalidades de acción centradas especialmente en dispositivos tecnológicos más sencillos, como Sutatenza Sin Cables, proyecto fundamentado en redes inalámbricas libres y autogestionadas.

En fin, son muchas las propuestas y ello nos habla de cambios de modelos, de redefiniciones del lugar de lo sensible en lo social, de nacientes vinculaciones de lo político, lo colectivo y lo artístico. Lo cierto es que las lógicas heredadas de la modernidad —centradas en nociones rígidas de *autor* y *obra*, con modos de operación en tiempos y espacios bien delimitados por las instituciones artísticas— tienden a verse interpeladas por nuevas lógicas y usos de lo artístico. Muchas prácticas contemporáneas no se preguntan si algo es arte o no lo es; son experiencias donde lo estético y sensible se moviliza sin plantearse su pertenencia a la institución *arte*. Se empiezan a fisurar las lógicas modernas con las que se pensaba y hacia arte, dando paso a nuevos regímenes de lo artístico y lo sensible, nuevas lógicas en las cuales lo estético no pertenece exclusivamente al mundo de las artes, ni corresponde a una teoría del arte, sino a la configuración de lo sensible, es decir, se asocia con las formas como nos relacionamos con el mundo y las formas como construimos la subjetividad personal y colectiva.

Todo ello repercute no solo en las políticas culturales, en la actualidad más atentas a fortalecer lo asociativo y lo colaborativo, sino que también incide en la aparición de incentivos encaminados a potenciar su desarrollo. Incluso empieza a manifestarse en la misma formación del artista, hoy también abierta a introducir una suerte de *plástica social* en sus procesos. Naturalmente emergen diálogos más interdisciplinarios que tensionan las artes con los estudios culturales, la antropología, la pedagogía y otras ciencias sociales. Y todo ello, consecuentemente, lanza la discusión alrededor de las estéticas comunitarias más allá del campo artístico, pero también arroja la pregunta de cómo y dónde situar la especificidad y autonomía de lo artístico al interior de este nuevo mapa de acciones.

Estas preguntas y otras animan esta edición de *ERRATA#*. No solo cabe preguntarse por los desplazamientos que experimenta lo artístico; también se hace necesario formular interrogantes a las prácticas colaborativas y comunitarias, y es importante ir levantando un examen más riguroso de ellas. Es valioso, por ejemplo, reflexionar sobre las premisas y supuestos subyacentes a toda práctica estética de carácter

comunitario, preguntarse acerca de las concepciones que las sustentan, sus finalidades y modos de proceder, sus consecuencias, las nociones implícitas sobre el lugar del arte y el artista, las redefiniciones que experimentan las relaciones entre arte y política. Alrededor de esas inquietudes, y otras similares, proponemos este número de la revista. Consideramos oportuno empezar a suministrar criterios y preguntas que permitan abordar estas prácticas más allá de sus buenas intenciones. El escrito «De luces y sombras: a propósito de las estéticas comunitarias y colaborativas», a partir de algunas reflexiones en torno a lo relacional y lo comunitario, invita a mirar críticamente algunas prácticas al tiempo que intenta sugerir pistas sobre el lugar y el sentido de la experiencia estética en ellas. El texto deja ver la necesidad de no desdibujar o debilitar la potencia de lo artístico en estos procesos, pues sin esa potencia se sucumbe en proyectos artísticos que no pasan de ser un eco pobre de otros discursos socioculturales.

«Prácticas artísticas en comunidad: una pregunta por lo político en el arte», de Ludmila Ferrari, parte de una experiencia concreta con mujeres desplazadas para reflexionar en torno a las relaciones de lo artístico y lo político. Más allá de contenidos y temas, lo político implica la interpelación del discurso artístico, la problematización de la noción de autor y la puesta en crisis del control sobre la producción de los significados del artista sobre la comunidad. En el fondo, de lo que se trata no es de hacer arte político, sino de hacer arte políticamente.

Carlos Uribe, por su parte, propone abordar las prácticas comunitarias como la posibilidad de pensar en otras relaciones entre arte y sociedad. En su texto, se hace visible el desconocimiento de las comunidades y sus lógicas por parte de los *expertos*, así como de la inexistencia de lecturas del contexto. Se precisa, entonces, de un descentramiento de la figura del curador o del rol del artista involucrado en dichos procesos para superar esos problemas. En consecuencia, propone una actitud relacional, horizontal y recíproca con la comunidad, un ejercicio dialógico de mediación como inicio de un proceso fluido y claro para ambas partes. Sin ello, difícilmente se puede pensar en procesos creativos conjuntos. El artículo, que tiene como fondo la ciudad de Medellín, ilustra esta situación con diversos procesos de acercamiento relacional tanto a comunidades no expertas como a comunidades artísticas.

Todos estos escritos, con las inquietudes y preguntas allí planteadas, aspiran a mostrar la complejidad de los nuevos trayectos de lo artístico y del lugar de la experiencia artística en las comunidades. Confiamos en que sean un aporte en la comprensión, crítica, debate y profundización de las nuevas configuraciones de lo sensible en las sociedades contemporáneas.

DE LUCES Y SOMBRAS: A PROPÓSITO DE LAS ESTÉTICAS COMUNITA- RIAS Y COLABORATIVAS

Javier Gil

▼ 41 Salón Nacional de Artistas, grupo de mediadores, 2008, Cali. Foto cortesía de Florencia Mora, coordinadora del proyecto educativo.



Son muchas las modalidades de trabajo de artistas con colectivos y comunidades, desde prácticas en el interior del mismo campo artístico, pasando por intervenciones en comunidad, en el tejido tecnocomunicacional o en acciones educativas, hasta proyectos de ciudadanía, de fomento a la inclusión, la convivencia y otros valores. A ellas se pueden sumar las acciones que vinculan arte con movimientos sociales y acciones ligadas a disensos políticos o a la emergencia de minorías sociales. Ciertamente el panorama es vasto y lo aconsejable sería abordar cada caso en su singularidad. No obstante, en este texto intento formular aproximaciones, reflexiones e interrogantes de carácter más general con el objetivo de abrir preguntas acerca de estas prácticas.

Es evidente que estamos ante la consolidación de otro lugar y sentido de las artes. La lógica centrada en objetos artísticos realizados por un especialista (artista), quien emprende una acción creativa esencialmente solitaria y distante —con sus respectivas dinámicas de exhibición, crítica, circulación y recepción a través de galerías y museos—, es solo un aspecto de un régimen de las artes que involucra otras concepciones y modos de operar. Reinaldo Laddaga (2011) habla del giro de un «régimen estético» a un «régimen práctico» de las artes, el cambio de «objetos de borde estricto» (producidos para ciertos lugares y que demandan una atención sostenida) a objetos más blandos y fluidos que difícilmente definen límites tan precisos como para denominarlos objetos (de arte). Una especie de «puntos de paso de una conversación general». Es el paso de la obra de arte a una suerte de objeto fronterizo, sostiene Laddaga, objetos sin bordes duros, sin principios ni finales predeterminados, y cuyo destino apunta a activar dinámicas y movibilidades sociales. Lo producido no son tanto obras como «ecologías culturales», tramas, comunidades experimentales, procesos abiertos y cooperativos, mundos comunes, acciones colectivas. En ellos la figura del espectador tiende a desaparecer en cuanto sujeto aparentemente pasivo, o solamente receptivo, para tornarse colaborador activo. El artista, por su parte, asume nuevos roles más ligados a la figura de mediador, programador o productor cultural, sin centrar sobre sí ni el origen ni el destino del sentido. Más que un creador, es un facilitador de procesos, un detonador de acciones, un colaborador para que un colectivo o una comunidad participen en la expresión y construcción de sí mismos. Frente a la distancia y aislamiento del creador tradicional, el artista se convierte en un ciudadano inserto en redes colectivas de cooperación y creación estética.

Semejante situación reclama la necesidad de una concepción extendida más allá de los objetos para insertarse en relaciones, situaciones y contextos, y por ello exige esquemas de comprensión que desbordan las lecturas meramente artísticas. Quisiera detenerme en cuatro aspectos diferenciados de manera un tanto artificial porque en la práctica se presentan entreverados. El primero sería el aspecto relacional, muy propio de las denominadas «estéticas relacionales»; el segundo elemento sería lo comunitario; el tercero, los cruces entre arte y educación. Y por último, quisiera retomar el lugar de lo artístico en el interior de este panorama. Desarrollé algunos de estos acercamientos en una intervención en el Encuentro Internacional de Medellín

MDE11. «Enseñar y aprender. Lugares del conocimiento en el arte» (Gil 2011). De allí tomaré algunos pasajes.

Lo relacional

Frente a la sobrevaloración del individuo y la identidad personal, no son pocas las voces destinadas a reafirmar la condición relacional del sujeto. Se argumenta que esta condición es constitutiva del sujeto; somos con..., exponiéndonos, saliendo de nosotros mismos hacia el encuentro con el otro. No es pensable la individuación como algo externo a lo colectivo, no se genera primero el individuo para relacionarse posteriormente con los demás.

Las dimensiones relacionales en el campo del arte se intensificaron fundamentalmente por el trabajo de Nicolas Bourriaud (2008), quien impulsó manifestaciones artísticas encaminadas a construir modos de existencia en los que se privilegiara la interacción, a crear situaciones relacionales en lugar de crear obras cerradas sobre sí. Este postulado, destinado a situar la intersubjetividad como objeto de la práctica artística, invitaba a los espectadores y protagonistas a configurar una socialidad alternativa a la dominante y tendiente a quebrar roles preestablecidos y reproducidos por las lógicas de la institución artística. Consideraba que mediante el fortalecimiento de los lazos sociales las prácticas artísticas se convertirían en un modo de resistencia ante la cultura del espectáculo.

Proyecto Usungulé, Calendario, 2008–2010, creación colectiva de la comunidad Palenque. Foto cortesía de Rafael Ortiz, coordinador del proyecto.



Bourriaud percibió esa condición relacional en artistas de los noventa a través de obras que se presentan como *meetings*, conciertos, manifestaciones, comidas y fiestas; todas ellas animadas por la esperanza de convertir los espacios artísticos en lugares habitables (y no solo en espacios destinados a la contemplación de obras). No obstante, autores como Claire Bishop (2004), entre otros, han sido críticos con respecto a las posibilidades que asigna el investigador francés a estas prácticas. Afirman, por ejemplo, que ellas se limitan al espacio de las galerías y los espacios culturales, es decir, no trascienden el espacio de lo artístico, permanecen encerradas en esos ámbitos generando la ilusión de nuevas relaciones sociales aun cuando se mantienen inalteradas en el mundo real. Al centrarse exclusivamente en las lógicas de la institución *arte*, las obras difícilmente desbordan la necesidad de novedad de la propia institucionalidad artística. Las estéticas relacionales se reducen a ser un lugar compensatorio de tensiones sociales y sin alterar sustancialmente la esfera de lo sensible. Por el contrario, más bien se configura un dispositivo de consenso a partir de la interactividad artística. Es decir, se presenta una especie de compensación sin riesgo, una forma suavizada de crítica social, una especie de remedo de socialidad algo forzada y postiza, y muchas veces sin consistencia. El espectador se ve forzado a participar con la ilusión de ser artista o se introduce en una situación ficticia que lo llena de perplejidad e incluso de cierta violencia fundamentada en una participación no siempre solicitada ni deseada por él. También supone otra premisa discutible, como es la de considerar que en la relación con obras de corte más ortodoxo no existe relación ni participación (en realidad, desconocemos qué hace un espectador con una obra de arte). Así mismo es discutible su contrapartida: la mecánica asociación entre obra abierta y participación.

Otro aspecto se refiere a que en muchas de estas prácticas resulta difícil saber dónde termina la experimentación formal y donde empieza la diversión. Paradójicamente, se puede sucumbir en algo que se pretendía superar: la espectacularidad, el tono liviano, la conversión del arte en algo más cercano al entretenimiento. Quizás lo más importante es ese llamado de las estéticas relacionales a plantearse otras lógicas, otros modos de proceder y, de paso, ampliar sus posibilidades en lo social. Es valioso pensar lo artístico como un modo de experiencia, pensamiento y relación que trasciende su encierro en ciertos objetos. También lo es considerar que los formatos, los modos de relación, generan sentido. Consecuentemente, mientras unos y otros no se modifiquen (así se cambien los contenidos), las relaciones de poder, verticalidad e imposición siguen intactas. Lo relevante no son los contenidos, sino la ampliación de las potencias. Godard lo dejaba bien claro cuando afirmaba que no se trataba tanto de hacer cine político como de hacer cine políticamente.

Lo comunitario

Esta dimensión relacional, por fuera del ámbito artístico, encuentra en las estéticas comunitarias una posibilidad de proyección, interviniendo en alguna comunidad ya sea para movilizarla hacia algún objetivo, para propiciar su expresión y creatividad o,



incluso, para generar un sentimiento de comunidad no siempre preexistente. Frente a ello, me propongo presentar una serie de inquietudes e interrogantes:

Inicialmente, ¿qué es lo colectivo y lo comunitario? Aquello que une a la gente en la actualidad no es algo tan totalizante e ideal como en el pasado, es algo más ambiguo: un sentir, un estado de ánimo, afectos y solidaridades alrededor de algo particular, problemas y situaciones específicas. Es decir, ya no solo son reivindicaciones macropolíticas, ligadas a una ideología o a la necesidad de un reconocimiento de clase o de un grupo cultural, que buscan inclusión o el reconocimiento de derechos ciudadanos. Hay colectividades configuradas desde lo micropolítico e incluso colectividades asociadas a luchas ya no por lo público sino por lo común, por problemas de corte biopolítico. Al respecto, Santiago Castro comenta:

Levantamientos tales como el del 15-M, el *occupy movement* o los movimientos *alter-globalización* no son ciertamente *comunidades políticas* en el sentido moderno del término, y tal vez por eso a ustedes les parece que son anarquistas. A mí en cambio me parece que en estos antagonismos biopolíticos se está empezando a jugar el futuro de la política del siglo XXI. Son movimientos que no hablan en nombre de una *identidad* política previamente constituida, porque se trata de singularidades que entran en *resonancia*, que se articulan a través de las llamadas *redes sociales*. No se definen frente a lo *uno* del Estado y tampoco aspiran a lo *uno* de la comunidad política o del pueblo, reclamándole *derechos* al Estado, sino que *le dicen sí* a su potencia de autogobernarse. Asistimos a la emergencia, todavía embrionaria, de una *forma-multitud* que no se define en



◊ Casa de don Guillermo y doña Lucía Marín (antes y después), 2012, Vereda San Juan, San Marcos, La Florida, Pereira, Colombia. Proceso de creación estética-relacional modo Minga (trabajo comunitario) donde se construye un mosaico, la comida, la conversación y se participa de la transformación de varias viviendas rurales. Foto cortesía del colectivo Do Mingueros: Viviana Angel Chuji, Álvaro Hoyos Baena y Jhon Wilson Ospina.

base a una agenda política específica, pero que afirma la necesidad de aplicar unas tecnologías de gobierno sobre sí mismos y sobre los bienes comunes que escape a la valorización capitalista. (Castro 2012)

Es la misma noción de comunidad la que está en entredicho. Autores como Jean-Luc Nancy o Giorgio Agamben han aportado interesantes reflexiones al respecto. Nancy (2007) cuestiona la idea de comunidad, a cuyo nombre se ha sucumbido a ideas totalitarias que desconocen la diversidad de posiciones y posicionamientos. Identificaciones con una figura inalterable, que garantiza una cohesión absoluta pero anulando las distancias y singularidades de los sujetos. Una identificación recalcitrante hacia ciertos valores y cosmovisiones, ciega e irreflexiva frente a lo propio, paranoica y destructora hacia el otro o los otros. Prolongando estas ideas, María del Rosario Acosta y Laura Quintana (2010) nos presentan una especie de comunidad inmunizada, reducida a un proceso predecible y único que la abstrae de la historia: «la comunidad se concibe en términos de un sujeto, de una sustancia, de una identidad absoluta, indivisa, aislada y autosuficiente que redime al ser humano de la contingencia, alteridad y finitud de la existencia». A juicio de ellas, y siguiendo a Hannah Arendt, se impone una explicación por encima de las singularidades y acontecimientos, una lógica totalitaria concebida alrededor de un ideal, un significado absoluto que ordena el desarrollo de la colectividad, subsumiendo diferencias y pluralidades en la relación del todo consigo mismo. Frente a lo posible se impone lo dado de una vez y para siempre, una subjetividad colectiva



absoluta, que se experimenta ya sea nostálgicamente o como destino. Es la lógica que funde el ideal con la realidad, lógica propia de la metafísica o del mito (piénsese en el mito nazi y su visión del Estado como obra de arte total).

Estamos frente a una crisis de lo común: las ideologías, Estados, partidos, sindicatos que lo invocaban se han desdibujado. ¿Cómo inventar, entonces, un ser en común distinto? ¿Cómo pensar ese construir juntos, ese estar-en-común, sin remitirlo a una esencia reunificadora de voces y singularidades? A juicio de Nancy, pensar la comunidad con un sentido definido es imposible, porque debemos concebirla no como algo a realizar o evocar (como obra), sino como algo que nos acontece desde siempre. La comunidad es la resistencia a la comunión, la verdadera comunidad es su imposible comunión.

Sin duda, se trata de desfundamentalizar la experiencia y propiciar una comunidad de relaciones no reguladas desde una idea fundadora, sin una identidad previa y un destino que totalice al sujeto en una camisa de fuerza. Lo comunitario no preexiste; emerge. Y lo hace de acuerdo con las circunstancias, desde procesos de subjetivación que escapan a lo identitario. Categorías como *identidad* y *cultura* se tornan, entonces, rocosas, tienden a homogeneizar e impiden ver otras formas de creación, movimientos micro, procesos expresivos no referidos a esencias o sustancias originales. Esos movimientos de creación aluden a singularidades, multiplicidades y pluralidades que apuntan a la creación de futuro, a lo posible.

Nancy recuerda otra etimología de *religare*, enfatizando en la disposición, en la confianza a la exposición. La fe no sería la creencia en un sentido o un significado previo; es más bien del orden de la con-fianza, fianza en la co-existencia. Lo común es más una premisa que un anuncio o promesa. Comunidad abierta, siempre en devenir,

siempre inconclusa, sin distinciones nítidas entre adentro–afuera, propio–extraño, abierta a conexiones múltiples y variables de acuerdo con cada situación particular. «Singularidades en variación continua», «pura heterogeneidad no totalizable», al decir de Peter Pál Pelbart, quien indica que esa invención de posibles poco tiene que ver con las viejas figuras políticas o mediáticas con las que se intentaba nombrar o representar lo común. El propio Pelbart lo sintetiza a través de algunos interrogantes:

¿Cómo sostener un colectivo que preserve la dimensión de singularidad?, ¿cómo crear espacios heterogéneos, con tonalidades propias, atmosferas distintas, en las que cada uno enganche a su mundo? ¿Cómo mantener una disponibilidad que propicie los encuentros, pero que no los imponga, una atención que permita el contacto y preserve la alteridad? ¿Cómo dar lugar al azar, sin programarlo? (Pelbart 2009, 44)

Planteadas estas aproximaciones en torno a lo comunitario —sobre las que volveremos—, quisiera complementarlas con algunos cuestionamientos y preguntas, ya de naturaleza más práctica y relativas a la acción de los artistas en proyectos comunitarios.

Pertinencia

¿Hasta dónde las intervenciones de un artista son pertinentes, necesarias, solicitadas por un grupo social? ¿De quién surge una intervención? ¿Hasta dónde se prestan o proyectan ideas o necesidades que no le pertenecen a ese grupo? Muchas de estas intervenciones están lejos de ser necesarias y solamente interesan al investigador o artista, ya sea porque responden a alguna convocatoria o a algún trabajo académico (mundo muy regulado por una especie de capital simbólico marcado por la obtención de puntos, reconocimientos y escritos que exigen autoría). Según esa lógica, quien gana puntos es el llamado a escribir y a generar documentos, tesis, ensayos; el otro, la colectividad, solo tiene experiencia, la cual sigue viéndose dicotómicamente como lo opuesto al saber y al conocimiento conceptual. Es sano preguntarnos hasta dónde estamos dispuestos a anteponer la experiencia a prejuicios conceptuales y teóricos. Siempre vale la pena interrogarse qué tan válido es lo que hacemos para el otro. Y, naturalmente, preguntarse si se juega un rol significativo dentro de una colectividad.

Beneficiados

Lo anterior invita a tener presente quiénes son realmente los beneficiados por muchos proyectos de colaboración o comunitarios. En muchas ocasiones, el beneficiado es quien realiza el proyecto, ya sea apelando a una convocatoria o a un trabajo académico. Si bien el conocimiento se produce por la interacción, es decir, colectivamente, las lógicas de autoría dentro de esos modos de producción de conocimiento lo desvirtúan y desconocen la producción desde y con las comunidades. A pesar de enfatizar en el carácter colectivo y participativo, al final quien aparece como autor es el artista o investigador. En otros casos, el artista o investigador no modifica su rol ni su práctica, ni las relaciones de saber–poder desde las cuales perfila su posición. Se produce una suerte de inclusión que no afecta las posiciones preestablecidas. En el caso extremo, se abasteca de un saber local

para construir obras o proyectos, y se genera un capital cultural que se suma a los artistas e instituciones, pero que difícilmente retorna a los grupos donde se realiza la acción. Como cabe esperar, la comunidad experimenta el razonable malestar de verse reducida a ser objeto de estudio.

Asistencialismos y verticalismos camuflados

Algunas acciones comunitarias parecen sustentarse en la premisa de considerar carente a una comunidad y desde esa carencia legitimar su intervención. En el fondo, se cree que se va a iluminar y concientizar, pretensión que indica que el punto de partida es la carencia y el atraso, y no la potencia ni los recursos que tiene un grupo social. Con esto implícito, muchas veces de forma inconsciente, se contrae una relación que automáticamente reproduce aquello que intenta superar: la desigualdad. Esa premisa se impone a lo largo de toda la acción, determina actitudes, procedimientos, valoraciones; sin advertirlo se jerarquizan palabras, discursos y saberes. Lejos de abrirse a lo indeterminado e impredecible, a la experiencia de algo que surja de adentro, se termina por confirmar aquello que ya se tiene o se cree. La escasa disponibilidad hacia lo imprevisto es reafirmada por la lógica de ciertos proyectos obligados a encorsetar y anticipar métodos y resultados, con tiempos e índices de eficacia y eficiencia que responden a formatos burocráticos, pero que probablemente desconocen aspectos valiosos para sus genuinos actores. Desde



esas lógicas se impide la emergencia de situaciones que escapan a ellas e incluso se excluye una relación efectivamente estética y sensible a las singularidades, una relación atenta a otros ritmos, sucesos y posibles proyecciones que aparecen en el mismo fluir de las acciones. Ese acontecer de la vida difícilmente se percibe, pues no estaba inserto en la perspectiva previa, no se tenía una predisposición hacia lo desconocido. Toda esta situación nos invita a sospechar de un proyecto comunitario en el cual solamente ocurra lo que ya sabíamos de antemano. Igualmente, es de sospechar que la acción produzca algo a largo plazo si no está anclada en los deseos, ritmos e intereses colectivos.

Es conveniente explorar los efectos que producen las convocatorias y las regulaciones de las investigaciones académicas, que generan tiempos y modos de proceder, decidir y evaluar no siempre adecuados. Muchos proyectos duran lo estipulado en los tiempos de las convocatorias y difícilmente se ajustan a las temporalidades y apropiaciones de una comunidad. No es raro ver intervenciones de «participación-acción» que duran pocos días, desconociendo los ritmos de una acción colectiva y participativa. No es fácil obrar genuinamente en colectivo, saber hacer en grupo, generar procesos con la colectividad (y no para la colectividad), no solamente por estar acostumbrados a modos de operar individuales, sino por las premisas y condicionamientos que definen ese accionar.

Simplismos, complejidades y contradicciones

De lo anterior se infiere que hacer trabajo comunitario supone una complejidad no siempre considerada. En muchas ocasiones, proyectos destinados a la instrumentalización y uso de lo artístico para aminorar conflictos, o fomentar valores como la cohesión y la convivencia, se abordan desde dimensiones simplistas y unidireccionales que desconocen las complejidades del conflicto de un grupo social. O, también, desde visiones de convivencia y cohesión idealizadas o externas a la comunidad. O desde una concepción cultural no siempre ajustada a los contextos en los que se trabaja. Tanto las causas de los conflictos como las nociones de cohesión y convivencia, así como el lugar del arte en ellas, se asumen reductivamente, sin comprender las múltiples dimensiones comprometidas. Generalmente se trata de reducciones y generalizaciones funcionales a las lógicas interpretativas y sin el espesor antropológico y cultural requerido. Otras lecturas simplistas y que no hacen justicia a la complejidad de estos procesos serían estas seis:

- 1.** El desconocimiento de agentes, actores e instituciones que median en la acción colectiva. Se suelen realizar acciones que en su propia atomización se insertan en un grupo sin atender los modos de interacción de este. Normalmente los modelos de organización son concebidos exclusivamente desde una lógica administrativa que no atiende a las potencialidades culturales y organizativas de la comunidad que abordan.
- 2.** Escasa reflexividad de los proyectos. Ingenuamente se cree que una acción per se es buena y no se propician reflexiones alrededor de ello. La alergia reflexiva se extiende a la dificultad que le genera al artista insertarse en un diálogo con otras

disciplinas; reflexión fundamental porque supone darle un lugar más real a lo artístico, en medio de un entramado que trae consigo elementos culturales y políticos.

3. Se producen acciones sin advertir los formatos y lógicas en las que se plantean. Por lo general se realizan en marcos tradicionales que traen sus efectos de sentido, con lo que se desvirtúa lo realizado por las formas de su realización.

4. Otra ingenuidad se refiere a la convicción de que estar al margen de lo institucional es suficiente para garantizar logros importantes y al mismo tiempo creer que una acción dentro de lo institucional no lo propicia. Esas pretendidas purezas del adentro y el afuera, esas demarcaciones rígidas, son difíciles de sostener no solo porque sectores de la política pública ofrecen espacio a la diferencia y diversidad, y son receptivos a desplazar sus esquemas de funcionamiento, sino también porque propuestas pretendidamente alternativas arrastran las formas y premisas de aquello que aspiran a superar. Hay prácticas de deslizamiento en el interior de lo institucional o acciones que se impulsan desde un apoyo institucional, pero que se abren a posibilidades más allá de las mismas instituciones. En ellas la institucionalidad puede asumir la sensata actitud de reconocer que sus acciones y políticas no pueden dar cuenta de todas las fuerzas de una sociedad, aunque pueda incentivarlas.

5. La contraparte de esta situación es la idealización de todo lo que está al margen, de todo lo popular, como aquello incontaminado y puro, como si no precisara también de crítica.

6. La circulación y puesta en público se formalizan como si fueran productos de arte o como si se buscara reconocimiento dentro de la institución arte. Ciertas prácticas, pese a sus componentes sensibles e imaginativos, no necesariamente han de exhibirse, y si es el caso, exigen ponerse en público de otro modo, buscando una enunciación colectiva singular y coherente con sus prácticas y objetivos.

La participación

Esta es la palabra más invocada en los proyectos de colaboración y de colectividad. Es indiscutible su importancia: facilita partir de situaciones y contextos que definen a una comunidad (sus potencialidades, sus actores, instituciones y mediaciones, sus necesidades y prioridades, sus lógicas de toma de decisiones, formas de organización, prácticas artísticas y culturales, formas de solidaridad formal e informal). Así mismo, posibilita la actividad, la coherencia de los proyectos, su comprensión, compromiso, apropiación y concertación, la sostenibilidad y autosostenibilidad, las relaciones entre conocimiento y acción; evita los monopolios simbólicos y las brechas terminológicas en las maneras de hablar y expresarse; propicia diagnósticos válidos, genera pertinencia y confianza; fortalece la supervisión y organización local. Pero la participación también puede establecerse desde modos dados de antemano y no contruidos de conformidad con las personas y las situaciones. También puede ser un imperativo violentador y en otros contextos puede ser capturada para distintas



finalidades o ser utilizada como estrategia o ilusión de una participación en realidad inexistente. Es posible, además, emplearla solo en ciertos momentos, evitándola en las decisiones fundamentales. Muchas veces no pasa de ser un elemento estratégico más para asegurar la eficacia de los proyectos o para *entrar* en la comunidad. De este modo, la participación se desdibuja con la misma participación. Por ello es conveniente preguntarse el desde dónde, el para qué y para quién de la participación.

Al respecto, Agamben (2005) ha mostrado que la potencia de una comunidad también radica en la posibilidad de decir no, el derecho a negarse, más aún cuando todo el tiempo se le pide *actividad, participación, emprendimiento, y dinamizarse*. Es la potencia que no siempre se actualiza ni pasa al acto, que permanece a pesar del acto y sin que este la agote. Esa potencia no debe entenderse como pasividad. Es el poder de ser y de no ser, de hacer y no hacer. Ser capaz de la propia impotencia.

Los resultados y sus proyecciones

La obsesión por resultados visibles suele desconocer que es más importante aquello que acontece por encima de ellos, aquello que trasciende los *resultados previstos* y los *indicadores*, aquello que escapa al control y se relaciona con una apropiación y sus insospechados destinos. Movimientos en Brasil, contruidos desde y alrededor de actividades artísticas como el *hip-hop*, han generado acciones propias expresivas, y alrededor de ellas, importantes acciones políticas, sociales, productivas y educativas. Desde una real apropiación de ciertos actos germinales se despliega una capacidad de acción inusitada; desde abajo se produce una especie de gestión social asociada a una práctica artística cuyos destinos rebasan los objetivos iniciales de un proyecto artístico o formativo. De este modo se produce una especie de creación social de valor, una suerte de composición de deseos y afectos que hace brotar fuerzas y capacidades culturales locales. Esos flujos se desatan cuando un proyecto se inserta y se arraiga de tal forma que cobra vida propia, situación que más que definirse como un problema, como algo que escapa al control, es perfectamente deseable.

Algo ocurre cuando se desbordan las proyecciones institucionales. Buena parte de las instituciones modernas no responde a esta complejidad y más bien se regula por lo cerrado, con puntos de partida y de llegada precisos. Algo semejante sucedió en el 41 Salón Nacional de Artistas, celebrado en Cali en el 2008, con mediadores-formadores que rebasaron su tradicional lugar destinado a relacionar a los espectadores con las obras exhibidas. Muchos de ellos se insertaron en dinámicas culturales y artísticas en barrios y bibliotecas a partir del detonante Salón Nacional. Es decir, partían de un evento institucional con su planteamiento curatorial, pero de allí derivaron a otras acciones. La exposición no marcó el destino final de la labor formativa. Otros proyectos interesantes y cuyos desarrollos no estaban sancionados de antemano son Usungulé, coordinado por Rafael Ortiz en Palenque como parte de las acciones del colectivo Mal de Ojo en los 12 Salones Regionales. Este se inició en el 2007, pero se prolongó más allá del evento y sus actividades nacieron muy asociadas a prácticas y necesidades culturales, más aún tratándose de una comunidad que se resiste vehementemente a negociar sus tradiciones. A partir del uso social de las imágenes, produjeron varias acciones visuales, entre ellas un calendario con personas y fechas importantes para los palenqueros. En la misma dirección encontramos el proyecto Dominga, realizado por el colectivo Do Mingueros hace ya algunos años en corregimientos cercanos a Pereira, en donde se vinculan acciones económicas y elementos expresivos de la Minga. Con ellos realizan encuentros, intercambios y acciones productivas y estéticas, como la intervención rotativa en las casas de toda la comunidad mediante la generación de mosaicos. También destaco el trabajo Canómada, realizado por el colectivo Descarrilados que, con una amplia y valiosa experiencia en proyectos colectivos, emprendió en el 2008 varios trayectos a lo largo del río Cauca, conectando poblaciones ribereñas mediante intercambios, comunicaciones y prácticas artísticas diversas. De esta manera se acoplaron a la cultura del río y las prácticas desarrolladas alrededor de esa cultura. En esa misma dirección Echando Lápiz, proyecto liderado

por Manuel Santana y Graciela Duarte, ha permitido la memoria, simbolización y movilidad de culturas locales a partir del hecho sencillo de la percepción de la flora y su registro con el dibujo.

Arte y educación

Otro ámbito de trabajo de arte relacional y colaborativo se ubica en el ámbito educativo, como una alternativa a la educación formal. Sin duda los modos de experimentar y pensar del arte no solo son operativos para producir creaciones y obras, sino para abrir otras opciones formativas que interrogan viejos modelos pedagógicos. La vinculación de un pensamiento creativo y la presencia de lo sensible, el cuerpo y la imaginación, desafían lógicas educativas centradas exclusivamente en lo explicativo o en una voluntad centrada en verdades ya dadas y empacadas para su transmisión. Desde una pedagogía centrada en la creación, propia de lo artístico, se propicia la construcción de conocimientos fusionados con la experiencia, mundos, deseos e intereses de las personas. Una pedagogía atravesada por el arte no se reduce a capacitar en ciertos oficios y técnicas; apunta a proceder más artísticamente con la vida, intensificando los encuentros con lo real desde el cuerpo y la experiencia.

Pero también es preciso escuchar a quienes desde las prácticas pedagógicas producen tensiones y discusiones con las pretensiones de lo artístico. Sobre este aspecto, quisiera mencionar algunos ejemplos. Inicialmente, Transductores. Pedagogías Colectivas y Políticas Espaciales. Se trata de un colectivo que articula dimensiones pedagógicas, artísticas y políticas mediante acciones interdisciplinarias. Recientemente hicieron parte del Encuentro Internacional de Medellín MDE11. «Enseñar y aprender. Lugares del conocimiento en el arte». Javier Rodrigo, uno de sus líderes, ha escrito interesantes reflexiones relativas al asunto que nos ocupa. De ellas quisiera mencionar la forma como aborda algunas tensiones entre arte y educación (Rodrigo 2010). En primer lugar, y frente a las críticas que desde el arte se formulan a la educación, hace ver que estas se plantean a partir de una dicotomización que ignora casi que por decreto las reflexiones y experiencias surgidas desde la pedagogía y los educadores. Se produce, entonces, una suerte de *mesianismo estético* que sobrevalora lo artístico y desvaloriza lo educativo, invalidando las zonas intermedias tan necesarias para propiciar un diálogo crítico y creativo entre disciplinas. De manera paradójica, se desvirtúa la práctica colaborativa que se enuncia tan repetidamente y de paso se inmoviliza cualquier opción de un diálogo. Desde categorizaciones rígidas y dicotomías recias como adentro/afuera, en las que el afuera puro es el artista y el adentro dañino es el educador, aparece como una solución mágica introducir un artista en el aula. A juicio de Rodrigo, por lo general esta acción no se traduce en cambios significativos porque no deja de ser una acción aislada y sin mordiente en las políticas educativas. Así, la operación artística no pasa de ser un juego sin incidencia a largo plazo. Se reduce normalmente a unos talleres donde la creatividad e innovación pueden tener una fugaz aparición, pero sin proyectarse a la comunidad educativa en una acción de largo aliento, o a través de un proyecto político que genere redefiniciones en la comunidad y sus actores: profesores, alumnos y padres. Las prácticas



colaborativas han de ser un modo de trabajo colectivo tendiente a replantear las relaciones entre arte, escuela, cultura y acción ciudadana, relaciones siempre en trance de negociación conjunta. Todo ello debe soportarse en políticas y pedagogías que sepan dimensionarlas.

Por otra parte, pero encaminada a objetivos semejantes, Aída Sánchez (2010) pone en entredicho lo que pueden aportar los artistas en esta relación, ya sea por la escasa formación y experiencia del artista a nivel pedagógico, ya sea por la poca sistematización y crítica de sus experiencias, o por el mínimo reconocimiento de lo que ocurre en las aulas, o bien por el desconocimiento de la misma pedagogía, la cual tiene una importante tradición en romper jerarquías y en la generación de modelos formativos alternativos. A su juicio, es valioso mantener la tensión entre los dos ámbitos, el pedagógico y el artístico: «transitar los espacios de diferencia (sin neutralizarlos)». Son prácticas diferentes y con situaciones institucionales muy distintas.

Para ambos autores, lo educativo y artístico se deben tensar sin doblegarse el uno al otro, sin ignorar el lugar y participación de los profesores y las colaboraciones entre instituciones educativas y artistas. El diálogo interdisciplinario, que desborda la acción artística aislada, es valioso por cuanto los moviliza a todos y evita el fácil refugio en seguridades y verdades. En el fondo, y paradójicamente, se es más artístico cuando se asume el riesgo de crear modos de obrar y de relación que hagan justicia a la complejidad que atraviesa las relaciones de aprendizaje. Así sería factible producir un territorio intermedio, genuinamente colaborativo y en el que podrían desplazarse papeles y roles tradicionales.

¿Y el lugar de lo artístico?

Considerar los aspectos extraartísticos involucrados en cualquier acción comunitaria o colaborativa no significa omitir la pregunta sobre el lugar y la especificidad del arte en el interior de estas prácticas. Su valor está en lo artístico mismo, en el tipo de experiencia que propone, no en su uso instrumental o en los efectos psicosociales

que pueda producir. Una manera de desdibujar lo artístico es valorarlo por algo que no le corresponde, por exigirle logros y resultados ajenos a su naturaleza.

La experiencia artística seguramente trae consigo valores agregados, pero supeditar su existencia a esos valores es inaceptable, porque lo convierte en algo calculable, productivo, controlable, medible, predecible, todos aspectos poco relacionables con la experiencia estética y creativa. Esta es del orden de un acontecimiento que escapa a esas finalidades, no pertenece a la lógica de lo calculable ni a la lógica administrativa (sin que ello signifique que no pueda evaluarse).

Lo que está en juego es la potencia de las comunidades, la capacidad de realizar sus posibilidades, de inventar lo posible, de decir «puedo» (o decirlo, pero abstenerse de la acción). Potencia expresiva que no es representativa sino constitutiva; la comunidad no es algo ya dado y que simplemente se expresa, ella emerge con y en sus



prácticas. Se trata de priorizar la potencia de lo común, de apostar por la vida como potencia que incesantemente excede sus formas y realizaciones. Proponemos pensar lo artístico ligado a esa potencia de construcción y autogobierno de sí mismo, potencia ligada a la experiencia, fundamentalmente a la experiencia creadora, y vinculada a tres posibles lugares:

1. La potencia de la experiencia. Apunta a reanudar la preocupación por una estética relacional, pero entendida como modo de relación con el mundo que pasa por el cuerpo, la emoción, la imaginación y lo sensible. Relación que privilegia la experiencia singular por encima de abstracciones sin anclaje en lo perceptivo y lo sensible. Así mismo, posibilidad de actuar juntos desde algo sentido, desde aquello que nos afecta, desde nuevas formas de simpatía y solidaridad. Los afectos y sentimientos constituyen aquello que posibilita la construcción de vínculos relacionales con el mundo y con los otros. En este contexto, lo relacional es entendido como inteligencia colectiva y expuesta a lo sensible. Hablamos pues de una comunidad establecida desde pasiones comunes, desde la opción de compartir una experiencia de naturaleza estética. Una comunidad no establecida tanto desde el ámbito jurídico y normativo como desde un interactuar estético con el otro, es decir, desde el cuidado poético que pide exponer la sensibilidad y fragilidad, sabiendo no invadir al otro a partir de su apertura, sabiendo mantener el misterio, la distancia y la impredecibilidad de los encuentros. Una comunidad no de sentidos, sino de lo sentido. Un vínculo en donde el afectar y el dejarse afectar definen la postura existencial con el otro.

2. La experiencia creadora. Lo expuesto apunta a indicar el lugar de lo artístico como experiencia creadora en la construcción de comunidad. El encuentro con las artes tiene sentido en tanto signifique recobrar la experiencia, fundamentalmente la experiencia estética, hoy debilitada por un mundo que trae todo realizado y etiquetado. Sujeto y comunidad no solo reciben un mundo, también son creadores de sentido, están llamados a hacer mundo. Por ello, uno y otro se configuran en sus prácticas creadoras y, por ello también, la creación, lejos de ser una excepcionalidad, es definitiva de lo que se es y lo que se puede ser.

El contexto de una comunidad, tan usualmente invocado en las acciones artísticas, no se exhibe como algo ya configurado: el contexto se crea. La cultura misma es una práctica de significación, de generación de sentido, y no un depósito de valores acabados y adormecidos en el tiempo. El contexto, entonces, no se representa, se configura incesantemente, se pone en acción cuando los sujetos desde su singularidad, desde sus percepciones y sensaciones particulares, lo reaniman y ponen en movimiento. La propia realidad, cuando se ejerce la creación sin las ataduras de tener que mostrar el contexto, asoma de maneras novedosas e inéditas, no en sus formas más oficializadas ni bajo los clichés más evidentes y consabidos. Por ello es inaceptable argumentar en contra de la creación en las dinámicas comunitarias. Un ejemplo de ello lo encontramos en los laboratorios de creación realizados en La Guajira, (tanto en los laboratorios de investigación-creación del Ministerio de Cultura a partir del

2004, como en su apropiación por el colectivo Mal de Ojo en sus laboratorios de mediación-creación, concretamente con el proyecto Sutchin Tuu Akuaipakalu, realizado con las comunidades wayúu y liderado por Alexa Cuesta). En ellos encontramos una novedosa *guajireidad*. En los trabajos de Eusebio Siossi, el rojo guajiro alcanza otra visualidad, así como las waireñas (sandalias) evocan de manera novedosa el trasegar del wayúu en el trabajo de Vespasiano Ruiz.

Aunque lo comunitario habilita pensar en creaciones conjuntas y en construcciones colectivas, plantear el lugar de la creación remite necesariamente a no descuidar lo singular y lo plural. Si una comunidad es de experiencias, es plural, no es asimilable a lo homogéneo. Comunidad de diferencias que se encuentran y dialogan, así sea para abordar asuntos y problemas comunes, y que por ello no invalida ni lo singular ni lo plural: es comunidad de potencias.

3. La potencia de un decir otro. Lo artístico, en cuanto dimensión creadora, está ligado al deseo de nombrar el mundo, de habitarlo simbólicamente, de hacerlo más habitable. Está llamado a llevar más lejos las posibilidades de una colectividad como generadora de sentido y de mundos y de posibilidades expresivas. Es la necesidad de un decir otro, de decir y expresar lo silenciado, lo indecible, lo posible y también lo imposible. Un decir que fusiona sentir y pensar, pasado y presente, lo consciente y lo inconsciente. Decir que involucra pasiones, sentimientos, afectos, y por ello rebasa la argumentación comunicativa. Lo verbal no es el fundamento único de la configuración y sentido grupal; tonos, ritmos, gestos corporales, imágenes y narrativas también lo definen. Rebeldía del habla, poblada de composiciones inéditas, de frases, imágenes y sonidos. Ese decir otro, ese otro decir, salva a un colectivo o una comunidad de sucumbir en un lenguaje reducido a la comunicación para recuperar la inacabada opción que tienen sujeto y comunidad de habitar el mundo a través de distintos lenguajes y materiales expresivos. La posibilidad de hacer mundo a través de un decir otro.

Referencias bibliográficas

- Acosta, María del Rosario y Laura Quintana. 2010. «De la estetización de la política a la comunidad desobrada», en: *Revista de Estudios Sociales*, n.º 35. Bogotá: Universidad de los Andes. Disponible en: <<http://res.uniandes.edu.co/indexar.php?c=Revista+No+35>>, consultado el 13 de noviembre del 2012.
- Agamben, Giorgio. 2005. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bishop, Claire. 2004. «Antagonism and Relational Aesthetics». In *October*, n.º 110, pp. 51-79.
- Bourriaud, Nicolas. 2008. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Gil, Javier. 2011. «Estéticas comunitarias: de lo discutible a lo posible». Intervención en el Encuentro Internacional MDE11. «Enseñar y aprender. Lugares del conocimiento en el arte». Medellín. Disponible en: <http://mde11.org/wordpress/wp-content/uploads/2011/08/Javier_Gil_De-lo-discutible-a-lo-posible.pdf>, consultado el 30 de septiembre del 2013.
- Castro-Gómez, Santiago. 2012. «La reforestación del mundo de la vida. Conversación sobre política, colonialidad y filosofía latinoamericana». Entrevista del colectivo

- Pensamiento Crítico del Sur. Disponible en: <<http://santiagocastrogoomez.sinismos.com/blog/?p=317>>, consultado el 13 de noviembre del 2012.
- Laddaga, Reinaldo. 2011. «El artista ya no puede aspirar a ser la conciencia general de la especie». Entrevista de Amadro Fernández-Savater, en: *Fuera de Lugar*, blog de *Público.es*. Disponible en: <<http://blogs.publico.es/fueradelugar/category/reinaldo-laddaga>>, consultado el 12 de noviembre del 2012.
- Nancy, Jean-Luc. 2007. *La comunidad enfrentada*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- Pelbart, Peter Pál. *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- Rodrigo Montero, Javier. 2010. «*Educational Tendencies*: Discurso y líneas de tensión entre las políticas culturales y las educativas», en: *Biblioteca YP Online*. Disponible en: <<http://es.scribd.com/doc/33144918/Educational-Javier-Rodrigo>>, consultado el 13 de noviembre del 2012.
- Sánchez de Sordio, Aída. 2010. «Arte y educación: diálogos y antagonismos», en: *Revista Iberoamericana de Educación*, n.º 52. Disponible en: <<http://www.rieoei.org/rie52a02.pdf>>, consultado el 13 de noviembre del 2012.

PRÁCTICAS ARTÍSTI- CAS EN COMUNIDAD: UNA PREGUNTA POR LO POLÍTICO EN EL ARTE

Ludmila Ferrari

▼ Panorámica de Ciudad Bolívar desde Caracolí, 2009, Bogotá. Esta y todas las demás fotos que acompañan este artículo son de la autora, excepto aquellas donde se indica lo contrario.



Introducción

En 1914 Manuel Quintín Lame Chantre organizó en el Cauca un movimiento de protesta por el derecho de los indígenas a la tierra. Este levantamiento fue uno de varios iniciados por el líder indígena durante su prolongada lucha contra el Estado colombiano.¹ A lo largo de su vida, Quintín Lame fue encarcelado más de doscientas veces pero nunca requirió de un abogado; su instrucción autodidacta en leyes fue suficiente para defenderse en los tribunales (Lame 1971). Su irrenunciable lucha política por los derechos indígenas sobre la tierra se cristalizaron en la idea de consolidar una *República Chiquita de Indios* que pudiera enfrentar a la *República Grande de Blancos*. Líder político, organizador comunitario y abogado, Quintín Lame llevó a cabo de manera sostenida la resistencia indígena a principios del siglo XX, marcando uno de los ejemplos comúnmente invisibilizados del movimiento político comunitario en Colombia.

Yo me opuse a obedecer a lo injusto, a lo inicuo y a lo absurdo; pues yo miré como cosa santa y heroica el no acatar a la injusticia y la iniquidad, aun cuando llevase la firma del más temible Juez Colombiano. *La historia marcará mi nombre* ante los voluminosos cargos que aparecen escritos en los Juzgados, Alcaldías, Gobernaciones de los Departamentos Cauca, capital Popayán, Huila capital Neiva, Caldas capital Manizales; Tolima capital Ibagué, Nariño capital Pasto. (Lame 1971, 51)

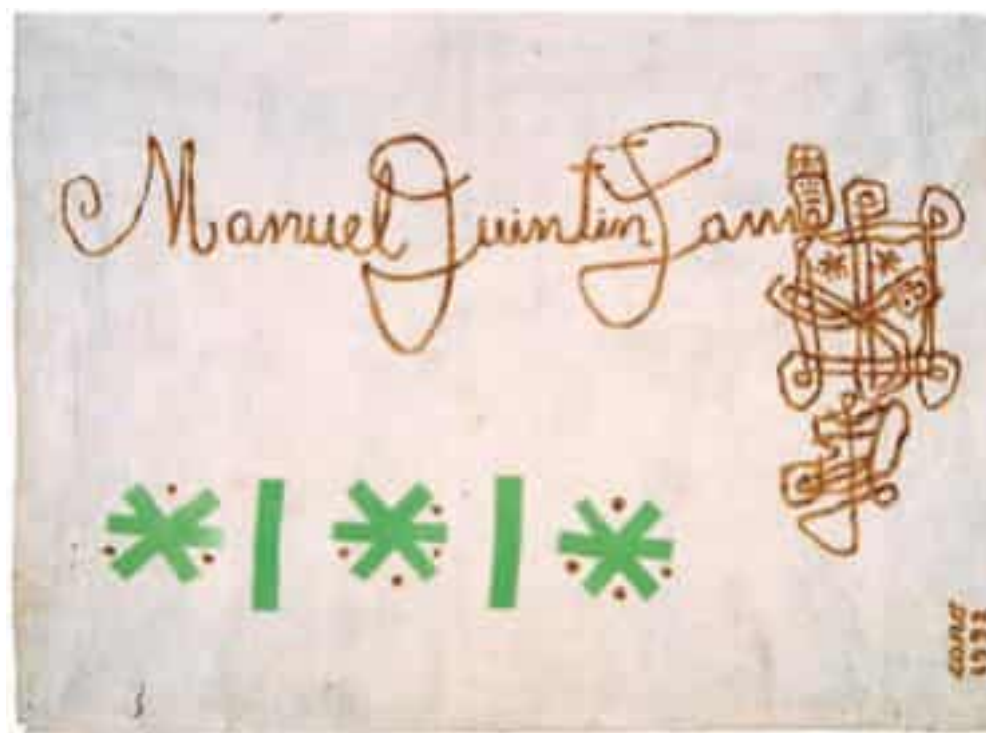
En 1971, el artista visual Antonio Caro reprodujo la firma de Lame Chantre con tinta de achiote sobre hojas de papel amate en un intento por materializar su *Homenaje a Quintín Lame*. La firma fue luego exhibida en diferentes espacios artísticos y en ocasiones ha sido escrita sobre paredes de museos. Si bien la polisemia de la obra ha sido juzgada por su carácter local, el valor de esta obra de Caro puede ser geográficamente *restringido*, «Las firmas de Quintín Lame solamente tienen vigencia en Colombia [...] El conocimiento de la historia, las resonancias de la leyenda más allá de los datos estrictamente anecdóticos, son parte de la obra» (Camnitzer 1995, 21). Existe algo en el gesto de Caro que nos permite pensar lo político como un acto transhistórico y la memoria como fantasma que reaparece dejando su huella. En la reiteración de la firma, resuena el pronóstico de Quintín Lame: la redención de su nombre —de su firma— por *l'avenir*.

Caro no solo reitera la firma, sino que a su vez, esta es marcada con la firma del mismo Caro,² incitando preguntas sobre la relación entre reproducción y autoría: ¿quién es el autor de la firma?, ¿cuál es la firma original? Walter Benjamin (2002) nos insta a pensar en el potencial político de la reproducción —aunque no tecnológica en este caso— como disolución de lo áuricamente absoluto, de lo históricamente conservable. Lo que Caro presenta no es la repetición de la firma de Quintín Lame; es su reiteración, son las pequeñas modificaciones las que hacen cada repetición diferente (Deleuze 1972),

1 Su fama como caudillo indígena cunde por el Departamento del Cauca a partir de 1910: en 1915 es el levantamiento indígena en el Cauca y la organización de la llamada «República Chiquita de Indios»; en 1916, el levantamiento en Inzá; y en 1917, el levantamiento de la hacienda de San Isidro (Lame 1971).

2 Este punto ha sido evidenciado por María Clara Cortés (1992) y José Roca (2001).

Antonio Caro, Homenaje a Manuel Quintín Lame, 1992, dibujo collage, pigmento de achiote sobre amate, 62 x 86 cm, Colección Banco de la República. Foto cortesía Banco de la República. Antonio Caro.



son los minúsculos desplazamientos del significado que transforman y actualizan la legibilidad, la vigencia de Quintín Lame. El homenaje como acto político³ consiste en la actualización, el aquí y ahora de las luchas por el control del significado (Castro 2000).

Quintín Lame y Antonio Caro encarnan dos posiciones diferentes frente a la representación de lo político. Así mismo, el término *representación* funciona de dos maneras diferentes: como re-presentación (*volver a presentar*), acepción generalmente adjudicada al arte, y como representación (*estar en lugar de o hablar a favor de*), utilización política y pública del término (Spivak 1988). Esta diferenciación semántica es a la vez metáfora del sutil intersticio entre lo artístico y lo político: al *volver a presentar* una realidad o concepto determinado, el arte *está en lugar de y habla por* aquello que representa.

La subversión de Lame y la intervención de Caro nos hablan de los intrincados caminos que relacionan lo estético con lo político, lo individual con lo colectivo y la memoria con la acción, vectores que estructuran el espectro en el cual se alojan las prácticas artísticas comunitarias y participativas. Estas prácticas navegan el espacio conceptual que va desde lo comunitario como ejercicio político a lo artístico como detonante de lo político. Por lo tanto, las prácticas artísticas comunitarias no tienen un lugar

3 Los homenajes a Spinoza (Ámsterdam, 1999), Deleuze (Avignon, 2000) o Bataille (Kassel, 2002) realizados por el artista suizo Thomas Hirschhorn son también ejemplos de homenajes como obras/espacios políticos.

discursivo fijo, son prácticas de *okupación* espacial y semántica que definen su presencia a partir de la negociación crítica con instancias (e instituciones) políticas y artísticas.

Este ensayo cuestiona las posibilidades y limitaciones de desarrollar una práctica artística política en conjunción con comunidades en contextos marginales y en conexión con diferentes redes sociales. Si entendemos lo político como la interpelación de estructuras de poder y significado, vemos que la producción de posturas políticas *dentro* de la institución arte necesariamente debe considerar una posición con respecto a los presupuestos ideológicos del discurso artístico. El ignorar las estructuras de poder y significado sobre las cuales se sostiene la institución arte no solo puede minar el componente contestatario de la obra, sino que también puede cooptar e incluso revertir la intención política de la misma.⁴

Los cuestionamientos aquí planteados derivan del proyecto Práctica Artística en la Grieta (PAG), que parte de dos iniciativas: Tejedores de Historias y Cultus, realizadas junto a un grupo de población desplazada en Ciudad Bolívar, Bogotá. Durante el desarrollo de este trabajo (2007–2010), y en búsqueda de una articulación entre teoría y práctica, la revisión crítica de los estatutos primarios de la institución arte y la posibilidad de emergencia de lo político surgieron como preguntas ineludibles. El ensayo indaga por la articulación entre la práctica artística comunitaria y su reflexión teórica. Sin embargo, la indagación no se limita a lo planteado en el proyecto PAG, sino que se extiende a partir de la intelección de cuatro elementos conceptuales que comportan parte de la genealogía de las prácticas artísticas comunitarias. La preferencia por el término *práctica artística* en lugar del término *arte* no es más que un esfuerzo semántico por diferenciar la praxis artística de la práctica discursiva del arte, entendiendo por práctica discursiva la serie de reglas impuestas histórica y culturalmente que producen diferentes formas de conocimiento. Lo discursivo no se impone, más bien limita el campo de posibilidades de lo que podemos pensar y decir (Foucault 1992).

I Aproximación genealógica a las prácticas artísticas comunitarias

Por razones de espacio no se propone aquí una genealogía completa, más bien se arriesga un breve análisis de algunos de los elementos conceptuales presentes en las prácticas artísticas comunitarias (PAC) y que desde su praxis responden a la institucionalización del arte: la relación autor–comunidad, la obra procesual, la creación de espacios no institucionales y la voluntad de transformación social. Es importante resaltar que estos cuatro elementos no son exclusivos de las PAC y tampoco constituyen su única preocupación; sin embargo, sí son instancias que se ven particularmente

4 Un ejemplo mediático que explica claramente el fenómeno de cooptación y reversión de enunciados contestatarios es la incorporación que la empresa Mercedes Benz hizo de la estrofa «Oh Lord won't you buy me a Mercedes Benz, my friends all drive Porsches, I must make amends», parte de la canción «Mercedes Benz» de Janis Joplin, uno de los himnos anticapitalistas de la década de los setenta.



problematizadas por las prácticas artísticas comunitarias, además de que las PAC se nutren de diversas e ilimitadas fuentes para su producción.

Se ha elegido la noción de genealogía por su estructura no–continua ni progresiva en el tiempo, por su re–conceptualización del hecho histórico —entidad fija y cerrada— como *evento* —lo no consolidado y abierto— y por su fundamental oposición a la búsqueda de un origen: «[...] Existe “algo totalmente diferente” detrás de las cosas: no un secreto esencial y trascendental, sino el secreto de que no tienen esencia o de que su esencia fue fabricada de manera gradual a partir de formas ajenas» (Nietzsche en Foucault 1977a, 142; la traducción es mía). El análisis genealógico se guía por las *emergencias*, entendidas como la irrupción de las



Cristian Hernández, Homenaje, 2008, barrio Jerusalem, Ciudad Bolívar, Bogotá.

fuerzas que colisionan y/o difieren en la producción–interpretación del significado (Foucault 1977a, 148). La genealogía rastrea la pista de las fluctuaciones, los accidentes, errores y correcciones de sentido que constituyen la no–factualidad, la complejidad heterogénea del *evento*.

La siguiente organización es una representación restringida y arbitraria del vasto campo de prácticas artísticas participativas y comunitarias. Es, así mismo, una estructura experimental, no guarda pretensiones de progresión histórica ni de estrellato. Por esta razón se incluyen trabajos ya consolidados junto a proyectos emergentes y locales. Las fronteras entre uno y otro elemento conceptual son extremadamente porosas, cada uno de los ejemplos podría ser representante de más de un elemento conceptual. Por todas estas razones al final del texto se da una relación de otros proyectos similares a los presentados.

- **Dialéctica del autor y la creación colectiva**

El concepto posestructuralista de la muerte del autor ha sido conceptualizado, entre otros,⁵ por Roland Barthes (1987). Barthes entiende el escribir como un acto de re–escritura, de re–construcción. No hay escritura *original*, todo texto es un tejido de historias culturales, de citas de ideas ya existentes. El autor no crea desde cero,

5 Michel Foucault (1977b) y Jacques Derrida (1988).

sino que vehicula desde lo que le es culturalmente dado. Barthes plantea que para que el lector exista, el sujeto-autor debe desaparecer. El agente-lector, al interpretar el texto lo reconstruye, realizando un trabajo cercano a la *autoría*. En su figura la multiplicidad de los textos se reúne: «el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura» (Barthes 1987, 83-84). Sin embargo, tanto el lector como el autor son concebidos como agentes deshumanizados cuya *existencia* está atada al acto de lectura/escritura, pues

[...] la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito [...]. (Barthes 1987, 84)

En las PAC, la desintegración del autor-artista en la práctica colectiva es uno de los ejes conceptuales más intrincados y políticamente más complejos; si bien la llamada muerte del autor funciona de manera diferente que en la escritura —particularmente en el punto de la deshumanización de los agentes—, sí existen muchos elementos en común. La disolución del sujeto-artista en la comunidad a través de la práctica artística —además de abrigar pretensiones etnográficas— resulta siempre parcial. Lo participativo —comunitario cuando está vinculado de una manera u otra al campo del arte— siempre guarda una suerte de *residuo* de autor: «con el autor realmente muerto sería imposible diferenciar entre arte participativo y no-participativo, ya que este solo ocurre a través de la celebrada rendición de la autoría por el artista» (Groys 2008, 23; la traducción es mía). El desafío está en una práctica artística que explore lo común, que piense lo político desde la disolución de ambos sujetos: el autor y la comunidad.

En los años sesenta, Hélio Oiticica colaboró con miembros de escuelas de danza de las favelas de Río de Janeiro, generando disrupciones con el uso del *parangolé*.⁶ Oiticica veía en el baile una nueva fundación para el arte como experiencia social colectiva del movimiento. Como describe en su diario de 1965, «es como si la inmersión en el ritmo tuviera lugar, un flujo en donde el intelecto permanece oscurecido por una fuerza mítica interna que opera tanto en el nivel individual como colectivo (de hecho, en este punto no se puede establecer una distinción entre el colectivo y el individuo)» (citado en Bishop 2006, 105; la traducción es mía).

6 *Parangolé* es un coloquialismo con al menos dos significados. Por una parte, se refiere a una situación o conversación confusa y sin un objetivo claro, en la cual se produce una excitación colectiva. Por otra parte, hace referencia a la integración de materiales de orígenes, texturas y colores diversos como parte de una vestimenta. Sin embargo, Oiticica resignificó la noción de *Parangolé* utilizando trajes de colores y texturas inusuales que se revelaban a partir del movimiento de los bailarines. El *Parangolé* producía un baile que integraba circularmente a quien usaba el traje con quien observaba. Para una definición más completa véase: universes-in-universe.de/doc/oiticica/e_oitic3.htm

A partir de la experiencia colectiva del *parangolé*, Oiticica reflexiona sobre el arte como *acto* en continua transformación, en oposición a la contemplación trascendental de un *ser* monádico (objeto de arte). La danza representa la *inmanencia del acto*, el acto escapa a la mediación de la representación, es expresión total del ser. El acto no requiere de una *exhibición*, sino de una *experiencia* de fusión y transformación de la audiencia en colectivo.

Sin embargo, la *muerte del autor* en la práctica colectiva también genera un resquemor en el artista: la perturbación de ser poseído, *desflorado* por un espectador que lo devora. El mismo Oiticica expresa este sentimiento en una de sus cartas a Ligia Clark:

[...] como si el espectador dijera: «¿quién eres tú? ¿Y qué me importa a mí si tú creaste esto o no? Bueno, estoy aquí para modificarlo todo, esta porquería insoportable que propone experiencias aburridas o buenas, libidinosas, jódete [...] y todo esto es porque te devoro y luego te defeco; lo interesante solo yo lo puedo experimentar y nunca podrás evaluar lo que siento y pienso, la lujuria que me devora. Y el artista termina hecho pedazos (citada en Bishop 2006, 112; la traducción es mía).

Por otra parte, los proyectos basados en eventos políticos y sociales organizados por Jeremy Deller representan otro ejemplo de acción comunitaria en la cual la dicotomía autor/lector se encuentra dispersa entre los diferentes agentes (el artista, la comunidad y la historia), pero reunida en la práctica artística. En el 2001, Deller organizó un *reenactment* del enfrentamiento de 1984 entre mineros y policías en la ciudad inglesa de Orgreave.⁷

El proyecto inició con la investigación del evento de 1984 y entrevistas a aquellos involucrados. Luego de un año, Deller reunió un total de 800 personas, incluyendo participantes de la huelga original. El *reenactment* se llevó a cabo en las cercanías del evento original y fue registrado en el documental *The Battle of Orgreave* (2001).⁸ La acción colectiva de Deller, además de investigar nociones conceptuales como la de *historia viva*, necesitó establecer una red comunitaria para su consecución: «Por supuesto, nunca hubiera iniciado el proyecto si la gente de la localidad hubiese sentido que era innecesario o de mal gusto. Sin embargo, encontramos mucho apoyo desde el comienzo porque al parecer existía un entendimiento instintivo sobre [la razón] del *reenactment*» (citado en Bishop 2006, 146–47; la traducción es mía).

- **Procesos más allá de los objetos**

El arte de procesos o el arte no-objetual se define como la *utilización* de objetos y espacios como parte de un proceso creativo no material. El objeto de arte no está

7 Para más información sobre los enfrentamientos en Orgreave y el proyecto de Deller, véase: www.artangel.org.uk/projects/2001/the_battle_of_orgreave#

8 Dirigido por Mike Figgis. Véase: www.jeremydeller.org/orgreave/orgreave_menu.htm

Graciela Carnevale, Encierro, 1968, «Ciclo de Arte Experimental». Rosario, Archivo Graciela Carnevale.



destinado a la contemplación trascendental, sino que es excedido, ocupado e incorporado dentro del proceso. Lo artístico sucede *a pesar del* objeto.

Las acciones que Graciela Carnevale llevó a cabo en Rosario como parte del «Ciclo Experimental de Arte» (1968) conciben a la audiencia como su principal material. Al visitante le es permitido entrar en la habitación completamente vacía (una de sus paredes hecha de vidrio), pero no salir: la puerta estaba herméticamente cerrada. Carnevale pone a la audiencia frente al desafío de convertirse en actor: «no hay posibilidad de escape, de hecho los espectadores no tienen opción; están obligados violentamente a participar. Su reacción positiva o negativa es siempre una forma de participación» (citado en Giunta y Katzenstein 2004, 299–301).

La colonización del objeto por parte del proceso también funciona en la obra *Untitled* (1992/1993) de Félix González-Torres. En este trabajo, el artista ubica una pila de carteles en el suelo del museo con la intención de que sean recogidos por los visitantes. Invariablemente la obra es modificada/creada por la participación de la audiencia. La desaparición de la obra en manos de la audiencia también opera en *Untitled (Public opinion)* (1991/2007), en la cual un rectángulo hecho de caramelos envueltos en celofán poco a poco va desapareciendo en las manos de los otros.

• Creación espacial

Muchas veces, las prácticas comunitarias se ven en la necesidad de abrir espacios no-institucionales o de ocupar áreas olvidadas por la dictadura de la funcionalidad. El proyecto de Bonnie Sherk, *Crossroads Community (The Farm)*, consiste en una granja construida en el espacio debajo del cruce de las autopistas Potrero y César Chávez en San Francisco. El proyecto funcionó como una iniciativa espacial y comunitaria. Desde 1974 hasta 1987, el terreno debajo de la autopista fue poblado con vegetales, frutas y animales. Además de la práctica del cultivo, se realizaban diferentes actividades con niños y adultos, conectando la granja con la ciudad y produciendo un espacio artístico de escala 1:1 con la vida.

Oda Projesi (2000) es un espacio autogestionado por tres aristas de Estambul, Özge Açıkkol, Güneş Savaş y Seçil Yersel. Oda Projesi abrió públicamente con el proyecto *About a Useless Space*, en el cual Açıkkol desocupó su habitación y la habilitó como espacio a ser intervenido. El apartamento se fue paulatinamente transformando en un espacio artístico usado por artistas locales, educadores, arquitectos y otros miembros del vecindario.

Oda Projesi siguió una política no-objetual enfocándose en procesos culturales locales y en su documentación. Los proyectos fueron varios, incluyendo diseños funcionales, postales y cartografías de Estambul, alianzas comunitarias y gestión de espacios comunales. Oda Projesi trabaja desde la problematización y gestión del espacio (no solamente artístico) en el medio urbano. El espacio estuvo activo hasta el 2005, año en el cual las artistas fueron desalojadas.

▼ Última cosecha de caña, documentación de los impactos humanos y naturales de un derrame de petróleo en la comunidad del Magdalena, Argentina. Foto: Rafael Santos.

▼ Evidencia del derrame de petróleo de Shell en el Río de La Plata, Magdalena, 1999. Foto: Fernando Massobrio.



- **Voluntad de transformación social**

Este último elemento constituye el corazón de muchas iniciativas artísticas comunitarias que ven en el arte una fuerza alteradora de lo social. La transformación política de la práctica artística muchas veces se desarrolla en tensión con intentos de cooptación democrática oficialista. Por esta razón, con frecuencia las estrategias espaciales y económicas deben coordinarse con el concepto político.

Para Joseph Beuys el arte es una actividad revolucionaria, transformadora de la sociedad. En la interrelación de lo político y lo artístico, el ciudadano no difiere del artista, ya que es la creatividad humana la que origina el cambio político. Para Beuys, cada persona es creadora, arquitecta de la obra de arte del organismo social. Su acción/instalación *Direct Democracy* (1972), presentada en Documenta 5 en Kassel, consistió en una oficina de información en la cual, durante cien días, Beuys discutió con los visitantes la idea de democracia directa a partir conversaciones y referendos.

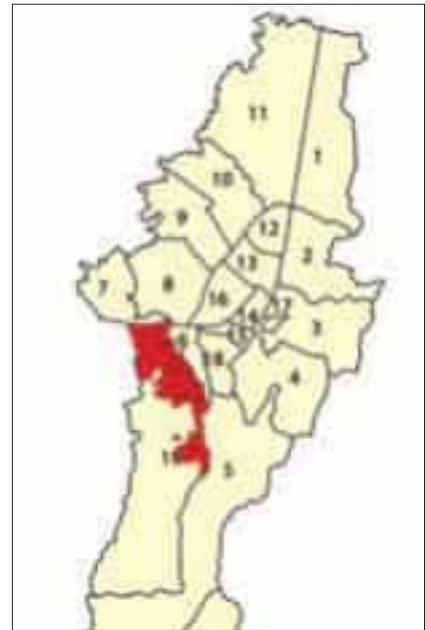
Yo no quiero un área libre, un área *extra*, lo que quiero es un área de libertad que llegue a reconocerse como el lugar donde se origina [la] revolución; en donde se produzca un cambio al atravesar la estructura democrática básica y reestructurar la economía de tal modo que sirva a las necesidades humanas y no solo a las de una minoría para su provecho propio. Esa es la conexión. Y eso es lo que entiendo yo por arte. (citado en Bishop 2006, 124; la traducción e itálicas son mías)

El equipo interdisciplinario de Ala Plástica (La Plata, Argentina) desarrolla proyectos de crítica y educación ambiental, así como diferentes alternativas de desarrollo ecológico local. El ejercicio *Derrame Shell* (1999) emerge como reacción al derrame de 5.300 toneladas de hidrocarburo en el Río de la Plata. Ala Plástica se vinculó con diferentes actores: científicos, naturalistas, educadores y activistas, para producir un diagnóstico de la situación y una serie de iniciativas y ejercicios con respecto a la crisis ecológica, incluyendo: el sembrado de especies emergentes para crear nuevos sedimentos, el diseño de cartografías y documentos participativos e informativos itinerantes, acciones de limpieza colectiva de la ribera, el diseño de una revista local y protestas en solidaridad con los junqueros en la sede de Shell.

Los elementos presentados en esta genealogía son redefinidos por varios artistas a través de su trabajo y reflexión —la relación autor-comunidad, la obra procesual, la creación de espacios no institucionales y la voluntad de transformación social—. En las prácticas artísticas comunitarias, estos componentes se encuentran entrelazados y puestos en relación con una pregunta por lo político.

En Práctica Artística en la Grieta, por ejemplo, los elementos de producción emergieron de forma contingente a las circunstancias mismas en las que el proyecto se llevó a cabo: el desplazamiento forzado y la marginalización. En este sentido, el proyecto se desarrolló a partir de la constante redefinición de los límites políticos de la práctica artística en comunidad. Entendiendo el límite en su doble carácter,

Mapa de Bogotá. Localidad 19 Ciudad Bolívar.



no solo como la instancia en la que algo termina sino como el punto en el que algo más se presenta.

II Práctica Artística en la Grieta

Ciudad Bolívar

Ubicada en la periferia de Bogotá, Ciudad Bolívar es un aglomerado urbano-rural conformado por las sucesivas migraciones del campo a la ciudad que fueron causadas principalmente por la violencia y el desplazamiento forzado.⁹ En los años noventa, Ciudad Bolívar fue aceptada como una localidad de Bogotá D. C., desde entonces se encuentra inscrita dentro de la administración de la capital.

A pesar de su inclusión legal, la práctica de invasión de tierras continúa siendo importante y los proyectos de apoyo estatal se demuestran insuficientes para garantizar un nivel de vida apropiado a los habitantes de la localidad.¹⁰ Desde mediados de la década de los noventa, Ciudad Bolívar ha sido una de las principales localidades receptoras de víctimas del desplazamiento forzado en Colombia, dando lugar a un

9 El poblamiento de Ciudad Bolívar se constituyó a partir de tres series de oleadas migratorias, cada una como consecuencia de diferentes conflictos sociales. En 1950 las migraciones fueron producidas por el fenómeno conocido como *La Violencia*; la segunda fase migratoria se dio en 1980 debido a las violencias producidas por los carteles de la droga y las políticas de desarrollo del BID, y finalmente, desde finales de los noventa, el conflicto armado ha desplazado a millones de colombianos. Véase Alcaldía Mayor de Bogotá y Departamento Administrativo de Planeación Distrital (2004a).

10 Para un análisis más exhaustivo de las condiciones de vivienda en Ciudad Bolívar, consultar: Alcaldía Mayor de Bogotá y Departamento Administrativo de Planeación Distrital (2004b).



El espacio en el cual la huerta se iba a construir, octubre del 2007, barrio Caracolí, Ciudad Bolívar, Bogotá.

considerable aumento de la población en la localidad y convirtiéndose en uno de los asentamientos informales más grandes del país.¹¹

En Colombia, la histórica lucha por la tenencia de la tierra y la guerra interna de los últimos setenta años ha generado, además de la muerte de miles de colombianos, más de cinco millones de personas desplazadas.¹² El desplazamiento forzado ha sido calificado como «crimen de guerra y delito de lesa humanidad» por las Naciones Unidas.¹³ Dentro de este marco legal, los desplazados son reconocidos con el estatus jurídico de *víctimas*, con el cual se regula toda la política estatal de reparación y restitución de bienes y derechos.¹⁴ Sin embargo, en la experiencia cotidiana el rótulo de *víctima* condiciona la autoimagen del desplazado como aquel que *debe esperar* a ser socorrido.

11 El desplazamiento forzado ha contribuido al aumento poblacional de la localidad (713.764 habitantes en el 2012). Para mayores detalles, visitar: www.bogota.gov.co/portel/libreria/php/01.27090719.html

12 Según las cifras de IDMC (Internal Displacement Monitoring Center) actualizadas al 5 de septiembre del 2011, la cifra total alcanza los 5.200.000 desplazados, cerca del 11% de la población total de Colombia. Ciudad Bolívar es la localidad receptora número uno en el país.

13 De acuerdo a las Naciones Unidas y a la Ley 387 de 1997 del Congreso de Colombia, se considera al Estado colombiano como responsable del desplazamiento forzado de la población civil.

14 Como es el caso de la nueva Ley de Víctimas y Restitución de Tierras (Ministerio del Interior y de Justicia 2011).

La huerta del barrio Caracolí, marzo del 2008, Ciudad Bolívar, Bogotá.



Descripción del proyecto

Me gusta mucho plasmar nuestros sentimientos en la tela, dándonos a conocer de dónde venimos, quiénes éramos... nosotros no venimos de casitas desechables, ni de un cartucho... eso es lo que la gente nos quiere hacer sentir... ¡no!, queremos que la gente sienta y vea que nosotros teníamos tierra.

Yara Cristina Castro, participante del proyecto PAG

Práctica Artística en la Grieta (PAG) parte del desencanto del arte como discurso privilegiado y pregunta por las posibilidades de generar una práctica políticamente artística. Este proyecto fue desarrollado junto a un grupo de población desplazada en la localidad de Ciudad Bolívar. El proyecto tuvo una duración de tres años y se extendió a lo largo de tres sectores de Ciudad Bolívar,¹⁵ vinculando a un total de 160 personas y varias instituciones y organizaciones.¹⁶ PAG busca despertar, revivir y valorar a través del ejercicio artístico las fuerzas sociales, morales y políticas socavadas profundamente por el destierro y la violencia en la población desplazada.

15 Los barrios Jerusalem, Caracolí y Potosí.

16 Entre ellos se encuentran: el Centro-Escuela, coordinado por Vidas Móviles y la parroquia de Jerusalem, el comedor comunitario Cuna del Arte (Caracolí), el Centro de Perdón y Reconciliación (Caracolí), el comedor comunitario San Francisco (Caracolí), la Escuela Pública Tanque Laguna y Potosí (Potosí), el Jardín Botánico José Celestino Mutis, la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, el Ministerio de Cultura de Colombia y la Pontificia Universidad Javeriana.



Elsa mostrando su cartografía, 2009, Centro-Escuela, barrio Jerusalem, Ciudad Bolívar, Bogotá.

El proyecto no parte de la pregunta: ¿qué tipo de producción artística se puede realizar *para* Ciudad Bolívar?, sino que la reformula para pensar: ¿cómo articular el ejercicio artístico *desde* Ciudad Bolívar?

PAG se sostiene sobre dos acciones básicas: la construcción de una huerta comunitaria en el barrio Caracol¹⁷ y la elaboración de cartografías testimoniales con la técnica del *patchwork*. La huerta operó como epicentro, desde allí se tejieron los primeros lazos de comunicación entre la población desplazada vinculada al proyecto. La huerta fue concebida como una zona autónoma de transferencia (TAZ) (Bey 1991), un paréntesis trazado en medio de la multitud, una grieta en el concreto ineludible del desplazamiento. La huerta funcionó como un *territorio libre* en donde se recuperaron y rescataron saberes campesinos sobre la tierra y el cultivo, conocimientos discriminados en el contexto urbano. Simbólicamente, la acción de cultivar se extiende del

17 En la huerta se trabajó en colaboración con el Jardín Botánico José Celestino Mutis. La huerta es autosostenible y se nutre de compost y del lombricultivo.

cultivo de la tierra al cultivo de relaciones e historias. Como proceso, el proyecto Cultus constituyó un espacio político, en la medida en que se busca recuperar desde la tierra la autonomía y desde el alimento la dignidad de cada persona.

A partir de la huerta, surgió la idea de recoger las historias del desplazamiento de cada uno de los participantes en una serie de mapas hechos con telas. Con la idea de las *cartografías testimoniales* se inicia un proceso de autorrepresentación, de autonarración del desplazamiento, que resiste a las representaciones hegemónicas de los desplazados como víctimas y los recupera como sujetos históricos. Estos *mapas de la memoria* son elaborados con retazos de telas, encajes y botones, creando un lienzo fragmentario, móvil, modificable y modular. El *patchwork* es una técnica de reunión de lo fragmentado: el territorio roto por la violencia y enajenado por la separación forzosa del desplazamiento es redimido en el acto del encuentro entre la tela y la obra, entre las partes que se unen y forman un todo nuevo. Si la huerta es un trabajo de resistencia a las subyugaciones de una realidad laboral imperiosa, el *patchwork* es una labor de resistencia al anonimato y al olvido.

PAG no se desarrolla como un proyecto de educación artística ni de arte terapéutico. Si bien a través de los talleres de costura se aprendían diferentes técnicas, el aprendizaje se hacía de manera espontánea y colaborativa, y no como instrucción académica. Aun cuando se reconoce el aspecto catártico del arte, especialmente en experiencias traumáticas como el desplazamiento forzado, la principal indagación del proyecto se centró en los procesos de autorrepresentación como procesos políticos de resistencia simbólica. Cada puntada es parte de un proceso de agencia cultural en el cual los participantes recuperan y construyen la identidad cultural y social destruida por la violencia. Es este proceso de reconstrucción de la identidad y de resistencia a los patrones hegemónicos de representación permite que actualmente el proyecto sea coordinado por las mujeres de la comunidad de manera autónoma, incluyendo nuevas familias desplazadas y construyendo un ejemplo de acción comunitaria independiente.¹⁸

Reflexiones sobre el proyecto

No hay arte sin consecuencias.
Bertolt Brecht

Práctica Artística en la Grieta no indaga por un arte político —estructura discursiva en la cual lo político se vuelve un *tema* más del arte—, sino por un arte políticamente practicado, por una práctica políticamente artística; y lo hace desde una praxis que cuestiona la institución arte como estructura neutral y medio natural de lo artístico.

18 Con el nombre de Fundación Aprendiendo a Pescar, dirigida por un grupo de mujeres del barrio Jerusalem y coordinada por Yara Cristina Castro.



De arriba abajo por la familia Suárez, María Julia Caicedo y Berenice. Cartografías, 2005, Ciudad Bolívar, Bogotá.

PAG funciona como una inserción cultural, por lo tanto, está determinada¹⁹ por el espacio social a intervenir. En PAG la práctica artística es inherente a Ciudad Bolívar como espacio político que la contiene y a las articulaciones culturales e históricas propias del contexto del desplazamiento. Ignorar alguno de estos vectores de significado en pro de la práctica artística prediseñada no solo hubiera perjudicado la

19 En la doble acepción de la palabra «determinar»: en su sentido teológico, en que la acción está *determinada por* las circunstancias que la preexisten, y «determinar» en el sentido de la práctica social, en la cual la acción emerge de la determinación del agente, un actor social *determinado* a sus propias actividades. Para un análisis más completo, véase Williams (1985, 87-91).

lógica interna del proyecto, hubiera contribuido a crear una curaduría de lo marginal, un evangelismo estético.

Por estas razones, PAG genera un campo inmanente de sentido que demanda una necesaria redefinición de lo artístico desde la práctica *in situ* y no desde el discurso. En el caso de PAG, le subyace una estructura significativa que se podría denominar *marginalidad centralizada*, ya que la marginalización social y espacial representan el componente central del proyecto: «Lo que es socialmente periférico es a menudo simbólicamente centrado» (Babcock 1978).

Por una parte, la marginalización espacial de Ciudad Bolívar funciona como un mecanismo de control de la exclusión social —ubicar a las poblaciones vulnerables en el margen urbano—, pero además rescinde el control sobre el crecimiento poblacional. En este sentido, la *invasión* perpetuada por el *barrio de invasión* es simultáneamente excluida y permitida, *contralada* e ignorada.

Por otra parte, la marginalidad de la población desplazada no se inaugura con el desplazamiento, se resignifica. La población desplazada es la población campesina del país —una mayoría históricamente despojada de sus tierras y derechos por las élites del país—, aquella que por su misma condición de desprotección estatal es frecuentemente victimizada por el conflicto armado y la redistribución económica. El desplazamiento forzado ejerce un efecto de *zoom*, hace evidentes las desigualdades ya presentes en el país.

La marginalidad funciona como un eje de tensión que determina el proyecto PAG. El conflicto primario del proyecto es: ¿cómo desarrollar un proyecto de arte en Ciudad Bolívar sin reproducir las estructuras culturales hegemónicas que hacen posible un espacio como Ciudad Bolívar y una institución como el arte? PAG emerge de la seducción de la imposibilidad: ¿cómo lograr producir lo artístico al margen del arte? y ¿cómo indagar por una deconstrucción de las estructuras hegemónicas de lo artístico desde la protegida centralidad del arte? Este es el *origen* trágico del proyecto, entendiendo por trágico la unión inextricable de lo imposible con lo necesario.

En PAG, el concepto de *marginalidad centralizada* produce una práctica artística que busca entender el espacio institucional de arte no ya como espacio de enunciación neutral desde el cual emitir discursos imparciales, sino como un espacio histórico, producto de formaciones estético-ideológicas de la modernidad. El cuestionamiento a la neutralidad del arte requiere de la *desnaturalización* de aquellos espacios, instancias y prácticas en las cuales el *arte* habita o se expresa *naturalmente*:²⁰ la singularización

20 Este estatuto del museo como espacio *natural* del arte y *hogar de las musas* generó el contexto específico en el cual Marcel Duchamp pudo insertar su técnica del *ready-made*. Véase Mink (2004).

del artista, la autonomía del objeto de arte, la representación unidireccional y el museo y la galería como espacios políticamente neutros.

El espacio de producción: la grieta

Es la figura de la grieta la que permite dar una espacialidad material y conceptual al proyecto PAG. La grieta es el símbolo de la posibilidad escondida en la imposibilidad. Es el quebramiento de lo presuntamente inquebrantable, la rotura que aparece en donde no es esperada: en aquello destinado a la cohesión material (o ideológica). Es también una creación tercera, nace de las condiciones ya dadas pero solo existe como negación de ellas.

La grieta es también un lugar que permite articulaciones no previstas. En la organización de PAG se generaron diferentes alianzas entre actores sociales de la Localidad 19 con instituciones culturales y nacionales. Así mismo, y como será explicado más adelante, los espacios de producción y socialización del proyecto se establecieron en forma de red. En la conceptualización de PAG se articula la práctica artística con la agricultura, la historia social de Colombia, la realidad política del país, la urbanística y el desarrollo de la ciudad, la cartografía y las leyes sobre desplazamiento, así como con teorías de crítica cultural, poscolonial y política.

Proyectos como PAG sugieren que al desplazar el arte de sus lugares convencionales se enfrenta la opción de un no-lugar. Esta es una de las características más interesantes de las prácticas artísticas activistas que encuentran como su lugar el no-lugar, cuyo espacio es la falta de espacio, y que por eso mismo son prácticas de *okupación*, porque toman el espacio de otros, se cuelan en las grietas dejadas por los discursos hegemónicos.

El modo: producción comunitaria

En las prácticas artísticas comunitarias, el eje de acción cambia desde un modelo centrífugo-centrípeto, condicionado por la inevitable existencia de un centro —el artista—, hacia el modelo horizontal y rizomático de la comunidad. La figura del artista como *creador inspirado* se problematiza en el proyecto comunitario. El artista deja de ser el origen de la creatividad y se convierte en una figura de mediación, un articulador de ideas, un activador de espacios y procesos.

El proyecto PAG surge y se sostiene como iniciativa colectiva. Este aspecto es visible de dos maneras: en primer lugar, los procesos plásticos centrales del proyecto emergen como decisión colectiva y no como expresión de un ordenamiento a priori. Por ejemplo, fue a partir del grupo de asistentes al comedor comunitario Cuna del Arte que la propuesta de la huerta tomó fuerza y se convirtió en realidad. Así mismo, fue gracias a las discusiones grupales que se eligió el formato de las cartografías y la técnica del *patchwork* como los medios expresivos a través de los cuales representar los testimonios del desplazamiento.

Por otra parte, el proyecto tuvo un carácter colectivo en su hacer mismo: los talleres se armaban en grupos de veinte a treinta personas, muchas veces varios de ellos trabajando en la misma tela. De esta manera se elaboró una producción colectiva que va más allá del soporte físico del *patchwork*: se estructuró una red de relaciones que extiende y complejiza en la misma forma que las cartografías plasmadas en tela se van llenando de caminos, rincones y lugares. Esta capacidad de lo colectivo de volverse autosuficiente que emerge a partir de la (des)integración de sujetos individuales, es la que permite que el proyecto se haya independizado y diversificado. La comunidad es más que contigüidad espacial: «La comunidad está hecha de la interrupción de singularidades, de la suspensión de que los seres singulares *son*» (Nancy 2012, 31; la traducción es mía).

El producto: no-objetual

¿Qué tipo de producción emerge de un proyecto artístico comunitario? ¿Son los objetos de arte creados colectivamente el producto esperado de las prácticas artísticas comunitarias? En PAG existen dos tipos de *obras* relacionadas entre sí.



Por una parte, hay una importante fabricación material: *patchworks*, *collages*, mapas y dibujos. Por otra parte, la producción material vehicula una producción no-objetual.

Si bien las cartografías testimoniales pueden operar como objetos de arte —es decir, como artefactos que cumplen con una función estética autónoma—, dicha función emergería de manera aleatoria con respecto a las dos funciones principales del *patchwork*: la tela como un espacio de representación autobiográfica, un territorio simbólico donde explorar la memoria personal, y el taller como un espacio de representación del presente y, por lo tanto, un lugar de producción de una nueva historia en común. Es precisamente esta producción no-objetual representada por el proyecto PAG lo que constituye la finalidad principal de este. Las relaciones, los procesos y las ideas generadas en torno a las telas y costuras constituyen el producto artístico de PAG.

Lo mismo sucede con la huerta, cuya finalidad no solo es la producción de vegetales, sino todo aquello que sucede antes, durante y después del cultivo, es decir, todo lo que constituye la razón de ser de cultivar juntos. PAG es en parte un proyecto virtual: desarrolla un producto inmaterial y no-comercializable que, a pesar de generar producción y reproducción material, escapa a la lógica de la mercantilización. Aun en el caso de que se vendieran las telas o los vegetales cultivados en la huerta, no se estaría vendiendo la *obra* generada por el proyecto. En este sentido, PAG es un proyecto que se sostiene y determina a partir de las redes sociales que lo hacen posible y no simplemente a partir de los objetos allí producidos.

Es precisamente el interés por escapar a la lógica de lo mercadeable, así como la incapacidad de presentar el proyecto como un todo-material-exhibible por fuera de su ámbito de origen, lo que determinó, por una parte, la creación de espacios culturales comunitarios ajenos a los circuitos museísticos y, por otra parte, las producción de diferentes formatos de socialización del proyecto. En primera instancia, además de evitar los circuitos de reificación de objetos en objetos de arte (museos y galerías de arte),²¹ se generaron diferentes espacios e instancias culturales en Ciudad Bolívar para la presentación del proyecto, desde la adaptación de un garaje en estudio comunitario, hasta la organización de un fiesta local. Por otra parte, las presentaciones del proyecto por fuera de Ciudad Bolívar, en forma de conferencias o exposiciones, se hicieron siempre a manera de producciones secundarias: narración del proyecto, presentación de videos, textos o dibujos, y no a partir de la exposición de las telas mismas.

21 El proyecto se expuso tan solo en dos lugares: tres veces en el Centro-Escuela de Jerusalem (2007, 2008 y 2009) y dos veces en la Red de Bibliotecas Públicas (2008 y 2009).

Lo político: el lugar de la enunciación

El acto de representar (y por lo tanto de reducir) a los otros generalmente incluye algún tipo de violencia sobre el sujeto de la representación [...] siempre existe un contraste paradójico entre la superficie, que parece está en control, y el proceso que la produce, el cual inevitablemente incluye algún grado de violencia, descontextualización, miniaturización, etc.
Edward Said, «In the Shadow of the West»²²

Cuando se trata de hablar de la práctica artística como dispositivo activo en los procesos de autorrepresentación de las identidades periféricas, estamos haciendo referencia a una noción activista de la práctica artística en la cual el cuestionamiento de las representaciones es realizado por las comunidades mismas y no como resultado plástico de la mirada del arte sobre ellas. Esto requiere entender el acto de ver como un acto entrecruzado con la vida y la representación como una opción de resistencia cultural.

El proyecto PAG demuestra cómo a través del ejercicio artístico es posible incentivar dinámicas de construcción de las identidades culturales, de cuestionamiento y empoderamiento como herramientas políticas de las comunidades periféricas. Esto es palpable cada vez que una mujer desplazada decide que su historia debe ser conocida y desea que la gente conozca su nombre, el lugar de donde viene y su opinión sobre el desplazamiento; cada vez que un campesino recupera el valor de sus saberes y desde allí les enseña a otros. Cada vez que esto ocurre, el discurso del desplazamiento pronunciado por el Estado es contestado por las víctimas desde sus propias experiencias y representaciones. Al abrir la puerta a la autorrepresentación, los dos sentidos de la palabra «representación» se unen y el volver a presentarnos se torna político.²³

La pregunta central de este proyecto se ha construido a partir de las condiciones y posibilidades de la práctica artística en confrontación con escenarios sociales marginales. En gran medida, la pregunta apunta a las posibilidades de ejercer el *derecho* a significar desde la periferia del poder autorizado, para lo cual las nociones de *arte*, *representación* y *socialización* requieren ser redefinidas de acuerdo con las exigencias de la práctica comunitaria.

La respuesta está en la construcción de una óptica sesgada del *arte*, una visión que no pretenda negar lo indudable —la existencia de la institución arte—, sino que, a pesar de ello, exista *alternativamente*. La propuesta de PAG indaga por la construcción de una cultura liminar, elaborada desde posicionamientos periféricos; una cultura capaz de adoptar la construcción dinámica de las identidades diaspóricas, de operar

22 La traducción es mía.

23 Al respecto véase el video *Tejedores de Historias* (2009), disponible en: youtu.be/tPwAKX-zAmU

como una resistencia flexible a lo consolidado, a lo previsible; una noción móvil de la cultura, cuyo lugar podría ser el intersticio, el borde o el *más allá*.

III A modo de conclusión

Luego del recorrido aquí planteado, volvemos a la pregunta inicial: ¿cómo pensar lo político en relación con lo comunitario? Sin embargo, responder a esta pregunta de manera definitiva carece de sentido, es más fructífero trazar algunos ejes de discusión que permitan multiplicar los interrogantes. Por una parte, podemos pensar esta relación —entre lo político y lo comunitario— como la intersección de espacios, redes y prácticas destinadas²⁴ hacia la desarticulación de actualizaciones hegemónicas. Es decir, lo político en el arte sería una instancia de interpelación de relaciones de poder y representación naturalizadas. En este sentido, las prácticas artísticas comunitarias pueden funcionar como un *locus* de reflexión en el cual lo político emerge y excede la práctica misma, actuando como un elemento simultáneamente germinal y continuo que conteste tradiciones historiográficas del arte como producción autónoma e individual.

Por otra parte —y a partir de las reflexiones de Nancy (2012)— podemos pensar la comunidad como aquello que *no* se organiza a partir de una identidad o sustancia-en-común, sino precisamente a partir de la interrupción de lo singular, de lo esencial. A diferencia de las concepciones tradicionales de comunidad como unidad organizada a partir de un principio unificador, Nancy propone pensar la comunidad desde la *falta* de una identidad —política, cultural, racial— trascendental. En este sentido, lo político no se *produce* (no es el producto del trabajo) como proyecto dentro de una comunidad y la comunidad no se crea como proyecto político; lo político es la interrogación misma por la comunidad como posibilidad inoperable, «lo político es el lugar en donde la comunidad como tal está puesta en juego» (Nancy 2012, XXXVII; la traducción es mía).

Pensar las prácticas artísticas desde esta postura, cuestiona las posibilidades de *producir* una comunidad como parte de un proyecto artístico-político. La reflexión de Nancy nos sirve para pensar que las prácticas artísticas comunitarias pueden ser prácticas de interrogación-límite, en la medida en que cuestionan su hacer desde el hacer mismo. De este modo, son prácticas críticas que interrogan la idea de comunidad como evento político y las posibilidades de un *ser-en común* (*being-in-common*) que carezca de una esencia común.

Es quizás en este sentido que las prácticas artísticas comunitarias pueden (in)operar como prácticas antisistémicas capaces de deconstruir, o por lo menos de desestabilizar, propósitos e instituciones definidos por la identidad absoluta de un *ser-sin-relación* (*being-without-relation*): «Este absoluto puede presentarse bajo las especies de la Idea, de la Historia, del Individuo, del Estado, de la Ciencia, de la

24 En el sentido derridiano de envío [*environs*]. Véase Derrida (1980).

Obra de arte, etc. Su lógica siempre será la misma, en la medida en que es sin relación» (Nancy 2000, 16). Es decir, pensar las prácticas artísticas comunitarias como eventos de lo político, como apertura radical al Otro.

La reflexión sobre las intersecciones entre lo político, lo comunitario y el arte, nos permite volver a leer la re-escritura de la firma de Lame por Antonio Caro como un raptó a la individualidad, como una irrupción última de la singularidad, de la firma como representación gráfica del aquí/ahora de un individuo. En la reiteración de los grafismos del líder indígena, Caro convoca la escritura del Uno en y por el Otro. Señala las huellas de una comunidad abierta que —a través del tiempo— se re-escibe a sí misma como reiterada interrogación por lo límites de su existencia y de su resistencia.

Autor-comunidad:

- Allan Kaprow, *Hello* (1969)
- Collective Actions, *Ten Appearances* (1981)
- Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Padsee-ew)* (1990/2002)
- Marina Abramović, *Rhythm 0* (1974)
- Francis Alÿs, *Cuando la fe mueve montañas* (2002) y *The Modern Procession* (2002)
- Octavio Hernández y Los Cazadores Sonoros, *Zoo-sónico: ruidos, sonos y latidos de la frontera de dos mundos* (1997)
- Group Material, *The People's Choice (Arroz con Mango)* (1981)
- Graciela Duarte y Manuel Santana, *Echando Lápiz* (2000)

Proceso-objeto

- Víctor Grippo, *Construcción de un horno popular para hacer pan* (1972)
- Lygia Clark, *Red de elásticos* (1974)
- Joana Hadjithomas y Khalil Joreige, *Circle of Confusion* (1997)
- Andrea Fraser, *Museum Highlights: A Gallery Talk* (1989)
- Vito Acconci, *Following Piece* (1969) y *Proximity Piece* (1970)

CARTOGRAFÍA DE IDEAS Y PROYECTOS

Espacio no institucional

- Atelier Van Lieshout: www.ateliervanlieshout.com
- Thomas Hirschhorn, Musée Precaire Albinet
- Colectivo Evenstructure Research Group
- Colectivo Raumlabor: www.raumlabor.net

Transformación

- No2somos+ (2000-): www.alejandroaraque.com
- BAW/TAF, Renovación Visual del Centro Social de la Mujer (1996)
- Talleres de Arte Kuna (2000-2010)
- Elizabeth Sisco y David Avalos, *Arte Rebate/Arte Reembolso* (1993)

Referencias bibliográficas

- Alcaldía Mayor de Bogotá D. C. y Departamento Administrativo de Planeación Distrital. 2004a. *Análisis global, sectorial y por localidades de la encuesta de calidad de vida en Bogotá*. Bogotá: Alcaldía Mayor. Disponible en: <<http://www.alcaldiabogota.gov.co/BJV/consulta/listConsulta.jsp>>, consultado el 21 de noviembre del 2012.
- Alcaldía Mayor de Bogotá D. C. y Departamento Administrativo de Planeación Distrital. 2004b. *Diagnóstico físico y socioeconómico de las localidades de Bogotá D. C. Recorriendo Ciudad Bolívar*. Bogotá: Alcaldía Mayor.
- Augé, Marc. 1998. *Los no-lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Babcock, Barbara. 1978. *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society (Symbol, Myth and Ritual)*. Ithaca: Cornell University Press.
- Barthes, Roland. 1987. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Bello, Martha Nubia (ed.). 2004. *Desplazamiento forzado: dinámicas de guerra, exclusión y desarraigo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Bello, Martha Nubia (ed.). 2006. *Investigación y desplazamiento forzado*. Bogotá: REDIF/Colciencias.
- Bey, Hakim. 1991. *T.A.Z: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. Autonomedia. Available at: <http://hermetic.com/bey/taz_cont.html>, accessed November 19, 2012.
- Bhabha, Homi. 2002. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Benjamin, Walter. 2002. *Selected Writings. Vol. 3, 1935–1938*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bourriaud, Nicolas. 2006. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bishop, Claire. 2006. *Participation*. Cambridge: MIT Press.
- Brea, José Luis (comp.). 2005. *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Castrillón Arboleda, Diego. 1971. *El indio Quintín Lame*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Castro-Gómez, Santiago. 2000. «Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología», en: *Revista Iberoamericana*, vol. LXVI, n.º 193 (octubre-diciembre). Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- Castro-Gómez, Santiago, Óscar Guardiola y Carmen Millán de Benavides (eds.). 1999. *Pensar (en) los intersticios*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Camnitzer, Luis. 1995. «Antonio Caro, guerrillero visual», en: *Poliester*, n.º 12. México.
- Cortés, María Clara. 1992. «Antonio Caro – Homenaje a Manuel Quintín Lame». Texto sobre la colección de arte del Banco de la República. Disponible en: <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/antonio-caro/homenaje-manuel-quintin-lame>>, consultado el 19 de noviembre del 2012.
- Deleuze, Gilles. 1972. *Repetición y diferencia: introducción*. Francisco Monge (trad.). Barcelona: Anagrama.
- Derrida, Jacques. 1980. *La carte postale: de Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion.
- Derrida, Jacques. 1988. *Limited Inc*. Evanston: Northwestern University Press.

- Escobar, Fernando. 2007. «Geografías en negociación», en: Alberto Baraya, *Displaced: Arte contemporáneo de Colombia*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Escovar Wilson-White, Arturo. 2004. *Atlas histórico de Bogotá*. Bogotá: Planeta/Corporación la Candelaria.
- Ferrari, Ludmila. 2009. Tejedores de Historias. Video. Disponible en: <<http://youtube.com/tPwAKX-zAmU>>, consultado el 21 de noviembre del 2012.
- Foucault, Michel. 1977a. «Nietzsche, Genealogy, History». In *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. D. F. Bouchard (ed.). Ithaca: Cornell University Press.
- Foucault, Michel. 1977b. «What is an Author». In *Language, Counter-Memory, Practice*. Bouchard and Simon (trad.). New York: Cornell University Press, pp. 124-127.
- Foucault, Michel. 1992. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Giunta, Andrea and Katzenstein, Inés. 2004. *Listen, Here, Now!: Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*. New York: MOMA.
- Gómez, Vicente. 1998. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Madrid: Cátedra.
- Groys, Boris. 2008. *Art Power*. Cambridge: MIT Press.
- Hall, Stuart. 1997. *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. London: SAGE.
- Heidegger, Martin. 1971. *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row.
- Kalmanovitz, Salomón. 2003. *Economía y nación: una breve historia de Colombia*. Bogotá: Editorial Norma.
- Lame Chantre, Manuel Quintín. 1971. *En defensa de mi raza*. Bogotá: Rosca de Investigación y Acción Social/Comité en Defensa del Indio.
- Marín Jaramillo, Jefferson. 2007. «La política pública sobre atención a población desplazada en Colombia: emergencia, constitución y crisis de un campo y prácticas discursivas», en: *Tabula Rasa: Revista de Humanidades*, n.º 6 (enero-junio), págs. 309-338.
- Mignolo, Walter. 2010. «Aesthesis Decolonial», en: *Revista Calle 14*, vol. 4, n.º 4, págs. 10-25. Disponible en: <<http://es.scribd.com/doc/57430626/Mignolo-W-Estetica-Decolonial>>, consultado el 21 de noviembre del 2012.
- Ministerio del Interior y de Justicia. 2001. *Ley de Víctimas y Restitución de Tierras*. Bogotá: Imprenta Nacional. Disponible en: <<http://www.mij.gov.co/Ministerio/Library/News/Files/CARTILLA%20LEY%20DE%20VIC%38DCTIMAS%20Y%20RESTITUCI%393N%20DE%20TIERRAS70.PDF>>, consultado el 20 de noviembre del 2012.
- Mink, Janis. 2004. *Marcel Duchamp (1887-1968). Art as Anti-Art*. Bonn: Taschen.
- Mirzoeff, Nicholas. 2005. «Libertad y cultura visual: plantando cara a la globalización», en: José Luis Brea, *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Múnera Ruiz, Leopoldo. 2007. *Génesis de los movimientos populares colombianos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Nancy, Jean-Luc. 2012. *The Inoperative Community*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Versión en español: 2000. *La comunidad inoperante*. Juan Manuel Garrido Wainer (trad.). Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Disponible en: <<http://www.lacomunitatinconfessable.cat/wp-content/uploads/2009/10/18223929-la-comunidad-inoperante-jeanluc-nancy.pdf>>, consultado el 22 de agosto del 2013.

- Quijano, Aníbal. 1992. «Colonialidad y modernidad/racionalidad», en: *Perú Indígena*, vol. 13, n.º 29.
- Rampley, Matthew. 2005. «La amenaza fantasma: ¿la cultura visual como fin de la Historia del Arte?», en: José Luis Brea, *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Roca, José. 2001. «Problems of cultural translation: the context of Define "context"». Conference, Río de Janeiro. Available at: <<http://www.apexart.org/conference/roca.htm>>, accessed November 19, 2012.
- Ruiz, Nubia Yaneth, Alejandro González, María Aysa y John Roldán. 2006. *Desplazamiento, movilidad y retorno en Colombia: dinámicas migratorias recientes*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Spivak, Gayatri. 1988. «Can the Subaltern Speak?». In *Marxism and the Interpretation of Culture*, C. Nelson and L. Grossberg (eds.). Urbana: University of Illinois Press.
- Williams, Raymond. 1985. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. London: Oxford University Press.

Sitios de Internet

Jeremy Deller/The Battle of Orgreave: www.artangel.org.uk/projects/2001/the_battle_of_orgreave

LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN COMUNIDAD: UN HORIZONTE DE ACCIÓN QUE TRANSFORMA LAS RELACIONES ARTE/SOCIEDAD EN MEDELLÍN

Carlos Uribe

▼ Paulo Licona, *Skatepark: La escuela del mal*, 2011, intervención en el Museo de Antioquia, Encuentro Internacional de Arte de Medellín MDEII «Enseñar y aprender. Lugares de conocimiento en el arte». Foto cortesía del Museo de Antioquia.



En las prácticas colaborativas y, específicamente, en los ejercicios de acercamiento curatorial entre artistas y comunidades, entendidos como modos de agenciamiento colectivo de enunciación,¹ es común el extravío al que llegan profesionales expertos en el respeto por las comunidades locales, en la lectura del contexto y en el afán por desconocer las lógicas mismas del territorio. El descentramiento de la figura del curador o del rol del artista involucrado en dichos procesos requiere de una actitud relacional,² horizontal y recíproca con la comunidad de su interés. Una actitud que genere un ambiente de mutua colaboración y plantee un ejercicio dialógico de mediación como inicio de un proceso fluido y claro para ambas partes.

En este nuevo terreno (campo) o soporte de intervención social, ambos actores ganan: tanto el que viene de afuera con su saber experto como el habitante conocedor de su territorio. De allí que se proponga en esta reflexión que las prácticas artísticas comunitarias, y en su mayoría las prácticas colaborativas, planteen relaciones cocuratoriales implícitas, las cuales obligan a desprenderse de intereses individuales para potenciar procesos creativos conjuntos. Si inferimos que el vecino o vecina objeto de interés (artístico) es quien conoce las lógicas de su territorio y cuida de su entorno cotidiano —y aquí cabe una analogía con la figura del *curator* tradicional o del curador independiente, quienes conocen, tienen al cuidado y promulgan su objeto de estudio—, entonces, el habitante o nativo será no solo guía o contacto, sino agente fundamental en el ejercicio curatorial o del planteamiento creativo del que se quiera proceder en dicho contexto.

Partir de una buena idea o concepto que funde este ejercicio de agenciamientos colectivos de enunciación no representa necesariamente el éxito del proceso o resultado de una curaduría en artes visuales. Si el concepto no fluye en la praxis y/o se habitúa al contexto y es consecuente con la idea que le da sentido, queda irremediablemente supeditado a la forma, a la estructura que lo soporta.

Este artículo ilustra diversos procesos de acercamiento relacional a comunidades no expertas y entre comunidades artísticas que en el entorno de Medellín y su área metropolitana han venido trabajando desde hace una década en el fortalecimiento, acción e intercambio de dichas prácticas, y en la reflexión, crítica y teórica, que

1 Gilles Deleuze (1991) advierte divergencias con la figura del curador en artes como estancia de poderes dominantes en el texto «Posdata sobre las sociedades de control», donde antepone al concepto convencional de curaduría en artes, arquitectura y otras disciplinas estéticas la noción de *agenciamientos colectivos de enunciación*, en tanto este articula a los diversos agentes desde una posición más recíproca, maleable y de bordes blandos, y no impone formas de dominancia relacionadas con la noción de poder entre saberes y disciplinas.

2 «Relacional (arte), conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico la suma de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo» (Bourriaud 2006, 142).

desde sus múltiples intereses y modos experimentales de coexistencia puedan aportar al desarrollo del campo artístico nacional.³

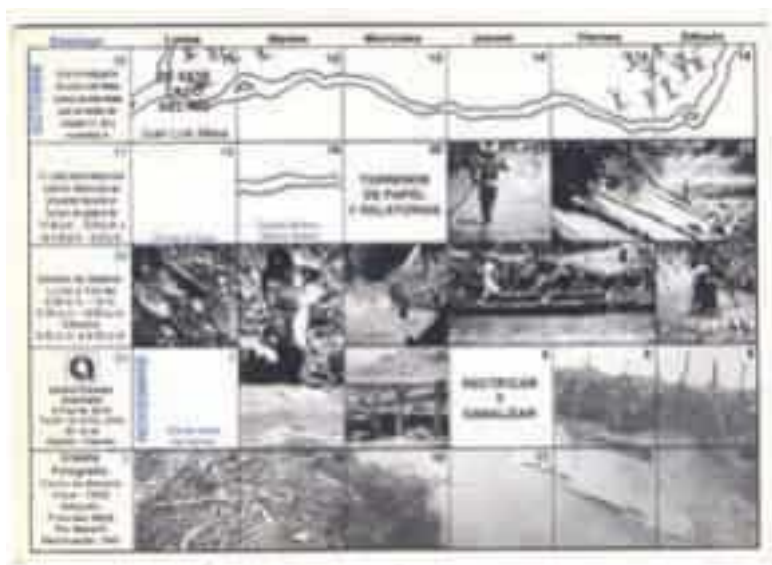
Diagnóstico de la práctica en contexto

La práctica social desde las artes visuales en Medellín traza una historia corta⁴ que se puede resumir, para el presente artículo, en acciones aisladas e inconsecuentes con la dinámica misma del campo artístico local, más afanado por las lógicas del mercado que por explorar otras opciones igualmente creativas y autónomas en la construcción colectiva de las prácticas artísticas, trasgresoras del unanimismo social en cuanto al rol del artista y descentradas del horizonte que valida exclusivamente al creador como productor individual, alejado de una praxis colaborativa. Un arte, el del tiempo al que asistimos, descentrado de toda lógica hegemónica —relatos de la historia del arte—, para potenciar lo que en palabras del teórico y curador francés Nicolas Bourriaud es más «una actividad que consiste en producir relaciones con el mundo mediante la ayuda de signos, formas, gestos u objetos» (2006, 35).

Desde el año 1991 —fecha en que se marca un cambio de estrategia curatorial— Juan Alberto Gaviria, director de la galería Paul Bardwell del Centro Colombo Americano de Medellín, abrió una dinámica diferente en la programación anterior de este espacio en el centro de la ciudad al invitar intencionalmente a algunos artistas, principalmente de los Estados Unidos, luego de otras procedencias y algunos colombianos, en su mayoría de Bogotá. Todos ellos llegaron, en una primera fase, para sensibilizar sobre prácticas descentradas del hacer y, en una segunda, para desarrollar procesos de investigación contextual de corta duración involucrando artistas locales. Este ejercicio había sido poco explorado por la mayoría de los artistas de Medellín, salvo en algunos casos como los procesos desarrollados por artistas de la generación intermedia, como Adolfo Bernal, María Teresa Cano, Juan Luis Mesa y Gloria Posada, por mencionar los más coherentes con este tipo de iniciativas.

3 Reinaldo Laddaga señala en su libro *Estética de la emergencia* que el presente de las artes está definido por una inquietante proliferación de cierto tipo de proyectos que no encajan en las lógicas tradicionales del arte; estos se deben a iniciativas particulares pero que trascienden a producciones colectivas: «en nombre de la voluntad de articular la producción de imágenes, textos o sonidos y la exploración de las vidas en común, renuncian a la producción de obras de arte o la clase de rechazo que se materializaba en las realizaciones más comunes de las últimas vanguardias, para iniciar o intensificar procesos abiertos de conversación (diálogos) que involucren o no artistas durante largas temporalidades, en espacios definidos, donde la producción estética se asocie al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas en tal o cual espacio y que apunten a la constitución de “formas artificiales de vida social”, modos experimentales de coexistencia» (Laddaga 2006, 21).

4 Podemos hablar de una temporalidad corta, cercana a los veinte años, excepto por la experiencia del Taller de Artes de Medellín (1986–2013), grupo interdisciplinario que combina las prácticas escénicas, la música, la literatura y las artes visuales que, por su característica endógena más que intencional en su construcción social, no abordaré en este artículo. Como experiencia pionera y potenciadora del campo de la creación colectiva y las prácticas colaborativas, iniciaré con la labor realizada por el Centro Colombo Americano de Medellín (1991–2012).



De izquierda a derecha y de arriba abajo:
 Invitación al proceso De este lado del Río, de Juan Luis Mesa, 1994, Galería Colombo Americano.
 Proyecto-proceso colaborativo Los Siete Pecados Capitales, 1998.
 Ingreso de población desplazada a la Galería del Colombo Americano durante el proyecto Tenemos Nuevos Vecinos, 2002.
 Instalación Tenemos Nuevos Vecinos de la Corporación Región y Gloria Posada, 2002.
 Proceso de Flora y Fauna. Reconstrucción de Tejido Social dirigido por Fernando Escobar, 2005.
 Todas las fotos son del archivo del Colombo Americano, sede Medellín, cortesía de Juan Alberto Gaviria Vélez.

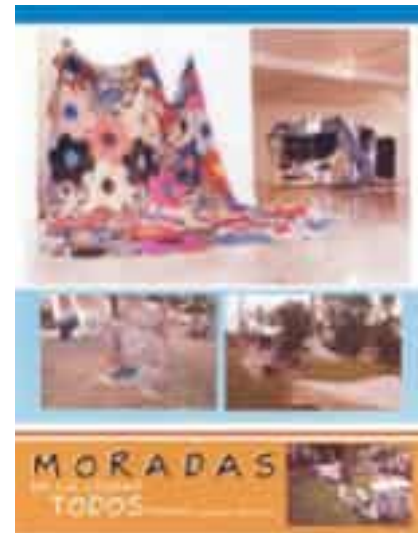
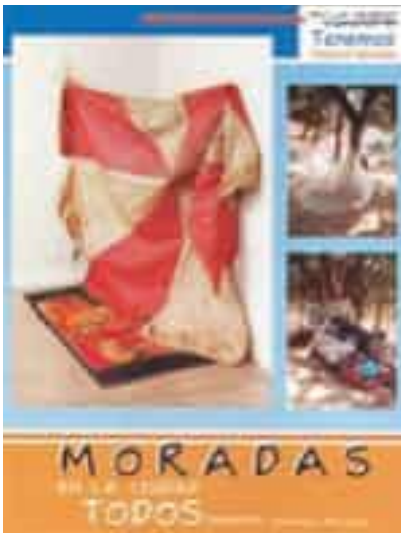
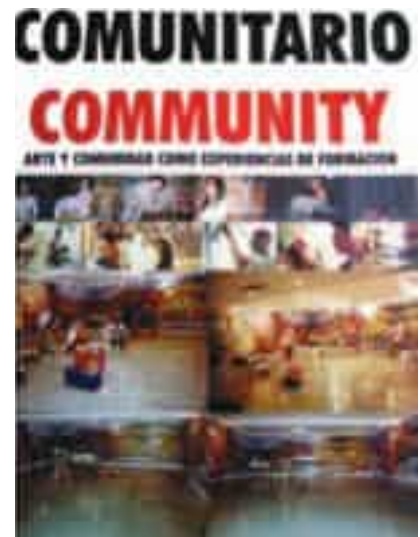
De izquierda a derecha y de arriba abajo:

Carátula del catálogo El carácter cognitivo del arte, de Adolfo Cifuentes, Carlos Quintero, Paola Rincón y Jaime Cerón, 2001.

Carátula de catálogo Comunitario-Community, taller dirigido por Freddy Serna con población del barrio Castilla, 2001.

Carátula y página interior del catálogo del Proyecto colaborativo Tenemos Nuevos Vecinos de la Corporación Región y Gloria Posada, 2002.

Carátula del catálogo Laboratorio 10 Maternidades Problemáticas, deseartepaz.blogspot.com



La estrategia impulsada por la galería de este centro binacional se convirtió en una constante para el año 2000 con la articulación al proyecto iberoamericano REDesearte Paz, convocado por Transit Project. En ese momento, la programación de la galería obedeció a la coherencia del proyecto en mención y generó una entusiasta serie de colaboraciones entre artistas y comunidades barriales de la ciudad, en el marco de exposiciones de los procesos, rituales, fiestas y encuentros pedagógicos que han involucrado no solo a los actores culturales locales, sino a jóvenes de las instituciones educativas, escolares y universitarias, conviviendo juntos en propuestas de construcción colectiva sobre problemáticas urbanas o de interés global.

En Medellín, otras iniciativas posteriores de creación colectiva y prácticas colaborativas desde las artes plásticas y visuales no surgen precisamente de la institución, sino de procesos colectivos independientes,⁵ situados con propósitos y necesidades diversas que serán abordadas a continuación.

1.

Lugares de producción individual y colectiva entre estudiantes, egresados y colegas artistas:

- Taller de grabado La Estampa (1983–). La historia de este taller de gráfica parte de la idea de dos jóvenes artistas, Ricardo Peláez y Luis Fernando Mejía quienes en 1981, durante sus estudios de grabado en el Studio de Luis Camintzer en Valdottavo, Italia, proyectaron una infraestructura que pudiera facilitar el desarrollo de sus propuestas y a la vez la práctica a otros artistas y aficionados de las técnicas gráficas. Este sueño compartido se vio materializado en febrero de 1983, y se consolidó posteriormente en los años siguientes con la incorporación de nuevos socios como Ángela María Restrepo y otros entusiastas artistas como José Ignacio Vélez, Santiago Londoño y José Antonio Suárez. En esta escuela, y a lo largo de 30 años, se han formado cientos de aficionados al arte, estudiantes de diseño, artes plásticas y arquitectura, quienes han encontrado en sus espacios y en la disponibilidad de sus prensas un refugio para la práctica profesional del grabado.
- Taller Darién (2000–2006). Taller colectivo liderado por Pablo Jaramillo, Isaíz Gutiérrez, las dos Clara Restrepo (Clara Oscura y Clara Clara) y otros artistas egresados de la Universidad Nacional de Colombia (sede Medellín), y ubicado en el barrio Prado Centro. El espacio dinamizó algunas exposiciones y encuentros que reunieron principalmente a los miembros de una generación reaccionaria frente a los postulados del cuerpo docente alineado a la pedagogía del Taller Central.

5 Es importante aclarar los conceptos para este autor sobre arte colaborativo y/o creación colectiva (práctica de intercambio de conocimiento entre colegas o disciplinares), arte participativo (práctica que convoca a otros no artistas o al ciudadano común), y arte en comunidad (procesos de creación conjunta o intercambio de saberes entre artistas o profesionales de otras disciplinas y comunidades).



- Taller 7 (2003–). Creado por los estudiantes del Instituto de Bellas Artes Mauricio Carmona, Adriana Pineda, Julián Urrego, Paola Gaviria, Javier Álvarez, Carlos Carmona y María Isabel Vélez alrededor de una casa en alquiler del barrio Bomboná, en el centro de la ciudad. Para finales del 2004 ya se encontraba consolidado como proyecto colaborativo e integró a otros dos miembros, el recién egresado Milton Valencia y la estudiante Albany Henao, ambos de la misma institución, así como otros de facultades amigas, lo que generó la articulación y circulación de ideas entre pares de una misma generación. En el 2006, incursionaron intermitentemente como residencia artística, y con la invitación del MDE07 a ser espacio anfitrión del evento se consolidaron como espacio receptor de artistas y curadores de diversas procedencias, con una programación abierta al medio artístico de la ciudad. Actualmente, solo permanecen tres de los fundadores: Mauricio Carmona, Adriana Pineda y Julián Urrego, a los que se les suma, desde el 2011, Sebastián Restrepo.
- Casa Taller Sitio-Plazarte (2007–). Taller fundado por Mauricio Vélez y Mirta Lucía Burbano —y el aporte de Juan Fernando Vélez, entre otros artistas—, con sede en un inmueble del barrio Prado cedido en préstamo. Tiene una programación cultural

y expositiva activa, y genera vínculos fuertes de resistencia cultural entre sus vecinos y pares.

2.

Iniciativas creadas por la ausencia de espacios de exhibición en la ciudad, para jóvenes y artistas no convocados por museos y galerías. Estas iniciativas han implementado, con el tiempo, el servicio de residencias artísticas, adaptando los espacios locativos o alquilando espacios vecinos para cumplir funciones diversas y simultáneas, como exposiciones, conversatorios, talleres, cine y encuentros comunitarios, entre una oferta más amplia.

- Bar La Guardia (1998–2012). Ubicado en uno de los barrios populares tradicionales de la ciudad: Castilla, este lugar de encuentro y difusión cultural se concretó por la unión de varios actores culturales de la zona, entre ellos Juan Cano, Freddy Serna y otros que lo potenciaron como lugar de conciertos, conversatorios, lectura de poemas y residencia artística, esta última modalidad asociada al MDE07. El espacio fue cerrado en el 2012.
- 10–36 (2003–). Espacio experimental creado por Wolfgang Guarín, Natalia Díaz y Juan Esteban Estrada en la zona de El Poblado. Sirvió de sitio de encuentro para una generación de artistas visuales, diseñadores y músicos preferentemente conectados con la vanguardia. Performances de músicas de género, *jam sessions* y exposiciones hicieron parte de una dinámica colaborativa y de vida social que clausuró en el 2006.
- Casa Tres Patios (2005–). Iniciativa del artista norteamericano Tony Evanko durante una pasantía Fulbright en la ciudad de Medellín, entre los años 2004 y 2005. El proyecto comenzó con el alquiler de una casa amplia del barrio Bomboná, en el



Unloquer (Sergio Rueda), Taller de Circuit Bending, 2011, Casa Tres Patios, Medellín. Foto cortesía de C3P.

centro de Medellín, que abrió para la exposición y experimentación de jóvenes estudiantes y artistas. En el 2006, con la compra de un inmueble en el barrio Prado y la invitación al artista Santiago Vélez y la diseñadora Sonia Sequeda para hacer parte de la sociedad, se consolidó como proyecto colaborativo. Actualmente es uno de los espacios no institucionales más dinámicos del país.

- Casa Imago (2007–). Espacio gestado por el artista y docente Carlos Galeano, con sede en el edificio Playa Horizontal en el centro de Medellín. Comenzó como espacio de residencia artística, pero con el impulso del MDE07 llegaría a ser galería de exposiciones, plataforma para talleres, conversatorios y encuentros sociales.
- Campos de Gutiérrez (2011–). Este espacio de residencias y talleres para artistas, en su mayoría extranjeros, se creó por iniciativa del artista y gestor Andrés Monzón-Aguirre. Tiene como sede una casa de campo patrimonial de la arquitectura cafetera en cercanías a los barrios del oriente de la ciudad.
- La Tienda Gallery (2012–). Esta iniciativa de activar un espacio para exposiciones, reflexión y pedagogías de las prácticas artísticas contemporáneas se da por la presencia en la ciudad de cuatro norteamericanos: Thomas Bettridge, Nick Murphy, Ryan Rooney y Alejandro Uribe, de profesiones diversas, no todos artistas, más interesados en la circulación de ideas y en ambientar la escena plástica de la ciudad.
- Por Estos Días (2012–). Jaime Carmona y Alejandro Bustamante, ambos arquitectos, crean un espacio para la reflexión y la circulación de ideas donde arte, arquitectura, diseño y literatura se conjugan para acoger a diversos interesados y amigos en torno a la vida social.

3.

Proyectos colaborativos que han incursionado alternativamente como espacios rotativos de circulación sin sede fija:

- Grupo Utopía (1979–). Colectivo de arquitectos conformado por Patricia Gómez, Fabio Antonio Ramírez y Jorge Mario Gómez. Sus preocupaciones iniciales se centraron en el interés por construir un lenguaje que fusionara las teorías de la arquitectura y el arte contemporáneo. Referente esencial del trabajo de colectivos artísticos en el país ya que generó vínculos entre la plástica y otras disciplinas, y al mismo tiempo expandió los límites entre *autor* y *obra*, en una época en la que el arte como construcción colectiva era un proceso exiguo en Colombia.
- Proyectos colaborativos diversos activados por Adolfo Bernal (1984). Una dimensión complementaria del trabajo visual de este artista —pionero en Colombia del intervencionismo urbano— está constituida por las acciones colaborativas y participativas de las que no existían referentes en la ciudad, salvo los eventos y realizaciones de artistas extranjeros en el Coloquio de Arte No Objetual y la IV Bial

de Arte de Medellín desde 1981. El uso de recursos que oscilan entre lo cotidiano y lo asombroso amplían su sentido, desde las situaciones históricas o sociales en las que se inscriben y rebasan funciones utilitarias para convertirse en acontecimientos. Su aporte, más allá de la iniciativa (de arte colaborativo) de convocar a otros —estudiantes y colegas artistas— está en las relaciones participativas que su arte generó frente a comunidades diversas, incluso a escalas impredecibles: como convocar comunidades a lado y lado del valle de Aburrá, escenario geográfico de la ciudad de Medellín.

- Grupo El Río desde Adentro (1994–1995). Este colectivo surgió a partir de un intercambio propiciado por el Centro Colombo Americano de Medellín, entre la artista norteamericana Anne Rocheleau y los artistas locales Gloria Posada, Juan Luis Mesa y Carlos Uribe. Tras unas ideas primarias sobre la concientización ambiental en un escenario urbano polucionado y sin políticas públicas claras de control, realizaron el evento «Retorno» en esta ciudad y posteriormente los integrantes locales viajaron a Providence Rhode Island para realizar una segunda intervención urbana y exhibir sus reflexiones en la galería de la Rhode Island School of Design.
- Grupo A-Clon (1995–2004). Constituido por Claudia Rincón, Jimena Orozco, José Ignacio Ospina, Juan Arturo Piedrahíta, Luis Andrés Castaño, Margarita María Pineda, Maryluz Álvarez, Kamel Ilian Gallego y Valentina Pineda, en su mayoría estudiantes de artes plásticas de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, se especializaron en la práctica performática con la que incursionaron en diferentes escenarios y festivales, entre ellos el VII Festival de Performance de Cali convocado por Helena Producciones.
- Los Caminantes (1996–1998). Este proyecto colaborativo y nómada creado por los profesores de arte Juan Luis Mesa (Universidad Nacional) y Santiago Peláez (Universidad de Antioquia), junto con el estudiante de artes Wolfgang Guarín (Universidad Nacional), desarrolló acciones y situaciones callejeras o de exploración urbana que se tradujeron posteriormente en exposiciones en espacio cerrado.
- Grupo Grafito (1997–2003). Conformado por los artistas plásticos Gloria Posada y Carlos Uribe, en conjunto con las diseñadoras gráficas de la Universidad Pontificia Bolivariana Ana María Arango y Alejandra Gaviria, este grupo propende por la expansión de las técnicas tradicionales del grabado o la estampación a partir de la apropiación de objetos urbanos en gran formato en la técnica del *frottage*. Su táctica de copiar formas y texturas callejeras los lleva a tener un contacto directo y participativo con las comunidades del lugar y/o el ciudadano común.
- Colectivo–proyecto 3N Nueva Ciudad, Nuevo Milenio, Nuevos Artistas (1998–1999). Colectivo conformado en su gran mayoría por estudiantes de la Escuela de Arte de la Universidad Nacional de Medellín: Diana Múnera, Wolfgang Guarín, Andrés Arango,

Mauricio Velásquez, Juan José Rendón, Alejandro Duque, entre otros, y por artistas como Santiago Peláez y Juan Luis Mesa. Su táctica se fundamentó en acciones provocadoras y reaccionarias a las dinámicas sociales, con la toma de espacios y acciones urbanas.

- Grupo Urbe (1999–2001). Colectivo conformado por los artistas Gloria Posada y Carlos Uribe en torno a reflexiones ambientales y urbanísticas. Sus modos de producción les permite tener un contacto directo con actores urbanos, muchos de ellos colaboradores en los procesos y en la concepción de instalaciones, eventos e intervenciones de gran formato.
- En Renta (1999). Conformado por Santiago Peláez, Wolfgang Guarín, Ricardo Duque, Andrea Gómez, Johnny Benjumea y Diana Múnera, consistía en alquilar locales de forma temporal para la realización de instalaciones o eventos puntuales, incluso algunos de duración efímera, no mayor a una noche.
- Proyecto Donde Tallan los Recuerdos (2000). Colaboración que surge por iniciativa de Wolfgang Guarín, Santiago Peláez y Juan Luis Mesa, sin sede fija, activan situaciones y reflexiones que se formalizan posteriormente en exposiciones.
- La Cámara Amante (2001–2003). Convocatoria pública en dos versiones y en años diferentes, impulsada por el artista y fotógrafo Juan Fernando Ospina para realizar acciones colaborativas, situaciones, intervenciones, instalaciones y *performances* en los focos de registro de las cámaras de seguridad y control de la ciudad. El Amor fue el tema de reflexión y las activaciones fueron transmitidas en tiempo real por el canal de televisión local.
- Proyecto Lluvia de Niebla (2003). Proyecto colaborativo desarrollado por los artistas Juan Luis Mesa y Santiago Vélez que consistió en resemantizar un edificio abandonado a comienzos de los años noventa por la inflación inmobiliaria, época de la presencia del narcotráfico en Medellín. El edificio fue rehabilitado por los artistas y se generó un ambiente inquietante para los vecinos y espectadores que asistieron lo que duró el evento.
- El Puente Lab (2003–). Propuesta de circulación de ideas, instituciones, artistas y expertos concebida como laboratorio de activación cultural. Operan a partir de una plataforma de activación artística principalmente en el cruce creativo entre artistas de Latinoamérica y Europa. Algunos de sus integrantes y gestores, pertenecientes a ambas orillas continentales, son: Natalia Restrepo, Juan Esteban Sandoval, Alejandro Vásquez, Daniel Urrea, Víctor Muñoz, Catalina Rojas, Alfredo Vásquez, Julián Urrego, Paulina Arango, Paula Rengifo, Daniel Gil, David Escobar, Lina Rodríguez, Charlie Jeffry, Tommy Scheiderbauer, Gaile Chon Kwan y María Rosa Gijón.



- Salamanca–Siegert/Arte Contemporáneo (2005). En un local del Centro Comercial Popular Los Puentes se creó el símil de una galería de arte contemporáneo. En su apertura se invitó a tres reconocidos artistas de la ciudad que desde su obra, ya sea formal o conceptualmente, aludían a las condiciones e implicaciones comerciales y urbanas del lugar. Durante la inauguración se ofreció un coctel que tuvo que ser ubicado en el pasillo principal del centro comercial para dar acceso a los comerciantes, transeúntes y público que llegaba a la muestra. Estudiantes de la Universidad de Antioquia y personas pertenecientes a la comunidad del lugar hicieron parte de este proyecto colaborativo: Juan Fernando Cardona, Andrés Caro, Johnny Alexander Correa, Fernando Díaz, Samanta Duque, Hugo Alejandro García, Andrea Giraldo, Felipe Montes, José Fernando Moreno, Yaneth Mesa, Marcela Restrepo Siegert, Luis Alberto Úsuga y Giovanni Restrepo, con la dirección del docente Santiago Vélez.

- Galería Móvil (2008–). Iniciativa colaborativa convocada por las estudiantes de la Universidad de Antioquia: Bibiana Palacios y Camila Botero, de las cuales solo permanece actualmente la primera. La táctica utilizada por la Galería Móvil es curar exposiciones en locales alquilados o prestados sin sede fija, promocionando la producción de artistas jóvenes.
- Industrias Papa Bomba (2008–2012). Colectivo conformado en su mayoría por estudiantes de artes de la Universidad de Antioquia: Luis Ángel Castro, Diana Milena Arenas, Juliana Tobón, Catalina Henao, Diana Trespalacios y Daniel Echeverri. Productores de objetos e ideas, su táctica artística es ácida y radical sobre los fenómenos políticos y sociales.
- Museo de Imaginería Urbana (2008–2010). Concebido como un museo nómada, sus tácticas de convocatoria pública le dan lugar y valor a las producciones culturales que por uno u otro motivo son relegadas por los centros tradicionales de entronización de la cultura, en tanto consideran que las manifestaciones espontáneas o de la cultura popular son igualmente importantes en la construcción identitaria. Los agenciantes de esta iniciativa participativa son: María Paulina Restrepo, Vanessa Acosta, José David Restrepo, Luine Aguirre, Jorge Longas y Franz Vélez.
- 4oojoos (2008–2010). Movimiento anónimo de carácter colectivo que aglutina intereses y tendencias diversas principalmente entre estudiantes de facultades de diseño, artes y arquitectura provenientes de la Universidad Pontificia Bolivariana, la Colegiatura Colombiana de Diseño, la Universidad de Antioquia y la Universidad Nacional, así como algunos otros grafiteros, intervencionistas urbanos y activistas de diversas procedencias. Sus tácticas consisten en ocupar lugares abandonados o en decadencia cada 5 o 6 meses, adecuarlos y habitarlos temporalmente por una semana y convocar a un encuentro de parcerías y exposición final de cierre.
- Lengüita Producciones (2009–). Conformado por los estudiantes —hoy egresados— de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia: Cristina Vasco, Alejandra Montoya, Luz Ángela Gómez, Lina Ceballos, Juan Camilo Londoño, Johnny Correa y Diego Villada, quienes junto con el artista-docente Santiago Vélez, apostaron decididamente por tácticas de participación, plataformas mediáticas, acciones e intervenciones urbanas.

Finalmente, paralelo a este recorrido por espacios de colaboración y práctica relacional diversa, surge como ejemplo híbrido entre apoyo institucional e iniciativa comunitaria, el Centro de Desarrollo Cultural de Moravia, donde se ha potenciado desde el 2008 el intercambio y cruce de saberes entre comunidades y artistas en la construcción de espacios públicos de diálogo, visibilización o relacionamiento pedagógico, con el fin de activar procesos creativos de manera conjunta con las comunidades existentes. Se trata de un equipamiento cultural con aportes híbridos entre la Alcaldía de Medellín y la Caja de Compensación Familiar Comfenalco Antioquia, que desarrolla

programas de formación artística, animación cultural y acompañamiento identitario para comunidades barriales de la zona nororiental de Medellín. Desde julio del 2008 se concretó el proyecto curatorial Ex situ/In situ: Moravia, prácticas artísticas en comunidad, entre Fernando Escobar-Neira, Juan Alberto Gaviria y Carlos Uribe —este último operaba como director del naciente proyecto—, con la invitación a dieciocho artistas de diversas ciudades de Colombia y tres locales por convocatoria, para un total de veintiún proyectos que fueron realizados en diversas fases entre los años 2008 y 2011, y en luego, en el 2012 se incluyeron otros dos proyectos de los procesos barriales, situados y constituidos por lógicas locales.

La intermitencia institucional

¿Y desde la Academia? ¿Qué caminos han construido las facultades e institutos de arte para acortar la distancia entre la sociedad y el arte como lugar de conocimiento? En la experiencia de Medellín se puede cuestionar que aunque en la misión que tiene cada una de las universidades, desde su responsabilidad social y compromiso de incentivar y convocar a sus docentes y directivas para que atiendan —mediante la innovación, las tecnologías y la investigación— a las comunidades vulnerables en su desarrollo; esto no opera como un enfoque efectivo. Solo hay acciones predecibles, obligadas por la misma exigencia del currículo que exige el Ministerio de Educación referente a las prácticas artísticas y culturales. Evidente por sí mismo ya que si se estudia arte, de hecho, las prácticas deben ser artísticas o a lo sumo culturales.⁶

Pero ¿dónde quedan el trabajo voluntario, la práctica social, la incursión desinteresada de los universitarios frente a la sociedad, como sucedía en la acción comprometida del estudiantado y el profesorado en los años sesenta y setenta bajo un criterio de coexistencia?⁷

Es evidente que sin una conciencia individual y sin una motivación institucional no se puede construir colectivamente; en su defecto, se continuará perpetuando el perfil de estudiante egocéntrico y validador de un conocimiento subjetivo más que objetivo y crítico, consciente de las realidades del mundo.

No obstante, ante esta ausencia de iniciativa y apoyo institucional en el campo de las prácticas colaborativas y ante la falta de incentivo a la creación colectiva entre

6 A diferencia de las facultades de artes de Bogotá, Cartagena y Cali, donde se han repensado y reestructurado los programas con el aval del Ministerio de Educación y se han incluido asignaturas y líneas de profundización en Plástica Social, Prácticas Comunitarias o Pedagogías Relacionales e, incluso, se ofertan especializaciones o se inscriben grupos de investigación en Colciencias en el mismo campo, donde la pregunta gira en torno al redimensionamiento de las prácticas artísticas y su papel en la construcción de sujetos sociales; en Medellín solo desde el 2011 se ha incluido una línea de profundización con nombre propio: Prácticas Relacionales, en la carrera de artes de la Universidad de Antioquia.

7 El criterio de coexistencia es trabajado por Bourriaud desde la perspectiva de que toda obra de arte produce un modelo de sociedad que trasgrede el ámbito de lo real o bien podría traducirse en él (2006, 139).

Registro de la interacción con la obra *Entránsito*, 2011. Obra desarrollada en el marco de la investigación *Interactividad y Realidad Aumentada*, grupo de investigación Hipertrópico y Gepar, Universidad de Antioquia. Foto cortesía del grupo de investigación Hipertrópico.



la comunidad académica, es importante destacar acciones de trabajo independiente entre docentes y alumnos, alumnos y pares, o entre docentes artistas, que han surgido desde las facultades de arte y diseño de la ciudad desde mediados de los ochenta. El proceso más significativo ha sido la convocatoria que desde 1984 el artista y docente Adolfo Bernal⁸ desarrolló autónomamente, junto a diversos grupos de estudiantes suyos de universidades como la Pontificia Bolivariana, la Colegiatura Colombiana de Diseño y la Universidad de Antioquia, en la exploración de eventos e intervenciones urbanas como resignificación del territorio del Valle de Aburrá, a partir de señales de diversidad medial.

Es importante señalar que el agrupamiento, colectivismo⁹ o asociación autónoma en pro de la creación colectiva en Medellín surge en el ambiente fértil de la deliberación académica y en las posturas contestatarias a los modelos pedagógicos individualistas estructurados por las facultades de artes, como el Taller Central y el Taller

8 Para un conocimiento más amplio de este artista y los procesos colaborativos realizados entre 1984 y 2007, pueden consultarse los textos de la artista y antropóloga Gloria Posada (1996 y 2012).

9 El concepto de colectivismo o creación colectiva en artes «surge de la teoría social, que defiende que el interés o el bienestar del colectivo son más importantes que el interés o el bienestar de un individuo en particular» (Asociación Mundial de Educadores Infantiles s.f.). La colectivización del acto creativo —asumido como una matriz productiva capaz de transmitir su esencia incluso al hemisferio de la recepción artística— funde así, en un mismo crisol antiindividualista, los perfiles materiales y semióticos del arte.

Integrado de las universidades Nacional y de Antioquia, respectivamente. Dichos modelos se basaban en una formación artística hegemónica en cuyos currículos se perfilaba unívocamente al dicente artista, confrontando su proceso individual con los demás pares en un espacio común, intencionalmente competitivo y excluyente. Se trató entonces de un proceso que logró segregar a las mayorías en oposición a una minoría exclusiva, validadora del perfil del artista-artista; un proceso totalmente absorto de la articulación a una práctica expandida del arte, plural y consecuente con campos de inserción diversos.

Además de la diáspora de los colectivos y talleres de creación colectiva antes mencionados —como Taller Darién, Taller 7, Los Caminantes, Colectivo Proyecto 3N, Donde Tallan Los Recuerdos e Industrias Papa Bomba, entre otros—, es importante señalar el interés tardío —en comparación a los procesos de otras ciudades del país como Cali (Ciudad Solar), Barranquilla (El Sindicato), Bogotá (Taller Cuatro Rojo, Ruinas Faber, Popular de Lujo y El Bodegón) y Cartagena (Mal de Ojo y Octavo Plástico), por mencionar solo algunos en una temporalidad amplia—, por parte del estudiantado y de las nuevas generaciones de artistas, en sincronizar la promoción de prácticas colectivas con propósitos independientes de la institución arte, entendiendo por esta tanto a la academia como a los museos y galerías.

Bajo estas mismas características, y con un proceso coherente en el medio y de trascendencia nacional, se puede mencionar al Grupo A-Clon, conformado en 1995



por estudiantes de arte de la Universidad de Antioquia. El grupo fue liderado en un comienzo por la docente Maryluz Álvarez y continuó de manera autónoma desarrollando sus acciones performáticas e intervenciones urbanas en diferentes ciudades y escenarios del país. Otras iniciativas de creación colectiva destacadas desde el entorno académico son: *Hipertrópico* (2009–2012), iniciativa articulada a procesos pedagógicos de la Escuela de Artes de la Universidad de Antioquia, con propósitos de formación y difusión de las nuevas tecnologías digitales asociadas al arte, y *El Cuerpo Habla* (2010–2013), colectivo que promociona, activa y difunde los lenguajes del cuerpo, las artes vivas y el performance como medio de expresión, cruzando estudiantes y docentes de las escuelas de artes, danza y teatro de la misma universidad.

Ahora pasemos al campo de los museos. Con la reestructuración del Museo de Arte Moderno de Medellín y la nueva sede de Ciudad del Río, la ciudad ha ganado en superficie y proyección cultural en el componente expositivo y, junto con el Museo de Antioquia, se cuenta hoy con equipos de pedagogos y facilitadores más comprometidos con el acercamiento de la institución arte, no con los públicos —como se designa a este ente homogéneo por parte de los tecnócratas— sino con la sociedad, que posee matices diversos y requiere de programas específicos de acuerdo a las comunidades focales que la integran.

Dos ejemplos a destacar en la experiencia museística son el reciente Encuentro Internacional de Arte de Medellín MDE11 —cuyo lema y concepto curatorial fue Enseñar y aprender. Lugares de conocimiento en el arte—, que se enfocó en las prácticas pedagógicas y su papel en el acercamiento al museo y a la experiencia estética.¹⁰ Y el segundo es el proyecto de Museo y territorios que se viene desarrollando desde el 2005 en el Museo de Antioquia con gran impacto en las regiones, no solo la antioqueña, sino en departamentos como Córdoba, Sucre y Santander, en este último en los municipios del Magdalena Medio. El respeto con que se acercan a las comunidades, la contextualización de la colección del museo con el lugar adonde se llega y la lectura del territorio son los logros más destacados de este proceso, modelo a replicar por otros pares del país.

Si bien la institución museo ha promulgado históricamente la idealización del artista individual, genio y figura como prototipo del éxito social, estos procesos mencionados anteriormente ayudan a cambiar dichas lógicas y proponen una construcción colectiva del arte, una reflexión participativa a través de las memorias locales y la formación de unas ciudadanías culturales, críticas y conscientes de sus territorios.

10 Los interesados en conocer la reflexión crítica que hice para la revista *Art Nexus/Arte en Colombia* sobre las relaciones arte y pedagogía en el contexto del MDE11 pueden remitirse a la edición de los 35 años de la revista marzo–junio del 2012.

Del arte en el no lugar, al arte como ha lugar

¿Qué es arte? Arte es lo que establecen o dicen las autoridades del mundo del arte, señala el teórico Miguel Huertas (2012), problematizando el estatuto de la obra de arte o la validez de la autoría misma.

Me pregunto, entonces, ¿artista es el que se forma en la academia o es el que se forma en la universidad de la vida? Cuántos no se han autoformado o, desde la experiencia empírica, han logrado construir un proceso, una obra, un reconocimiento incluso por parte de esas *autoridades*. O digámoslo de otra manera: muchos sujetos esbozan su autoridad, una autoridad propia, para autonombrarse artistas.

En esta disyuntiva, ¿no pueden ser igualmente *artistas* los vecinos o vecinas de las comunidades donde el arte opera en contexto?

Si el proyecto político de un artista es recuperar la experiencia (Huertas 2012), entonces, ¿lo que buscan las comunidades que se integran a procesos creativos desde el arte no es *recuperar sus propias experiencias*?

Tener una experiencia, señala Javier Gil (2012), es tener una potencia, ponerse en juego; en tanto que los habitantes como agentes creadores *no formados* en la academia poseen un saber propio, al igual que una satisfacción de compartirlo con el que, desde el saber experto, llega a conocer y, a su vez, a aportar lo propio, es decir, se da un cruce de experiencias. Experiencias provocadoras, sugerentes, transformadoras, movilizadoras. Si bien el arte mismo es pensamiento (y como su producto, deviene conocimiento), su esencia está en ser aprendido e instruido, en servir de dispositivo de comprensión de las realidades en las que habita el sujeto y su comunidad.

Por su parte, y desde la procedencia de quien llega, la del investigador que quiere implementar sus hipótesis, las metodologías también se aprenden; se trae un imaginario de cómo proceder, pero es en el acercamiento a la comunidad y al territorio donde se pone en función la pertinencia metodológica a implementar. Este nuevo medio ambiente creado por los intereses del que viene de afuera y las expectativas del habitante del territorio, que es mediado por un activo intercambio de saberes, genera una suerte de contexto propicio, lo que en términos de Laddaga sería la particular coexistencia de una *ecología cultural*.¹¹

11 Dice Laddaga que un signo particularmente elocuente del proceso de ampliación de las relaciones arte-sociedad se debe a la creciente «proliferación de iniciativas de artistas destinadas a facilitar la participación de grandes grupos de personas muy diversas en proyectos donde se asocia la realización de ficciones o de imágenes con la intervención y visibilización de espacios locales en la exploración de formas experimentales de socialización». Este tipo de proyectos, señala, «articulan ideas e instituciones, imaginarios y prácticas, modos de vida y objetos, nuevas formas de intercambio y demás procesos que la tradición inmediata no permitiría anticipar» (2006, 299).

Nosotros —hablo en nombre de Fernando Escobar-Neira y Juan Alberto Gaviria— propusimos un proceso de investigación en contexto en el barrio Moravia de Medellín, que se transformó posteriormente en una curaduría, o si bien lo comprendemos así, en una complicidad entre curadores, artistas y vecinos del barrio donde quien escribe, como gestor cultural, acababa de llegar para dirigir el recién inaugurado centro cultural, y cuyo flamante edificio representaba la obra póstuma del maestro Rogelio Salmons. Se presentaba como un reto para afrontar el acercamiento transformador del arte en un contexto social problematizado y de reconocer en el otro, en los vecinos y vecinas, su dimensión estética para potenciar procesos de creación en conjunto.

Comenzamos por hacer la caracterización del contexto, entender las lógicas institucionales tanto como las comunitarias, y realizar el mapeo del territorio, pero ante todo buscábamos respetar la dimensión estética de los habitantes para potenciarla con la misma fuerza que ellos hacen válidas, en su cotidianidad, sus dimensiones política y ética.

Institucionalmente (tanto los artistas y/o curadores invitados como yo en mi papel de director cultural éramos parte de la institucionalidad) actuábamos bajo un enfoque de reconstrucción del tejido social-cultural presente en el territorio —que la Secretaría



de Cultura proponía tejer— y con el propósito de acompañar a las comunidades en el proceso de reubicación desde el asentamiento de El Morro —en el antiguo basurero— a otras zonas de la ciudad. El naciente Centro de Desarrollo Cultural de Moravia (CDCM), consecuente con su acción de transformación social responsable desde el arte, convocó en junio del 2008 a veintidós artistas y colectivos de diferentes ciudades de Colombia (Cartagena, Bucaramanga, Bogotá y Medellín) para desarrollar ideas y proyectos pertinentes a la creación de espacios públicos de diálogo, visibilización o relacionamiento pedagógico, con el fin de activar procesos creativos de manera conjunta con las comunidades existentes.

Estos profesionales, cercanos a experiencias relacionales y de trabajo *en* comunidad desde las prácticas artísticas, presentaron proyectos de interacción y vínculo entre su habilidad y las dinámicas sociales presentes, ahondando en las lógicas culturales de procedencia —así como en sus significados, en los fenómenos de identidad, representación, memoria y transformación urbana—, consecuentes con el proceso de reubicación, de construir sentido a través de las pedagogías artísticas, el intercambio de saberes, la creación y afianzamiento de redes sociales en relación con lo público, entre otros tópicos.

La zona de influencia del CDCM es habitada por los vecinos de los barrios que confluyen en la Comuna 4 Aranjuez y en cuyo corazón se encuentra el barrio Moravia, el sector más joven en poblamiento, con escasos cincuenta y cinco años de urbanización no planificada y antiguo basurero de la ciudad. Allí habitan aproximadamente 46.000 personas, 3.500 de ellas en proceso de reasentamiento permanente, lo cual la convierte en la barriada de mayor movilidad y densidad poblacional por área en el país, y una de las mayores entre las ciudades latinoamericanas.

Ex situ/In situ: Moravia, prácticas artísticas en comunidad, como proyecto de investigación y acción curatorial, se propuso ahondar en la dicotomía entre progreso y desarrollo latente en las vidas de los involucrados (los habitantes expropiados, *ex situ*, por el estatuto de planificación urbana, o los que permanecerán *in situ* hasta una nueva ordenanza del Gobierno) y cuestionar los modelos de desarrollo urbano aún imperantes en las ciudades del Tercer Mundo, incluidas las latinoamericanas, en las cuales la visión progresista de la sociedad y sus gobernantes desplaza a las comunidades locales de sus lugares de arraigo, para recobrar los espacios perdidos por la diáspora de la modernidad, homogeneizándolo todo y borrando de paso las arquitecturas, las dinámicas barriales, las organizaciones comunitarias, las redes de solidaridad espontánea, los lazos vecinales, la construcción cultural, los saberes, las estéticas de procedencia... en suma, las identidades y la memoria habitada.

De acuerdo a esta problemática, Ex situ/In situ: Moravia se estructuró a partir de dos ejes discursivos: 1) los *imaginarios* existentes y 2) las *acciones* de intervención urbana, en las cuales la idea *formal* de la sociedad y de los modelos civilizatorios se imponen, por vías de hecho, sobre la acción espontánea, cotidiana e *informe* de

las distintas comunidades, que refundan permanentemente y le dan sentido a los espacios de la ciudad, las zonas muertas (o *punto cero*, como el antiguo basurero) y los lugares de tránsito, despreciados por el estatuto planificador moderno. Es precisamente en ese espacio fronterizo entre la ciudad moderna y las comunas de Medellín donde tiene su radio de acción el CDCM como laboratorio social, en donde las prácticas artísticas en comunidad se ubican en el centro del conflicto descrito y se insinúan como el puente relacional de comunicación que, sin prescindir de lecturas críticas sobre la realidad, conecta a las comunidades entre sí y con sus lugares de memoria y vivencia.

Sin duda, el mejor legado que el Centro de Desarrollo Cultural de Moravia y las instituciones que han apoyado el proyecto Ex situ/In situ pueden aportar al desarrollo sociocultural de estos habitantes es la indagación y el diálogo permanente que han establecido los veintitrés artistas y colectivos invitados a este proyecto, entre los años 2008 y 2012, con las comunidades vinculadas (desplazados, reasentados, madres comunitarias, amas de casa, población afrodescendiente, indígenas, jóvenes de la comunidad *hip-hop*, niños y niñas, estudiantes de las comunidades educativas, entre otros grupos focales), a través preguntas y de la construcción colectiva de lo público sobre procesos de refundación de la ciudad, la memoria histórica, el diálogo de saberes sociales, los imaginarios culturales, la creación de redes y el afianzamiento de las prácticas pedagógicas comunitarias en la producción de nuevos espacios públicos de encuentro.

Liliana Angulo, *Presencia Negra Moravia, 2008–2009, Ex situ/In situ: Moravia, prácticas artísticas en comunidad, Medellín*. Foto cortesía de la artista.



Los proyectos activados entre el periodo 2008–2012 fueron:

- *Moravia: una topología visual* (2008). Artista eje del proyecto: Natalia Echeverri (Medellín).
- *El Morro es suyo: sin tu voz la noche es más negra* (2008). Artista vinculante: Nicolás Cadavid (Bucaramanga).
- *Las aventuras del Palacio y el Morro caliente* (2008–2009); *Morro's Club* (2010). Artista vinculante: Paulo Licona (Bogotá).
- *Echando lápiz* (2008–2010); *Saberes y sentidos. Moravia, prácticas de cocina* (2011). Artistas vinculantes: Graciela Duarte y Manuel Santana (Bogotá).
- *Moravia/alto voltaje* (2008). Artistas vinculantes: Ludmila Ferrari y Andrea Solano (Bogotá).
- *Presencia negra* (2008–2009); *Quieto Pelo* (2010). Artista vinculante: Liliana Angulo (Bogotá).
- *Castillo soñado* (2008–2009). Artista vinculante: Catalina Rojas (Bogotá).
- *Susurros* (2008); *No2somos+Moravia* (2009–2010). Artista vinculante: Alejandro Araque (Garagoa, Boyacá).
- *Palabras x m* (2008). Artista vinculante: Rafael Ortiz (Cartagena).
- *Pila Social/Bloque La Huerta* (2008); *Mil pedazos* (2009). Artista vinculante: Manuel Zúñiga (Cartagena).
- *En busca de un tesoro* (2008). Artista vinculante: Luigi Baquero (Medellín).
- *Zonas comunes: tu espacio es mi espacio* (2008–2010). Artista vinculante: Libia Posada (Medellín).
- *Cultura hip hop* (2008). Músico vinculante: David Medina (Medellín).
- *Inventar el agua* (2008–2010). Artista vinculante: Mauricio Carmona (Medellín).
- *Pabellones* (2008). Artista vinculante: John Mario Ortiz (Medellín).
- *Escrituras ex-tendidas* (2008–2009); *Ex-tendidas. Trayecto conjunto de Memoria/ Mujeres de Moravia* (2010–2011). Artista vinculante: Elizabeth Mejía (Medellín).
- *De descarte: el futuro está en la basura* (2008–2009). Artistas vinculantes: Natalia Echeverri y Natalia Restrepo (Medellín).
- *Burrukuku: tejiendo identidades* (2008–2011). Artista vinculante: Paola Rincón (Medellín).
- *La costura como herramienta mediadora entre la plástica y la construcción de narrativas coherentes con la vida* (2008). Artista vinculante: Rosalba Cano (Medellín).
- *Rememorar la nueva flora* (2008). Artistas vinculantes: Colectivo Artístico Social Cartografía del Pasado, José Julián Agudelo y otros (Medellín).
- *Memoria Moravia* (2008). Artista vinculante: Víctor Hugo Jiménez (Medellín).
- *Cocineros Moravia* (2010–2011). Profesionales vinculantes: Paula Villa y Daniel Gómez (Medellín).
- *Nexo Miranda: huellas en la escuela* (2010–2011). Pedagogo vinculante: Fernando Palacios (Medellín).

Para ampliar el conocimiento de estas experiencias y difundirlo entre los diversos grupos focales de trabajo, se editaron varios volantes, publicaciones y artefactos

Periódico cultural y comunitario *¿Qué Pasa?* que circuló entre 2008 y 2011 con doce ediciones que ilustraron los procesos de creación conjunta entre comunidades y artistas, narrados en primera persona por los vecinos y vecinas del lugar. Proyecto Ex situ/In situ: Moravia, prácticas artísticas en comunidad, Medellín.



específicos por cada proyecto artístico: *Castillo soñado* de Catalina Rojas; *Echando lápiz Moravia* y *Saberes y sentidos* de Manuel Santana y Graciela Duarte; *Kit didáctico El Morro* de Paulo Liconá; *Kit de ropa de cama ex-tendidas: trayecto conjunto de mujeres/Moravia*, de Elizabeth Mejía, e *Inventar el agua* de Mauricio Carmona. Así también, el periódico *¿Qué pasa?*, de circulación comunitaria, con doce ediciones masivas; dispositivo pensado para ampliar en sus contenidos la voz propia de los vecinos y vecinas participantes de las propuestas creativas.

Igualmente, se editó un catálogo que compila los diversos procesos desarrollados en estos cinco años, con un tiraje de ochocientos ejemplares, para circulación nacional. La publicación recoge la memoria de cada una de las experiencias realizadas por los artistas como mediadores culturales en las comunidades específicas que vincularon, las reflexiones y constructos teóricos que aportaron estos y el equipo de curadores convocantes, así como el acercamiento estético que la artista visual Natalia Echeverri realizó sobre las apropiaciones culturales, desde las arquitecturas de procedencia, en el sector de El Morro, entre los años 1999 y 2005. Esperamos que estos contenidos sirvan como documentación a los interesados de los diferentes campos disciplinares, a las comunidades vinculadas y al público general, y que susciten reflexiones no solo académicas, sino un debate constructivo sobre las prácticas culturales en la construcción de espacios públicos de diálogo y encuentro entre artistas y comunidades vivas. Para ampliar el conocimiento de esta experiencia se puede consultar la página web: exsituinsitumoravia.com

En retrospectiva, y luego de cinco años de su inicio, consideramos que se ha aportado a un campo del arte ampliado desde las tácticas de la creación colectiva y el ámbito participativo. Se ha desarrollado un proceso, ante todo, respetuoso de la función del arte en la sociedad. El artista, más que un sujeto distante y autista frente a las problemáticas sociales y a las dinámicas de las ciudades, se ha revestido de su rol como mediador y enlace del saber experto con el saber espontáneo. Se trata de reconocer cómo la curaduría no es solo un rol o posición de expertos elevados en su torre de marfil: si hiciéramos un símil entre el concepto de las responsabilidades históricas asignadas al curador de arte, la comunidad igualmente nos ha enseñado que quien más *conoce* y *cuida* de su territorio como objeto de estudio es ella misma; quien mejor tiene *un criterio para elegir* o seleccionar al vecino o al contexto locativo más expedito —el aquí o allá, quién o cómo— para que se ejerza la práctica artística es la comunidad que sirve de guía. Y si de acompañamiento se trata, en el territorio ella, la comunidad, y sus miembros son los que verdaderamente acompañan el trabajo de los artistas, los guían, los protegen, les proponen, los *corrigen*, los invitan, les enseñan. Cuando se da una verdadera relación entre artistas y comunidad, en una comunicación recíproca y sin jerarquías, la comunidad es la cocuradora en la implementación del proyecto.

El papel de artistas vinculantes, mediadores sociales entre la experiencia estética y la experiencia comunitaria, se debe a una actitud generosa y de compromiso, desprendida de todo ego, en un mundo seductor y atractivo cada día para ellos por la voracidad del mercado del arte.

El resultado de este tipo de procesos entre artistas y sujetos no artistas es constatar que las comunidades que participaron en la creación de estos espacios públicos de diálogo y relación se sienten complacidas y orgullosas de aportar a sus barrios y a sus vidas, en la convicción y deseo de establecer puentes con *otros*, sin desconfianza, pensando más en lo positivo que puede generar el encuentro de saberes para el desarrollo de su comunidad y, fundamentalmente, de sí mismos.

En cuanto a la obra de arte, si nos detenemos a analizar qué tipo de construcción estética se ha configurado, seguramente encontraremos que del objeto tradicional del arte no hay mucho. Más que el resultado de un objeto convencional (pintura, dibujo, escultura, etc.), se *inventa* un híbrido entre ideas, diálogos, necesidades, expectativas, reivindicaciones y cosas. Sí, cosas: artefactos que comunican, incluyen, dinamizan, remiten memorias, indagan. Y espacios, nuevos espacios que se refundan, se activan, se incorporan a territorios personales y colectivos. Y por último, intercambios: formas de intercambio, tú traes (artista); yo doy (habitante); yo te guío a través de mi territorio, tú me guías a través del mundo. Dos conocimientos puestos en común, saberes que se cruzan y que envuelven a otros en su trayecto, en sus derivas.

«Es el paso de la obra de arte a una suerte de objeto fronterizo —sostiene Javier Gil (2011)— objetos sin bordes duros, sin principios ni finales predeterminados, y cuyo destino apunta a activar dinámicas y movibilidades [sociales]. Lo producido no son tanto obras —en el sentido usual de la palabra— como "ecologías culturales", porque sin duda el arte *en* comunidad ha expandido los límites del objeto tradicionalmente relacionado a lo artístico hacia espacios híbridos donde la activación de estos se da por el cruce de intereses y negociaciones entre agentes diversos.

El artista como agente social ha descendido de su torre de marfil; en su camino muchas personas no artistas han encontrado en las prácticas artísticas un aliento para construir esperanza.

Referencias bibliográficas

- Asociación Mundial de Educadores Infantiles. s.f. «Educamos: el colectivismo». Disponible en: <<http://www.waece.org/webpaz/bloques/PDF/Colectivismo.pdf>>, consultado el 4 de diciembre del 2012.
- Bourriaud, Nicolas. 2006. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Deleuze, Gilles. 1991. «Posdata sobre las sociedades de control», en: *Lenguaje literario* T. 2. Christian Ferre (Comp.). Montevideo: Nordan. Disponible en: <<http://www.fundacion.uocra.org/documentos/recursos/articulos/Posdata-sobre-las-sociedades-de-control.pdf>>, consultado el 14 de agosto del 2013.
- Gil, Javier. 2011. «Estéticas comunitarias: de lo discutible a lo posible». Intervención en el Encuentro Internacional MDE11. «Enseñar y aprender. Lugares del conocimiento en el arte». Medellín. Disponible en: <http://mde11.org/wordpress/wp-content/uploads/2011/08/Javier_Gil_De-lo-discutible-a-lo-posible.pdf>, consultado el 30 de septiembre del 2013.
- Gil, Javier. 2012. «Los laboratorios de creación en contextos regionales», ponencia, II Encuentro de Investigaciones Emergentes. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano/Instituto Distrital de las Artes-Idartes.
- Huertas, Miguel. 2012. «De lo que investigación en educación nos dice», ponencia, II Encuentro de Investigaciones Emergentes. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano/Instituto Distrital de las Artes-Idartes.
- Laddaga, Reinaldo. 2006. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Laddaga, Reinaldo. 2011. «El artista ya no puede aspirar a ser la conciencia general de la especie». Entrevista de Amadro Fernández-Savater, en: *Fuera de Lugar*, blog de *Público.es*. Disponible en: <<http://blogs.publico.es/fueradelugar/category/reinaldo-laddaga>>, consultado el 12 de noviembre del 2012.
- Posada, Gloria. 1996. «Arte participativo y espacio público en Medellín», en: *Do It*. Catálogo de la exposición. Bogotá: Banco de la República.
- Posada, Gloria. 2013. *Confluencias, arte y ciudad*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Sitios de Internet

Ex situ/In situ: Moravia, prácticas artísticas en comunidad: exsituinsitumoravia.com

TODOS SOMOS

ERRORISTAS: *errare*

machinarium est

Internacional Errorista

▼ Desembarco errorista. 2005. Cumbre de las Américas, Mar del Plata, Argentina.
Foto: archivo Etcétera...



En tiempos de censura y *éxito* nos vemos sometidos a forzar el lenguaje, a llevar las metáforas a su punto máximo, a decir sin nombrar. Al no poder utilizar la palabra *(t)errorismo* ni *(t)errorista* por el peso simbólico y el *peligro* que esto representa, escapamos hacia el juego de palabras. Así nació el Errorismo, *por error*. Alguien, al escribir el texto, olvidó oprimir una tecla.

Hoy, el Errorismo y sus acciones reciben un amplio apoyo de la comunidad internacional, a través de la difusión de sus prácticas y su filosofía, lo que ha llevado a la conformación de nuevas células autónomas de la Internacional Errorista que se expanden por todo el mundo.

Debemos devolverle al Sistema un poco de su propia medicina: ¡ERROR y MÁS ERROR!

En el mes de noviembre del 2005 en la ciudad de Buenos Aires (Argentina), se fundó la Internacional Errorista, compuesta por miembros de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Venezuela, México, Francia, Italia, España, Alemania, Austria, Suiza, Canadá, Rumania, Croacia, Albania, Estados Unidos y Japón; en el marco de las actividades programadas para repudiar la presencia del entonces presidente de Estados Unidos, George W. Bush, y de la reunión de todos los presidentes de América (Cumbre de las Américas) en la ciudad de Mar del Plata (Argentina).

La Internacional Errorista participó en la contracumbre llamada La Cumbre de los Pueblos, donde hubo un encuentro internacional de organizaciones sociales, movimientos de campesinos, partidos de izquierda, ONG, medios de comunicación independientes, organismos de derechos humanos, sindicatos y organizaciones estudiantiles. Se realizaron diferentes actividades, como manifestaciones, actos culturales, recitales, etc.

El contexto era el de una ciudad sitiada por policías y militares. El centro de la ciudad estaba cerrado y era vigilado por tres cordones de seguridad. También se podían ver *mariners* de Estados Unidos vigilando las calles y las playas. Allí se realizó la primera declaración que hoy encabeza este manifiesto: «TODOS SOMOS ERRORISTAS», junto a una serie de acciones *erroristas* que se realizaron en las protestas y manifestaciones callejeras.

EL TEATRO ERRORISTA*

La poética del teatro errorista no inventa escenarios ficticios ni convenciones unilaterales. Busca los escenarios sociales y se apropia de ellos violentamente, irrumpiendo en la escena. La dramaturgia se construye a partir de la sucesión y simultaneidad de errores. Aquí no hay ensayos: la acción dramática nace del error.

El teatro errorista incluye dos categorías:

Actor-cidios: son actores y actrices que pertenecen a la Internacional Errorista —o no— y que se entregan como *suicidas* a la experiencia teatral: saltan al vacío o explotan. No temen a la muerte, pues el teatro errorista es muerte y vida al mismo tiempo.

Espect-actores: son sujetos o multitudes que se ven involucrados en la acción teatral errorista, ya no solo como *espectadores*, sino como *actores* participantes de la *performance* escénica. Los espect-actores son atrapados por los actor-cidios en la magia lúdica del teatro errorista.

La *dramaturgia del error* desarrollada por los actor-cidios y los espect-actores se constituye como la trama central de la obra. Confusión y sorpresas, *lapsus* y actos fallidos son las más valiosas armas del teatro errorista.

Ya no importa quién actúa y quién observa:

Actor-cidios y *espect-actores* conforman una célula viva del teatro errorista que interactúa en el escenario social.

Por eso: ¡No pagamos entradas, no tenemos entradas, no vendemos entradas! Quien quiera entrar, que entre. Si decidimos entrar en escena, lo haremos. Es parte del espectáculo errorista.

* Extractos de *Todos Somos Erroristas*, Primer manifiesto de la Internacional Errorista, escrito en el 2005.

Manifiesto errorista.

Todos somos erroristas. *Errare humanum est*

1.

El *Errorismo* basa su acción en el *error*.

2.

El *Errorismo* es una posición filosófica equivocada. Ritual de la negación. Una organización desorganizada.

3.

El campo de acción del *Errorismo* abarca todas las prácticas que tiendan hacia la LIBERACIÓN del ser humano y del lenguaje.

4.

La falla como perfección, el error como acierto.

5.

Confusión y sorpresa, humor negro y el absurdo son las herramientas preferidas de los erroristas. Los *lapsus* y actos fallidos son un deleite errorista.

dossier

PENSARSE EN COLECTIVO

Por Cesar Ernesto Agudelo Moreno

Esto somos:

El que florece entre cerros.
El que canta.
El que cuida y crece la palabra antigua.
El que se habla.
El que es de maíz.
El que habita en la montaña.
El que anda la tierra.
El que comparte la idea.
El verdadero nosotros.
El hombre verdadero.
El ancestro.
El señor de la red.
El que respeta la historia.
El que es gente de costumbre humilde.
El que habla flores.
El que es lluvia.
El que tiene conocimiento para mandar.
El cazador de flechas.
El que es arena.
El que es río.
El que es desierto.
El que es mar.
El diferente.
El que es persona.
El rápido caminador.
El que es gente.
El que es montaña.
El que está pintado de color.
El que habla palabra legítima.
El que tiene tres corazones.
El que es padre y hermano mayor.
El que camina la noche.

El que trabaja.
El hombre que es hombre.
El que camina desde las nubes.
El que tiene palabra.
El que comparte la sangre y la idea.
El hijo del sol.
El que va de uno a otro lado.
El que camina la niebla.
El que es misterioso.
El que trabaja la palabra.
El que manda en la montaña.
El que es hermano, hermana. (EZLN 2001)

* * * *

¿Qué conlleva el trabajo colaborativo? Deshacerte de tu ego, aportar desde tus conocimientos y no esperar beneficios particulares más allá de los que éticamente necesites para vivir. Pero en la sociedad actual se promocionan ciertos paradigmas que desequilibran el espíritu gregario (Gandini 2003) y como un lastre histórico, en muchas escuelas de arte solamente se alimenta el ser individual y no se implementan acciones que promuevan el trabajo en colectivo.

* * * *



Afiche del evento expositivo del proyecto «Jemeniwe mārā tame» (Los hijos de los verdes), 2006, realizado por la Corporación Tapioca en Mitú, Vaupés, en el marco del 12. Salón Regional de Artistas. Todas las fotos que acompañan a este artículo pertenecen al archivo del autor.

Me llené la boca de *mambe*¹ —por unos instantes no se puede hablar y se debe respirar solo por la nariz o puedes correr el riesgo de ahogarte con el polvo, mojas con saliva la coca y haces una bola que llevas a un lado de la encía, poco a poco vas consumiendo, esto te lleva un buen rato—. Estábamos en San Victorino, una comunidad indígena de Tairaira, Vaupés, a 20 km del río que recibe el mismo nombre de este municipio y que sirve de frontera con el Brasil. El objetivo de la reunión era explicarles la importancia de salvaguardar y promover las costumbres tradicionales como una manera de sobrevivir como pueblo. Una y otra vez

todos nos llenábamos la boca de *mambe*. Aunque ellos no nos entendían muy bien, pues su lengua materna no es el español, todo fluyó perfectamente, claro que gracias a la ayuda de José María, nuestro colaborador en campo, quien tradujo al *macuna* —lengua nativa común en la zona— gran parte de lo que dijimos. Se hicieron preguntas y se dieron respuestas. Al final de la reunión mi sensación fue de satisfacción y creo que la de todos los que participamos. Días después, Milciades, quien estuvo en la reunión me preguntó por qué *mambeaba*, le respondí que así me concentraba en una idea, que la coca era para mí una planta que me permitía conectarme con los otros y llegar a acuerdos (Davis 2004).

1 Preparación de origen indígena a partir de hojas de coca tostadas y ceniza de hojas de *yarumo*. Véase Molano (2011).

* * * * *

Brigitte Baptiste y otros científicos colombianos dicen que el *yagé* contiene una sustancia que nombran como *telepatina* y que se encarga de «conectar a los indígenas con la gente chiquita», pero además «es una planta que posibilita la acción colectiva» y hace que de manera equilibrada vivan en un ecosistema tan frágil como lo es la amazonia (Baptiste 2011).

* * * *

Cuando estaba en tercer o cuarto semestre en la universidad, nos reunimos con varios amigos y conformamos un colectivo que llamamos Proyecto Medusa. De una manera muy informal nos veíamos y tratábamos de realizar, en medio de toda la fiebre universitaria y las múltiples ocupaciones académicas, un trabajo colaborativo. Logramos hacer varios proyectos. Recuerdo que las negociaciones sobre la materialización de algo empezaban con la formulación de una idea básica, alguien hacía una propuesta y la exponía, si había consenso la idea embrionaria se iba transformando a medida que uno y otro opinaban, nos hacíamos preguntas, encontrábamos relaciones con otros proyectos y, finalmente, nos proponíamos un plan de trabajo. Algunos cumplían con lo acordado, otros no; sin embargo, la mayoría de veces las ideas se realizaban, y las que no, las discutíamos en interminables diálogos y así iban madurando. Unas se llevaban a cabo, otras quedaron en el banco de proyectos. Esa es mi percepción, para saber más sería necesario entrevistar a los demás *medusos* (Véase Agudelo 2006).

* * * *

Durante mis 38 años he pertenecido a por lo menos media docena de colectivos, algunos tuvieron un cierto éxito, es decir, algunas personas los recuerdan, otros quedaron en la mente de tres o cuatro. La colectivización de las prácticas artísticas se da por diferentes motivos, enunció algunos de ellos:

Cuando se requiere de otros para llevar a cabo una idea, generalmente por razones de producción, dicho

de manera popular «una sola golondrina no hace llover». Estas ayudas mutuas se pueden dar a manera de convenios o asociaciones estratégicas. En gran medida lo *alternativo* se ha alimentado de las estrategias colaborativas.

Cuando el interés es diluir la autoría y neutralizar el yo, como una especie de anonimato, motivado en ciertos casos por la protección de la intimidad y la seguridad de los que hagan parte del grupo. Esto se pone de relieve también cuando se crean álgos. En resumidas cuentas, es una posición política que pone en duda el canon preponderante sobre el estatuto de *autor*.

Cuando las acciones grupales pueden generar procesos y reflexiones estéticas literalmente comunitarias, es decir, dado que las acciones grupales se producen desde múltiples miradas pueden llegar a dar cuenta de un sentir colectivo. En otras palabras, se hace efectiva la interdisciplinariedad en el acto creativo.

Cuando se forman grupos que comparten ideas e intereses afines estos logran visibilizarse a través de manifiestos, exposiciones colectivas, prácticas colaborativas, etc. (como sucedió con las vanguardias artísticas del siglo XX). A veces estas asociaciones son creadas, posteriormente a los acontecimientos, por historiadores o los mismos artistas.

A veces se llega a un acto colaborativo a partir de un experimento; en este caso se trataría más de un método de creación o de producción artística. Casi siempre se da en el marco de proyectos que se proponen como investigaciones y sobre todo en aquellos en los que intervienen varias disciplinas.

Las prácticas colaborativas se implementan, en ciertas ocasiones, como respuesta a una hegemonía reinante, que en la mayoría de los casos es excluyente. Cuando se da de esta manera lo que se busca, a la postre, es autonomía, la que de una u otra forma permite cierta libertad en los procesos, desinstitucionaliza



Marcha de la campaña «Porque vivir es mejor», 2009, desarrollada en conjunto con varias instituciones del Mitú, Vaupés y que tuvo como objetivo minimizar la ola de suicidios en la población juvenil en esta ciudad.

las prácticas artísticas y deslinda las opiniones de discursos reinantes.

* * * *

Las movilizaciones civiles recientes que se han realizado en muchas partes del mundo: la primavera árabe, Occupy Wall Street, 15M, etc., son la búsqueda de una democratización política real. Las acciones colectivas permiten a los grupos sociales poner en jaque jerarquías de poder hegemónicas, legitiman o no discursos, se convierten en actos de resistencia.

* * * *

Un trabajo en colectivo se nutre de cada uno de los miembros del grupo y su proactividad hace que los proyectos se potencien. Como en la culinaria o en la química, o mejor aún, en la química culinaria hay que buscar el balance de los ingredientes en el momento de poner en práctica una receta, a veces se puede caer en usos excesivos de algunos de aquellos u otras

veces en deficiencias significativas. En las acciones colaborativas se debe partir de un hecho: se está trabajando con caracteres humanos, y esto incide en el desarrollo de las tareas individuales con propósito grupal. Es necesario poner en marcha ejercicios dialógicos, relacionados con la escucha, la tolerancia, la confianza, etc., para así conocerse y dinamizar positivamente los procesos. Se debe tener paciencia porque las prácticas colectivas siempre avanzan de una forma lenta; este tiempo, tal vez, es el que permite consolidarlas y que se afinquen en las comunidades de tal manera que, con el paso del tiempo, se conviertan en pulsiones de vida.

* * * *

Tal vez el balance entre lo colectivo y lo individual está en la *utilidad* de cada quien en el desarrollo de un proceso. Despojando esta palabra de su significado negativo, en un proyecto grupal cada quien debería ser un engranaje que posibilite el movimiento del sistema. Al mismo tiempo que es útil debiera ser

Acción plástica colectiva dibujando el río del proyecto «Réquiem por el río», 2011, desarrollado en el lecho del caño Buque de Villavicencio, Meta.



reemplazable, o mejor *relevante*, a tono con la vieja sentencia que reza así: «los hombres y las mujeres desaparecen, pero las ideas persisten». Quien se *monte en el colectivo* debe tener en cuenta que el bienestar del grupo prima sobre el individual.

* * * *

Durante la «Revolución del Llano» (1946–1953) y con la participación y el aporte intelectual del abogado José Alvear Restrepo, hombre buscador de justicia, que no admitía la discriminación ni los estratos sociales y que sentía profunda desconfianza y aversión por los partidos políticos y sus maquinarias, se gestó un turbión de insurrección popular en donde los llaneros, en un escenario de confrontaciones sociales, políticas, militares y culturales, se vieron impelidos a declararse en rebelión e inventarse la lucha armada en forma concomitante con el surgimiento y maduración de un pensamiento táctico, estratégico y político que reconfigurara el sentido de sus luchas, y que quedó plasmado en las denominadas leyes del Llano,

en cuya elaboración José Alvear Restrepo tuvo una importante responsabilidad. (Corporación Colectivo de Abogados José Alvear Restrepo 2001; véase también 2000)

* * * *

Antes del nacimiento de las guerrillas de los llanos orientales, la organización social en esta región obedecía a la práctica que se denominaba *sabanas comunales*. En una gran extensión de tierra cada quien tenía derecho de apacentar sus ganados y caballos, organizaba una pequeña finca llamada *fundo* en donde, entre otras cosas, construía su vivienda, una huerta de pancoger y las demás instalaciones que necesitara. La convivencia era regulada mediante reuniones periódicas en donde se ventilaban los casos de la comunidad y se decidía sobre ellos. Entre uno y otro comunero existía una norma tácita de colaboración y protección mutua. Todo esto funcionó relativamente bien hasta que llegaron los grandes terratenientes —amparados, en parte, en el aparato estatal— a adueñarse de grandes extensiones



Intervención espacial que hace parte de un ritual realizado por el artista Martín Roa en el marco del proyecto «Inter Cambios», 2012, para el 14 Salón Regional de Artistas, curaduría de la Corporación Tapioca. La acción, desarrollada en la plaza Libertadores de la ciudad de Villavicencio, giraba en torno a la problemática de los árboles en esta ciudad.

de tierra de una forma poco amable. A partir de ese momento las relaciones sociales se organizaron teniendo en cuenta la división entre patronos y peones, lo que no solo generó, por supuesto, abusos y maltratos, sino que además rompió el equilibrio comunitario que se había implementado anteriormente. Esta fue una de las razones por las que se levantó el movimiento guerrillero, alimentado también por la violencia bipartidista y los tristes acontecimientos del 9 de abril de 1948 (Barbosa 1992).

* * * *

Tal vez uno de los elementos más significativos y atractivos que las prácticas colaborativas pueden ofrecer es la posibilidad de la maleabilidad en el proceso de elaboración de la obra artística, esto se debe a la posibilidad de relación que tienen los diferentes agentes del arte en un proceso creativo a partir de lo colectivo —artistas, comunidad, instituciones, etc.—. Se puede hablar de una interacción con el contexto de una manera efectiva, tal vez real, o mejor: vital.

Referencias bibliográficas

- Agudelo, Cesar Ernesto. 2006. «Subámonos al colectivo: revisión y reflexión sobre lo colectivo en nuestro territorio», publicado en la Colección de Ensayos sobre el campo del arte colombiano, compilación. Bogotá: Alcaldía Mayor, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Baptiste, Brigitte. 2011. «El jaguar y la telepatina del yagé». Conferencia de Ciencia en Bicicleta, en el marco del ciclo de conferencias de la exposición «Amazonía Perdida: el viaje fotográfico del legendario botánico Richard Evans Schultes», organizado por el Parque Explora. Medellín. Disponible en: <<http://vimeo.com/22090062>>, consultado el 1 de agosto del 2013.
- Barbosa, Reinaldo. 1992. *Guadalupe y sus centauros: memorias de la insurrección llanera*. Bogotá: Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional, Cerec.
- Corporación Colectivo de Abogados José Alvear Restrepo. 2000. *José Alvear Restrepo, una gesta silenciada*. Bogotá: Rodríguez Quito Editores.
- Corporación Colectivo de Abogados José Alvear Restrepo. 2001. *Terrorismo o rebelión: propuesta de regulación del conflicto armado*. Bogotá: Rodríguez Quito Editores.
- Davis, Wade. 2004. *El río: exploraciones y descubrimientos en la selva amazónica*. México: Fondo de Cultura Económica, Áncora Editores.
- EZLN Ejército Zapatista de Liberación Nacional. 2001. Palabras del EZLN el día 11 de marzo del 2001 en el Zócalo de la Ciudad de México. Disponible en: <http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/2001/2001_03_11_e.htm>, consultado el 2 de agosto del 2013.
- Gandini, Erik. 2003. *Surplus, consumidores aterrorizados*. Productora Atmo Media Network. Suecia. Disponible en: <<http://vimeo.com/35669247?action=share>>, consultado el 1 de agosto del 2013.
- Molano, Alfredo. 2011. «Coca». Conferencia de Ciencia en Bicicleta, en el marco del ciclo de conferencias de la exposición «Amazonía Perdida: el viaje fotográfico del legendario botánico Richard Evans Schultes», organizado por el Parque Explora. Medellín. Disponible en: <<http://vimeo.com/20205794>>, consultado el 1 de agosto del 2013.

COMUNIDADES EN CONFLICTO

Democracia (Iván López y Pablo España)

Madrid, España (2006)

democracia.com.es

La práctica artística de Democracia se inicia a partir de la discusión y el enfrentamiento de ideas sobre cómo abordar una producción concreta o cómo tratar un proyecto determinado. A partir de ahí abrimos nuestro proyecto a distintos agentes y productores con los que colaboramos puntualmente para cada proyecto —diseñadores, músicos, ensayistas, arquitectos, etc.—, quienes dan su particular perspectiva a la hora de abordar la propuesta en la que se les propone participar. Democracia funciona como un nodo de intereses agrupados de manera temporal bajo un mismo objetivo, el cual se aborda necesariamente desde distintas perspectivas: las de cada uno de los participantes en el proyecto en cuestión.

Por otra parte, es importante señalar que uno de nuestros principales objetivos es diluir las propuestas del colectivo en ámbitos diferentes al artístico. En consecuencia, si bien partimos del (o volvemos al) sistema-arte —ya que esta es para nosotros la plataforma desde la que nos proyectamos—, las propuestas que realmente podemos considerar colaborativas son aquellas en las que nuestra práctica ha sido discutida e integrada por un movimiento social —del todo ajeno al arte—, lo que implica la participación activa de este último. Los proyectos que presentamos a continuación son ejemplos de este tipo de colaboración.

No os dejéis consolar, Burdeos, 2009.

Un proyecto en colaboración con *ultras* de fútbol

En el 2009 participamos en Evento, un proyecto que tuvo lugar en la ciudad de Burdeos. Con la intención de repensar el concepto de bienal, su comisario Didier Fiuza Faustino propuso trabajar con intervenciones específicas en el espacio de la ciudad que pudieran desplazarse por distintos puntos de la trama urbana. Democracia planteó un proyecto realizado en colaboración con los Ultramarines, los *ultras*¹ del equipo de fútbol Girondins de Burdeos, una comunidad enfrentada con el poder municipal. Se trata de una colectividad polémica, no solo porque los medios la han asociado con la violencia, sino también por su carácter de agrupación política antisistema.

El proyecto consistió en la inserción de sentencias de carácter político dentro del espectáculo futbolístico —en este caso en el partido entre el Girondins de Burdeos y el Stade Rennes, el 27 de septiembre del 2009—, las cuales cuestionaban la lógica misma del espectáculo. Las arengas —*No os dejéis consolar; La verdad es siempre revolucionaria; Los ídolos no existen; Ellos mandan porque nosotros obedecemos; No tenemos nada salvo nuestro tiempo; El dolor es la única nobleza; El principal campo de batalla es*

1 Grupo de aficionados organizados, conocidos también como hinchas.

No os dejéis consolar («la verdad es siempre revolucionaria»), 2009, Burdeos. Foto: Ximo Michavila, cortesía de Democracia.



la mente del enemigo— fueron exhibidas en diversas pancartas mostradas por los *ultras* durante el partido y también se utilizaron para la elaboración de una edición especial de productos de mercadeo del club (bufandas, banderas, banderines, camisetas y pegatinas), que fueron puestos a la venta en un stand móvil. De este modo, el marco del evento cultural nos permitió utilizar la imagen del club en complicidad con los Ultramarines para hacer evidente su posicionamiento ideológico en las gradas, frente al estadio y la audiencia televisiva del partido.

La naturaleza de la colaboración entre Democracia y los Ultramarines consistió en buscar un lenguaje común —recuperar palabras— con el que se pudiera

representar una ideología compartida.² Además, tal como fue interpretado por los propios Ultramarines, el proyecto fue un acto de reivindicación de una comunidad conflictiva que tuvo lugar en una plataforma comunicativa establecida a partir de un evento artístico

2 La propia historia del Girondins de Burdeos lleva inscrita una tradición libertaria. Salvador Artigas era futbolista y durante la Guerra Civil española fue piloto del Ejército Republicano. El último avión republicano que salió de España lo pilotó él. Al aterrizar en Francia, fue a parar al campo de concentración de Gurs. Lo sacó de allí Benito Díaz, exiliado español que entrenaba al Girondins de Burdeos, quien hizo lo mismo con otro prisionero, Paco Mateo, para que jugaran en el equipo que dirigía. Mateo era desconocido en España, pero era ídolo en Burdeos, tanto que en los carteles se anunciaba: «Juega el Girondins con Mateo». En aquel Girondins jugaban otros exiliados republicanos: Mancisor y Urtizberrea. Juntos ganaron el primer título oficial del Girondins de Burdeos, la Copa de Francia en 1941, durante la ocupación alemana. Urtizberrea hizo los dos goles en la final que le dieron el triunfo al equipo bordelés.



No os dejéis consolar, stand móvil con productos de mercadeo del club de Girondins de Burdeos, Burdeos, Foto cortesía de Democracia.

de relevancia en la ciudad. Esto muestra la importancia del *capital simbólico* que puede generar una comunidad concreta para reafirmar su diferencia y fortalecer su autonomía.³

Sin Estado, asentamientos ilegales de la Cañada Real Galiana en Madrid (proyecto en progreso)

El proyecto Sin Estado, desarrollado de manera colaborativa entre Todo por la Praxis, Santiago Cirugeda y Democracia, se planteó como una intervención social, con la que se ofrecía a las asociaciones vecinales y no gubernamentales que estaban constituidas en los

asentamientos ilegales de La Cañada Real (Madrid)⁴ una colaboración desde el arte y la arquitectura para afrontar problemas puntuales, al tiempo que se aportaban los recursos económicos necesarios para su desarrollo. Es importante destacar que el proyecto fue puesto en marcha en un momento en que estos asentamientos estaban sometidos a un proceso de

3 Con el fin de preservar su autonomía, los Ultramarines se negaron a aceptar cualquier ayuda económica que les pudiéramos ofrecer; las ganancias obtenidas con las ventas de los productos de mercadeo se destinaron a una red de comedores sociales de Burdeos.

4 La Cañada Real Galiana es un antiguo camino de trashumancia que alberga más de dos mil viviendas y casi cuarenta mil habitantes repartidos en quince kilómetros de terreno. Las primeras construcciones se remontan a la década de los setenta, cuando los vecinos de los ayuntamientos más cercanos (Vallecas y Getafe, entre otros) construyeron allí pequeñas casas de campo. Con el paso del tiempo, el asentamiento ha ido creciendo y se ha configurado de forma cada vez más compleja. Existe una importante población de los antiguos vecinos a la que se ha sumado población inmigrante tanto nacional como extranjera, entre la que se destacan los marroquíes y los rumanos. En el espacio de La Cañada Real conviven el tráfico de drogas con el asentamiento de negocios de construcción en terrenos públicos; infraviviendas chabolistas con chalés y hoteles ilegales con casas de campo.

Sin Estado, valla con el logotipo, asentamientos en la Cañada Real Galiana en Madrid. Foto cortesía de Democracia.



desalojo y derribo y se encontraban bajo una intensa campaña mediática que criminalizaba a sus habitantes.

Algo consustancial a este proyecto es que se financió a través de ayudas para el arte que provinieron de una administración responsable de aquella situación, lo que se logró con la concesión de una ayuda a la creación artística de Matadero.⁵ Mientras desde las concejalías de Urbanismo y Medioambiente se apostaba abiertamente por el derribo de La Cañada, la concejalía de las Artes del Ayuntamiento de Madrid le concedía ayuda al proyecto artístico. De este modo, Sin Estado empleó los recursos de la administración local para cuestionar sus propias políticas urbanas mediante acciones de carácter social.

Entre las distintas intervenciones llevadas a cabo en La Cañada Real a petición de asociaciones y vecinos

5 Matadero Madrid. Centro de creación contemporánea del Ayuntamiento de Madrid. Ayudas a la creación, 2009.

podemos mencionar la construcción de unas gradas para el campo de fútbol —uno de los pocos espacios de socialización de la zona—; la edición y distribución de *La guía del desalojado*, que informaba a los vecinos de fórmulas legales con las que evitar desalojos o parar el derribo de sus casas; y la construcción, con contenedores reciclados, de unas aulas para cursos de formación dirigidos a los vecinos. Además, de forma autónoma se llevaron a cabo varias acciones destinadas a dotar a La Cañada Real de unos símbolos y una iconografía propios que enfrentaran la imagen de aquel territorio que los medios estaban creando.

La denominación de este proyecto como *Sin Estado* tiene una doble lectura. Por un lado, responde a la mencionada voluntad explícita de desviar fondos públicos destinados al arte contemporáneo hacia intervenciones de carácter social, justo allí donde la misma administración se rehúsa a llevar a cabo cualquier servicio social. Por otro, el nombre hace

referencia a un territorio marginal, desregulado, ajeno a las estructuras legales y administrativas.

Un punto fundamental del proyecto Sin Estado es su voluntad de *acompañamiento*, que no se plantea como una acción puntual, sino como un trabajo continuo que sigue la evolución de la situación y mantiene un diálogo permanente con vecinos y asociaciones. En estos momentos, el proyecto tiene como objetivo construir un parque en una zona chabolista y diseñar un Plan Director de la Cañada alternativo al plan oficial propuesto por la Comunidad de Madrid.

Subtextos, Manresa, 2010

Dentro de las artes dramáticas el subtexto es lo que hay debajo del texto; es decir, las emociones, sentimientos, ideas o concepciones vitales que laten bajo las líneas de cada diálogo; lo que cada personaje piensa y siente realmente en su fuero interno, pero que no se explicita en el diálogo. Si pensamos en la ciudad como un texto que ha sido construido con los mensajes que proliferan en el espacio público, su subtexto sería el de los antagonismos dados entre las distintas comunidades que conforman una determinada ciudadanía: aspiraciones, reivindicaciones, autorepresentaciones que nunca llegan a reflejarse en el canal comunicativo que es ese mismo espacio público.

Este proyecto de Democracia se configuró como una acción en los medios de comunicación y se dirigió a una comunidad específica de la ciudad de Manresa: los inmigrantes marroquíes. La estrategia consistió en insertar mensajes escritos en árabe⁶ en el mobiliario urbano para publicidad (*mupis*) y en anuncios emitidos por la televisión local. Estos mensajes pretendían visibilizar la heterogeneidad propia de la sociedad civil: por un lado, el idioma utilizado solo era legible

6 La traducción de las distintas frases en árabe son las siguientes: *No os dejéis consolar; Arriba los de abajo; Todo el poder para el pueblo; Libertad ¿para qué?; Los ídolos no existen; El principal campo de batalla es la mente del enemigo; La esclavitud crece sin medida cuando se le da apariencia de libertad; Ellos mandan porque nosotros obedecemos; La diversidad es la vida, la uniformidad es la muerte.*

para la comunidad marroquí, pero por otro, el resto de la ciudadanía tomaba conciencia de la existencia de este grupo en el seno de la vida social y de sus particularidades culturales a través de la grafía árabe en propaganda de apariencia institucional.

Si la primera fase del proyecto planteó la ocupación de un espacio mediático, en una segunda fase se estableció una alianza con la asociación Bages per a Tothom, que trabaja para el diálogo intercultural. El objetivo de trabajar en conjunto con este grupo fue realizar un programa de televisión en el que representantes de la comunidad marroquí de Manresa reflexionaban sobre el significado de los carteles en su ciudad —aquellos elaborados durante la primera fase—, así como sobre su experiencia en torno a este hecho.

Este proyecto desveló un racismo latente en la sociedad catalana y provocó el ataque a los *mupis* y la puesta en marcha de un grupo en Facebook⁷ en contra del proyecto. Por su parte, los medios de comunicación locales criticaron la idoneidad de la propuesta dado el contexto de crisis y posible confrontación cultural, y abogaron por una suerte de pacto de silencio en torno a la realidad de una sociedad multicultural y a los conflictos que esta situación conlleva.

Frente a las reacciones racistas por parte de los ciudadanos de Manresa y al cuestionamiento promovido por los medios, el Ayuntamiento, a través del concejal de Cultura, manifestó el fracaso de un proyecto que debería de haber movido a un entendimiento entre distintas comunidades y no a un enfrentamiento abierto. Por su parte, la asociación Bages per a Tothom vio en esta acción la posibilidad de ampliar su campo de acción, que si bien está cubierto en el plano asistencial, necesita incidir en el ámbito de la discusión pública. Este proyecto y la polémica que generó ofrecieron una posibilidad de diálogo en torno a las políticas oficiales de integración y al modelo que

7 EN CONTRA DE LA PUBLICITAT ARAB! volem saber que s'anuncia al nostre país! El grupo, que llegó a contar con 18.000 seguidores, está ya desactivado.



se está siguiendo para hacer posible la convivencia de las distintas comunidades culturales en Manresa.

Contexto, camuflaje, comunicación

Podemos hablar de los proyectos expuestos como prácticas artísticas de código abierto en el sentido en que no son originales. En efecto, la inserción en los medios de comunicación de otro tipo de narraciones y la distribución de mensajes distintos a los hegemónicos por medio de tácticas de guerrilla de la comunicación, así como el uso de herramientas propias del arte y la arquitectura al servicio de un movimiento social o una comunidad determinada, son prácticas comunes. La originalidad propia al arte, entendida como novedad estética, pierde aquí su sentido, mientras que es el contexto el que se carga de importancia. Estas prácticas son estrategias que adquieren su eficacia dependiendo de dónde y cuándo se ponen en marcha, no de su originalidad.

Por otro lado, también nos encontramos con la necesidad de que estos proyectos circulen sin nombre, sin la etiqueta de *arte*. La percepción colectiva del

espacio del arte como un espacio donde todo cabe y todo se permite da lugar también a una anulación de su posible potencia para crear espacios de fricción, de discusión y reflexión. Este camuflaje permite la posibilidad de superar el ámbito de lo puramente artístico, de ir más allá de una audiencia especializada en unos circuitos preestablecidos.

Estas cuestiones inciden en un concepto central: entender el arte como una acción comunicativa y completamente pública, siendo su finalidad cuestionar la narración dominante del mundo.

LE CAMBIAMOS SU GUSTO CON MUCHO GUSTO

El Sindicato (Efraín Arrieta, Alberto del Castillo, Ramiro Gómez, Carlos Restrepo y Aníbal Tobón)*
Barranquilla (1976–1979)

Por María Estrada-Fuentes

Con el lema «Le cambiamos el gusto con mucho gusto», El Sindicato fue el primer grupo de artistas colombiano que se unió no solo para estimular la producción individual —pues ninguno de sus miembros abandonó su obra individual mientras se mantuvo el grupo—, sino para producir de manera colectiva sin que los sellos individuales pudiesen ser identificados en las obras. Este énfasis en lo colectivo fue premiado con la obra *A.la.cena con zapatos* (1978) en el XXVII Salón Nacional de Artes Visuales, lo que marcó su reconocimiento nacional e internacional, pero también significó el fin de dicha colectividad.

Este texto tiene como objetivo presentar en orden cronológico, de manera breve y descriptiva, las trece obras que precedieron a *A.la.cena con zapatos*, última pieza del grupo Barranquillero El Sindicato, las cuales son prácticamente desconocidas en la historia del arte nacional. También haré una breve referencia a la importancia de la práctica teatral y las herramientas de la *performance* que utilizó el grupo en algunos trabajos.

Quiero agradecer a Aníbal Tobón y Ramiro Gómez por su gran generosidad, su sentido del humor y su tiempo.

* Para cada exposición el colectivo contó con la participación de varios artistas, entre otros: Norman Mejía, Carolina Franco y Gabriel García Márquez.

Gracias a ellos pude adentrarme, con tinto y sin afa-
nes, en los archivos y el mundo de El Sindicato.

«Si nuestra obra tiene un sabor político, también es salsa del trópico»

El grupo de creación artística colectiva El Sindicato inició formalmente sus actividades el 4 de junio de 1976 con la exposición «Espacios de actitud». Su sede de trabajo, un local ubicado en el barrio Abajo de Barranquilla (Calle 41 # 46–208), también fue el espacio que utilizaron para hacer la mayoría de sus exposiciones, incluyendo la recién mencionada. Este lugar era la sede del Sindicato Asomar, para ese entonces ya inexistente, y fue por este motivo que se adoptó el nombre para el grupo.

Efraín Arrieta, Alberto del Castillo, Carlos Restrepo y Ramiro Gómez, todos egresados del programa de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico y antiguos miembros del grupo de teatro que Aníbal Tobón dirigió en dicha universidad entre 1970 y 1972, fueron los miembros fundadores del grupo e hicieron dos exposiciones antes de que Tobón volviera a Barranquilla a finales de 1976, luego de cuatro años de ausencia.

La fortaleza de este grupo radicó en su exploración y entendimiento colectivos del proceso creativo. En la creación de sus trabajos el uso del lenguaje fue fundamental. Gran parte de sus obras fue resultado

Fotografía de la página 10 de *Diario del Caribe*, 18 de marzo de 1977. Todas las imágenes que acompañan este texto son fotografías y archivo digital de la autora (2008).



de juegos de palabras, discusiones que partían de la observación detenida de un objeto, de los términos que usamos para nombrar las cosas, de las acciones y de sus definiciones en el diccionario. Con El Sindicato —un escritorio a diez manos—, El Sindicato estructuró la mayoría de sus proyectos. Es por esto que los títulos de sus trabajos a veces complementaban o le otorgaban un sentido adicional a las piezas. Al enmarcar su trabajo como *arte de sistemas*, nombre asignado a todas las prácticas artísticas experimentales y de corte conceptual de la época, este colectivo se autodefinió como un grupo experimental pionero en la producción de vanguardia.

Con la primera muestra, «Espacios de actitud» (junio de 1976), se dieron a conocer en la prensa local y anunciaron su intención de iniciar actividades como grupo. Luego, en septiembre del mismo año, se realizó la exposición «Montones», que consistió en eso precisamente: montones de material de desechos

organizados de manera individual por cada miembro del grupo. Cada montón fue ubicado en el local/taller/espacio de exhibición en relación con los otros. En ese momento las características de la obra individual de cada miembro podían ser apreciadas e identificadas. Solo con el trabajo siguiente, «Dispersar» (septiembre), el carácter de creación colectiva que caracterizó a El Sindicato se hizo evidente.

En «Dispersar», los miembros del grupo dispersaron los montones que cada uno había hecho, presentando así una de sus premisas de trabajo: fundir la individualidad de tal manera que no se sepa qué es de quién. Las otras dos reglas eran: producir un arte no comercial, efímero, y trabajar únicamente con material de desecho. En el mes de diciembre del mismo año (1976) se realizó la muestra «Aguinaldos» y se inauguró el grupo de teatro La Carretica, que dirigía el nuevo miembro del grupo, Aníbal Tobón. Para esta muestra los niños de barrio Abajo fueron invitados a una fiesta en el local y



«Hojarasca», fotocopia encontrada en el archivo personal de Aníbal Tobón.

los aguinaldos —regalos dados en época de Navidad— que recibieron fueron piezas cuidadosamente elaboradas con material de desecho, y dulces.

Mientras «Dispersar» fue la deconstrucción de un gesto anterior para mostrar el camino a seguir, «Fachada» (marzo de 1977) fue la primera aproximación consciente que hizo El Sindicato a la producción de un objeto en creación colectiva. Este proyecto consistió en la construcción de un muro de veinte por diez metros que remedaba la estética de un tugurio. El objetivo fue generar una reacción en el público ante la confrontación con un objeto de gran escala que no correspondía a los cánones estéticos de la producción local de la época.

El trabajo que produjeron después de «Fachada» fue «Hojarasca» (junio de 1977), pieza con la cual empezaron a apelar directamente a los sentidos del espectador, haciéndolo cocreador de la obra. Durante casi dos semanas, la galería La Escuela estuvo llena de hojarasca producida con una mezcla de hojas y ramas secas de palma, matarratón y almendro, entre otros árboles. En la mitad de la sala de exposición había un chamizo y una silla vacía. Atado a la silla había un ejemplar del

libro *La hojarasca*, de Gabriel García Márquez, artista invitado a participar en esta exposición. El escritor no pudo asistir, pero envió un ejemplar del libro dedicado a El Sindicato, el cual formó parte de la muestra.

En el caso de «Hojarasca», el olor seco y arenoso de las hojas, junto con el sonido que se producía a partir del contacto del espectador con la pieza, hacía de los visitantes cocreadores del trabajo. La *performatividad* de un visitante incidía en la experiencia sensorial de los demás: liberar el olor de las hojas al hacerlas crujir con el peso de los pasos sobre el piso era una experiencia individual —como lo es toda experiencia de contacto con un objeto artístico— que indiscutiblemente afectaba la experiencia de los demás visitantes. Esta apelación directa a los sentidos fue retomada en varias piezas producidas en 1978, sobre las cuales hablaré más adelante.

También en el 77 hubo dos trabajos que marcaron pautas de las producciones del año siguiente: «El salón dentro del salón» (junio) y «Colgandejo» (octubre). Con la primera, El Sindicato ganó su primer premio: El Segundo Concurso de Icetex. «El salón dentro del salón» fue un espacio ambiental donde el

grupo fusionó por primera vez las artes visuales con la disciplina que había unido siete años antes a sus miembros: el teatro. En un pequeño espacio el grupo recreó una exposición de pinturas que sirvió como escenario para la puesta en escena de una breve pieza escrita a diez manos, en la cual se criticaba la actitud frívola y superficial de la gente en las inauguraciones. Esta pieza teatral fue repetida un par de veces durante el tiempo que duró la exposición.

«Colgandejo», la última muestra realizada en 1977, es quizás una continuación de «El salón dentro del salón» por la manera en que el trabajo forzaba al espectador a reevaluar la manera de aproximarse al objeto artístico. Para esta muestra se usó ropa vieja, que fue colgada de distintas maneras en el espacio de exhibición en lugar de pinturas. La acción de colgar la ropa fue parte de la exposición: sin actuar ni representar, por medio de movimientos simples El Sindicato hizo del montaje de la pieza una *performance*.

Con sus trabajos, además de reflexionar sobre la dinámica social y la producción cultural en Barranquilla, El Sindicato también buscaba llamar la atención de la gente sobre hechos que pasaban desapercibidos, como episodios de la historia del país o situaciones sociales y económicas de la región. Los trabajos producidos en 1978 son un reflejo de la mezcla de humor e incidencia política que el colectivo buscaba tener. En lo que resta de este texto continuaré con un recorrido cronológico y una breve descripción de los seis trabajos que fueron expuestos durante ese año; para acercarme luego a la terminación del texto y de El Sindicato, a raíz de la premiación en el XXVII Salón Nacional de Artes Visuales.

«Corraleja» (marzo) fue una fiesta de celebración en homenaje a las fiestas de corraleja. Con la participación de unas esculturas de toros de la artista Cristina Franco, la plaza frontal de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico en Barranquilla

Invitación a «Corraleja», encontrada en el archivo personal de Aníbal Tobón.



fue el escenario para una recreación de dichas fiestas. Un mes más tarde, El Sindicato construyó un caserío que relleno de pólvora en un solar ubicado frente a la sede de la Universidad, al otro lado de la calle —contiguo a La Perla, la casa de Alejandro Obregón—. Treinta años de conmemoración del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán fueron el motivo de esta pieza llamada *Violencia (9 de abril)*, caracterizada por la explosión de la pólvora, que destruyó completamente la puesta en escena y generó caos en el elegante barrio El Prado.

En julio de ese mismo año la entrada a la Galería Quintero fue bloqueada con una *Barricada* —nombre de la obra— que hizo referencia a mayo del 68 y fue acompañada de dos barricadas más: una en la vía al aeropuerto Ernesto Cortissoz y otra en la vía al mar —antigua carretera a Salgar—. *Avanzada* (octubre) fue la única pieza pensada para ser realizada fuera de la ciudad, como un homenaje al poeta El Tuerto López. Una serie de zapatos pintados de rojo fueron

colocados simulando una marcha en avanzada hacia el Monumento a los Zapatos Viejos en la ciudad de Cartagena.

Velorio (noviembre) es un trabajo melancólico y agresivo que se desarrolló en la sede de El Sindicato. Contó con la participación de Pacho Bolaños, también conocido como *el poeta de los negros*. En esta ocasión, El Sindicato hizo tumbas para todas las personas e instituciones vivas y activas, respectivamente, que querían enterrar en ese día. Bolaños, quien era conocido por sus cantos en velorios de Palenque, cantó lo que él quería que cantaran el día de su propio velorio, mientras los asistentes celebraban la muerte de los demás.

En mayo de 1978 El Sindicato ganó el primer premio del II Salón Regional de Artes Visuales con la obra *A.la.cena con zapatos*: una alacena de madera sobre la cual fueron clavados alrededor de trescientos zapatos viejos, encontrados en la calle y recogidos por los miembros del grupo en las calles y basureros de la ciudad. La



Invitación a «Barricada», encontrada en el archivo personal de Anibal Tobón.

muestra de este salón tuvo lugar en el Teatro Municipal Amira de la Rosa, que aún estaba en construcción. Para entrar al auditorio de este teatro primero había que subir unas escaleras amplias: la alacena estaba ubicada justo al final de estas escaleras y era lo primero que veía quien visitaba la muestra. El intenso olor era fundamental, pues de nuevo confrontaba al espectador y lo invitaba a reevaluar la idea de *arte*. El juego de lenguaje hacía referencia a códigos de comportamiento que forman parte del repertorio —cenar con los zapatos puestos— y que no corresponden con la imagen de la pieza.

Este mismo trabajo participó y ganó en el XXVII Salón Nacional de Artes Visuales. Al aceptar estos premios, el grupo fue fuertemente criticado, pues durante los años anteriores El Sindicato había mantenido una actitud crítica ante el sistema, por lo que aceptar el premio era visto como formar parte de aquello a lo que se oponía. Se le exigió a El Sindicato que asumiera una posición definitiva: o contra el sistema o con él,² disyuntiva que terminó por dividir el grupo meses después y puso punto final a dos años de intensa actividad.

Comentarios finales

Afirmar, como lo hicieron sus integrantes y como se ha hecho en múltiples ocasiones tiempo después, que El Sindicato fue pionero en el arte de vanguardia y el trabajo colectivo es, en mi opinión, una suposición ingenua y a la vez ambiciosa. No creo que haya sido así, y espero que nuevas investigaciones demuestren que en otras partes del país hubo colectividades que le hicieron jaque al sistema y que se divirtieron produciendo un arte escurridizo e irreverente. Para poner un ejemplo sobre cuán arbitraria puede llegar a ser la adjudicación del título de *pionero*, en 1977 este grupo trabajaba la *performance* como parte de sus obras; esto es, trece años antes de la premiación en otro Salón Nacional (1989) a María Teresa Hincapié, conocida

por muchos como la pionera de la *performance* en Colombia —por no mencionar las distintas *performances* que hubo en las distintas versiones del Salón Atenas—. Seguramente hay muchos de estos casos: grupos de artistas realmente enfocados en la idea de producción colectiva que se mantuvieron al margen del sistema y por eso no sabemos de ellos.

Sin embargo, hay que reconocer que El Sindicato se terminó precisamente por la manera en que fue absorbido por el sistema. Con el premio de noviembre de 1978 se le exigió al grupo que dejara *A.la.cena con zapatos* en el museo, algo que marcó una profunda ruptura con toda su producción anterior y con una de sus *reglas*: que sus trabajos fuesen efímeros. Dejar una huella tangible, un objeto para que circulara en distintas exposiciones era para el grupo convertirse en un *miembro tangible* del medio artístico y empezar a funcionar con una lógica diferente. Estas presiones externas terminaron generando profundas divisiones internas que condujeron a la separación definitiva del grupo, en 1979.

Referencias bibliográficas

- Arocha, Luis Ernesto. *Corraleja*. Video. Disponible en la Cinemateca del Caribe.
- AA.VV. 1979. *Suplemento del Caribe del Diario del Caribe*, junio de 1977 a enero de 1979.
- Tobón, Aníbal. 2008. Entrevista con la autora. Audio.
- Gómez, Ramiro. 2008. Entrevista con la autora. Audio.
- Thompson, Nato (ed.). 2012. *Living as Form: socially engaged art from 1991 to 2011*. Boston: MIT Press.

2 Para ampliar esta información se pueden revisar el *Suplemento del Caribe del Diario del Caribe* en el mes de diciembre de 1978.

ENTRE COLECTIVIDADES, INDIVIDUALIDADES Y OTRAS UTOPIÁS

Por Franklin Aguirre

Este texto es una reflexión en torno a mi experiencia como fundador o integrante de colectivos como el grupo Matracas, que posteriormente se convirtió en TÄI/The Art Incubator, o el recientemente fundado Arte al Sur, conformado por artistas del sur de Bogotá, en su mayoría autodidactas o emergentes, que hacen parte del programa Artecámara Tutor de la Cámara de Comercio de Bogotá. De igual manera, baso mi opinión en mi participación en colectivos como Martes Colectivo, Nadie Opina y Cooperartes, además de algunos que se pierden en el tiempo. Sin embargo, hago énfasis en los colectivos nacidos en las universidades pues, a mi modo de ver, son a la vez los más versátiles y los más frágiles.

Los comienzos

Mi experiencia en el trabajo con colectivos nació muy temprano en la Universidad Nacional, donde no solo encontré nuevos amigos, sino también la posibilidad de intercambiar destrezas y habilidades en las entregas colectivas de las clases. Este grato ejercicio dio como resultado una serie de cuestionamientos que se convirtieron posteriormente en proyectos (como el elegido por el grupo Matracas para participar en el XXXVI Salón Nacional de Artistas, donde el colectivo recibió una mención de honor) y que dieron lugar a procesos

como la creación de la Bienal de Venecia de Bogotá,¹ procesos durante los cuales Matracas se transformó en un grupo de artistas con búsquedas individuales (destino natural de cualquier colectivo).

Por fortuna, tanto el Salón Nacional de Artistas como los recientemente creados Salones Regionales —antes inamovibles y poco cuestionados— han abierto siempre un espacio al trabajo en colectivo. Esto contrasta con la forma en que funcionan los nuevos salones corporativos o concursos auspiciados por empresas de renombre como bancos o compañías dedicadas a la producción de cigarrillos o bebidas alcohólicas (productos que paradójicamente no tienen un efecto muy positivo en la sociedad), y pronosticaron el agotamiento de un sistema estrecho y un cambio de prácticas en el arte.

Los colectivos artísticos usualmente tienen su origen en los espacios académicos, pues allí es más fácil encontrar intereses afines, que no solo se basan en las actividades curriculares, sino también en las

1 La Bienal de Venecia de Bogotá (BVB) es un evento artístico que nació en el año 1995 en la Universidad Nacional de Colombia como una alternativa experimental extracurricular. Este proyecto surgió a partir del clima de cambios que se vivía en aquel entonces en muchos sentidos, y que era especialmente evidente en el programa de Artes Plásticas de la Universidad y en el tipo de arte que se producía en aquel momento, tanto en Bogotá como en el resto del país.

que se desarrollan fuera de ellos. Es más, el hecho de disfrutar de la misma música, de vestir de manera similar o de vivir en barrios cercanos son suficientes motivos para esa agremiación. Sin embargo, son las destrezas diferentes las que dan versatilidad a los colectivos, pues en estos hay tareas de todo tipo por cumplir. Una de ellas —tal vez la menos divertida pero la más necesaria— es la administración, ya que de la fluidez de las dinámicas internas y de la sostenibilidad de tales procesos depende la supervivencia de los grupos.

Hace algunos años, en la academia se consideraba que administrar, gestionar, planear y poner en obra procesos eran habilidades más pertinentes en el diseño industrial, el diseño gráfico o la arquitectura que en las artes visuales. Hoy esto es diferente, pues parte del éxito de los artistas contemporáneos radica en poder contar con tales habilidades o al menos con un equipo de trabajo especializado que les permita traducir sus ideas de la manera más efectiva.

La creación colectiva y colaborativa

Un colectivo es, en un principio, el nicho más adecuado para crear propuestas un poco más arriesgadas e *irreverentes* que aquellas que se plantean habitualmente de manera individual, ya que esas iniciativas no tienen un autor visible. A pesar de esto, con el paso del tiempo, y en parte gracias a los constantes fracasos de este tipo de ideas usualmente innovadoras, los integrantes optan por renunciar o conformar nuevos colectivos con otras líneas de acción, los cuales se ven enriquecidos por la experiencia acumulada de procesos previos. Sin embargo, en el arte de hoy es cada vez más importante trabajar en grupo, no solo en la posproducción de los artefactos y las puestas en obra, sino también en su producción y concepción, pues así como un artista individual necesita de todo un ecosistema, un colectivo necesita todavía más de esos aportes plurales para su posterior circulación, socialización, documentación, crítica e inserción.

El debate por el tema de la autoría

Al igual que sucede en los grupos de *rock* en los colectivos hay cambios constantes, algunos integrantes eventualmente se destacan y resultan fundando nuevas bandas, algunas con éxito y otras sin él. Es difícil encontrar colectivos que duren más de dos o tres años, pues además de lo efímero de los contenidos del arte, que están en constante reedición, vienen con el tiempo los problemas económicos y personales, propios no solo de este tipo de colectividades, sino de muchas otras (y tal vez de todos los grupos humanos).

Al igual que los aciertos, las fallas de los colectivos son compartidas por sus miembros, o al menos así debería ser. De todas maneras, el trabajo en colectividad les da la oportunidad a todos los integrantes de plantear ideas y potenciarlas gracias a los aportes de los demás y a los momentos de contingencia, muy frecuentes en esta forma de operar, lo cual sirve para afinar los procesos y para medir la resistencia y la versatilidad de los integrantes del colectivo.

Las prácticas artísticas con las comunidades

Una de las características de los jóvenes es querer cambiar el mundo (al menos su mundo cercano). Por esto, todo tipo de movimientos que quieren dar un nuevo orden a las cosas o cambiar paradigmas caducos, sirven de inspiración. De este tipo de pensamiento de borde o *revolucionario* los artistas usualmente toman prestados algunos métodos o actitudes activistas.

En consecuencia, los artistas establecen lugares alternos a los habituales, pues lo último que quieren es pertenecer a los sistemas tradicionales o hegemónicos. En este punto emprenden la búsqueda de nuevos territorios a través de prácticas cartográficas y otras dinámicas propias de las ciencias sociales, que hasta hace muy poco tiempo han comenzado a ser implementadas en los departamentos de artes visuales (cabe anotar que de una manera muy somera).

Las relaciones que establecen los artistas de forma intuitiva (y porque no decirlo, también valiente) se van haciendo gradualmente más complejas, pues el encuentro con las comunidades implica la mutación constante de metodologías preestablecidas y el desmonte de muchos prejuicios.

Las estrategias de materialización de las obras

Este punto es destacable, ya que una colectividad implica la reunión de información y destrezas diferentes pero afines, las cuales confluyen en interesantes soluciones, siempre innovadoras que redundan en beneficio de la optimización de estrategias posteriores. Estas soluciones pueden ir desde lo plenamente objetual hasta lo procesual o virtual. De todas formas, es importante resaltar que no hay resultados perfectos, pues es en las fallas de los procesos en donde se aprende de la fragilidad de las metodologías y que las fórmulas deben ser elásticas, nunca rígidas, pues gracias a los errores se fortalecen los procesos.

En las prácticas relacionales, que tienen lugar en un contexto o sitio específico, es imposible dar cuenta de la dimensión real de cada acción al transcribirla a un espacio museal. Es gracias a un pensamiento multi-sistémico (como el que se da en los colectivos) que las experiencias se traducen en contenidos simbólicos, los cuales, a su vez, son plasmados en imágenes, acciones o documentos fijos o en movimiento. Estos últimos productos, sin embargo, solo pueden servir como prácticas de sensibilización o de documentación, pues para percibir la obra en su dimensión real hay que estar allí donde sucede.

La comercialización y circulación

En el aún incipiente mercado del arte nacional, donde muchas de las operaciones se hacen de manera casi oculta porque está *mal visto* vender arte, el producto de un colectivo artístico no tiene muchas esperanzas. Sin embargo, es posible *venderlo simbólicamente* al ponerlo en circulación en escenarios académicos, como salones o museos universitarios; en espacios oficiales, como centros culturales; en ámbitos internacionales con representación local, como consejos, alianzas y

afines; o, finalmente, en espacios autogestionados (para no llamarlos *independientes*, pues en muchos casos tal independencia es bastante cuestionable).

Algunas maneras interesantes y efectivas de poner en circulación estas prácticas son las residencias artísticas y los proyectos comisionados. Allí los artistas en colectivo pueden transcribir sus prácticas a otros contextos y generar diálogos con otros creadores en nuevos entornos, donde no hay afectos de por medio ni tiene lugar la endogamia local, que a veces detiene o contamina los procesos.

La relación con el público

El público como ente genérico no existe; se debe hablar, más bien, de *los públicos*, los cuales se fragmentan respectivamente según su ubicación geográfica, su edad, su sexo, sus creencias espirituales, etc. En este sentido, cada uno de los integrantes de un colectivo aportará una mirada diferente. Al partir de sus experiencias personales y de sus influencias directas e indirectas, los artistas de un colectivo pueden dar lugar a una dimensión que refleje la ideología de un grupo humano particular, compuesto por sus correspondientes diversidades.

Esta segmentación puede direccionar al grupo hacia soluciones efectivas ante problemas artísticos que hayan sido planteados por el colectivo. No obstante, es conveniente invitar eventualmente a integrantes temporales cuya experticia o destreza particular sea conveniente para el efectivo desarrollo de los procesos, quienes ojalá provengan del contexto donde se realiza la investigación. Tales integrantes móviles podrán abandonar el colectivo después del proyecto por diversas razones, pero la experiencia y sus potencialidades futuras quedarán en la mente de todos.

Todo artista trabaja para un público y decide qué nivel de acercamiento quiere establecer con este. De todas maneras, se requiere de una serie de herramientas mínimas propias del mercadeo cultural y de los estudios de públicos para poder hacer un acercamiento efectivo en términos de interacción. No todos los artistas

tienen estas capacidades, pero tal vez un miembro de su colectividad sí las tiene. De lo contrario, el colectivo deberá ser asesorado por profesionales, o al menos estudiantes, de estas disciplinas.

Las nuevas maneras de estar

El nuevo siglo ha traído, entre otras ventajas, nuevas formas de *estar*. La *presencialidad* es cada vez menos necesaria, pues las redes sociales han dotado de una suerte de ubicuidad a quienes participan en ellas. Es posible estar en cualquier momento, en cualquier lugar. Ahora son otras dinámicas las que reúnen a las personas; de hecho, ya no es necesario que se conozcan personalmente para poder *estar juntas*. Esta triste condición hace que se piense en dos nuevos grandes grupos: quienes están conectados a dichas redes y quienes no lo están. En este sentido, la hiperconexión actual hace que todos los que pertenecen al primero de estos grupos sean miembros de un colectivo, lo quieran o no. Ahora es solo cuestión de especializar tales colectivos, que se aglutinan más por cuestiones sociales que por motivaciones estéticas.

Al igual que un carpintero o panadero necesita insumos para su producción y una cadena de mediadores para poner en circulación sus productos, los artistas han necesitado siempre un sistema de producción y estrategias de circulación e inserción. La diferencia es que ahora las redes sociales han visibilizado algo que siempre ha estado ahí y siempre lo estará, algo ineludible: la condición de trabajar en colectividad.

CALLES TOMADAS

Mapa Teatro

Bogotá, Colombia (1984)

mapateatro.org

Por Adriana Urrea, Pontificia Universidad Javeriana

En el umbral

En 1986, Mapa Teatro llegó a Bogotá. Tras un poco más de una década de formación en Europa, Heidi y Rolf Abderhalden regresaron a la ciudad donde habían trabado sus primeras amistades.

En su retorno, los hermanos trajeron una casa, la *Casa tomada* de Julio Cortázar, que configuró las ruinas como uno de los destinos importantes de Mapa Teatro y abrió las puertas al impulso de tomarse las calles. En esta obra de teatro un hombre y una mujer, hermanos según Cortázar, recorren en sesenta minutos, sin musitar palabra alguna —a excepción de un *no* que resuena casi al final del juego—, una rayuela de arena de ladrillo. Los acompañan en su juego la luz y los sonidos de una flauta y un contrabajo que los persiguen. Cada cuarto-de-cuarto/-cuadro-de-rayuela que es tomado por el sonido es abandonado por los hermanos para quedar luego sumido en la oscuridad.

Al cabo del tiempo, los hermanos se hallan desamparados, los ojos desencajados, en el umbral de la casa, que no es otro que el borde del escenario. En ese límite el hombre y la mujer juegan *mikado*. Ese juego oriental que exige el máximo de destreza motriz y agudeza de visión a los cuerpos, que se desplazan a ras de tierra para ir levantando uno a uno, sin mover a los adyacentes, los finos palos de madera que uno de los jugadores ha lanzado sobre el piso creando, al azar,

una caótica construcción que debe hacer desaparecer si quiere ganar.

Él y ella, con la casa en ruinas detrás, la huella del *mikado* y un pez rojo en una pecera de mesa, quedan a merced de los miles de ojos que han sido testigos de este desplazamiento hacia el vacío. No queda nada. Solo las miradas. En una primera aproximación a la pregunta por el aura, Walter Benjamin dijo:

Aquel que es mirado —o que se cree mirado—, levanta su mirada, responde con una mirada. Tener la experiencia del aura de una aparición o de un ser es darse cuenta de su capacidad de levantar los ojos o de responder con una mirada. (Benjamin 1999, 149; la traducción es mía)

Desde entonces, la estrategia de Heidi y Rolf Abderhalden ha sido tomarse la calle para así seguir levantando los ojos, responder a las miradas de las mujeres y los hombres de la multitud e invitarlos a tomarse sus vidas. Con ellos, Mapa Teatro ha acumulado tomas y ha producido una geografía poética rica y diversa en la que caben múltiples lenguajes y todas las lenguas del mundo. Los hermanos Abderhalden saben, como el autor martiniqués Édouard Glissant, que «nos hallamos en un momento histórico en el que comprobamos que el imaginario humano necesita de todas las [...] lenguas del mundo» (Glissant 2002, 42).

Heidi y Rolf Abderhalden en *Casa tomada*, 1985, Suiza. Foto archivo de Mapa Teatro.



Ruinas, despojo y multilingüismo; con estos a cuestas, ella y él han traspasado el umbral de esa *Casa tomada* para tomarse la vida.

Las tomas

Cuando no es posible sentirse en casa, cuando no se está ni aquí ni allá, ni dentro ni fuera, solo resta constituir lugares comunes, y si estos no están a la mano, es preciso tomarse los espacios para convertirlos en lugares. Una *toma* tiene múltiples significados: militares, éticos, médicos, técnicos, cinematográficos. Afirmo que las tomas de Mapa Teatro apuntan a todo el registro semántico de la palabra en cuestión, pero ante todo a lo constitutivamente colectivo de las tomas. Con ellas, Mapa Teatro le ha apostado a

[...] una poética que atraviesa la *okupación* y navega en red, [...]. Una lucha de apropiación de herramientas cada vez más potentes, de expresión de deseos cada vez más ricos y lenguajes cada vez más eficaces, de goce de una comunicación cada vez más abstracta y de una poética cada vez más singular. (Negri 2000, 76)

El trabajo de Mapa Teatro es un hacer poético/político/productivo que da lugar a una poética de la multitud, entendida esta como esos *muchos*, ese plural que «aborrece la unidad política, no estipula pactos ni transfiere derechos al soberano, rehúsa la obediencia, se inclina hacia formas de democracia no representativa» (Virno 2005, 225), y que es «un conjunto de singularidades contingentes» (228).

Consciente de que esta multitud contemporánea puede aceptar la servidumbre y de que es constitutivamente incompleta, Mapa Teatro ha propuesto múltiples tomas en las que todos los participantes aceptan los retos de un principio de individuación; es decir, un proceso de tensión entre lo singular de cada vida y una potencia anónima, tensión que genera un excedente y que atraviesa los cuerpos. Por ello, a sus tomas les cabe la definición de lo bello que propone Negri, ese «producto de una acción colectiva de liberación que se presenta como excelencia del ser» (2000, 58).

La estrategia de las tomas le imprime a Mapa Teatro una marca de contingencia, inquietud, *nomadía* y experimentación que diluye fronteras entre las disciplinas y las artes, entre los artistas y los no artistas. Así, entre la toma y el laboratorio Mapa Teatro ha explorado el potencial creador que Rolf Abderhalden ha denominado *comunidades experimentales*, las cuales implican:

[...] imaginar un proceso artístico al interior de una comunidad específica, a partir de un *mito* o de un *relato fundador*, capaz de generar la producción de narraciones e imágenes constructoras de subjetividad. [...] orientar y articular sensibilidades, artísticas y no artísticas, en la gestación de una experiencia humana colectiva: un puente entre individuos y pequeños colectivos y un grupo de artistas y profesionales de otras disciplinas para la creación temporal de una *comunidad experimental*. Esta comunidad se fue configurando, a lo largo de un proceso experimental, como un pequeño *laboratorio del imaginario social*: un laboratorio de construcción y reconstrucción de imágenes y relatos de habitantes en el espacio narrativo de esta gran ciudad. (Abderhalden, 2003, 19–20)

A la efervescencia que imprimen las tomas se le debe agregar el estado de reflexión comunicante y sin fin que tiene lugar en Mapa Teatro. Son reflexiones límite, riesgosas, sobre las relaciones entre prácticas artísticas y prácticas micro y macropolíticas; sobre las posibilidades, compromisos y formas contemporáneas de lo que Occidente reconoce como arte y sus lenguajes de expresión. A través de ellas se enfrenta con sobrecogimiento al horror y la violencia, a la injusticia y el cinismo; y se plantean las posibilidades simbólicas de su denuncia o señalamiento. Estas reflexiones tratan sobre la actualidad o *inactualidad* de lo bello y sobre las relaciones entre este y lo siniestro; en ellas se discute sobre el rigor estético, el activismo, el teatro posdramático, la *performance*, el sonido, el movimiento, el cadáver, lo grotesco y el erotismo, la palabra, las múltiples crisis —de la representación, del arte y los artistas, de la subjetividad—; y también sobre la risa, los discursos y las prácticas amorosas, las posibilidades de la experiencia, el travestismo, las fronteras —tan móviles, frágiles y transparentes, con sus riesgos y posibilidades, que se trazan en esta época entre lo íntimo, lo privado y lo público—, el mito



Ensayo de *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, Purisai, India.
Foto: Juan Carlos Dávila, archivo de Mapa Teatro.

—como relato detonador de más relatos—, el fragmento y la actualización.

En esta constante inquietud han transcurrido veintiocho años. Seis tomas merecen destacarse.

Una de ellas es la puesta en escena de *Horacio* de Heiner Müller,¹ estrenada el 10 de diciembre de 1993 para conmemorar el día internacional de los Derechos Humanos. Terminado el ciclo de presentaciones de *De Mortibus. Requiem para Samuel Beckett*, Rolf y Heidi Abderhalden trabajaron durante casi un año con ocho internos de la Penitenciaría Central La Picota: Jaime Acevedo Mesa, Nelson Acosta Izquierdo, Edilberto Delgado Quintero, César Estupiñán, Omar Gaviria Roa, Luis Hernando Jaramillo, Iván Darío Londoño y Rodrigo Nieto Tejedor para el montaje de *Horacio* cuyo programa de mano decía «Ningún hombre es otro hombre».

Al entrar al teatro, los guardias que escoltaban a los presos les quitaban las esposas que traían desde su salida de la prisión. En escena ellos eran hombres/actores emancipados, y se constituyó así una comunidad experimental que se movía entre la prisión y el teatro. El desplazamiento entre espacios imaginados y espacios reales llevó a que este grupo de presos tomara conciencia de su singularidad y su vínculo con esa potencia anónima que es el mito.

En el programa de mano de *Horacio* Heidi y Rolf se preguntaban si su trabajo como creadores, previo y posterior a esta obra, habría permitido o desataría el mensaje «de antes o de después de la historia» que, según Müller, el teatro —como botella al mar— traía. Mi respuesta es sí. El trabajo posterior en Bogotá, pero sobre todo el trabajo con la comunidad rural de Purisai, al sur de la India, confirmó que la ruta de las tomas era ya irreversible. Con los

1 Vale la pena resaltar que *Horacio* está pensado como una puesta en nuestra lengua y en nuestro tiempo, puesta en cuerpo y alma, puesta en luz, puesta en papel, puesta en espacio, puesta en texturas, puesta en escena. Lo cual implica el gesto de poner; es decir, suponer que no hay nada allí por naturaleza. Poner sería así un gesto necesario de la vida.

campesinos de este pueblo, herederos de la tradición del *Theru-k-koothu*, se hizo la puesta en escena del cuento de Gabriel García Márquez *Un señor muy viejo con unas alas enormes*. Esto significó entrar a otra lengua, a otra tradición, a otro tiempo. Durante cuatro meses, diez colombianos convivieron en ese lugar de la India, donde cada día de ensayos tenían un público que entraba a formar parte de esa comunidad experimental, cuya característica era la capacidad para gozar y encontrar siempre lo nuevo en la repetición, algo propio de una tradición que lleva milenios representando sus mitos fundacionales.

Cinco años después, quince antiguos habitantes del barrio Santa Inés —conocido como el Cartucho—,² reubicados por la administración distrital de Bogotá, fueron los protagonistas de la *comunidad experimental* que dio lugar a cinco video-sonido-instal-a(c)ciones: *Proyecto Prometeo primer y segundo acto* (2002/2003), *Re-corridos* (2003), *La Limpieza de los establos de Augías* (2004) y *Testigo de las ruinas* (2005). En estos proyectos Mapa Teatro trabajó ya no con presos, ni campesinos, sino con una comunidad de desplazados y desalojados, y se convirtió así en testigo durante cinco años de la última fase de la demolición del barrio Santa Inés y de la construcción sobre sus vestigios del parque Tercer Milenio de Bogotá. El barrio se convirtió en *El Cartucho*, un lugar del despojo, una suerte de «comunidad aislada»: un espacio de abrigo y de recurso, donde se daba, pese a las condiciones adversas, «una solidaridad orgánica [...] entre las personas, entre los sectores, entre las instancias», que se «crea por la propia existencia de un grupo de un lugar» (Santos 1999, 34).

2 El antiguo barrio de abolengo Santa Inés se tornó, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, en un tugurio, expendio de drogas y de armas. Dada su cercanía a la Casa de Nariño, sede del Gobierno central de Colombia, el alcalde Enrique Peñalosa (1997–2000) incluyó en su Plan de Desarrollo la demolición de este barrio, lo cual implicó el desalojo de sus habitantes, indigentes vulnerables y excluidos de todo sistema de protección social. La alcaldía de Mockus (2001–2003) trazó un plan de reubicación con el fin de aliviar la magnitud del problema social que este desalojo significó.



Mapa Teatro, *Extraxxxas amazonas*, 2010, Bogotá. Foto: Santiago Sepúlveda, archivo de Mapa Teatro.

El proyecto de Mapa Teatro puso freno a las abstracciones excesivas, mostró la violencia de las decisiones impuestas desde la verticalidad, del todo insatisfactorias desde el punto de vista social, político y moral. Ana, la habitante de la última casa demolida, rescata la memoria de la vida en El Cartucho haciendo arepas en *Testigos de las ruinas*. Ella nos recuerda que allí, en ese espacio tomado por el hampa y los desplazados, se delinquía, pero también se resistía.

Posterior a este trabajo se han desarrollado otras tres *comunidades experimentales*: una con transformistas y dos que abordan la violencia traída por los grupos armados ilegales y el narcotráfico en Colombia: *Extraxxxas amazonas*, *Santos inocentes* y *Discurso de un hombre decente*, respectivamente. Estos trabajos reafirman la voluntad de abandonar la casa segura, cómoda y familiar y emprender la toma de las calles.

La convivencia con las transformistas ha develado que es más importante travestir la realidad que desnudarla, pues hace visible la inquietud de la vida y permite pensar el arte en clave de movimiento, de opacidad y de densidad. Las dos obras del tríptico de la violencia que se han producido, *Santos inocentes* y *Discurso de un hombre decente*, han configurado el delirio que estaba presente en *Casa tomada*. En la primera, la violencia y la fiesta van de la mano en Guapi (municipio del Cauca), que celebra cada 28 de diciembre la fiesta de los Santos Inocentes rememorando la matanza de Herodes y la esclavitud; en la segunda, el discurso sobre la justicia se traza en las prácticas de terror del narcotráfico, en cabeza de Pablo Escobar. Estas tomas han logrado «organizar el pesimismo» del que hablaba Benjamin, parando oreja, disponiendo el olfato, aguzando la ironía para «la sorpresa, la novedad, la inventiva», y gracias a ellas espacios

Mapa Teatro, Santos inocentes, 2010, Bogotá. Foto: Mauricio Esguerra, archivo de Mapa Teatro.



ERRATA# 7 | DOSSIER

estigmatizados para y de la muerte y el crimen se develan como lugares de posible emancipación.

Referencias bibliográficas

- Abderhalden, Rolf. 2003. «Laboratorio del imaginario social», en: *Proyecto C'úndua*, Rolf Abderhalden et ál. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Benjamin, Walter. 1999. «Qu'est-ce que l'aura?», en: *L'oeuvre d'art à l'époque de W. Benjamin*, Bruno Tackels. Paris: L'Harmattan.
- Benjamin, Walter. 2005. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Díaz, Bertha. 2011. «Rolf Abderhalden: el arte y el artista como proyectiles», en: *El sótano. Revista de Artes Escénicas* n.º 1. Málaga. Disponible en: <elsotano- revista.org/old/revistaelsotano/numero1/devivavoz/devivavozabd.html>, consultado el 5 de marzo del 2012.
- Glissant, Édouard. 2002. *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Müller, Heiner. 1996. *Germania muerte en Berlín*. Hondarribia: Argitaletxe HIRU.
- Negri, Toni. 2000. *Arte y multitud. Ocho cartas*, Raúl Sánchez (ed.). Madrid: Mínima Trotta.
- Virno, Paolo. 2005. *Cuando el verbo se hace carne*. Madrid: Traficantes de sueños.

EL TRABAJO COLECTIVO SOBRE LA DIFICULTAD DE ESCRIBIR UNA ÚNICA HISTORIA

Nombres Propios (Jaime Cerón, Andrés Gaitán T., Humberto Junca, Oscar Monroy, Juan Carlos Ricardo, Sonia Castillo y Berta Ibáñez)
Bogotá (1992–)

Introducción 1

Se me ha encargado, por parte de esta revista, escribir un texto sobre mi experiencia en el colectivo al cual pertenecía (o a lo mejor aún pertenezco) y he creído justo, por las características que ustedes más adelante leerán, que mi voz personal traicionaría aquel quehacer que nos ha unido. De tal manera que he organizado una voz múltiple que dé cuenta del recorrido que hemos tenido, invitando a los amigos que hacen parte de este colectivo. La voz de Sonia Castillo no se encuentra de manera directa por una razón muy puntual: ella está justo en este instante concentrada escribiendo un libro en el cual un capítulo está dedicado a los proyectos en grupo que hemos desarrollado. Sin embargo, su participación, así como la de Berta Ibáñez, que se encuentra viviendo en Toulouse (Francia), está siempre presente.

Introducción 2

Creo que lo más justo antes de iniciar este documento es hacer alusión a lo que en innumerables medios dijo Tristan Tzara sobre el movimiento Dada: que este no es nada ni significa nada. Y así lo quisiera porque bien podría decir que el grupo no es nada ni significa nada..., empezando porque nunca tuvo intenciones ni pretensiones de ser un grupo y no se proyectó metas o fines como tal. El grupo se fue transformando en grupo y cuando lograba algo parecido a un grupo, se desvanecía para volver a empezar.

1.

Salí de la Universidad Nacional con un cartón debajo del brazo que decía «Maestro en Artes Plásticas», en el año 1992. Pero solo tres o cuatro años después pude exponer mis cosas. En ese entonces era terriblemente difícil para un recién egresado exponer. Creo que el único espacio disponible, a comienzos de esa década —después de la crisis del arte inflado por el narcotráfico y entre bombas, atentados y apagones— era el Salón Nacional de Arte Joven del Planetario de Bogotá. Las galerías hacían maromas para conservar sus pesitos y su credibilidad y ni se molestaban en escuchar a un recién graduado. Cómo han cambiado las cosas: ahora me parece que lo difícil es ser un artista sénior y mantenerse a flote entre tanto y tan competitivo muchacho.

Sin embargo, tercamente y haciéndome el loco (porque no cumplía con los requisitos establecidos) presenté dos proyectos, uno al Salón Nacional y otro no recuerdo a dónde. Y no pasé a nada. Luego de haber sido un estudiante brillante, sentí que las puertas del mundo del arte se me cerraban en las narices, o mejor, en las manos. Me machucaron mis preciadas manos como castigándome por tratar de meterlas en donde no debía.

Afortunadamente, el trabajo en grupo me salvó de
Andrés Gaitán T. una depresión y de ponerme a manejar taxi. De hecho,

Aparecen en la imagen: Andrés Gaitán, Berta Ibáñez, Humberto Junca, Juan Carlos Ricardo y en la parte de atrás Sonia Castillo. 1992. Foto del archivo del grupo Bogotá Ltda.



amigero que soy, que siempre he sido, estuve en dos grupos casi simultáneamente. Uno fue P. F. Marca Registrada, formado con amigas y amigos de la universidad más pequeños que yo y que aún cursaban su pregrado. Su energía y su candor me alimentaban y yo les retribuía con mis conocimientos y mi (sospechosa) experiencia de graduado.

El otro grupo fue un colectivo que tuve con mis pares, con chicas y chicos de mi generación. No recuerdo cómo se armó. Tengo muy mala memoria. No sé si ya estaba constituido y me colé. No sé si fui miembro fundador. No sé. No me pregunten. Este grupo tuvo una vida relativamente larga y muchos motes. Le cambiábamos de nombre de acuerdo al proyecto y al evento (Sueños Regionales, Recuerdos Inolvidables Producciones, Carlos Casas S. A.). Con este grupo participé en mis primeros Salones Regionales y Nacionales (para los jurados, desde entonces, la unión hace la fuerza). Y era muy loco porque lo que veía que habíamos hecho me gustaba y a la vez me parecía extraño. Como que yo nunca habría hecho algo así. Pero ese es el encanto del trabajo en grupo, su valor: es un golpe a mi ego de artista, que tiene que negociar sus ideas con el otro, fundirlas, mestizarlas, injertarlas, deformarlas, diluirlas, transformarlas; cosa difícil pero satisfactoria. Además, compartíamos los gastos y finalmente hacíamos lo que se nos daba la gana... o mejor, lo que le daba la gana a ese monstruo de seis o

siete cabezas que éramos nosotros. Monstruo versátil, además, de la serigrafía y el cartel urbano a la video instalación, la fotografía mural, el *performance*, la escultura, el dibujo... nos le medíamos a todo.

Fue una buena escuela el trabajar en este grupo y crecer midiendo a pulso mis puntos de vista, mis ideas. E hicimos cosas notables. Aún creo que nos robaron el premio del XXXVII Salón Nacional de Artistas; pero claro, como los jurados no vieron nuestros dispensadores de «Polvos de Estación», obviamente no podían premiarnos.

Creo que el último trabajo que hicimos fue *Pentimentos*, una instalación dibujística en la Sala Alternativa de la Galería Santafé del Planetario de Bogotá, bajo el nombre de Ruinas Faber, en el 2003. Y no es que el grupo se haya acabado, no es que nos hayamos peleado o algo así (de vez en cuando nos reunimos para comer y charlar un rato). De manera muy natural nos fuimos alejando. Yo me puse a trabajar en mis cosas. Es como si estuviéramos de vacaciones. Por eso no es descabellado pensar en un regreso. Sería divertido; pero ¿cómo manejar el tiempo, cómo encontrarnos ahora que estamos cargados de responsabilidades?

Una cosa hace imposible que me olvide de aquellos años de trabajo en grupo: mi casa es grande y por común acuerdo (aunque no recuerdo haber estado muy



Arriba: Extroversión, intervención en espacio público. Abajo: Introversión en el IV Salón Regional, 1992-1993, Corferias, Bogotá. Foto del archivo de los grupos Bogotá Ltda. y Sueños Regionales.

contento con la decisión) conservo la mayoría de las piezas (algunas monumentales) que hicimos. Debería pasarles un trapito, limpiarles el polvo.

Humberto Junca Casas

2.

Pere Salabert habló en una conferencia en la Universidad Nacional, por allá en los inicios de los noventa, acerca de la marginalidad, de la desaparición del centro, de la disolución del *gran yo* moderno. Recuerdo que dibujó una grilla en la cual todos los nodos donde se cruzaban las líneas horizontales y verticales eran pequeñas verdades que nos acercaban a una idea, pero ninguna de estas verdades primaba sobre la otra.

Hubo un momento, durante la carrera de Artes, en que se empezaron a rotar muchos textos sobre la

posmodernidad. En muchos de ellos se hablaba acerca de la recuperación de lo marginal; en algunos se cuestionaba el andamiaje que el medio había construido alrededor de la firma del autor, en otros se hablaba acerca de la multiplicidad de la obra. Recuerdo con agrado el momento en que llegaron a mis manos algunos cuentos y ensayos de Jorge Luis Borges en los que mencionaba que el budismo zen, a pesar de ser una filosofía y un estilo de vida milenarios, era más actual que cualquier otro pensamiento puesto que hacía énfasis, entre otras cosas, en la supresión del *yo*, en la negación del ego, en que el paso de uno por el mundo no implica tener que dejar huella.

Creo que esas situaciones pudieron influir en el hecho de que en un momento dado, sin que nos hubiésemos puesto de acuerdo, sin que incluso se mencionara explícitamente algo de esto que acabo de escribir, o sin que se declarara un *manifiesto* o algo parecido,

nos empezamos a reunir semanalmente en casa de mis padres y surgió una primera propuesta que lanzaba una voz de alerta sobre la ecología. No es que fuésemos *verdes* o algo parecido. Simplemente surgió dentro de conversaciones informales una idea suelta y fue tomando forma hasta que llegó un día en que estábamos como poseídos por el proyecto, arropados con vestidos mandados a hacer para la ocasión, perfectamente diseñados y cosidos de plástico verde, repartiendo unas postales en el parque de Lourdes. Si hubo registro de aquel momento, nunca se contempló guardarlo, porque nuestra intención nunca fue la de crear una hoja de vida o la de saber si éramos un grupo constituido o no.

Si adjunto a este documento unas imágenes es porque con el tiempo esa idea va cediendo espacio hacia los vicios que el medio impulsa y nos ha obligado a construir un nombre dentro del anonimato. Veo en ello una de las razones por las cuales a lo mejor ahora no estamos trabajando en proyectos con tanta asiduidad; como en los *readymades* de Duchamp, la gracia se pierde si se repite eternamente. Algún día, sin

embargo, como suele suceder con los grupos que nacen de la amistad y que prefieren la amistad al grupo mismo, desarrollaremos algún proyecto que vuelva y surja de la nada en alguna reunión suelta.

Andrés Gaitán T.

3.

Recuerdo algunas entrevistas de televisión a grupos de *rock* en las que, ante la reiterada pregunta: «¿Cómo nació la banda?», la respuesta se hacía también reiterativa: «por amistad».

Creo que nacimos abiertos, dispuestos y espontáneos; era la llamada y salida al mundo; *extro-versión* eso era. La ciudad como símbolo del mundo era el escenario perfecto para establecer vínculos con los, más que espectadores, activadores de la obra.

Realidades distintas, mundos aparte, la lucha por el diario vivir era dura, muy dura, pero el solo plantearse el desarrollo de una idea nos metía en una dinámica de hacer, y de hacerlo bien.

Proceso de la obra *Pentimentos*, dibujada en la pared de la Sala Alterna de la Galería Santa Fe, 2003, Bogotá. Foto del archivo del grupo Ruinas Faber.



Hubo mucho de ser joven y tener una fe ciega en lo que hacíamos. ¿De eso no se habla? *Sorry...*

Nos hacemos menos (en número) y más viejos, y seguro menos sabios. Y nos miramos los ombligos, somos el cuerpo que representa otros cuerpos.

Me ha gustado siempre eso de crear una obra que se adapte al espacio que la ha de contener o la mera excusa de la que parte para ser representada. Será que ejemplifica un cuidado por lo que ya existe, un respeto por lo que es.

Tirar la piedra y esconder la mano. La obra como un grafiti o nosotros como grafiteros, intervenir y luego desaparecer. Seguro no tanto como eso, pues era imposible mantener el sigilo.

Cada nuevo nombre ponía el partidador en ceros para abordar una obra. Aun cuando ese nombre no era definido desde el inicio, desde ese momento ya sabíamos que éramos otros.

Pentimentos tal vez definía lo que yo creía que éramos: hijos de una generación violenta que, al tratar de racionalizar esa realidad, hacíamos catarsis en un trabajo desmesurado en imágenes y rabioso en ese rayar las paredes en trazos minúsculos para lograr lo perfecto. Y luego lo perfecto simplemente desaparecía cubierto por galones de pintura, como un grito que se ahoga.

Juan Carlos Ricardo

4.

Los integrantes de este grupo trabajan dentro de la actividad plástica y visual contemporánea desde 1992. Al grupo siempre le interesó la tensión entre el espacio oficial y reconocido (museo, galería) y los lugares alternos, donde es posible rescatar miradas ajenas que nutren esa posibilidad física *del otro*, donde nos sentimos más relacionados. Es por ello que el trabajo en grupo se mantuvo fiel, durante tantos años, al cuestionamiento de la importancia del trabajo

individual y, por ende, del culto al nombre propio, en oposición a lo anónimo y a la posibilidad de realizar una obra sin una única firma.

Al no evidenciar una firma dentro del mismo grupo, y al escoger un nombre específico para cada una de las presentaciones que se hicieron, nos alejamos y nos abstenemos de caer en la posibilidad de elaborar un yo a través del cual se leerán las obras de una exposición y no el contenido de las mismas. Los trabajos que realizamos se inscriben dentro de un marco de pluralidad en todo el sentido con que este concepto se pueda leer. Algunos de los nombres usados para la presentación de nuestros proyectos fueron: Bogotá Ltda., Sueños Regionales, Momentos Inolvidables Producciones, Re-Nueva Ecología, Carlos Casas S. A., Recuerdos Inolvidables Producciones, Invasores del Espacio, Sociedad Anónima, Ruinas Faber, Pentimentos, Los Anónimos...

Oscar Monroy



Proceso de la obra *¿Cómo se imagina usted La Habana?*, trabajo en espacio público, 2003, VIII Bienal de La Habana, Cuba. Foto del archivo del grupo Bogotá Ltda.

5.

Una de las situaciones más divertidas y a la vez más dicientes de la manera como operaba este *grupo* surgió una vez en un clase de Historia del Arte Colombiano en la Universidad Nacional, en la que el profesor mencionó el carácter efímero y transitorio del trabajo artístico concebido desde prácticas de asociación y colaboración. Él decía que la corta duración de los colectivos artísticos ratificaba la importancia del proceso individual de creación artística, que había sido determinante dentro del campo artístico. Al mencionar varios de estos colectivos emergió para mí la hilaridad, porque entre los seis o siete colectivos *efímeros* que citó estaban Sueños Regionales, Recuerdos Inolvidables Producciones, Nueva Ecología, Bogotá Ltda. y Carlos Casas S. A. Yo le señalé al profesor que paradójicamente esos ejemplos que acababa de presentar apuntaban en la dirección contraria, porque cinco de los colectivos mencionados eran en realidad uno solo, que para ese entonces llevaba más de una década de trabajo continuo y había participado en algunos de los más relevantes certámenes y proyectos. Le mencioné que la idea de cambiar constantemente de nombre tenía que ver con confrontar la estética del nombre propio, al generar un yo ficticio que pareciera surgir de la obra y no al revés.

Jaime Cerón

ANTIPALÍNDROMAS HABLEMOS DE LO —NO HABLADO— BIEN HECHO

Polvo de Gallina Negra (Mónica Mayer [1954] y Maris Bustamante [1949])

Ciudad de México (1983–1993)

A veintinueve años de haber iniciado actividades, acciones y ataques primarios, secundarios y terciarios al sistema patriarcal y falocrático latinoamericano y global, las fundadoras–guerreras del grupo Polvo de Gallina Negra dormimos muy bien y hasta satisfechas de nuestros logros como artistas feministas. Nuestras acciones y propuestas nos condecoran.

¿Y eso a qué viene?, se preguntarán. Cualquiera que haya tratado de oponerse a ideas, mitos o hábitos estructurales imperantes en el lugar donde nació y creció habrá experimentado a nivel primario, en carne propia, lo que nosotras vivimos en esos veintinueve años. Siempre he creído que fuimos muy fuertes como jóvenes mujeres, ya que, como a todas, estos sistemas insertados desde nuestras casas nos han humillado, ninguneado y maltratado por decidir hacer cosas por todas nosotras en lo público, en tanto mujeres. Imagínense que toda la vida una de las maneras más *elegantes* para detenernos fue compararnos con otras personas, tanto hombres como mujeres. Así, las más sumisas y apocadas de las mujeres ganaban el concurso de ejemplos a seguir. Respecto a los hombres, los más exitosos y machistas representaban los mejores partidos que, según las versiones aprendidas, nos rechazarían. Afortunadamente, decidimos hacer pareja con hombres que querían apartarse de sus propios mitos y prejuicios precedentes y así, cuando las dos nos conocimos y pudimos armar varias

propuestas para ponernos delante del monstruo, ya contábamos con seguridad familiar propia, muy alejada en su práctica y valores de nuestro núcleo familiar original.

Esta especie es tan imperfecta y con tantos errores de diseño que trabajar para ella es una tarea que casi nadie quiere asumir. Una cosa es vivir la vida y otra vivirla para enfrentarse a estos *entueftos*. Escogí este término adrede porque creo que lo podría defender como feminista.

Nunca nos interesó convertirnos en ejemplo de nada. A veces, cuando acciones humanas acertadas se convierten en ejemplares, las verdaderas opciones de hacer algo interesante corren el riesgo de ser también cooptadas. Se convierten en ejemplo aquellos que quieren ser santos, y por eso, a pesar de su radicalidad inicial, al final quedan, otra vez, encerrados en los mismos valores morales de los que quisieron huir. Mónica Mayer y yo nunca aspiramos a ser ejemplo ni a competir con nadie. Lo que quisimos fue triunfar primero sobre nosotras para decidirnos y ubicarnos por fuera del discurso hegemónico interminable, recibido e incrustado desde que nacimos. Muchas veces he dicho en público que primero quise ayudarme a mí misma, y que en el camino encontré que como yo había millones. Ahí es donde la posición personal se convierte en un posicionamiento político voluntariamente aceptado.

Logo Polvo de Gallina Negra. El grupo se formó en 1983 y sus objetivos eran rescatar la historia de las artistas del pasado, promover el trabajo de las artistas vivas, evidenciar el sexismo en los medios y crear obras que lo contrarrestaran utilizando el sentido del humor. Todas las fotos que acompañan este artículo son cortesía de las artistas.



Palabras más, palabras menos, Mónica ha dicho lo mismo otras tantas veces.

Cuando Mónica y yo empezamos a colaborar ya sabíamos que se puede trabajar a nivel individual y/o en colectivos a pesar de las miserias humanas, contenidas en estas maquetas a escala que incluyen todas las características y comportamientos de nuestras sociedades. Ya sabíamos por experiencias profesionales previas que las dos modalidades ofrecen ventajas y desventajas, pero que, definitivamente, cuanto mejores sean los individuos, mejores serán los trabajos y proyectos, tanto a nivel individual como colectivo.

A nivel individual se avanza de cierta manera y en grupo, de otra. En este caso, por tratarse de una problemática compartida con tantas otras mujeres, nos parecía indicado trabajar colectivamente, por

lo que en 1983 convocamos a 65 mujeres, a quienes invitamos una tarde a la casa de Mónica y les planteamos que era el momento de hacer algo como artistas feministas desde nuestra localidad latinoamericana. A excepción de la fotógrafa Herminia Dosal, todas rechazaron el reto, con lo que entendimos que la cosa sería complicada.

Mónica manifestó que si ya nacer mujer en estas sociedades es de por sí difícil, plantearnos ser artistas de nuestro tiempo complicaba la fórmula, ya que hasta para los hombres este es un reto casi imposible de lograr así que añadir al feminismo como objetivo concomitante era emprender un camino en el que teníamos muy pocas posibilidades de triunfar. Por tanto, estas tres premisas —ser mujeres, artistas y feministas— requerían de algo que realmente nos protegiera.



Fotografías de Maris y Mónica, antes y después, 1983/2007. Foto izquierda: Rubén Valencia. Foto derecha: Efraín Parada.

Decidimos que nuestro nombre sería Polvo de Gallina Negra, que alude al polvo que se vendía en los mercados tradicionales en los puestos de hierbateras y encargadas de ritos populares porque ofrecía protección contra el mal de ojo. Para cerrar esta idea diré que al ser artistas visuales un remedio contra el mal de ojo nos pareció ideal.

El 7 de octubre de 1983, ya con nuestro logo y nuestro nombre, presentamos nuestra primera acción pública, a la que denominamos *Receta del Grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores. El respeto al cuerpo ajeno es la paz*. Desde el título de esa iniciativa comunicamos a todos los que nos escucharon que iríamos directo a la yugular del sistema.

Después de esta primera aparición, nuestra querida Herminia decidió dejarnos, aunque no sin haber enriquecido nuestras primeras reuniones y experiencias.

Ahí fue cuando Mónica y yo nos miramos a los ojos y nos dijimos: «Aquí solo hay una de dos sopas: lo dejamos o seguimos».

El 12 de diciembre de ese año apareció la primera nota en el periódico que daba cuenta de nuestro grupo y sus actividades. El 27 de enero de 1984 se inauguró en el Museo Contemporáneo de la Ciudad de Toluca, en el Estado de México, la exposición curada por Mónica: «Mujeres-Artistas, Artistas-Mujeres», una colectiva de solo mujeres que propició la crítica sobresaliente de que éramos abiertamente sexistas por no haber invitado a artistas hombres; desde luego, nadie se había quejado antes de las exposiciones donde las mujeres artistas no eran invitadas.

En esa exposición yo mostré por primera vez mis pizarrones donde con gis se leían las tareas domésticas rutinarias de las amas de casa. Presenté también la primera versión de la *performance Los quince años*,

Polvo de Gallina Negra, texto de la primera intervención titulada Receta del Grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores. El respeto al cuerpo ajeno es la paz, 1983, publicada en la revista Fem y después en la Agenda Feminista 1984-1985 del Centro para Mujeres. La receta y la performance se realizaron en el marco del Hemiciclo a Juárez, durante la marcha en contra de la violencia hacia las mujeres; posteriormente fueron dramatizados para programas como Galería Plástica y Caja Negra, producciones televisivas de los canales 11 y 22.

noviembre

RECETA DEL GRUPO POLVO DE GALLINA NEGRA PARA HACERLE EL MAL DE OJO A LOS VIOLADORES, O EL RESPETO AL DERECHO DEL CUERPO AJENO ES LA PAZ

Acción plástico-política para el hemiciclo a Juárez dentro de la marcha feminista contra la violación del 7 de octubre de 1983.
Duración: 30 minutos ante 1000 espectadores.

Ingredientes:

- 2 docenas de ojos y corazones de mujer que se acepte como tal.
- 20 kg. de rayos y dentallas de mujer que se enoja cuando la agreden.
- 1 tonelada de músculos de acero de mujer que exige respeto a su cuerpo.
- 3 lenguas de mujer que no se comete aún cuando fué violada.
- 1 sobre de grenatina de mujer, sabor espinaca, que comprende y apoya a una mujer que fué violada.
- 30 grs. de polvo de voces que desmitifican la violación.
- 7 gotas de hombres que apoyen la lucha contra la violación.
- 1 pizca de legisladores interesados en los cambios sociales que demandan las mujeres.
- Unas cuantas cucharadas de familias y escuelas que no promuevan los roles tradicionales.
- 3 docenas de mensajes de comunicadores responsables que dejen de producir imágenes que promueven la violación.
- 3 pelos de superfeminista.
- 2 colmillos de militante de partido de oposición.
- 4 oreja de espontáneo y curioso.

Seguindo cuidadosamente las instrucciones sobre el modo de preparación lograremos tener como resultado final nuestra explosiva escuela con la cual ud. podrá sorprender a los violadores que habitan en misma casa o la de la vecina, los tímidos y los agresivos, los pasivos y los activos, y los que la acechan en el trabajo o en el camión y finalmente a los que se esconden en la noche que hoy venimos a tomar.

GRUPO POLVO DE GALLINA NEGRA
 (Fundado el 21 de junio de 1983.)
 María Bustamante
 Mónica Mayer

temática que hasta entonces no se había tratado, ya que todo lo referente a la vida y los rituales de las mujeres se consideraba insípido y sin interés artístico.

Ese año fue uno de los más productivos del grupo. Se publicó un artículo nuestro a manera de receta de cocina en la revista *FEM* —dedicado al tema *La mujer en el arte*—, y en noviembre organizamos «Las mujeres artistas mexicanas o se solicita esposa», una serie de 36 conferencias patrocinadas por la Dirección General de Promoción Cultural de la Secretaría de Educación Pública, las cuales fueron presentadas en igual número de Conaleps —escuelas técnicas— y escuelas de educación media superior del Estado de México. En ellas mostrábamos obras de varias artistas, como Magali Lara, Lourdes Grobet y Yolanda Andrade, para hablar de diversas problemáticas de la mujer, desde la violencia hasta la represión sexual. Fue un verdadero rescate del trabajo artístico de muchas mujeres, cuyas obras, como sabemos, eran en general invisibles para las galerías y museos.

El nombre de las conferencias fue una paráfrasis de lo dicho por la reconocida escultora Helen Escobedo, cuando se refirió al hecho común y aceptado como *natural* de que el trabajo de las esposas de los artistas hombres no es reconocido. Gracias a ellas, los varones tienen todo organizado para poder dedicarse a su obra, mientras que nosotras, por lo general, además de trabajar para tener una vida cotidiana resuelta, trabajamos en nuestras propuestas artísticas. Así, Helen le dio al clavo y en adelante su consigna se convirtió en una especie de chiste privado feminista: «Las mujeres artistas también necesitamos de una esposa».

Diseñamos estas conferencias con diapositivas y mediante el soporte de la *performance* para hacerlas diferentes a las conferencias tradicionales, ya muy agotadas. Así nació la modalidad de la conferencia-evento que presentarían tantos artistas después. En este caso, aparecíamos con delantales o mandiles —el uniforme clásico de las amas de casa— y ambas utilizábamos botas, lo cual curiosamente llegó a

provocar bastante molestia en algunos miembros del público.

En este año yo estaba embarazada de mi primera hija, Andrea, y Mónica de su hija, Yuruén. Adán, su primer hijo, ya tenía cuatro años, así que sucedieron varias cosas realmente hilarantes, de las que casi no hemos dado cuenta. Desde luego que todas estas historias son parte del anecdotario de nuestras familias. El hecho de salir cada día y viajar manejando fuera de la ciudad para dar estas conferencias estando embarazadas requirió de esfuerzos que hicimos con gusto. Por cierto, para combatir las náuseas matinales nos provisionábamos con paquetitos de frutas y alguna comida chatarra con chile, que según Mónica ayudaban a minimizar estos síntomas tan comunes.

Adicionalmente, para dar conferencias o participar en eventos donde hablábamos de arte feminista, yo siempre iba muy preparada contra posibles ataques del machismo respondón. Ponía en las bolsas de mis delantales cohetes y pistolas de agua o de las que disparaban pelotas de ping pong, que sin ser peligrosas causaban el efecto sorpresivo esperado; juguetes para niños que compraba en los mercados tradicionales a un precio realmente bajo. Los cohetes eran mis armas feministas preferidas, eran del tipo que aquí llamamos *brujitas*: garbanzos cubiertos de pólvora que al ser lanzados con fuerza contra el suelo, hacen un ruido tan inesperado como encantador.

Recuerdo que en el primer Conalep al que llegamos, ya listas para empezar, el director de la escuela había llenado el auditorio con alumnos que, no es difícil de suponer, estaban ahí contra su voluntad. Cuando se apagó la luz para dar inicio a nuestra plática, sabiendo que tanto los alumnos como los profesores en esas escuelas serían huesos difíciles de roer, se me ocurrió que el *madrugete* sería la estrategia indicada. Así, al oscurecerse el auditorio, yo lancé mi primera carga de brujas. Desde la oscuridad se oyó inmediatamente la voz autoritaria del director, que pedía a gritos: «¡Prendan la luz inmediatamente!», «¿Quién fue?». Ya con la luz prendida, y al ver su reacción incriminando a los jóvenes, tuve que decirle desde el escenario: «Señor

Poivo de Gallina Negra, ¡MADRES!, 1987, proyecto visual de arte correo desarrollado a lo largo de siete meses, en el que se enviaba postales a 300 artistas, feministas y periodistas sobre distintos aspectos de la maternidad. En esta carta-cómic hablamos de uno de los objetivos de PCN de acabar con el arquetipo de la madre, cosa que pensamos solo lograrán nuestras descendientas en un futuro lejano.



director..., ¡fui yo!...». Las carcajadas y los gritos de los jóvenes que abarrotaban el lugar, así como sus aplausos, lograron disminuir un poco la solemnidad y la actitud autoritaria del señor. Mónica y yo empezamos así, conquistando la primera escuela técnica tradicional a la que fuimos.

Me acuerdo que en otro lugar, una universidad de algún Estado fuera del D. F., se organizó una mesa redonda donde estaríamos hablando de arte feminista Mónica, Ana Victoria Jiménez y las mujeres solidarias que nos habían invitado. De la misma manera, el auditorio se llenó de estudiantes, seguramente presionados por sus maestros. Cuando comenzó el evento, las personas de las dos últimas filas se levantaron como resortes cuando se enteraron de cuál sería el tema. Ni tarda ni perezosa, me paré y lancé de nuevo mis brujitas al tiempo que decía de manera muy contundente: «¡De una conferencia de arte feminista nadie se va!». Para mi propia sorpresa, todos los que se habían puesto de pie para buscar la salida se detuvieron muy sorprendidos y regresaron mansamente a sus lugares, que ocuparon hasta que el evento finalizó.

En otra ocasión, Mónica, que generalmente es paciente, reaccionó de una manera que yo nunca hubiera imaginado. Para variar, estábamos en otro centro escolar. Cuando apenas habíamos empezado a mostrar nuestro material, un señor desde el público nos increpó agresivamente. Por su actitud fue evidente que le molestaban sobremanera nuestras propuestas iniciales: que si las mujeres invisibles, la violencia familiar y el trabajo doméstico no reconocido, no remunerado y expropiado por los integrantes de la familia, etc. Al ver la reacción de aquel hombre, todos enmudecimos y ahí fue cuando Mónica se recuperó en tres segundos como la mejor atleta intelectual, lo enfrentó y empezó a responderle con un tono que, aunque no era autoritario, reflejaba plenamente la autoridad de una artista feminista. Aquí Mónica lanzó unas de sus frases más revolucionarias y convocó a una huelga global de las amas de casa para comprobar que el sistema fundamental social simplemente se desmoronaría. El hombre quedó atónito

y cuando se sentó, la audiencia empezó a aplaudir muy fuerte y a callarlo.

Para finalizar este texto, sabiendo que muchas anécdotas que ilustran nuestro trabajo en lo cotidiano se quedan en el tintero, solo diré que siempre desarrollamos técnicas y estrategias propias, entre las que está el ensayo previo para visualizar las posibles variables que podrían presentarse.

A lo largo de los diez años que duró el grupo realizamos ochenta eventos y veintiocho magnos proyectos. Participamos en manifestaciones, exposiciones, programas de televisión y radio; escribimos en periódicos; utilizamos la *performance*, el arte correo y el arte objeto, indispensables en esos años; ofrecimos más de cuarenta y cinco conferencias y nuestras temáticas fueron: mujeres, arte contemporáneo, género, cuerpo, sexualidad, quince años, maternidad y muerte.

Uno de nuestros logros más significativos fue que, a tantos años de distancia, hay ahora una generación de jóvenes que, desde su propio momento y perspectiva, han decidido ser nuestras cómplices, como es el caso de Megan Geary y Micah Card, de la ciudad de San Francisco, quienes fueron las primeras en pedirnos que las dejáramos tatuarse el logotipo de Polvo de Gallina Negra en el brazo, acción a la que nos sumamos. (Véase el video en (AC)Complices, disponible en www.youtube.com/watch?v=SflyooX2hyM).

SOBRE EL TALLER 4 ROJO

Taller 4 Rojo (Fabio R. Amaya, Diego Arango, Umberto Giangrandi, Carlos Granada, Jorge Mora y Nirma Zárate)
Bogotá (1971–1974)

Por Fabio R. Amaya

En noviembre de 1972 regresaba a Bogotá para presentar la serie *Objetos alfa 70–72 – para una arquitectura de la soledad*, que, complementada con dibujos, bocetos y maquetas, equivalía a la tesis con que me graduaría en esos días en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional. Se trataba de varias decenas de esculturas en metal (hierro, chatarra, acero inoxidable, fundiciones en bronce, etc.) de muy variadas dimensiones que había realizado en el curso de ese año en la planta de Acerías Paz del Río en Belencito (Boyacá). Con esa serie cerraba de manera definitiva, para entrar de lleno en el ámbito figurativo, por un lado, mi proceso de investigación en el campo geométrico–abstracto y constructivista y, por otro, mi trabajo con Etcétera, un grupo experimental de *performances* y *happenings*, investigaciones que me ocupaban desde 1969. Mi estadía en Paz del Río se debía al premio que había recibido en el XXII Salón Nacional de Artistas Colombianos, en el cual, para sorpresa de todos, el jurado internacional decidió adjudicar por primera vez en la historia del salón, y sin jerarquía alguna, siete galardones de idéntico valor. Entre los premiados estaban Pedro Alcántara, Diego Arango y Francisco Rocca, artistas con los que tenía y sigo teniendo afinidades.

En Paz del Río, en el lapso de casi dieciocho meses, había vivido la que sigo considerando como la experiencia formativa humana y profesionalmente más

importante de mi vida, tras lo cual me aprestaba a incorporarme al Taller 4 Rojo. Diego Arango me había hablado del proyecto de constituir un grupo y yo conocía bien a los artistas involucrados. Sobre todo a Carlos Granada, desde mi infancia; a Umberto Giangrandi, desde su llegada de Italia; a Nirma Zárate, de un Salón precedente en el que ella había recibido una mención; y a Jorge Mora, quien era compañero mío de facultad. Los seis, en el año 69 o 70, habíamos coincidido entre los promotores del primer Comité contra la Tortura y Pro–prisioneros Políticos en Colombia. De esta manera, en diciembre de 1972 me integré, en su segunda fase, al T4R. Fuimos el primer colectivo de artistas colombianos reconocido en toda Latinoamérica, desde nuestra participación en el Primer Encuentro de Plástica Latinoamericana convocado por la Casa de las Américas de La Habana.

Múltiples razones —de las que tres, a mi juicio, resultaban fundamentales— me llevaron a adherirme al proyecto: el cuestionamiento del individualismo del artista; la creación colectiva como metodología, y la incorporación de los artistas a la realidad–real de Colombia, lo que implicaba un conocimiento efectivo de los sectores más desprovidos y explotados del país. No menos importantes eran la politización y la asunción de un empeño real para desarrollar técnicas alternativas y encontrar canales de difusión y



Carlos Granada y Fabio R. Amaya pintando una pancarta de grandes dimensiones para la manifestación del 1 de mayo de 1973 en Bogotá. Foto: Pedro Salamanca, cortesía del autor de este artículo.

públicos amplios, al tiempo que se buscaban nuevos lenguajes y se elegía el registro figurativo.

El grupo tenía la convicción de que el verdadero compromiso del artista es la producción de algo perdurable y que el ámbito vehicular sería el de las artes gráficas (grabado, serigrafía, fotoserigrafía, múltiple, fotografía y fotomecánica), a fin de promover, incluso, la desmitificación de la *obra* de arte como objeto-fetichismo único e irrepetible. En otros términos, el grupo trabajaba de manera colectiva pero sin negar la producción personal, siempre y cuando esta se hiciera fuera de los esquemas y los canales convencionales. T4R se caracterizó por su rechazo a las galerías comerciales y su interés por espacios hasta entonces vedados al arte; por defender la idea de que el artista debe asumir responsabilidades con la sociedad civil; y por promover la convergencia lúdica y dialéctica entre ética y estética en una sociedad de clases, racista, excluyente y de mercado, como la colombiana.

Eran, a nuestro juicio, postulados importantes y responsables, al menos en sus intenciones, en un país que,

a comienzos de los años setenta, seguía teniendo una precariedad impensable en los campos de la cultura en general y del arte en particular —ni qué decir del teatro, el cine, la educación, las editoriales—. Los circuitos oficiales eran mezquinos, clientelistas y controlados por un puñado de privilegiados. En el panorama artístico había poco o nada: el Salón Nacional; uno que otro premio local o regional; dos bienales que se revelaron fugaces y de la empresa privada —Medellín (Coltejer) y Cali (Cartón de Colombia)—; el todavía inexistente circuito de galerías; y los precarios museos, incluidos los MAM y el MAMBO —este último aún en ciernes y sin sede propia—, con sus capillas de *mamas santas* y protegidos. A lo anterior se sumaban la ausencia de una escuela crítica sólida, laica y democrática, y la inexistencia de espacios alternativos. En ese contexto se hacía urgente la participación de cada uno de los miembros del grupo, con su propia experiencia, en la elaboración de trabajos colectivos y anónimos que pudieran tener indistintamente repercusión entre obreros y campesinos, estudiantes y trabajadores, escolares y profesionales, *amas de casa* y empleados.

Para T4R devino prioritaria la incidencia sobre los analfabetos en arte y el afán de comunicar con quienes no podían acceder a museos y galerías —en suma, con un público masivo—. Hubiésemos querido poder pegar serigrafías en los muros urbanos, en los sindicatos, en los pueblos. Pero a gran escala, por millares. Hacer grandes vallas que no instigaran al consumismo; algo parecido a campañas publicitarias, pero con trabajos de alta calidad estética y contenidos diferentes. Aspirábamos a rodar documentales y películas. Todo esto con un declarado espíritu libertario y antiimperialista.

Sobre las bases comunes expuestas a grandes rasgos —las cuales se discutieron ampliamente a partir de entonces—, el T4R protagonizó una aventura al poner modestamente en marcha un laboratorio de experimentación sin precedentes en Colombia, la cual, con altibajos, debates inagotables y mil contradicciones, cuarenta años después se ha revelado decisiva en mi vida de artista —con la *a* minúscula, subrayo—.

No se debe olvidar que el fraude electoral de 1970 había marcado en Colombia el inicio de tiempos oscuros y difíciles; la represión aumentaba y era siempre más brutal; la omnipotencia de los militares se escondía tras la farsa democrática —eran los tiempos de Matallana y Camacho Leyva—; el narcotráfico daba sus primeros vagidos; la República del Frente Nacional seguía siendo cada vez más criolla y excluyente; la violencia no cesaba; y del resto del continente llegaban señales de alarma por la escalada galopante del fascismo y las dictaduras. La izquierda tradicional en Colombia era una minoría irrisoria conformada por el Partido Comunista y varios grupúsculos atomizados. Esa izquierda *oficial* era

objeto de una aguda crítica por parte, entre muchos otros, de los integrantes del T4R, pues no compartíamos su línea política. A esto se sumaba que los grupos políticos nacientes eran fruto del caos y la confusión ideológica: maoístas, camilistas, trotskistas, socialistas, moiristas. Además, estaban el ELN, el EPL y las FARC, agrupaciones completamente desvinculadas de la realidad—real del país. Y como si esto no bastara, de ahí a poco iba a surgir el M-19 y a difundirse y consolidarse la plaga de narcos y paramilitares.

En ese marco bastante confuso se produjo la estabilización del T4R, que era algo más que la convergencia

Diego Arango, Taller 4 Rojo, *Conjunto testimonio IV*, 1971, fotoserigrafía sobre papel, 100 x 70 cm, Bogotá. Foto: archivo Diego Arango.



de diferentes individualidades con un doble común denominador: ser pintores, dibujantes y grabadores que, sin darle la espalda a los complicados problemas de Colombia, se proponían desarrollar un trabajo con proyección social y política en el ámbito extraoficial y desde posturas críticas de izquierda. Yo, que era el más joven e inexperto del grupo, me sentía intimidado por la urgencia de afrontar estas tareas con instrumentos nuevos, que sin duda no poseía.

La convergencia de los miembros del grupo se daba, además, por la elaboración colectiva de grabados y múltiples, y esto por razones muy sencillas: la pintura o cualquier otra forma tradicional de expresión artística estaba destinada a un uso y a un consumo exclusivamente de élite. La cuestión, claro está, no se resolvía llenando de pintura los sindicatos. En plena Guerra Fría partíamos del estudio del papel del arte en la revolución mexicana; del Taller de Arte Popular de Guadalupe Posada en México, así como los de Joaquín Torres García en Uruguay y el Equipo Crónica en España; de lo que se conocía de arte y artistas en las revoluciones rusa, china y cubana; de las luchas de liberación nacional en diferentes países del mundo. Desde la Bienal de Medellín estábamos en contacto con el grupo de artistas latinoamericanos de París, con Julio Le Parc, José Gamarra, Graciela Carnevale, Lea Lublin y Gontran Guanaes Netto como referentes.

Teníamos la certidumbre, eso sí, de que el asunto no podía resolverse con los instrumentos del arte tradicional. El cine aparecía como un medio idóneo, pero era inaccesible por los costos, por el complicado andamiaje técnico y económico requerido. Además, así se tratara de documentales filmados con una simple Super-8, cualquier original había que mandarlo a revelar obligatoriamente en los laboratorios de los Estados Unidos. Por el contrario, una placa de zinc o de cobre, así como el nylon o la seda, eran materiales que teníamos a la mano. Contábamos con tórculos, laboratorios de fotografía y talleres. Si en ese momento hubiéramos tenido acceso al vídeo y a otras tecnologías, el asunto quizás hubiera sido diferente.

Hay pues que colocar y entender la experiencia del T4R en el marco de las condiciones políticas, culturales y objetivas y de las posibilidades técnicas y materiales del momento. No hay que olvidar tampoco que la situación confusa que se vivía en el país impuso una dicotomía entre teoría y práctica. Era importante y a la vez difícil entrelazar lo teórico, ideológico y político a lo estético, expresivo y poético. Era vital abordar problemáticas significativas de la realidad colombiana e internacional. Se trataba de ir más allá de los lenguajes codificados (informal, sígnico y gestual; pop, op, *hard edge*, tachismo, etc.) y era clara la urgencia de dar un vuelco. Esto fue generando dentro del Taller el estímulo para definir grandes núcleos temáticos de trabajo: la salud, los manicomios, la infancia, las cárceles juveniles, la vivienda, el paisaje urbano y metropolitano, la prostitución infantil y juvenil, las minorías indígenas, la violencia y el imperialismo.

Con asiduidad nos propusimos salir a hacer trabajo de campo, a fotografiar, a filmar. Nació un acercamiento real a sectores del proletariado urbano y campesino, a las organizaciones populares, precarias o nacientes, a los sindicatos, a la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC). Es ahí, entonces, que artes gráficas y fotografía se volvieron elementos catalizadores, pues la labor de registro, documentación y el acercamiento a la realidad —los manicomios, los hospitales, las cárceles, los prostíbulos, los cafés, la calle, la naturaleza misma— hacía de la fotografía un medio muy eficaz. Comenzamos a recorrer el país, a documentar, a ver miseria, paisajes, desproporciones; a reconocer las condiciones reales de vida de las mayorías colombianas pobres y de las ínfimas minorías ricas.

La fotografía no era el único de los elementos articuladores. No se trataba de la aplicación mecánica de una reflexión teórica, sino de una actitud vital frente al arte. Fue clara la necesidad de conocer el país y de enriquecer al caudal de imágenes; de captar temperaturas, atmósferas, colores, rostros, expresiones. Quedaba abierta, sí, la cuestión de los instrumentos teóricos, filosóficos y culturales, de los que los miembros del T4R resentíamos la carencia.

Taller 4 Rojo, *El capitalismo en cultura...*, 1972, fotoserigrafía sobre papel, 70 x 100cm, Bogotá. Foto: archivo Diego Arango.



No hubo un método único. Cada trabajo del T4R implicaba la necesidad de experimentar nuevas formas y adaptar las técnicas. Se proponía un tema y se arrancaba, por lo general, de una sugerencia visual; se hacían pequeños esquemas, bocetos; se elaboraban diagramas y se trazaban en folios. Luego venía el trabajo de investigación y documentación, incluso iconográfica. Cada uno tomaba apuntes, trataba de elaborar las diferentes ideas y de aportar para definir, por ejemplo, elementos constitutivos de esa obra. Era una tarea ardua.

Doy como ejemplo el afiche de denuncia sobre los artistas *vendados* o vendidos. Primero hubo que focalizar y definir los elementos (la bandera, la multiplicidad de brazos, el uso de logotipos, el artista vendado...); los objetivos, los elementos compositivos y las propuestas. Después se entró en la fase ejecutiva: elegir el modelo, tomar las fotografías, redactar la leyenda, preparar los telares, adaptar los fotomontajes, imprimir la serigrafía. Este es un buen ejemplo

del trabajo colectivo, con participación de todos los integrantes del T4R.

El riesgo mayor era el de caer en la ilustración o limitarnos a una interpretación primordial, esquemática y mecánica. Era preciso abolir los estereotipos y los clichés, así como era importante evitar caer en el facilismo esquemático del realismo socialista. La búsqueda era complicada por la ambición de los objetivos del T4R: inmediatez, claridad, belleza, poesía. No había roles hegemónicos, aunque sí se tendía a un cierto protagonismo —sobre todo en la fase ejecutiva, por los conocimientos técnicos—.

Los artistas del Taller y personas allegadas a él eran figuras connotadas dentro del campo del arte y la cultura en Colombia. Algunos más, otros menos, éramos conocidos y nuestro trabajo no podía quedarse en la superficie. Nos parecía claro, por ejemplo, que si se publicaban tres fotos que podían suscitar escándalo, se estaba haciendo una denuncia; pero si se conocía,



Carátulas de la revista *Alternativa* n.º 3 y n.º 4, 1974. Bogotá.
Fotos Pablo Adarme.

se investigaba, se discutía, se captaban imágenes y después, en el taller, a nivel colectivo se reelaboraban, no nos quedaríamos en la denuncia: iríamos más allá y alcanzaríamos el nivel del testimonio. Teníamos los ejemplos de Goya, Picasso, Bacon. ¿Cómo hacer para que el trabajo de un artista con inquietudes sociales y políticas no quedara en el panfleto? ¿Cómo hacer para lograr que el testimonio fuese eficaz y no se redujera a lo que se criticaba del realismo socialista o de los artistas oficialistas y vendidos al régimen de turno? Testimonio, denuncia, muy bien, ¿y los valores estéticos?

Estos son algunos aspectos relevantes de la labor del Taller 4 Rojo, la cual se concretó en los primeros quince o veinte números de la revista *Alternativa*; en las series de grabados expuestas por doquier; en los carteles/denuncia y carteles/testimonio; en el vínculo con sindicatos y con organizaciones obreras y campesinas; en la experiencia en barrios marginales y de invasión; en la realización de grandes pancartas y la producción gráfica, que iba desde volantes y

carteles hasta obras de alto nivel sobre importantes núcleos temáticos —las luchas populares y sus líderes (María Cano, Quintín Lame, Camilo Torres), Vietnam, etc.—; y en la Escuela Taller 4 Rojo, con el optimismo quimérico de contribuir a la construcción de una Colombia justa y libre.

Milán, 30 de septiembre del 2012

UN ALUVIÓN SOCIOESTÉTICO A INICIOS DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN PERÚ

Taller E. P. S. Huayco (María Luy, Francisco Mariotti, Rosario Noriega, Herbert Rodríguez, Juan Javier Salazar, Armando Williams y Mariela Zevallos)
Lima, Perú (1980–1982)

Por Emilio Tarazona

Desde la segunda mitad de los noventa en adelante, el breve e intenso trayecto del Taller E. P. S. Huayco (1980–1982) se ha convertido de manera creciente en una de las experiencias emblemáticas y mejor estudiadas del arte peruano de los años ochenta. Su presencia dio cuerpo a un agitado caudal de trabajo colectivo surgido a finales de los setenta, en un momento crítico pero crucial para la historia reciente del Perú.

El paso de la década de los setenta a la de los ochenta coincidió con la recuperación de un régimen democrático que desplazó a la entonces extenuada dictadura militar iniciada en 1968 con el golpe del general Juan Velasco Alvarado.¹ Es en ese punto de inflexión que E. P. S. Huayco produjo un conjunto muy preciso de propuestas que delinearon lentamente una

1 En octubre de 1968, el Gobierno de Fernando Belaúnde fue depuesto abruptamente por las fuerzas armadas al mando de Velasco, dando inicio a lo que se denomina la primera fase del Gobierno de la Junta Militar, la cual tuvo un carácter de reformismo autoritario y duró hasta 1975, para dar paso a una segunda fase bajo el mando del general Francisco Morales Bermúdez. La acentuada crisis social y política durante la segunda mitad de los setenta forzó a Morales Bermúdez a convocar a elecciones y promover la restructuración de la Carta Magna a través de una Asamblea Constituyente establecida en 1979. Así, al año siguiente, a doce años de su interrumpido primer mandato, Belaúnde triunfó electoralmente y volvió a la presidencia del Perú.

estela visible y ejercieron un influjo que activó nuevos procesos durante varios años, aun cuando estos no fueron inmediatamente sucesivos. Sin embargo, mientras se consolidaba el trabajo del taller, nada en esa década apenas iniciada parecía marcar un desvío hacia tiempos mejores —a pesar de la expectativa ante el relevo político—: la recesión generalizada del mercado interno y los procesos inflacionario y de transnacionalización de la economía de comienzos de los años ochenta llevaron a que hacia el final de la década hubiera una enorme deuda fiscal y una hiperinflación sin precedentes. Además, a la crisis económica se sumaron los conflictos sociales, que se desbordaron y marcaron estos años como los más convulsivos y luctuosos para la memoria nacional.

Un trágico signo de época cuya sincronía destaca el crítico Gustavo Buntinx en el libro que de modo más completo hace crónica y reflexión de la experiencia del taller, titulado *E.P.S. Huayco. Documentos* (2005).² Según este autor, el evento que definió la aparición pública del grupo —que en aquel momento aún no asumía el nombre que le sería distintivo—, su primera y única exhibición conjunta dentro del circuito de galerías,

2 Este libro —que es a la vez un ensayo y una compilación de acervo documental— se vincula a la exposición «E. P. S. Huayco. Una retrospectiva (1979–1981)», realizada en el Centro Cultural de España de Lima en abril del 2004 y curada por el propio Buntinx.

realizada en la Galería Forum en mayo de 1980, se realizó solo tres días antes del primer atentado perpetrado por parte de un movimiento de filiación maoísta entonces prácticamente desconocido: una columna de Sendero Luminoso (PCP-SL) que ingresó en la víspera de los comicios al local del Jurado Nacional de Elecciones del poblado de Chuschi, en el departamento de Ayacucho, e incendió las ánforas electorales en un acto de rechazo al proceso democrático aún no consumado, abriendo así el capítulo inicial de lo que sería el conflicto armado interno más extendido y cruento en la historia republicana del país.³

El terreno dinámico de la conformación del Taller hacía particularmente complejo establecer de modo definitivo sus límites, anexos o extensiones. Sin duda, su antecedente inmediato fue un grupo que bajo el nombre de Paréntesis reunió a ocho jóvenes artistas en 1979: Lucy Angulo, Fernando Bedoya, Mercedes Idoyaga (Emei), Jaime La Hoz, José Antonio (Cuco) Morales, Rosario Noriega, Juan Javier Salazar y Raúl Villavicencio. Herederos de las confrontaciones ocurridas en 1977 en la Escuela Nacional de Bellas Artes —que determinaron el cierre de esa institución

durante el año siguiente—,⁴ este grupo decidió actuar críticamente sobre una escena complaciente que padecía de anquilosamientos múltiples.

A partir de una propuesta de Fernando Bedoya, el grupo publicó tres avisos sucesivos a lo largo del mes de marzo de ese año (1979) en la sección correspondiente a anuncios comerciales de un periódico de amplia circulación en las clases alta y media: «Se busca mecenas». Hay en ellos una solicitud invariable, que al mismo tiempo insistía (cada aviso de un modo distinto) en definir el término que designa a ese extraño sujeto y su relación con el apoyo a la producción artística.⁵ El gesto irónico de esta propuesta conceptual puso en evidencia no solo las carestías de un medio escaso en patrocinios, sino también las funciones de autonomía productiva asumidas por los artistas para realizar proyectos que, en aquel contexto, prácticamente carecían de viabilidad e incluso de interlocución.

El grupo se orientó a producir un evento artístico que reactivó los Festivales de Arte Total realizados en

3 La Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), presidida por Salomón Lerner Febres, presentó en el 2003 un informe en nueve tomos que relata los hechos acontecidos durante los veinte años que duró el conflicto —entre 1980 y el 2000—. Se estima que en ese periodo el número de víctimas asciendió a 69.000 peruanas y peruanos (entre muertos y desaparecidos), en su mayoría civiles, diezmados tanto por los movimientos subversivos que iniciaron el conflicto como por las fuerzas militares del Estado, que incurrieron en prácticas sistemáticas de ejecuciones extrajudiciales, desapariciones, masacres, torturas y violaciones sexuales (véase cverdad.org.pe). En agosto del mismo año, una impresionante exposición presentó por primera vez una compilación visual de imágenes fotográficas que relatan este periodo de violencia, revelando a un amplio público la brutal dimensión del enfrentamiento (véase Comisión de la Verdad y Reconciliación 2004).

4 El 15 de diciembre de 1977, un grupo de dirigentes sindicales y estudiantiles tomó la sede de la Escuela Nacional de Bellas Artes y secuestró en su interior al director y a varios profesores. La acción se encadenó a las protestas que desde varios otros sectores, públicos y privados, venían agudizándose tras el emblemático paro nacional realizado el 19 de julio de ese año. Los amotinados bloquearon desde dentro las puertas usando varias de las réplicas de esculturas europeas a escala original que pocos años después de fundada la Escuela —en 1928— habían sido donadas por el filántropo y aristocrático Rafael Larco Herrera. El testimonio del crítico Luis Lama consigna cómo la enorme réplica de La Victoria de Samotracia fue arrastrada por una tanqueta que derribó la puerta lateral y abrió paso a la Policía que, en un gesto de represión, arrestó por algún tiempo a varios de los involucrados (Buntinx 2005, 32).

5 Los avisos fueron publicados los días 10, 18 y 25 de marzo de 1979 en *El Comercio*. «En el Perú —constataba entonces Juan Javier Salazar—, el artista no tiene más remedio que circular entre galerías y circunscribirse a la producción de lo que estas exhiben y prefieren [...]» (Freire 1979, 17, compilado en Buntinx 2005, 168–169). Según Salazar (2006), las «varias llamadas» a las que aludía la crónica de Freire, eran en su mayoría de otros artistas que intentaban sumarse a la iniciativa.

Proceso de lavado de latas para el proyecto *Arte al paso*, 1980. En la foto Rosario Noriega, de E. P. S. Huayco. Foto: Guillermo Orbegoso.



1971 y 1972 en Lima bajo el nombre de Contacta y es precisamente Francisco Mariotti, un artista de mayor trayectoria vinculado a la vanguardia peruana de fines de los sesenta e inicios de los setenta quien respondió a la iniciativa y se acercó para colaborar con el grupo en la realización de Contacta 79, en la plaza central del distrito de Barranco.⁶ Mariotti propuso también organizar un taller de serigrafía en el local que varios de los miembros de Paréntesis tenían como

6 Poco tiempo después de la realización de Contacta 72, Mariotti se trasladó a Europa junto a su compañera, María Luy, y retornó a Lima un año antes de la crisis en la Escuela Nacional de Bellas Artes de 1977. A Paréntesis llega en cierto modo como colaborador, aun cuando obtuvo apoyo para la propuesta de Contacta 79 por parte de la empresa en la que trabajaba (Intipharma). Este subsidio se sumó a los varios y modestos apoyos obtenidos para la realización de un evento austero, que se proponía —a diferencia de los Contacta anteriores y salvo las coordinaciones con la municipalidad— distanciarse de cualquier apoyo de un organismo estatal.

espacio de trabajo y reunión, frente a la misma plaza, en la calle Pedro de Osma 112.

En pocos y rápidos meses se define una transformación del grupo inicial, que deviene en la conformación de una suerte de *núcleo medular* de otro colectivo. Ello respondió a un proceso efervescente en donde esta nueva asociación, que se denominó posteriormente E. P. S. Huayco, hizo indiscutible honor a su nombre: tanto por las siglas iniciales que juegan con las de las organizaciones cooperativistas promovidas durante el velasquismo (Empresa de Propiedad Social, transformada aquí en Estética de Proyección Social); pero también por el nombre conjuntamente convenido de «huayco»: vocablo quechua que hace referencia a un aluvión desbordado de agua y tierra, muchas veces destructivo, que se precipita arrastrando lo que encuentra a su paso desde las laderas hasta los valles, como consecuencia forzosa de intensas precipitaciones fluviales. De este modo la metáfora hace énfasis en las migraciones

y los desplazamientos (forzados) que descienden de la cordillera hacia los llanos de la ciudad capital. De modo análogo, durante el lapso de su existencia, un flujo de circunstancias y deliberaciones al interior del taller fueron definiendo continuamente y en pleno cauce a miembros y a colaboradores que se integraban a proyectos específicos.

Un cisma produjo así la separación de varios miembros del grupo inicial (a excepción de Noriega y Salazar), y la incorporación de otros, algunos de los cuales participaron en la nueva edición de *Contacta*. Además de Mariotti, se integraron al Taller María Luy y Herbert Rodríguez, a quienes se sumó Mariela Zevallos y posteriormente Armando Williams. También participaron en determinadas instancias: Fernando Bedoya, José Carlos Ramos, Roberto Cores, Oscar Luna Victoria, Felipe Portocarrero, Guillermo Bolaños, Leslie Lee, Carlos

Enrique Polanco, Marianne Ryzek, Herman Schwarz y hasta el propio crítico Mirko Lauer, entre otros, quienes tejieron complicidades dentro de proyectos específicos, haciendo muchas veces difusa la distinción entre miembros y colaboradores, y generando en ocasiones la conversión fecunda de unos en otros.

Acaso uno de los problemas de hacer historia —aquí una objeción al libro de Buntinx (2005)— es ceder fácilmente a la tentación de instituir abusivas periodizaciones y demarcar una secuencia de etapas preliminares o formativas, transiciones, experiencias fundacionales, momentos culminantes y circunstancias póstumas. La membresía oficial es una categoría lábil (E. P. S. Huayco tuvo integrantes asiduos y discontinuos), y lo que parece trazarse es una suerte de flujo con inflexiones, una continuidad con deslindes que son como ostensibles resquebrajaduras de un solo



E. P. S. Huayco. *Salchipapas*. Parte del proyecto *Arte al paso*, 1980. Imagen pintada sobre latas vacías de leche evaporada recicladas y ensambladas en una calle del distrito de Barranco, Lima. Foto: Guillermo Orbegoso.

decurso.⁷ Entendido como el efecto de determinado *agenciamiento* colectivo, la experiencia resultante fue, por analogía, la de un proceso que cuando es un fenómeno puramente químico puede llamarse *efecto catalizador* —que potencia o acelera las cualidades de una sustancia—, pero cuando se trata de un proceso vivo —como es el caso— se denomina *fermento*. En la consolidación de sus miembros se reunieron diferentes tendencias e intereses, los cuales encontraron una estrategia de trabajo que logró converger en determinados puntos —aunque en otros marcó circunstancias o disensos que generaron unas veces distanciamientos, y otras, disgregaciones y separaciones que serían definitivas—. De esta manera, se configuraron propuestas que de algún modo heredan de los influjos de unos y otros, pero al mismo tiempo ostentaban un carácter casi autónomo a todos los estilos e intereses allí actuantes.

Francisco Mariotti —cuya memoria en gran medida quedó sepultada durante décadas por insuficiente circulación documental y aproximación histórica— conectó mediante su experiencia como artista la vanguardia de fines de los años sesenta y comienzos de los setenta con esta vanguardia surgida de la crisis de finales de los años setenta.⁸ En términos fácticos, fue esta última la que cerró un extendido paréntesis y reanudó el ánimo de experimentación que animaba ambas escenas, sin que se estableciera entre ellas un diálogo real, ya que permanecieron escindidas por

7 Más que como un taller de membresía limitada o como *un grupo determinado de personas*, E. P. S. Huayco puede ser igualmente definido como «un conjunto de experiencias», siguiendo aquí textualmente las palabras con las que recientemente Elio Martuccelli definió otra muy distinta experiencia colectiva surgida años después en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Ricardo Palma, bajo el nombre de Bestiario (1984–1987). El texto de Martuccelli está vinculado a la exposición «Bestiario (1984–1987). Documenta», realizada en septiembre del 2012 en el Centro Cultural Ccori Wasi en Lima.

8 Una aproximación a la escena obliterada de aquella vanguardia peruana fue presentada en la exposición que cocuró junto a Miguel López en el 2007 (véase López y Tarazona 2007b). Sobre el tema, también se pueden consultar otros escritos de estos autores (2007a y 2009).

un súbito predominio local de la pintura subjetiva, abstracta o neosurrealista.

Relatamos, para el caso de E. P. S. Huayco, dos experiencias concretas y prácticamente consecutivas que permiten definir algunos de los rasgos constitutivos —así como los modos de producción característicos— de sus proyectos considerados torales: *Arte al paso* (marzo–mayo de 1980) y *Sarita Colonia* (octubre de 1980), y exponer el devenir de esta última a partir de la primera.

Como resultado de planteos y procedimientos ampliamente debatidos en reuniones continuas, ambos proyectos delinearon una propuesta de trabajo de tendencia neopop. En *Arte al paso* el grupo pintó, a partir de una fotografía, la imagen de un *salchipapas* (popular comida rápida de salchichas y papas fritas expandida en la vía pública) sobre las superficies circulares de miles de latas de leche evaporada. Colocaron un color entero sobre cada cilindro de hojalata, de manera que la imagen quedó construida con una trama de gruesos puntos (en un estilo próximo al de Roy Lichtenstein) resultando plenamente visible desde arriba. En este proyecto el acto de reciclar se vuelve significativo: las latas fueron tomadas de los inmensos botaderos de desperdicios que se ubicaban junto a los nuevos asentamientos de pobladores, empujados a vivir en los linderos de la capital, en áreas socioeconómicamente marginales, tras huir de la violencia en sus comarcas alejadas.

Como anota Mirko Lauer al presentar en tono de manifiesto la exposición inaugural del taller en la Galería Forum, en mayo de 1980:

Entre los desechos, la comida y el arte hay un ecosistema que es preciso revelar con claridad cada vez mayor. Como es preciso revelar y denunciar el doble filo de la forma publicitaria: para unos la imagen misma de la abundancia, para otros la imagen misma de la privación. (Lauer citado en Buntinx 2005, 183–185)

La implicancia sociológica de esta poderosa imagen escogida es también, en palabras del mismo autor



E. P. S. Huayco, *Arte al paso*, 1980. Vista del montaje realizado en la Galería Forum. Al fondo, grabado de Juan Javier Salazar junto a una frase de Nicos Hadjinicolaou adosada al muro. Foto: Francisco Mariotti.

[...] un ejercicio ecológico de revelación del cordón umbilical que une los desechos de la ciudad con el arte de la ciudad, entre las latas que llegan vacías a la barriada y ahora vuelven pintadas a la galería, y mañana volverán pintadas a la barriada para que alguna vez lleguen llenas a la barriada. (Lauer citado en Buntinx 2005, 183–185)⁹

Pero la implicancia de la obra también reside en que en ella un signo se apoya sobre otro y lo invisibiliza: esa alimentación superflua, y a la larga nociva, que se extiende y se despliega sobre el vacío multitudinario de aquella otra considerada necesaria. Aun cuando sea equivocadamente considerada necesaria: el drástico incremento en la importación de insumos lácteos por parte de las plantas industriales —controladas por

⁹ La exposición en Forum, que ensambla la imagen con las latas sobre el suelo de la galería, fue acompañada de grabados realizados por los miembros del taller y por fotografías del proceso de realización de la imagen del *salchipapas* —tomadas por Roberto Cores y Guillermo Orbegoso—, además de frases de autores enfocadas en la reflexión sobre el circuito del arte y sus relaciones con lo social.

empresas transnacionales— que entonces operaban en el país acentuó el proceso de dependencia económica nacional al tiempo que extendió el consumo irracional de leche evaporada. A esto se sumaron opiniones intensificadas posteriormente que estimaban que el consumo de leche de procedencia bovina y, particularmente, producida de manera industrial, resultaba inapropiado para el ser humano e implicaba la propensión a múltiples enfermedades.¹⁰

¹⁰ Un incisivo estudio publicado en 1979 señaló las causas de la creciente dependencia alimentaria del país, centradas en «[...] todo un estilo de desarrollo agrario e industrial [...]. Este estilo se caracteriza por la hegemonía de las empresas transnacionales (ET) en la industria y la permanencia de la economía campesina en la agricultura. La agroindustria de lácteos orientada por las ET expende aceleradamente el consumo de leche evaporada, acostumbrando a la población urbana a consumir productos antieconómicos para el país como la leche evaporada y los productos maternizados [...]» (Majo 1979, 1094–1099). Sobre las críticas más fundadas a la industria láctea contemporánea y su proceso de consolidación en el consumo en países como los Estados Unidos, pueden revisarse los libros de Robert Cohen (1998) y Melanie DuPuis (2002).

Aquellos márgenes —no necesariamente geográficos— de la urbe de donde las miles de latas arrumadas eran recogidas coincidían así con el límite de pertenencia —o no pertenencia— a esa sociedad a la que apunta el mercado, así como con el último lugar en la prioridad de la atención y en el interés de las agendas gubernamentales. Algo que recientemente Zygmunt Bauman (2011) —el pensador de los flujos de la *modernidad líquida*— señala con relación a muchas de las catástrofes humanas asumidas como efectos colaterales vializados por una brutal desigualdad social preexistente. Así, aquella frontera que divide la biopolítica moderna (dedicada al mantenimiento y a la eficiencia de las condiciones suficientes para la vida que caracterizan al asistencialismo estatal) de la necropolítica (avocada a la gerencia y administración de la muerte), no parece ser más que una suerte de alianza estratégica: una *división del trabajo* que devela, a escala mundial, la estrecha relación entre el modelo neoliberal del crecimiento económico y el aumento de la injusticia social.

Arte al paso fue cuestionado por algunos integrantes del grupo, entre otras cosas, por haber sido emplazado en una galería comercial, ya que esto facilitaba la asimilación de la propuesta y propiciaba lecturas críticas que son rápidamente absorbidas —y neutralizadas— por el consumo estético del imaginario radical que promueven. A estas críticas se sumó el hecho de que hubo modificaciones constitutivas de los miembros efectivos del taller (entre otros cambios, renunció Salazar, se incorporó Armando Williams y regresó Herbert Rodríguez, quien a pesar de su membresía permaneció alejado en todo el proceso de *Arte al paso*).

Poco tiempo después de las críticas internas y de las modificaciones en el grupo, otro proyecto comenzó a definir una nueva imagen sobre esa amplia superficie de hojalata que sostenía la anterior. El colectivo optó por el semblante de una religiosidad popular, encarnada en la estampa comercializada del culto a Sarita Colonia, santa local no reconocida por la institución católica, que desde su muerte en los años cuarenta

congrega una multitudinaria devoción e identificación con varios sectores sociales —especialmente migrantes, presidiarios y marginados—. Pintada sobre las mismas latas empleadas en *Arte al paso* —a las que se sumaron otras más—, y usando las superficies circulares pero sin colores enteros que daban el efecto de distorsión visual en dicha obra, la imagen de Sarita Colonia fue emplazada en la ladera de un cerro desértico a varios kilómetros al sur de Lima, de manera que fuera visible desde una ruta privilegiada del desplazamiento masivo rural hacia la capital.

Así, una de las líneas de trabajo programáticas mejor definidas de E. P. S. Huayco fue la identificación y uso de elementos del imaginario visual de la cultura popular que cuestiona la idea de un arte local enclavado medularmente en referentes internacionales cosmopolitas. En una propuesta posterior (*Encuesta de preferencias estéticas de un público urbano*, realizada por el taller en tres zonas de Lima a inicios de 1981) esta estrategia tomó la forma de una esquemática y polarizada confrontación de cánones. Es posible que a causa de aquellas fricciones socioestéticas se hayan dado algunos de los enfrentamientos que al recrudecerse llevaron luego a la desaparición del taller en 1982.¹¹ Trasladadas al terreno político del país completo, las fricciones sociales cobran una gran atrocidad fundada sobre aquello que Salomón Lerner Febres, en el discurso de entrega del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación —que investigó sobre los crímenes de veinte años del conflicto armado interno— denominó la «exclusión absoluta» (Lerner 2003).

11 Luego de escuchar el decurso de la vanguardia peruana de los años sesenta, la reflexión sobre el funcionamiento de los campos sociales en el campo de lo simbólico y sobre la inserción de lo estético desembocó en las ideas que el crítico peruano Juan Acha —radicado en México desde inicios de los sesenta— plasmó en la trilogía que publicó por esos mismos años (véase Lauer 1981).



E. P. S. Huayco. Emplazamiento de *Sarita Colonia*, octubre de 1980, cerro a la altura de la carretera Panamericana, km 54,5 al sur de Lima. Foto: Marianne Ryzek.

No obstante, en la *estética de barriada* —como la llamaría el sociólogo Roberto Miro Quesada—¹² propuesta por Paréntesis y por E. P. S. Huayco la precariedad es asumida con una dosis de humor donde se podría insinuar también un irreverente optimismo —y el más intenso optimismo es siempre irreverente—. Estos rasgos, si bien no desaparecieron, mermaron o se hicieron más cáusticos en algunas propuestas producidas por experiencias colectivas inmediatamente posteriores, en las que la precariedad se erigió en un contexto donde ya se respiraba la muerte. Estas propuestas posteriores apuntaron muchas veces a denunciar una violencia circundante, actitud que en los proyectos de E. P. S. Huayco ya parecía anunciarse o incluso estaba presente en estado latente.

12 El progresismo de Miró Quesada era crítico ante ese tipo de estética que equivocadamente tildaba de *reaccionaria*, asumiendo en descargo que «[...] lo que hay en la cultura de la pobreza es una lógica formidable de supervivencia que se adecua a la carencia; pero en la medida que esa es una situación a ser superada —seguramente mediante la violencia— sus productos no pueden ser asumidos como valiosos en sí mismos» (1986, 57). No obstante, lejos de idealizar una estética determinada, propuestas como la de E. P. S. Huayco pretenden confrontar la realidad con la materialidad que la realidad inmediata ofrece.

Referencias bibliográficas

- Bauman, Zigmunt. 2011. *Daños colaterales. Desigualdades sociales en la era global*. Madrid, México D. F., Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Buntinx, Gustavo. 2005. *E. P. S. Huayco. Documentos*. Lima: Centro Cultural de España, Instituto Francés de Estudios Andinos, Museo de Arte de Lima.
- Cohen, Robert. 1998. *Milk, the Deadly Poison*. New Jersey: Argus Publishing.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. 2004. *Yuyanapaq. Para recordar. Relato visual del conflicto armado interno. 1980–2000*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica. Disponible en: <paizesperanza.org/documentos/yuyanapaq_suplemento_2009.pdf>, consultado el 6 de marzo del 2013.
- DuPuis, Melanie. 2002. *Nature's perfect food. How milk became America's drink*. New York: NY University Press.
- Freire, Luis. 1979. «Plásticos buscan mecenas con aviso en un diario: tienen ya varias llamadas». *La Prensa*, 4 de abril, Lima, pág. 17.
- Lajo, Manuel. 1979. «Transnacionales y alimentación en el Perú. El caso de la leche», en: *Comercio Exterior* vol. 29, n.º 10, México D. F., págs. 1094–1099.
- Lauer, Mirko. 1981. «Hacia la socioestética: una propuesta latinoamericana de Juan Acha», en: *Eco. Revista de la Cultura de Occidente* t. 38, vol. 5, n.º 233, Bogotá, págs. 490–499.

- Lerner, Salomón. 2003. «Discurso de presentación del informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación», 28 de agosto. Lima. Disponible en: <cverdad.org.pe/ifinal/discurso01.php>, consultado el 7 de marzo del 2013.
- López, Miguel y Emilio Tarazona. 2007a. «Desgaste y disolución del objeto en el arte peruano de los años sesenta. Una primera coordenada de rastro apenas perceptible», en: *XII Jornadas del CAIA: Imágenes perdidas: censura, olvido, descuido...* Buenos Aires: CAIA. También publicado en: *Papers d'Art* n.º 93, 2008. Girona, España (edición en español, inglés y catalán).
- López, Miguel y Emilio Tarazona. 2007b. *La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones/happenings/arte conceptual (1965-1975)* (folleto de la exposición homónima). Lima: Centro Cultural de España.
- Martucelli, Elio. *Bestiario, la rebelión de las fieras*. Lima: en prensa.
- Miró Quesada, Roberto. 1986. «Arte urbano: lo popular que viene del futuro», en: *Socialismo y participación* n.º 36, Lima, págs. 57-62.
- Salazar, Juan Javier. 2006. Conversación con el autor.
- Tarazona, Emilio y Miguel López, 2009. «Otra revolución posible. La guerrilla cultural en el Perú de 1970», en: Cristina Freire y Ana Longoni (eds.). *Conceptualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablumen (edición en español y portugués).

entrevista

ICONOCLASISTAS: MAPEOS CRÍTICOS, PRÁCTICAS COLABORATIVAS Y RECURSOS GRÁFICOS DE CÓDIGO ABIERTO*

Pablo Ares y Julia Risler

Somos un dúo que desde el año 2006 combina el arte gráfico, los talleres creativos y la investigación colectiva a fin de producir recursos de libre circulación, apropiación y uso, para potenciar la comunicación, tejer redes de solidaridad y afinidad, e impulsar prácticas colaborativas de resistencia y transformación. Nuestra práctica se extiende por y mediante una red dinámica de afinidad y solidaridad construida a partir de compartir e impulsar proyectos libres y talleres colectivos en Argentina, Latinoamérica y Europa.

Modos de hacer y usos derivados

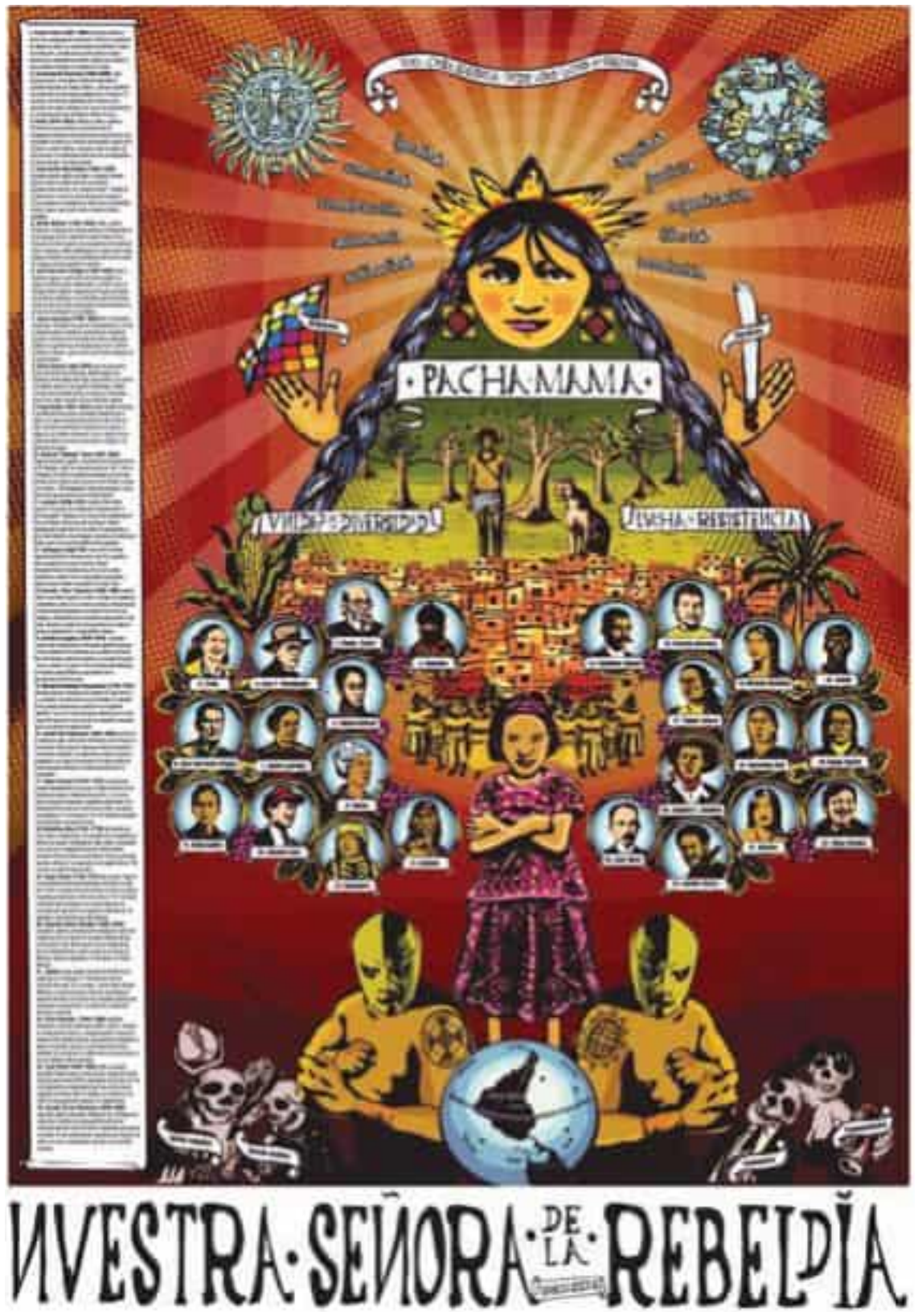
Poéticas de producción, posibilidades del soporte y reapropiaciones

A lo largo de estos años, hemos creado gran cantidad de imágenes de libre circulación, apodándonos de manera lúdica *agit-pop*, un guiño al *agit prop* soviético, pero liberado de dogmas y burós. Se trata de series de imágenes pensadas en formatos populares y de fácil reproducción, que agrupan recursos desarrollados para la intervención, además de pósters, publicaciones, figuritas, viñetas de denuncia coyuntural, que se refieren a problemáticas, temas o personajes —detestables o queridos—, que son de rápida creación y difusión, paródicas o irónicas, y que nos permiten fijar una posición sobre temas de agenda de la opinión pública mediática.

* En esta oportunidad la revista no publica una entrevista a Iconoclasistas sino un texto en el que sus integrantes le cuentan a los lectores de *ERRATA#* el trabajo que vienen desarrollando, sus propósitos, derivas y experiencias.

Todos los recursos y prácticas se comparten en la página web (iconoclasistas.net), permitiendo que lo producido se emancipe no solo de las trabas de la

Nuestra Señora de la Rebeledía, 2008, afiche. Esta y todas las fotos que acompañan este artículo son cortesía de Iconoclastas.



propiedad privada, sino también de las limitaciones (económicas, físicas, geográficas) impuestas por su posibilidad de acceso. El sitio web funciona como un soporte multimedia de difusión que potencia la socialización y estimula la apropiación a través de licencias Creative Commons.¹² Los recursos que se suben a la web son abiertos, por lo que pueden ser reapropiados, reproducidos y reformulados, convirtiendo el soporte virtual en una herramienta de apropiación colectiva que estimula un intercambio desjerarquizado mediante el que los usuarios pasan a ser productores al retomar las producciones liberadas. Con base en este conocimiento, diseñamos la sección de «Integradas y derivadas», donde reunimos una selección de producciones creadas por otros al *integrar* a un diseño en particular imágenes iconoclastas (para ilustrar una idea, hecho o concepto), o al reinterpretar y producir una obra *derivada* a partir de un diseño original. También comenzamos a subir archivos que contienen gran cantidad de imágenes vectoriales puestas a disposición de quien así lo requiera.

La elaboración de recursos de libre circulación ha ido modificando nuestra subjetividad y práctica. La particular deriva que van adquiriendo las producciones y el permanente intercambio y articulación con otros han impulsado una influencia recíproca que nos llevó a incorporar nuevos enfoques, recursos y temáticas, repensando la forma de circulación de los materiales, las estrategias de difusión, los modos como construimos colectivamente. Esto ha dado pie a muestras ambulantes, talleres de creación colaborativa, nuevos recursos lúdicos y participaciones en encuentros con organizaciones culturales y movimientos sociales.

Recursos gráficos y herramientas creativas para la comunicación e intervención social

Desde un principio, nos planteamos como objetivo generar dispositivos visuales que comunicaran panoramas de injusticia y desigualdad, para brindar herramientas de

comprensión que alentaran una conciencia reflexiva y un conocimiento crítico a la hora de iniciar acciones transformadoras y prácticas de organización y resistencia. Estos materiales fueron impresos y también colgados en el sitio web con el fin de animar su libre circulación, apropiación y uso.

Generamos la primera experiencia de deriva de los materiales con un trabajo sobre divulgación popular de estadísticas. Se llamó *Anuario Volante 2006* y consistió en un talonario con dieciséis *flyers* diseñados como un conjunto de postales que permitían reconstruir una perspectiva sobre la realidad económica, social y política argentina del año anterior. Los volantes fueron trabajados a partir de números difundidos en los medios de comunicación, con la idea de intervenir con imágenes gráficas los fríos porcentajes con que se daba cuenta de la desocupación, pobreza, mortalidad infantil, violencia de género, distribución de la riqueza, etc. Buscamos sacudir cierto desconocimiento acerca de la complejidad de la trama social, muchas veces percibida como un cúmulo de circunstancias *naturales* que inciden sobre la vida de manera más o menos eventual, y en la cual pareceríamos no tener influencia. Los volantes fueron ampliamente reproducidos (en exposiciones, publicaciones, escuelas, manifestaciones, etc.) y también circularon ampliados y colgados en afiches, lo que nos motivó a diseñar una muestra ambulante compuesta por ocho carteles en color que se expusieron en ferias callejeras, centros culturales, actividades políticas en plazas, movilizaciones, etc.

Durante el 2007, continuamos resaltando las problemáticas de nuestro territorio e imaginando dispositivos que permitieran una rápida difusión y visualización de tales problemáticas, a la vez que facilitaran el establecimiento de conexiones y responsables. Así nació la idea de la *Cosmovisión rebelde*, un proyecto en constante cambio y elaboración, propia y colectiva, que incluyó diversos artefactos que jugaban con la mirada, la percepción y los sentidos a través de:

1 Licencia Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.5 Argentina (CC BY-NC-SA 2.5). Véase <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar>

- *Cartografías de la desigualdad*: mapas que expusieron zonas representativas señalizadas a partir de sus problemáticas más urgentes.
- *Vuelos de pájaro*: esquemas gráficos que condensaron y articularon los ángulos más sobresalientes de las temáticas abordadas.
- *Paisajes develados*: postales que indicaron conexiones entre situaciones y responsables, destacando antagonismos.
- *Instantáneas móviles*: viñetas que relataron historias a la manera de un cómic, para sumergirnos en escenarios cruciales y cotidianos.

La primer cosmovisión giró en torno a *La ciudad posmoderna* para exponer cómo la extensión del capital a todos los ámbitos de la vida formatea los espacios públicos, los modos de transitar, el vínculo que se entabla con otros sujetos, el papel de los medios masivos de comunicación y la publicidad, y la *guetificación* de ciertas zonas y el abandono de otras, entre otras cuestiones destacadas. Reflexionamos visualmente acerca de cómo se sostiene este modelo de ciudad y de qué manera diversos sujetos sociales alteran y transforman constantemente esa estructura. Para que el panorama no fuera tan opresivo y deprimente, incluimos un «qué hacer» donde punteamos algunas de las formas de creación, organización y lucha que se estaban desarrollando. Esta cosmovisión se realizó pensando en una gran megalópolis como Buenos Aires. Pero con el tiempo, y luego de viajar y mapear distintas ciudades de Argentina, nos dimos cuenta de que eran situaciones que se replicaban en diferentes escalas, asociadas a un modelo económico asentado en la especulación inmobiliaria, los procesos de expulsión y gentrificación, la precarización laboral, la contaminación visual y ambiental, la coerción a partir del control y la vigilancia, la represión institucional y los asesinatos a manos de las fuerzas policiales.

En el 2008 elaboramos una segunda cosmovisión, esta vez referida al *Saqueo neocolonial y la depredación de los bienes comunes*. Con los mismos artefactos gráficos incluidos en la primera cosmovisión, trabajamos las problemáticas y consecuencias asociadas al

modelo extractivista-exportador, asentado sobre el monocultivo de soja transgénica, los agronegocios y la explotación megaminera a cielo abierto. Este afiche fue distribuido por todo el país y generó interés en distintas agrupaciones y movimientos que se comunicaron para invitarnos a trabajar estas miradas en sus ámbitos de inserción territorial. Así nacieron los talleres de mapeo colectivo, los cuales fueron acompañados por una muestra itinerante basada en las cosmovisiones y que fue mutando a lo largo del recorrido geográfico. Como resultado de esta experiencia, publicamos en el 2010 un fanzine en formato tabloide que incluía textos, imágenes, mapas e historietas, y que también puede bajarse del sitio web.

Creemos que el diseño y producción de todo este herramientario, en su reapropiación y uso, evidencia el potencial crítico y político de los dispositivos gráficos y artísticos. Una caja de herramientas libres para impulsar un activismo creativo con inserción territorial, en el marco de un proceso emancipatorio que se encarna en nuevas prácticas, discursos y cuerpos.

Bicentenarios latinoamericanos: afiches para una historia incómoda

A lo largo del año 2010, Argentina, como otros países latinoamericanos, celebró su Bicentenario. El gobierno nacional montó para la ocasión una espectacular puesta en escena que ocupó durante varios días la avenida principal de la ciudad de Buenos Aires, evento por el cual transitaron millares de personas. El relato oficial del Bicentenario, recreado desde los aparatos de gobierno, recortó protagonismos, discursos y valores, acentuando los cambios logrados desde la asunción del kirchnerismo en el 2003, sin poner en escena las contradicciones, ambigüedades y resistencias generadas por las políticas gubernamentales.

Desde las periferias, movimientos sociales, pueblos originarios, comunidades campesinas, colectivos de género, de arte activista, de comunicación alternativa y tantos más organizaron, sobre la plaza de los Congressos, *El otro Bicentenario*. Participamos de ese espacio para distribuir una tríada de afiches



Cosmovisión Rebelde de la ciudad posmoderna, 2007, afiche.



históricos y exponer las cartografías del despojo, elaboradas colectivamente. Los afiches habían sido elaborados con la intención de recuperar la dimensión colectiva de la acción política mediante la búsqueda y organización de las principales sublevaciones populares, y la visibilización de voces y relatos silenciados por la historia oficial. Algunos de estos afiches ya habían sido impresos previamente, pero nunca con la misma información, pues cada nueva impresión incorporaba aportes, correcciones y nuevos saberes surgidos de los procesos de intercambio y construcción colectiva desarrollados en los talleres. Así, se convirtieron en verdaderos dispositivos de interacción social, potenciando un ida y vuelta que colaboró en la apropiación simbólica de las imágenes, abriendo canales de comunicación y empoderamiento para la práctica y la resistencia.

El primer afiche de la tríada fue una imagen-manifiesto que llamamos *Nuestra Señora de la rebeldía* (publicada por primera vez en el 2007). Convencidos de que los símbolos ancestrales y los personajes históricos pueden contribuir a nutrir un imaginario colectivo, retomamos la imagen de la Virgen de la montaña, propia del barroco colonial de los centros mineros, pero que

sincretiza las formas de hibridación y resistencia de los pueblos originarios frente a la Conquista. Así, intentamos crear una suerte de cosmogonía, a la manera del arte popular de nuestra América, concibiendo un relato mítico de los orígenes de nuestro territorio mestizo.

El segundo afiche fue el *Arbolazo*, realizado junto a un colectivo de historiadores y publicado por primera vez en el 2009 para conmemorar los cuarenta años del Cordobazo. Consistió en una genealogía de las revueltas populares en Argentina del 69 a la actualidad y fue un intento de transmitir la continuidad de las luchas obreras, estudiantiles, populares y vecinales, para exponer las particularidades que adquieren las rebeliones cuando los reclamos de diversos sectores se unifican.

El último integrante del terceto fue el afiche que llamamos *La trenza*, una cronología de los levantamientos populares en Latinoamérica desde la Conquista en 1492 hasta la actualidad. La trenza funcionó como metáfora de un relato que enhebraba las rebeliones y levantamientos de los pueblos afrodescendientes, originarios y criollos, marcando aquellos puntos de inflexión donde diversas acciones se fueron articulando para encontrarse en demandas y luchas comunes.



Gráfica sobre reflexión colectiva y saberes cotidianos.

Talleres: pedagogías críticas y prácticas colaborativas

«El mapa no es el territorio»

Desde el 2008 comenzamos a desarrollar talleres de mapeo colectivo, impulsando un trabajo colaborativo en mapas y planos cartográficos a partir del diseño y liberación de una serie de herramientas que, mediante la socialización de saberes no especializados y experiencias cotidianas de los participantes, permiten compartir conocimientos para la visibilización crítica de las problemáticas más acuciantes del territorio, e identificar responsables, conexiones y consecuencias. Esta mirada es ampliada en el proceso de recordar y señalar experiencias y espacios de organización y transformación, a fin de tejer la red de solidaridades y afinidades. Cuando hablamos de territorio estamos aludiendo no solo al espacio donde estamos asentados, sino también al cuerpo social y a las subjetividades rebeldes.

La confección de mapas es uno de los principales instrumentos que el poder dominante utiliza para la apropiación utilitaria de los territorios, lo cual incluye no solo una forma de ordenamiento territorial, sino también la demarcación de fronteras para señalar los nuevos ocupamientos y planificar las estrategias de invasión, saqueo y apropiación de lo común. De esta manera, los mapas que habitualmente circulan son el resultado de la mirada que el poder dominante recrea sobre el territorio para producir representaciones hegemónicas funcionales al desarrollo del modelo capitalista, decodificando el territorio de manera racional, clasificando los recursos naturales, características poblacionales y el tipo de producción más efectiva para convertir la fuerza de trabajo y los recursos en capital. Esta mirada científica sobre el territorio, los bienes comunes y quienes los habitamos se complementa con otras técnicas escrutadoras del cuerpo social, como la videovigilancia, las técnicas biométricas de identificación y las fórmulas estadísticas que interpretan situaciones y ofrecen información que permite la ejecución de mecanismos

biopolíticos orientados a organizar, dominar y disciplinar a quienes habitan un territorio.

Pero el «mapa no es el territorio».²³El vínculo con el territorio se consolida a partir de procesos de interpretación, sensación y experiencias propias. Los mapas no son el territorio porque a ellos se les escapa la subjetividad de los procesos territoriales, las representaciones simbólicas y los imaginarios sobre ellos, así como la permanente mutabilidad y cambio al que están expuestos. Somos las personas quienes realmente creamos y transformamos los territorios, y no hay una mimesis entre la materialidad espacial de los mapas y la percepción imaginaria sobre el territorio, pues este es una construcción colectiva y se modela desde las formas subjetivas del habitar, transitar, percibir, crear y transformar.

Entonces, ¿por qué trabajar con mapas? Para aprovechar una herramienta que nos permite construir relatos críticos y colectivos, y compartir insumos para la creación de prácticas emancipatorias. Entendemos que las sociedades actuales están signadas por una precarización de la existencia que penetra la vida en múltiples formas: atravesando la configuración urbana como faro de vigilancia, resquebrajando los lazos sociales con la retórica del miedo, desamparando en las instituciones públicas los derechos sociales más básicos, haciendo carne la violencia simbólica en el imaginario cotidiano, degradando la experiencia de lo común y obturando las formas perceptivas en el abismo del sobresalto. Es por ello que a través de los talleres retomamos herramientas que nos permiten recrear colectivamente panoramas complejos para profundizar

2 Se le atribuye esta frase a Alfred Korzybski (aristócrata polaco y fundador de la semántica general), quien la habría acuñado luego de su experiencia como oficial en la Primera Guerra Mundial, cuando dirigió un desastroso ataque en donde los soldados que comandaba terminaron cayendo en un foso que no figuraba en el mapa. Gregory Bateson (antropólogo y lingüista norteamericano) complementó esta frase con la consigna «y el nombre no es la cosa nombrada». Lo que ambos buscaban exponer era la imposibilidad de objetivar las dimensiones significativas y afectivas de los espacios y las representaciones lingüísticas.

miradas críticas y potenciar subjetividades alertas y activas, imprescindibles en la protección de los bienes comunes, la lucha contra los procesos de colonización y privatización de lo público y la constitución de nuevos mundos.

Mapeo colectivo: reflexión y creación colaborativa

En los talleres se trabaja junto a estudiantes, organizaciones barriales, movimientos sociales, artistas, comunicadores y todos aquellos que se sientan interpelados a pensar colectivamente su territorio. Partimos de representaciones hegemónicas (como un mapa catastral con fronteras prediseñadas), pero el proceso de construcción e intercambio de saberes le imprime prismas particulares a la creación, producto de las diversas miradas que operan sobre el espacio. Si se dispone de tiempo, los mapas también pueden dibujarse a mano, jugando con fronteras y formas. Sabemos que partimos de un límite al trabajar con mapas, pues estamos intentando recortar una mirada sobre realidades que no son estáticas, sino que están en permanente cambio. Es por eso que sumamos a los planos cartográficos el diseño de *dispositivos múltiples* para señalar flujos, procesos, conexiones,

planos subjetivos, plataformas corporales, etc., incluyendo modos de expresión y representación populares, simbólicos y de fuerte presencia imaginativa. Estas herramientas no producen transformaciones por sí mismas, sino que se articulan en un complejo y profundo proceso de organización y práctica colectiva que es potenciado desde el trabajo colaborativo en estos soportes gráficos. El proceso de trabajo en estos talleres se completa con las apropiaciones, interpretaciones y traslados que impulsan los participantes, con lo que se extiende el cuestionamiento de lo simbólico a una dimensión real mediante prácticas de organización, resistencia y emancipación.

Elaboración y uso de iconografía y pictogramación

Los mapas funcionan como herramientas que generan instancias de trabajo colectivo y permiten la elaboración articulada de narraciones que disputan e impugnan aquellas instaladas desde diversas instancias hegemónicas (no solo políticas, sociales e institucionales, sino también las correspondientes a la opinión pública y a los medios masivos de comunicación, y aquellas asociadas al nivel de las creencias, mandatos y formas del sentido común). Así, se potencian los



Pictogramas: composición y resultados.

Taller de mapeo colectivo callejero, Festival «Fábrica de Fallas», noviembre del 2011, Buenos Aires.



procesos de reflexión colectiva mediante la organización de relatos dispersos en un soporte común que permite la visualización de un horizonte de posibilidades, impensadas hasta el momento.

En los talleres se favorecen las distintas formas de comprender y señalar el espacio a través del uso de variados tipos de lenguaje, como símbolos, gráficas e íconos, que estimulan la creación de *collages*, frases, dibujos y consignas. Los íconos que utilizamos son diseñados especialmente para el encuentro y las temáticas surgen de intercambios previos con los organizadores, quienes nos proporcionan un marco desde el cual comenzar a conversar en el taller. Los íconos funcionan como imágenes potentes que dinamizan y potencian la intervención cartográfica de manera lúdica. También trabajamos con pictogramas, imágenes más complejas que permiten lecturas transversales de diversos fenómenos, complejizan la señalización y abren el campo de interpretación. Así, la creación crítica se activa a partir de la conversación y el relato de experiencias, conocimientos y pareceres, potenciando la escucha, aguzando los sentidos y focalizando el trabajo sobre una plataforma común.

Organización previa a la realización del taller

Un tiempo antes del mapeo, hay una instancia de fuerte articulación e intercambio con los organizadores (ya

sean agrupaciones, espacios culturales, movimientos sociales, etc.), donde se conversa en profundidad lo que se espera lograr con el taller y las temáticas y problemáticas a destacar. Eso nos permite comenzar a trabajar sobre una base común que luego se amplía y diversifica en la propuesta concreta.

Al comenzar el taller, y luego de las presentaciones de los participantes, realizamos una introducción a la cartografía crítica para clarificar la potencialidad del trabajo con mapas y dispositivos gráficos, y reflexionar acerca de la construcción ideológica inserta en las representaciones hegemónicas, y de ahí la importancia de dar visibilidad a miradas alternativas. El trabajo se realiza en pequeños grupos de mapeo donde los participantes comparten conocimientos y vivencias, y despliegan su capacidad imaginativa y de memorización para trazar e intervenir en el mapa. No hay requisitos ni condiciones para participar de los talleres. Partimos de la idea de que todos tenemos la capacidad de *elevarnos* para realizar un vuelo de pájaro que nos permita visualizar el territorio. Para finalizar, realizamos un plenario o *puesta en común* de los mapas elaborados por los grupos, una instancia que es clave al momento de exponer relatos grupales, señalar diferencias y constituir horizontes de abordaje y comprensión. En el taller se genera un espacio de discusión y creación que no se cierra sobre sí mismo, sino que se posiciona como

un punto de partida disponible para ser retomado. De esta manera, los talleres se despliegan en dos objetivos generales: por un lado, trabajar territorialmente con base en metas consensuadas con los organizadores; por el otro, socializar la herramienta estimulando la apropiación y experimentación de los participantes. Es por eso que, acompañando esta intención, elaboramos un cuadernillo de libre circulación que consiste en un sintético instructivo que sugiere los pasos a seguir para la realización de un taller de mapeo colectivo, y que está compartido en el sitio web.

El mapa como parte de un proceso colectivo en movimiento

No hay que olvidar que el mapeo es una herramienta que muestra una instantánea del momento en el cual se realizó, pero no repone en su completitud una realidad territorial siempre problemática y compleja. Más bien transmite una determinada concepción colectiva sobre un territorio dinámico y en permanente cambio, en donde las fronteras (reales y simbólicas) son continuamente alteradas por el accionar de cuerpos y subjetividades.

Los mapas deben formar parte de un proceso mayor, ser una estrategia más, un *medio para* la reflexión, la socialización de saberes y prácticas, el impulso a la participación colectiva, el trabajo con personas desconocidas, para intercambiar saberes, disputar espacios hegemónicos, potenciar la creación e imaginación, problematizar cuestiones específicas, visualizar las resistencias, señalar las relaciones de poder, etc.

Consideramos esencial el proceso vivido en el interior de los talleres, momento fundacional que puede —o no— tener una acción o estrategia inmediata posterior al taller y que adquirirá diversas formas que van desde proyectos de intervención urbana o transformación barrial, realización de material comunicacional, profundización de diagnósticos y estrategias, entre otros. Su difusión pública debe ser siempre consensuada, pues puede contener información que vulnere los derechos de los participantes implicados.

Producción e improvisación de dispositivos múltiples

Las modalidades de trabajo en el taller fueron variando en estos años, y así fuimos incorporando nuevos soportes y formatos de elaboración colaborativa. Los llamamos *dispositivos múltiples* y consisten en artefactos que promueven la reflexión y creación colectiva, y varían en su diseño y maquetación. Los inventamos, adaptamos o perfeccionamos a partir de las particularidades subjetivas de los participantes. Estos mecanismos generan un sistema de socialización de información y experiencias sustentado en un intercambio dialógico que estimula la participación y pone en escena una mirada crítica y alerta sobre el acontecer naturalizado. Buscan identificar y conectar hechos significativos, personajes clave, políticas públicas y alternativas de cambio. Se orientan a descomponer las representaciones discursivas hegemónicas a partir de un trabajo sobre los relatos de los medios masivos de comunicación y de la injerencia de la opinión pública sobre el nivel del sentido común que impregna lo social. Potencian la identificación de redes afines para fortalecer las prácticas liberadoras y la creación de imaginarios rebeldes y contestatarios. Impulsan la visualización de panoramas de desigualdad poniendo en juego la memoria emotiva. Favorecen la reflexión sobre los impactos subjetivos de los mecanismos de disciplina, mandato y control social. Así, las posibilidades de trabajo se tornan infinitas. Algunos de estos dispositivos consisten en:

- *Mapeos al paso*: mesa con mapas y fichas para ser intervenidos de forma individual con el objetivo de registrar información en detalle que luego puede ser sistematizada.
- *Mesa rotativa*: mapa de gran tamaño dividido en partes, trabajadas a partir de rondas de intervención temática que luego son compuestas a la manera de un rompecabezas.
- *Mapas murales*: afiches colgados sobre la pared, dispuestos para ser intervenidos en forma intermitente y aleatoria, en un espacio de circulación permanente.
- *Soporte magnético*: señalización de mapas en pizarras mediante íconos que permiten ser movidos,

para agilizar encuentros, disparar ideas o registrar coyunturas.

- *Línea de tiempo*: donde se resaltan hechos significativos, personajes clave, políticas públicas y sublevaciones, símbolos, alegorías y signos en un espacio temporal.
- *Deriva urbana con consignas*: recorrido callejero con consignas, mapeo en movimiento y registros fotográficos de paisajes complejos.
- *Paisajes develadores*: collage fotográfico para componer panoramas urbanos que evidencien una variedad de problemáticas complejas y asociadas.
- *Cuerpos*: ejercicio sobre figuras humanas para señalar cómo modelan e impactan los discursos de disciplina, mandato y control.
- *Sentidos*: trabajo introspectivo sobre un mapa individual para señalar aquello que se escucha, siente, huele o percibe en el tránsito cotidiano por determinadas zonas.
- *Rugosidades*:³⁴señalamiento de vínculos e impactos entre planos temporales (línea de tiempo) y espaciales (mapa) mediante una transparencia puesta sobre los dispositivos.

Autonomización del mapeo colectivo: la «Esquiza Córdoba» como experiencia

Los talleres, tanto en su proceso de construcción como de resultados, funcionan en primera instancia como dinamizadores lúdicos que luego se autonomizan a partir de la autogestión de deseos y necesidades de los grupos que intervienen. Un ejemplo muy interesante en ese sentido son las experiencias que se desarrollaron en la ciudad de Córdoba en los últimos años a partir de los talleres que comenzamos a realizar en el 2008.

Los primeros talleres que hicimos fueron organizados por dos espacios diversos: una cátedra de comunicación alternativa en la Escuela de Ciencias de la Información de la universidad pública y un espacio

3 Metáfora del geógrafo brasileiro Milton Santos que define a las «herencias morfológicas de carácter socio-geográfico de tiempos pasados». Ellas resumen testimonios de diferentes momentos históricos y enlazan la íntima relación entre el espacio y el tiempo.

de arte independiente de los circuitos tradicionales, con propuestas innovadoras y una búsqueda de generar itinerarios propios. De esos talleres nacieron contactos y afectos que fueron profundizándose con el correr del tiempo y con quienes nos fuimos reencontrando en cada viaje y taller para ampliar, alterar o rectificar la práctica. Una de las estudiantes de periodismo que allí conocimos inició durante el 2011 una experiencia de mapeo colectivo junto a un equipo de educadores en zonas rurales y semirurales situadas muy cerca de la ciudad de Córdoba. Ella escribió una crónica donde subrayó la potencia de la herramienta de mapeo, la que les había permitido a los vecinos con quienes trabajaron «tomar la palabra como acción política que irrumpe en un cotidiano habituado al despojamiento de derechos individuales y colectivos» (Ferreyra 2012). El colectivo generó un proceso participativo de trabajo que involucró a estudiantes, docentes y vecinos de la zona con el objetivo de reflexionar sobre las problemáticas territoriales y plantear ejes de trabajo y demandas comunes al municipio. Según sus palabras, la herramienta del mapeo colectivo les permitió reconstruir el territorio

para visibilizar las problemáticas y posibilidades que tenemos como ciudadanxs de la Reserva Bamba. Así fuimos estableciendo una red de trabajo en el caso de las escuelas rurales y empezamos a poner en estado público una situación de injusticia ambiental del barrio de Dumesnil, perteneciente a la localidad, para llegar a constituir una red dentro de la Reserva entre todas las instituciones educativas y organizaciones sociales. (Ferreyra 2012)

Luego de varios talleres y seminarios, diseñaron un proyecto de reglamentación de uso y protección de la Reserva Bamba, el cual fue presentado al gobierno municipal y está a la espera de una respuesta.

Nuestro intercambio con la ciudad serrana continuó y ya en el 2009 viajamos a la ciudad para participar de uno de los encuentros que la Unión de Asambleas Ciudadanas (UAC) realiza anualmente en un punto del país, para debatir colectivamente la situación de



Otra pampa es posible, 2010, cartografía crítica colectiva.

explotación, depredación de recursos y contaminación ambiental y social de cada territorio, con el objetivo de socializar modalidades de organización y resistencia y plantear estrategias conjuntas. Allí montamos sobre la pared diversos mapas que contenían los resultados de una sistematización realizada a partir de un ejercicio de mapeo en una UAC realizada en Jujuy unos meses antes. Durante esos días, los mapas fueron corregidos y completados y formaron parte de los insumos a partir de los cuales diseñamos las cartografías del despojo sobre la problemática de los agronegocios y la megaminería.⁴⁵

En el año 2010 nos invitaron a realizar un taller en un espacio institucional vinculado al arte contemporáneo (el Centro Cultural de España en Córdoba, CCEC), adonde se acercaron conocidos y nuevos personajes interesados en conocer y activar la herramienta. Allí entramos en contacto con unas arquitectas que nos contaron del trabajo territorial que estaban pensando desarrollar junto a estudiantes universitarios, en uno de los barrios más populares de la ciudad, y manifestaron su deseo de organizar un taller de mapeo junto a nosotros. Este taller finalmente se realizó en el 2011, en un espacio donde participaron docentes, vecinos, comerciantes y hasta el cura del barrio. La actividad se planteó como un puntapié inicial que sería continuado por el equipo en los meses subsiguientes. Al final de ese año nos enviaron una detallada crónica donde planteaban el objetivo del taller: «Junto a los vecinos intentaremos reconstruir eso (que no se puede ver ni tocar) sobre un pedazo de papel que llamamos mapa: la representación de un relato colectivo barrial que visibilice y ponga en valor la memoria, identidad, recursos y saberes locales, una cartografía de la historia cotidiana social, arquitectónica y urbana que no ha sido registrada aún» (Cátedra de Arquitectura 2012). El equipo diseñó una serie de estrategias de acercamiento al barrio recogiendo las necesidades más apremiantes, lo cual les permitió pensar colectivamente las acciones a seguir y articular los *saberes*

especializados de los arquitectos con las inquietudes barriales. El equipo aprovechó, según su relato, «los martes de feria para discutir *in situ* los proyectos —de espacio público, equipamiento y vivienda— que los alumnos de la cátedra realizan como ejercicios de formación. De esta manera los estudiantes hablan con los vecinos, realizan entrevistas y se ensayan posibles estrategias de intervención arquitectónica que luego se profundizan en los talleres de la facultad» (Cátedra de Arquitectura 2012). El trabajo todavía continúa y en este lapso se han hecho muestras y actividades vecinales para la proyección de mejoras en el patrimonio urbano barrial.

A fines del 2011 volvimos a Córdoba para participar en un encuentro y aprovechamos el viaje para organizar una jornada mapeadora. A lo largo de tres años ya habíamos desarrollado diversos talleres y conocíamos varios proyectos de mapeo con inserción territorial en diversos puntos de la ciudad y alrededores (en La Calera, Bouwer, barrio San Martín, Buen Pastor, villa La Maternidad, Estudiantazo, Pueblo Unido y barrio San Vicente, entre otros). Junto a artistas activistas realizamos unas jornadas de mapeo colectivo autogestionadas y participativas con el objetivo de reunir nuevo material, difundir el que ya se estaba trabajando y sistematizar lo que ya se tenía. Ocupamos todo el espacio de la casa con diversos ejercicios de mapeo configurando un circuito mapeador para reflexionar sobre sentidos, paisajes deconstruidos, murales de experiencias, relatos sobre la especulación inmobiliaria, líneas de tiempo, mapas de testimonios, etc. La actividad se desarrolló durante toda una jornada y en el transcurso del día nos reencontramos con dos viejos conocidos, quienes nos contaron del trabajo de mapeo que estaban realizando junto a vecinos de un barrio asentado en las periferias. Así fue como nos compartieron una crónica que relataba el mapeo de problemáticas en salud colectiva que habían realizado en los barrios Nuestro Hogar III, Cortaderos Sur, Ampliación y Pueblos Unidos, habitados por una gran comunidad barrial formada por inmigrantes de los países hermanos de Bolivia, Perú y Paraguay. Junto a alumnos y docentes, médicos del mundo y el equipo del Instituto de Cultura

4 Véase <http://iconoclasistas.com.ar/tag/cartografias-colectivas-2>

Aborígen (ICA), expresaron que para la realización del taller de mapeo su interés había sido

visibilizar las problemáticas de proceso salud/enfermedad/atención desde la perspectiva de salud colectiva. Se realizó en el marco de análisis de situación para poder contribuir al reconocimiento del territorio geo-socio-político con los actores presentes en ese espacio local (abril 2011). El mapeo colectivo funcionó como herramienta facilitadora de la participación abierta, dado por la situación lúdica y por posibilitar la visualización de los saberes locales de cada participante. (Díaz y Rivero 2012)

Este colectivo de trabajo le dio una resolución gráfica a la información socializada en el taller, diseñando un mapa de problemáticas que fue distribuido en el barrio para continuar el proceso de trabajo a partir de una base consensuada.

Los viajes a la ciudad de Córdoba, que venimos realizando desde el 2008, siempre incluyeron el

reencuentro con amigos y la incorporación de nuevos afectos con quienes compartimos inquietudes comunes: artistas vinculados a la intervención callejera y política, comunicadores populares, docentes y pedagogos. Con todos ellos mantuvimos un intercambio iluminador que no excluyó debates. Algunos de estos compañeros se articulan en torno a la red de comunicación alternativa *Indymedia Córdoba*, y un grupo de ellos realizó talleres de mapeo colectivo en uno de los barrios míticos de la capital serrana. Así, con un ecléctico colectivo de colectivos formado por La Biblioteca Popular Julio Cortázar, la Radio La Quinta Pata (FM 93.3) y la Red de Vecinos/as y Asociaciones de San Vicente, se organizaron jornadas de mapeo para pensar «una geografía diferente de San Vicente». Y luego nos enviaron la crónica reflexiva sobre el trabajo relatando cómo empezó todo:

Después de algún tiempo recorrido, empezamos a pensar cómo fortalecer el trabajo de nuestras organizaciones en la zona. ¿Qué herramientas no estábamos usando? ¿Qué conocimientos



Jornada de mapeo colectivo y dispositivos múltiples en el espacio cultural Casa 1234, 2011, Córdoba, Argentina.

Taller de mapeo colectivo en el espacio de arte Casa 13, 2009, Córdoba, Argentina.



no teníamos o no utilizábamos para nuestras propuestas? Como en otras relaciones, si el vínculo con la comunidad en la que se enclavan nuestros proyectos no se renueva, se desvanece. Sentimos la necesidad de responder a estas preguntas, o de intentar hacerlo. Decidimos usar la propuesta de trabajo que conocimos de la mano de Iconoclasistas, y a principios del 2011 desarrollamos un taller de tres encuentros que nos dejó como resultado el intercambio de saberes, discusiones políticas y horizontes de nuestros proyectos, caracterizaciones de otros actores/as y un frondoso mapa barrial. (Biblioteca Popular 2012)

Realizaron varios encuentros y distintos tipos de mapas, elevando el nivel de complejidad a cada paso. Finalmente lograron lo que buscaban: «un mapa que muestra relieves, alturas, llanuras, lagunas y ríos que nos hacen observar las calles y edificios de nuestro barrio como un territorio en el que se cruzan lazos, historias, luchas, búsquedas, dificultades, problemáticas y redes» (Biblioteca Popular 2012). En la crónica manifiestan que un primer objetivo fue cumplido, pues pudieron organizar los «saberes individuales en una nueva construcción y crear a la vez un producto que

muestre y recuerde ese acervo plural. Creamos un mapa propio que es útil a nuestros objetivos y búsquedas, y que sintetiza lo que para nosotros/as es nuestro territorio» (Biblioteca Popular 2012). También sistematizaron los talleres mediante el diseño de un mapa que circuló entre los vecinos del barrio para continuar el debate y la construcción colectiva.

A modo de cierre

Quisimos compartirles una pequeña muestra de los procesos abiertos a partir de la realización de los talleres de mapeo colectivo y dispositivos múltiples, subrayando los modos de construcción colaborativa y las influencias recíprocas constantes a partir de las cuales, prácticas, recursos, vivencias y redes se van organizando en constelaciones móviles.

Hemos denominado *rumiancia* a la acción que atraviesa estos modos de creación, intercambio y colaboración con otros, para el impulso de prácticas activistas, nutridas con recursos del diseño, la gráfica, el arte y la comunicación, y mediante las cuales se interviene en proyectos colectivos de agitación, resistencia y transformación. La práctica de la *rumiancia* consiste

en un movimiento constante mediante el cual lo que se incorpora no tiene un carácter estático, sino que es posible de ser regurgitado, mezclado y vuelto a deglutir. En este proceso de reflexión, se van desmenuzando las formas colaborativas de trabajo para ajustarlas, corregirlas, ampliarlas, profundizarlas, considerando siempre los aportes e interacciones que surgen a partir de los proyectos colectivos, y que rompen cualquier ilusión de estatismo, individualismo o quietud.

Referencias bibliográficas

- Biblioteca Popular Julio Cortázar, la Radio La Quinta Pata (FM 93.3) y la Red de Vecinos/as y Asociaciones de San Vicente. 2012. «Pensando una geografía diferente de San Vicente», en: *Iconoclasistas*. Disponible en: <<http://iconoclasistas.com.ar/2012/03/08/pensando-una-geografia-diferente-de-san-vicente/>>, consultado el 10 de septiembre del 2012.
- Cátedra de Arquitectura IIIA, Facultad de Arquitectura (UNC). 2012. «Estación 2011: Mapeo de Alta Córdoba y San Martín», en: *Iconoclasistas*. Disponible en: <<http://iconoclasistas.com.ar/2012/03/09/estacion-2011-mapeo-de-alta-cordoba-y-san-martin/>>, consultado el 10 de septiembre del 2012.
- Díaz, Luz y Carlos Rivero. 2012. «Mapeo de problemáticas en salud colectiva (Córdoba)», en: *Iconoclasistas*. Disponible en: <<http://iconoclasistas.com.ar/2012/03/07/mapeo-de-problematicas-en-salud-colectiva-cordoba/>>, consultado el 10 de septiembre del 2012.
- Ferreya, Yamila. 2012. «Mapeos en reserva Bamba y La Calera», en: *Iconoclasistas*. Disponible en: <<http://iconoclasistas.com.ar/2012/03/09/dos-experiencias-de-mapeos-en-reserva-bamba-y-la-calera/>>, consultado el 10 de septiembre del 2012.

a:dentro

OTRAS DIÁSPORAS

Coloquio Errata# 5 Fronteras, migraciones
y desplazamientos

Organizado por la Fundación Gilberto Alzate Avendaño y
el Instituto Distrital de las Artes en colaboración con
la Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá
3 y 4 de septiembre del 2012

En esta ocasión, el Coloquio Errata# abordó desde perspectivas disímiles e insospechadas el tema de la migración, no solo como un tema de las prácticas artísticas, sino como una condición propia de la creación. Las reflexiones de los ponentes giraron en torno a las diferentes visiones del viaje que se plantean en la idea de *migración*. Las transculturaciones y sus consecuentes nuevas miradas al mundo están definidas por culturas que acercan sus distancias físicas, que se encierran en sus fronteras políticas y que comunican o confunden a través de los medios tecnológicos. La rapidez y la ligereza enunciadas por Italo Calvino en sus *Seis propuestas para el próximo milenio* (1998) se vislumbraban con anticipación para cuando se escribió ese texto, previendo lo que unas décadas más adelante sería una condición con incidencias tan directas en los procesos internos de las sociedades contemporáneas y en el nuevo orden mundial.

La participación del videoartista peruano David Zink Yi giró en torno a las transculturaciones propias del complejo entramado de nacionalidades que

lo anteceden: abuelo chino, abuelo alemán, abuela italiana y abuela peruana. Como respuesta a las tensiones entre estas diferentes culturas y a la consecuente imposibilidad de localizar un arraigo, la obra de este artista hace referencia a la búsqueda de identidad y de pertenencia a un territorio. Zink Yi aborda esta problemática desde la indefinición del lenguaje en algunos de sus videos, en los que la libertad semántica se evidencia en sonidos imposibles de traducir y difícilmente transcribibles. Al eliminar elementos culturales específicos como el idioma, sus obras recurren a la música —especialmente a la salsa y a la cumbia— como espacio de identidad que se construye a partir de su reiteración (el folclor). Para complementar la referencia a sus orígenes, el artista acompaña con música afrolatina imágenes de su casa que hacen parte de la cultura oriental, a la cual también pertenece; esto genera un extraño choque entre dos elementos que desde el punto de vista de un espectador común no parecen corresponderse, pero que desde su óptica son indispensables para comprender el entramado de relaciones

Coloquio Errata# 5, Fronteras, migraciones y desplazamientos, 2012, Bogotá.
Primer día, mesa: Identidad y transcultura:
David Zink Yi habla de su obra con el curador Miguel López. Foto: Nury Romero.



antropológicas y socioculturales que lo conforman como individuo.

Aunque David Zink Yi nos pone de relieve la creación mediada por las circunstancias de la migración —en la que estas afectan la identidad del creador y se convierten en su búsqueda personal—, la ejecución del video no parece suficiente para explicar aspectos tan personales como los que lo anteceden; su obra pretende hablar desde una condición global, pero solo se mira al espejo. En cambio, trabajos como los de Tania Bruguera o Francys Alÿs, que se expresan desde el límite y no desde el individuo, son ejemplos perfectos y más pertinentes para tocar el tema de la migración, tal como lo expuso Andrés David Montenegro en su texto «Francis Alÿs, Santiago Sierra y Tania Bruguera: exilios voluntarios, lugares en debate y desplazamientos orales» (2011), publicado en la revista *ERRATA#* n.º 5.

Para la escritora Alejandra Jaramillo la migración es en sí misma un proceso creativo y no necesariamente

debe ser abordada como un tema exclusivo del arte. Jaramillo expuso este punto de vista en su ponencia titulada «Cuatro migraciones y un desplazamiento: la literatura como viaje», una de las más interesantes, pues dio fe de otro tipo de movilizaciones inesperadas. La escritora desglosó cada una de estas cuatro posibilidades e inició explicando cómo los autores que viajan trabajan desde la nostalgia y la distancia generando una cercanía especial con los lugares que dejan. De acuerdo con esta autora, la geografía primigenia es un componente inherente del autor que condiciona su mirada a otros lugares y lo hace aferrarse a su territorio, con lo cual les adjudica un punto de vista muy especial, mediado por una identidad que no se pierde con la migración. En otros casos, señaló Jaramillo, los autores crean lugares a partir de viajes mentales que describen con precisión, como si realmente los hubieran recorrido, aun cuando quienes los relatan pueden no haber salido siquiera de sus casas; lo que implica, por parte de estos, un exilio interior. Crear personajes, según Jaramillo, es moverse de un lugar a otro, generar espacios y mundos distintos, por lo



Coloquio Errata# 5, Fronteras, migraciones y desplazamientos, 2012, Bogotá. Primer día, mesa: Tres miradas a la migración desde el arte, con el director de cine William Vega, la escritora Alejandra Jaramillo y el artista David Zink Yi. Modera: Julian David Correa. Foto: Nury Romero.

cual una de las migraciones más relevantes para el escritor es el proceso de convertirse en otro, paso que da con el fin de narrar un relato, una historia que exige ser contada desde un lugar ajeno a su autor. En último lugar, sostuvo que los cambios tecnológicos a lo largo de la historia exigen una transformación de los lenguajes de expresión y abren así nuevos rumbos en la literatura. En efecto, al pasar del papel a la virtualidad propia del siglo XX, surge la exigencia de encontrar en lo efímero nuevas maneras de comunicarse, lo que sucede, por ejemplo, cuando un escritor se muda de un territorio a otro con un idioma nuevo y diferente al del otro lado de la frontera. Ya es claro para nosotros que la literatura es en sí misma un viaje a nuevos mundos, pero la reflexión de Jaramillo en torno a la migración como una forma de creación es un testimonio enriquecedor que puede ser aplicado a otros campos del arte.

Durante el coloquio fue ineludible desligarse de la migración como una condición para la creación y acercarse al desplazamiento forzado, que ha sido motivo y excusa para las producciones visuales del país. Este

tema estuvo presente en la revista *ERRATA#* n.º 5 y dio espacio para las más interesantes participaciones en el coloquio por parte de teóricos del conflicto armado en Colombia. El puente para unir los aspectos de la creación relativos a la migración y el desplazamiento armado en Colombia fue la participación del director de cine William Vega, quien habló sobre su reciente película *La sirga*, un film que explora las consecuencias de la violencia en Colombia, sin que por esto sea una apología al narcotráfico o un cliché cinematográfico de nuestros transfigurados capos nacionales. En esta película se explora la diáspora como poética para una narrativa visual, al tiempo que se parte del documental y de la reflexión sobre el fenómeno del desplazamiento visto desde las consecuencias que este tiene en el campo, y no desde la perspectiva común, que es la de la predisposición de la ciudad que se atemoriza ante el éxodo y se siente invadida por el foráneo. Vega nos propone una visión nueva en la que las ciudades no son las únicas que resultan afectadas por las grandes movilizaciones, sino que otros poblados del campo, menos concurridos se convierten en espacios de reconstrucción

La Sirga dirigida por William Vega, 2012. Foto: Carolina Navas, archivo de los Laboratorios Black Velvet.



de una comunidad, como el que tiene lugar en la laguna de la Cocha (Nariño), donde se desarrolla la historia de *La sirga*.

Ese tipo de visión recurrente del conflicto armado ha generado un estereotipo en el cine colombiano, un imaginario de la violencia y las condiciones sociales según el cual el horror de la guerra solo puede ser narrado con sangre y bala. *La sirga* aborda el tema sin caer en la misma representación y escapa del discurso del conflicto bipolar, donde son solo dos poderes los que luchan por una hegemonía y omite las micronarrativas de los campesinos damnificados y otros protagonistas de la problemática.

Es evidente que los medios de comunicación se han encargado de polarizar el conflicto, guiados por intereses comerciales y por un oscuro juego de poderes que desinforma y engecece a la población. Las narrativas cinematográficas que han hecho de la violencia, el narcotráfico y sus consecuencias un negocio rentable son en parte responsables del imaginario antes mencionado. Sin embargo, la mayor

parte de la culpa recae sobre el periodismo colombiano. Hollman Morris, el documentalista y director de noticias de la cadena de televisión Canal Capital, otro de los ponentes del coloquio, presentó testimonios impactantes que han sido censurados innumerables veces a causa de los conflictos de intereses que generan entre el Gobierno y los empresarios más prestantes del país, cosa que ya de por sí deja entre líneas la idea de que la guerra en Colombia es un negocio muy lucrativo. Como ejemplo pertinente, Morris expuso el caso de Génesis, un operativo militar de finales de los años noventa en el que se bombardeó con ayuda de paramilitares a poblaciones de la selva del Chocó fronterizas con Panamá. El objetivo de esta estrategia militar no fue dar un golpe a la insurgencia, sino atacar a la población civil con el fin de desalojar tierras propicias para el cultivo de palma africana, las cuales posteriormente fueron compradas por empresarios antioqueños, lo que convirtió a estos territorios antes sin valor en millonarios campos de cultivo.

Morris denunció la irresponsabilidad ética de los medios de comunicación y muy especialmente de las



Coloquio Errata# 5, Fronteras, migraciones y desplazamientos, 2012, Bogotá. Segundo día: Mesa transdisciplinaria entre artes y estudios culturales, David Roll, Hollman Morris y Jesús Martín Barbero. Foto: Javier Solís.

noticias televisivas, pues al producir microrrelatos que pretenden en escasos segundos dar cuenta de problemáticas tan complejas contribuyen a la desinformación, a la indiferencia y, sobre todo, a la impunidad. Coherente con esa preocupación, Morris ha trabajado desde hace más de diez años en el proyecto *Contravía*, una plataforma de investigación periodística desde la cual ha denunciado y visibilizado numerosas historias del conflicto interno que han pasado por alto muy convenientemente los noticieros nacionales, y de las cuales mencionó algunas que son pertinentes para el tema de las migraciones en Colombia. Las denuncias de *Contravía* surgieron como respuesta a la política de seguridad democrática del expresidente Álvaro Uribe, la cual invisibilizó los desplazamientos y promovió la absurda negativa a calificar de *conflicto armado* la situación sociopolítica colombiana. Según Morris, negar la existencia de esta realidad es negar la existencia

misma de las víctimas, labor en la cual los periodistas parecerían estar involucrados.

En Colombia las migraciones no son problemáticas causadas exclusivamente por esa violencia armada de la que Hollman Morris habla constantemente, pues los éxodos no son solo fenómenos internos. En sus investigaciones, el profesor David Roll ha recopilado relatos sobre el desplazamiento, las diásporas masivas y las migraciones en Colombia desde hace varias décadas, a partir de los cuales ha presentado cifras y teorías sorprendentes en sus libros. Según este autor, entre los factores que llevan a los colombianos a la movilización global se encuentran: la búsqueda de mejores condiciones económicas y de un mejor estatus, la efectividad de la comunicación a través de las redes sociales, la huida del pasado afectivo, las crisis personales, las oportunidades educativas y la facilidad de

transporte. Todas esas teorías de la migración fueron recopiladas en su libro *Relatos de migración*, donde, a través de entrevistas a colombianos en el extranjero, Roll muestra testimonios de autoexilio a las grandes ciudades de España, un destino idóneo por su cercanía idiomática. Esa búsqueda de la felicidad por medio del viaje parece ser una condición temporal en los migrantes latinoamericanos ya que curiosamente, afirma el profesor Roll, el 98% de los entrevistados piensan volver a Colombia.

Finalmente, Jesús Martín Barbero, doctor en Filosofía de la Universidad de Lovaina, expuso cómo a partir de la imaginación y la creatividad los migrantes conservan su identidad. Según este académico, la necesidad por lo objetual permite construir imaginarios colectivos ahí donde escasean las imágenes de las minorías. Para este caso, hablar de migraciones no equivale a hablar de un desplazamiento físico, pues de acuerdo con Barbero es posible encontrar en las culturas urbanas jóvenes a migrantes de otro planeta y otro tiempo. Invisibilizados y olvidados por las dinámicas de la sociedad, a las cuales no logran acomodarse, los *hiphoppers* y los *punks* han generado sus propias marcas de territorio en la calle y sus propios folclores sonoros y dancísticos, en los que la rebeldía y la adaptación se expresan con la fuerza de un grito que exige ser escuchado. En cualquier caso, estos tipos de desplazamiento parecen señalar la imposibilidad de pertenecer al espacio originario, por lo cual el estilo de vida de las culturas jóvenes puede ser perfectamente contemplado como otro tipo de migración.

Algunos de los exilios que se han mencionado parecen ser voluntarios, mientras que el concepto de *desplazamiento* está ligado a la violencia y a una condición forzosa; no obstante, aun cuando se habla de desplazamientos se debe distinguir entre aquellos que son internos y los que son internacionales. El Coloquio Errata# 5 dio una amplia comprensión de estos fenómenos sociales en Colombia y además, abordó desde el arte formas novedosas de pensar y crear en torno a la idea del viaje, considerado no solo como un tema más alrededor del cual puede girar el trabajo de los

artistas, sino también como una condición que influye en los procesos creativos.

Por Christian Padilla

Magíster en Estudios Avanzados en Historia del Arte de la Universidad de Barcelona. Ganador del Premio de Ensayo Histórico de Arte Colombiano 2007 con la investigación «El llamado de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana». Coautor del libro *El legado de Pizano: testimonios de una colección errante* y autor del estudio titulado «Germán Arrubla: desilusiones» sobre la obra de este artista antioqueño. Profesor invitado a la Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, de la Universidad Nacional de Colombia.

a:dentro

YO SÍ RECORDABA LO AMARGO DE LA HIEL

«El camino corto» de Miguel Ángel Rojas

Curaduría: María Belén Sáenz de Ibarra

Organiza: Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

6 de septiembre al 3 de noviembre del 2012

La exposición «El camino corto» del artista Miguel Ángel Rojas, que se presentó en el Museo de Arte de la Universidad Nacional en Bogotá, confrontó en el mismo espacio la mirada de los productores, los consumidores y las víctimas del problema del narcotráfico. *El camino corto* no solo fue el nombre de la muestra, sino también de la instalación que ocupó las paredes de la sala n.º 1 del Museo, donde un jardín artificial estaba rodeado por más de trescientas palabras esparcidas de manera impecable y sorprendente. Por su parte, en la sala n.º 2 un video y una pequeña vitrina ocuparon el espacio. La curaduría de la exposición, a cargo de María Belén Sáenz de Ibarra, jugó un papel importante en la concepción de esta puesta en escena dentro del generoso espacio del museo que comisionó y produjo la muestra.

La complejidad del problema del narcotráfico va más allá de las tensiones entre países productores y consumidores, o de aquellas entre la legalidad y el prohibicionismo; el caso de la producción y el tráfico de droga en Colombia es uno de los más complicados

del mundo debido a la conexión entre los cultivos ilícitos y los grupos armados. A nivel local, el tráfico de drogas atraviesa la coyuntura histórica actual: los diálogos del Gobierno colombiano con las FARC comenzaron hace unos meses en Oslo y las expectativas están puestas en los acuerdos que se realicen no solo en torno a la finalización del conflicto sino, en particular, con respecto al problema del narcotráfico, que ha sido la principal fuente de financiación de algunos actores armados, tanto de grupos guerrilleros como de paramilitares (Camacho 2006; Calvani 2006).¹

Miguel Ángel Rojas (Bogotá, 1946) muestra en sus obras un interés por los acontecimientos de la realidad nacional, entre ellos el consumo ancestral de la coca y el tráfico de cocaína en la historia reciente del país. En su trabajo ha recurrido a medios tan diversos como la fotografía, la pintura, la instalación y el dibujo, y los

1 En momentos como el de la coyuntura histórica actual es preciso tener presentes a quienes han estudiado el problema a fondo y han clamado por la búsqueda de sus raíces.

Miguel Ángel Rojas, *El camino corto*, 2012, recortes de hojas de coca y de billetes. 4,5 x 117 m. Foto: Salvador Lozano, cortesia del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia.



ha utilizado para aproximarse de manera experimental a sus intereses. Es importante recordar que la llamada época de La Violencia en Colombia marcó la historia familiar del artista; en particular, los acontecimientos del 9 de abril de 1948, en los que resultó incendiado el negocio paterno, que obligaron a su familia a desplazarse a Girardot, municipio del que es oriundo y en donde se percibe el desacomodo del desplazamiento (Herzog 2005). De regreso a Bogotá, Rojas estudió arte en la Universidad Nacional. Una de sus pinturas de 1985, *Viendo el noticiero desde las torres*, muestra la complejidad del mundo privado del artista junto con la realidad nacional vista a través del noticiero, e incluye por primera vez un poporo como símbolo de la guerra (Gutiérrez 2010).

Desde muy joven, Rojas empezó a exponer una obra que ha sido reconocida como transgresora y comprometida con una observación rigurosa y crítica de la realidad nacional, observación que se emprende desde la perspectiva de la exclusión. En palabras de José Ignacio Roca, «en una sociedad conservadora e intolerante, la

obra de Rojas lograba develar la violencia social que supone la exclusión de los grupos marginales y de las minorías (Rojas hablaba desde su homosexualidad y sus raíces indígenas)» (Roca 2003). El artista se dedicó por algunos años a la docencia, la que aprovechó como una herramienta de experimentación y de crítica, valorándola como el espacio que le permitió mantener su independencia frente al mundo del comercio del arte. Su aproximación a la enseñanza estuvo basada en una mirada crítica a la historia del arte que estimuló la producción de medios y procesos arraigados en la cultura.²

El camino corto surge de un collage elaborado por Rojas en el 2010, obra que dio pie a la gran instalación de esta muestra y que la curadora eligió como título

2 Sobre la relación entre la biografía y la obra del artista se han realizado rigurosos y exhaustivos estudios, como el de Santiago Rueda, *Híper Ultra Neo post: Miguel Ángel Rojas, treinta años de arte en Colombia* (2005) y *Esencial, conversaciones con Miguel Ángel Rojas* (2010), de Natalia Gutiérrez, los cuales vale la pena leer para conocer su trabajo en un contexto más preciso.



Miguel Ángel Rojas, *El camino corto* (detalle), 2012, recortes de hojas de coca y de billetes, 4,5 x 117 m. Foto: Salvador Lozano, cortesía del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia.

para la exposición. El *collage* se refiere al intercambio entre el primer y el tercer mundo, al tránsito hacia el norte generado por el sueño americano, que ha movilizó a millones de emigrantes latinos ilegales. En las últimas décadas, por este mismo camino de ilegalidad ha transitado el tráfico de drogas ilícitas entre Latinoamérica y Estados Unidos. La obra puede pensarse también como otro sueño americano, el consignado en el Plan Colombia, que parecería ser la ilusión del país del norte de eliminar los cultivos de droga a través de la fumigación aérea. La exposición de Rojas se articula a partir de una reflexión sobre las relaciones entre estos dos mundos, terciadas por el poder y la dependencia a partir de situaciones derivadas del tráfico de drogas ilícitas. Continúan aquí los comentarios irónicos del artista presentes en obras anteriores sobre la doble moral con la que la comunidad internacional estigmatiza a Colombia como productor mientras que el consumo es permitido y celebrado por sus vínculos con los círculos de poder, el *glamour*, la farándula y la intelectualidad (Roca 2003).

Rojas trae a la memoria del espectador los nombres de los protagonistas de esta guerra, con lo que apunta a la ilusión del enriquecimiento favorecido por la ilegalidad del narcotráfico, así como al efecto de los dineros lavados en la economía local. El primer mundo está presente en la referencia al consumo y al dinero que produce la venta de la droga en las grandes urbes, a las que se alude a veces con una estrella dorada, símbolo de poder y status, o con la presencia del billete de dólar recortado, con el que se construyen las letras de los nombres. Por otro lado, la referencia al tercer mundo aparece no solo en el insólito jardín artificial situado en el centro de la sala n.º 1, sino en los materiales que constituyen las obras: maíz, hoja de coca, carbón, semillas, ruidos tropicales.

El camino corto reunió en un mismo escenario a consumidores y productores y acercó la perspectiva de uno de los grupos más afectados, el de las comunidades indígenas, estigmatizadas por el consumo tradicional de la coca —planta que solo en Colombia data de hace

Miguel Ángel Rojas, *La cosecha*, 32 vaciados en cemento y carbón instalados en muro, 0,1 x 0,1 x 0,1 m aprox. Foto: Salvador Lozano, cortesía del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia.



2000 años (Langebaek 2006)—, y afectadas por el desplazamiento forzado causado por la violencia y la presión de los narcotraficantes sobre el territorio. Otras obras de la muestra como *Hiel y maíz* y *La cosecha* señalan la estigmatización del uso de la coca por parte de las tribus indígenas, así como el efecto nefasto que el narcotráfico tiene sobre las comunidades.

Por otro lado, identificamos una preocupación tácita por el cuerpo que subyace en varias de las obras anteriores. Así lo confirman el uso de fluidos corporales como semen y sangre; las fotografías de encuentros prohibidos en los teatros como evidencias de la identidad homosexual; la referencia al canon del cuerpo y al cuerpo mutilado —pero sobre todo al cuerpo prohibido por una sociedad recatada

e hipócrita—, así como la reiterada recreación de su «autorretrato encontrado» (Rojas 2012).³

En la instalación *El camino corto*, el cuerpo social estuvo presente a través del uso de nombres que representan a los grandes consumidores de droga, escritos con recortes de hoja de coca y ubicados en la franja superior de las paredes. A esto se añadieron apodos de narcotraficantes colombianos y mexicanos que funcionan en la realidad como una marca de identidad en el mundo delictivo y que estaban esparcidos en la franja inferior de las paredes y se entrelazaban imperceptiblemente con los primeros. Tanto unos como otros estaban escritos con recortes de billete de dólar y en una tipografía que hace referencia a las cintas electrónicas y a los avisos luminosos del comercio.

3 Las alusiones a palabras del artista provienen de una entrevista no publicada que le hice en Bogotá el 12 de septiembre del 2012. En este caso Rojas se refiere a una cabeza tumaco encontrada en un mercado de pulgas.

En *La cosecha*, un conjunto de cabezas que surgían de una de las paredes de la sala anexa a la principal, encontrábamos de nuevo una alusión al cuerpo social que esta vez aparecía fragmentado. Las 33 cabezas reducidas, moldeadas en cemento y ancladas a la pared no dejaban de parecer cuerpos encerrados cuyo único contacto con el exterior era la cabeza, esa cabeza reducida cuyo modelo es el autorretrato encontrado.

Como hemos visto, una constante en la obra de Rojas es la experimentación con *materiales simbólicos reales* —como él denomina a los materiales que utiliza para recalcar un sentido en las obras—, así como su forma experimental de abordar los medios. Recordemos una de sus obras tempranas, *Paquita compra un helado* (1979–1997), en la que surgió esa idea de simplificar el dibujo en líneas de puntos similares a los de las cartillas de escritura, en los cuales está señalado el camino de la línea. Los puntos en *Paquita*, una historia sobre el sida, son reducciones fotográficas de encuentros eróticos tomadas clandestinamente en el teatro Mogador. En estas fotografías, la imagen se

conserva como un secreto en la miniatura y, a la vez, se revela en la secuencia. Más adelante, en *Broadway* (2000), obra que Rojas mostró por primera vez en esta misma sala hace varios años en el marco de la exposición «Portátil», un camino de hormigas que cargan hojas de coca alude por primera vez al narcotráfico (Gutiérrez 2010). En *Nowadays* (2000), *Medellín – New York* (2005) y *Cali – London* (2005), entre otras obras, los círculos de hoja de coca recortados se usan también para dibujar letras. En *El camino corto*, las hojas aparecen moviéndose, recortadas. Sea como hojarasca, extracto, polvo o esencia, la utilización de hojas de la planta mítica se vuelve tan recurrente que uno podría pensar que corre el peligro de banalizarse. Sin embargo, cada obra la evoca de una manera muy particular, en la que el artista lleva al extremo la utilización de esta planta simbólica.

Territorio de decepción es el título de la enigmática instalación que Rojas definió como una puesta en escena hiperrealista. La obra ocupó el centro de la sala n.º 1 y está construida a partir de materiales de utilería junto con arena, pigmentos, hojas de coca



Miguel Ángel Rojas. Al frente: *Territorio de decepción*, 2012, estireno expandido, arena, pigmentos, extracto de hoja de coca en glicerina, hoja de coca, polvo de hoja de coca, sonido y luces, 12,9 x 5,95 m. Al fondo: *Santa J. Santa 2*, 2012, impresiones giclé sobre papel de algodón, 2,20 x 4,40 m c/u. Foto: Salvador Lozano, cortesía del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia.

Miguel Ángel Rojas, *Hiel y maíz* (detalle), Fragmento arqueológico de la cultura Tumaco (S. IX aprox.): mameador de coca intervenido con polvo de hoja de coca. 8 vaciados en maíz, hiel y pasto nativo, 0,1 x 0,1 x 0,1 m aprox. Foto: Salvador Lozano, cortesía del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia.



regadas por el piso como hojarasca y extracto y polvo de hoja de coca que se pega a las piedras falsas del jardín artificial y simula ser musgo. El paisaje *agreste* —y este es un apelativo del artista— y artificial que incluyó ruidos de chicharras y grillos contrastaba con la exuberancia de *Santa 1*. *Santa 2*, la fotografía vecina de un bosque de niebla marcada con el texto «Caiga de lo alto bienhechor rocío», una alusión a las fumigaciones. Como casi todas las obras, estas necesitaban una mirada informada para penetrar sus secretos —en este caso, para percibir la fragilidad de la naturaleza artificial representada, afectada por las fumigaciones de glifosato de los cultivos ilícitos y por la esterilidad que deviene de dicha acción—. Miguel Ángel hizo uso aquí de su experiencia pictórica —de hecho, llamó a esta obra una «pintura tridimensional»— y de su habilidad para transgredir los medios, para transformar las hojas en símbolos.

Hay que mencionar, además, *Hiel y maíz*, el conjunto de nueve cabezas en miniatura que posan sobre bases de mármol blanco dentro de una vitrina, iluminando la

penumbra de la sala n.º 2. Elaboradas con una mezcla de maíz, carbón vegetal, pasto y semillas de totora, las piezas, cuyos rasgos son semejantes a los de *La cosecha* —y de hecho parten del mismo molde—, «están inspiradas en los mitos fundacionales de las sociedades indígenas que hablan del origen del hombre a partir de la pasta de maíz» (Rojas 2012). Lo más impactante de estas piezas es un pigmento verde que marca la quijada de las cabezas; se trata de hiel, una sustancia amarga que se extrae de la vesícula biliar de las aves y que el artista recuerda, pues cuando era niño fue testigo en su casa de la manera en que se buscaba extraer la vesícula de las vísceras de las gallinas para evitar el sabor amargo que transmite a la carne. «Yo sí recordaba la vesícula y el amargo de la hiel», me dijo Miguel Ángel (2012). Esa referencia a la amargura condensada en el color verde que marca las cabecitas se refiere de forma perturbadora a la estigmatización de la costumbre indígena de mamear coca. «Es como ponerle una mordaza», asegura el artista al recordar el proceso de elaboración de estas piezas (2012).

La obra de Miguel Ángel Rojas involucra de manera franca y directa vivencias personales sin asomo de reserva alguna, y revela así aspectos de su mundo y su particular sensibilidad. Esa honestidad, unida a una posición crítica e implacable sobre los acontecimientos de la historia reciente, le han ayudado a labrar una obra consistente en la que el espectador puede ser interrogado para situarse entre los actores del conflicto, definir su rol o aceptar su simple condición de espectador pasivo que comparte cierta responsabilidad con su indiferencia.

Referencias bibliográficas

- Calvani, Sandro. 2006. «Las visiones de las Naciones Unidas», en: *Narcotráfico: Europa, Estados Unidos, América Latina*, Álvaro Camacho (ed.). Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Camacho, Álvaro. 2006. «Introducción», en: *Narcotráfico: Europa, Estados Unidos, América Latina*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Gutiérrez, Natalia. 2010. *Miguel Ángel Rojas. Esencial. Conversaciones con Miguel Ángel Rojas*. Bogotá: Planeta, Paralelo 10.
- Herzog, Hanz Michael (ed.). 2004. «Miguel Ángel Rojas» [Conversación], en: *Cantos cuentos colombianos*. Alemania: Daros-Latinoamericana AG.
- Langebaek, Carl. 2006. «Presentación», en: *Narcotráfico: Europa, Estados Unidos, América Latina*. Álvaro Camacho (ed.). Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Roca, José Ignacio. 2003. «Flora Necrológica». *Columna de Arena* n.º 51, 31 de mayo. Disponible en: <universes-in-universe.de/columna/col50/index.htm#img5>, consultado el 27 de septiembre del 2012.
- Rojas, Miguel Ángel. 2012. Entrevista con Lina Espinoza, 12 de septiembre. Bogotá: documento inédito.
- Rueda, Santiago. 2005. *Hiper/ultra/neo/post: Miguel Ángel Rojas, 30 años de arte en Colombia*. Bogotá: Panamericana.
- Universidad Nacional de Colombia. Dirección Nacional de Divulgación Cultural. 2012. «El camino corto». Disponible en: <www.divulgacion.unal.edu.co/museo_de_arte/2012/miguel_angel_rojas.html>, consultado el 27 de septiembre del 2012.

Por Lina Espinosa

Artista y profesora asociada del Departamento de Arte de la Universidad de los Andes, donde ocupó la dirección del Departamento de Arte entre 1998 y 2001. Estudió una maestría (MFA) en The School of the Art Institute of Chicago (1989–1991) y fue becaria de la Comisión Fulbright y del Icetex. Sus series de trabajo recientes *Impactos mínimos* (2013), *Coordenadas Móviles* (2010–2012), *Zonas Vulnerables Tolima* (2009) y *A través del cuerpo* (2004–2007) han sido expuestas en muestras individuales y colectivas tanto en Colombia como en el exterior. linaespinosa.com.

a:dentro

OÍR SIN VER: SONIDO Y ESPECIFICI- DAD ESPACIAL

«2º Premio Bienal de artes plásticas y visuales
Bogotá 2012»

Salas de exposición Fundación Gilberto Alzate Avendaño

Jurados: Clemencia Poveda, Pablo Adarme y José

Ignacio Roca

31 de julio al 14 de octubre del 2012

La noche del 14 de septiembre del 2012 un sonido recorrió la casa del virrey José de Ezpeleta, sede de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (FUGA), se trataba de la obra *Estruendo* de Mauricio Bejarano Calvo, que junto a las propuestas *Anteponer* de Leyla Cárdenas (2012) y *Si yo fuera tela* de Delcy Morelos (2010–2012) conformaron la tríada de piezas galardonadas en el 2º Premio Bienal de Artes Plásticas y Visuales Bogotá 2012. Para esta versión la FUGA, entidad adscrita a la Secretaría de Cultura Recreación y Deporte, instó a los participantes a elaborar «proyectos de sitio específico para los espacios de exhibición», tal lineamiento orientó al jurado en la selección de 21 propuestas, entre 65 habilitadas.

Para buena parte del público que asistió a las dos exposiciones, montadas entre julio y octubre, muy pocas obras reflexionaron en torno a la especificidad del lugar o se arriesgaron a interactuar con este; comparto dicha observación hasta cierto punto. Es decir, muchas de las piezas expuestas no participaban radicalmente de las singularidades del espacio, sin

embargo, considero que el emplazamiento de algunas revelaba indicios de las *relaciones* en juego.

En el curso de la segunda mitad del siglo XX la producción artística de Occidente se vio considerablemente transformada por *especificidades espaciales*. Devolver la mirada sobre la forma como el ámbito expositivo condicionaba la obra permitió evidenciar los restrictivos lineamientos de circulación y consumo del *arte*: las galerías y museos aislaban la obra del *mundo ordinario* —precondición para su tráfico—,¹ a la vez que

1 «Si las obras de arte moderno no existían en relación a un lugar específico, siendo por ello consideradas autónomas, sin hogar, esa debía ser también la precondición de su circulación: del estudio a la galería comercial, de allí al ámbito privado del coleccionista, y por fin al museo o al *hall* de una gran empresa. La condición material real del arte moderno, enmascarada tras su pretensión de universalidad, era, por tanto, la de un bien de lujo enormemente especializado» (Crimp 2005, 77).



Delcy Morelos, *Si yo fuera tela*, 2010–2012, en el marco de la muestra del «Segundo Premio Bienal de Artes Plásticas y Visuales Bogotá», Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Foto: Pablo Adarme.

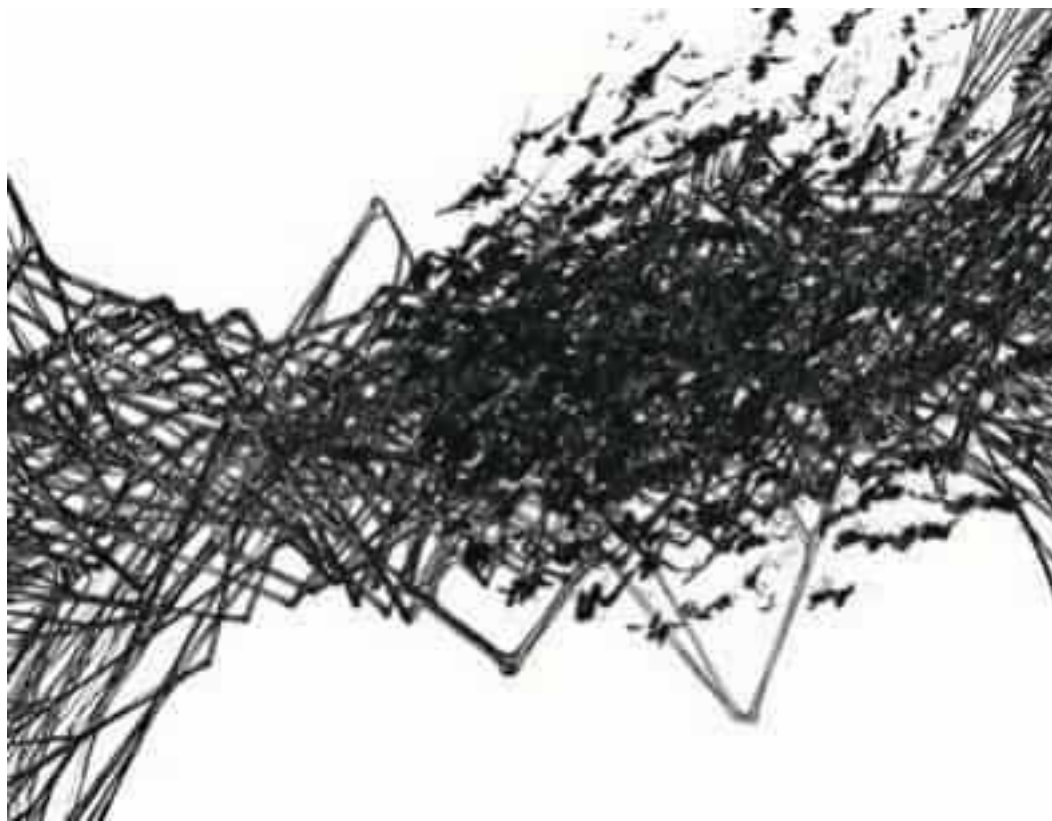
regulaban su significado. El sitio-específico es una *táctica*² que altera la forma de producción del significado: en un intento por renunciar a la *autonomía*, la obra es incorporada a contextos culturales, históricos y materiales diferentes a los tradicionales, es entonces que las propuestas intentan salir de ese *marco* estable que se les había asignado y abren sus horizontes espaciales: transitan por calles, casas, lagos, bosques, praderas, fábricas abandonadas; en adelante el significado derivará de «la experiencia que produce la circunstancia específica que rodea la obra en el presente de su percepción» (Cerón 1997, 36).

Hablar entonces de sitio-específico supone una reflexión crítica en torno a los modos de *producción del arte como espacio*, es un intento por trascender

2 Aquí adopto la noción de *táctica* elaborada por Michel de Certeau: se trata de un *arte de hacer* diferente a los modelos que imperan; en tanto las *estrategias* son capaces de producir, cuadrar e imponer, las tácticas pueden solo utilizar, manipular y desviar los modelos (Certeau 2000, 29–36).

la idea del *espacio* como escenario neutral en el cual se deposita una acción plástica, para arribar a una idea de *arte* como un *espacio producido históricamente* a través de diversos ámbitos de gestión. Una propuesta artística que asume la especificidad de un lugar cuestiona los modos de ver el arte, su forma de producir sentido, sus posibilidades de lectura, de interpretación, la institucionalidad que le ampara, sus formas de circulación y consumo, la posición del espectador, etc. Recientes apuestas de sitio-específico *extienden* las posibilidades de acción política, son propuestas posicionadas que se han articulado con fenómenos culturales, movimientos sociales, impugnaciones políticas locales/globales, desde lógicas de identidad, género y raza, iniciativas fuera del tradicional *espacio arte* (Kwon 2002).

De acuerdo con lo anterior, cada propuesta de sitio-específico entra a jugar con un complejo conjunto de prácticas y de relaciones, por ello intentar hacer un balance de las veintidós propuestas seleccionadas



para el 2º Premio Bienal de Artes Plásticas y Visuales Bogotá 2012, puede convertirse en una tarea interminable o, en su defecto, en una mirada exigua y superficial; aquí la *especificidad* demanda la selección de una pieza: una revisión del modo en el que incorpora el espacio y el tipo de interrogantes que le plantea.

«Oigo sin mirar y así veo».³

Inicié este texto remitiéndome a *Estruendo* de Mauricio Bejarano Calvo, su materialidad: el sonido, permite dar cuenta del espacio de un modo complejo. Sonido y espacio se marcan recíprocamente, las cualidades de un sonido dependen del espacio por el cual circula, del mismo modo un espacio queda marcado por las condiciones acústicas que provee, aunque pocas veces nos percatamos de ello; como afirma Bejarano: «sufrimos de sordera crónica», y esa sordera

3 Fernando Pessoa, citado en la película *Lisbon Story* (1994), dirigida por Wim Wenders.

nos engeuece ante un espacio que solo atendemos visualmente.

Estruendo es una propuesta de arte sonoro compuesta por cuatro piezas de mediana intensidad —*acumulaciones* de obras previas—,⁴ de 90 segundos de duración, ejecutadas con intervalos de 15 minutos. El proyecto se emplaza en uno de los *espacios de exhibición* de la FUGA: el balcón del segundo piso sobre la *portada* de la entrada principal. Es una invitación a *oír sin ver* como otra forma de operar en el espacio. La instalación audible trae a la memoria *los tiempos del ruido*: un aterrador sonido que acabó con el sueño de

4 Las *acumulaciones* son el resultado de un método empleado por Julia Bejarano López, quien une varios sonidos previamente elaborados por el artista, considerando sus cualidades de *transparencia* (cada sonido permite *respirar* a los demás sonidos con los que convive) e *interpenetrabilidad* (cada sonido forma parte de los otros sonidos). El objetivo original de estos *amasamientos* era intentar producir *ruido blanco* (señal que contiene todas las frecuencias a la misma potencia).



Elbisa Chirinola, *Proto-fonógrafo en el gabinete de trabajo de Francisco Chirinola y Calvo*, datación probable 1650, fotografía. Imagen cortesía del Z'otz, museo sonoro.

los pobladores de Santa Fe de Bogotá la noche del 9 de marzo de 1687, y cuya fuente permanece hasta hoy en un profundo misterio. El artista replica la condición acusmática del evento —oír sin ver la fuente—: oculta los parlantes y propaga sonidos por la casa incitando a los espectadores a situar la fuente; es como andar a ciegas, revisitarse el sitio prestando atención a lo que los oídos puedan decir. Parte del público recorrió el lugar indagando sus cualidades acústicas: la *resonancia* del armazón del piso de madera y el *confinamiento acústico* de las salas —pocos sonidos entran o salen de las salas del segundo piso—, encontramos allí, entonces, dos especificidades del lugar.

Sin embargo, si bien *Estruendo* revela la capacidad del sonido para dar cuenta del espacio, la pieza señala también los límites de esa experiencia: la instalación es acompañada de un *volante* a través del cual se echa a andar una *ficción*: el impreso afirma que los ruidos que recorren la casa son «fragmentos de la grabación

original» de «los días del ruido», preservados por Don Francisco Chirinola y Calvo, fecundo científico santafereño del siglo XVII.⁵ Volante en mano el espectador se detiene... a leer, y detiene a la vez toda la tarea, su cuerpo vuelve a ser sordo y cree el embuste —algunas personas asumieron que *los sonidos eran originales*—. Privilegiar la mirada conduce a engaños, oblitera la escucha y, por defecto, la forma de entender el espacio. Quienes escuchamos con cuidado pudimos reconocer en medio del *Estruendo* fragmentos de sonidos que, pese a su aspecto confuso, resultaban familiares (máquinas, instrumentos musicales, sonidos ambiente) y permitían percatarse del artificio.

5 Don Paco, personaje inventado por el artista, habría registrado tal sonido valiéndose de un *proto-fonógrafo*, máquina hallada, junto con otras grabaciones y documentos, en la Casa de la Independencia, lugar en el que hoy, supuestamente, funcionaría el *Z'otz, museo sonoro*; una quimera de Bejarano con la que intenta dar lugar a una memoria del sonido.

Leyla Cárdenas, *Anteponer*, 2012, en el marco de la muestra del «Segundo Premio Bienal de Artes Plásticas y Visuales Bogotá», Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
Foto: Pablo Adarme.



La *autenticidad* de la historia es otra dimensión en la que indaga Bejarano. La *veracidad* de *los días del ruido* pende de un *documento* elaborado en 1691 por Pedro de Mercado S. J. —que reposa en el archivo Romanum Societatis Iesu NR et Quit—, no existe otra prueba de su existencia; visto así, se puede afirmar que *los días del ruido* son un evento *acusmático*: *sin fuente pero con voz*; tal idea se podría aplicar a toda narración histórica: sus *fuentes* no son los *hechos originales* en sí, son *copias*, *registros* que certifican su existencia, aunque esta sea dudosa. Además, ya sea que pensemos en la construcción de una pieza acusmática o de un relato histórico, la posibilidad de trabajar con *voces descontextualizadas* a través de un soporte (cinta magnetofónica, CD, registro digital, entrevistas, cartas, diarios, etc.) permite cortar, suturar, superponer, y en general manipular las voces buscando la producción de una estructura compleja y definitiva.

Por otro lado, la casa del virrey José de Ezpeleta —construida en el siglo XVII— también participa de esta argucia sobre la *autenticidad*: el valor histórico que adquiere al ser calificada como *colonial* y su ubicación en el barrio La Candelaria son características que la habilitan como productora de verdades históricas;⁶ en otro lugar *Estruendo* no habría sido percibido del mismo modo, no habría resultado tan veraz.

La instalación de *Estruendo* suponía una maniobra compleja: el sonido debía parecer exterior a la casa,

6 «En esta necesidad de recrear el pasado [el Estado] privilegia el periodo colonial, al extremo que se asocia, como si fueran símiles, al centro histórico con el centro colonial, [así] lo colonial pierde su condición de relación social particular y se restringe a lo espacial o a un estilo arquitectónico. La "desideologización" de la temporalidad que el concepto encierra es muy importante porque permite no referirse exclusivamente al periodo colonial como la única fuente determinante de la cualidad de centro histórico» (Carrión 2000, 12).



Fachada de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2012, Bogotá. Foto: Sergio Tapia, FUGA.

pues se trataba de *hacer sonar la ciudad y la casa... desde la casa misma*, sin que el público lo notara. Para ello el artista se toma el balcón —ubicado sobre la *portada* de la entrada principal, pues desde allí podía cubrir simultáneamente la calle y la sala de exposición del segundo piso— pero entonces tropieza con un obstáculo: las ventanas están selladas; una suerte de paneles blancos, *típicos* de los espacios expositivos, limitan el acceso a todos los vanos de las salas de exposición, no obstante, pese al bloqueo Bejarano instala dos fuentes: una apuntando a la calle de la Fatiga (calle 10ª) y la otra apuntando hacia el interior. Aquí centro mi reflexión sobre el *sitio-específico*, sobre la forma en la que esta acción interroga el espacio. El *aislamiento* parece ser la especificidad relevante de un espacio que privilegia el ámbito visual; *aislamiento espacial* que se expresa en este caso como obliteración del afuera, de la ciudad, del mundo

ordinario. En varias ocasiones he recorrido las salas de exhibición de la FUGA, pero solo hasta ahora he notado la escisión que existe entre el interior y el exterior de la casa, es esta operación con sonido la que permite percatarse de la división: «oigo sin mirar y así veo».

Aterrizar en tal afirmación, en torno al *aislamiento* que produce el recubrimiento museográfico interior de la casa, puede prestarse a suspicacias. Finalmente, la tipología de la vivienda urbana del siglo XVII reproduce la *interioridad* propia de una estructura social (Carrión 2008, 93); sin embargo, una condición particular de esta casa es su vocación *desinteriorizante*; cabe mencionar que a finales del siglo XVI la *vivienda urbana* parte de un patrón de absoluta interiorización «hacia distintas fases de desinteriorización, estableciendo relaciones cada vez más claras con el espacio exterior» (Arango 1993, 73). En este caso la fachada

introvertida del primer piso se opone a la marcada vocación pública del segundo nivel; de ello dan cuenta los balcones que coronan todas las ventanas y más aún el espléndido *palco* esquinero cuya visual domina el cruce entre las calles de La Fatiga (calle 10ª) y el Cajoncito (carrera 3ª), ninguno de los balcones puede ser intervenido por los artistas, ya que todos han sido *tapiados* en beneficio de una piel que parecería venir a reproducir *el cubo blanco*, una reafirmación de esa interioridad espacial que controla la lectura de cualquier obra que allí se exponga.

El *aislamiento* de las salas de exposición —ubicadas en el segundo piso de la FUGA— es un problema de *forma*, pues *forma* y *organiza* materias (aun piezas con sonido), y forma y finaliza funciones, orienta miradas, clausura apuestas (Deleuze 1987, 60). Así, esta *especificidad espacial* se extiende de múltiples maneras a las propuestas y lineamientos presentados en la convocatoria nacional del 2º Premio Bienal de Artes Plásticas y Visuales Bogotá 2012. Conviene preguntarse si acaso no resulta confuso y limitante hablar de *proyectos de sitio específico* para los *espacios de exhibición* —tal como reza la convocatoria—. Ahora bien, considerando el alcance histórico del sitio-específico, en tanto táctica de resistencia, y el lugar logrado hasta hoy por el Premio Bienal, es importante reflexionar en torno a cómo sortear ese *amparo* físico-espacial que limita las propuestas, sus posibilidades de lectura y de acción. De cara a futuras versiones, quizá haya llegado la hora de animarse a literalmente *abrir la casa*.

Referencias bibliográficas

- Bejarano Calvo, Mauricio. 2006. *A vuelo de murciélago el sonido, nueva materialidad*. Colección sin condición, n.º 5. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes.
- Carrión, Fernando. 2000. «Lugares o flujos centrales: los centros históricos urbanos», en: *Serie Medio Ambiente y Desarrollo*, n.º 29, diciembre. Santiago de Chile: CEPAL/División de Medio Ambiente y Asentamientos Humanos, págs. 1–49.

- Carrión, Fernando. 2008. «Centro histórico: la polisemia del espacio público», en: *Centro-h*, n.º 2, diciembre. Quito: Olacchi, págs. 89–96.
- Cerón, Jaime. 1997. «Del sitio específico a la situación particular», en: *Do it, Hágalo usted*. Catálogo. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, págs. 34–36.
- Crimp, Douglas. 2005. «La redefinición de la especificidad espacial», en: *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Akal, págs. 73–96.
- De Certeau, Michel. 2000. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, Gilles. 1987. *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- Kwon, Miwon. 2002. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press.
- Wenders, Win (dir.). 1994. *Lisbon Story*. Berlín: Road Movies Filmproduktion.

Por Dedtmar Alberty Garcés

Arquitecto, investigador y docente con formación en historia, teoría del arte y estudios culturales. Ha desarrollado proyectos de investigación y creación en historia, teoría crítica y prácticas artísticas. Desde un enfoque transdisciplinar radical se interesa por las relaciones entre espacio y poder.

EL AMATEU- RISMO COMO ESTRATEGIA

Proyectos editoriales independientes de artistas
rosarinos contemporáneos

¿Cómo hacer literatura?, ¿qué motiva a leer y escribir?, ¿qué significa editar y publicar? Algunos artistas visuales rosarinos han intentado responder estas preguntas desde la primera década del siglo XXI. Se trata de una expansión de la literatura al campo del arte contemporáneo, que puede rastrearse en una serie cada vez más prolífica no solo de revistas, fanzines y libros, sino también de proyectos editoriales comprometidos con la narrativa, la poesía y el ensayo; estos proyectos representan una inflexión de la escritura que ciertamente va más allá del género *texto de artista* en tanto que texto escrito destinado a acompañar las obras o a asumir una actitud crítica.¹

1 Sobre la noción de *texto de artista* ver Gurfein (2012). Amigo, Dolinko y Rossi (2010) explican el uso del género *texto de artista* refiriéndose a un conjunto de documentos de artistas argentinos entre 1961 y 1981 que de manera amplia incluyen diálogos, declaraciones y entrevistas. En todos los casos estos textos se entienden como un suplemento de la obra, una ampliación crítica de esta o como producto cuyo objetivo era promoverla. Sobre la relación entre escritura y arte argentino ver Jorge (2009).

El gesto que reúne este modo de escribir y editar es el amateurismo y el artesanado. El alejamiento de lo profesional y lo académico toma forma en el recorrido por diferentes oficios y disciplinas y convoca un proceso más amplio de validación de la copia y de valoración del archivo, un proceso en el cual el libro permite rematerializar procesos efímeros y formas de vida.

De la galería al club

La serie de publicaciones a la que me refiero puede comenzar con el proyecto editorial Ivan Rosado, creado por Ana Wandzik y Maximiliano Masuelli, artistas visuales que transitaron respectivamente por la producción de fanzines y la pintura, y quienes en el 2009 abrieron una galería de arte. En un principio, las publicaciones —autodenominadas dentro del formato fanzine, esto es, confeccionadas con fotocopias y en tiradas intermitentes— acompañaban las muestras. Poco a poco, el deseo de hacer literatura fue cobrando dimensiones más amplias y los fanzines derivaron en pequeños libros artesanales, con poemas de los propios artistas que exponían en la galería, como

Biblioteca Popular Ponti Lagarde en el Club Editorial Río Paraná, Rosario, Argentina. Foto: Maximiliano Masuelli.



Fuego de noche (2011), de Virginia Negri, o *Río Colorado* (2011), de Lucas Mercado.

En el 2012, Ivan Rosado cerró sus puertas y Wandzik y Masuelli inauguraron el Club Editorial Río Paraná, reduplicando este interés por la edición. Los coordinadores abrieron un taller de lectura, una biblioteca popular y un sello editorial propio (también llamado Ivan Rosado), que publicó durante la primera mitad del 2012 seis títulos de poesía y una novela; además de *Unión y amistad*, una revista con notas sobre arte y literatura. Durante el 2013, el proyecto seguirá lanzando varios libros, elaborando un extenso y variado catálogo que reúne narrativa y poesía actuales, reediciones y publicaciones que entrecruzan lo visual y lo literario.²

2 Aunque editados en papel, los ejemplares de los fanzines y la revista se pueden consultar en su página web: ivanrosado.com.ar. Allí mismo se puede consultar el catálogo ciertamente creciente de la editorial.

El cambio que tuvo el proyecto ilumina de manera singular estos desplazamientos entre disciplinas. La noche en que se presentó la colección *Brillo de poesía joven*, Wandzik explicitó ese acto de *tomar prestada* a la literatura, en tanto ninguno de los autores ni de los editores provenía de las letras:

Los poetas con los que comenzamos esta colección manejan una relación con la poesía y con la literatura en general con la que nos sentimos muy identificados, a lo mejor porque ni ellos ni nosotros venimos de ser formados académicamente en esta materia. Nuestro acercamiento a la poesía como editores tiene que ver con un gusto y amor por la lectura, y con el autoaprendizaje que puede devenir de esta. Así que es por ahí que nos metemos, por medio de una relación empática, en este mundo al que no pertenecemos de casta pero en el cual nos sentimos muy a gusto. (Wandzik 2012)³

3 Texto inédito, leído en la presentación de la colección *Brillo de poesía joven*. Agradezco a Wandzik el envío del borrador preparado por él para dicha ocasión.

No se trata entonces de la tarea del escritor o del editor profesional, sino del *amateur*: un aficionado curioso cuya conciencia se vuelca *empáticamente* hacia el afuera y lo otro, a partir de la imaginación. El compromiso por la calidad —*el amor por la literatura*— se establece de este modo según una escala no necesariamente coincidente con la originalidad, la genialidad o la novedad de la historia literaria. «Mis poemas son malos / porque no los dejo ser buenos / no quiero buenos poemas / quiero que la poesía / me regale su compañía», escribe Negri, en *Desnudo total y escándalo* (2012), otro de los volúmenes editados por Ivan Rosado.

Esta constelación de prácticas y valores en torno a la noción de *amateurismo* proyecta las claves del posicionamiento de estos artistas frente a la escritura. Lo empático, lo lúdico y el autoaprendizaje presuponen, en el fondo, una noción de *habilidad* como aquello que puede desenvolverse y mejorarse, la cual, por tanto, más que producto de una inspiración creadora, es resultado de una práctica reiterada y procesual. Explorar la literatura resulta una forma de explorar los *bienes comunes*, una idea de patrimonio cultural que escapa tanto a las sobredeterminaciones gubernamentales como a las del mercado de consumo

privado, y que hace equivaler la edición con la gestión de la copia. «Permitimos y alentamos con el corazón la copia de libros», rezaba el carnet de la Biblioteca Popular Ponti Lagarde, armada en el Club Editorial Río Paraná. Con un lema similar llevaron adelante, durante el año 2011, el montaje de Zine-zelt, una carpa que incluía una oficina de copiado, con fotocopidora, abrochadoras y guillotinas, y que convocó abiertamente a editores, escritores e historietistas a armar el sueño del fanzine propio. Agrupados luego en zinezelt.com.ar, el proyecto derivó en un directorio de enlaces de Internet y en un archivo de fanzines y ediciones afines.

Como apuesta por la autogestión, lo *amateurista* posee un vasto recorrido de experiencias rosarinas en las últimas décadas, entre las que pueden contarse las historietas y volantes de Cucaño —grupo de arte y teatro experimental que existió hacia finales de la última dictadura militar— o los fanzines del colectivo Planeta X, que circularon desde la década de los noventa en adelante, además de una multitud de publicaciones provenientes específicamente del campo de la literatura. Desde comienzos del siglo XXI, el impulso por autogestionar se ha distinguido por promover un recorrido transversal, adentro y afuera



Colección de fanzines en la carpa de copiado Zine-zelt, Rosario, Argentina. Foto: Maximiliano Masuelli.



de las instituciones, especialmente mediante subsidios o concursos. La edición *amateurista* suma así habilidades referidas a la búsqueda de sostén económico para los proyectos que resultan concomitantes al viraje de la cultura como recurso generador de valor diferencial (Yúdice 2002).

Éditions du cochon. Artesanado y confección cooperativa

El modelo del artesanado, el compromiso con el trabajo bien hecho a partir de un autodidactismo deliberadamente no profesional ni comercial, es el motor de Éditions du cochon, un proyecto editorial y artístico de Georgina Ricci, quien es artista visual y funge como editora a cargo de los libros del Museo Castagnino + macro, entre otras actividades. Ricci apuesta por el armado de pequeños libros-objeto fabricados con herramientas simples, como una impresora láser y una computadora personal. Según lo anuncia en su página (editionsducochon.com), de lo que se trata es de armar «proyectos editoriales de baja circulación, factura manual y sustentados cooperativamente». Los volúmenes salen en tiradas pequeñas y se realizan en un proceso conjunto entre la editora y el escritor, en el cual ambos trabajan en el armado y la presentación. El catálogo, por lo demás, evidencia una preocupación

por indagar sobre la intersección entre arte y literatura; un ejemplo de esto es *Anagnosia* (2011), el libro de poemas de la ya reconocida artista del grabado Mele Bruniard. También se han publicado pequeñas narraciones conceptuales que alternan el dibujo y la palabra, como sucede con *Niña florentina* (2010), de Florencia Caterina. Hay otros títulos vinculados a la poesía o a la reedición de textos antiguos o de poquísimas circulaciones, como el *Diccionario Español-Guaraní* (2010) de Florencio Vera, de 1903.

Los libros de Éditions du cochon, al igual que los de Ivan Rosado, circulan en librerías pequeñas y ferias de poesía y arte. El intercambio entrecruza, de este modo, una dimensión local con otra global, especialmente a través de la inserción de sus ediciones en la web.

Yo soy Gilda

Lila Siegrist y Georgina Ricci junto a Pablo Montini, conforman un equipo que viene trabajando desde hace tres años en *Anuario. Registro de acciones artísticas*, una publicación que propone a cronistas y críticos, locales y nacionales, que investiguen, observen y escriban lo que sucede durante determinado mes en el campo de las artes y la cultura en Rosario. Este proyecto se caracteriza porque sus creadores no se



Portada de *Vikinga criolla* editado por Yo soy Gilda, 2012.

preocupan por la exhaustividad, en tanto ponen especial atención en la sagacidad crítica y el estilo. *Anuario* ya se encuentra editando su tercer volumen y funciona como un verdadero observatorio y registro de la cultura urbana. Su público apunta a los artistas, gestores culturales e investigadores, y viene recibiendo un creciente reconocimiento de diversos actores del campo intelectual.⁴

A partir de esta experiencia, Ricci y Siegrist —quien se autodenomina «artista visual, docente y agitadora cultural»— se lanzaron a la empresa de crear Yo soy Gilda, una editorial que repone desde el nombre un tono festivo del pop local —Gilda es el seudónimo de

una famosa cantante de cumbia argentina—. Su primer título fue el libro de narrativa y poesía de la propia Siegrist, *Vikinga criolla* (2012).

«Yo soy Gilda tiene la voluntad de poner en circulación material de corte visual, ensayístico y poético-ficcional de autores cercanos. Pensamos nuestros libros como objetos complejos y cargados de sensibilidad. Somos una editorial en ciernes, y andamos atrás de cosas con cierto tinte festivo/reflexivo, alegre/melancólico, riguroso/distendido», sostiene Siegrist (2012, 13) en la presentación de la editorial en la revista *Unión y amistad* de la editorial Ivan Rosado.

Un antecedente del acercamiento entre arte y literatura en la propuesta de Siegrist tuvo lugar en el 2005, cuando ella presentó en el espacio-taller

⁴ Este proyecto se puede consultar en anuarioarte.com.ar.

rosarino Roberto Vanguardia un libro llamado *Archivo de reflexiones*. Esta obra consistía en un archivero —en el que se guardaban poemas e imágenes— replicado en diecisiete piezas, exhibido junto a notas de prensa fraguadas que analizaban la poética de la joven escritora. *Vikinga criolla* reincide en ese nomadismo genérico y va del poema al diario de viajes, del relato autobiográfico a la crítica feroz sobre el mercado del arte. Además de tener en prensa su novela —*Destrucción total*—, Siegrist articula en su obra fotografía, video y *performance* con lecturas y exhibiciones de sus cuadernos de escritura.

En el 2012, la editorial, además de *Vikinga criolla*, editó un libro a dúo: *Casi boyitas*, con imágenes de Daniel García y poemas de Gilda di Crosta; y en el 2013 el volumen *Expansiones. Literatura en el campo expandido del arte*, con textos narrativos y poéticos de 11 artistas rosarinos actuales, y, junto a Ivan Rosado, reeditó *Juan Grela G.*, de Ernesto B. Rodríguez, un anecdotario de la vida del artista rosarino.

Rematerializaciones

Los proyectos editoriales que he mencionado cifran una expansión o una infiltración creciente de la literatura en el campo del arte. Es factible pensar que ello resulta menos una causa que el efecto de un proceso que no solo activa una tradición híbrida entre plástica y gráfica o de arriba a la literatura como forma de desmaterializar la objetualidad de la obra —como sucedió con varias experiencias del conceptualismo de los sesenta, entre las que se encuentran *Literatura oral*, de Roberto Jacoby, Raúl Escari y Eduardo Costa; las *performances* de Ricardo Carreira; y los monólogos de Jorge Bonino—, sino que su peculiaridad reside en un acto de tomar a la literatura por las astas. Se observa así que de lo que se trata es de radicalizar en la materialidad del libro procesos vinculados a la interdisciplina, la autogestión y lo artesanal. El libro retorna como el documento de esas *performances* que circulan entre la lectura, la edición y la obra visual.

Referencias bibliográficas

- Amigo, Roberto, Silvia Dolinko y Cristina Rossi (eds.). 2010. *Palabra de artista. Textos sobre arte argentino 1961–1981*. Buenos Aires: Fundación Espigas, Fondo Nacional de las Artes.
- Gurfein, Silvia (ed.). 2012. *El texto de la obra*. Buenos Aires: Edición de autor.
- Jorge, Gerardo. 2009. *8 estilos argentinos (arte y escritura)*. Texto curatorial 5SAR/09 Museo Castagnino. Disponible en: <www.museocastagnino.org.ar/archivos/8estilos.pdf>, consultado el 14 de marzo del 2012.
- Siegrist, Lila. 2012. «Corazón valiente! Conozcamos a la editorial argentina Yo soy Gilda», en *Unión y amistad* n.º 2. Primavera.
- Yúdice, Georges. 2002. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

Sitios de Internet

- Anuario. Registro de acciones artísticas: anuarioarte.com.ar
- Ivan Rosado Ediciones: ivanrosado.com.ar
- Éditions du cochon: editionsducochon.com
- ZINE!ZELT: zinezelt.com.ar
- Yo soy Gilda editora: yosoygildaeditora.com.ar

Por Irina Garbatzky

Doctora en Letras de la Universidad Nacional de Rosario. Su tesis se tituló *Poesía y performance: teatralidad, vocalidad y vanguardia en el Río de la Plata (Buenos Aires, 1984 – Montevideo, 1993)* y será publicada con el nombre *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata* bajo el sello Beatriz Viterbo (2013). Como becaria posdoctoral del Conicet investiga problemas relacionados con archivos de *performances* y obras artísticas dispersas, así como la expansión de la literatura en artistas argentinos desde finales de los sesenta. Elaboró la compilación y el prólogo de *Expansiones. Literatura en el campo expandido del arte*, publicado por Yo soy Gilda.

a:fuera

HEXÁGONO IRREGULAR: ARTE COLOM- BIANO EN RESIDENCIA*

Organizado por la Fundación Gilberto Alzate Avendaño
y el Ministerio de Relaciones Exteriores

Curaduría: José Roca

2012

A mediados del 2011 la Fundación Gilberto Alzate Avendaño en Bogotá, institución con un programa muy amplio y ambicioso —que incluye el rescate de artistas olvidados del periodo moderno en Colombia; un premio bienal que ha sido efectivo en convocar artistas de varias generaciones; un programa de laboratorios en asocio con el espacio El Parqueadero, del Banco de la República; y un laboratorio de medios conocido como Plataforma, entre otros proyectos—, me propuso organizar una exposición de arte colombiano en el exterior, reconociendo que uno de los límites habituales para los artistas locales es la dificultad de que su trabajo sea visto fuera de las fronteras más inmediatas del país o la región. En efecto, una de las quejas recurrentes de los artistas colombianos —y la situación es similar en la mayoría de los países llamados *periféricos*— es que una vez que han logrado cierto nivel de reconocimiento tras exponer su obra en espacios independientes, galerías, museos

u otras instituciones, se chocan contra un *techo de cristal*: se agota el espacio local de visibilidad. En consecuencia, a muchos de ellos les interesa buscar oportunidades de exponer fuera de Colombia y así abrir un espacio para su trabajo en un ámbito más internacional.

El proyecto me interesó y propuse entenderlo como una colaboración entre diferentes instituciones en la que cada cual aportara una parte específicamente ligada a su misión o experticia: la Fundación Alzate, interesada en promover los artistas locales, se encargó de la producción del proyecto; el Ministerio de Relaciones Exteriores, cuyo mandato es promover la cultura colombiana en el exterior, estuvo a cargo de mover a los artistas y sus obras en el exterior; y mi labor como curador era seleccionar un grupo de artistas —seis en total—, escoger un conjunto de obras de cada uno, identificar seis espacios independientes en varias partes del mundo y lograr que aceptaran darles una residencia y una exposición en el curso del año 2012. La esencia de mi trabajo fue recordar que una

* Extracto del texto incluido en el libro con el mismo título, publicado por la Fundación Gilberto Alzate Avendaño y el Ministerio de Relaciones Exteriores, Bogotá, 2013.

Vista general de las obras de Delcy Morelos, 2012, «Hexágono Irregular», sala de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá. Foto: Pablo Adarme.



de las formas de entender la labor del curador es la de plantearse como un *conector* —catalizador, o *bróker* cultural—: alguien que facilita los contactos entre espacios y artistas y que, una vez estas relaciones se establecen, se hace a un lado y deja que el proceso fluya de manera natural a partir de las interacciones entre los anfitriones y los huéspedes.

Por experiencia puedo afirmar que muchas iniciativas de mostrar arte colombiano en el exterior se enfrentan con la dificultad de conseguir espacios adecuados. Dado que al ofrecer una exposición ya curada hay la tendencia a proponerla a las instituciones más importantes, a menos que el artista propuesto sea muy conocido —o aun siéndolo—, es muy difícil penetrar estos centros. Una de las razones es que la mayoría de las instituciones de mayor tamaño definen sus programaciones con mucha anticipación. Otra razón muy poderosa es que sus programaciones a

menudo obedecen a agendas ya fijadas desde adentro por sus directores y curadores, por lo cual es improbable que acepten propuestas externas. Lo anterior, aunado al hecho de que muy pocos artistas colombianos emergentes —o inclusive consolidados— tienen libros o catálogos bilingües que expongan de manera panorámica su trabajo, hace difícil promover una exposición individual de un artista colombiano en el exterior, más aún en aquellos contextos en donde ni siquiera hay familiaridad con el arte de América Latina. De tal manera que propuse un cambio de paradigma: trabajar en modo sur-sur con espacios independientes, mucho más versátiles y ágiles en la toma de decisiones, planteando como punto de entrada a colegas curadores con los cuales hubiera una relación previa de trabajo. En la práctica, esta estrategia probó ser muy efectiva; en el único caso en el cual no hubo esta relación directa, la residencia del artista fue significativamente más compleja.



Vista general de las obras de Mateo López, al fondo Delcy Morelos, 2012, «Hexágono Irregular», sala de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá. Foto: Pablo Adarme.

El proyecto «Hexágono Irregular» consistió en lo siguiente: se seleccionaron seis artistas colombianos y seis espacios independientes en África, Asia, Medio Oriente y Australia. Durante el 2012, cada artista realizó dos residencias, y cada espacio recibió a dos artistas en momentos diferentes. Al final de cada residencia —de tres semanas en promedio— hubo una exposición. En total hubo diez residencias y once exposiciones, debido a cuestiones logísticas de disponibilidad de artistas y espacios. Como curador, uno de los valores agregados que pude aportar a la ecuación fueron los contactos con colegas curadores, fruto de muchos años de estar trabajando dentro y fuera de Colombia.

En la última década se han creado en todo el mundo una gran cantidad de espacios independientes, casi siempre promovidos por artistas o curadores jóvenes que, descontentos o insatisfechos con la labor de las instituciones locales en la promoción de los artistas

emergentes —o del arte contemporáneo en general, en el caso de escenas muy conservadoras—, han decidido abrir sus propios lugares, que por lo general incluyen programas de formación, residencia y exhibición.

En el norte de África han surgido espacios como ACAF y MASS, en Alejandría (Egipto); L'Appartement 22, en Rabat (Marruecos); y Darb 1718 y la venerable Townhouse Gallery, en el Cairo (Egipto). También se han creado proyectos en África subsahariana: Raw Material, en Dakar (Senegal); Doual'Art, en Camerún; y CCA, en Lagos (Nigeria). Por su parte, en Asia han nacido espacios como Sãn Art, en Ho Chi Minh City (Vietnam); Ruangrupa, en Jakarta (Indonesia); Art Space Pool, en Seúl (Corea); Asia Art archive, en Hong Kong (China); y Taipei Contemporary Art Center, en Taiwán (China), entre muchos otros.

Latinoamérica no es la excepción, por supuesto: decenas de nuevos espacios han aparecido en ciudades

capitales e intermedias desde México hasta Argentina. Muchos de estos se han organizado en redes y en consecuencia ya se han dado colaboraciones entre los espacios colombianos y los de otras partes de América Latina. Algunas de estas colaboraciones han sido posibles de manera espontánea; otras, a partir de las redes establecidas (véase, por ejemplo, *residencia-senred.org*); y otras más, como resultado de iniciativas institucionales como el programa *Espacios anfitriones*, del Encuentro de Medellín (Colombia, 2007 y 2011), o el componente *Continentes* en la 8.ª Bienal de Mercosur en Porto Alegre (Brasil, 2011).

En consecuencia, y teniendo en cuenta el interés del Ministerio de Relaciones Exteriores en establecer vínculos culturales con ciertas regiones del mundo en donde Colombia no ha tenido presencia históricamente, escogimos seis países para este proyecto de residencias: Turquía, Marruecos, Vietnam, Australia, Israel y Singapur. En casi todos los casos había una relación

previa de colaboración con el director o curador, de tal manera que el proyecto se basó en un voto mutuo de confianza. Durante las residencias se evidenció la importancia de este voto de confianza para que el proceso se desarrollara de manera fluida y se pudiera dar solución a los problemas normales en este tipo de iniciativas, en las que una institución recibe a un artista que no conoce, y este, a su vez, va a vivir en un contexto cultural completamente nuevo, donde a menudo no comprende el idioma ni conoce los códigos culturales, y donde, por lo tanto, es normal que tenga dificultades para navegar. Los espacios escogidos fueron: *Sàn Art*, en Ho Chi Minh City, (Vietnam), que recibió a Luz Ángela Lizarazo y a Johanna Calle; *L'Appartement 22*, en Rabat (Marruecos), que recibió a Delcy Morelos; *Cer Modern*, en Ankara (Turquía), que recibió a Gabriel Sierra y a Luz Ángela Lizarazo; *Gertrude Contemporary*, en Melbourne (Australia), que recibió a Delcy Morelos y presentó la obra de Gabriel Sierra; *Jerusalem Center for the Visual Arts*,

Vista general de las obras de Luz Ángela Lizarazo, 2012, «Hexágono Irregular», sala de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá. Foto: Pablo Adarme.



en Tel Aviv/Jerusalem (Israel), que recibió a María José Arjona y a Mateo López simultáneamente; y Theatreworks/72-13, en Singapur, que recibió a María José Arjona y Mateo López, también de manera simultánea.

En términos curatoriales, y especialmente en lo que se refiere a la logística, este fue uno de los proyectos más complejos que he realizado, pues tuve que curar seis exposiciones y organizar doce residencias y exhibiciones en el curso de un solo año. La idea era que cada artista produjera nueva obra a partir de la experiencia en el espacio que lo acogía. No obstante, dado que el proceso de algunos de ellos es lento y reflexivo, consideré que era demasiado pedirles que produjeran una exposición completa en solo tres semanas. De esta manera, para cada uno seleccioné un conjunto de obras representativas de su trabajo, que llamé el *núcleo*. Este núcleo fue enviado con antelación

al país donde se iba a realizar la residencia para que estuviera allí cuando el artista llegara. Durante la residencia los artistas tuvieron tres opciones: la primera era realizar obra nueva para complementar el núcleo en la presentación final; la segunda, exhibir solamente el núcleo y no producir nuevos trabajos, concentrándose más bien en conocer el lugar anfitrión, involucrarse con el medio artístico local, etc.; y la tercera, no presentar el núcleo y mostrar solamente las obras realizadas durante la residencia. Esta última era la más compleja, pues suponía concebir y realizar una exposición completamente nueva en apenas tres semanas. La mayoría combinaron las obras existentes con algunas obras realizadas localmente, y solo en unos pocos casos se presentó únicamente el núcleo. Sin embargo, el estímulo de un contexto nuevo fue en ocasiones tan fuerte que algunos de los artistas decidieron exhibir al final de la residencia solamente las obras realizadas durante la estadía en el país anfitrión.



Vista general de las obras de Johanna Calle, 2012, «Hexágono Irregular», sala de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá. Foto: Pablo Adarme.

Espacios de exhibición y artistas

72-13: Ciudad de Singapur, Singapur

Mateo López / María José Arjona

Cer Modern: Ankara, Turquía

Gabriel Sierra / Luz Ángela Lizarazo

Gertrude Contemporary: Melbourne, Australia

Delcy Morelos / Gabriel Sierra

L'Appartement 22: Rabat, Marruecos

Delcy Morelos

Sàn Art: Ciudad de Ho Chi Minh, Vietnam

Luz Ángela Lizarazo / Johanna Calle

Por José Roca

Curador independiente. En la actualidad es el curador adjunto de arte latinoamericano Estrellita B. Brodsky de la Tate de Londres, y director artístico de FLORA ars+natura, un espacio independiente para el arte contemporáneo en Bogotá.

publicados



TOPOGRAFÍAS CONFLICTIVAS: MEMORIAS, ESPACIOS Y CIUDADES EN DISPUTA

Anne Huffs Schmid y Valeria Durán (eds.).

Buenos Aires: Editorial Trilce, Colección Memoria, 2012, 430 páginas.

ISBN: 978-987-2819-00-2

Presidente: Los captores... le hicieron algún tipo de pregunta, en relación a estos muchachos o algún tipo de comentarios... [sic]

López: No, no, no... los captores no me dijeron más nada... lo único que me dijeron es cállate la boca y no digas a nadie... después que te suelten también te va a tocar a vos, incluso después que yo... que me largaron de la Unidad 9 que estuve casi dos años y medio... me largaron el día que fueron a llevar los Derechos Humanos a nosotros... Entraron los Derechos Humanos por el frente y a nosotros nos largaron por atrás para que no nos vieran... [sic.]
Testimonio de Julio López en el Primer Juicio por la Verdad, 1999.

En San Martín, en la hacienda Matupa, de más de 50 mil hectáreas, de propiedad de Hernando Durán Dusán, dirigente nacional del Partido Liberal. Jorge Ariel Infante Leal, dirigente departamental liberal, Leovigildo Gutiérrez, dirigente departamental del Partido Conservador y otros dirigentes de ambos partidos del Meta. Se reunieron, a finales de 1986, con los comandantes de la IV División y de la VII Brigada del Ejército para decidir el exterminio físico y político de la Unión Patriótica [sic.].
Testimonio de vida de Josué Giraldo Cardona, *Colombia Nunca Más*, 2000.

Intentar construir una cartografía de los procesos históricos ligados a memorias traumáticas en América Latina es una empresa tan ambiciosa como necesaria. En el debate contemporáneo sobre la memoria como un espacio en disputa, el contexto regional está afectado por la violencia política, la cual es un factor determinante al momento de reconstruir experiencias dolorosas del pasado reciente, particularmente cuando se habla de aquellas que aún se encuentran impunes y que fueron resultado del impacto de la Doctrina de Seguridad Nacional de los Estados Unidos durante el periodo de la Guerra Fría.

En el desarrollo de estos debates, el intento por escribir una historia (local, nacional o regional) que demanda ser reconstruida entra en tensión con versiones que tratan de reivindicar verdades opuestas, lugares emblemáticos, territorios espectrales y monumentos contra el olvido. *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudades en disputa* presenta un panorama ampliado de la investigación acerca de las luchas que transcurren en el territorio conceptual de la memoria en relación con la idea del espacio y sus modos de representación en términos políticos en los casos particulares de Argentina, México y Alemania. No obstante, al intentar (d)escribir el espacio de la memoria latinoamericana a partir de dos únicos referentes, este libro deja abierta otra disputa: la de la inexacta polifonía de los discursos instituidos sobre un pasado latinoamericano que no puede declararse como homogéneo.

Topografías conflictivas recopila una serie de artículos que estudian desde distintos frentes la relación inexorable que existe entre historia política, memoria y espacio público. Algunos de estos textos evalúan las circunstancias que juegan a favor o en contra de la visibilidad de lugares emblemáticos cuando estos devienen rutinarios, caen en el olvido o generan indiferencia a causa de las dinámicas de las grandes metrópolis latinoamericanas contemporáneas. Los autores que participan en este libro se esmeran por tratar el concepto de *memoria* como un asunto vivo, a partir del diálogo significativo que provoca la multiplicidad de los relatos y categorías conceptuales que surgen alrededor de estas *Topografías conflictivas*: la idea de lugar, de territorio o de monumento trasciende la materialidad del espacio físico y se convierte en un espacio en disputa.

El libro está estructurado en seis partes, en las que se aborda de distinta manera esta problemática. La primera parte, titulada «La memoria como espacio en disputa», recoge tres artículos en los que se exploran las reverberaciones de la memoria en la reconstrucción de la historia de la violencia política reciente. En estos textos se hace énfasis en el infortunado papel protagónico que la represión ha tenido en la escritura de dicha historia y en la complejidad de los testimonios encontrados para reinterpretarla; además, en estos artículos el recuerdo se vuelve un elemento vital que abre espacios de contienda al señalar culpas, responsables, actores y espectadores que no siempre se vieron a sí mismos como tales.

El ejercicio de la vuelta a la memoria sobre sí misma implica toda una práctica de montaje para su puesta en discurso. En palabras de Pilar Calveiro, en tanto espacio ético y político, las memorias son siempre plurales porque comportan interpretaciones también plurales de lo vivido pero, sobre todo, de sus significados para la acción presente, es decir, para la política. Al conectar la experiencia del pasado con la actual, la acción pasada con la presente, las prácticas de la memoria son acto y ejercicio compartido (Calveiro 2012). Además, las memorias son espacios de experiencia que están exigiendo constantemente un ejercicio de reconstrucción: por ejemplo, conceptos como el de *guerrillero*, *terrorista* o *víctima* han sido alterados por el devenir político del mundo contemporáneo; en cuanto a la *violencia*, se ha hecho necesario dejar creer, de forma simplista, que hay una legítima y otra que no lo es; y el paso del activismo político a la lucha armada es concebido cada vez más como un impronunciable.

Frente a este último punto cabe destacar el análisis realizado por la autora Elizabeth Jelin, quien revalúa el concepto de *guerrillero* o *militante de izquierda* en su paso de víctima a victimario en tiempos recientes. Jelin afirma lúcidamente que «reconocer la existencia de proyectos de toma del poder a través de las armas implica incorporar en la figura del militante armado sus dos caras: está dispuesto a morir, pero también a matar y lo hace» (Jelin 2012, 57).

Luego, *Topografías conflictivas* propone una serie de estudios de caso en los que el problema de los *lugares de la memoria* (Nora 2008) se matiza, se cuestiona o se mimetiza entre el espacio público y los monumentos que privilegian ciertas historias patrias. Entre los temas sugeridos, a propósito de los estudios de caso, se encuentran: los ecos y resonancias de la masacre de Tlatelolco en México en 1968; la experiencia de la red de Hijas e Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H. I. J. O. S.) a lo largo del continente —sus escraches y cartografías de victimarios—; la discusión sobre la validez de erigir monumentos a próceres genocidas del siglo XIX; la idea de vecindad en tiempos de la dictadura; y el infortunado destino que le tocó a Julio López, quien fue desaparecido dos veces.

La amplitud de problemáticas alrededor de la idea de topografía implica, a su vez, la irrupción de nuevos lenguajes reivindicatorios del pasado, más aún cuando tantos casos de violencia política permanecen impunes. En el apartado «Irrupción», Ana Longoni destaca la manera ejemplar en que el Colectivo Siempre alteró, en el caso del movimiento en contra de la desaparición de López, la construcción de memoria, tanto por la novedad de su propuesta como por el impacto que generó en los ciudadanos, muchos de ellos decididos nuevos participantes de este proceso. En la acción propuesta por el Colectivo Siempre fue decisiva la marcha —y en las que siguieron— en varios sentidos: generó dispositivos visuales y performáticos que fueron apropiados de allí en adelante; sumó muchos nuevos participantes y produjo una interrupción del curso y el ritmo habituales de la movilización para que aconteciera otra cosa en ella, para que hubiera una conmoción en su temporalidad, en su forma, en su capacidad de producir subjetividad política (Longoni 2012, 185).

Así, la querrela por la memoria ha trascendido al debate académico —que tiene lugar sobre todo en el lenguaje escrito— con realidades desbordantes que cruzan los límites entre el arte y la política; ha traspasado la manera clásica de la revuelta, la marcha y la manifestación, las cuales, aunque válidas, son vistas cada vez de modo más anacrónico por las nuevas generaciones.

Las relaciones corporales de los ciudadanos con su entorno han sido, en algunos de los casos señalados en el libro, desdibujadas en pos de un nuevo *reparto de lo sensible*, en el sentido que le dio a esta expresión Rancière (2009). Al respecto, Claudia Feld afirma que «ya no se trata de una observación “objetiva” de los lugares, sino de un cúmulo de sensaciones corporales y emociones que buscan revelar la experiencia del horror sufrido: ruidos, olores, dolores físicos y todos los sufrimientos debidos a la reclusión» (Feld 2012, 342).

Es fundamental comprender que detrás de cualquier reflexión académica es la sociedad civil la que actúa como agente y protagonista principal de estas construcciones en las que la memoria se escribe y deviene discurso histórico: las voces y testimonios proliferan, luchan por su lugar de validez allí donde la violencia política se ha convertido en un concepto negociable. El papel de la sociedad civil en la definición o reinterpretación de estos espacios conflictivos es vital para las reflexiones actuales sobre la misma sociedad, más aún cuando una gran parte se mantiene permeada por las nuevas formas de expresión y definición de lo político en el mundo contemporáneo. Categorías como las de *víctima*, *victimario*, *guerrillero*, *terrorista*, *exiliado* o *desaparecido* se han convertido en conceptos mutantes, superpuestos, o desagregados; la noción misma de *lugar simbólico* es un territorio en disputa.

En 1965 Julio Luzardo dirigió *El río de las tumbas*, película considerada hoy un clásico del cine colombiano. La trama del filme transcurre en un pequeño pueblo de Colombia en donde una cotidianidad impasible se ve interrumpida por la aparición de un cadáver en la rívera del río que lo circunda, el Magdalena. El cuerpo es la evidencia de la violencia bipartidista que transcurre en el país durante las décadas de los cuarenta y los cincuenta. *Guakayó*, vocablo que los indígenas utilizaban para el río Magdalena, significaba *río de las tumbas*, y fue el nombre original del proyecto de Luzardo. Un espectador colombiano consciente de su realidad podría ver hoy esta película y situarla en cualquier lugar de su pasado, ayer o hace cincuenta años. El río en Colombia, contenedor de un significado simbólico tan contundente y probablemente mucho más escalofriante que el construido en torno a los sucesos alrededor del Río de la Plata, es todavía un espacio discursivo inédito.

La puesta en escena de la memoria en lugares que actúan como escenarios del sentido del pasado en las sociedades contemporáneas queda en jaque cuando se asume que la memoria de la violencia política en América Latina solo se ha expresado en el espacio

urbano. El problema de esta asunción es que, aunque los habitantes de las ciudades no puedan eludir los espacios conflictivos de sus rutinas, es difícil establecer condiciones en las que el pasado reverbere cada vez que los recorran; además, esta forma de ver las cosas desconoce el hecho de que no todos los procesos de represión y violencia en la región se han manifestado bajo un mismo patrón. En este sentido, *Topografías conflictivas* legitima un discurso de la memoria que restringe a un solo patrón la represión en toda Latinoamérica, si bien es claro que este fenómeno se presentó de formas diversas; en consecuencia, son enormes las lagunas por cubrir al respecto. Es extraño que en el libro no aparezca un caso tan revelador de la ciudad, en tanto topografía conflictiva, como el del Colectivo de Acciones de Arte (C. A. D. A.), en Chile; que no se cuestionen otredades urbanas como las de los indígenas o los afrodescendientes en lugares distintos a los del Cono Sur; que no existan contrapuntos con los procesos que se están gestando hoy alrededor de la memoria en Perú; y que no se cuestione el poco diálogo que se ha establecido desde América del Sur frente a la trágica experiencia centroamericana. En efecto, es mucho más complejo escribir sobre lugares traumáticos en países como México o Colombia, que no tuvieron dictaduras clásicas en el marco de la Guerra Fría, pero cuyos sistemas políticos están determinados por un esquema de democracia restringida; la dificultad reside en que en muchas ocasiones los lugares que habría que describir han sido destruidos como consecuencia de la *política de impunidad* que impera en esos países.

El caso de Argentina, como una presencia hegemónica de los discursos instituidos sobre la memoria en la historia de América Latina, demanda la necesidad de comenzar a romper ciertos paradigmas regionales. ¿Qué ocurre, por ejemplo, en el caso colombiano, donde los lugares del horror y del dolor son destruidos y donde los ríos son las tumbas?

Volviendo a Rancière, ¿no habría una crisis en la distribución de lo visible desde el pensamiento crítico latinoamericano, que hoy se construye alrededor de las rupturas entre estética y política?, y ¿no habría también una crisis en los conceptualismos y en la escritura de la historia del arte latinoamericano de las últimas tres décadas? «El problema no es saber si hay que mostrar o no los horrores sufridos por las víctimas de tal o cual violencia. Reside en un cambio en la construcción de la víctima como elemento de una cierta distribución de lo visible» (Rancière 2010).

Referencias bibliográficas

- AA.VV. 2000. *Informe Colombia Nunca más*. Bogotá. Disponible en: <<http://www.derechos.org/nizkor/colombia/libros/nm/z7/index.html>>, consultado el 28 de septiembre del 2012.
- Huffschmid, Anne y Valeria Durán (eds.). 2012. *Topografías conflictivas: Memorias, espacios y ciudades en disputa*. Argentina: Nueva Trilce.
- López, Julio. «El primer testimonio de Julio López en el juicio por la verdad», en: *Revista Pensamiento Penal* n.º 44. Disponible en: <http://new.pensamientopenal.com.ar/sites/default/files/2012/02/microsoft_word_-_44l_0.pdf>, consultado el 30 de septiembre del 2012.

- Nora, Pierre. 2008. *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce.
- Rancière, Jacques. 2009. *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: Lom.
- Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Rojas, Diego, 2011. «El río de las tumbas, Julio Luzardo (1965)», en: *Colección 40/25: Joyas del cine colombiano*. Bogotá: Cinemateca Distrital.

Por Luisa Fernanda Ordóñez Ortegón

Historiadora de la Universidad Nacional de Colombia y profesional en Gobierno y Relaciones Internacionales de la Universidad Externado de Colombia. Durante los últimos dos años se ha encargado de la curaduría, inventario y catalogación del archivo del cineasta Luis Ospina, fue docente de historia del arte en la Universidad Pedagógica Nacional, miembro del Taller Historia Crítica del Arte, y del comité académico del Encuentro de Investigadores en Cine organizado por el Ministerio de Cultura. Actualmente se dedica a la investigación de las relaciones entre violencia política e historia de las artes y el cine en Colombia, y está cursando su maestría en Preservación y Presentación de la Imagen en Movimiento en la Universidad de Ámsterdam.



www.circuloa.com



Plataforma digital especializada en difusión
de arte contemporáneo para Iberoamérica

A:dentro + A:fuera + publicados

Si usted desea que sus exposiciones, seminarios, eventos y novedades bibliográficas sean reseñados en *ERRATA#*, puede ponerse en contacto con nosotros a los correos: revistaerrata#@idartes.gov.co o artesplasticas.revista@gmail.com



paute en **ERRATA#**

Nº7 CREACIÓN COLECTIVA Y PRÁCTICAS COLABORATIVAS

EDITORIAL 12

LA POTENCIA DE LA COOPERACIÓN

Marcelo Expósito 16

*Dissensus communis / Espectropolíticas
de la imagen* 28

Luis Ignacio García

*Eventwork: la cuádruple matriz de los
movimientos sociales contemporáneos* 54

Brian Holmes

Confinamiento cultural 78

Robert Smithson

*Tecnopolítica del #15m: la insurgencia de la
multitud conectada* 82

Javier Toret

DEL ARTE QUE NO PASA POR ARTE

Javier Gil 102

*De luces y sombras: a propósito de las
estéticas comunitarias y colaborativas* 106

Javier Gil

*Prácticas artísticas en comunidad: una
pregunta por lo político en el arte* 126

Ludmila Ferrari

*Las prácticas artísticas en comunidad: un
horizonte de acción que transforma las
relaciones arte/sociedad en Medellín* 156

Carlos Uribe

INSERTO 182

Internacional Errorista

DOSSIER 188

Cesar Ernesto Agudelo Moreno
Democracia

El Sindicato por María Estrada-Fuentes
Franklin Aguirre

Mapa Teatro por Adriana Urrea
Nombres Propios

Polvo de Gallina Negra

Taller 4 Rojo por Fabio R. Amaya

Taller E. P. S. Huayco por Emilio Tarazona

ENTREVISTA 246

*Iconoclastas: mapeos críticos, prácticas
colaborativas y recursos gráficos de código
abierto*

Pablo Ares y Julia Risler

A:DENTRO 264

Otras diásporas

Christian Padilla

Yo sí recordaba lo amargo de la hiel

Lina Espinosa

Oír sin ver: sonido y especificidad espacial

Dedtmir Alberty Garcés

A:FUERA 284

El amateurismo como estrategia

Irina Garbatzky

Hexágono irregular: arte colombiano en residencia

José Roca

PUBLICADOS 296

ERRATA#



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes, Fundación Gilberto Alzate Avendaño

BOGOTÁ HUMANANA

ISSN 2145-6399



9 772145 639001 07