

PAISAJES DEL DUELO. EN LOS MICROCAMPOS DE LA UTOPIA. ARTE Y COLABORACIÓN EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS. ESTUDIO DE CASOS*

JORGE VARELA

INTRODUCCIÓN

Quisiera comenzar esta introducción con dos citas, la primera de María Lind, directora del Kunstverein de Munich y de Iaspis en Estocolmo y la segunda de Claire Bishop, una influyente crítica de arte británica, colaboradora en revistas como *October* o *Artforum*. Las dos desde prestigiosas posiciones hacen hincapié en la actualidad de la colaboración en el arte, las dos desde distintos puntos de vista.

Lind subraya, “...grupos de artista, círculos, asociaciones, redes, constelaciones, asociaciones, alianzas, coaliciones, el contexto y el trabajo en equipo, son todos conceptos que están sonando en el aire del mundo del arte”¹, Bishop por su parte señala, “en los últimos años, estamos asistiendo en el mundo del arte a un resurgimiento del interés por parte de los artistas hacia actitudes de compromiso social, en relación con la colectividad, la colaboración y el compromiso directo con grupos sociales específicos (...) el espacio de intersubjetividad creado a través de estos proyectos se convierte en el centro y medio de la investigación artística”², estas actitudes que nunca han dejado de estar presentes en el arte, pero que quizá estaban funcionando marginalmente, curiosamente han comenzado a ocupar un espacio de visibilidad significativo a partir de los años 90, con la caída del Muro de Berlín y los regímenes socialistas de la Europa del Este, que en sus orígenes habían vinculado la radicalización política con la estética. El fin del modelo bipolar y el surgimiento en esta época de un modelo que se desliza entre lo multipolar y lo hegemónico parece haber desviado la atención por un lado, hacia los discursos contrahegemónicos y por otro hacia la búsqueda de nuevos comportamientos dentro del sistema, que permitan establecer narrativas locales frente a los discursos totalizadores y globalizadores.

El interés que muchos artistas, críticos, filósofos o políticos, han mostrado por el espacio público últimamente, ha ido asimismo en aumento y esto ha llevado a una redefinición del arte público, que ha girado desde una posición que lo entendía como la transposición de lo que ocurría en la galería o el museo a los espacios al aire libre –calles, parques o plazas– a un “nuevo género de arte público” en el que por un lado se atiende en mayor medida a los procesos de sociabilidad, a las relaciones que es capaz de desarrollar y por otro a los problemas político-sociales del lugar específico donde se lleva a cabo, con una pérdida de la objetualidad y de la autoría, en muchos casos y una mayor inserción dentro del espacio socio-cultural en el que se desarrolla³. Diferentes tipologías y caracterizaciones han aparecido también últimamente, pero básicamente se desarrollan bajo el mismo esquema, desde la estética relacional al arte contextual, de la estética conectiva a la dialógica.

Igualmente, las políticas de la memoria que se vienen desarrollando en las últimas dos décadas, han atraído a numerosos artistas a desarrollar proyectos vinculados a procesos de violencia y exclusión político-social, surgidos en zonas en conflicto o post-conflicto, fronteras, hacia minorías políticas, religiosas, raciales, de clase, de género, etc., lo que ha generado una extensa literatura crítica en torno a los modos, posibilidades, límites... de su representación.

La actualidad e importancia que están tomando estas prácticas, hace necesario que se abran nuevos espacios críticos desde la historia del arte tanto para llevar a cabo un análisis de estos trabajos como para contextualizarlos dentro de la propia disciplina.

TEMÁTICA Y ANTECEDENTES

Tres son los temas centrales que abordamos en este artículo: arte, utopía y duelo. El arte trabajando en el campo de lo real, en este caso en colaboración con otros. La utopía en relación a la posibilidad del arte de establecer distintos modos de relación social desde prácticas estéticas. El trabajo de duelo como necesidad frente a la pérdida y temática común en torno a la que se desarrollan los distintos proyectos de estudio. En lo que sigue intentaré aclarar estos conceptos y sus antecedentes más cercanos.

Si el arte se había conformado históricamente bajo la apariencia de un objeto –un cuadro, una escultura, una instalación...– muchos artistas desde los comienzos del siglo XX van a rechazar estos soportes y los marcos establecidos para su recepción, estableciendo una relación directa, sin intermediario, entre obra y realidad y trabajando en colaboración con otros. Algunos ejemplos: el 14 de abril de 1921 a las tres de la tarde, algunos dadaístas se dan cita en la Iglesia de Saint Julien Le Pauvre, en París, su objetivo parece ser convertir la calle en un teatro, convertir el espacio real en un escenario, tal como describe A. Breton la

experiencia de la visita⁴. El texto atribuido a Tzara en el cartel que anunciaba las acciones decía que los dadaístas querían enmendar la incompetencia de los guías y comenzar una serie de visitas a lugares elegidos por su falta de razón para existir, frente a los lugares que explotaban valores como lo pintoresco, el valor histórico o el sentimental.

En Mayo de 1924 se produce la primera deambulacion surrealistas o recorrido sin destino en la ciudad de Blois, seleccionada al azar en un mapa, se desplazan hasta allí en tren y siguen su viaje conversando y caminando a campo abierto. Este viaje se convertiría en una forma de experimentación de escritura automática sobre el espacio real⁵.

*“El 6 de marzo de 1956 los situacionistas Guy Debord y Gil J. Wolman, se encuentran en la calle de los Jardins-Paul y se dirigen hacia el norte para explorar París en esta latitud, finalmente ‘derivan’ hacia el este”*⁶, con la intención de apropiarse del espacio urbano y hacer una crítica de la vida cotidiana.

En 1965 Helio Oiticica crea para los desheredados de las favelas de Río de Janeiro, ropas que los designan simbólicamente y que les confiere más identidad de la que el sistema político que los mantiene al margen, les reconoce⁷.

Durante los 60 y 70 se extenderán este tipo de prácticas que resurgirán de nuevo a partir de los noventa y que se caracterizan, entre otras cosas, por su inserción en la realidad cotidiana, emplazándose en lugares públicos, su carácter procesal más que objetual, sus modos de producción y relación colectivos, unas estéticas comunicativas o dialógicas y una pérdida de la autoría individual. En estas coordenadas discurren los proyectos que más adelante presentaré. Más adelante desarrollaré con ejemplos esta historia.

Por otro lado muchos de estos trabajos implican la creencia en las posibilidades de transformación social a través de la estética o del arte, –programa desarrollado ya en Schiller en sus *Cartas para la educación estética del hombre*, a lo que Molinuevo llama utopías limitadas⁸– apoyados en las distintas teorías estéticas surgidas durante el XIX y el XX, y que han hecho hincapié tanto en los aspectos sociales como morales del arte. Si Proudhon en *Du principe de l’art et de sa destination sociale*⁹ defiende un arte que se contagie de lo real, W. Benjamin contesta a la estetización de la política con la politización del arte¹⁰.

Pero a diferencia de las utopías en las vanguardias, el arte ya no se sitúa en cabeza, líder de una nueva sociedad por venir, sino que sus pretensiones parecen ser otras, tales como establecer microcampos donde nuevos modos de relación puedan ser desarrollados, pequeñas parcelas donde el arte descubra en las prácticas cotidianas modos de hacer que han sido apartados, ocultados o pasados por alto en nuestros actos comunes, entendido el artista desde este punto de vista, más como creador de contextos y facilitador social que como creador de objetos.

Y finalmente el duelo, entendido como pérdida y como introyección del otro o lo otro perdido en uno. El duelo no sólo en torno a la muerte, sino como sentimiento de pérdida de un objeto, como reacción frente a la pérdida de una persona cercana o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc.¹¹

Si el duelo “normal” en Freud no requiere tratamiento, ya que lo considera como una etapa necesaria para reconstituir el Yo tras la pérdida, cuando este estado se alarga, es entonces que deviene patológico. Éste en situaciones particulares, de violencia generalizada, tiende a alargarse, produciendo un bloqueo en la restitución del Yo e impidiendo el trabajo de duelo como proceso de curación.

El arte ha trabajado más en la representación de la violencia que en su “curación”, más en la justificación de la necesidad de ésta a través de los memoriales y monumentos construidos, en algunos casos, con las armas arrebatadas a los vencidos, que en la reconciliación.

Es sobre todo en la escultura urbana donde encontraremos esta situación. Frente a estas posiciones, recientes proyectos de arte público hacen hincapié en el valor de la imagen como elemento necesario en la generación de duelos colectivos, de Doris Salcedo con su instalación en la Plaza de Bolívar de Bogotá a Alfredo Jaar con el “Proyecto Rwanda”, de Pascal Convert en “Mont Valerian” a Rogelio López Cuenca en “Lima I[nn]memoriam”.

El trabajo de duelo en los distintos proyectos, se lleva a cabo a través de diferentes acciones, pero como punto común todas pretenden que el dolor de la pérdida se restaure de algún modo a través de la acción estética.

METODOLOGÍA PARA EL ANÁLISIS DE PROYECTOS

A la hora de establecer una metodología para el análisis de los proyectos, ha sido, la que desarrolla Suzanne Lacy en “Debated territory: toward a critical language for public art”¹², la que nos ha parecido más adecuada y será la base sobre la que desarrollaremos el estudio de los proyectos, desde una perspectiva crítica y estableciendo las distancias que consideremos oportunas, ya que aunque nos provee de un marco teórico, la variedad de las prácticas a las que nos enfrentamos requieren cierta flexibilidad.

En este artículo plantea los problemas a los que se enfrenta la crítica de arte a la hora de evaluar los proyectos de nuevo género de arte público, ¿que formas de evaluación son apropiadas cuando los lugares de recepción de la obra y las premisas de la audiencia han explotado? ¿Cuándo la obra ya no tiene necesariamente un carácter objetual, sino que se centra en el proceso y en la comunidad en la que se inserta? Para responder a estas y otras preguntas, plan-

tea utilizar nociones como interacción, audiencia, intenciones del artista o efectividad.

En la interacción establece una continuidad de posiciones del artista, como experimentador, informador, analista y activista, añadiendo últimamente la de ciudadano¹³, en las que el artista utiliza una determinada estrategia estética, ninguna de ellas es fija y el artista puede operar en un punto de ellas o entre varias, desde la subjetividad y la empatía característicos del artista experimentador a la construcción de consenso del artista activista y que a su vez van del ámbito privado a lo público.

En cuanto a la audiencia, Lacy propone ver la audiencia como círculos concéntricos con membranas permeables, que permiten movimientos de un lado hacia otro. Con esto podríamos deconstruir la noción de interactividad del artista en un modelo centrado en la audiencia. Es decir la interacción opera en ambos sentidos, no unidireccionalmente y se establece según los grados de compromiso de los participantes.

La intención del artista será otra cuestión a tener en cuenta en la evaluación de un proyecto y al mismo tiempo, la potencial discrepancia entre intención y resultados. La intención contiene las premisas de las que parte el artista dentro del trabajo y los valores que ensambla son la construcción de sentido del artista. Ello, por tanto, implica un sistema de creencias y el crítico deberá enfrentarse a ellas personal y filosóficamente.

La efectividad es el último punto al que se refiere la autora, señalando que a la hora de evaluarla, si bien los conceptos de cambio basados en modelos sociológicos y políticos, extrapolados a los informes de la experiencia personal son necesarios, también son insuficientes. Para Lacy el arte tiene más poder cuando funciona como un símbolo y las relaciones de efectos de impacto demostrables de una metáfora deben llevarse a cabo tanto dentro del campo de lo social, como de la tradición estética. Por otra parte la efectividad de una acción también será establecida por su valor como experiencia, valor como modelo y como duración, es decir la capacidad de generar procesos que le den continuidad a la acción.

Estas son las bases sobre las que elaboraremos el estudio, si bien, adaptándonos a las distintas particularidades y posibilidades que se presenten en cada caso.

ARTE, COLABORACIÓN Y PÚBLICO

Como señalábamos en la introducción el interés que ha suscitado entre los artistas las problemáticas de la relación del arte con el público y con lo público, han llevado consigo una redefinición del arte público, que se situaría en lo que

Suzanne Lacy ha llamado “arte público de nuevo género”, término acuñado por la artista y teórica. Con él, pretendía diferenciar en forma e intención, esta toma de conciencia desde un punto de vista estético de lo público, de las esculturas e instalaciones situadas en parques, calles o avenidas y enmarcar una serie de prácticas artísticas que abordaban problemáticas sociales y políticas, normalmente fuera de los espacios institucionalizados (museos o galerías) y que al mismo tiempo implicaban una participación más o menos activa de la comunidad a la que iban dirigidas¹⁴.

En un contexto histórico como el de los ochenta, en el que comienza el desmantelamiento del “estado del bienestar” y del sector público, el interés por definir el espacio público ha aumentado considerablemente entre críticos de arte, arquitectos o urbanistas. Estos debates se encontraban profundamente ligados a “*la naturaleza de la sociedad y al tipo de comunidad política que anhelamos*”¹⁵ y pretendían establecer modelos a desarrollar en lo que se ha venido a denominar como “esfera pública”. Ésta designa en términos generales, un escenario en las sociedades modernas, en el cual la participación política se realiza por medio del diálogo. Es el espacio en el cual los ciudadanos piensan y examinan sus asuntos comunes y por lo tanto es un escenario institucionalizado de interacción discursiva¹⁶. En este sentido ha girado también el concepto de arte público, entendiendo el espacio público no como un lugar físico sino como un espacio social donde las problemáticas ciudadanas se discuten y se consensúan o no, desde las prácticas estéticas.

Frente a esta idea de esfera pública y arte público, que practica o busca el consenso entre partes enfrentadas o entre distintos modos de concebir un problema, se sitúa aquella otra que piensa la esfera pública como lugar no de consenso sino de conflicto, tal como lo plantea Chantal Mouffe, para quien el espacio público es un lugar de disenso, ya que el acuerdo racional no se alcanza en la práctica a través del diálogo como plantearía Habermas, sino que existe, según la autora, una lucha por la hegemonía política desde un modelo contrahegemónico, y siguiendo la teoría del enemigo político de Carl Schmitt, la imposición de un modelo supone la destrucción del otro¹⁷. Llevando esto al campo del arte público, lo que propone es un modelo de prácticas artísticas activistas contrahegemónicas, es decir aquellas que ponen en cuestión el modelo dominante de espacio público, e intentan construir desde su intervención estética nuevas subjetividades¹⁸. Este es quizás el modelo más citado en el mundo del arte.

Otra postura sobre la construcción del espacio público es la que desarrolla Hannna Arendt, en la que defiende la tesis de la construcción del consenso no a través del acuerdo racional entre distintas subjetividades, como en Habermas, sino que este debería ser alcanzado a través de la persuasión¹⁹, tomando como origen de su propuesta la polis clásica griega.

Cada una de las teorías políticas en torno a la noción del espacio público o de la esfera pública, que he mencionado, ha propiciado distintas formas de enfrentarse a este nuevo arte público, teniendo en cuenta que las prácticas estéticas no son el resultado de la teoría política, ni al contrario.

Desde un artista que trabaja en colaboración con otros y/o con grupos o redes sociales, dentro del sistema político y que busca la producción de cambios en los modos de relación a través del consenso, al mismo tiempo que intenta “dotar” a la comunidad, dentro de una estética “dialógica” o “conectiva”. O un artista o colectivo que presenta en sus actuaciones estrategias para cuestionar el propio espacio público, centrándose en el conflicto, desarrollando propuestas críticas desde el compromiso social y político, pero no aspirando a producir mas cambios significativos que la crítica misma del sistema, al desvincularse en muchos casos de las redes sociales en las que se ubican los afectados por la crítica, logrando eso si cierta efectividad mediática, desde “estéticas de la acción”.

Otros se ha especializado en señalar y articular niveles de intervención política que tienen que ver con la redefinición de lo cultural, redefinición que convierte a lo cotidiano, lo convivencial, los lenguajes y las pequeñas sociedades en las que nos movemos y hacemos, en nichos políticamente relevantes, urgiéndonos a trabajar en el cuestionamiento y la rearticulación de esos mismos ámbitos, desde una estética “relacional”.

Aunque son las prácticas colaborativas las que más inciden en la integración de la audiencia, como parte constituyente de la obra y como sujeto activo en la construcción del proceso, todas las modalidades que hemos expuesto, tienen en común ese carácter de integrar a la audiencia, a los participantes, en la obra, de uno u otro modo, desde la persuasión hasta el pago monetario y de trabajar con el material de la vida real. Al mismo tiempo estos tipos que acabamos de enumerar, no dejan de ser ideales, ya que realmente no existen unas fronteras tan claras entre las distintas prácticas artísticas que hemos presentado²⁰.

La necesidad de integrar al público o de mantener otra relación con la audiencia, no está solamente motivado por cuestiones de índole social o política, sino también por las propias relaciones que la escultura urbana estaba estableciendo con el espectador.

El caso más paradigmático es el de “Titeld Arc”, de Richard Serra, una escultura de 73 toneladas de peso y 36 metros de largo, que fue instalada en el centro de la Federal Place, en Manhattan, en 1981 y desmantelada en 1989. El caso es bien conocido, sólo quisiera introducir una frase de una de las trabajadores del área: “Ha abatido nuestras almas cada día. Se ha convertido en un almacén de acero oxidado y claramente, al menos para nosotros, no tiene ningún atractivo. Podrá tener valor artístico pero no aquí. Y quisiera decir, en nombre de todos nosotros: hágannos un favor y retírenla”²¹.

Las declaraciones de los ciudadanos, la postura de Serra, que demandó por una cantidad millonaria al gobierno federal, su resonancia en los medios, y cuestiones de orden político, produjeron un cambio a la hora de adjudicar obra pública a los artistas desde el gobierno federal de los EEUU, y las directrices de programas como el NEA (National Endowment for Arts) giraron hacia criterios de “utilidad pública”, al igual que lo hicieron poco más tarde las fundaciones privadas.

Esta nueva situación propició un auge de las intervenciones artísticas específicas, que tanto por su ubicación como por su temática, se vincularon tanto al lugar como a las problemáticas locales.

Para algunos críticos esta situación ha sido catastrófica para el mundo del arte.

COLABORACIÓN Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL EN EL ARTE. DE FINALES DEL XVIII AL XX. BREVES NOTAS

Trazar un mapa de las prácticas de colaboración –tanto con los espectadores, como entre artistas– en el arte contemporáneo se hace cada vez más indispensable, habida cuenta del lugar que este tipo de prácticas están tomando en la actualidad.

Este mapa no parece dibujarse con líneas continuas, sino más bien parece ser un espacio un tanto borroso en el que tienen lugar distintas visiones, distintas temáticas, distintos modos, por eso este pequeño “mapeado” va dibujar sus líneas más en torno al proceso y no tanto alrededor del objeto que de este proceso artístico surja. Así, plantearemos un boceto que señale algunos de los hitos de estas prácticas abriendo, –a partir de los cuales distintas líneas puedan ser abiertas– el camino a un estudio más exhaustivo.

Si tenemos que empezar por el principio, el primer hito lo situaríamos tras la Revolución Francesa, durante la cual Jaques-Louis David organizará la gran ceremonia en honor del “Ser Supremo”, ayudado por cincuenta comisarios y veintisiete artistas²².

La organización de la fiesta, por parte de David y de sus alumnos, pretendía ser una celebración en la que colaboraran todos los asistentes. Se habían dado instrucciones precisas, en cuanto a las vestimentas y el orden en el que debían situarse los ciudadanos, que culminaría con un discurso de Robespierre. Al parecer, fue un fracaso y todo acabó en una desbandada bajo la lluvia, si bien la idea de David era un final en que los ciudadanos franceses se uniesen bajo un abrazo fraternal²³.

La fiesta barroca ya contenía muchas de las características que presenta la orden que contiene la descripción de la “Fiesta en honor del Ser Supremo”, sin

embargo en este caso pretendía ser, no una fiesta en honor al soberano –del cielo o de la tierra– sino en honor a la soberanía del pueblo, aunque probablemente enmascarase un homenaje a Robespierre.

Si ésta experiencia fue una acción dirigida, el Carnaval será una experiencia estética espontánea, popular. Y me parece importante resaltar estas manifestaciones estéticas del pueblo, al hilo de unas declaraciones atribuidas a Charles de Gaulle durante la revolución del 68, “cambios si, carnavalada no”, pues muchas de las manifestaciones actuales toman como precedente todo el movimiento de protesta de estos años, tanto en América como en Europa, al menos.

Siguiendo el camino de la colaboración, otro hito que quisiéramos señalar es la “Sinfonía de las Sirenas” de Arseni Avraamov. Éste organizó varios macroconciertos, de los cuales el más sobresaliente fue organizado en el puerto de Baku (Azerbaiján) el 7 de noviembre de 1922, donde Avraamov contó con agrupaciones corales de miles de personas a los que coordinó con el silbido de sirenas a vapor y las alarmas de los barcos de toda la flota del Caspio, baterías de artillería, divisiones completas de regimientos de infantería, hidroaviones, silbatos a vapor de veinticinco locomotoras y todas las sirenas de las fábricas y complejos industriales de Baku. Además, ideó una serie de máquinas portátiles, que llamó “Máquina de silbidos a vapor” que consistía en el montaje de un conjunto de sirenas que eran afinadas musicalmente para poder interpretar el himno de *La Internacional*. Avraamov logró coordinar esta sinfonía desde una torre erigida para ello, donde la batuta era suplantada por banderas de señalización que dirigían paralelamente a los barcos de la flota petrolífera, los trenes de la estación, los astilleros, los autotransportes y las masas corales obreras²⁴.

Avraamov no quería que hubiese espectadores, sino que todos participasen en el proceso de la obra a través de sus exclamaciones y cánticos, unidos todos ellos en una misma voluntad revolucionaria.

Otro precedente, son las “Estaciones Dadá”, que como señalábamos en la introducción se inauguraron en 1921, con una visita a la iglesia de Saint Julien-le-pauvre. En el no sólo participaron artistas sino también una audiencia de cien o doscientos espectadores que deseaban tener nuevas experiencias. A. Breton leía un manifiesto en el atrio de la iglesia, pero como en el caso de la “Fiesta del Ser Supremo”, una lluvia torrencial arruinó la jornada. Otras visitas estaban anunciadas, con la intención de recorrer la ciudad caminando y visitando los lugares más banales de la ciudad²⁵.

También será Breton junto con Aragon, Maurice y Vitrac, el que continuará la senda de la deambulación, en 1924. En este caso regida por el azar, y como decíamos, este viaje se convertiría en una forma de experimentación de la escritura automática en el campo de lo real, que después será recogida y reelaborada

por los situacionista a partir de los años 50, con Guy Debord a la cabeza y con la teoría de la deriva situacionista.

Estas acciones, las excursiones dadaístas y surrealistas y la deriva situacionista, tenían en común la intención de subvertir las subjetividades dominantes sobre la experiencia del espacio, rural o urbano, llevando a cabo nuevas modos de relación con el entorno.

A finales de los años 50 y 60, aparecerán distintos, individuos, colectivos y movimientos “artísticos” que intentarán borrar las fronteras entre arte y vida, grupos como Fluxus, experiencias como el happening, artistas como Maciunas, Beuys o Kaprow, son sólo algunos de los precedentes de lo que se ha venido en llamar arte contextual, relacional, colaborativo...

LAS EXPOSICIONES. 1990-2007

Finalmente, tras este breve repaso, quisiéramos señalar la representación que estos trabajos han tenido en las exposiciones más importantes que se han llevado a cabo desde los años 90, teniendo como tema la colaboración y la utopía en el arte. Quisiéramos anotar también, antes de comenzar, el hecho de que éstas estén presentes dentro de las bienales y exposiciones más representativas del “mundo del arte” demuestran la capacidad del sistema de absorber y al mismo tiempo diluir el sentido de cualquier manifestación crítica. Sobre ello hablaremos en las conclusiones.

Uno de los primeros proyectos que se llevo a cabo con transcendencia internacional fue “Culture in Action”, comisariado por Mari Jane Jacob en 1992-3 en Chicago, como un programa de arte público. Se desarrollaron ocho proyectos realizados por, entre otros, Suzanne Lacy y A Coalition of Chicago Women, Íñigo Manglano-Ovalle y Street-Level video, Mark Dion y The Chicago urban ecology action group o Daniel J. Martínez and The West side three-point marchers.

Lo que se pretendía era llevar a cabo proyectos de arte participativo en espacios públicos, involucrando a grupos sociales locales, para responder a las siguientes preguntas: ¿Como podemos los artistas contribuir creativamente a las necesidades de la sociedad más allá del ámbito de la estética? ¿Cual es el papel del artista en la arena pública y en la sociedad? ¿Cuales son las formas estéticas por las cuales el arte puede llegar a diferentes audiencias? ¿Como puede el arte llegar a ser una parte significativa de la experiencia diaria?²⁶.

Los proyectos artísticos desarrollados intentaron dar respuesta a estas preguntas, ya no desde el ámbito de la teoría sino en la práctica, implicando a asociaciones, vecinos de los distintos barrios de la ciudad, intentando “dotarlos” de herramientas del ámbito de la estética y de la colaboración, para que las

distintas actividades desarrolladas durante el programa no sólo fueran un recuerdo temporal sino que la acción pudiera seguir desarrollándose independientemente de sus promotores.

Desde entonces, numerosas iniciativas del mismo tipo se han llevado a cabo en numerosos lugares, alcanzando resultados desiguales, pero intentando implantar nuevos modelos de intervención en el espacio público.

Frente a estas acciones, también en el ámbito del “mundo del arte” se han implantado en las grandes bienales estas manifestaciones que se han podido ver tanto en las últimas Documentas de Kassel, como en la Bial de Venecia o en la de Sao Paulo.

Tanto en la Documenta XI como en la XII, se va a prestar atención al “giro social” en el arte actual, en ellas pudimos ver como en las distintas plataformas organizadas por Okwui Enwezor trataban temas relacionados con la justicia social o la democracia, sus títulos ya son de por sí significativos: “Democracia irrelizada” o “Experimentos con la Verdad: la Justicia de Transición” o “Los procesos de Verdad y Reconciliación”. Al mismo tiempo pudimos ver obras del **Grupo Amos** como “Violence de la femme, par la femme et contre la femme In collaboration with Organisation des Femmes pour le Développement Intégral et Communautaire”, de **Thomas Hirschhorn**, “Bataille Monument”, construida fuera de los recintos de la bial y que consistió en entablar una relación con la comunidad local turca de Kassel, convenciéndolos para que le prestaran su apoyo, para después construir una biblioteca, una cafetería, un estudio de televisión, una escultura. “Rwanda Project 1994-2000” de **Alfredo Jaar**, proyecto en torno al genocidio ocurrido en Ruanda o “Planing Container for Provisional Park Use” del gupo **Park Fiction**, colectivo que crea espacios móviles de entretenimiento son sólo algunas de las intervenciones presentes en la Documenta XI.

En la 50 Bial de Venecia sobre el tema general de “Sueños y conflictos” se desarrollaron diferentes exposiciones cuyos títulos son significativos respecto a la inserción de propuestas sociales. “La estructura de la supervivencia” en la que el comisiario, pretendía reunir obras que exploran los efectos de las crisis políticas, sociales y económicas en los países en desarrollo. La exposición intentaba reflejar, cómo artistas y arquitectos reaccionan sobre estas situaciones y qué formas estéticas de supervivencia y resistencia desarrollan. “Estación utopía” fue el título de otra de las exposiciones, comisariada por artistas que han estado ligados al arte relacional teorizado por Nicolas Bourriaud.

Por último, la 27 Bial de Sao Paulo, celebrada en el 2007, ésta tuvo como título general “Como vivir juntos”, una adaptación del título de una serie de conferencias, que Roland Barthes dio entre 1976 y 1977 en el Collège de France. El énfasis conceptual se puso en la construcción de espacios comunes, el cuestionamiento de la coexistencia, la diferencia, los ritmos de producción y las

prácticas cooperativas, así como otros aspectos relacionados con la definición ética de la convivencia.

Éste sólo es un pequeño repaso a alguno de los acontecimientos más “importantes” que tienen lugar en el mundo del arte y el papel y vigor que en él están teniendo los procesos estéticos ligados a lo “real” a lo social y a los proceso de colaboración.

PAISAJES DEL DUELO. LOS MICROCAMPOS DE LA UTOPIA. CASOS DE ESTUDIO

Introduciendo los Paisajes

En 1995 Nina Felshin escribía un artículo introductorio a su proyecto editorial *But Is It art? The Spirit of Art as Activism*²⁷, en el exponía cómo a partir de los años 70 un nuevo tipo de prácticas artísticas a medio camino entre el arte y el activismo político, entre el “mundo del arte” y “el mundo real”, entraban en escena, consolidándose en los 80 y llegando a un nivel masivo de difusión en los 90. Al mismo tiempo establecía algunas de sus características principales, tales como su carácter procesual tanto en su forma como en sus métodos, su emplazamiento en lugares públicos, normalmente ajenos al “mundo del arte”, su forma temporal, ya que en muchos casos no producía objetos, sus técnicas, que provenían de los medios de comunicación dominantes y por último se distinguirían de las prácticas convencionales en sus métodos colaborativos de ejecución.

Estas prácticas artísticas planteaban asimismo cierta problemática al llevar a cabo su análisis con las metodologías de la crítica convencional –y por lo tanto la evaluación de factores como la interacción, relación con la audiencia, el grado de colaboración o la efectividad de estas prácticas dentro de la comunidad a la que iban dirigidas, resultaba pasada por alto– poniendo el énfasis en caracteres formales que los artistas sacrificaban en pos de su utilidad, produciendo críticas invariablemente negativas²⁸.

Al mismo tiempo las teorías estéticas dominantes se han centrado en el objeto artístico y han dejado de lado o han separado en otro nivel de análisis las condiciones que los originan, los procesos que genera, como si independientemente de la autonomía de la estética –en cuanto que ésta funciona con sus propias normas internas– no estableciésemos relaciones transversales entre lo formal y lo social –moral, ético, político– en un mismo nivel de análisis, lo que se viene denominando autonomía relativa.

Los proyectos que analizaré a continuación se enmarcan dentro de este tipo de prácticas a las que aludíamos antes y por lo tanto requieren nuevas metodologías a la hora de enfrentarse a su análisis y marcos teóricos ajustados

a su actividad, como los que proponen las distintas teorías estéticas que hemos ido señalando²⁹.

El primer proyecto de estudio será el desarrollado en el barrio de Antioquía, en Medellín, un barrio asolado por la violencia, por la artista norteamericana Suzanne Lacy y la antropóloga colombiana Pilar Riaño-Alcalá, dentro de **“La piel de la memoria”** y titulado **“El bus de la memoria”** entre los años 1998-1999. Trabajaron en colaboración con un equipo multidisciplinar de historiadores, arquitectos, artistas, trabajadores sociales, educadores y con jóvenes del barrio, líderes comunitarios y distintas organizaciones, cívicas y gubernamentales.

La propuesta fue realizar un museo transitorio como contenedor de objetos de duelo donados por los habitantes del barrio, al exhibirlos funcionarían como promotores del duelo al hacer público el dolor. Al mismo tiempo se realizarían talleres en los que se intercambiarían ideas, se dotaría de herramientas de trabajo a los participantes con la idea de que no fuese una actividad pasiva, sino que los participantes a los que iba destinado el proyecto fuesen al mismo tiempo sus productores.

El segundo proyecto se titula **“Carteles viales”**, elaborado por el Grupo de Arte Callejero en colaboración con H.I.J.O.S, primero en Buenos Aires y después en distintos lugares de Argentina entre 1998-2001, éste se centra en la denuncia de los crímenes de estado de la dictadura Argentina y de la puesta en evidencia de los criminales y los lugares donde estos hechos ocurrieron. Esto se llevó a cabo a través del “escrache”, definida por la academia Argentina de las Letras como “denuncia popular en contra de personas acusadas de violaciones a los derechos humanos o de corrupción, que se realiza mediante actos tales como sentadas, cánticos o pintadas, frente a su domicilio particular o en lugares público”. Durante las manifestaciones los miembros del GAC colocaban señales viales: preventivas (amarillas), informativas (azules) y reglamentarias (rojas y blancas), que informaban sobre antiguos centros clandestinos de detención y domicilios de las personas implicadas en los genocidios.

En tercer lugar relizaré un análisis del “work in progress”, **“Index of the disappeared”**, relizado por Marian Ghani y Chitra Ganesh, entre el año 2004 en adelante. En este proyecto las artistas recogen testimonios de inmigrantes, perdidos en lo que Ghani llama la abstracción de la legalidad, y a partir de éstos elaborar términos y lenguajes en los que el tema de la inmigración pueda ser reenmarcado. Para ello realiza una base de datos “cálida” con información no cuantificable, esto lo hace a través de la realización de una página web interactiva en la que los visitantes pueden responder a las distintas preguntas que plantea, el trabajo se completa con un vídeo y un archivo físico de los datos. (...)

Todos los trabajos que exponemos plantean la necesidad de un cambio social y político, desde una actitud que pretende de algún modo reparar la

pérdida: de los muertos y “olvidados” y de su imagen, de los desaparecidos y asesinados y torturados, de los emigrantes que han perdido su relación con el lenguaje de origen, para enfrentarse a un proceso cercano al que debió sentir una mañana al despertarse Gregorio Samsa.

“LA PIEL DE A MEMORIA”. “EL BUS DE LA MEMORIA” 1998-9

Suzanne Lacy y Pilar Riaño-Alcalá

La ciudad de Medellín tiene el “privilegio” de encontrarse entre las más conocidas de Latinoamérica, debido sobre todo a las noticias asociadas al narcotráfico y a la violencia que el negocio genera.

Uno de los barrios más conflictivos es el de Antioquía, declarado en los años 50 “zona única de tolerancia”, y en el que desde entonces la delincuencia y la violencia se han instalado a sus anchas.

Esta es la imagen del barrio que tres periodistas americanos relataban en 1988, citada por Pilar Riaño: “...*Barrio Antioquia es sin lugar a dudas la zona más peligrosa de Medellín. Declarado zona de tolerancia hace varias décadas y localizado al lado del viejo aeropuerto, aloja a prostitutas de ambos sexos y gente desposeída de los mínimos valores. Los perpetradores de los crímenes más atroces de Medellín, son casi siempre de Barrio Antioquia y fueron fundamentalmente emigrantes de estos slums quienes participaron en las viciosas Guerras de la Cocaína que tuvieron lugar en Miami y Nueva York entre 1979 y 1982. Al lado del distrito de Itagüí en el sur de Medellín, Barrio Antioquia es un lugar donde muy fácilmente se consiguen sicarios. Clientes interesados en un trabajito pueden literalmente parar en cualquiera de sus esquinas y contratar un asesino*”³⁰.

El terror asociado al lugar ha generado una profunda fractura en el entramado social y ha llevado a buscar una resolución de los conflictos a través de la violencia.

El proyecto “**La piel de la memoria**” intentaba “*responder a la discontinuidad y vacío de sus habitantes a través del arte, el ritual y la conmemoración*”³¹.

La descripción del proyecto por parte de sus autoras es la que sigue:

“En una primera parte, se recogieron cerca de 500 objetos emblemáticos de las memorias de los habitantes del barrio Antioquía para su instalación en un bus-museo de la memoria, que rodó por los diferentes sectores del barrio, y en una estación del metro de Medellín (...) la recolección de estos objetos fue tarea de un grupo de 20 jóvenes y mujeres del barrio quienes, mientras visitaban a sus vecinos, se convirtieron en escuchas y escribanos de las historias y emociones que acompañan a los objetos del mundo material. El museo, como lugar expresivo de la memoria que recibió en 10 días a más de 4.000 visitantes



Vista de la instalación del interior del bus-museo.

de toda la ciudad, se convirtió en un recinto dinámico de las memorias individuales y colectivas, y en un lugar que les rindió homenaje pero que también desveló su carácter conflictivo y en disputa.

(...) La segunda parte del proyecto buscaba superar la sospecha y hostilidad entre los vecinos del barrio y crear un canal expresivo para pensar el futuro. A los residentes que entregaron un objeto y a los visitantes del museo se les pidió que escribieran una carta que incluyera un deseo para un vecino(a) desconocido(a) (los escritores no conocerían quien eventualmente recibiría qué carta en particular), y un deseo específico para el futuro del barrio Antioquía. Cerca de dos mil cartas en papel blanco, colocadas en gruesos sobres blancos de gran tamaño, fueron expuestas sin abrir próximas a los objetos en el museo. Al final de la exhibición, en una celebración-performance que tomó la forma de seis comparsas por las calles del barrio, jóvenes y adultos en una coreografía de bicicletas, mimos, contadores de historias, chirimías, zancos y personal de pie, deambularon por el barrio celebrando la instalación del museo de la memoria y anticipando el futuro con la entrega de una carta en cada hogar del barrio”³².

La idea de construir un museo “portátil” la podemos rastrear al menos desde 1935, año en que Marcel Duchamp, realizó un prototipo de museo al que llamó *Boîte en-valise* (1935-1941). Una caja-maleta donde exponía lo más impor-

tante de su obra a través de reproducciones en miniatura. Otro de las obras más conocidos es el *Museo de Arte Moderno, Departamento de las Águilas*, de Marcel Broodthaers, abierto en 1968 en su apartamento de Bruselas y fundado sobre la base de no mostrar “ni una colección permanente, ni una localización permanente”³³, fue exhibido en distintos lugares y con distintos contenidos.

El primero es construido desde la ironía, “todo lo importante que he hecho podría contenerse dentro de una pequeña maleta” dice Duchamp³⁴, el segundo desde la crítica al papel del arte y el museo en la sociedad y de la relación del artista con las instituciones.

En *El bus de la memoria* ya no encontramos la ironía, ni la crítica institucional, no al menos como la que operaba en los setenta, sino que las potencialidades de construcción simbólica del arte y del rito son explotadas para construir espacios de representación social, en los que la audiencia no figure de un modo pasivo, sino como parte integrante, productora y conservadora de memoria colectiva.

Otro aspecto que atañe lo “portátil” o a lo móvil, es la construcción del espacio, un espacio, el del barrio de Antioquía, acotado primero por la ley (decreto 517 de 1951, por el que “*los habitantes (...) fueron estigmatizados y señalados como la escoria de la ciudad*”³⁵), fracturado después por las bandas y la violencia. El proyecto pretendía también reconstruir el espacio psíquico, derrumbar los hitos no marcados, poder transitar las calles en ausencia del miedo. Si en el mundo del arte los Situacionistas, encabezados por Debord, propugnaron una psicogeografía de la ciudad a través de la “deriva”, en el mundo real la ATGWU, Sindicato de Transportes Urbanos en Belfast, llegó a un acuerdo para que tanto conductores de autobuses católicos como protestantes recorrieran los sectores enfrentados de la ciudad.

El bus-museo transgredía así el espacio de la ciudad e intentaba construir otra ley, ésta no a partir de la imposición, sino del consenso que se abriría a partir del tránsito de las memorias individuales y colectivas.

Suzanne Lacy como artista experimentada en trabajo con comunidades marginales, aportó su experiencia en el diseño del proyecto. En los talleres que se organizaron para desarrollar el trabajo se dotó a los participantes de las herramientas necesarias para trabajar en un proyecto de arte público, coordinadas por distintos miembros del equipo multidisciplinar y del Grupo dinamizador³⁶.

Las intenciones que se manejaron al llevar a cabo el proyecto de arte público, eran por una parte, facilitar el trabajo de duelo a través de la exhibición pública del dolor, representado en los objetos que se recolectaron entre los habitantes del barrio. Se partía de la premisa de que los objetos “*tenían una función dual como artefactos de la memoria y como artefactos de estética (...) y de acuerdo con el trabajo de Pilar Riaño, las memorias de pérdida(en este caso representa-*

*das en los objetos) construyeron las claves para un trabajo contemporáneo de reconciliación*³⁷.

Por otra parte se pretendía reconstruir las memorias fragmentadas y no sólo deseaban mostrar narrativas colectivas, sino que a través del montaje en el bus se buscó construir una metanarrativa que ensamblara una historia de todas las historias³⁸.

Finalmente se esperaba crear un “espacio neutral”, “*que aceptara las memorias de todos sin tomar partido*”³⁹. Con la idea de un bus en movimiento se permitió que todos los vecinos tuvieran acceso al museo.

Los participantes, desde los que se implicaron como voluntarios y ejecutantes, hasta los que simplemente visitaron el museo, dieron sentido al proyecto. En las intenciones señalábamos aspectos como trabajo de duelo, reconciliación, reconstrucción de memorias y de espacio para la paz, todas ellas carecerían de coherencia sino fuera por el grado de compromiso alcanzado en torno a la audiencia, que se implicó en su construcción, en su desarrollo y que contribuyó con sus historias, sus recuerdos, sus objetos queridos a levantar un espacio de “sacralidad” dentro del bus⁴⁰. Los objetos con las cartas y las pequeñas luces recreaban por sus similitudes estéticas el interior de un lugar sagrado.

Tan importante como el objeto construido, fue el proceso a través del cual se materializó. Si la obra de arte público recorrió la ciudad durante diez días, el intercambio de experiencias que produjo se alargó en el tiempo, antes, durante y después de la obra, primero con todos los preparativos, talleres, visitas, después con la escritura de las cartas, las anotaciones en los libros de registro y finalmente, como experiencia que fue capaz de trascender la creación de un objeto para ir más allá y servir como base de otras actividades, de nuevas experiencias estéticas que trabajarían para intentar construir la reconciliación y resignificar fracturas sociales.

Al mismo tiempo el recuerdo que quedó entre los vecinos fue bastante extenso. Entre las actividades culturales que se desarrollaron durante el proyecto “*La piel de la memoria*” el que perduró más en el tiempo fue “*El bus de la memoria*”⁴¹.

El papel jugado por Suzanne Lacy en el conceptualización, desarrollo y construcción del bus-museo como artista, no fue central: “*Al dejar la centralidad sacrifiqué un poco mi autoridad dentro de mi propia área como experta visual. En cambio, el placer de un proyecto público, mucho más amplio en alcance y significado que cualquier obra que pude haber creado sola, fue la recompensa por mi colaboración*”⁴².

Pilar Riaño-Alcalá subraya que sería ingenuo pensar que a partir de una intervención estético-comunitaria se pueda transformar radicalmente el tejido



Detalle de la instalación en el Bus-museo mostrando los objetos recogidos por los vecinos del barrio Antioquía.

social de un barrio, sin embargo, si logró evidenciar las posibilidades de la estética como resignificadora en la elaboración de duelos, pequeñas reconciliaciones o el exorcismo de ciertas penas⁴³.

Pero creo que no solamente podemos evaluar la eficacia del proyecto a partir de sus logros objetivos, sobre todo en el ámbito global, más bien debemos desviar la mirada hacia los pequeños cambios que ha logrado, en los individuos, como los que relatan alguno de los visitantes en las cartas⁴⁴, en los que expresan sus deseos de cambio y la necesidad no de solamente desear, sino de hacer, de pasar a la acción, para construir unas relaciones renovadas en el barrio.

También será necesario tener en cuenta, como estas actuaciones en el ámbito del arte público, generan no sólo nuevas relaciones, sino también capacidades para que la propia comunidad desarrolle sus propias iniciativas, que éstas no tengan que ser inducidas desde lo externo a la comunidad sino que sean los propios habitantes del barrio los que promuevan iniciativas, sobre todo cuando en ello les va la vida.

CARTELES VIALES

GAC E H.I.J.O.S. 1998-2001

Entre los años 1976 y 1983 Argentina estuvo gobernada bajo una dictadura militar, en la que se sucedieron tres presidentes, y cuya gestión financiera desarticuló todas las estructuras productivas del país. Al mismo tiempo se llevó a cabo un proceso de represión en el que miles de personas, fueron torturadas, secuestradas y asesinadas. Muchas de ellas desaparecieron, dejando rastros profundos en la memoria de toda la nación. Todavía hoy podemos ver a la agrupación de las “Madres de la Plaza de Mayo” manifestándose, para poder al menos enterrar en el recuerdo a hijos, amigos o familiares, denunciando el olvido y la necesidad de la memoria como herramienta del duelo, como la única manera de restaurar la ausencia y la pérdida.

La ley de Punto final y Obediencia debida, promulgadas durante el gobierno de Raúl Alfonsín, –en la que se extingue toda acción penal contra personas que hubiera cometido delitos vinculados a la instauración de formas violentas de acción política hasta el 10 de diciembre de 1983– y el indulto decretado por Carlos Menem, supuso otra herida entre todo un sector de la población, que había vivido en carne propia los brutales efectos de la dictadura.

Numerosos colectivos de derecho humanos, asociaciones civiles y otros organismos se han manifestado desde entonces contra la impunidad de militares, fuerzas policiales, penitenciarias y civiles.

Entre estos colectivos están también grupos de artistas, que trabajan dentro del ámbito del activismo político y buscan desde la acción estética el fin de la impunidad.

Uno de estos colectivos en Argentina, es el GAC, Grupo de arte callejero, que junto al colectivo de derechos humanos H.I.J.O.S., Hijos por la identidad y la justicia contra el olvido, realizó el proyecto “Carteles Viales”, señalando los lugares en que se ubicaban los ex-centros clandestinos de detención, que superaron los trescientos sesenta.

Así describen sintéticamente los miembros del GAC este proyecto:

“Este trabajo comenzó en febrero de 1998, cuando decidimos señalar los ex centros clandestinos de detención (CCD). Los CCD, que superan los 360, existieron en toda la extensión de nuestro territorio y constituyeron el material indispensable de la política de desaparición de personas. Allí vivieron su desaparición todos los hombres y mujeres ilegítimamente privados de la libertad durante la última dictadura militar. Se tomó el código institucional de señalización vial para denunciar aquello que las mismas instituciones quieren mantener oculto.

Nos conectamos con la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), que ya venían trabajando en los ‘escraches’ (la palabra ‘escrache’ pertenece a la jerga y significa ‘poner en evidencia’). Como objetivo tiene la condena social a los militares genocidas y sus cómplices de la última dictadura militar (...)

*A raíz de la inclusión de la señalización vial en los escraches, nuestro proyecto se concreta y amplía, ya que a través de la propuesta de H.I.J.O.S., los carteles también pasaron a denunciar domicilios de genocidas y torturadores, con el pedido expreso de ‘Juicio y Castigo’. Al principio se utilizaron tres tipos de señales: preventivas (amarillas), informativas (azules), y reglamentarias (blancas y rojas); luego se fueron agregando otras vinculadas al diseño creado para el Parque de la Memoria”.*⁴⁵

En la tradición del arte activista pero más ligado a formas colaborativas de protesta y estéticas cotidianas, se encuadra “Carteles viales” que se desarrolla simultáneamente a “Juicio y castigo”, ambos en colaboración con H.I.J.O.S. Íntimamente relacionado con estos trabajos, está también la obra de arte público en el “Parque de la memoria” titulado “Carteles de la memoria”.

El trabajo con grupos sociales de base, había sido ya una herramienta utilizada por artistas activistas en los años ochenta⁴⁶, así como las señalizaciones, como es el caso de Lorraine Leeson y Peter Dunn, en el que sus fotomontajes en el East London mostraban cuestiones ligadas a la escena política local⁴⁷. La utilización de carteles como método de acción político-estética “se propaga desde Europa (desde la revolución rusa de octubre de 1917) hasta los Estados Unidos,

*donde se banaliza en la época Reagan” solicitando desde ayuda social, Sandy Strauss en How do you HELP the homeless 1988, a la conjuración del olvido, como es el caso del Proyecto Rwanda 1994 de Alfredo Jaar⁴⁸. El trabajo con señalización vial es también llevado a cabo por Rogelio López Cuenca durante los años noventa y especialmente su proyecto Lima I[nn]memoriam, realizado en el año 2001 con el colectivo Tupac*capuT, para la III Bienal Internacional de Lima, éste “se centra en la identificación y mapeo de espacios y lugares de la ciudad marcados en los últimos 30 años por la violenta confluencia de contradicciones que se han dado y que se continúan dando en tales espacios”⁴⁹.*

Resignificar el espacio público, ocupar la calle, es el trabajo de todos ellos, con distinto grado en sus intenciones y lenguaje estético, como crítica institucional en algunos casos o como acción directa en otros, pero con una base similar en el entretejido de lucha y espacio urbano.

La utilización de códigos visuales como el vial, simulando ser una señal de tránsito más, integrándose en el paisaje común de la ciudad, pudiendo incluso pasar desapercibido para un transeúnte no avisado, subvierte el propio código, y al mismo tiempo plantea nuevos usos, mostrando aquello que el poder desea ocultar, utilizando su mismo lenguaje.

Cuando comienzan a trabajar con H.I.J.O.S además de los centros de detención clandestinos, empiezan a señalar los lugares en que viven los genocidas y a participar en los escraches⁵⁰.

La intención del GAC al llevar a cabo estas acciones es sobre todo lograr una comunicación efectiva, en cada contexto en particular, y entienden la eficacia de acuerdo a los modos de relación que se establecen entre la gente participante, y que estos modos, al mismo tiempo dependerán de cada situación particular⁵¹. Las tácticas de comunicación, formarían parte del proceso creativo, al igual que otras actividades que normalmente excluimos de éste, tales como el trabajo de comunidad, reuniones, mítines, diseño gráfico o pegada de carteles, tal como señala Lucy Lippard⁵², con ello, podemos establecer criterios que puedan ir más allá de una evaluación de la calidad solamente respecto al objeto que produce una determinada acción, sino que integramos todo el proceso como una experiencia estética que se desarrolla durante toda la acción. Así se crean dinámicas de trabajo con otros grupos que permitirán que todas estas experiencias puedan volver a utilizarse en nuevas situaciones.

Por otra parte, la duración en el tiempo, ha logrado que estos códigos visuales desarrollados por el GAC, pasasen a formar parte de multitud objetos cotidianos, tales como chapas, camisetas o calcomanías, adaptándose a las necesidades e introduciéndose en la vida. Al mismo tiempo y a través de la red mundial de H.I.J.O.S, sus imágenes se pueden ver en numerosos lugares del mundo.



Cartel del proyecto «Aquí viven genocidas».

En la imagen que presentamos en la página siguiente, vemos un cartel del GAC durante una manifestación y a su lado, un pequeño ramo de flores junto a una foto de una mujer. La mujer es María Georgina Cubas, desaparecida en el año 77 a los veintidós años⁵³. Junto a la denuncia de los lugares de tortura realizado a través del aséptico lenguaje visual de un “código de tránsito”, un pequeño altar popular. Como comenta la antropóloga Pilar Riaño-Alcalá, –respecto al trabajo que desarrolló con Suzanne Lacy en “La piel de la memoria”–, *“los altares-monumentos caseros, los recordatorios y la decoración de las tumbas hacen parte de los rituales y las prácticas de recuerdo que tienen lugar en torno a esta esfera del mundo material. Ellos constituyen expresiones locales con las que se lucha en contra de la ‘rutinización’ de la muerte y la banalización de la violencia”*⁵⁴.

Por lo tanto, vemos como no solamente se establecen relaciones de protesta, sino también relaciones de homenaje y recordatorio, a través de estos pequeños elementos, que permiten establecer lazos con el pasado, para reivindicar la necesidad y la posibilidad colectiva de la pérdida.

La sencillez de los códigos utilizados, así como la interacción que promueven, logran que no se establezcan relaciones artificiales o subordinadas, en la que el artista se confiere la capacidad de convertirse en delegado de la voz colectiva, sino que el colectivo junto o con el que se desarrolla la acción, se dota a sí mismo de las herramientas necesarias para continuar desarrollando su ex-

perencia. El artista o grupo, en este caso, trabaja como activista y ciudadano, desde la lucha cívica y proponiendo un mundo más ético, trabajando con otros y tomando una posición de invisibilidad, ya que estas obras no poseen autoría en el sentido clásico.

Esta característica permite que los participantes sean sujetos activos, tanto en el proceso de creación como en el de la acción de señalar. Al mismo tiempo la audiencia en el sentido estricto se ve ampliada a todo aquel que recorre la ciudad, informando, desvelando o revelando, abriendo dispositivos que permitan accionar una nueva mirada hacia aquello que permanecía oculto y que desde el compromiso de los artistas ven necesario mostrar.

La toma de la calle es otro aspecto fundamental en su trabajo, ya que como nos recuerda Rosalind Deutsch⁵⁵, el poder siente agorafobia, un miedo a los espacios abiertos, a los lugares públicos donde la gente pueda congregarse, discutir, manifestarse... Esta toma de la calle por parte de los colectivos que luchan por recuperar la memoria de los desaparecidos, plantean asimismo la necesidad de reapropiarse de la calle como lugar de consenso, disenso y discusión, frente a una “apropiación” por parte del poder de este espacio, limitando los usos, los tiempos, las acciones a las que éstos están destinados, clausurando por tanto el espacio público, al dotarlo de una significación incontestable, a través de una “naturalización” u otras estrategias políticas, que pretenden ocultar su naturaleza misma.



Fotografía acción- manifestación.

La misma estrategia utiliza el GAC a la hora de resignificar los usos del código vial, transformando ese espacio de “neutralidad” en un espacio político. Consiguiendo no solamente hacer una denuncia de las atrocidades realizadas por la dictadura militar, sino también evidenciando la apropiación de un espacio social, común, por parte del poder.

“INDEX OF DISAPPEARED” 2004...

Mariam Ghani y Chitra Ganesh

Dos caídas paradigmáticas marcan de algún modo nuestra época, dos caídas profundamente revisitadas en los medios hasta inundar el imaginario colectivo. La primera, la del muro de Berlín el 9 de noviembre de 1989, un hito que ponía fin a la política de bloques e inauguraba un nuevo orden mundial que estaría dominado por un solo actor, los EEUU de América, la segunda, la de las Torres Gemelas el 11 de septiembre del 2001, que puso en cuestión la invulnerabilidad de una nación que no sufría ataques en su propio suelo desde la II Guerra Mundial.

Una de las consecuencias legislativas inmediatas de los ataques del 11 S, fue la aprobación de la “USA patriot act” el 26 de octubre del 2001, acrónimo de “Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism Act, –Unión y Fortalecimiento de América mediante el suministro de instrumentos adecuados requeridos para interceptar y obstruir el terrorismo–. Bajo el amparo de esta ley, miles de ciudadanos fueron detenidos, deportados o simplemente “desaparecidos”.

El proyecto *Índice de desaparecidos*, de Mariam Ghani y Chitra Ganesh, se sitúa dentro de estas coordenadas y se centra en el costo humano de la política de inmigración en los EEUU a partir del 11S. Se desarrolla como un “trabajo colaborativo en construcción” desde el año 2004 hasta el 2007, y se divide a su vez en tres partes, un proyecto web, un vídeo y un archivo físico, pero en el que ambos se interrelacionan en un bucle de tiempo.

“La lucha por generar una historia colectiva de cada uno de las desapariciones, ha sido el núcleo de las iniciativas activistas para abordar esta crisis. Sin embargo, gran parte de la labor de promoción en torno a la detención y la deportación se moviliza a través de la ley o medios de comunicación de masas.

(...) Nuestra investigación artística por lo tanto, existe en continua tensión entre la colaboración con el movimiento activista hacia la construcción de una historia colectiva, y un esfuerzo por reconceptualizar los términos a través de los cuales la historia se cuenta. Buscamos las grandes posibilidades de lo visual como un lugar donde llegar a ‘las audiencias’ cara a cara, con los detalles específicos de vidas que se ven influidas por las desapariciones tras el 11S,

pero también colaborar con las quiebras del núcleo cultural y sistémico que se encuentran por debajo de los acontecimientos actuales. Nuestra creencia común es que una toma de conciencia más profunda puede ser activada, por un compromiso tanto con la forma, como con el contenido y un profundo compromiso con el medio y los materiales a través de los cuales las ideas del arte político son comunicadas. En el proyecto Desaparecidos, recogemos de la vidas comunes del desaparecido los datos incuantificables, que de otro modo pasarían desapercibidos.

(...) Nuestra investigación artística por lo tanto, existe en continua tensión entre la colaboración con el movimiento activista hacia la construcción de una historia colectiva, y un esfuerzo por reconceptualizar los términos a través de los cuales la historia se cuenta. Buscamos las grandes posibilidades de lo visual como un lugar donde llegar a 'las audiencias' cara a cara, con los detalles específicos de vidas que se ven influidas por las desapariciones tras el 11S, pero también colaborar con las quiebras del núcleo cultural y sistémico que se encuentran por debajo de los acontecimientos actuales. Nuestra creencia común es que una toma de conciencia más profunda puede ser activada, por un compromiso tanto con la forma, como con el contenido y un profundo compromiso con el medio y los materiales a través de los cuales las ideas del arte político son comunicadas. En el proyecto Desaparecidos, recogemos de la vidas comunes del desaparecido los datos incuantificables, que de otro modo pasarían desapercibidos. Creamos un espacio para que esta información pueda ser leída y examinada sin haber sido reducida, para encuadrarlo en un entrecruzamiento de narrativas no lineales donde el significado es producido tanto en la convergencia como en la disyunción entre texto e imagen.

A través de esta traducción activa de 'datos brutos' y opciones formales que perturban modos de ver convencionales, el proyecto desaparecidos tiene como objetivo elaborar un lenguaje visual que realmente resista las convenciones descriptivas y narrativas 1:1 acumulado en las relaciones jurídicas y el tratamiento mediático de la detención y casos de deportación. Nuestra convicción es que sólo a través de ese lenguaje visual de resistencia pueden matizarse las representaciones y ser articulados análisis claros"⁵⁶.

Éste es un extracto de la descripción conceptual del proyecto *Index of the disappeared*, de Mariam Ghani y Chitra Ganesh.

En él, podemos ver como utiliza tanto recursos visuales herederos del arte conceptual, del activismo, como de la cultura popular. Textos de periódicos subrayados, imágenes de un ojo que nos vigila, actividades cotidianas. Frío y calor al mismo tiempo, bases de datos y recuerdos personales, lenguaje administrativo y palabras de amor. Entremezcladas o enfrentadas. Aisladas pertenecen a distintos mundos, al unir las, al mostrarlas paralelamente, se encuentran y se descubren, se resignifican.

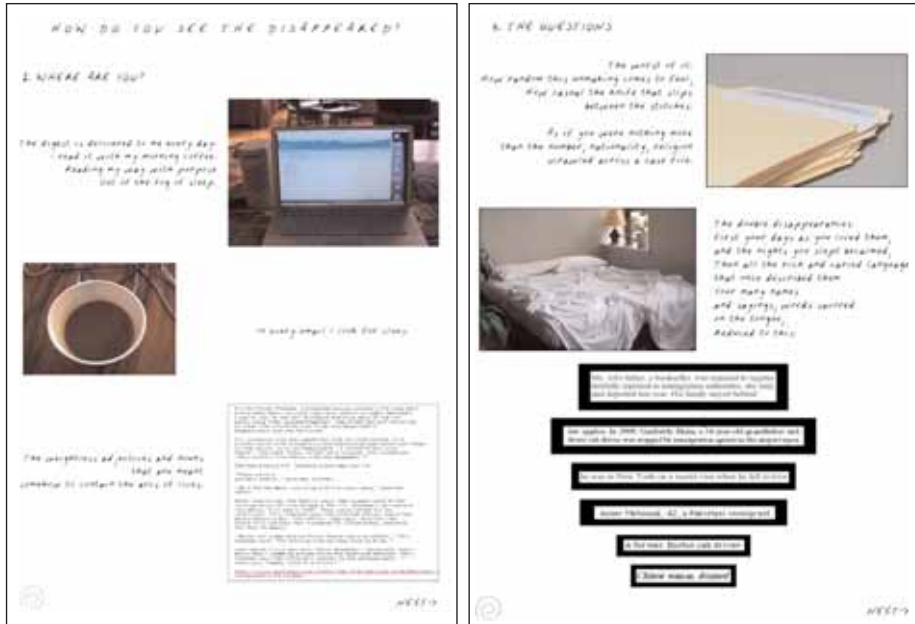


Imagen web «Index of disappeared».

Describiré sucintamente el contenido y estructura de la página web. Se estructura en cuatro partes, la primera *¿Cómo ves a los desaparecidos?* tiene una estructura narrativa, más cercana a una relación de contenidos indexal que matricial, es decir, cada página aunque te envía a otra a través de un enlace, mantiene abierta la narración principal con una línea continua en el tiempo. La segunda, envío de datos cálidos, es interactiva y en ella puedes introducir los datos de desapariciones, la tercera, una base de datos cálida reproduce en imágenes las respuestas a las preguntas que se formulan en la segunda y la cuarta se compone de ilustraciones que responderían a imágenes de desaparecidos. Por su parte el vídeo, es una reproducción de la página web llevada a cabo temporalmente a través de la lectura de los textos, imágenes fijas y vídeos insertos en la página web.

Al mismo tiempo que se desarrollaba el proyecto se realizaron varias exposiciones, con intervenciones específicas, dibujos y documentos. La variedad de las acciones que llevan a cabo permite llegar a varios tipos de audiencia

“Nunca supe contar una historia”, así comienza “Mnemosyne” en *Memoorias para Paul de Man*, de Derrida, su conferencia en memoria de, como trabajo de duelo, supongo también, sobre la imposibilidad del duelo verdadero, pero al mismo tiempo como necesidad de su ejercicio mismo.

Mariam Ghani y Chitra Ganesh, escriben, dibujan, representan, palabras, imágenes, acciones, en memoria de los desaparecidos, que al mismo tiempo es su propia memoria, porque ¿cómo no hablar con la voz del otro? ¿a través del otro? que está en mí a través del recuerdo, de la memoria.

Las artistas son de origen afgano-paquiستاني e hindú, ¿importa? tal vez sí. Siempre son complejos los procesos de delegación de voz, el hablar en nombre de, pero pienso que resuelven el problema satisfactoriamente en dos sentidos, por una parte pertenecen a la “comunidad” por la que hablan, y por otra ofrecen su visibilidad como artistas para abrir un foro en el que cada individuo pueda expresarse por sí mismo, para que pueda mostrarse más allá de una serie de datos administrativos, que no hablan de sujetos sino de objetos. Así es el otro, el que de alguna manera crea los contenidos, el artista pone a su disposición una serie de herramientas y voz, que pueden ser utilizadas o no, pero que permiten al otro expresar su realidad.

Como artistas trabajan desde la experiencia que supone su trabajo con grupos activistas de derechos humanos, como informadores de la situación, como analistas a la hora de plantear nuevas formas de lenguaje, como activistas, ya que su actividad no se ubica únicamente en el campo de la imagen y como ciudadanas a la hora de intentar establecer visiones más justas de los más desfavorecidos.

Slavoj Žižek, dice que “la percepción de lo real histórico en términos de una narración familiar, es una operación ideológica básica, en virtud de la cual un conflicto que enfrenta a grandes fuerzas sociales se reelabora desde las coordenadas de un drama familiar”⁵⁷. Esta operación la llevan a cabo las artistas, precisamente ofreciendo estas imágenes y narraciones personales, individuales, sobre los efectos de la política migratoria tras el 11S y con ello logran una gran efectividad en la percepción de los hechos.

Cuando hablamos de participación en la red, ¿a qué nos referimos? J.L. Brea plantea que “una auténtica participación solo comienza cuando el interfaz abre a una interacción sujeto-sujeto (digamos: sujeto-máquina-sujeto), cuando al otro lado de nuestra acción expresiva, significativa, encontramos todavía a un sujeto capaz de interpretación”⁵⁸. En el caso que nos ocupa creo que el interfaz, es un espacio para el enfrentamiento cara a cara, tanto del productor como del usuario como del visitante. Así también lo declaran las artistas en sus intenciones de llegar a las audiencias cara a cara, con los detalles específicos de vidas que se han visto influidas por las desapariciones.

En el momento de su aparición el net art, se vio como una utopía de espacio de relación con ciertos componentes utópicos, con la creación de comunidades en red, con las posibilidades que planteaba, entre otras cosas, lo que se llamó web 2.0, en el que productor y consumidor son uno y otro al mismo tiempo⁵⁹,

produciendo colaboración, creando nuevas subjetividades, sin embargo cada vez parece más difícil escapar a la lógica de un sistema que es capaz de absorber cualquier planteamiento para insertarlo en el mismo y en el campo del beneficio.

Al respecto la propuesta que plantea el *"Index of the disappeared"* es sumamente interesante, pues conjuga varios espacios, varios tiempos, un planteamiento complejo en su simplicidad y estéticamente muy atractivo. Visualidad, discursividad, compromiso, colaboración son tal vez algunos de los adjetivos con los que podríamos calificar este trabajo.

CONCLUSIONES

Diversas preguntas han ido surgiendo a lo largo del trabajo de investigación, que hemos dejado en suspenso. En principio nos preguntábamos ¿Puede el arte, "todavía", no solamente plantear modelos estéticos utópicos, sino también desarrollar proyectos artísticos que sean capaces de facilitar la comunicación social y el diálogo o que produzcan un cambio social? y ¿Tiene la estética la capacidad "práctica" que le otorgan algunas teorías?

En la pregunta inicial, partíamos quizás de una idea previa, en la que el bombardeo de paisajes distópicos, de imágenes de un mundo cambiante hacia mundos de alienación cuando no de horror y destrucción, de *Metrópolis* a *Blade Runner*, de 1984 a *Un mundo feliz*, nos hacían pensar el futuro en términos distópicos. Esto es de algún modo una postura de resistencia al cambio, ya que toda transformación, según esta idea, nos llevaría a un lugar peor al que vivimos. Sin embargo hemos vivido entre estas imágenes y tal vez las hemos asumido, estéticamente unas veces y discursivamente otra. Esa es también en el fondo la idea de Fukuyama, y su fin de la historia –por una parte en las sociedades occidentales no tienen lugar contradicciones sociales que propugnen una transformación del sistema político y por otro todos los demás modelos políticos han fracasado. Por lo tanto vivimos en el mejor mundo posible–.

"¿Cómo hablar de utopía, sin decir utopía?", éste es el título de una exposición celebrada en San Francisco este año, su título es bastante revelador, sitúa a la misma palabra en los márgenes, sólo sin nombrarla podremos hablar de ella. Su propio peso, su propia historia la hace inoperante. Por eso decidimos al titular el estudio, elegir un complemento de lugar, los microcampos. Los microcampos de la utopía, pequeños espacios de sociabilidad donde todavía podríamos posibilitar espacios de consenso, pequeños mundos, comunidades electivas en la que desarrollar nuevos modelos para estar-con o entre, nuevos modos de relación entre sujetos y con las cosas.

Por otro lado al hablar de los paisajes del duelo, buscábamos una alternativa a los paisajes del horror y la catástrofe, paisajes que parecían estar extendiéndose en el discurso actual del arte.

Frente al paisaje del horror, otros espacios, como los que presentamos, tal vez no tan atrayentes estéticamente –pues no ejercen la fascinación de la manifestación del poder como la que ofrece “El triunfo de la voluntad”, ni la de la morbosidad del cuerpo despedazado, ese lugar entre la atracción y la repulsa hacia la visión del cadáver, que los recientes genocidios nos han mostrado compulsivamente en los medios, revisitando la iconografía del Holocausto– pero con componente éticos, políticos y sociales que los hacen “útiles”, esa palabra casi herética en el mundo del arte, que intentan en este caso llevar a cabo el trabajo de duelo, que no muestran la sangre, ni el cadáver, sino el espacio de la ausencia, el vacío dejado por el otro y al mismo tiempo su presencia constante, prosopopeya y aporía diría Derrida en sus *Memorias para Paul de Man*.

Los trabajos que hemos analizado, planteaban la necesidad y la posibilidad de cambios, personales, sociales o políticos, desde la interacción con otros sujetos a través de distintas experiencias estéticas, unas desde la investigación antropológica, otras desde la acción política, otras desde el análisis del lenguaje. Todas, llevando a cabo acciones sociales, en contextos específicos en los que la construcción de la memoria, del espacio, de la imagen prototípica, de la ley en definitiva, era subvertido, para en sus quiebras, poner en evidencia las relaciones de poder encubiertas que gestionan, los modelos sociales y políticos que sancionan, desde lo que podríamos llamar una “razón cínica”. Esta ideología, llamémosle ideología, “*se apodera de nosotros cuando no sentimos oposición alguna entre ella y la realidad, cuando consigue determinar el modo de nuestra experiencia cotidiana de la realidad*”⁶⁰, buscar en las brechas, en las fracturas de sentido será la única posibilidad que quede, convirtiendo la fractura misma, las pequeñas posibilidades que el sistema deja para configurar nuevas visiones de lo cotidiano, estos nuevos modos de relación a los que hemos aludido en numerosas ocasiones. Esto es lo que consiguen, en nuestra opinión, estos trabajos, ya que son capaces de construir nuevos imaginarios, más democráticos, más justos, entre todos, a través de la colaboración es posible construir espacios que no serían posibles de otro modo. Una diferencia en el método y también en el resultado. Al mismo tiempo, como hemos señalado más atrás, sería ingenuo pensar que la práctica estética por si sola puede producir cambios estructurales en el tejido social, pero cualquier pequeño cambio ha de ser bienvenido. De todos modos, pienso que es necesario, que sean cada vez más las propias comunidades las que opten por llevar a cabo sus propias iniciativas, ya que por una parte son las que mejor conocen las realidades locales y por otra la experiencia estética promovida desde fuera no deja de ser una experiencia enlatada, artificial. Será de este modo como tal vez se logren los mejores resultados.

¿Por qué asignarle a la experiencia estética el valor o la capacidad de transformación y no a otro tipo de experiencia? Si utilizamos la terminología de Jonh Dewey, la experiencia es la acción llevada a término, y esta experiencia en Dewey es estética, “*con un modelo y una estructura, no es solamente un hacer y pade-*

cer, sino que consiste en éstos y sus relaciones”⁶¹ y su valor no radica tanto en el objeto o situación como en sus consecuencias y efectos a largo plazo sobre el que la experimenta.

Las prácticas artísticas colaborativas inciden, como hemos visto, en estos aspectos al establecer nuevos modos de relación en las experiencias cotidianas, intentando producir memoria más allá de la acción, de modo que la experiencia sea trasladada a otros enriqueciéndose y reaccionando.

Desde sus inicios marginales y casi ajenos al mundo institucional del arte, a su actual situación, en la que proliferan este tipo de prácticas, pero en muchos casos encorsetadas, ya dentro de la “institución arte”, creemos que si bien ciertas actuaciones como las que hemos estudiado abren la fractura y la resignifican, otras funcionan como argamasa, tapando grietas, volviendo a colocarle la máscara ideológica a una realidad que necesitamos ocultar para que sea, paradójicamente, visible, a través de la fantasía o de lo que sea aquello que la estructura.

FUENTES

“La piel de la memoria: El bus de la memoria”

Suzanne Lacy y Pilar Riaño-Alcalá

Imágenes:

Página personal de Suzane Lacy: www.suzannelacy.com, e imágenes cedidas por Pilar Riaño.

Textos:

ALISON STIRLING & ANNE ELLIOT: “oh gag me! An inclusive conversation with Suzanne Lacy” en *Variant*, v. 2 n^o 14, winter 2001, pp. 24-26.

LACY, S. (1996): “Cultural Pilgrimages and metaphoric journeys” y “Debated territory: toward a critical language for public art” en Lacy, S. ed.: *Mapping the terrain. New genre public art*, Seattle, pp. 19-47 y 171-185.

— RIAÑO-ALCALÁ, P. (2006): “Medellin, Colombia: Reinhabiting Memory”, *Art Journal*, vol. 65, 4, pp. 96-112.

PILAR RIAÑO-ALCALÁ ed. (2003): *Arte, memoria y violencia. Reflexiones sobre la ciudad*, Corporación Región, Medellín.

RIAÑO-ALCALÁ, P.(2005): “Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias” en *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, 21. Disponible en: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=50902109>>

Carteles viales. GAC

Imágenes:

Facilitadas por el GAC y distintas webs.

Textos:

VV.AA. (2003): “Encuentro Multiplicidad” en *Ramona*, nº 33, pp. 28-31.

GAC: “Todo arte es político” en *Brumaria* 5, pp. 259-266.

Archivos sonoros:

“The Status of the political in contemporary art and culture”. <http://klartext.uqbar-ev.de/mp3s/gac-yomangoSPDE.mp3>

Index of disappeared. Mariam Ghani y Chitra Ganesh

Imágenes:

<http://turbulence.org/Works/seethedisappeared/>

<http://www.kabul-reconstructions.net/mariam/projects2.html>

Textos:

GANESH, CH. y GHANI, M. (2005): “Notes on the disappears. Towards a visual of resistance” en *Sarai reader 2005: Bare Acts*, pp. 154-161. Versión digital en: <http://www.sarai.net/publications/>

GHANI, M. (2005): “Divining the Question: An Unscientific Methodology for the Collection of Warm Data” en *Viralnet*, 2, http://www.integr8dmedia.net/viralnet/2006/2006_ghani.html

— (2008): “New world borders”, ensayo y “redacción corregida” para el proyecto “Index of the disappeared” como contribución al periódico *Common Possibility*, producido para la exposición *Possibility, How to Talk About Utopia Without Saying Utopia* (un proyecto de Anthony Marcellini y Matthew David Rana) y distribuido en San Francisco en abril del 2008.

LESER, T. y ROSENBERG, B. (2006): "Writing politics on your flesh: an interview with Mariam Ghani" en *Viralnet*, 2, en <http://www.kabul-reconstructions.net/mariam/texts/ViralnetInterview.pdf>

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ARDENNE, P. (2006): *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, GENDEAC, Murcia.

ARENDT, H. (1998): *La condición humana*, Paidós, Barcelona.

BISHOP, C. (2004): "Antagonism and relational aesthetics", *October* 110, Fall, pp. 51-79.

— (2006) "The social turn: Collaboration and its discontents", *Artforum* 44(6): 178-83.

BLANCO, CARRILLO, CLARAMONTE y EXPÓSITO (2001): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.

BENJAMÍN, W. (2001[1934]): "El autor como productor" en Wallis Brian, ed.: *Arte después de la modernidad. Nuevos Planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, pp. 297-309.

BOURRIAUD, N. (2007): *Postproducción*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.

— (2006) *Estética relacional*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.

BOZAL, V. (2004): *El tiempo del estupor: la pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*, Siruela, Madrid.

— (ed.); Estrella de Diego... [et al.] (2005): *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, A. Machado Libros, Madrid.

BREA, J.L. (2002): *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*, eBook pdf, sin lugar de edición.

CARRILLO, J. ed. (2005): *Desacuerdos 1 y 2*, Ediciones Macba, Barcelona.

DERRIDA, J. (1998): "Mnemosyne" en Derrida, J.: *Memorias para Paul de Man*, Gedisa, Barcelona, pp. 15-55.

DEWEY, J. ([1934]2008): *El arte como experiencia*, Paidós Ibérica, Barcelona.

DIDI-HUBERMAN, G. (2005): *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.

— (2004) *Imágenes pese a todo. Historia visual del Holocausto*, Ed. Paidós, Barcelona.

- FERNÁNDEZ POLANCO, A. (2007): "Otro mundo es posible ¿Qué puede el arte?", *Estudios visuales*, nº 4, pp. 126-143.
- FOUCAULT, M. (2001): "El sujeto y el Poder" en Wallis, Brian, ed.: *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, pp. 421-436.
- FREUD, S. ([1917]1972): "Duelo y melancolía" en *Obras completas*, vol. 6, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 2.091-2.100.
- GÓMEZ-PEÑA, G. y WOLFORD, L. (2002): "Navigating the Minifielfs of Utopia. A conversation", *The Drama Review* 46, 2 (T 174), summer, pp. 66-96.
- JACOB, M.J. (1995): "Outside the loop", en Jacob, M.J. ed.: *Culture in action*, Bay press, Seattle.
- KESTER, G. (2004): *Conversation pieces. Community and communication in modern art*, University of California Press, Berkeley.
- HOYOS AGUDELO, M. (2001): *La piel de la memoria. Barrio Antioquia: Pasado, presente y futuro*, Corporación Región, Medellín.
- HUYSSSEN, A. (2002): *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, FCE, México D.F.
- LAZY, S. ed. (1995): *Mapping the terrain. New genre public art*, Bay Press, EUA.
- LIND, M. (2007): "The collaborative turn" en VV.AA. ed.: *Taking into common hands. On contemporary art and collaboratives practices*, London, Black dog publishing, pp. 15-31.
- LIPPARD, L. (2001): "Caballos de Troya: arte activista y poder" en Wallis, B. ed.: *Arte después de la modernidad. Nuevos Planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, pp. 343-361.
- MOLINUEVO DEL BUJO, J.L.(2005): "La ciudadanía estética" en *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes*. Número 3, pp. 41-51.
- MOUFFE, Ch. (2007): "Artistic activism and agonistic spaces", en *Art an research. A journal of ideas, contexts and methods*, v. 1, nº 2, summer.
- PERNIOLA, M. (2001): *La estética del siglo veinte*, Antonio Machado libros, Madrid.
- PROUDHON, P.J. (1875): *Du principe de l'art et de sa destintion sociale*, Libreire internationale A. Lacroix et C^a, editeurs, París.
- RAIZADA, K. (2007): "An interview with the Guerrilla Girls, Dyke Action Machine (DAM!), and Toxic Titties", *NWSA Journal*, vol. 19, nº 1 (spring), pp. 39-58.
- RAQUEJO, T. (2002): "Una reflexión sobre arte y resistencia hoy", *Acto*, nº 1, <http://webpages.ull.es/users/reacto/pg/n1/2.htm>

- RUBIO ARAGONÉS, J. C. (1999): *La Música del Tren*, Ed. INECO/ Fundación de los Ferrocarriles Españoles/Uveuve, Madrid.
- SANTAYANA, G. (2005[1905-6]): *La vida de la razón o fases del progreso humano*, Tecnos, Madrid.
- (2006[1904]): “¿Que es la estética?”, en *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, nº 4. Disponible en: www.institucional.us.es/fedro/numero4/santayana.html
- SHUSTERMAN, R. (2002): *Estética pragmatista. Viviendo la belleza, repensando el arte*, Idea Books, Barcelona.
- SCHILLER, F. (2004[1795]): “Sobre los límites necesarios en el uso de las formas bellas” en *Escritos breves sobre estética*, Doble J, Sevilla.
- SOBRINO MANZANARES, M. L. (1999): *Escultura contemporánea en el espacio urbano: transformaciones, ubicaciones y recepción pública*, Fundación Caixa Galicia, Santiago de Compostela.
- SONTANG, S. (2004): *Ante el dolor de los demás*, Suma de Letras, Madrid.
- ZIZEK, S. (2003): “Cómo se inventó Marx el síntoma” en Zizek, S. comp.: *Ideología: un mapa de la cuestión*, FCE, Buenos Aires.
- (2008): “Arte e ideología en Hollywood. Una defensa del platonismo” en VVAA: *Arte, ideología y capitalismo*, Ediciones del Círculo de Bellas Artes, Madrid.

NOTAS

* Extracto del trabajo de investigación en el curso de doctorado: Sociedad, Poder y Cultura en la Historia. Bienio 2006-8. Directora: M^a Victoria Carballo-Calero Ramos. Línea de investigación: Tradición e modernidad en el arte contemporáneo. Universidad de Vigo.

¹ Lind, M. (2007): "The collaborative turn" en VVAA ed.: *Taking the matter into common hands. On contemporary art and collaborative practices*, London, Black dog publishing, pp. 15-31.

² Bishop, C. (2007): "The social turn. Collaboration and its discontents" en *Artforum*, feb. 2006 (version digital) <http://artforum.com/inprint/id=10274>, desde un distinto punto de vista.

³ Lacy, Suzanne (1996): "Cultural pilgrimages and metaphoric journeys" en Lacy, S. ed.: *Mapping the terrain. New genre public art*, Seattle, Bay Press, pp. 19-47.

⁴ "Nos hemos imaginado guiando a nuestro público a los lugares en los que podríamos mantener mejor su atención que en un teatro, porque el mero hecho de ir allí entraña una cierta predisposición por su parte. Las visitas, de la que Saint-Julien-le-Pauvre, fue la primera de una serie, no tiene absolutamente ningún otro pretexto" en Breton, A.: (2003): "Artificials hells. Inauguration of the '1921 Dada Season'" en *October* 105, summer 2003, pp. 137-144.

⁵ López Rodríguez, S. (2005): *Orientación y desorientación en la ciudad. La teoría de la deriva. Indagación en las metodologías de la ciudad desde un enfoque estetico-artístico*, Granada, Editorial Universidad de Granada, p. 61, disponible en http://adrastea.ugr.es/record=b1579337*spi

⁶ Ardenne, P. (2006): *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Cendeac, Murcia, p. 65.

⁷ Idem. p. 125.

⁸ "La cultura estética, como cultura de la limitación, es para Schiller una estética prepolítica. La determinación estética es la indeterminación existencial, ética, religiosa y política. Simplemente, educa al individuo para que pueda ser, para que pueda ser libre, le devuelve la libertad. Y en ese sentido lo estético es para Schiller una 'segunda Naturaleza'. La cultura es el camino para llegar a la naturaleza, para poder realizar la humanidad, no 'en' sino, 'del' individuo. Pero matizando, no se trata de la cultura tradicional del héroe, en cualquiera de sus manifestaciones aisladas, sino del individuo en sociedad, del ciudadano. Esta educación estética tiene su plasmación en lo que para Schiller es la obra de arte total por excelencia: La libertad política" en Molinuevo del Bujo, J.L. (2005): "La ciudadanía estética" en *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes*. Número 3, pp. 41-51.

⁹ Proudhon, P.J. (1875): *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Librairie internationale A. Lacroix et C^a, editeurs, París, sobre todo las conclusiones, pp. 369-376.

¹⁰ Benjamin, W. ([1936]2003): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Mexico, Ítaca, en el último párrafo Benjamin anota: "La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su auto-alienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte".

¹¹ Freud, S. ([1915]): "Duelo y melancolía" en *Obras completas de Sigmund Freud*, vol. 7, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 2.091-2.100.

¹² Lacy, S. (1996): "Debated territory: toward a critical language for public art" en Lacy, S. ed.: *Mapping the terrain. New genre public art*, Seattle, pp. 171-185.

¹³ Lacy, S. (2005): "Hacer arte público como memoria colectiva, como metáfora y como acción" en Riaño-Alcalá, P. ed.: "Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias" en *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, 21, p. 92 Disponible en: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=50902109>>

¹⁴ Lacy, S. (1996): "Cultural Pilgrimages and metaphoric journeys" en Lacy, S. ed.: *Mapping the terrain. New genre public art*, Seattle, pp. 19-47.

¹⁵ Deutsche, R. (2001): "Agorafobia" en Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito, M. eds.: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, p. 289.

¹⁶ Sobre la noción de esfera pública la obra fundamental y que da comienzo a todas sus interpretaciones es la de Jürgen Habermas (1981[1962]): *Historia y crítica de la opinión pública. La*

transformación de la opinión pública, Gustavo Gili, Barcelona, un cuestionamiento de la esfera pública burguesa es llevado a cabo por Oskar Negt y Alexander Kluge (1972): *Esfera pública y experiencia: hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria* en Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito [eds.], *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universitarias de Salamanca, 2001.

¹⁷ En el caso de Chantal Mouffe diferencia el agonista, como adversario, del antagonista como enemigo al que destruir, y la contraposición nosotros/ellos se lleva cabo de un modo que no impida el pluralismo político.

¹⁸ Mouffe, Ch. (2007): "Artistic activism and agonistic spaces", en *Art an research. A journal of idead, contexts and methods*, v. 1, nº 2, en <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>

¹⁹ Arendt, H. (1998): *La condición humana*, Paidós, Barcelona, p. 40-1.

²⁰ La tipología que presento se acerca a la que establece Jordi Claramonte para el arte político en: "Tipologías y métodos del arte político de la última década", en jordiclaromonte.blogspot.com, o la de Lucy Lippard (2001): "Caballos de Troya: arte activista y poder" en Wallis, B.: *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid.

²¹ Gablik, S. (1996): "Connective aesthetic: art after individualism" en Lacy, S. ed.: *Mapping the terrain. New genre public art*, Seattle, pp. 74-87.

²² Gran parte de estos artistas pertenecían a la "secta" de los "Barvus" o "Penseurs", cuya cabeza visible era Maurice Quai, todos ellos discípulos de David. Almagro, A.: *Scènes révolutionnaires: Barra et Viala*, p. 21, disponible en: <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k74839m.r=fete+l'etre+supreme++david.langFR>

²³ "Ordre, marche et cérémonies de la fête de l'Etre Suprême, qui doit être célébrée le 20 prairial, d'après le plan proposé parDavid...", Collection: Les archives de la Révolution française; disponible en: <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48685k.r=fete+l'etre+supreme++david.langEN>

²⁴ Rubio Aragonés, J. C. (1999): *La Música del Tren*, Ed. INECO/ Fundación de los Ferrocarriles Españoles/Uveuve, Madrid, pp. 100-110.

²⁵ Ver nota 3.

²⁶ Jacob, M.J. (1995): "Outside the loop", en Jacob, M.J. ed.: *Culture in action*, Bay press, Seattle, pp. 50-61.

²⁷ Felshin, N., ed. (1995): *But Is It art? The Spirit of Art as Activism*, Bay Press, Seattle, hay versión en castellano de la introducción en Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J., Expósito, M. ed. (2001): *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca.

²⁸ Además de Nina Felshin, hacen hincapié en estas cuestiones Suzanne Lacy (1995): *Mapping the terrain: new genre public art*, Bay Press, Seattle, Lucy Lippard (1997): *The lure of local: Senses of Place in a Multicentered Society*, New Press, New York, Kester, G. (2004): *Conversation pieces. Community and communication in modern art*, University of California Press, Berkeley. Para una crítica hacia estas nuevas metodologías y prácticas, ver por ejemplo Claire Bishop en "The social turn: Collaboration and its discontents" in *Artforum*, feb. 2006 (version digital) <http://artforum.com/inprint/id=10274>, y de la misma autora "Antagonism and relational aesthetics" in *October*, vol. 110, fall 2003, pp. 51-79.

²⁹ Las prácticas artísticas que analizaré a continuación son diversas, unificadas en torno a lo colaborativo en cuanto a los modos de relación que establece, pero divergentes en otros aspectos, por lo que serán necesario marcos teóricos también diversos, desde una estética pragmatista como la que desarrolla Dewey o Shusterman a otras como la de "la redención" de Benjamin.

³⁰ Eddy, P., H. Sabogal y S. Walden (1988): *The Cocaine Wars*. New York: Norton, p. 29-30, citado por Pilar Riaño-Alcalá ed. (2003): *Arte, memoria y violencia. Reflexiones sobre la ciudad*, Corporación Región, Medellín, p. 12.

³¹ Riaño-Alcalá, P. (2005): "Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias" en *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, 21, p. 92. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=50902109>

³² *Ibid.*, pp. 92-3.

³³ Borgemeister, R. (1987): "Section des figures: The eagle from Oligocen to the present", *October*, 42, p. 137.

³⁴ Marcel Duchamp citado por SARGEANT, W., "One-man show in suitcase", en *Life magazine*. 28 de abril de 1952.

³⁵ Hoyos Agudelo, M. (2001): *La piel de la memoria. Barrio Antioquía: pasado, presente y futuro*, Corporación Región, Medellín, p. 22, disponible en: www.region.org.co/elem_prov/pdf/LIBRO-La-piel-de-la-memoria.pdf

³⁶ *Ibid.*, p. 61-6.

³⁷ Lacy, S. en Riaño-Alcalá, ed. (2003), p. 38.

³⁸ Lacy, S., Riaño-Alcalá, P. (2006): "Medellin, Colombia: Reinhabiting Memory", *Art Journal*, vol. 65, 4, pp. 96-112.

³⁹ Lacy, S. en Riaño-Alcalá ed. (2003), p. 39.

⁴⁰ "Con respecto a la participación de los habitantes ésta se dio en mayor medida en el campo de la observación (52%), pero en este caso no podemos olvidar que 500 vecinos prestaron objetos preciados para ellos de los que 474 se exhibieron, además cerca de 1.500 personas escribieron cartas y mensajes con deseos de bienestar para el futuro del barrio". Hoyos Agudelo, M. (2001), p. 92.

⁴¹ *Ibid.*, p. 91.

⁴² Lacy, S. en Riaño-Alcalá, ed. (2003), p. 38.

⁴³ Riaño-Alcalá, P. (2005), p. 103.

⁴⁴ Hoyos Agudelo, M. (2001), p. 90-1.

⁴⁵ Texto del GAC disponible en: <http://gacgrupo.ar.tripod.com/escraches.html>

⁴⁶ En la sucinta tipología de los orígenes del arte activista que realiza Lucy Lippard, al tercero lo define como "artistas sociales que trabajaban fundamentalmente fuera del mundo del arte con grupos de base", Lippard, L. (2001): "Caballos de Troya: arte activista y poder" en Wallis, B. ed.: *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, p. 350-1.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 346.

⁴⁸ Ardenne, P. (2007), p. 71.

⁴⁹ El proyecto se puede consultar en <http://www.malagana.com/lima/index.html>

⁵⁰ La Academia Argentina de Letras en su *Diccionario del Habla de los Argentinos*, define el escrache como una "denuncia popular en contra de personas acusadas de violaciones a los derechos humanos o de corrupción, que se realiza mediante actos tales como sentadas, cánticos o pintadas, frente a su domicilio particular o en lugares públicos".

⁵¹ VV.AA. (2003): "Encuentro Multiplicidad" en *Ramona*, nº 33, pp. 28-31.

⁵² Lippard, L. (2001): "Caballos de Troya: arte activista y poder" en Wallis, B.: *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, p. 345.

⁵³ Información de la base de datos de desaparecidos y asesinados en Argentina mantenida en la página web del "Parque de la memoria". Este parque se extiende a las orillas del Río de la Plata y cuenta con obras de diferentes artistas en memoria de los desaparecidos, entre estos se encuentra el GAC, disponible en: <http://www.parquedelamemoria.org.ar/base/index.htm>

⁵⁴ Riaño-Alcalá, P. (2003), p. 18.

⁵⁵ Deutsche, R. (2001): "Agorafobia", en Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 289-356.

⁵⁶ Ghani, M. y Ganesh, Ch. (2005): "Towards a visual language of resistance: notes on the disappeared" en *Sarai Reader 05. Bare Acts*, Delhi, pp. 154-161, disponible en: http://www.sarai.net/publications/readers/05bareacts/08_chitra_ghani.pdf

⁵⁷ Zizek, S. (2008): "Arte e ideología en Hollywood. Una defensa del platonismo" en VV.AA.: *Arte, ideología y capitalismo*, Ediciones del Círculo de Bellas Artes, Madrid, p. 11.

⁵⁸ Brea, J.L. (2002): *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, eBook pdf, sin lugar de edición, p. 102, disponible en: <http://www.laerapostmedia.net/>

⁵⁹ A esta figura J. Martín Prada le llama "prosumidor" en su artículo "La creatividad de la multitud conectada y el sentido del arte en el contexto de la web 2.0" en *Estudios visuales* nº 5, pp. 66-79. En él dibuja un panorama de colaboración y de creatividad, tal vez demasiado optimista y

parece olvidarse que los creadores de las plataformas de “webs sociales” –Youtube, Flickr, Myspace– son grandes empresas multinacionales y que las inserciones publicitarias que contienen no se las pagan a ese “prosumidor”.

⁶⁰ Zizek, S. (2003): “Cómo se inventó Marx el síntoma” en Zizek, S. comp.: *Ideología: un mapa de la cuestión*, FCE, Buenos Aires, p. 366.

⁶¹ Dewey, J. ([1934]2008), pp. 41-65.