

Lo que nos queda

What's left...

What remains?

SITAC VI

Sexto Simposio Internacional  
de Teoría sobre Arte Contemporáneo



**celeste**



Lo que nos queda

What's left...

What remains?

SITAC VI

Sexto Simposio Internacional  
de Teoría sobre Arte Contemporáneo

Centro Cultural Universitario Tlatelolco  
Ciudad de México  
Del 23 al 26 de enero de 2008

Directora: Ute Meta Bauer

SITAC VI | 2007  
Sexto Simposio Internacional de Teoría  
sobre Arte Contemporáneo  
Sixth International Symposium on Contemporary Art Theory

Lo que nos queda

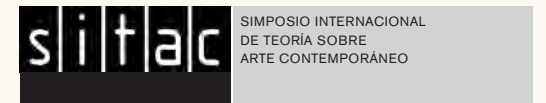
What's Left  
What remains?

Primera Edición: 2009  
D.R. Patronato de Arte Contemporáneo A.C.

Reservados todos los derechos.  
Prohibida la reproducción parcial de la presente publicación,  
incluido el diseño de la cubierta, el almacenado o transmisión  
por cualquier medio existente o por existir, sin la previa  
autorización por escrito de los titulares de los derechos.

Hecho en México | Impreso en México  
Made in Mexico | Printed in Mexico

Centro Cultural Universitario Tlatelolco  
Ricardo Flores Magón 1  
Nonoalco-Tlatelolco  
México D.F.  
T 5583 0960



7 **Lo que nos queda.  
What's left...What remains?**

Ute Meta Bauer

Conferencia magistral

13 **El derecho a la ciudad**

David Harvey

Panel I

27 **Fragmentos para la cultura, el arte y los  
intelectuales en la era del capitalismo desatado**

Yvonne P. Doderer

34 **La función artística**

Oliver Marchart

40 **Vidas e instituciones. Tres historias**

Santiago García Navarro

51 **¿Qué ha quedado fuera?**

Ery Camara

Panel II

52 **El pequeño museo**

Amar Kanwar

63 **Obra**

Joan Jonas

Panel III

71 **Lost Highway Expedition**

Katherine Carl y Srdjan Jovanovic Weiss

76 **1981 (Allagi)**

Vangelis Vlahos

80 **Flora**

Carla Fernández

83 **¿Qué queda por hacer?**

Oswaldo Sánchez

Panel IV

85 **El giro neoconservador en la crítica  
cultural latinoamericana**

John Beverley

93 **Bulldozer, mon amour**

Carles Guerra

97 **Pro-test Lab**

Nomeda and Gediminas Urbonas

Panel V

107 **68, modelo para desarmar**

Gabriela Rangel M.

115 **Crisis y acuerdo: o ¿qué nos esperamos  
de una conferencia de arte?**

Lee Weng Choy

127 **Clínicas**

Jueves 24 de enero de 2008

**Ute Meta Bauer** (Curadora independiente y Profesora/  
Directora del Programa de Artes Visuales del MIT, Cambridge)

Conferencia magistral

**David Harvey** (Geógrafo y Teórico Social, Profesor Distinguido del Programa  
de Doctorado en Antropología en CUNY, Nueva York)

## Lo que nos queda. What's left...What remains?

Ute Meta Bauer

Cuando el Comité Asesor del SITAC y el Patronato de Arte Contemporáneo (PAC) me invitaron a dirigir el Sexto Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo SITAC VI, me pregunté qué podría agregar yo a esta impresionante y estimulante serie de conferencias, mesas redondas y discusiones que tiene lugar cada año en la ciudad de México desde 2002. La organización sin fines de lucro PAC es una iniciativa privada fundada hace casi diez años por ciertas personas comprometidas con el arte contemporáneo y sus nuevos discursos. Incluye a curadores, coleccionistas y escritores cuyo objetivo es crear diálogos entre la escena mexicana de arte contemporáneo, la investigación actual en el campo del arte y la cultura en todo el mundo, y los discursos emergentes en las artes y sus terrenos afines.

¿Qué podría yo aportar — incrustada como estoy en los discursos europeos — que pudiera ser relevante en el medio artístico e intelectual mexicano? Llegué a la conclusión que la cosa más significativa que podía hacer era compartir mis propias preocupaciones y temores en un momento de globalización económica y cultural que de muchas maneras afecta a las artes y a su producción y recepción. El potencial de las artes y de la cultura es hoy entendido por los políticos como una manera de hacer “diplomacia suave”, como parte de la estrategia de marketing de las ciudades (como bien lo indicó el artista alemán Olav Westphalen en su tira cómica *What our village needs now is a biennial!*), o simplemente como un nuevo estilo de vida. Las obras de arte han sido transformadas en inversiones que prometen grandes ingresos no sólo a los coleccionistas individuales, sino también a los portafolios corporativos. Si hay efectivo, ¿a quién le importa que el arte que circula en los mercados secundarios sirva sólo como especulación financiera o para el lavado de dinero?

*What's left...what remains?* ¿Qué pueden hacer los artistas y otros intelectuales en el mundo artístico 40 años después de 1968? ¿Y qué queda por hacer en la sede de este simposio — la ciudad de México — 40 años después de la incomprensible masacre de Tlatelolco? Situar a SITAC VI en el recientemente establecido Centro Cultural Universitario Tlatelolco fue un desafío. El Centro es parte de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y está ubicado en un complejo arquitectónico que anteriormente ocupaba la Secretaría de Relaciones Exteriores. Las conferencias de SITAC tuvieron lugar en lo que era el antiguo salón de baile de la Secretaría, y las tres Clínicas en lo que habían sido las salas de juntas internacionales.

El Memorial del 68 acababa de ser inaugurado en este histórico lugar para conmemorar, como un “archivo vivo”, los trágicos eventos de la noche del 2 de octubre de 1968. Los sucesos de esa noche tuvieron lugar después de un verano políticamente ardiente, no sólo manchando la historia mexicana sino también marcando un fracaso de la política internacional. Motivados por los eventos mundiales a raíz del Mayo de 1968 en París, los estudiantes

mexicanos se manifestaron a favor de la independencia y del cambio político. Bajo presión para garantizar la seguridad durante los Juegos Olímpicos XIX, Gustavo Díaz Ordaz, presidente mexicano de 1964 a 1970 y miembro del Partido Revolucionario Institucional (PRI), ordenó al ejército ocupar el campus de la UNAM para terminar con las protestas. Como reclamo, el rector de la UNAM, Javier Barros Sierra, renunció a su cargo el 23 de septiembre. Diez días antes de la inauguración de los Juegos Olímpicos, un gran número de estudiantes, miembros de sus familias, niños y otros transeúntes que se encontraban cerca de la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, fueron asesinados por el ejército y las fuerzas de policía entre los edificios multifamiliares al lado de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Sólo hasta 1997 el Congreso Mexicano estableció un comité para hacer luz sobre qué exactamente había pasado la noche de la masacre.

Nacida en 1958, yo era demasiado joven para entender qué había pasado en París en Mayo de 1968, y también para entender sus implicaciones para Alemania en los años sucesivos. Pero al crecer en Stuttgart, a donde se encontraba la cárcel de Stammheim a donde estaban prisioneros Ulrike Meinhof, Andreas Bader, Gudrun Ensslin y otros miembros del grupo Bader-Meinhof, entendí rápidamente que lo privado es político y que lo político juega un rol muy importante en la vida privada de la gente. ¿Pero qué ha cambiado exactamente en los últimos cuarenta años? ¿Y cuál es la tarea que hoy se adjudican los artistas y otros actores culturales? Éste fue mi punto de partida para SITAC VI y yo planteé la pregunta *Lo que nos queda... What's left? What remains?* como una invitación para que artistas, arquitectos, directores de cine y otros productores culturales, teóricos y escritores de diferentes geografías y edades pudieran desarrollar la complejidad del estado actual de las artes y acercarse a una posible respuesta a las preguntas. La construcción de “archivos vivientes” es un método que cuestiona las historias escritas lineales y parciales. Otro punto de referencia fue *La Pedagogía de los Oprimidos* de Paulo Freire, publicado en 1968, a donde el autor se ocupa de la lucha por la justicia y la igualdad en los sistemas educativos y llama a una nueva pedagogía.

La sexta edición de SITAC se estableció para explorar el rol de las instituciones y productores culturales en un momento en el que están desapareciendo los espacios públicos y en todo el mundo los mandatos públicos se están transfiriendo al sector privado. En el mercado globalizado del arte, el consumo se está volviendo más importante que la crítica y la noción de agencia desaparece. *Lo que nos queda... What's left? What remains?* no sólo cuestiona cómo el neoliberalismo afecta a las culturas en las diferentes partes del mundo, sino también se pregunta qué queda del movimiento estudiantil de 1968 y su impacto en las sociedades. Por último — pero no menos importante — SITAC VI se pregunta qué permanece de la noción de Gramsci del artista como un intelectual orgánico.

Empezar el simposio proyectando películas de los cineastas/artistas Isaac Julien y Amar Kanwar fue una decisión conciente. *Territories* de 1984 fue el primer trabajo del artista británico, y una obra clave para el desarrollo de la estética cinematográfica independiente negra, considerando imágenes de carnaval y de la cultura de la diáspora negra en Gran Bretaña. Re-elaborando grabaciones de los motines de 1976 en Notting Hill Gate, Julien creó un poderoso montaje audio-visual, revisando estos documentos y agregando una respuesta poética

y personal centrándose en la imagen de una pareja gay negra. *A Night of Prophecy* de Kanwar, se filmó — para citar al cineasta — “en diferentes territorios de la India (Maharashtra, Andhra Pradesh, Nagaland, Kashmir) y muestra la música y la poesía de la tragedia y de la protesta realizada por artistas regionales. Las fuentes de la ira y el dolor varían de la inevitable pobreza ligada a la castas, hasta la muerte de los seres queridos como resultado de la lucha tribal y religiosa”.

Para romper con el formato de las presentaciones formales, Guillermo Santamarina, asesor de SITAC, curador y escritor, sugirió introducir el formato de las *Clínicas*. Las *Clínicas* tuvieron lugar bajo la dirección de Santamarina, quien era entonces Director del Museo Experimental El Eco. Tres secciones de las *Clínicas* fueron dirigidas por la artista Andrea Ferreyra, por Jorge Munguía, curador educativo del Museo Tamayo, y por el investigador Daniel Garza Usabiaga. Éstas incluyeron como interlocutores a los ponentes del simposio Vangelis Vlahos, Lee Weng Choy, Carles Guerra y Nomedá y Gediminas Urbonas. Las *Clínicas* tuvieron lugar a lo largo de tres mañanas consecutivas en el formato de grupos de trabajo cerrados para un grupo limitado de participantes pre-registrados, para así ofrecer un espacio más participativo e íntimo y como una extensión del simposio de SITAC, el cual atrae hasta 800 participantes por día.

El geógrafo y teórico social David Harvey abrió el simposio *Lo que nos queda... What's left? What remains?* con la ponencia magistral “El derecho a la ciudad”, explorando otra idea de derecho colectivo. Hoy en día hay un nuevo interés en las ideas de Henri Lefebvre sobre ese tema tal como éstas circularon en relación al movimiento de 1968 en Francia, ya que hay muchos movimientos sociales en el mundo que reclaman la necesidad de una esfera pública. La investigadora urbana y activista Yvonne P. Doderer contribuyó con “Fragmentos para la cultura, las artes y los intelectuales en la era del capitalismo desatado”, enfocándose en la dimensión política de la cultura como memoria, y en la ambivalencia del arte y de la producción artística en tiempos del capitalismo desbordado. Cuestionó la noción de Gramsci del intelectual orgánico acercándose a su concepto desde una perspectiva feminista-materialista. El teórico de medios y especialista en Laclau, Oliver Marchart en su conferencia “La función artística” defendió que la exigencia de una esfera pública (en el sentido político) está más relacionada con la libertad de actuar políticamente. Reflexionando sobre “¿qué del arte público es público?” y “¿qué del arte político es político?”, el autor exploró las prácticas artísticas para las cuales es más importante estar conectados a las prácticas políticas que a las instituciones de arte, defendiendo la tesis que la función artística concierne justamente la organización de tal esfera pública. En “Vidas e instituciones. Tres historias”, el escritor y a veces curador Santiago García Navarro enlaza hechos y referencias en un tejido narrativo, una ficción poética. En su texto, explora la noción que la historia puede resultar ser retro-especulación e invención de una narración que puede ser más reveladora que los llamados “hechos”.

Las presentaciones del primer día sirvieron como punto de entrada al tema principal de SITAC VI desde la perspectiva de teóricos comprometidos con los estudios críticos. El segundo día estuvo moderado por el museólogo senegalés establecido en México Ery Camara y se enfocó en *¿Qué ha quedado fuera?* Las contribuciones de artistas y las investigaciones de actores culturales trajeron a la luz ciertas cosas ocultas. Estos activistas están re-evaluando archivos,

abriendo puertas cerradas y desenvolviendo lo que parecía haberse olvidado. *¿Qué ha quedado fuera?* se proponía cuestionar la “autoridad” de quienes escriben la historia. Al mostrar performances, ensayos filmicos, usando poesía como un lenguaje, este día se ocupó de cómo las historia(s) pueden ser contadas de manera diferente y de una manera no lineal y abierta. El *pequeño museo* de Amar Kanwar es más una muestra de poesía de protesta y reproche que un ensayo académico, y según el cineasta su objetivo era servir como una presentación, desde el subcontinente indio, sobre la imagen que se encuentra entre el dolor y la resistencia. La pionera de performance y video Joan Jonas surgió a finales de los años sesenta y principio de los setenta como una de las más importantes artistas mujeres. Al volver a poner en escena trabajos tempranos y recientes, sigue encontrando capas de significado en los temas de género e identidad que han movido su arte por más de treinta años. Al presentar algunos de sus primeros y de sus últimos trabajos, Jonas afirma que el performance es una forma o médium transitorio, que uno sólo puede realmente experimentar como un testigo del acto físico real. Hace notar el punto muy importante que lo que queda son sus notas, sus memorias, los objetos que usa, sus dibujos — traducidos en otra forma, como memoria del performance temporal. Nos damos cuenta a través de tales actos performativos que toda experiencia se transforma en memorias y nos fuerza a repensar la tradicional visión estática del monumento en oposición al rol más activo que un “memorial” puede ofrecer a sus espectadores. El arquitecto Srdjan Jovanovic Weiss y la curadora e historiadora del arte Katherine Carl de NAO (Normal Architecture Office), y la School of Missing Studies (Escuela de Estudios Faltantes) presentaron el proyecto participativo del que son co-autores, *Lost Highway Expedition* (Expedición de la Ruta Perdida). *Lost Highway Expedition* tuvo lugar durante agosto del 2006 a través de las capitales emergentes de los Balcanes Occidentales, viajando a las nueve ciudades de Ljubljana, Zagreb, Novi Sad, Belgrado, Skopje, Prishtina, Tirana, Podgorica y Sarajevo. La expedición buscaba aspectos positivos de la balcanización y exploraba las diferencias emergentes de cada nueva ciudad capital a lo largo de la ruta. Casi 300 arquitectos, artistas, escritores, curadores de toda Europa, los Balcanes Occidentales, y Norte y Sudamérica participaron en la ruta con organizaciones en cada ciudad, en actividades como discusiones, acciones de arte público, visitas guiadas, visitas a archivos y picnics. El artista establecido en Atenas, Vangelis Vlahos, presentó 1981 (*Allagi*), un proyecto de archivo que intenta examinar un periodo específico de la transición política y social de Grecia. 1981 (*Allagi*) está basado en el archivo de periódicos de “Eleftheros Kosmos” (Mundo Libre), el órgano de información oficial del régimen de los coroneles (1967-1974), encontrado en 2006 en un mercado de pulgas de Atenas. El proyecto de Vlahos intenta acercarse a la multifacética noción de cambio (*Allagi*) y examinar el impacto social de este concepto hoy, y se ocupa del momento que socialmente y políticamente ha sido visto como el fin del periodo de transición después de la Junta en Grecia. La diseñadora mexicana de modas Carla Fernández habló de su práctica como fundadora de FLORA, un laboratorio/taller de modas que viaja a través de México visitando comunidades indígenas y cooperativas de mujeres para crear textiles hechos a mano. Flora ha desarrollado una pedagogía única en la que los participantes de los talleres se comunican a través del diseño.

Moderada por Osvaldo Sánchez, director del Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, el último día de SITAC VI se cerró preguntando *¿Qué queda por hacer?* En enero de 2008, en un momento en el que el mercado global (del arte) alcanzó uno de sus máximos, la competencia para conseguir fondos entre las instituciones privadas y públicas creó un impacto crucial en qué tipo de arte se produce y qué se colecciona, por quién y para quién. ¿Pero cuál podría ser el rol crítico de las artes hoy? ¿Cuál es la tarea de los actores culturales y productores hoy? ¿Cuál es el rol de las instituciones de arte público? ¿Cuáles voces e historias están representando? ¿Qué queda (por hacer)? Hay un deseo y necesidad cada vez mayor para reconstituir el espacio para la crítica política y el discurso público. En su ponencia final John Beverley, profesor de literatura latinoamericana y de estudios culturales, se ocupó de “El giro neoconservador en la crítica cultural latinoamericana”, el cual provocó una vivaz discusión. Beverley afirmó que la crítica cultural en América Latina se está enfrentando ahora a un giro neoconservador, el cual según él viene — extrañamente — del campo tradicionalmente de izquierda que defiende el “valor estético”. Hoy en día hay una oposición entre estética de vanguardia y políticas populistas, entre el artista y el trabajador. Beverley indicó que esta forma de acción se alienaba de los sujetos subordinados y políticos populares que están empezando a emerger. Puso en cuestión la explicación tradicional de América Latina como un reflejo super-estructural de los efectos de la globalización y los nuevos movimientos sociales de intelectuales, artísticos y literarios que intentan re-territorializar una forma de autoridad cultural que fue erosionada por la hegemonía del neo-liberalismo. El artista español Carles Guerra, quien además es curador y crítico, habló de las “formas de participación que estamos soñando”. Afirmó que “ya no decidimos si participamos o no. La condición biopolítica de la producción cultural nos hace sentir como una audiencia cautiva” y que “participamos, lo queramos o no”. Preguntó si nosotros — como actores culturales — deberíamos resistir a las formas actuales de participación que se nos presentan a través de los medios culturales. Los artistas lituanos Gediminas y Nomedas Urbonas, quienes en los últimos quince años han colaborado juntos en su práctica, estaban estudiando la transformación de la sociedad en un periodo transicional de cambio en el escenario post-soviético. Su respuesta a la pregunta de qué se debería hacer es *Pro-test Lab*, una acción para salvar a una importante obra de arquitectura comunitaria, el cine Lietuva en Vilnius. La venezolana Gabriela Rangel, basada en Nueva York como Directora de Artes Visuales de la Americas Society, se enfocó en “68, modelo para desarmar”, presentando cómo, a través de sus exposiciones y publicaciones, se acerca a una parcial historia (del arte) agregando otras historias (del arte) al canon de la historia del arte que ha sido “escrito” fundamentalmente por instituciones (artísticas) europeas y norteamericanas. Lee Weng Choy es un escritor, curador y Co-director Artístico del centro de arte alternativo Substation en Singapur. En su presentación, Choy cuestionó “Crisis y acuerdo: o, qué esperamos de una conferencia de arte?”. Confesó que tales presentaciones en conferencias son en sí mismas algo así como una puesta en acto. Mencionó “Botones de pánico” y “Ritos y Reflexión”, refiriéndose a acciones y mecanismos que son ritualizados e institucionalizados. Como dice Choy, “los ritos mantienen o soportan al *status quo*, pero no tienen que ser institucionalmente conservadores. Los ritos también se refieren, por ejemplo, a la universidad como una institución de

valores liberales”. Concluyó introduciendo la responsabilidad del intelectual de intentar hacer algo que vaya más allá de los ritos: “el término *reflexión* significa las posibilidades del activismo intelectual — la tarea y agencia de la imaginación crítica”.

Ser la primera directora de SITAC que viene de fuera de América Latina fue un privilegio y quisiera agradecerle a todos los del PAC por esta invitación. Este evento no hubiera podido tener lugar sin la ayuda y contribución de muchos. Por lo tanto, quisiera agradecer a todos los patrocinadores institucionales, corporativos y privados de SITAC VI, especialmente a Eugenio López Alonso, Presidente Honorario del PAC, por su generoso apoyo. Mi más profunda gratitud va a Aimée Labarrere de Servitje y a Roberto Servitje por su generosidad sin precedentes. Me gustaría agradecer personalmente al Comité Asesor de SITAC, Ery Camara, Osvaldo Sánchez, Guillermo Santamarina y Patricia Sloane, por su confianza, amistad y continuo apoyo durante todo el proyecto, especialmente cuando la ubicación del evento tuvo que cambiar al último minuto debido al gran número de participantes. También el público que hizo el esfuerzo de estar con nosotros durante tres días en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco se merece un agradecimiento. Además, quisiera agradecer a todos los anfitriones de los varios estupendos eventos sociales y visitas que fueron organizados como un milagro. A Clara Rodríguez y al equipo en las oficinas del PAC, incluyendo todos sus voluntarios, quisiera agradecerles por hacer que SITAC funcionara tan bien. A Uzyel Karp y al Taller de Comunicación Gráfica quisiera agradecerles por su estupendo diseño y por la enorme pancarta. Mis gracias también a Guillermo Santamarina por su invención de las *Clínicas*, tan inspiradoras. Agradezco también a los moderadores y a los responsables de las *Clínicas* por hacerse cargo de los diferentes componentes del simposio, y a los traductores de las conferencias por el duro trabajo de traducir simultáneamente durante las largas horas del evento. Mis gracias también a la UNAM y al Director del Centro Cultural Universitario Tlatelolco Sergio Raúl Arroyo y a su equipo por su estupenda hospitalidad. Mi agradecimiento también a todos los ponentes cuyas contribuciones respondieron de manera profunda e inspiradora a *Lo que nos queda. What's left?... What remains?* y por ende hicieron que SITAC VI fuera un evento memorable. Por último, aunque no por ello menos importante, quisiera agradecerle a Viviana Kuri por su continua paciencia especialmente durante el duro proceso de hacer que esta publicación llegara a la imprenta, mientras yo ya estaba de vuelta a mis compromisos en el MIT.

## El derecho a la ciudad

David Harvey

Vivimos en una época en la que los ideales de los derechos humanos ocupan el centro de la escena política y ética. Mucha energía política se invierte en promover, proteger y articular su importancia para la construcción de un mundo mejor. En su mayoría, los conceptos que circulan son individualistas y basados en la propiedad privada y por ende no cuestionan las lógicas de mercado liberales y neoliberales y las formas de legalidad y acción estatal neoliberales. Sin embargo, hay ocasiones en las que el ideal se vuelve colectivo, por ejemplo cuando los derechos de las mujeres, los gays y las minorías pasan a un primer plano (una herencia del movimiento de los Derechos Civiles en los Estados Unidos, que era colectivo y con resonancia global). En lo que sigue quisiera explorar otro tipo de derecho colectivo, el derecho a la ciudad. Esto es importante porque ha revivido el interés por las ideas de Henri Lefebvre sobre el asunto tal y como fueron articuladas en relación al movimiento del 68 en Francia, al mismo tiempo que hay muchos movimientos sociales en el mundo cuyo objetivo es exigir el derecho a la ciudad. ¿Qué significa el derecho a la ciudad, entonces?

La ciudad, como el famoso sociólogo urbano Robert Park escribió alguna vez, es “el intento más consistente y, en conjunto, más exitoso del hombre por reconstruir el mundo en el que vive de acuerdo a los deseos de su corazón. Sin embargo, si la ciudad es el mundo que el hombre ha creado, es en consecuencia el mundo en el que está condenado a vivir. Por ende, indirectamente y sin ningún sentido claro de la naturaleza de su empresa, al hacer la ciudad el hombre se ha re-hecho a sí mismo.”

Si Park tiene razón en decir que al construir la ciudad nos hemos re-hecho a nosotros mismos, entonces la cuestión del derecho a la ciudad no puede separarse de la cuestión de qué tipo de personas queremos ser, qué tipos de relaciones humanas estamos buscando, qué relaciones con la naturaleza preferimos, qué estilo de vida deseamos, qué valores estéticos tenemos. El derecho a la ciudad es entonces mucho más que el derecho de acceso individual a los recursos que la ciudad encarna: es el derecho a cambiar a la ciudad de manera más acorde con los deseos de nuestro corazón. Es, además, un derecho colectivo más que individual ya que el cambiar la ciudad inevitablemente depende del ejercicio de un poder colectivo sobre el proceso de urbanización. Quiero defender la idea que la libertad de hacer y deshacernos a nosotros mismos y a nuestras ciudades es uno de los derechos humanos más preciados pero a la vez más descuidados.

Sin embargo, si como Park afirma hasta este momento hemos carecido de un sentido claro de la naturaleza de nuestra tarea, en primer lugar tenemos que reflexionar sobre cómo hemos sido construidos y reconstruidos a través de la historia por un proceso urbano impulsado hacia delante por poderosas fuerzas sociales. El sorprendente ritmo y escala de la urbanización en los últimos cien años significa, por ejemplo, que hemos sido reconstruidos



varias veces sin saber por qué, cómo o hacia dónde. ¿Ha contribuido esto al bienestar humano? ¿Nos ha convertido en mejores personas o nos ha dejado suspendidos en un mundo de anomia y alienación, rabia y frustración? ¿Nos hemos convertido en meras mónadas sacudidas en un mar urbano? Éste era el tipo de preguntas que preocupaba a muy diferentes comentaristas decimonónicos, como Engels o Simmel, los cuales ofrecieron críticas agudas de los personajes urbanos que surgieron en respuesta a la rápida urbanización. En nuestros días no es difícil enumerar todo tipo de descontentos urbanos en medio de transformaciones urbanas todavía más rápidas, pero parece que no tuviéramos el valor para hacer una crítica sistemática. ¿Qué podemos concluir, por ejemplo, de las inmensas concentraciones de riquezas, privilegios y consumismo en casi todas las ciudades del mundo en el medio de lo que hasta las Naciones Unidas define como un “planeta de barriadas” a punto de explotar?

Exigir el derecho a la ciudad en el sentido que yo le atribuyo aquí es exigir un cierto poder de moldear los procesos de urbanización, las maneras en las cuales las ciudades son hechas y rehechas y hacer esto de manera fundamental y radical. Desde su principio, las ciudades han surgido gracias a concentraciones geográficas y sociales de excedente de producto. La urbanización, por ende, ha sido siempre una suerte de fenómeno de clase, ya que los excedentes han sido extraídos de algún lugar y de alguien mientras que el control sobre el desembolso del excedente típicamente se encuentra en pocas manos. Esta situación general persiste en el capitalismo, por supuesto, pero en este caso hay una estrecha conexión con la eterna búsqueda del valor excedente que guía la dinámica capitalista. Para producir un valor excedente, el capitalista tiene que producir un excedente de producto. Como la urbanización depende de la movilización de un excedente de producto, surge una conexión interna entre el desarrollo del capitalismo y la urbanización.

Consideremos con mayor detenimiento lo que hacen los capitalistas. Empiezan el día con una cierta cantidad de dinero y lo terminan con más. El día siguiente se levantan y tienen que decidir qué hacer con el dinero extra que han ganado el día anterior. Se enfrentan a un dilema faustiano: reinvertir para conseguir aún más dinero o consumir su excedente en placeres. Las leyes coercitivas de la competencia los obligan a reinvertir porque si uno no lo hace, otro seguramente lo hará. Para seguir siendo un capitalista, parte del excedente tiene que ser reinvertido para hacer más excedente. Los capitalistas exitosos normalmente producen un excedente más que suficiente para también satisfacer su deseo por el placer. Sin embargo, el resultado de la perpetua reinversión es la expansión de la producción excedente a una tasa compuesta (de allí las curvas logísticas de crecimiento de la acumulación de capital observable y el paralelo crecimiento logístico de la urbanización bajo el capitalismo).

Las políticas del capitalismo son afectadas por la perpetua necesidad de encontrar terrenos rentables para la producción y la absorción del excedente de capital. Al hacer esto el capitalista se enfrenta con obstáculos hacia la expansión continua y sin problemas. Si hay escasez de fuerza de trabajo y los salarios son demasiado altos, entonces hay que disciplinar la fuerza de trabajo existente (los dos métodos mejores son el desempleo tecnológicamente inducido o un ataque al poder organizado de la clase trabajadora). Es necesario encontrar nuevos medios de producción en general y nuevos recursos naturales en particular. Esto incrementa la presión

sobre el ambiente natural para que produzca las materias primas necesarias y absorba los inevitables desechos. Las leyes coercitivas de la competencia también exigen la implementación continua de nuevas tecnologías y de formas organizacionales, ya que los capitalistas con mayor productividad pueden superar en competitividad a los que usan métodos inferiores. Las innovaciones definen nuevos deseos y necesidades, reducen el tiempo de facturación del capital a través de la aceleración y reducen la fricción de la distancia que limita el arco geográfico en el que el capitalista puede buscar suministro de mano de obra y de materia prima. Si no hay suficiente poder adquisitivo en el mercado entonces hay que encontrar nuevos mercados para expandir el comercio exterior, promoviendo nuevos productos y estilos de vida, creando nuevos instrumentos de crédito. Si, finalmente, la tasa de ganancias es demasiado baja, entonces la regulación estatal de la “ruinosa competencia”, la monopolización (fusiones y adquisiciones) y las exportaciones de capital a nuevos pastizales ofrecen vías de salida.

Si uno de los requerimientos arriba mencionados para la circulación continua de capital y la expansión se bloquea, entonces los capitalistas se enfrentan a una crisis. El capital no puede volverse a invertir para producir ganancias. La acumulación de capital se estanca o se detiene y el capital se devalúa (se pierde) y en algunos casos hasta es físicamente destruido. La devaluación puede asumir muchas formas. Las mercancías excedentes pueden ser devaluadas o destruidas, la capacidad productiva y el valor de los activos puede ser escrito en valor y dejado sin usar o el dinero mismo puede ser devaluado por medio de la inflación. Y en una crisis, por supuesto, el trabajo se devalúa por medio de un masivo desempleo. ¿De qué maneras, entonces, la urbanización capitalista ha sido dirigida por la necesidad de enfrentarse a estas dificultades y de expandir el terreno de la actividad capitalista rentable? Quiero sostener que juega un rol particularmente activo (junto con otros fenómenos como los gastos militares) para absorber el producto excedente que los capitalistas están permanentemente produciendo en su búsqueda por un valor excedente.

En primer lugar, consideremos el caso de París durante el Segundo Imperio. La crisis de 1848 fue una de las primeras crisis claras debidas a un capital excedente no utilizado y a un exceso de fuerza de trabajo y se sintió a nivel europeo. Fue particularmente fuerte en París y el resultado fue una abortada revolución por parte de los trabajadores desempleados y por aquellos burgueses utopistas que veían a la república social como el antídoto a la codicia capitalista y a la inequidad. La burguesía republicana reprimió violentamente a los revolucionarios pero no consiguió resolver la crisis. El resultado fue el ascenso al poder de Louis Napoleón Bonaparte, quien organizó un golpe de estado en 1851 y se proclamó emperador en 1852. Para sobrevivir políticamente, el emperador autoritario apeló a una extensa represión política de movimientos políticos alternativos pero también sabía que tenía que negociar con el problema del excedente de capital y lo hizo anunciando un amplio programa de inversión en infraestructura en la patria y en el extranjero. En el extranjero esto significó la construcción de ferrocarriles a través de Europa y en Oriente, así como el apoyo a grandes obras como el Canal de Suez. En la madre patria significó consolidar la red ferroviaria, construir puertos, avenar pantanos y otras acciones parecidas. Pero sobre todo comportó la reconfiguración de la infraestructura urbana de París. En 1853 Bonaparte trajo a Haussmann a París para que se encargase de las obras públicas.

Hausmann entendió con toda claridad que su misión consistía en resolver el problema del excedente de capital y del desempleo por medio de la urbanización. La reconstrucción de París absorbió enormes cantidades de mano de obra y de capital para los estándares de la época y, acompañada por la supresión autoritaria de las aspiraciones de la fuerza de trabajo parisina, fue un vehículo primario para la estabilización social. Hausmann se guió por los planos utópicos de Fourieristas y Saintsimonianos para reconstruir París que se habían discutido en los años de 1840, pero con una gran diferencia. Transformó la escala en la cual el proceso urbano había sido imaginado. Cuando el arquitecto Hittorf le mostró a Hausmann sus planos para el nuevo boulevard, Hausmann se los tiró diciendo “no es lo suficientemente ancho... usted lo hizo de 40 metros y quiero de 120.” Hausmann pensó la ciudad en una escala más amplia, anexó los suburbios, rediseñó barrios completos (como Les Halles) en lugar de sólo fragmentos y partes del tejido urbano. Cambió la ciudad completamente en lugar de al detalle. Para hacer esto necesitó nuevas instituciones financieras e instrumentos de crédito que fueron construidos según el modelo de Saint Simon. Lo que hizo en realidad fue ayudar a resolver el problema de la disponibilidad de exceso de capital al establecer un sistema Keynesiano de mejoras urbanas infraestructurales financiadas por crédito. El sistema funcionó muy bien por más o menos quince años y comportó no sólo la transformación de las infraestructuras urbanas sino también la construcción de una manera de vivir urbana completamente nueva y la construcción de un nuevo tipo de personaje urbano. París se convirtió en la “ciudad de la luz”, el gran centro del consumismo, el turismo y el placer — los cafés, las tiendas departamentales, la industria de la moda, las grandes exposiciones cambiaron la forma de vivir urbana de maneras tales que pudieron absorber grandes cantidades de excedentes a través de un burdo consumismo (el cual al mismo tiempo ofendía a los tradicionalistas y marginaba a los trabajadores). Sin embargo, en 1868 el sistema financiero y las estructuras de crédito en las que se basaba se derrumbaron. Hausmann fue derrocado, Napoleón III, desesperado, le declaró la guerra a la Alemania de Bismarck y perdió y en el vacío de poder que se creó después surgió la Comuna de París, uno de los más importantes episodios revolucionarios en la historia urbana capitalista.

Avancemos ahora a 1942 en los EEUU. El problema de disposición del exceso de capital que parecía imposible de resolver en los años treinta (y el consecuente desempleo) fue temporalmente resuelto por la inmensa movilización para el esfuerzo bélico. Sin embargo, todo el mundo tenía miedo de qué iba a pasar después de la guerra. Políticamente la situación era muy peligrosa. El gobierno federal estaba aplicando, en efecto, una economía nacionalizada, era aliado de la comunista Unión Soviética y fuertes movimientos sociales con inclinaciones socialistas habían surgido en los años Treinta. Todos sabemos la sucesiva historia de las políticas del Macartismo y la Guerra Fría (de las cuales había abundantes señales en 1942). Como Louis Bonaparte, una considerable dosis de represión política era exigida por las clases dominantes de la época. ¿Pero cómo resolver el problema del uso del excedente de capital? En 1942 en una revista de arquitectura apareció una larga evaluación de los esfuerzos de Hausmann. Documentaba con todo detalle por qué lo que había hecho era tan importante e intentaba un análisis de sus errores. El artículo lo había escrito nadie más ni menos que Robert Moses, quien después de la Segunda Guerra Mundial le hizo a la entera región metropolitana de Nueva York

lo que Hausmann a París. Es decir, Moses cambió la escala en la cual pensar los procesos urbanos y a través de un sistema de autopistas (financiadas por medio de créditos) y transformaciones infraestructurales, a través de la suburbanización y una completa reestructuración no sólo de la ciudad sino de toda el área metropolitana, absorbió el producto excedente y así ayudó a resolver el problema de la absorción del excedente de capital. Este proceso, a escala nacional, como en todos los mayores centros metropolitanos de EEUU (otra transformación de escala), jugó un rol crucial en la estabilización del capitalismo global después de la Segunda Guerra Mundial (éste fue un periodo en el cual los EEUU podían permitirse impulsar toda la economía global no comunista a través de déficit de comercio). La suburbanización de los EEUU no fue sólo cuestión de nuevas infraestructuras. Como sucedió en el París del Segundo Imperio, comportó una radical transformación en estilos de vida y produjo una manera de vivir completamente nueva en la que nuevos productos, desde vivienda a refrigeradores y aire acondicionado así como dos coches en la entrada y un enorme aumento en el consumo de gasolina jugaron un papel en la absorción del excedente. Este proyecto tuvo éxito hasta finales de los años 1970 cuando, como le sucedió a Hausmann, un diferente tipo de crisis empezó a surgir y Moses cayó en desgracia y sus soluciones fueron vistas como inapropiadas e inaceptables. Los tradicionalistas se reunieron alrededor de Jane Jacobs e intentaron contrarrestar el brutal modernismo de los proyectos de Moses. Pero los suburbios habían sido construidos y la radical transformación en el estilo de vida que esto había comportado tuvieron todo tipo de consecuencias sociales, por ejemplo conduciendo a las feministas de la primera ola a proclamar el suburbio y su estilo de vida como el locus de todas sus principales quejas. Y si la “hausmanización” de París tuvo un rol en explicar las dinámicas de la comuna de París, de la misma manera las cualidades sin alma de la vida suburbana tuvieron un rol fundamental en los dramáticos movimientos de 1969, cuando los descontentos estudiantes de clase media blanca se rebelaron, buscando alianzas con otros grupos marginados y uniéndose contra el imperialismo estadounidense para crear un movimiento que permitiera construir otro tipo de mundo incluyendo un diferente tipo de experiencia urbana. En París el movimiento para impedir la vía rápida en la Orilla Izquierda y la invasión del centro de París y la destrucción de los barrios tradicionales por parte de los invasores “gigantes elevados” de los que la Place d’Italie y la Tour de Montparnasse eran ejemplares, jugaron un rol importante en animar los procesos más amplios de la revuelta de 1968. Y en este contexto Lefebvre escribió su texto previsor en el que anticipaba, entre otras cosas, no sólo que el proceso urbano era crucial para la supervivencia del capitalismo y por ende estaba destinado a volverse un foco central de la lucha política y de clases, sino que este proceso estaba borrando paso a paso las distinciones entre ciudad y campo a través de la producción de espacios que estaban más claramente integrados uno con otro. El derecho a la ciudad tenía que significar el derecho a controlar todo el proceso urbano que estaba dominando cada vez más el campo (desde los negocios agrícolas hasta las segundas casas).

No obstante, al mismo tiempo que la revuelta del 68, en parte por nostalgia por lo que se había perdido y en parte anticipando la demanda de la construcción de un tipo diferente de experiencia urbana, tuvo lugar una crisis financiera en las instituciones de crédito que impulsó el boom en la propiedad a través de financiamientos con crédito. Esta crisis cobró

velocidad a finales de los sesentas hasta que todo el sistema capitalista cayó en una enorme crisis global, empezada por la ruptura de la burbuja del mercado global de propiedad en 1973, seguida por la bancarrota fiscal de la ciudad de Nueva York en 1975. Los días oscuros de los setenta estaban sobre nosotros y como había pasado ya tantas veces antes, la pregunta era ahora cómo rescatar al capitalismo de sus propias contradicciones y en esto, si la historia iba a ser una guía, el proceso urbano tenía que jugar un rol significativo. En este caso, como he mostrado en otro artículo, la respuesta a la crisis fiscal de NY de 1975 guió hacia la construcción de la respuesta neoliberal al problema.

Ahora adelantemos hasta nuestra coyuntura actual. El capitalismo internacional ha estado en una montaña rusa de crisis regionales y quiebras (el Este y el Sudeste asiático en 1997-8, Rusia en 1998, Argentina en 2001, etcétera) pero hasta ahora ha evitado una quiebra total aún frente al problema crónico del uso del exceso de capital. ¿Cuál fue el rol de la urbanización en la estabilización de esta situación? En los EEUU es un dato aceptado que el mercado de la vivienda ha sido un importante estabilizador de la economía, principalmente desde más o menos el 2000 (después de la quiebra del sector tecnológico de finales de los noventa). Absorbió gran parte del capital excedente directamente a través de nueva construcción (en el centro de la ciudad y en los suburbios) mientras que la rápida inflación de los precios activos de la vivienda respaldados por una derrochadora oleada de refinanciamiento de hipotecas a tasas de interés históricamente bajas estimuló el mercado interno de EEUU para los bienes de consumo y los servicios. El mercado global ha sido en parte estabilizado mientras los EEUU tiene enormes déficits de comercio con el resto del mundo, pidiendo prestados más o menos \$2 mil millones por día para alimentar su insaciable consumismo y la guerra en Afganistán e Irak financiada por deudas.

Pero el proceso urbano ha sufrido otra transformación de escala. En breve, se ha vuelto global. Así que no tenemos sólo que enfocarnos en los EEUU. Similares boom inmobiliarios en Gran Bretaña y España, así como en muchos otros países, han ayudado a alimentar la dinámica capitalista en maneras más o menos parecidas a lo que sucedió en los EEUU. La urbanización de China en los últimos veinte años ha sido de carácter diferente (con su fuerte énfasis en construir infraestructuras), pero aún más importante que la de EEUU. Su paso aumentó enormemente después de una breve recesión en 1997 o por ahí, tanto que China ha absorbido más o menos la mitad de las provisiones de cemento del mundo desde 2000. Más de 100 ciudades han superado la marca de un millón de pobladores en los últimos veinte años y los pequeños pueblos, como Censen, se han convertido en enormes metrópolis con hasta 10 millones de habitantes. Amplios proyectos infraestructurales, como diques o autopistas — también financiados contrayendo deudas — están transformando el paisaje. Las consecuencias para la economía global y la absorción del excedente de capital han sido significativas: Chile florece por la demanda de cobre, Australia prospera y hasta Brasil y Argentina se recuperan en parte por la fuerza de la demanda de China de materias primas. ¿Es la urbanización de China el principal estabilizador del capitalismo global? La respuesta ha de ser en parte sí. Pero China sólo es el epicentro de un proceso de urbanización que ahora se ha vuelto genuinamente global en parte a través de la sorprendente integración global de los mercados financieros que usan su flexibilidad para financiar por medio

de deudas proyectos urbanos desde Dubai hasta Sao Paolo y desde Mumbai hasta Hong Kong y Londres. El banco central chino, por ejemplo, ha estado activo en el mercado secundario de las hipotecas en EEUU mientras que Goldman Sachs ha estado fuertemente involucrado en el creciente mercado de propiedades en Mumbai y capital de Hong Kong se ha invertido en Baltimore. Cada zona urbana del mundo tiene su boom de construcción en plena oscilación en medio de una afluencia de inmigrantes empobrecidos que simultáneamente está creando un planeta de barriadas. Los booms de construcción son evidentes en Ciudad de México, Santiago de Chile, Mumbai, Johannesburg, Seúl, Taipei, Moscú y en toda Europa (en España tiene proporciones más dramáticas) así como en las ciudades de los países más capitalistas como Londres, Los Ángeles, San Diego y Nueva York (donde ahora más que nunca hay tantos proyectos urbanos a gran escala en movimiento). Proyectos de urbanización sorprendentes y en ciertos aspectos ridículos han surgido en Medio Oriente en lugares como Dubai y Abu Dhabi como una manera de recoger los excedentes surgidos de la riqueza del petróleo en las maneras más evidentes, socialmente injustas y ambientalmente más contaminantes posibles (como una pendiente para esquiar cubierta). Estamos asistiendo aquí a otra transformación en escala, una que hace difícil entender que lo que está sucediendo globalmente es en principio similar a los procesos que Haussmann manejó con tanta experiencia por un momento en el París del Segundo Imperio.

El boom urbanístico ha dependido, como los otros antes que él, en la construcción de nuevas instituciones financieras y acuerdos para organizar el crédito necesario para sostenerlo. Las innovaciones financieras puestas en marcha en los años ochenta, particularmente la aseguración y la consolidación de hipotecas locales para venta a inversores de todo el mundo, han jugado un rol crucial. Las ventajas de esto fueron muchas: se repartió el riesgo y se permitió que los conjuntos de ahorros excedentes tuvieran mejor acceso a la demanda de exceso de vivienda y también, en virtud de sus coordinaciones, bajó el precio de las tasas de interés agregado (mientras que al mismo tiempo generaba inmensas fortunas para los intermediarios financieros que consiguieron estos milagros). Pero repartir el riesgo no elimina el riesgo. Además, el hecho que el riesgo se pueda difundir ampliamente favorece comportamientos locales todavía más riesgosos, ya que el riesgo se puede transferir a otro lugar. Sin los controles adecuados de cálculo de riesgo, el mercado de hipotecas se salió de las manos y lo que le sucedió a los hermanos Pereire en 1867-8 y al derroche fiscal de la ciudad de Nueva York en los tempranos años setenta, se ha convertido ahora en la llamada crisis del crédito “subprime” y del valor libre de la vivienda, concentrada en primera instancia en y alrededor de ciudades estadounidenses con implicaciones particularmente serias para los americanos de origen africano de bajos recursos y para mujeres solteras que son cabeza de familia (una increíble instancia de un ataque contra el bienestar de americanos de origen africano y mujeres en el contexto de las fuerzas de clase). Esta crisis, con negativos impactos locales sobre la vida y las infraestructuras urbanas también amenaza la entera arquitectura del sistema financiero global y podría provocar una fuerte recesión. Distribuir el riesgo se convierte en distribuir el dolor (ya que un banco local en Alemania quiebra y también varios bancos franceses entran en dificultades). Los paralelismos con los años setenta son, para ponerlo en términos modestos, extraordinarios (incluyendo la respuesta de “dinero fácil” de la Reserva Federal de EEUU en 2008 que

seguramente generará en un futuro no muy distante fuertes corrientes de incontrolable inflación, como sucedió en los setenta a partir de estrategias similares). Pero la situación es todavía más compleja ahora y todavía es una pregunta abierta si una seria crisis en los EEUU pudiera ser compensada en otro lugar (e.g. en China, aunque aún aquí el ritmo de la urbanización parece estarse deteniendo). Pero el sistema financiero también está más estrechamente relacionado que nunca. El comercio manejado por computadoras a cada instante, cuando se sale de sus rieles, siempre amenaza con crear una gran divergencia en el mercado (ya está produciendo una increíble volatilidad en los mercados de acciones) que producirá una masiva crisis que requiere un completo re-pensamiento de cómo trabaja el capital financiero y los mercados de dinero, incluyendo su relación con los procesos de urbanización.

Como en todas las fases precedentes, esta muy radical expansión del proceso urbano ha traído como consecuencia increíbles transformaciones en el estilo de vida. La calidad de la vida urbana se ha vuelto una mercancía así como la ciudad misma, en un mundo en el que el consumismo y el turismo son aspectos fundamentales de la economía política urbana. La preferencia posmoderna por favorecer la formación de nichos de mercado, en la elección de estilos de vida urbanos y en los hábitos de consumo, rodea la experiencia urbana contemporánea con un aura de libertad de elección en el mercado, si uno tiene el dinero. Los centros comerciales, los complejos multicine y las conglomerados de tiendas proliferan (la producción de cada una de ellas se ha convertido en un gran negocio) así como los mercados artesanales, las tiendas de comida rápida, la cultura de las boutiques y, como Sharon Zukin lo indica, la “pacificación por medio del cappuccino”. Hasta el incoherente, insulso y monótono desarrollo suburbano que continúa dominando en muchas áreas ahora tiene su antídoto en el movimiento de un “nuevo urbanismo” que promociona la venta de la comunidad y un estilo de vida de boutique como si fuera un producto nuevo destinado a hacer realidad sueños urbanos. Éste es un mundo en el que la ética neoliberal de un intenso individualismo posesivo puede convertirse en una plantilla para la socialización de la personalidad humana.

También vivimos en ciudades cada vez más divididas, fragmentadas y tendientes al conflicto. Cómo vemos el mundo y definimos las posibilidades depende de en qué lado de las barricadas nos encontramos y a qué tipo de consumismo tenemos acceso. En las décadas pasadas el giro neoliberal ha restituido el poder de clase a las ricas élites. Catorce millonarios han surgido en México desde el giro neoliberal y México ahora puede presumir del hombre más rico de la tierra, Carlos Slim, al mismo tiempo que los ingresos de los pobres se han estancado o disminuido. Los resultados están indeleblemente grabados en las formas espaciales de nuestras ciudades, que cada vez más se convierten en ciudades de fragmentos fortificados, de comunidades cerradas y espacios públicos privatizados constantemente controlados. Especialmente en el mundo en desarrollo la ciudad:

se está dividiendo en diferentes partes separadas, con la aparente formación de muchos ‘micro estados’. Las colonias ricas que tienen todo tipo de servicios, como escuelas exclusivas, campos de golf, canchas de tenis y policía privada patrullando el área todo el día se entrelazan con asentamientos ilegales en los que hay

agua sólo en fuentes públicas, no hay sistemas de sanidad, la electricidad está pirateada por unos pocos privilegiados, las calles se convierten en ríos de barro cuando llueve y lo común es compartir las casas. Cada fragmento parece vivir y funcionar autónomamente, agarrándose fuertemente a lo que ha logrado arrebatar en la lucha diaria por la supervivencia.

Bajo estas condiciones los ideales de identidad urbana, ciudadanía y pertenencia, ya amenazados por el malestar cada vez más difundido de la ética neoliberal, se vuelven mucho más difíciles de sostener. Hasta la idea de que la ciudad puede funcionar como una política de un cuerpo político, un espacio en el que y desde el que los movimientos sociales progresivos pueden emanar, parece cada vez más inverosímil. La escala global de los propios procesos urbanos contemporáneos, por supuesto, lleva a un regreso político a lo local como el único espacio en el que puede ser posible una acción política significativa, aun por parte de las clases altas mientras llevan a cabo esquemas de elitización y mejoramiento. Sin embargo, de hecho hay todo tipo de movimientos urbanos sociales bajo los reflectores que buscan superar los aislamientos y reformular la ciudad en una imagen social diferente de la dada por los poderes de los desarrolladores urbanos respaldados por los recursos financieros, el capital corporativo y un aparato local estatal que cada vez razona más en términos empresariales.

Pero la absorción del excedente por medio de la transformación urbana tiene un aspecto todavía más oscuro. Ha comportado sucesivos brotes de reestructuración urbana a través de la destrucción creativa. Esto casi siempre tiene una dimensión de clase ya que normalmente son los pobres, los no privilegiados y los marginados de los poderes políticos los que sufren más por este proceso. Para conseguir el nuevo mundo urbano sobre las ruinas del viejo se necesita violencia. Haussmann destruyó las viejas barriadas de París usando poderes de expropiación supuestamente para el beneficio público y lo hizo en nombre del progreso cívico y la renovación. Deliberadamente planeó la eliminación de gran parte de la clase obrera y de otros elementos desobedientes del centro de París en el que constituían una amenaza para el orden público y el poder político. Creó una forma urbana en la que se creía (incorrectamente, como se mostró en 1871) que suficientes niveles de vigilancia y control militar eran posibles para asegurar que los movimientos revolucionarios podían ser fácilmente controlados por el poder militar. Sin embargo, como Engels indicó en 1872:

en realidad, la burguesía sólo tiene un método de resolver a su manera la cuestión de la vivienda, esto es, resolverlo de tal manera que la solución perpetuamente renueva otra vez la cuestión. Este método se llama ‘Haussmann’ [con lo cual] me refiero a la práctica que ahora se ha vuelto general de penetrar en los barrios obreros de nuestras grandes ciudades y particularmente en áreas situadas cerca del centro, aparte de si esto se hace en consideración a la salud pública, para embellecer la ciudad, en repuesta a la demanda de grandes recintos comerciales situados en el centro, por requerimientos de tráfico como el trazado de ferrocarriles, calles [que a veces parecen tener como objetivo hacer más difícil el combate con barricadas]... No importa

qué tan diferentes sean estas razones, el resultado es siempre el mismo; los escandalosos callejones desaparecen acompañados con abundante auto elogio por parte de la burguesía por este notable éxito, pero suelen aparecer en otro lado (...) los lugares en los que se engendran las enfermedades, los agujeros y sótanos infames en los que el modo de producción capitalista confina a nuestros trabajadores noche tras noche no se han abolido; sólo se han movido a otra parte. La misma necesidad económica que los ha producido en un primer lugar los produce en el siguiente lugar.

En realidad llevó más de 100 años completar el aburguesamiento del París central con las consecuencias que hemos visto en años recientes de revueltas y estragos en los suburbios aislados en los que los inmigrantes marginados y los jóvenes y trabajadores desempleados están cada vez más atrapados. El punto triste aquí es, por supuesto, que los procesos que Engels describió vuelven a repetirse una y otra vez en la historia capitalista urbana. Robert Moses “llevó un hacha de carnicero al Bronx” (en sus palabras infames) y los lamentos de los grupos y movimientos del barrio fueron muy fuertes, tanto que finalmente se unieron alrededor de la retórica de Jane Jacobs, sobre la inimaginable destrucción del valioso tejido urbano pero también de enteras comunidades de residentes y de sus redes de integración social establecidas desde hacía mucho tiempo. Sin embargo, en el caso de Nueva York y de París, una vez que el brutal poder de las expropiaciones del estado fuera exitosamente resistido y contenido, un proceso de transformación todavía más insidioso y canceroso ocurrió a través de la disciplina fiscal de los gobiernos urbanos democráticos, mercados de terrenos, especulación de propiedades y la clasificación del uso de suelo hacia aquellos usos que generaban a mayor tasa de ganancia financiera bajo el “uso mejor y más alto” del suelo. Engels también entendió demasiado bien de qué se trataba este proceso:

El crecimiento de las grandes ciudades modernas le da a la tierra en ciertas áreas, particularmente en aquellas situadas centralmente, un valor que aumenta artificial y colosalmente; los edificios que se construyen en estas áreas disminuyen este valor en lugar de aumentarlo, ya que ya no pertenecen a las circunstancias cambiadas. Se los demuele y se los reemplaza por otros. Esto tiene lugar sobre todo con las casas de los trabajadores que se encuentran situadas en el centro y cuyos alquileres, aún con el más grande sobrepoblamiento, nunca o sólo muy lentamente pueden aumentar más allá de un cierto máximo. Se los demuele y en su lugar se construyen tiendas, bodegas y edificios públicos.

Es deprimente pensar que todo esto haya sido escrito en 1872, ya que la descripción de Engels se aplica directamente a procesos urbanos contemporáneos en gran parte de Asia (Delhi, Seúl, Mumbai) así como a la contemporánea elitización de Harlem en NY. Un proceso de desplazamiento y expropiación, en breve, también se encuentra al centro del proceso urbano bajo el capitalismo y es el reflejo de la absorción de capital a través del desarrollo urbano. Una economía de expropiación es paralela a una economía de acumulación de capital.

Tómese en cuenta el caso de Mumbai en donde hay seis millones de personas que oficialmente son consideradas como habitantes de barriadas establecidas en terrenos sin ningún título legal (los lugares en los que viven son dejados en blanco en todos los mapas de la ciudad). Con el intento de convertir a Mumbai en un centro global financiero que rivalice con Shanghai,

el boom del desarrollo de propiedad aumenta su ritmo y la tierra que ocupan los habitantes de las barriadas aumenta de valor. Los poderes financieros, respaldados por el estado, empiezan un forzoso despeje de las barriadas, en algunos casos tomando posesión violentamente de un terreno ocupado por una entera generación por habitantes de barriadas. La acumulación de capital sobre la tierra a través de la actividad inmobiliaria aumenta exponencialmente ya que la tierra se adquiere prácticamente a tasa cero. ¿Recibe esta gente algún tipo de compensación? Los afortunados un poco. Pero mientras que la constitución india especifica que el estado tiene la obligación de proteger las vidas y el bienestar de toda la población, sin importar la casa o la clase, y de garantizar los derechos a una vivienda digna, la Suprema Corte de la India ha emanado juicios de procedencia y de no procedencia que reescriben este requerimiento constitucional. Ya que los habitantes de las barriadas son ocupantes ilegales y muchos no pueden probar definitivamente su residencia de largo plazo en la tierra, no tienen ningún derecho a una compensación. Conceder este derecho, dice la Suprema Corte, sería como darle un premio a un ladrón por sus acciones. Así que los habitantes de las barriadas o resisten y luchan o mueven sus pocas pertenencias para acampar en los bordes de las autopistas o a donde puedan encontrar un pequeño espacio. Un ejemplo parecido de expropiación (aunque menos brutal y más legalista) puede encontrarse en los EEUU a través del abuso de los derechos de expropiación que permite desplazar a residentes antiguos en viviendas razonables a favor de un uso mayor de la tierra (como condominios o grandes almacenes). Desafiada en la Suprema Corte de los jueces liberales ganaron al decir que era perfectamente constitucional que jurisdicciones locales se comportaran de esta manera para aumentar su impuesto a la renta de base.

En Seúl en los noventas las compañías constructoras y los empresarios inmobiliarios contrataron brigadas de tipos parecidos a jugadores de sumo que invadieron enteros barrios y con enormes martillos destruyeron no sólo las habitaciones sino todas las posesiones de aquellos que habían construido sus propias viviendas en las laderas de la ciudad en los años cincuenta en lo que en los noventas se iba a convertir en tierra de gran valor. La mayoría de estas laderas están ahora cubiertas con altas torres que no tienen huella de los procesos brutales de despeje de la tierra que permitieron su construcción. En China millones de personas han sido desposeídas de los espacios que han ocupado desde hace mucho tiempo. Al no tener derechos de propiedad privada, el estado puede simplemente sacarlos de la tierra por fiat ofreciendo un minúsculo pago en efectivo para ayudarlos a irse (antes de darle la tierra a los empresarios con un gran beneficio). En algunas instancias la gente se mueve de buena gana, pero también hay indicaciones de amplia resistencia, cuya usual respuesta es la brutal represión por parte del partido comunista. En el caso chino los que son desplazados suelen ser poblaciones en los márgenes rurales, ilustrando el significado del argumento de Lefebvre, previsto en los años sesenta, que la clara distinción que una vez existió entre lo urbano y lo rural estaba gradualmente desdibujándose en un conjunto de espacios porosos de desarrollo geográfico desigual bajo el mando del capital y del estado. Esto también es el caso en la India, donde la política de zonas de desarrollo económico especial ahora preferido por los gobiernos centrales y estatales está llevando a la violencia contra los productores agrícolas, la más grave de las cuales fue la masacre de Nandigram en Bengala Occidental, organizada por el partido marxista



que ahora gobierna, para dejar espacio para el capital indonesio de gran escala que está tan interesado en el desarrollo de propiedades como en el desarrollo industrial. En este caso los derechos de propiedad privada no ofrecieron ningún tipo de protección. Y lo mismo sucede con la propuesta aparentemente progresista de darle derechos de propiedad privada a las poblaciones de “paracaidistas” para darles los recursos con los cuales salir de la pobreza. Éste es el tipo de propuesta que ahora se discute para las favelas de Río de Janeiro, pero el problema es que los pobres, acosados por la inseguridad de sus ingresos y las frecuentes dificultades financieras, pueden ser fácilmente persuadidos a cambiar este bien por un pago en efectivo relativamente bajo (los ricos típicamente se niegan a entregar sus bienes a cualquier precio, lo cual explica por qué Moses pudo llevar el hacha de carnicero al Bronx pero no a Park Avenue). Mi apuesta es que, si la actual tendencia persiste, en 15 días todas esas colinas ocupadas por favelas estarán cubiertas por altos condominios con fabulosas vistas sobre la bahía de Río mientras que los antiguos moradores de las favelas se habrán ido a vivir a alguna remota periferia.

Podemos concluir que la urbanización ha jugado un rol crucial en la absorción del exceso de capital y lo ha hecho en escala geográfica cada vez más grande, pero al precio de un floreciente proceso de destrucción creativa que comporta privara las masas urbanas de cualquier derecho a la ciudad. Esto periódicamente termina en una revuelta, como los desposeídos de París se alzaron en 1871, buscando reclamar la ciudad que habían perdido. Los movimientos sociales urbanos de los años sesentas (en los EEUU después del asesinato de Martin Luther King en 1968) también buscaron definir una diferente manera de vivir en la ciudad, alternativa a la que les era impuesta por los empresarios capitalistas y el estado. Si como parece las dificultades fiscales en la actual coyuntura aumentan y la antes exitosa fase neoliberal, posmoderna y consumista de la absorción del excedente del capitalismo a través de la urbanización está por terminar y una crisis más amplia le sigue, entonces surge una pregunta: ¿a dónde está nuestro 68 o, aún más dramáticamente, nuestra versión de la Comuna? Como con el sistema fiscal, la pregunta está destinada a ser mucho más compleja justamente debido a que el proceso urbano ahora es global en sus objetivos. Hay signos de revuelta por todas partes (el malestar en China e India es crónico, hay guerras civiles en África, Latinoamérica está en fermento, los movimientos autonómicos están surgiendo por todas partes y hasta en los EEUU los signos políticos sugieren que la mayoría de la población está diciendo ya basta a las furiosas inequidades). Cualquiera de estas revueltas podría de improviso volverse contagiosa. Al contrario del sistema fiscal, sin embargo, los movimientos de oposición sociales urbanos y periurbanos, de los que hay muchos en el mundo, no están para nada relacionados. En efecto, muchos no tienen ninguna conexión los unos con los otros. Pero si de alguna manera pudieran reunirse, ¿qué pedirían?

La respuesta a esta última pregunta es bastante simple: mayor control democrático sobre la producción y el uso del excedente. Ya que el proceso urbano es un gran canal de uso, entonces el derecho a la ciudad se constituye estableciendo un control democrático sobre el despliegue del excedente a través de la urbanización. Tener un producto excedente no es una mala cosa: en efecto, en muchas circunstancias un excedente es necesario para una supervivencia adecuada. A través de la historia capitalista, parte del valor excedente ha sido recogido por el estado por medio de impuestos y en las fases de social democracia esta proporción aumentó

significativamente poniendo gran parte del excedente bajo control estatal. El proyecto neoliberal en los últimos 30 años se ha orientado a privatizar el control sobre el excedente. Los datos para todos los países de OECD muestran, sin embargo, que la parte del producto bruto absorbida por el estado ha sido constante desde los años setentas. El principal resultado de la agresión neoliberal, entonces, ha sido impedir que la porción del estado se expandiera como en los años sesentas. Una ulterior respuesta ha sido crear nuevos sistemas de gobierno que integren intereses corporativos y estatales y que, a través de la aplicación del poder del dinero, aseguren que el control sobre el desembolso del excedente a través del aparato estatal favorezca el capital corporativo y las clases altas. Aumentar la porción de excedente bajo control estatal podría funcionar sólo si el propio estado se volviera a poner bajo control democrático.

Pero cada vez más vemos que el derecho a la ciudad cae en las manos de los intereses privados o casi privados. En la ciudad de Nueva York, por ejemplo, tenemos un alcalde millonario, Michael Bloomberg, quien está remodelando la ciudad según líneas favorables a Wall Street y a elementos de clase capitalista transnacionales, mientras que sigue vendiendo la ciudad como la mejor ubicación para negocios de gran valor y como un estupendo destino para turistas, de esta manera convirtiendo Manhattan en una gran comunidad cerrada para los ricos. En Seattle el millonario Paul Allen manda y en el DF Carlos Slim ha mandado repavimentar las calles del centro para acomodar la mirada turística. Y no sólo son los individuos ricos los que ejercitan un poder directo. En New Haven, sin recursos propios para la reinversión urbana, es Yale, una de las universidades más ricas del mundo, la que está rediseñando el tejido urbano para acoger sus necesidades. Johns Hopkins está haciendo lo mismo en Baltimore y Columbia planea hacer lo mismo en NY (provocando la resistencia de los movimientos de barrios en ambos casos). El derecho a la ciudad, así como se lo ha constituido ahora, está planteado en términos demasiado estrechos, en la mayoría de los casos en las manos de pequeñas élites políticas y económicas que están en condiciones de darle forma a la ciudad según sus propios deseos particulares.

Todavía está por verse un coherente movimiento de oposición cuyo objetivo sea obtener mayor control sobre los usos del excedente (por no hablar sobre la condiciones de su producción). El derecho a la ciudad debe ser articulado como una exigencia y debe regresar al centro de la escena, precisamente porque se concentra en quién es el que maneja la conexión íntima que prevalece, desde tiempos inmemoriales, entre la urbanización y la producción y uso del excedente. La democratización del derecho a la ciudad y la construcción de un amplio movimiento social para ganar mayor control sobre el uso del excedente es imperativa. La economía de la expropiación debe ser limitada si no abolida a expensas de la economía de una infinita acumulación de capital de la consolidación del poder de clase.

En enero de 2008 una gran pancarta colgaba en la Plaza de las Tres Culturas en México, escena de una trágica masacre de estudiantes en 1968. Citaba a André Breton: “‘CAMBIAR EL MUNDO’ DIJO MARX; ‘CAMBIAR LA VIDA’ DIJO RIMBAUD; ESOS DOS CONSIGNAS PARA NOSOTROS SON UNA MISMA.” Parece un muy buen grito de unificación para un movimiento que recupere la ciudad de la que han sido excluidos y con frecuencia desposeídos.

Traducido por Laura Moure.

Panel I

**Yvonne P. Doderer** (Profesora de Estudios de Género e Investigación Urbana, Universidad de Ciencias Aplicadas, Düsseldorf)

**Oliver Marchart** (Profesor de Sociología en la Universidad de Lucerna)

**Santiago García Navarro** (Escritor, Buenos Aires)

## Fragmentos para la cultura, el arte y los intelectuales en la era del capitalismo desatado

Yvonne P. Doderer

La pregunta sobre cómo definir el espacio social en relación a las condiciones humanas de existencia sigue pendiente. Mientras tanto, es claro que la concepción universalista de tales relaciones es tan obsoleta como las definiciones generales de cultura, arte y política. Sin embargo, el final de las grandes narrativas no es el final de la necesidad de pensar sobre las actividades humanas y las acciones. Como ya lo había destacado el filósofo del siglo XVII Spinoza, no para reírse de ellas, no para quejarse de ellas ni tampoco para condenarlas, sino para entenderlas.<sup>1</sup> Y es el propio Spinoza quien, por primera vez, muestra que la cuestión de la existencia no sólo está relacionada con ideas, sino también con prácticas incorporadas — prácticas incorporadas como formas de vida. Estas prácticas, estas formas de vida están constituidas por elementos imaginarios, emocionales y epistémicos. Y otra vez es Spinoza quien menciona que la democracia se sustenta en la legislación auto-definida de la comunidad.

Esta área en la que el simposio tiene lugar, Tlatelolco, nos recuerda de manera especial que el poder gubernamental no solamente emana del pueblo sino que se convierte en propiedad de los líderes. Al mismo tiempo, nos recuerda también que la hegemonía no sólo implica consenso sino también represión y arbitrariedad, cargando incluso con la muerte de personas.

Sin embargo, este lugar también nos recuerda de los poderes más fuertes que los humano-sociales. Me parece por tanto pertinente remitir a la “Leibgebundenheit” —una expresión alemana y un término filosófico que aquí uso en un sentido contemporáneo y también haciendo referencia a la filósofa austriaca Elisabeth List.<sup>2</sup> Este término podría ser traducido como la conciencia ligada al cuerpo o que vive sólo si tiene un cuerpo.

Aquí el cuerpo es entendido no sólo como un cuerpo individual, socializado y sexuado, sino como la morada de la conciencia, del conocimiento social y de la memoria cultural. La base de este cuerpo viviente es la vida misma, compartida por todos los seres.

“Quizá una parte del bien reside en la vida misma”, nos hace notar el filósofo Aristóteles.<sup>3</sup> Pero hoy en día esta vida misma parece cada vez más en peligro. No en su entidad, sino en el sentido de una avanzada crítica de los sistemas sociales, culturales y naturales, tal como podemos ya observarla ahora. Hoy la cultura y la realidad social como una expresión de condiciones sociales, políticas y económicas no puede analíticamente seguir siendo separada — si la

<sup>1</sup> Baruch Spinoza, “Tractatus politicus”, citado en Robin Celikates, “Demokratie als Lebensform” en *Die Macht der Menge. Über die Aktualität einer Denkfigur bei Spinoza*, editor Gunnar Hindrichs, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2006, p. 47.

<sup>2</sup> Cfr. Elisabeth List, *Die Präsenz des Anderen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993.

<sup>3</sup> Ver Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002 (orig. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vity*, Torino 1995).

cultura no sólo es entendida como obras intelectuales, imaginativas y creativas sino también como varias formas de vida social y de expresión cultural. Pero en última instancia la cultura, la realidad social y la naturaleza no pueden ser divididas porque no sólo la cultura y la realidad social sino también la naturaleza está construida por el discurso. La naturaleza es un efecto de los aparatos culturales de construcción y de tales relaciones de poder que ocultan que son producidas por el discurso. Esto no significa que la naturaleza no exista, pero significa que no “sabemos” cuál es su naturaleza, cuál es su sustancia final.

Asumir tal posición implica aceptar la “Leibgebundenheit,” el viviente que depende de tener un cuerpo, sin reducir la conciencia sólo al cuerpo ni por una separación dualista del cuerpo y el alma, la natura y la cultura. En términos de sistemas naturales, el peligro se debe no a los procesos de cambio sino a la velocidad con la cual tienen lugar. Aunque la naturaleza sea muy paciente, es capaz de saltos y de cambios repentinos de sus condiciones. La crisis climática, tal como es mencionada en los medios de manera sensacional, no es una catástrofe para el clima y la vida misma. Antes que nada, es una cantidad acumulativa de catástrofes pequeñas, medianas y grandes causadas sobre todo por sistemas socio-económicos. Como ya sabemos, los desastres naturales no cambian las condiciones de poder y las diferencias de clase, raza, género o cultura, sino que las profundizan. Finalmente, la materialidad del mundo, al menos de la vida misma, no puede ser completamente trascendida o virtualizada —pero sí puede ser naturalizada. La contemporánea racionalización de la racionalidad tiene su equivalente en la naturalización de la naturaleza— esto es en particular lo que una teoría feminista post-estructuralista critica, por ejemplo en conjunción con la cuestión de género en el cuerpo.

“Quizás una parte del bien reside en la vida misma” —Aristóteles añade una restricción— “si lo doloroso de la vida no prevalece demasiado” —si la vida misma no es abrumada por la presión de la reproducción.<sup>4</sup> Pero hoy estamos en el medio de un puro capitalismo desatado, multinacional, oculto y legal que se despliega sin escrúpulos y sin control, dirigiéndose hacia el cumplimiento de su lógica de la concurrencia, conveniencia, enriquecimiento y finalmente, auto-destrucción. Las implicaciones y los resultados de esta crisis en curso del capitalismo ya se han vuelto visibles: las condiciones de vida y de trabajo de gran número de la población del mundo se han vuelto cada vez más precarias, por no decir bárbaras. Las guerras futuras se harán no sólo por la hegemonía política o las materias primas, sino también por el acceso a recursos como el agua limpia, la comida y el aire fresco.

Las consecuencias de este capitalismo desbocado, la pregunta “¿qué queda?”, puede desarrollar una dimensión que hasta el momento ha permanecido fuera del pensamiento y que podría rebasar el totalitarismo del siglo XX y sus máquinas de destrucción del ser humano. Y este pasado de totalitarismo y sus antecedentes históricos, como el colonialismo, todavía siguen siendo reprimidos, especialmente en la memoria cultural y política de Occidente.

Pero hoy en día la pregunta “¿Qué queda?” debe ser preguntada también en conexión con los sistemas post y neo coloniales, las guerras, los genocidios, los conflictos armados, la

supresión política, el abuso sexual como arma militar y la migración forzada. ¿Hay memoria? Si sí, ¿quién nos recuerda estos eventos, sus víctimas, y sobre todo, de qué manera se los recuerda? ¿Podría ser que el olvido sea inevitable porque el tiempo tiene que seguir adelante? Quizás porque lo que permanece, debido a que la “consistencia del mundo” — para usar un término de la filósofa Hannah Arendt — está contenida no en la vida sino en las cosas — aunque sea sólo en nuestra carne muerta y en nuestros huesos.

Aun en el día de hoy el “Leibgebundenheit”, el viviente que depende de tener un cuerpo, hace experiencia de su totalización en la vida desnuda, en el *homo sacer*. El *homo sacer* es el ser humano en el estado de emergencia, tal como el filósofo Giorgio Agamben lo o la describe.

El *homo sacer* es el ser humano física y psíquicamente destruido que se encuentra en un campo de concentración o que es un refugiado desplazado. El *homo sacer* es el que se encuentra detrás de toda ley y derecho, “el que puede ser asesinado pero no se le permite sacrificarse.”<sup>5</sup> Él o ella es *sacer/sagrado* sólo en tanto que se lo puede matar sin cometer un homicidio. El *homo sacer* es la culminación de la violencia que un ser humano puede experimentar.

Esa violencia — el dolor físico, el miedo, la ira, la rabia, la frustración, la demanda, la denuncia, la desesperación, el grito, la indignidad, la auto-compasión, el hambre, la sed, la impotencia, el auto-abandono, el vacío, la inhibición, la apatía total, finalmente: el *deseo* de morir — en última instancia, el individuo es sólo sufrimiento. El individuo puede ser consolado y obtener solidaridad de alguien — pero la inmediatez de la experiencia de violación permanece en el propio cuerpo viviente. Esta inmediatez sólo puede ser recordada por el individuo — y esta memoria pasa al reino de los muertos. Ninguna narrativa puede narrarlo, ningún museo puede exhibirlo, ninguna fotografía puede documentarlo, ningún memorial puede demostrar esta dimensión de experiencia en extenso/completamente. Pero lo que la narrativa, la exhibición, la fotografía, etc. puede hacer es reconstruir esta experiencia. Esta reconstrucción tiene la tarea de mediar estas experiencias en el presente y *como* presente. Porque “sólo la memoria interventora libera el presente contenido en el pasado — y que permanece en esta condición por el simple recordar”, como lo señala el sociólogo Pierre Bourdieu.<sup>6</sup> A este punto tienen lugar los problemas de las culturas de la memoria: ¿cuáles eventos serán recordados? ¿Cuáles víctimas y comunidades serán recordadas de cuáles maneras? ¿Quién conserva los documentos de la memoria bajo control, quién tiene acceso a ellos, cómo se dará tal accesibilidad? ¿En dónde y de qué maneras estos documentos serán almacenados, clasificados, combinados, colgados, ajustados, ubicados, mostrados, etcétera? ¿En cuáles contextos discursivos serán localizados? ¿Qué función, qué objetivo tiene la memoria? Y finalmente, ¿quién puede hablar de estas cosas y quién lo hace y de cuál posición? La dificultad de estas preguntas surge una y otra vez. ¿Pero la historia nacional-socialista de Alemania terminó con el establecimiento del Museo Judío y el emplazamiento de Memorial a los Judíos Masacrados de Europa — el memorial central alemán del Holocausto de seis millones de víctimas? ¿Es suficiente

<sup>5</sup> Ibid., p.18.

<sup>6</sup> Pierre Bourdieu; Hans Haacke, *Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p.119 (orig: *Libre-Échange*, Éditions du Seuil, 1994).

<sup>4</sup> Ibid.



una memoria nacional ritualizada para instalar una toma de conciencia sobre la producción de la historia?

¿No será también una expresión de negligencia buscada con todos los medios?

“La historia se está haciendo, va hacia delante” — éste era el título de una canción de una famosa banda *new wave* alemana, Fehlfarben, de los ochentas. Aunque la banda se arrepintió de esta canción, estas líneas mostraban que la sociedad alemana estaba lista para historizar su responsabilidad y para implementar una “normalización” de su conciencia histórica: una “normalización” que permitió otra vez la participación de Alemania en una guerra, como en los noventa en la ex Yugoslavia y más tarde en Afganistán; una “normalización” que permitió la reintroducción de “valores” como nación, orgullo nacional y virtudes con connotaciones masculinas (y esto fue evidente especialmente en el último campeonato mundial de fútbol: finalmente, y sin malos sentimientos, era posible que la bandera alemana ondeara otra vez); una “normalización” que descartaba la historia de la “vieja” República Federal como un “camino especial” con la unidad alemana en 1989 y finalmente una “normalización” que rechazaba el pluralismo multicultural, el antifascismo, el pacifismo y el antimilitarismo como ya insostenibles. Irónicamente, no fue un gobierno alemán conservador sino el gobierno de los social-demócratas y del Partido Verde quien concluyó estas “normalizaciones”, por ejemplo participando otra vez en una guerra. Esto es más difícil todavía de aceptar ya que especialmente el establecimiento del Partido Verde fue el resultado de largas batallas a favor del cambio en la sociedad alemana, por parte de movimientos de izquierdas, feministas y ambientalistas. La dimensión política y la dificultad de la pregunta por la memoria cultural también surgió en relación al Museo Nacional Francés de Historia de la Inmigración, la “Cité nationale de l’histoire de l’immigration” en París. Desde los noventa, este museo fue exigido por los historiadores para instalar un espacio público que lidiara con la historia social de la migración en Francia. Los historiadores críticos y los operadores culturales trabajaron en el concepto de este museo. El resultado es una mezcla de representaciones parcialmente críticas pero sobre todo vagas de la historia francesa de la migración y de las políticas coloniales. Sin embargo, poco antes de su apertura en octubre de 2007, ocho historiadores del consejo de asesores del museo dieron marcha atrás en ocasión de la constitución de un Ministerio de Inmigración e Identidad Nacional. No querían que se aprovecharan de ellos en nombre del siniestro término político de “identidad nacional”. Esta identidad ya ha sido afectada por la continuada lúgubre situación social de los migrantes franceses. Sus esfuerzos por ser incluidos en la sociedad francesa son combatidos por una intensificada política migratoria, por fuerzas militarizadas de control de las revueltas y por la deportación. En este contexto es casi cínico utilizar la palabra “cité” para un museo. Porque en francés la palabra *cité* significa comunidad y está asociada con el derecho de asistencia (*droits de cité*) y de ciudadanía (*droits du citoyen*). “En el campo de la política — pero no sólo en él — la cultura oficial y el respecto que ella exige condena al silencio a aquellos que no son aceptados como agentes de esta cultura”, como lo determina Bourdieu.<sup>7</sup> Respecto al rol de los

<sup>7</sup> Pierre Bourdieu, *Die verborgenen Mechanismen der Macht*, Hamburgo, VSA, 1992, p. 27.

museos, por lo tanto, es necesario pensar sobre cómo las comunidades pudieran ser incluidas, no como una audiencia pasiva sino como agentes activos.<sup>8</sup> Y esto también comporta cuestionar la idea del museo como un espacio-contenedor-de memoria- gubernamental-singular de manera más radical de cómo ha sido hecho hasta ahora, para reconstruir este espacio y finalmente politizarlo en el sentido de una memoria interventora que libera el presente.

Pero no sólo es la memoria interventora la que puede liberar el presente. En especial el arte puede desafiar las efectivas construcciones de la realidad abriendo espacios más allá de los dominantes principios de la racionalización. El arte — para seguir al sociólogo y filósofo de izquierdas de los años setenta, Herbert Marcuse — puede revolucionar la experiencia del individuo y convertirse en un “factor político”<sup>9</sup> por su subjetividad, sensualidad y estética. Marcuse ve especialmente en las artes el potencial para luchas contra la alienación social y la dominación política. Aquí Marcuse se refiere a la radicalización de la libertad estética, al “poder estético de la imaginación” como un poder que impulsa la real liberación de la gente. Por otro lado, siguiendo a Marcuse, el arte puede legitimar la dominación produciendo una “bella apariencia”<sup>10</sup>, velando su realidad. Este análisis del ambivalente doble carácter del arte fue influido por una parte por las nacientes industrias culturales y culturas de masa y por el otro por los movimientos de liberación de estudiantes, trabajadores y mujeres de 1968.

Hoy en día estamos en un estado avanzado en muchos sentidos. El arte se está volviendo cada vez más un factor de distinción y representación para la economía y la identidad corporativa. El mercado del arte tiene éxito y hasta el sistema del arte se orienta hacia la atención mediática, se vuelve atractivo para el público y la economía de negocios. Hoy no sólo la vieja burguesía, los nuevos ricos y los coleccionistas privados sino también los bancos y las compañías coleccionan arte. La colección de arte del Banco Alemán, por ejemplo, incluye más o menos 20 000 de las mejores piezas de arte moderno o contemporáneo — todas piezas que un museo público no podría permitirse nunca y que no son accesibles al público.

Pero lo que cambia todavía más el rol del arte y la cultura es la política gubernamental bajo el signo del neoliberalismo y el “Nuevo Gobierno”. Podría describir y resumir esta política como “homogeneización por economización” y más aun como una erosión de las responsabilidades gubernamentales. Los gobiernos nacionales y locales concentran el dinero público sobre todo en la expansión de la economía capitalista. Promueven el “libre mercado” por la desregulación y la privatización de los deberes gubernamentales. Las consecuencias de este tipo de políticas son una mayor corrupción, una masiva pérdida de participación democrática, una intensificación de las fronteras ya existentes entre las minorías y las mayorías, una pérdida de acceso a recursos como educación, arte y cultura, y finalmente un cada vez más marcado declive de las condiciones de vida. El estado nacional se convierte en un

<sup>8</sup> Cfr. Ivan Karp, “On Civil Society and Social Identity”, en Karp, Ivan; Mullen Kreamer; Christine Lavine; D Steven, *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*, Washington / Londres, Smithsonian Institution Press, p.12.

<sup>9</sup> Herbert Marcuse, “Kunst in der eindimensionalen Gesellschaft”, en *Nachgelassene Schriften / Herbert Marcuse*, Bd.2: *Kunst und Befreiung*, editor Peter-Erwin Jansen, Lüneburg, Zu Klampen, 2000, p.83.

<sup>10</sup> *Ibid.*

“estado corporativo” — no perdiendo autoridad gubernamental sino usando esta autoridad sólo para las exigencias de la economía. Con esta política, el arte y la cultura se convierten en útiles instrumentos para etiquetar estéticamente a la hegemonía política y el consumismo y para conservar el bello aspecto del capitalismo. La posibilidad del arte para producir no sólo una afirmativa sino también una “apariencia real”<sup>11</sup> pierde poder. Por “apariencia real”, Marcuse entiende la capacidad del arte de recordar a la sociedad burguesa del no-cumplimiento de sus promesas como igualdad, democracia y humanidad. O para decirlo en palabras más actuales: el arte como una práctica imaginativa y analítica puede abrir nuevos espacios de posibilidad y desarrollar nuevas estrategias que van más allá de las condiciones y restricciones existentes. En este sentido el arte puede ser subversivo. Pero especialmente este tipo de arte es absorbido y desarmado de manera evidente por industrias culturales cada vez más y más perfectas y por el poder de los medios de manejar la información en todo el mundo de manera similar.

Esta absorción también afecta al campo intelectual, un campo que de por sí ya está asediado. En sí mismo el campo intelectual puede ser leído como un juego que sigue sus propias reglas respecto a los poderes, posiciones y posibilidades. También es influido por poderes externos que lo afectan desde el exterior. Y en este sentido me parece pertinente regresar al concepto de “intelectual orgánico” de Gramsci. El “intelectual orgánico” es el que organiza la resistencia contra la hegemonía, la autoridad y el consenso en un nivel simbólico, semántico y cultural. En términos de una actualización del concepto de Gramsci surgen ciertas cuestiones a las que me referiré sólo brevemente.

En primer lugar: en las batallas sobre la hegemonía predominante las bases de la economía capitalista — el trabajo abstracto, la merceificación y la ciudadanía que comporta la separación entre el burgués y el ciudadano — esta base como estructura legal de la sociedad no es rechazada en la concepción de Gramsci. Desde mi punto de vista, éste es un punto débil en el argumento de Gramsci porque Gramsci no toca el estado como una estructura constitutiva y un elemento de la sociedad. Y como ya lo había notado Karl Marx: ni el estado ni el mercado pueden formar una comunidad humana. O para decirlo en otras palabras: el autoritarismo del estado es sólo la equivalencia complementaria del autoritarismo del mercado, tal como ya lo hemos experimentado en los sistemas comunistas. Ciertamente, hoy es casi imposible imaginar una sociedad sin alguna forma de organización gubernamental. Por ende, Gramsci ofrece un enfoque útil para un ulterior desarrollo de teorías del estado.

En segundo lugar: ¿hasta qué punto puede la clase dominante volverse obvia en sociedades altamente funcionarizadas y complejas? ¿En sociedades en las que cada ser humano está cada vez más individualizado y asilado? Ciertamente, las élites dominantes y políticas pueden ser establecidas asegurando su ganancia y sólo persiguiendo sus intereses. Ciertamente, es más que cínico si un gran gerente “gana” 30 millones de dólares o más por año. Ciertamente, el cuarto mundo ya llegó al primer mundo. ¿Pero quién es responsable de qué y sobre todo quién puede ser considerado responsable?

---

<sup>11</sup> Ibid.

En tercer lugar: hoy, el tradicional antagonismo de clase está superado. Pero esto no significa que no haya grupos marginados y subalternos así como diferencias de clase. Lo que significa es que estos mismos grupos no son ya comunidades homogéneas y grupos fácilmente clasificables.

En cuarto lugar: al sobre estimar la superestructura cultural, hasta varios intelectuales de izquierdas no toman en consideración que las diferencias socio-económicas y no las diferencias étnicas o culturales son la base de muchos problemas en las sociedades.

En quinto lugar: en términos de la sociedad civil, hoy existen todavía movimientos de izquierdas, feministas, anticapitalistas, migrantes, *queer*, sociales y urbanos y no pocos artistas, productores culturales e intelectuales participan en ellos. Estos movimientos consisten en intelectuales que son parte y representan grupos subalternos y marginalizados. Estos grupos son definidos y constituidos en un nivel simbólico y semántico por estos intelectuales. Pero tales representaciones pueden llevar a callejones sin salida, al menos teóricos, como es evidente en términos de políticas de la identidad, por ejemplo. Aquí, el problema es identificar un sujeto o una clase situada, como por ejemplo, “mujeres”. Además, los discursos críticos y los públicos alternativos son formados y deformados exactamente por los discursos, instituciones e incorporaciones que desean contradecir y cambiar. Es común que esta influencia, viceversa, implique una despolitización — tal como puede verse en conjunción, por ejemplo, con los movimientos de liberación gay y femenina.

En sexto lugar: las consecuencias de todas estas preguntas puede no ser que uno deje de luchar contra la clase, raza, género, explotación, supresión y dominio de las élites. Aquí los intelectuales tienen realmente que intervenir y asumir una posición política comunicando sus análisis críticos en público. A largo plazo y junto con otras comunidades activistas, esto podría ofrecer la posibilidad de crear una nueva alianza estratégica de poderes revolucionarios en el sentido de una multitud — una multitud que va más allá de la nación, el estado y la economía capitalista así como más allá de las categorías de clase, raza y género.

Finalmente: para resistir a ser absorbidos por el consenso general, el *mainstream* y la despolitización, como intelectual crítico hay que reflexionar sobre todas estas ambivalencias. Esto significa cuestionar la propia posición y las formas de representación, una y otra vez, y todavía, más, cultivar la conciencia “que el ser humano es más ilimitado que el ciudadano y que la vida humana es más ilimitada que la vida política,”<sup>12</sup> para citar otra vez a Karl Marx. Al día de hoy, es la “Leibgebundenheit” y la vida misma que nos recuerdan que las comunidades políticas tienen que garantizar el derecho y la posibilidad de que cada miembro viva en la auto-determinación física y psíquica, con dignidad y aceptación.

Traducido por Laura Moure.

---

<sup>12</sup> Karl Marx; Friedrich Engels, *Werke*, Vol. 1, Berlín, Dietz Verlag, 1976, p. 408.

## La función artística

Oliver Marchart

La idea de arte público, de arte en la esfera pública o en el interés público, ha sido muy discutida en las últimas décadas. El arte ha dejado su lugar usual en las instituciones de arte y ha salido a la calle. No sólo al aire libre, en la naturaleza, como el Land Art, o en el espacio urbano, para adornar fachadas o plazas urbanas con fuentes o esculturas, sino en el espacio abierto de la *esfera pública política*. Esa esfera pública (en el sentido político) tiene que ver sobre todo con la *libertad* de actuar políticamente — tiene que ver más con formas de acción política que con el espacio de las zonas urbanas de tráfico. En otras palabras, han surgido ciertas prácticas de arte porque es más importante estar conectado con prácticas políticas que con las mismas instituciones de arte. Esto, a su vez, necesariamente tiene efectos en nuestro concepto de la esfera pública — y también en nuestro concepto de institución. Nos enfrentamos a la pregunta: ¿Qué parte del arte público es público? Y, *in extenso*, ¿qué parte del arte político es político? Pocas veces se hace esta pregunta fundamental y, desde mi punto de vista, casi nunca se responde a ella de manera adecuada. Lo mismo se ha de decir sobre la respuesta (si es que se hace la pregunta) sobre la función del artista y, me gustaría agregar, del curador al producir arte político. En efecto, los límites entre los roles de “curador” y de “artista” en este tipo de práctica de arte político a veces se difuminan. Si empezáramos no con el individuo empírico sino con la *función* que es llevada a cabo por medio de ciertas actividades, puede ser que lleguemos más cerca de una respuesta. Me gustaría defender la siguiente tesis: la función del artista reside en la *organización de la esfera pública*.

Esta respuesta es trivial sólo si se cree que una exposición o un espacio expositivo ya es una “esfera pública” simplemente porque es accesible al “público”. Sin embargo, el acceso universal es sólo un criterio mínimo y no siempre este criterio es cumplido. Nuestro uso normal de la expresión *esfera pública* frecuentemente nos oculta su verdadero significado. Por ejemplo, los medios de comunicación de masa son considerados “esfera públicas” aunque casi ninguna persona común tenga acceso a ellos, excepto en los programas televisivos a los que el público puede llamar o las páginas de los periódicos reservadas a las cartas de los lectores al editor. En efecto, la discusión no tiene ningún criterio suficiente a partir del cual poder describir de manera significativa la esfera pública. Esto se debe a que no es únicamente la accesibilidad que convierte al espacio en una esfera pública. No se trata sólo del hecho que uno pueda ser aceptado en una exposición después de haber pagado una pequeña entrada. Como bien sabemos, muchas personas pueden estar en una habitación y mirar a las paredes sin que de ello surja una esfera pública.

Una esfera pública surge si y sólo si empieza un debate entre aquellos que están en la habitación. Por debate no hemos de entender un discurso “libre de dominación”, guiado

por la razón y cuyo objetivo final sea el consenso, tal y como Habermas lo describe; por lo contrario, un debate tiene lugar por intermediación de un *conflicto*. Sólo cuando surge un conflicto emerge la esfera pública, con la ruptura del consenso que de otra manera siempre está silenciosamente presupuesto. El criterio esencial para que una esfera pública pueda ser considerada una auténtica esfera *política* — y no sólo una simulación de una esfera pública — es entonces, para usar un término de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, el *antagonismo*.<sup>1</sup>

En consecuencia, si la función artística consiste en la organización de la esfera pública, entonces podemos concluir que también ha de consistir en la organización del antagonismo. Sin embargo, al asumir tal cosa encontraríamos el primer problema. Esto se debe a que el antagonismo, en el sentido estricto del término, es algo que no puede ser absolutamente “organizado”. El antagonismo que en último término genera una esfera pública puede estallar en cualquier momento, pero no puede ser simplemente organizado. Una mirada a la “política” ordinaria atestigua tal cosa. Contrariamente a lo que uno podría pensar, la política no es el mejor terreno para el conflicto. Por lo contrario, la política institucionalizada está generalmente dominada por el consenso, el acuerdo mutuo, la negociación administrativa y una pelea puramente ficticia entre élites funcionales del estado que se han reunido para formar partidos que son difícilmente distinguibles. La política consiste en rituales bien coordinados, sedimentados, institucionalizados que normalmente no están agitados por ningún conflicto, precisamente porque el (pseudo) conflicto es él mismo un elemento fijo y predecible de este ritual. Sin embargo, sin que nadie pueda predecirlo, improvisadamente estalla un conflicto real. Las revoluciones son el ejemplo más evidente, pero la emergencia de nuevos actores políticos (como en las revueltas de 1968, los movimientos sociales de los setentas y ochentas o el movimiento actual para la justicia global) puede provocar un conflicto. Por esa razón, en realidad el conflicto no es ni un privilegio de un único subsistema social (como el de la “política”) ni tampoco puede ser reducido a un único sistema. El antagonismo — como un aspecto de lo *político* (y no sólo de la *política*) y por ende del público — puede surgir de cualquier campo o ámbito social, aún del ámbito del arte, que luego se vuelve político y se convierte en una esfera pública.<sup>2</sup>

Sin embargo, es imposible “organizar” el antagonismo *como tal* si es precisamente el antagonismo el que perturba y atraviesa toda institución ya existente y toda “organización”. Esto nos deja con dos posibilidades: o abandonamos la tesis que la función del artista consiste en *organizar* el público o nos aferramos a ella porque de todas maneras la consideramos necesaria. En este caso, sin embargo, lo primero que hay que hacer es reconocer que la organización de la esfera pública es una tarea paradójica e imposible. En consecuencia, la función artística — que consiste en la organización de la esfera pública — consiste en *organizar lo imposible*. También “hacer curaduría”, en el sentido más amplio de producir una

<sup>1</sup> Ver Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, Londres, Verso, 1985.

<sup>2</sup> Es necesario agregar inmediatamente que no toda instancia en lo aparentemente imposible, no todo esfuerzo contra-político o contrahegemónico, es en sí mismo emancipatorio, pero que todo esfuerzo emancipatorio *necesariamente* intenta lo aparentemente imposible.

verdadera esfera pública en el campo del arte, significa organizar lo imposible. Esta afirmación puede ser entendida de múltiples maneras. Una de ellas es que la verdadera esfera política no puede consistir en producir *al interior* del campo del arte. La razón es que un antagonismo siempre supera los límites entre los ámbitos sociales. Un conflicto que surgiera únicamente en el mundo del arte se centraría exclusivamente en cuestiones artísticas. En este caso, la esfera pública resultante en última instancia sería sólo la esfera pública del *arte* — por ejemplo, una esfera pública *especializada* en la crítica de arte que se movería exclusivamente dentro de los parámetros del mundo del arte y que no le interesaría a nadie más.

La otra variante mejor (la cual, sin embargo, no entraría en contradicción con la primera) sería la siguiente: el elemento imposible que es organizado por la función artística es el elemento político y la misma política, en el sentido de una genuina realización de lo político, es *siempre* una praxis cuyo objetivo es lo imposible. Una práctica artística o curatorial que se convierte, o se quiere convertir, en una práctica política tiene entonces que enfrentarse a los mismos desafíos que la práctica política. No en el sentido de la política institucionalizada sino en el sentido de una *contrapolítica* emancipatoria, la cual siempre insiste en la necesidad del (supuesto) imposible, esto es, de lo que ha sido declarado imposible por parte de la formación hegemónica.<sup>3</sup> En la construcción de este *contra*, en la construcción de una *contrahegemonía*, descansa el verdadero potencial del antagonismo. En otras palabras, un antagonismo nunca puede ser forzado por una organización, pero siempre es posible construir una *contraposición* a la posición dominante. De esta contraposición puede luego surgir el antagonismo.

Para ser un poco más específicos, desde la perspectiva de la práctica *política* del arte, esto tiene consecuencias no sólo para nuestra comprensión de la función artística sino también para el rol de exposiciones e instituciones de arte. Pero concentrémonos por otro momento en la cuestión de la organización. ¿Qué correspondería de manera precisa, desde una perspectiva política, a un modelo para la figura de “el artista” en términos de la función artística? Una respuesta podría encontrarse en la obra de Antonio Gramsci, el primero en inventar o desarrollar una teoría de la hegemonía. La figura del “artista” en este sentido correspondería precisamente a la figura que Gramsci ha llamado “intelectual orgánico”. Los intelectuales orgánicos le dan “homogeneidad y autoconciencia” a una función hegemónica. Gramsci describe esto en referencia a surgimiento hegemónico de la burguesía: “el empresario capitalista crea consigo al técnico industrial, al especialista en política económica, a los organizadores de la nueva cultura, de un nuevo sistema legal, etcétera.”<sup>4</sup> Todos estos intelectuales orgánicos no son entonces intelectuales en el sentido tradicional — sentados en un café mientras discuten las noticias del día — sino fundamentalmente *organizadores* de la hegemonía. *Organizan* la hegemonía de la burguesía; son el cemento del bloque hegemónico, mientras que los “intelectuales tradicionales”, el término opuesto por Gramsci, han perdido en gran parte esta función y por lo tanto se imaginan a sí mismos como flotando libremente y sin comprometerse.

<sup>3</sup> Antonio Gramsci, “Intellectuals and Education,” trad. Quintin Hoare y Geoffrey Nowell Smith, en *An Antonio Gramsci Reader: Selected Writings, 1916–1935*, editado por David Forgacs, Nueva York, Schocken, 1988, p. 301.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 321.

Sin embargo, el trabajo de los intelectuales organizados exige no sólo el mantenimiento de un bloque hegemónico sino también un esfuerzo *contrahegemónico*. Gramsci, uno de los cofundadores del Partido Comunista Italiano, consideraba que éste era el auténtico camino para que el proletariado disolviera a la burguesía: no atacando el Palacio de Invierno una única vez, sino por medio de una prolongada y difícil construcción, la ardua organización de una *contrahegemonía* en la vida cotidiana. El punto es desarrollar un “nuevo estrato de intelectuales”: “La manera de ser un intelectual nuevo no puede ya consistir en la elocuencia, la cual mueve los sentimientos y las pasiones de manera exterior y momentánea, sino una activa participación en la vida práctica, como constructor, organizador, alguien que ‘permanentemente convence’ y no un simple orador.”<sup>5</sup> Allí se encuentra la verdadera diferencia con la figura del intelectual tradicional y por ende con el tradicional artista y curador. Ellos son *tradicionales* en el sentido de Gramsci porque han sobrevivido a sí mismos. Y ello afecta no sólo al grupo empírico social sino también a su verdadera *función* (el propio Gramsci hablaba de “función intelectual”): la actividad de curador en el mundo del arte es “tradicional” y no “organiza” en el sentido clásico de curar como *cura* (cuidado) de la colección y también en el significado moderno, post- Szeemann, del genio individual.

Por lo contrario, en tanto que intelectuales *orgánicos* el verdadero punto de vista del artista y del curador se encuentra *fuera* del mundo del arte. Están organizando activamente en contextos sociales y políticos *más allá* de la institución artística y los conectan al campo artístico. Esto significa que la función artística y curatorial es esencialmente *colectiva*. Organizar es una actividad colectiva. Uno no puede establecer un punto de vista político alternativo, una *contrahegemonía*, trabajando solo — esa sería la ilusión del tradicional (gran) intelectual. Por lo contrario, la organización sólo puede ser parte de un proyecto colectivo más amplio. Aunque el elemento emancipatorio sea más modesto hoy que en la época de Gramsci, nunca será únicamente un esfuerzo individual sino siempre colectivo. En breve, un “intelectual orgánico” pocas veces, en realidad *nunca*, aparece solo. Y de esto se sigue que, por más que en primera instancia esto parezca contradecir el sentido común, el sujeto artístico y curatorial (el sujeto de la función artística y curatorial) no es un *individuo* sino un *colectivo*. El Arte y la Curaduría son actividades colectivas.

Por supuesto, al final sigue permaneciendo sin respuesta la pregunta de a qué amo — esto es, a qué formación hegemónica — sirven los intelectuales orgánicos. No es absolutamente necesario servir siempre políticas emancipatorias. La función curatorial — si por un momento nos concentramos en el curador — puede también servir a la formación hegemónica del post- fordismo. Por ejemplo, Beatrice von Bismarck hace notar en referencia a Yann Moulier Boutang que la práctica curatorial actual está estrechamente relacionada con las tareas de una administración eficiente. La tarea curatorial de la organización y la comunicación puede ser más o menos comparable con “la de los editores de libros o música, los administradores de contenidos o los archivistas, y por lo tanto a profesiones que, como ‘trabajo

<sup>5</sup> Beatrice von Bismarck, “Kuratorisches Handeln,” en Marion von Osten, *Norm der Abweichung*, Viena, Springer, 2003, p. 87.

abstracto cada vez más intelectualizado’, corresponden a la definición de trabajo inmaterial.”<sup>6</sup> Pero la organización “curatorial” de una esfera pública política se diferencia fundamentalmente de la organización de la propia explotación económica. ¿Cuál es la diferencia? En una palabra: no se trata de ex-plotación sino de ex-posición.

Esto significa que cuando se trata de organizar una esfera política, la función curatorial no es ante todo una función de la economía del ámbito artístico (que a su vez es parte de la economía general). Un foro en sentido político no ha de ser confundido con un bazar en sentido económico. Aunque ambos se pueden superponer en la realidad, deberían estar estrictamente diferenciados en términos de su *función*. La función política de la esfera pública tiene objetivos absolutamente contrarios a la función institucional de los museos o las galerías (como aparatos estatales ideológicos) y a la función económica del mundo del arte como un mercado de mercancías (llamadas “obras de arte”) y servicios (de individuos creativos). El único lugar en este dilema en el que la función curatorial, aunque no produce directamente la esfera pública al menos parece facilitarla, desafiarla o hacerla posible, puede sólo ser la exposición. Una exposición en el sentido tradicional — eso es, trabajos o acciones artísticas en el marco institucional o local del mundo del arte — no es nunca *en sí* una esfera pública. Hasta un performance en un espacio urbano no es por sí misma arte público en un sentido político. Para que una exposición se convierta en una esfera pública se le tiene que agregar algo más: una *posición*.

Jérôme Sans se concentró en una parte de este aspecto político de la exposición cuando distinguió entre “exhibición” y “ex-posición”. Según Sans, la palabra francesa *ex/position* hace referencia al aspecto de la ex-posición como un *posicionamiento* y un compromiso: “Una exposición es un lugar para el debate, no sólo una exhibición pública. La palabra francesa, *exposition*, implica tomar una posición, una posición teórica; es un compromiso mutuo por parte de aquellos que participan en ella.”<sup>7</sup> Como una práctica de la exposición, la función curatorial es una manera de tomar una posición, de *asumir* conscientemente una posición. Por supuesto, no toda posición da igual, ni siquiera una puramente teórica, como Sans sugiere; tiene que ser una posición antagonista acompañada por prácticas políticas y colectivas. Desde esta perspectiva, el uso inflacionario del término “posición artística” recientemente observado es casi un uso impropio y como mínimo una despolitización de la palabra “posición”. Esto es particularmente cierto cuando “posición” es usado para describir el trabajo de artistas que de ninguna manera *asumen* una posición. Uno no simplemente tiene una posición política; ésta debe ser asumida. Lo que el mundo del arte entiende como “posición”, por lo contrario, es la diferencia entre los nombres de ciertos artistas, ahora cristalizados en meras etiquetas o marcas registradas, y otros nombres de artistas, también cristalizados en etiquetas o marcas registradas. La lógica es diferencial porque el punto es distinguir algo de otras “posiciones” en el mundo del arte. No es “equivalente”, como la lógica antagonista. Esto significa que no se trata en absoluto de *afiliarse* a una cadena política de equivalencia (una coalición, un colectivo, un movimiento

— es decir, un esfuerzo contrahegemónico) que construye su equivalencia sólo como una construcción de un antagonismo externo. En el momento del antagonismo, la lucha competitiva por “posiciones” diferenciales desaparece y da lugar a una solidaridad entre todos los que se unen contra un enemigo común.

La manera en la cual el término “posición artística” es usado en el campo del arte sigue la lógica del mercado, no la lógica de la política. Los nombres de los artistas son entendidos como marcas en el mercado del arte. El término “posición” es sólo un eufemismo para esta lógica de las marcas registradas. Esto es lo que lo hace tan desagradable. Nadie sería nunca tan presuntuoso como para describir las identidades corporativas de McDonalds o Burger King o Kentucky Fried Chicken como “posiciones” — por ejemplo, “posiciones de comida rápida”. Los conceptos políticos son usados de manera aproximativa en el campo del arte, sin ir más lejos porque pueden ser convertidos en el capital del radical chic. Sin embargo la práctica política no es cuestión de si un particular artista o práctica curatorial se llama a sí mismo político o actúa como si lo fuera — sino de una función genuina. He defendido que esta función política del arte consiste en un intento paradójico de organizar el espacio público. Más específicamente, consiste en indicar una *contraposición* como un elemento de un intento más amplio de producir una contrahegemonía.

Sólo en tanto que *ex/posición* puede una exhibición convertirse en una esfera pública. En cuanto tal, *automáticamente* actúa en contra de la lógica de la institución. Como *ex/posición*, una muestra necesariamente tiene un efecto de-institucionalizante, ya que la verdadera tarea de las instituciones consiste en suprimir o al menos domesticar los conflictos, los cuales se supone que pueden ser contenidos en procesos y procedimientos regulados. La componente pública del antagonismo siempre tiene algo disruptivo en relación a la lógica de la institución y a la ideología dominante: interrumpe los procesos regulados, las responsabilidades y las jerarquías. Las formas de acción exigidas por las instituciones bajo las condiciones post-fordistas, —como la creatividad grupal y la “administración participativa”— son disueltas y reagrupadas para formar nuevas solidaridades dentro y fuera de la institución. En efecto, cada antagonismo genuino rompe los muros de la institución.

Por lo tanto uno podría decir: la exposición (*ex/posición*) lleva a una *apertura de la institución*. Esto significa que la *ex/posición*, que no es más que una ruptura en los muros de la institución, lleva al espacio abierto de la esfera pública. Como *ex/posición* es un *posicionarse*: una forma de tomar partido. Y como *ex/posición* conduce *fuera* de las instituciones del arte y del mundo del arte, en dirección a la práctica política. La función artística o curatorial, entendida como una organización de la esfera pública, consiste entonces, no en menor medida, en una apertura política de la institución de la que parece formar parte. O, para ponerlo en palabras de Leonard Cohen,

Todo tiene una grieta,  
Así es como entra la luz.

Traducido por Laura Moure.

<sup>6</sup> Jérôme Sans, “Exhibition or Ex/position?” en Carin Kuoni, *Words of Wisdom: A Curator's Vade Mecum on Contemporary Art*, Nueva York, Independent Curators International, 2001, p.146.

<sup>7</sup> Ver Laclau and Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy* ( ver nota 1).



## Vidas e instituciones. Tres historias

Santiago García Navarro

1

El catalán Francesc Barcelona, que actuó en la Argentina durante todo el siglo XX, es tan desconocido para la mayoría como el rosarino Jorge Scrimaglio: nada sabemos a veces de nuestros mejores arquitectos. En Roverano, pueblo próximo a 9 de Julio donde los dos hicimos nuestras vidas, y donde a él se lo conocía como “el Francés”, a causa de la relajada pronunciación a la que induce su nombre en áreas no catalanas, más aún en la provincia de Buenos Aires, Barcelona me confió hace una década: “Ahora que soy viejo, voy a vivir una arquitectura para la ancianidad”.

“Vivir”, más que “diseñar” o “proyectar”, era el término que sintetizaba mejor la visión de su última apuesta. Por supuesto que diseñó un edificio, pero para él la arquitectura ya no se definía sólo en el proyecto, sino también en el proceso de habitar, es decir, en las relaciones activamente producidas entre espacio, entorno y hombre. Y como diseñar y construir edificios nunca dejará de ser tarea de arquitectos, aún si puede que dentro de mil años la naturaleza del espacio haya mudado tan profundamente que no pueda ligársela ni siquiera conceptualmente con la que experimentamos hoy, Barcelona tuvo que pensar una forma espacial para una situación específica.

Lo último que construyó fue su propia casa, beneficio con el que hasta entonces no había contado. Que con el tiempo hubiese acumulado una pequeña fortuna, ése es otro cantar. Lo malo, en todo caso, no es no poseer vivienda propia hasta último minuto, sino morir a poco de estrenarla. Más, como ocurrió con el Francés, habiendo superado largamente el centenario.

Cuatro décadas antes, el joven estudio Archizoom proclamaba: lo que importa no es la forma de la casa, sino el uso que se haga de ella. Ahí había una emancipación en puerta. Con todo, la mención puede confundir. Barcelona no fue simpatizante, ni tan siquiera asociado de ultramar del colectivo italiano, si bien en aquellos años sesenta y se entusiasmaba con casi todo lo que, desde Italia y por distintas vías, llegaba hasta lugares como la Argentina. Los consideraba muchachos inteligentísimos y todo lo necesariamente ambiciosos como para imaginar un gran vuelco político, pero no para protagonizarlo. No se equivocó. Por esa época él ya estaba suficientemente maduro como para dejarse tentar por una radicalidad que, como se demostró con el tiempo, nunca superó un par de alegres ejercicios. Y si bien los italianos no eran del todo utópicos, resultaban tan tajantes, tan blanco sobre negro sus planteos sobre la arquitectura por venir, que en un lector desprevenido podían tener efectos más paralizantes que movilizados.

Ni qué decir que la derivación histórica de los planteos de aquella arquitectura radical italiana —Group 9999, Superstudio, Gruppo Strum, etcétera, además de Archizoom— constituyó una de las bases teóricas más sólidas, involuntaria o no, de la dinámica del mercado posindustrial, de los modos en que éste ordenaría desde entonces el espacio urbano contemporáneo.

Lo que Sze Tsung Leong, en el paradigmático librito editado por Rem Koolhaas con el título por demás taoísta de *Mutaciones*, definió como un nuevo espacio no geométrico, basado en la información antes que en la materialidad, esencialmente flexible y efímero, y que, como un yin-yang purgado de toda inclinación ética, funciona en una eterna deriva de obsolescencias planificadas y reciclajes con la finalidad de exacerbar los círculos de consumo y para control de los circuitos de toda clase —siendo su imagen última la arquitectura del shopping—, ya estaba previsto, aunque en la clave revolucionaria del 68, por pensadores provenientes sobre todo de Italia y Francia: los grupos de la a.r.i., pero también el Situacionismo y el franco-húngaro Yona Friedman.

Lamentablemente, la ola de reciclajes ha sido tan aparatosa que incluso algunos de los miembros de aquella radicalidad hoy destacan en el mercado cultural-arquitectónico. Tal el caso de Andrea Branzi, ex líder de Archizoom, hoy abogado, entre otros menesteres, a la “didattica e promozione culturale”. En el polo opuesto se ubica Friedman.

Lo que Barcelona tuvo por él fue una franca devoción. Desde el principio, y sobre la base de una práctica de vida y no de un cúmulo de textos brillantes pero no lo suficientemente aquilatados, Friedman ligó la producción de espacio a la construcción ética. Esto ya resultaba evidente en *La arquitectura móvil* (1958), su texto inicial: la movilidad debía comprenderse como un paralelismo entre la capacidad de modificar de manera constante el espacio habitado, y la de comprometerse con una producción subjetiva de tal calibre que permitiese al habitante propender mayormente a la creación que a la obediencia. (Y es sintomático que hablase de “habitante”, sin más: no “ciudadano”, ni “consumidor”, ni tan siquiera “militante”, aunque Friedman se reservase una cuota de admiración por esta figura).

Si hasta mediados del siglo XX se había hecho necesario rebelarse contra el fordismo y la arquitectura corbusierana, es decir, el poder disciplinario, esto no implicaba, en contrapartida, fluir como un autómatas, ni jugar con mecanismos interactivos. Implicaba, más bien, una apropiación del espacio a partir del desafío de reinventarse en él de continuo, y de contagiar de esa aventura a cuantas almas fuese posible.

Friedman imaginaba un espacio físico determinado por la permanente producción conjunta entre habitante y edificio. Para ello concibió unas megaestructuras, bastante conocidas, que sobrevolarían ciudades preexistentes, y en cuyo interior se desplegaría un sinnúmero de viviendas y edificios para diversos usos: oligoestructuras, de planta libre como las megaestructuras, cuya movilidad espacial interna sería posible merced a un sistema de tabiques que el habitante podría desplazar con facilidad. El paralelismo, en resumen, se formulaba así: movilidad arquitectónica / progresión ética.

El sistema de Friedman, comprendido desde su totalidad, tendía a la inestabilidad máxima y, en el peor de los casos, ese punto limítrofe con el caos acontecía (cosa que hubiera hecho temblar de pies a cabeza al reaccionario más moderado). Este ya era un elemento político inmanente al proyecto. Otro, el cuidado de no tornar abstractas las relaciones sociales por el uso no meditado de las tecnologías de comunicación a distancia. En verdad, Friedman partía de la observación de que una sociedad mantenía un buen funcionamiento siempre que no saturara su capacidad de comunicación; dicho de otro modo, en la medida en que no sobrepasase el límite

de influencias entre sus partes constituyentes. Al parámetro regulador de ese equilibrio móvil, distinto según cada sociedad y situación, Friedman lo llamó “grupo crítico”. Estas preocupaciones fueron desarrolladas en otro libro, *Utopías realizables* (1975), en todo afín a la obra general.

Adecuado el concepto de “grupo crítico” al presente, no resulta difícil ver cómo, por ejemplo, si las relaciones entre hombres y cosas terminasen ocurriendo exclusivamente, como a veces terminan, merced a la mediación de las tecnologías virtuales, la vida se constituiría en torno a un oleaje, por no decir un maremoto de imágenes que, coagulado en la memoria como puro pasado, como pasado muerto, se reproduciría al infinito sin la menor intervención subjetiva. O, cuando menos, sin ninguna intervención de relieve. De lo cual, en última instancia, emanaría la incómoda sensación de que uno ya ha vivido lo que no ha vivido aún. Toda posibilidad de acto quedaría eliminada... (Algo por el estilo, aunque mejor planteado, señala nuestro fraternal amigo Paolo Virno).

## 2

Barcelona tenía razones para pensar en el pasado. Más bien tenía tendencia, considerando la edad. Sin embargo, había meditado por largo tiempo las ideas de Friedman y, llegado el momento, no le pareció imposible crear una casa donde enfrentar los desafíos de la nueva época. De ese modo, además, podría alinearse con su pasado sin perder proyección hacia el futuro.

Respecto de la ancianidad, manejaba ideas bastante originales. Su posición general, contra la opinión general, era que los viejos debían responsabilizarse desde jóvenes por su vejez. Lo cual se explicaba, entre otras maneras, de la siguiente: si toda la vida un hombre había sostenido que lo que lo hacía libre era el trabajo, merecía en la vejez una jubilación interminable; si toda la vida había ambicionado la fama por sobre cualquier otra cosa, nada más apropiado que una vejez laureada, e incluso mediática, pero sin fuerza creadora; si siempre había creído que todo en la vida era darse a la procreación y hacer dinero para asegurar el bienestar de la prole, era justo que, de viejo, fuese desechado en un geriátrico; si había puesto toda su pasión en el dinero, buena recompensa para sus últimos días podía ser, por ejemplo, la infinita compañía de estériles objetos suntuarios; y si había consagrado la vida a protegerse de los demás —y, como suele decirse, no hay mejor defensa que un buen ataque—, todas las razones lo asistían para terminar confinado en un búnker. Salvo que... en algún momento decidiese mandar a la mierda todo aquello en lo que había creído por tantos años.

La vejez de Barcelona no se pareció a ninguna de esas. Por ejemplo, de haber vivido en China, lo habrían declarado Tesoro Nacional Viviente. Este reconocimiento, otorgado a quienes se convierten en verdaderos maestros de una disciplina, resuelve de manera simple y profunda seculares dilemas de Occidente en torno a la relación arte-vida. Museología y vanguardia confluyen en sujetos concretos, vivos, que son, al mismo tiempo, artistas y obras, y que en muchos casos producen obras también, que se atesoran en museos, a los que también se considera espacios vivientes.

La casa de Barcelona en la calle Acha, frente a la plaza Zapiola, ambas en Buenos Aires, demolida meses después de la muerte del autor por motivos de especulación inmobiliaria, constaba, en síntesis, de una planta baja libre semicubierta, campechanamente conectada

con el exterior; dos niveles cubiertos, también de planta libre, con un núcleo para sanitarios y cocina; y una terraza. Esta era la versión barcelonesa de la megaestructura friedmaniana. Ahora se verá por qué.

El autor la había pensado para habitarla sin otra compañía que la de su loro, pero los acontecimientos, a los que Barcelona contribuyó sólo en cierta medida, hicieron que en dos o tres años la casa se transformara en una suerte de anti-geriátrico. No porque hubiesen ido a colmarla jóvenes bulliciosos y en parte irritantes, sino porque los viejos que se reunieron ahí crearon su propia arquitectura haciendo caso omiso de los mandatos que, por propia anuencia, les habían amargado la vida.

Barcelona tenía un dinero y construyó una casa para sí, pero, lejos de diseñar una solución definitiva para superar el capitalismo y proponer, a cambio, un modelo universalizable de neosocialismo para ancianos autopromovidos y paraestatales, se limitó a deshacerse de la idea de que su casa era su casa, y la puso a disposición del barrio y, podría decirse, del infinito concentrado en una manzana. En las antípodas de un alma tan poco grandilocuente figuraría, por ejemplo, la de su paisano Aaron Rosenblum, del que dijo J. R. Wilcock: “Había decidido hacer feliz a la humanidad; los daños que provocó no fueron inmediatos”.

Primero entró a la casa un hombre que había pasado los últimos veinte años entre la plaza de enfrente y algunos hospitales y hospicios públicos. Enseguida, el primo de un extraordinario amigo de Barcelona, los dos últimos de cuyos empleos, antes de quedar definitivamente desocupado, habían sido conducir tres distintos taxis en simultáneo y, a posteriori, una heladería. Luego se incorporó el sobrino de otro amigo, mayor que su tío por esas gracias de la genealogía, que se dedicaba a la astronomía y cuya economía no resplandecía como sus estrellas. Pero también se sumó un vecino de buen pasar, que sufría de una soledad acuciante. Y un actor que siempre había interpretado papeles de reparto y hacía siglos que no pisaba un set de filmación, mucho menos uno de televisión. Así hasta que, impremeditadamente, fueron diez. Por esas ironías del barrio, los llamaron “los diez indiecitos”.

En los interiores de la casa había a disposición una decena de muebles-tabiques, articulados y desplazables, de gran versatilidad. Asimismo, ventanas y vanos en las losas que permitían variar y combinar las fuentes de luz natural, las perspectivas internas y externas, las conexiones entre pisos y ciertos ambientes, etcétera. Pero, en esencia, las plantas consistían en amplios espacios sin segmentaciones predeterminadas, que los ancianos modificaban según las tareas en las que fueran ocupándose.

De esta experiencia puertas adentro se desprendió la idea de ocupar la planta baja y su prolongación hacia el jardín. La inseguridad urbana era un escollo a considerar, especialmente para una comunidad tan propensa a la confianza y la socialización, razón por la cual resolvieron considerarla. Fue así que instalaron, en los bajos del predio, más que un muro de tres metros de altura, una feria artesanal, una biblioteca circulante, un círculo de amigos del arte y de la ciencia, un terraplén, una tarima de madera y una piscina, todo para ejercicios físicos comunitarios, un comedero público a precios cómicos, un miniteatro para comedias y tragedias, un minicirco, un pequeño pero bien equipado puesto sanitario, que atendía otro de los diez indiecitos, él médico viudo, y un kiosco de plaza donde cualquier músico o aspirante a serlo

podía tocar. En cuanto a objetos de valor, no los había. (Desde ya que el kiosco se usó también para ejercicios físicos, y el terraplén y la tarima de madera, para improvisar recitales).

Con todo, no fue una vejez colectiva del todo pacífica. Llegado cierto punto, las actividades de la planta baja tomaron la terraza, bien que en ese caso los ancianos se cuidaban de que el acceso no quedase librado al azar de la calle. Pero tanto ir y venir de gente siempre nueva a veces alteraba negativamente la tranquilidad que se vuelve necesaria con los años (a causa de la disminución de la potencia, la consecuente fragilidad, etcétera). Pero hasta los conflictos más rípidos se resolvían con campeonatos internos de go y sesiones de pa-kua-chan, dos artes del juicio que, no obstante, lejos están de zanjar cuestiones mediante el recurso del orden trascendental.

A no muchas cuadras de ahí, sobre las calles Velazco por un lado y Aguirre por el otro, se instaló hace un año un geriátrico judío: una tétrica mole de hormigón armado con paredes gruesas como las de un estadio de fútbol, volcada herméticamente sobre sí misma: un mini Israel en pleno barrio de Chacarita. De vivir todavía alguno de los diez indiecitos, y en especial el Francés, que era marrano, probablemente hubiera sido capaz de rescatar a más de un viejo de una caja de zapatos tan incómoda.

### 3

Este último episodio de la vida de Barcelona —y toda su historia, en verdad—, me trae el recuerdo de Gustave Afeulpin, aquel físico que, tras haber convivido cosa de diez años con un grupo de varios miles de personas en unas catacumbas situadas exactamente debajo del Centro Pompidou de París, dejó un informe que debería considerarse, y cómo no, un verdadero canal de pasaje, intelectual y prácticamente hablando, entre los años en torno al 68 y la actualidad.

No voy a describir mucho ni el lugar, ni la experiencia, porque en alguna medida son una imagen ampliada —y, es cierto, más compleja— del último proyecto de Barcelona. Del lugar, baste decir que consistía en 70 plantas libres subterráneas, que adoptaron todas las formas imaginables hasta alcanzar, en los mejores momentos, la no-forma perfecta. Y de la experiencia, del cúmulo de prácticas corporales, de arte, sexualidad, alimentación, familia y filosofía que se dieron allá abajo, diré que se desplegó con una riqueza de matices y una fuerza de espíritu pocas veces vistas en comunidades nacidas de la nada y dispuestas a no obedecer las reglas del sistema. Bueno, sí, quiero especificar algo más. La experiencia se basaba en algunos principios: propiedad pública y libre disponibilidad de todos los objetos, equipamientos, mobiliario, etcétera; ausencia de circulación de dinero; ausencia de jefes; plena soberanía de la asamblea; ausencia de orientaciones intelectuales o morales, de directivas sobre las actividades y creación del centro; ausencia de categorías del tipo miembros, usuarios, donantes (es decir: se participa sin distinguirse como miembro; se utiliza todo sin constituirse en usuario individualizado; se aporta lo que cada uno quiere sin que eso le otorgue ascendente sobre los demás).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Luca Frei, *The so-called utopia of the Centre Beaubourg. An interpretation* (a partir del libro homónimo de Albert Meister), Londres, Book Works; Utrecht, Casco, Office for Art, Design and Theory, 2007, p. 100. Todas las citas de este libro han sido traducidas por el autor.

Pues bien, ahora estoy tentado de contar una historia.

Que es la del viejo Jacques, un empleado del gas con un pasado bastante miserable, en la medida en que había soportado años de soledad antes de sumarse a la vida colectiva bajo el Beaubourg. Una tarde, Jacques habló por primera vez en la asamblea, que se reunía siempre que hacía falta tratar los asuntos de autogobierno. El viejo agradeció haber compartido el último tiempo con tan buenos compañeros —que en verdad se llamaban entre sí “creadores”, porque eso es lo que eran, en definitiva— y confesó que se sentía feliz de haber encontrado en ellos una familia. En especial, agradecía haber sido tenido en cuenta, haber sido cuidado y querido, cuando antes nadie le dirigía la palabra, incluso lo maltrataban. Por último, y porque hacía poco los médicos lo habían dado por desahuciado, preguntó si podía morir allí.

El desconcierto, la emoción, el silencio de los presentes se trastocaron cuando, de golpe, una muchacha sugirió hacer una fiesta en su honor. Y a nadie se le ocurrió considerar la propuesta: simplemente la aceptaron, a mano alzada. Cuenta Afeulpin que “todos sentimos la necesidad de hacer algo, de expresar nuestra amistad, no sólo hacia Jacques, sino hacia todos los demás, expresar nuestro júbilo y nuestro orgullo de que la asamblea se hubiese desenvuelto de esa manera, sin palabras inútiles, en una suerte de comunión.”<sup>2</sup>

Y bien, Jacques se preparó para la fiesta con entusiasmo. Cúmulos de flores, platos de comida y vinos avivaron la gran noche en el piso 53, que, como todas las demás actividades del centro, se desplegó sin programa, ni producción, ni organización alguna, improvisadamente. Y como Jacques era corneta en la Hiper-Maxi Banda de Metales, tocaron y bailaron largamente. Hasta que el homenajeadó anunció, entre abrazos y sonrisas, que se retiraba a dormir. Con el grupo más íntimo, subió al piso 72, y en un momento, mientras les confesaba a sus amigos que se sentía en plenitud, y que deseaba muchos años de vida para la “nueva cultura” que estaba germinando ahí abajo, cuenta Afeulpin que lo vio deslizar unas pastillas en un vaso, y que en pocos minutos, arrellanado en un sillón, se quedó dormido.

Bien, señores, yo me pregunto: ¿qué muerte fue esa, precedida por una fiesta, y una fiesta sin el tono fúnebre de la última despedida? ¿Y a qué vida correspondió esa muerte? ¿Cómo es posible una muerte sin miedo, una muerte alegre? ¿Cómo, a fin de cuentas, una muerte pudo convertirse en un acto de vida? “La muerte —dice Afeulpin—, de la que ya nadie sabe cómo hablar, ni se atreve a hacerlo: él hizo que la descubriéramos en toda su grandeza.”<sup>3</sup> En ese último acto de proliferación afectiva que sobrevivió a la muerte, un problema dejó a todos alegremente pensando. Jacques, concluye Afeulpin, “nos había mostrado nuestras vidas”.

Se imaginarán ustedes qué tipo de institución podía ser aquella rara especie de centro cultural subterráneo, poco abocado a atacar al sistema, más bien concentrado en los desafíos que planteaban las invenciones de sus propios integrantes. Afeulpin relata cómo aquella gente llevaba al extremo de sus posibilidades la capacidad creativa, la capacidad colectiva de invención, al punto de que fundaron una nueva cultura. Pero porque, dice, para crear una nueva cultura hay que poder imaginar un punto cero, un punto de comienzo radical, sobre todo en el

<sup>2</sup> Ibid., p. 73.

<sup>3</sup> Ibid., p. 108.



sentido de que cada aspecto de nuestras vidas será en algún momento y en alguna medida revisado, cuestionado y puesto a prueba para ver a qué nuevas tareas y aventuras lleva.

Sería ingenuo, no obstante, sostener que esta “sustracción emprendedora”, para usar una locución de Paolo Virno, ahorra conflictos, deja indiferente al poder. No hay tal indiferencia cuando el poder encuentra en nuestra capacidad creativa un potencial capturable y reducible a capital. De allí sobrevienen los conflictos, y nada nos deja a salvo de ellos si de verdad estamos dispuestos a la lucha. ¿Pero qué tipo de lucha? Bueno, eso no se puede decidir a priori, pero por lo menos hay un principio que puede servir de guía: no confrontar, no destruir, sino fugar, y defender la fuga.

Más aún: la propia fuerza, la propia irradiación, es también un arma de defensa. En cuanto intenta ser capturada por el poder, hay que hacerle un vacío, correrse de lugar, cambiar de perspectiva, de camino, de relaciones. Fluir más rápido que el capital. O mejor dicho, fluir de verdad, no encajonados en las autopistas de la explotación y del dinero. Y, sin embargo, el poder a veces no da respiro. Acecha, rodea, atenaza y mata. A la par de la creación de una comunidad novedosísima, ¿no ha pasado eso con los zapatistas en estos veintitantos años, y no está pasando concretamente ahora, mientras nosotros estamos acá reunidos?

El informe de Affeulpin, intitulado *La autodenominada utopía del Centro Beaubourg*, fue redactado en 1976, el mismo año, por un lado, del golpe de estado militar que pulverizó en la Argentina a las últimas guerrillas urbanas revolucionarias de los setenta e implantó la dictadura más sanguinaria de nuestra modernidad, y un año antes, por el otro, del movimiento autonomista italiano de Boloña y Roma, así como del nacimiento de una nueva militancia con las Madres de Plaza de Mayo.

El cambio que Occidente sufrió desde el 68, y que pasó por varias etapas hasta llegar a nuestros días, es el de un capitalismo de la autoridad a un capitalismo de la imaginación. Pero las mejores imágenes del 68, las más osadas, las más innovadoras y estrechamente ligadas a ideas y prácticas de creación, justicia y amor, han quedado en manos de los gerentes del capital transnacional. A la vez, mientras las luchas revolucionarias de los sesenta y setenta eran derrotadas, otras voces, como la de Affeulpin, bastante opacadas por las armas, empezaban a decir cosas como: “Nosotros no queremos el poder”.

En su informe, Affeulpin describe decenas de situaciones con las que hoy podríamos identificarnos. Pero las piensa en un momento en que, sobre los estertores de la sociedad represora, disciplinaria, se monta progresivamente el mando único del mercado neoliberal. Y si bien lo que vivimos actualmente es una situación en la que mucho de lo imaginado por Affeulpin está por hacerse, está por hacerse bajo condiciones de atomización, donde al quiebre de toda autoridad del corpopitalismo le ha sucedido la explotación del alma del semicapitalismo y su parafernalia virtual. Lo cual ha menguado a tal punto las relaciones humanas y con el mundo, las ha vuelto tan poco duraderas e inconsistentes, que ya ni podemos sentir con el otro, sentir las cosas y los cuerpos de las cosas.

El circuito artístico global, cada vez más falto de apuestas creativas y tentativas críticas, participa de esta *impasse* destructiva. Y de algún modo incluso la lidera, porque cada vez más subordina las prácticas artísticas a su valor funcional como vehículos del prestigio

del poder empresarial y gubernamental, y porque se ofrece, directa o indirectamente, como materia prima y recurso para la publicidad, sistema productivo del imaginario de mercado. Hace pocos días, por medio de una gacetilla de prensa, una galería se refería así a sus artistas: “Siete subjetividades magistrales que están cosechando éxitos entre la crítica y el coleccionismo europeo y norteamericano”. No es caricatura. Siete subjetividades a tal y cual precio, están diciendo. Subjetividades portadoras de actos de vida reducidas a dinero, visibilizadas bajo la garantía última de existencia que otorga el dinero.

#### 4

Pues bien, déjenme contarles la última historia. Una historia de invisibilidad.

Corre 1740. El compositor napolitano Lionello Venutti ha escrito montañas de basura musical para los teatros de las cortes europeas, y en los últimos tiempos acompaña en gira por el continente al mayor de los castrati, el celestial Micchino. Entre tanto, una moda palaciega ocupa a las figuras de la ópera: el espionaje. Mensajes en clave, sólo legibles para los más altos actores del poder, se difunden por medio del canto en los teatros, pequeños universos donde la política pública es asunto privado. Venutti no comprende las frases a pedido que intercala en sus libretos, pero se engolosina con el juego, y en la posición a la que el juego le permite acceder encuentra el reaseguro de la fama.

Como todos en la época, admira al Micchino como a un ángel, y desde que tiene la suerte de trabajar con él, se esfuerza con todo su ingenio por satisfacerlo. Pero ningún esfuerzo alcanza. El Micchino es la cumbre de la ilegibilidad: lo separa del resto de los hombres una diferencia total de naturaleza.

Por si fuera poco, no hace mucho tiempo que el Micchino ha probado una bebida embriagadora: la vida por fuera de los escenarios, negación de la apoteosis personal. Ha descubierto el mundo que él, junto con su familia ambulante de pequeños monstruos —cómo no iban a ser monstruos, si él mismo lo es— puede crear y recrear sin que la música decaiga, sin que pierda su fuerza organizadora de vida.

En ese año de mediados del siglo XVIII, escapando de San Petersburgo a través de regiones desoladas de Finlandia, Letonia y Dinamarca, Venutti toma una decisión. Diversos acontecimientos han precipitado el amor entre los jóvenes Micchino y Amanda, y el compositor, aunque no sepa por qué, se siente liberado.

Una noche, desde alguna estación del viaje, despacha una carta para Herr Klette, padre de Amanda y agente musical del Micchino. En esa carta, que será la última, trata de explicar por qué cada uno de los integrantes de la pequeña corte que rodea al castrato le parece inexplicable. “El misterio era lo que nos constituía de los pies a la cabeza”, asegura. Poco más adelante, describe el giro de su propio destino:

(...) también en Lionello hay algo intrigante. No por ese juego de cifrados musicales en los que puse esperanzas tan pueriles. Quizá haya en mí algo más enigmático de lo que yo mismo he sospechado hasta ahora. Por lo pronto, soy un artista: mi persona es un jeroglífico. He vivido en el movimiento de una u otra



Viernes 25 de enero

**Ery Camara** (Curador del Museo Antiguo Colegio de San Ildefonso, Ciudad de México)

Panel II

**Amar Kanwar** (Artista y Cineasta independiente, Nueva Delhi)

**Joan Jonas** (Artista, Nueva York)

## ¿Qué ha quedado fuera?

Ery Camara

Nuevamente se plantea la necesidad de consolidar el intercambio, la documentación y la divulgación del patrimonio contemporáneo por medios alternos ante las insuficiencias observadas en los programas de las instituciones dedicadas a la promoción del arte. Es muy importante para los que en este país sufrimos la carencia de información sobre la complejidad de la creación contemporánea, encontrar soluciones para llenar estas lagunas correctamente. Es una realidad el hecho de que la investigación acerca de la producción artística contemporánea, su documentación y divulgación apenas se practica y, con muchas limitaciones en nuestras universidades y otras instituciones educativas. Aferrarse al pasado remoto o reciente e ignorar las transformaciones por las que pasan actualmente el arte, el consumo cultural y las instituciones involucradas en su legitimación, es caer en la trampa de un conservadurismo estéril incapaz de asimilar la expansión global que han conocido ciertas tendencias. Nuestra mesa de hoy reflexionará acerca de la responsabilidad de los activistas culturales, su compromiso y postura frente a mecanismos corruptos que llegan a despojar las obras de su sentido. Las influencias que el poder o el mercado ejercen en las instituciones, en el consumo y legitimación del arte son de tomar en cuenta para enfocar las trabas que puedan enfrentar los artistas, curadores o activistas o promotores culturales. Las alianzas y acuerdos de los poderes financieros que apuntalan tanto el “*mains-tream*” y las dinámicas de la oferta y la demanda, las redes de proteccionismos que condicionan el ingreso de artistas estructuran transacciones que controlan los flujos del capital cultural.

Este panorama lleva a pensar si realmente esto es lo que quieren los artistas, los amateurs y los que comprometidos con la creación perseveran en encontrar modalidades viables exentas de corruptelas. Nuestro papel es reflexionar sobre ese destino que el comercio quiere dedicar al arte simplificando sus contenidos, cooptando algunos intelectuales o artistas, ofreciendo un menú tan diverso, a veces tan deslumbrante pero tan artificial, que llega a confundir a muchos o a desencarrilar talentos. Muchos individuos sucumbieron a las tentaciones del éxito vertiginoso o a los coqueteos con el poder oficial y el resultado casi siempre es un naufragio. Es obvio que sería vano esperar la respuesta a tantas inquietudes de parte de instituciones rebasadas por los hechos o limitadas por carencias presupuestales. Ante esta realidad, creo que activistas, artistas, críticos o curadores, tenemos una responsabilidad muy grande, porque nos toca vigilar la calidad de los modos de aproximación e interpretación de las expresiones artísticas o culturales. De nuestro compromiso y comprensión de la responsabilidad asumida depende la transparencia de nuestras propuestas.

Dejar la puerta abierta a la especulación desbordada es correr el riesgo de terminar con adornos y no obras de arte. En ese sentido es muy importante que nuestros panelistas nos muestren formas alternativas que sean respuestas o vislumbres de estas ante aquellas necesidades que las instituciones no pueden colmar. Espero que nuestra mesa incite la reflexión y permita al público intervenir con sus preguntas y enriquecer el debate.

## El pequeño museo

Amar Kanwar

Antes de empezar, me gustaría mostrarles un cortometraje que hice sobre Thet Win Aung, el líder estudiantil de Burma. Creo que en esta ocasión, en la que nos reunimos para honrar y recordar a los estudiantes y activistas asesinados por el ejército mexicano en la matanza de Tlatelolco, puede ser apropiado empezar mostrándoles esta película.

Tet Win Aung fue asesinado en una prisión de Burma el 16 de octubre de 2006. Había sido arrestado en 1998 por la dictadura militar de Burma y estaba cumpliendo una sentencia de prisión de 59 años, por haber participado en la organización de protestas estudiantiles desde 1988, cuando era un estudiante de secundaria. El tema de la película es el recuerdo de Thet.

[Se muestra la película]

Ahora me gustaría empezar mi presentación, titulada **El pequeño museo**.

Un día,  
hace diecisiete años  
había terminado el verano  
era de noche  
todos estaban sentados  
algunos adentro,  
la mayoría en la calle  
en el centro del asfalto  
hablando en susurros  
faroles de gas  
la tarde vacía  
sin poder ir a casa  
mientras caía la noche  
me di cuenta  
que recién estábamos dándonos cuenta  
que Niyogi había muerto  
que ya no existía  
veinte años atrás  
Niyogi era quien los había reunido  
Y ahora todos se habían reunido otra vez  
habían asesinado  
a su líder

en las primeras horas de la madrugada  
a través de la ventana  
dos hombres en una bicicleta  
pasaron y arrebataron su vida  
ahora, esta tarde  
lo han cremado  
ahora  
hace sólo unas horas  
polvo rojo y verde se elevó en el aire  
consignas agitaron los edificios del mercado  
la gente lloraba  
miraba fijamente en silencio  
apartaban su mirada  
tocaban sus labios  
cerraban sus ojos  
miraban al cielo  
a la tierra  
mientras su cuerpo recorría las calles  
diez, veinte, cien mil personas  
dispersas por todas partes  
y de pronto llegó el crepúsculo  
todo había acabado  
el tiempo nunca se detiene, no importa lo que pase  
yo había llegado demasiado tarde  
tarde por un día  
él había pedido  
hacía dos meses  
un cineasta  
había preguntado  
por algún joven con una cámara  
que esté libre  
que tenga tiempo  
que pueda entender  
que pueda venir y quedarse aquí  
por un rato  
con nosotros entre las minas y los bosques  
entre los trabajadores y los campesinos  
al lado de los que pasean en el bosque y de la policía  
y los tontos y los secuaces  
al lado de los políticos y los contrabandistas  
los consejeros corporativos y los mezquinos comerciantes

en el polvo de las minas de mineral de hierro  
en la bruma nocturna de la planta de acero de Bhilai  
y los camiones de las fábricas de cemento  
¿Hay alguien con una cámara que pueda venir por un tiempo?  
Dije que sí yo puedo pero  
llegué demasiado tarde  
por un día o dos  
porque le dispararon ayer  
me di cuenta que él sabía  
que lo iban a atacar  
se negó a tener guardaespaldas  
fue un error, debió pedir protección  
en cambio, pidió un cineasta  
yo filmé el cortejo fúnebre  
el humo de la pira  
las caras de la gente  
y ahora era de noche  
una noche que no puedo olvidar  
todos se negaban a irse  
lentamente, los grupos reunidos empezaron a hablar más fuerte  
las discusiones se detuvieron  
las voces se volvieron suaves e intensas  
espera aquí — me dijo un trabajador  
no dije vendré contigo  
en su bicicleta  
en el asiento de atrás con una cámara  
sin luces sólo unos pocos faroles que parpadeaban  
íbamos de grupo en grupo  
yo filmaba  
casi sin ninguna imagen pero sí un sonido claro  
grabado en una cinta  
las ruedas de la bicicleta  
los pedales  
y la voz clara de los dirigentes  
todavía no entendía la tensión  
que se extendía silenciosamente  
a través de las calles oscuras  
cuando de pronto los lemas rasgaron el cielo nocturno  
cien trabajadores  
aparecieron en la bruma dorada  
las luces de las antorchas

iban a quemar  
toda la ciudad  
sabemos quién lo mató decían  
haremos justicia con nuestras propias manos decían  
pero Niyogi había dispuesto una serie de líderes  
había dejado  
un líder por cada diez familias  
eso es lo que la policía y la industria quiere  
eso es lo que se esperan que hagan  
eso es lo que han estado esperando  
silenciosamente y fieramente este debate se movió  
como un río  
en las calles  
en las pequeñas oficinas  
a través de las oscuras cabañas  
¡dividió las luces de las antorchas en dos direcciones!  
sácalos de la ciudad  
porque si tomas represalias esta noche  
van a barrer con las colonias obreras  
de un solo golpe  
nos van a dividir  
mi cámara seguía grabando  
enfocada por una pequeña lámpara amarilla  
la única luz entre cincuenta hombres  
los insectos zumbaban alrededor de la curva de vidrio caliente  
enfoca el filamento  
olvida la textura  
escucha las voces  
sigue grabando  
esa no era una oscuridad común  
esa no era una lámpara común  
ese no era un momento común.

El momento pasó rápido  
fue raro  
cada uno aquí estaba luchando  
para venir a cuentas con su muerte  
pero él por supuesto la había aceptado  
porque él sabía que lo iban a matar  
la cinta que él había grabado y  
dejado atrás lo revelaba

Años más tarde  
a través de la ilusión de soledad  
le agradecí  
por haber llamado a un cineasta  
a la escena del futuro crimen

Apenas el año pasado, después de una década en los tribunales  
sentenciaron a cadena perpetua al asesino a sueldo  
también él era un pobre hombre con una pistola  
que disparó  
por una pequeña suma de dinero  
absolvieron a aquellos que lo contrataron  
absolvieron a los responsables  
de conspiración para el asesinato

Otra vez la muerte le hace señas al artista  
La muerte tiene muchas respuestas  
Quién lo mató  
Por qué querían consumir  
los bosques y todo lo que estaba debajo de ellos  
cuál era esta codicia que podía llevar a  
alguien a matar.

“A la gota que cae en el océano se le conoce  
Al océano que cae en una gota  
Casi nadie lo conoce”  
Ahora escucha gritó el poeta viajero  
“Quién grita tu nombre  
Es la vida o es la muerte  
Quién grita tu nombre”

Hace poco conocí a un hombre  
su nombre era Nidhan  
Ni quiere decir sin  
Dhan quiere decir riqueza  
vivía en un pueblo  
que había sido el hogar de sus ancestros por muchas generaciones  
por todas partes chorros brotaban desde la tierra  
nadie estaba obsesionado con el origen de la fuente  
las aguas venían desde dentro del cerro  
porque los cerros eran especiales

Debajo de su pueblo había 173 toneladas de bauxita  
Un día el gobierno democrático de la India  
Vendió todas las montañas a corporaciones del aluminio de todo el mundo  
Le pregunté, en el bosque bajo el cerro, bajo un árbol,  
sobre el pasto, al lado del riachuelo, de bajo del cielo

Nidhan— la nación necesita aluminio, por qué te resistes, después de todo es una  
cuestión para bien de naciones enteras en comparación con estos pocos poblados  
dispersos.

Me miró a los ojos  
Sin expresión alguna  
Y recogió su guadaña del suelo  
y dijo  
Ves esta guadaña, con ella puedo cortar el pasto.  
cómo describirías esta acción.  
la describirías como el acto de cortar.  
Ahora si tomas este mismo cuchillo y me cortas la garganta  
cómo describirías esta acción.  
La describirías otra vez como ‘cortar’  
como un verbo. El cuchillo corta aquí, el cuchillo corta allá.  
Luego preguntó puedes explicarme la diferencia entre estas dos formas de cortar.  
Cuando me puedas explicar la diferencia entre estas dos formas de cortar, res-  
ponderé a tu pregunta  
y te explicaré la diferencia entre  
el bien de las naciones y nuestro bien  
y el bien de este valle.

Entre estas dos cuestiones, estos dos verbos  
Colgado en el aire hay un marco  
Con una imagen  
Que está en un pequeño museo  
Más abajo en la calle, en una esquina, en un pequeño cuarto alquilado

¿Habría una imagen para esa mirada,  
esa mirada cuyo significado quizás conozco?  
Esa pequeña pausa, un breve suspiro dentro del ojo.

El vapor desapareció del cristal de la ventana  
de esa pequeña habitación hacia el sol que brilla sobre las  
nuevas hojas verde limón que ahora de pronto veo.

Me doy cuenta que llovió durante la noche.  
Que he estado perdido en esa mirada por más tiempo del que creía.  
¿Habrà una imagen para esa mirada, la mirada  
cuyo significado quizás conozco?

Era el cumpleaños de mi madre,  
lo sabía pero me olvidé que cumplía setenta años.  
¿Habrà una imagen para ese olvido?

Thet Win Aung era un líder estudiantil en Burma.  
Lo sentenciaron a cincuenta y nueve años de prisión.  
¿Habrà una imagen para la duración de esa sentencia?

Se encontraron durante una hora sin saber que nunca más se iban a volver a encontrar.  
¿Habrà una imagen para el darse cuenta, quince años más tarde, que esa iba a ser su última reunión?

La hipocresía de su hermoso coche grita en la autopista mientras atraviesa los campos amarillos de mostaza, contemplado por los hijos del campesino e ignorado por las gallinas violetas del páramo que estaban ocupadas buscando comida en la tierra húmeda.  
¿Habrà una imagen para este grito?

Crearon una imagen destinada a mentir.  
Luego crearon otra imagen para convencerme de la verdad de esta mentira.  
Destruyeron todos los sueños que tenía, mi casa, mi amor, mi familia, mi tierra, mis árboles, mi río.  
Aniquilaron todos los rastros de mis ancestros.  
Ignoraron toda súplica y desacreditaron mi rabia.  
¿Habrà una imagen para la esperanza que todavía queda en mi corazón?  
¿Habrà una imagen para el miedo que se niega a dejar sus corazones?

Si la imagen viene del ojo de la mente entonces nunca podrá estar separada de la comida que se cocinó ayer en la noche cuando él comenzó a contar la historia de aquel día cuando todo parecía perdido y un extraño sentimiento de hundimiento se asentó....en la historia....esperaron sin hacer nada, sin fin, incapaces de expresar su dolor cuando un día alguien tocó a la puerta. La pequeña niña que ahora era grande abrió la puerta. Ella entró, dio un paso y luego permaneció silenciosa y lloró mientras sus ojos nos veían a todos sentados mirándola. La felicidad había regresado y la sangre volvió a fluir en sus cuerpos.

La imagen es ese ícono en el que la sangre fluye. En el que las memorias oscilan sin cesar, en silencio entre el pasado y el futuro. Nuestra mirada es el presente. Nosotros y la imagen juntos somos el tótem para la narración de la historia que empieza entre sus ancestros y la ardilla en la rama fuera de tu ventana. Leer la imagen significa resonar con este diálogo entre la memoria y el tiempo. Pero en todas las direcciones.

Por el momento, el resto es falso. Irrelevante. Míticas fachadas de color y luz. Como una serie de espejismos creados por un monstruo que produce ganancias. ¿No es así? Infinidad de imágenes nos rodean continuamente comiendo de nuestras entrañas para que así perdiéramos el sentido de lo que es real e importante. Para que cada palabra empiece a tener dos significados. Su significado real y también su opuesto. Así que finalmente no sabes en qué creer y así todas las creencias pierden significado.

¿Hay alguna razón para recordar? ¿Sabes cómo llegar a ese pequeño museo? ¿Por qué las imágenes en él son diferentes de las otras? ¿Por qué una imagen parece contener muchos secretos? ¿Qué pudiera liberarlos y conectarlos con tantas vidas desconocidas?

Si encuentro el ícono ordinario, los secretos que están en esa imagen, los diálogos que residen allí, ¿entonces encuentro un significado para mi mismo? Si encuentro un significado, entonces también mi público lo encuentra. Los dos significados, el mío y el de ellos, nunca serán el mismo y tampoco deberían serlo.

Cuando me encuentro a mi mismo también el público se encuentra.  
¿Habrà una línea invisible que atraviesa el centro del cuerpo de la bailarina? ¿Qué pasa cuando la encuentra durante una actuación?

¿Es una película una serie de imágenes fijas?

¿Es la vida una serie de momentos fijos en los que cada momento contiene el tiempo, el nacimiento y la muerte y acaso el tiempo continúa oscilando adelante y atrás a través de cada momento aún cuando se dirige hacia un destino?

O quizá el tiempo no tiene fin y continúa para siempre.

O quizá es una elipsis giratoria con miles de capas, cada capa desplazada marginalmente de la otra con vidas que se repiten en momentos diferentes.

O quizá el tiempo a veces deja algo. ¿Hay alguna manera de ver lo que parece haber desaparecido pero no lo ha hecho? ¿Hay alguna razón para recordar?

Pero no todo el mundo archiva de la misma manera. Así que quizás el tiempo no se mueve en una línea recta. Quizá también se origina de puntos y se dispersa en muchas direcciones aún mientras se mueve hacia delante y hacia atrás. Como un bosque y sus habitantes que recuerdan para que las estaciones puedan quemar, humedecer y helar memorias en un diálogo cíclico. Interconectando constantemente. Para que cada revelación provoque una cascada de revelaciones. Exactamente como la lluvia.

Hacia 47 grados cuando llegamos. El joven niño nos dijo aquí es. Aquí es a donde tenemos que ir. El chofer miró alrededor incrédulo. Sorprendido y confundido, en silencio se alejó para que los otros hicieran lo que querían hacer. Podemos ir bajo ese árbol, en la sombra, por un instante. Sí. Podríamos. Al poco, el aire caliente se elevó y se llevó silenciosamente un manojo de hojas secas.

Un pequeño tornado como un remolino de más o menos 10 pies de altura. Un rocío de polvo que se eleva verticalmente debajo de las hojas. ¿Era un mensaje porque acabábamos de llegar? Sólo para un loco replicó el niño con desprecio en sus ojos.

Una hora más tarde. Ahora en el pequeño bosque. Silencioso, probablemente a causa del calor blanco de la tarde. Otra vez todo seco, marrón, a punto de crepitar. Otra callada ráfaga de viento. Un remolino vertical de aire, hojas y polvo pero esta vez el doble de alto. Casi tan alto como los árboles. ¿Todavía ningún mensaje — pregunté? Sí el joven sonrió y admitió. Es un salaam, qué otra cosa podría ser.

¿Habrà una imagen para el espacio que existe entre el ojo del testigo y la escena del crimen? ¿Puede un árbol ser un testigo? ¿Puedo hacer un gráfico indicando las fechas de su juicio en el tribunal en la silueta del cerro en el que ella se escondió?

¿Habrà una imagen para la tarde y la noche y para lo que está dicho o no dicho, ahí pero no ahí, para ser recordado pero para ser olvidado continuamente? Para el superviviente que todavía se esconde. ¿Hay una imagen para ese esconderse?

Justo el otro día ella ganó el juicio, después de cinco años en el tribunal el juez finalmente condenó a los doce acusados de homicidio y violación. Cuando estaba en el aeropuerto la vi en la televisión en una conferencia de prensa. Usaba un burka. Segura de sí misma.

A veces es difícil decirlo y también imposible de recordar. Finalmente lo digo pero entonces tienes que jurar guardar el secreto. Ahora reposaré mientras tú te quemas con mi secreto. Así que cambias su ropa, mi nombre, el aspecto de los personajes, la geografía de la ubicación, hasta el lenguaje de tu historia es nuevo para que el secreto pueda volver a nacer. Luego surge en el público. Disfrazado. Es mío pero ahora, al volver a nacer, es también tuyo. ¿Habrà una imagen que pueda trazar la ruta de un pájaro que vuela en el cielo?

¿Cómo hablar del dolor? ¿Habrà una imagen para que lo está detrás del sufrimiento? ¿Cuándo tejiste ese sarong en memoria de su asesinato por qué hiciste los motivos tan hermosos y los colores tan vivos. Hablaste de ella y tu diseño con tanto amor que creo que tengo que agradecerte por ayudarme a encontrar mis propias palabras e imágenes.

Cada uno recuerda a su manera. Los individuos y las comunidades. Recuerdan diferente solos y diferente juntos. Quizás en palabras o en canciones e historias, probablemente en gestos, pequeñas marcas de lápiz o simplemente en una mirada. Tal vez puede ser recordado sólo a través de esa piedra debajo del árbol o en la tangente que está en la joyería nueva que se compró sólo ayer. O en la ventana de madera de la cocina en la que ella le dijo a su hijo — por ahí fue a donde vimos que se llevaban a la tía calle abajo. Hace cincuenta y siete años. Para que el hijo recuerde por supuesto pero la tía reside en la ventana de madera por la eternidad. Esa ventana de madera contiene esa mañana de hace cincuenta y siete años y cada día en el tiempo desde entonces. Hacia delante y hacia atrás. Para siempre. Tú, yo, la tía, la sobrina y los niños todos juntos... Colgados del aire

Entre dos verbos.

En cada esquina.

Detrás del taller de coches.

Fuera de las zonas económicas especiales.

Dentro de las universidades.

En la tierra común entre los campos.

En los molinos de agua en los alpinos.

Se encuentra el Pequeño Museo.

El Pequeño Museo que contiene esa imagen con los secretos del tiempo y la bombilla, la guadaña y el ciclo. Y la ventana, el fuego de la pira y quizás un día hasta la mirada de amor que a veces ella fugazmente revela.



Y una cosa más — justo antes de que olvide. Los peritos de la compañía vinieron en helicóptero el otro día. Los pobladores dispararon flechas, tiraron piedras y el helicóptero no pudo aterrizar, así que se fue.

Parece que todos vitorearon. Perdimos esa imagen para siempre. No había cámaras allí.

Si usted tiene una cámara que le sobre, por favor déjela con cuidado al lado del proyector.

Y una última cosa, hace veinte días.

La gente de la empresa vino para sacar agua del depósito de riego pero los pobladores construyeron una pared de ladrillo y cemento para que no pudieran llevarse el agua.

Tenían una cámara así que la imagen de esa pared está allí para que pueda ser vista por los tiempos de los tiempos.

Traducido por Viviana Kuri y Laura Moure.

## Obra

Joan Jonas

Estoy muy contenta de estar en México —país que he visitado varias veces— como invitada de esta conferencia. Mientras hablo les voy a mostrar un flujo más o menos continuo de imágenes que iré identificando. Mientras se proyectan estas cuatro o cinco piezas, las tomaré como ejemplos mientras describo las ideas que fundamentan mi trabajo. El primer video, titulado *Wind* (1968) es una pieza sin audio y el segundo, *Organic Honey's Visual Telepathy* (1972) tiene poquísimos sonidos, así que mi conferencia será como una banda sonora paralela.

Considero que mi trabajo, al estar fundamentado en el performance, tiene algo que ver con el título de esta conferencia: “What’s left? What remains?” El performance es una forma o un medio transitorio, que uno no puede realmente experimentar si no es testigo del acto físico real. Por lo tanto, desde el inicio, empecé a traducir mis trabajos de performance a los medios de la fotografía y el video. Lo que queda — mis notas, mis memorias, mis objetos, mis dibujos — es traducido a otra forma de arte. Los que queda es también, y de manera particularmente importante, la memoria del performance temporal. Así que lo que ahora están viendo es *Wind*, una película que se hizo en 1968 y que se basa en un performance que se hizo en un interior.

Rápidamente quisiera decirles que desde el inicio mi trabajo, cuando me moví de la escultura al espacio performativo, estuvo influido por mi investigación (un proceso que en ese tiempo era como una segunda naturaleza y que no necesitaba ser nombrado). Yo estaba apasionadamente interesada en muchas cosas, en particular en el cine y la historia del cine. Casi cada noche o al menos varias veces por semana iba a los Anthology Film Archives de Soho, cerca de donde yo vivía. Allí aprendí la historia de las primeras películas rusas, francesas, alemanas, americanas y japonesas.

La poesía contemporánea fue otra inspiración. Mi trabajo se fundamenta en estas formas. También intenté mirar fuera del inmediato mundo del arte, así que cuando desarrollé un lenguaje tomé en cuenta la estructura formal del cine y la poesía. Así que cuando digo “poético” no me refiero al sentido romántico o lírico. Uso la poesía como un material.

Otra inspiración, debida a mi estudio de la historia del arte, fue cómo los cuadros y las esculturas de todas las culturas desde los tiempos más lejanos hacen referencia al mito. Por ejemplo, James Joyce entretiene el mito de Dédalo en su narrativa, en *Retrato del artista adolescente*, para indicar más sobre el carácter del personaje principal. Esto me llevó a pensar en cómo estructuro mi propio trabajo en relación al mito, aunque al inicio no era verbal y las referencias no eran evidentes para el espectador, aunque las imágenes se fundamentaran en tal contenido. Cuando empecé a hacer performance, pensé “quién soy y a dónde estoy y por qué estoy construyendo estas acciones para mis amigos”, porque el público estaba fundamentalmente constituido por amigos y conocidos — el mundo del arte era un mundo bastante pequeño, por cierto. Así que me interesé en los mitos y los rituales de otras culturas y

realmente una idea detrás de mis performance es el concepto de qué podría ser un ritual contemporáneo. En este sentido básico mi trabajo realmente no ha cambiado. Creo que las ideas que uno tiene al inicio las llevamos con nosotros a través de toda nuestra vida laboral.

Mi trabajo evolucionó en relación a cuatro medios que transforman y traducen la imagen. El primero es el espejo. Lo usé en una serie de trabajos que llamo “piezas de espejos” (1979-1971). En *Wind* fijense en la ropa que los personajes están usando. Está cubierta de espejos. Mi primer uso de este medio fue hacer estos trajes con espejos. Los espejos creaban una superficie reflectora que también hacía un sonido metálico tintineante. En un segundo momento, hasta 17 performancers cargaban enormes espejos, en performance formalmente coreografiados ambientados en gimnasios y lofts. Las piezas duraban al menos 20 minutos y los espejos rompían el espacio y reflejaban a los actores, al espacio y al público. Los espectadores eran incluidos en el performance al verse a sí mismos en la obra. Me interesaba entender si esto incomodaba a la gente, al verse como sus vecinos los veían, mientras estaban mirando. Por cierto, Borges era mi principal inspiración para estas primeras piezas con espejos. Su libro *Laberintos* acababa de ser traducido al inglés durante los años sesenta y en ese momento la gente estaba muy involucrada con su trabajo. Escribí todas las referencias que hacía a los espejos en *Laberintos*, las memoricé y las recité mientras me movía usando los trajes de espejos. Los espejos son extensiones complejas de nuestras fantasías y de nuestro espacio interior. Como Borges dice, son monstruosos.

El segundo medio es lo que yo llamo “un paisaje profundo”. En 1970 me interesé en la percepción de la imagen a través de un paisaje profundo y de cómo se alteraba. Empecé a hacer performance en el exterior y algunos de ustedes han visto esto en la película *Song Delay* (1973), que era la traducción de un trabajo que se hizo por primera vez en las marismas de Jones Beach, Nueva York en 1970. El público estaba a un cuarto de milla del performance. Eso afectaba la manera en la cual las imágenes y el sonido eran percibidos a la distancia.

Yo llamo a mis películas y videos “traducciones” porque las acciones que grabo con el medio de la imagen en movimiento pueden ser diferentes de las que se usan en los performance en vivo. El performance es realizado para la cámara y es editado. *Song Delay* (1973) es la traducción filmica de *Delay Delay* (1972) y de *Jones Beach Piece* (1970), ambos performance en vivo con público.

Mi tercer medio es el video, en particular el video de circuito cerrado. Finalmente, el cuarto y último medio es la narrativa. Hablaré un poco de ambos en un instante.

Ahora quisiera leer un texto. Es un texto que Douglas Crimp escribió sobre mi trabajo en *Joan Jonas: Scripts and Descriptions 1968-1982* (ed. Douglas Crimp) y creo que habla sobre mi trabajo mejor que nadie:

Una única estrategia, paradigmática a este respecto, informa todo este trabajo. Esta estrategia es la de-sincronización, normalmente en conjunción con la fragmentación y la repetición. Estas últimas fueron inicialmente exploradas en los primeros performance con espejos. La de-sincronización empieza a estar realmente en juego en los trabajos en el exterior, *Jones Beach Piece* y *Delay Delay*. En estos eventos, los performancers hacían fuertes ruidos al golpear entre sí bloques de madera en amplios

arcos sobre sus cabezas. Debido a la gran distancia entre los performancers y los espectadores, el gesto se veía mucho antes que el sonido que producía, provocando la impresión de que el sonido y el silencio surgían de la nada, ya que había muchos performancers golpeando los bloques de madera y porque los sonidos se repetían en sus propios ecos; era imposible conectar el sonido y el gesto. De esta manera muy simple, Joan Jonas refuerza la separación entre el sentido de la vista y del oído de los espectadores, haciéndolos concientes de la contingencia de la experiencia perceptual. La falta de sincronización se intensificaba y complicaba mediante el uso de la tecnología del video. La cinta *Vertical Roll*, relacionada con los performance *Organic Honey*, de inicios de los setentas, es emblemática de esta actividad. En ella la de-sincronización de las pantallas que reciben y transmiten frecuencias provocan que las imágenes de manera constante atraviesen verticalmente la pantalla, desapareciendo en la parte de arriba y apareciendo en la parte de abajo. El observador es más conciente de este hipnótico movimiento vertical que de cualquier otro movimiento interno a la imagen misma, que sólo puede ser entrevista.

Si se piensa sobre el sonido, el espacio y el tiempo, y el uso del tiempo como un material de estos trabajos tempranos — la pieza que ahora están viendo se llama *Organic Honey's Visual Telepathy* — el tiempo era experimentado de determinada manera en los trabajos en el exterior y de otra manera en los trabajos en el interior. El público se encontraba en un espacio indefinido lejos de la acción o en el mismo espacio cerrado cerca de la acción. *Delay Delay* se grabó en los terrenos vacíos cerca del río Hudson, en el centro de Nueva York, a donde se realizó por primera vez. El público observaba la acción desde el techo de un edificio de lofts, cubriendo con la vista un área de más o menos diez cuadras.

Si puedo mencionar otra influencia en mi trabajo, son mis viajes. Especialmente significativos fueron un año que pasé en Grecia, durante los sesentas, inicialmente para observar las culturas minoica y micena, visitas al suroeste y al lejano oeste de los EEUU y viajes al Canadá rural, México, India, para mencionar sólo a algunos...

En particular me gustaría hablar de un viaje a Japón en 1970. Viajé bastante por México en los años sesentas y más adelante diré más sobre otro viaje que hice en los sesentas. En Japón vi el drama Nô. El teatro Nô y Kabuki usa el sonido de maderas que se entrecocan. Los sonidos son muy claros. Algunos escenarios están diseñados con grandes jarrones de cerámica debajo de ellos, para que resuenen y se vuelvan superficies de percusión. Adoro ese sonido. Cuando visité Tokio y Kyoto, a donde están los templos, era muy conciente de los sonidos. Sentarme y contemplar los jardines japoneses fue una experiencia muy fuerte. La aparente simplicidad de los jardines y el teatro No me afectaron profundamente. Muchos artistas occidentales han sido influidos por el teatro oriental, que es básicamente un tipo de danza visual relacionada con el lenguaje poético. Así que menciono al teatro Nô porque influyó en estos primeros trabajos en el exterior y en las obras en video. También cabe mencionar que cuando fui a Japón compré mi primera cámara de video, una Portapac. La traje de vuelta a Nueva York y de cierta manera cambió mi camino, alteró mi dirección porque me dio la oportunidad de hacer lo que yo llamé “películas”, en mi loft, inmediatamente.

Tengo que mencionar aquí que fui a la universidad y estudié bellas artes e historia del arte, pero la mayoría de lo que hago ahora no lo aprendí en la escuela de bellas artes. Cuando estudié arte trabajé con arcilla, copiando un modelo, y en efecto aprendí a dibujar. Sigo incluyendo al dibujo en todos mis trabajos, ya que es una forma de comunicación en imágenes. Luego fui a Nueva York y a la escuela de postgrado de Columbia, a donde continué estudiando escultura e historia del arte, pero todavía no había ninguna correspondencia entre el postgrado en Columbia y lo que estaba pasando en el mundo del arte contemporáneo. Cuando dejé la escuela me sumergí en el mundo del arte de Nueva York. Aprendí más o menos de la calle, y creo que la mayoría de los artistas experimentaron lo mismo en esa época. Ahora la situación es bastante diferente, pero quería mencionar esto.

Después de hacer, por primera vez, un performance público en 1968 produje mis propias obras. No había muchos curadores que buscaran nuevos artistas. Quiero decir, había algunos y eran importantes, pero sobre todo eran los artistas los que se ayudaban mutuamente. Al inicio de los setentas Castelli— Sonnabend Tapes and Films empezó a mostrar y distribuir las grabaciones y las películas de los artistas. La gente que hacía este tipo de trabajo estaba en parte financiada por becas y en parte por invitaciones para mostrar su trabajo en festivales y exposiciones. Yo hacía mis propios carteles, mis amigos y yo los poníamos por todo Soho, le poníamos las direcciones a los sobres y mandábamos las invitaciones. Reuníamos o desarrollábamos nuestros propios públicos y fue el inicio de un cierto tipo de performance del mundo del arte que sigue hasta ahora.

Ésta es una declaración que hice en ese momento sobre este aspecto de pasar de la escultura al performance:

No veía una gran diferencia entre un poema, una escultura, una película o una danza. Un gesto tenía para mí el mismo peso que un dibujo. El dibujo se borra, la memoria se borra. Mientras estaba estudiando historia del arte, observé con atención el espacio de la pintura, del cine y de la escultura, cómo se crean las ilusiones en un espacio delimitado y cómo es posible enfrentarse al espacio físico real con profundidad y distancia. Cuando pasé de la escultura al performance, simplemente entré en un espacio y lo miré. Intenté imaginar cómo lo vería el público, qué mirarían, cómo percibirían las ambigüedades y las ilusiones del espacio. Se me ocurría una idea para una pieza sólo a partir de contemplar hasta que mi visión se confundía. También empecé a usar accesorios como un espejo, un cono, una televisión, una historia. Los objetos que uso no son adaptaciones literales de los elementos de la historia o conceptos, pero son simbólicos, arquetípicos. El cono era un instrumento para dirigir el sonido hacia el público: podía susurrar en sus oídos, mirar a través de él, escuchar, gritar, cantar, siempre dirigiendo el sonido hacia un lugar. *Organic Honey's Visual Telepathy* evolucionó mientras me encontraba analizando continuamente mi propia imagen en la pantalla de la cámara de video. Luego compré una máscara con la cara de una muñeca, que me convirtió en una seductora erótica. Llamé a este personaje de televisión "Organic Honey". Me obsesioné cada vez más con seguir el procedimiento de mi propia teatralidad

mientras las imágenes fluctuaban entre lo narcisista y las representaciones más abstractas. El riesgo era volverme demasiado oculta y hacer nada más gestos narcisistas. Al explorar las posibilidades de las imágenes femeninas, pensando siempre en un espectáculo de magia, intenté poner en escena un diálogo entre mis diferentes disfraces y las fantasías que ellos sugerían. Siempre miraba a la pequeña pantalla para controlar la producción de la imagen. (*Scripts and Descriptions*).

Para seguir discutiendo el proyecto de *Organic Honey*... acá ven una muñeca Hopi Kachina en un escenario organizado para la cámara. Visité el suroeste para ver la danza Hopi de las serpientes a finales de los sesentas, una experiencia que me afectó profundamente. Sin embargo, no hice referencia a esta experiencia hasta 2004, con *The Shape The Scent the Feel of Things*. Uso algunos accesorios que compré para crear una imagen. Cuando empecé a hacer video performance por primera vez empecé a trabajar con accesorios más pequeños de los que había utilizado en los trabajos en el exterior o en las piezas con los espejos. Al inicio los objetos que yo usaba eran cosas que estaban en mi vida, que mi abuela me había dado, por ejemplo, porque contaban una historia, u objetos que había encontrado en el mercado de pulgas, porque eran interesantes. Al mismo tiempo estaba interesada en el cine y en cómo se hacían las imágenes en movimiento — usé la estructura, la idea del corte y el montaje para producir un trabajo en el tiempo. Este proceso era entonces, debido al medio del video, más directo que trabajar con la película. Traduje las ideas del cine a las peculiaridades del video. Trabajé con pequeños objetos en relación con la cámara para crear una narrativa. En este trabajo *Organic Honey*, el tema era la imagen femenina, si hay algo así. Exploré las posibilidades. En ese momento el feminismo, el cuestionamiento de la identidad femenina, era el tema central de muchas artistas. Todos estaban afectados por este movimiento, directa o indirectamente. En este caso, *Organic Honey* era el nombre que me di a mí misma y creé este personaje o alter ego disfrazándome y usando abanicos y máscaras que hacían referencia a mi experiencia en Japón.

Ahora vamos a mirar *Glass Puzzle* (1974). Me gustaría hablar un poco de la estructura principal de estas piezas de video que usaban el circuito cerrado del sistema de video. La cámara se enfocaba en las imágenes que yo hacía, con objetos, o en mí misma en un espacio que luego aparecería en la pantalla. Quería mostrarle al público el proceso de producción de la imagen y en el performance el público veía al mismo tiempo la imagen grande y en vivo del performance, y un *close-up* que era un detalle de la acción en vivo que veían en la pantalla o en una proyección. La secuencia de imágenes en *close-up* en la pantalla o en la proyección ofrecía narrativas paralelas. La cámara era parte del performance y la camarógrafa era otra performancera que yo dirigía.

*Vertical Roll* (1972) se hizo grabando en video, fuera de la pantalla con la grabación vertical, la secuencia de imágenes que pasaban a la pantalla desde la primera cámara, que estaba manejada en el espacio por el camarógrafo para grabar mis movimientos. La segunda cámara grababa la pantalla porque sólo se podía grabar el movimiento vertical grabando la pantalla. Todos los movimientos eran destinados a tener un efecto frente a la cámara en relación con la grabación vertical que aparecería en el monitor.

*Glass Puzzle* fue el producto de este proceso y nunca fue un performance en vivo. Sin embargo, estaba relacionada con mi performance *Tunnel* el cual hice con un escenario de papel hecho con el papel que se usa en el fondo de los escenarios de fotografía y con palos de madera. El escenario de *Glass Puzzle* incorporaba elementos de este escenario pero con Babette Mangolte en la cámara se convirtió en un nuevo trabajo. Como *Organic Honey* tenía que ver con la relación de la pantalla y la cámara y con los performanceros en el espacio.

Esa es otra cosa que ya no tenemos — la pantalla y el espacio de la pantalla, el espacio del circuito cerrado — ese espacio físico. Estaba hablando con la artista Julia Scher sobre esto y me dijo que sus estudiantes en Colonia no tienen ninguna experiencia de este tipo de espacio electrónico... Ahora bien sí existe un término que es “espacio real”, refiriéndose al espacio virtual, pero existía también un espacio real, el del performance, el de la pantalla, el del circuito cerrado. Así que yo estaba muy interesada en el espacio de la pantalla y me imaginé metiéndome en la pantalla, como en una caja. Se relacionaba con el espacio más grande del performance y también con el espacio de los trabajos en el exterior. Todos estos espacios, eventualmente, estaban enmarcados por la cámara, por supuesto. Como ya dije anteriormente, aprendí la idea de enmarcar viendo cuadros.

La pieza *Glass Puzzle* se grabó en un loft en el que hay básicamente dos escenas: la cámara grabando la pantalla en la que se ve el reflejo de la sala, el mobiliario, y una ventana grabada por una segunda cámara — trabajamos con los reflejos sobre la imagen del video que a veces se prendía y apagaba como un efecto. La segunda escena es el espacio o construcción que hice con papel negro y blanco en el que dos mujeres se movían, caminaban, se arrastraban, se sentaban, rodaban. Así que estábamos jugando con los reflejos y estos espacios, creando diferentes ilusiones y diferentes ambigüedades en el espacio, lo cual me parecía interesante.

Esta pieza se inspira en las fotografías del fotógrafo E. J. Bellocq, quien fotografió prostitutas en Nueva Orleans a inicios de siglo. Fotografió a las modelos, a las prostitutas, en sus habitaciones y pareciera que estén esperando a los hombres. Todas posan con sus objetos. Están paradas en frente a sábanas blancas o pedazos de papel que cuelgan como fondos. Me inspiré mucho en estas fotografías y en ese momento estaba poniendo en discusión los roles que juegan las mujeres. Éste era uno de los roles en el que estaba pensando, así que la pieza muestra mujeres solas y qué pueden hacer mientras esperan, especialmente con mariposas de lata, conos, un perro, etcétera.

Ahora vamos a mostrar la siguiente pieza, que dura más o menos seis minutos. Sólo quiero decir unas cosas antes de que la empiecen a ver. La usaré como un ejemplo del cuarto medio que mencioné anteriormente, la narrativa. Es un fragmento del performance *Lines in the Sand*, que fue encargado por Documenta 11 y que se mostró por vez primera como una instalación en la exposición. Se basa en el poema de H.D. (Hilda Doolittle) “Helen in Egypt” sobre el mito de Helena de Troya. De acuerdo a una antigua leyenda, Helena nunca fue a Troya sino a Egipto, así que la guerra de Troya se peleó por una ilusión. Una de las cosas que me interesaron de esta historia es que la guerra se peleó por razones que no se dijeron. Probablemente fue una guerra de comercio. El lugar de filmación para la mayoría de la acción fue Las Vegas, porque allí hay un casino llamado Luxor. Es una gran pirámide de cristal con una esfinge realmente vulgar delante de ella. Representar Egipto en Las Vegas se

relaciona con un aspecto de América. Alterné el poema de Helena de H.D. con el *Tribute to Freud*, el texto que escribió sobre su análisis con Freud en los años treinta. Les muestro esto antes de terminar porque hace referencia a los años Treinta. Me atrajo ese periodo antes de la Segunda Guerra Mundial porque pensaba o pienso que de cierta manera nos encontramos otra vez en ese periodo.

Traducido por Laura Moure.

Panel III

**Srdjan Jovanovic Weiss** y **Katherine Carl** (Fundadores de NAO y de School of Missing Studies, Filadelfia)

**Vangelis Vlahos** (Artista, Atenas)

**Carla Fernández** (Diseñadora de modas, Ciudad de México)

## Lost Highway Expedition

Katherine Carl y Srdjan Jovanovic Weiss

**SJW:** quisiera sólo decir cuánto me ha hecho pensar el encontrar a México de esta manera, en este preciso auditorio diseñado para acomodar sentadas a miles de personas. Es el último lugar que nos esperaríamos, si tuviéramos que describirlo, y necesita de nuestra presencia para impactar. Al mismo tiempo, este espacio permite hablarle a muchas personas sin ser intimidado por la cantidad de público, que probablemente recuerda las palabras mejor que las imágenes. A pesar de ello, tenemos que hacer una presentación visual. Nos gustaría hablar de un proyecto que no puede existir sin mediación. Se llama *Lost Highway Expedition* (Expedición a la carretera extraviada) y técnicamente es un viaje colectivo a través de nueve diferentes y emergentes capitales de los Balcanes Occidentales.

*Lost Highway Expedition (LHE)* es un proceso complejo, no lo hicimos sólo nosotros dos sino que incluyó un grupo más amplio de arquitectos, artistas, autores y curadores. En especial, incluyó a más de trescientos participantes, todos con el mismo nivel de participación en el proyecto. En esta presentación intentaremos comunicarles el sentido de las preguntas a las que nos enfrentamos durante el proceso, parte de las razones por las que lo hicimos y tomaremos en consideración realmente qué queda después de un proyecto como éste. De hecho intentaremos comunicarles todas nuestras dudas, en lugar de resultados.

La imagen de la carretera es una de las imágenes típicas a las que nos enfrentamos durante los treinta días del proyecto, típica como la misma vida cotidiana. Proyectos como éstos no todo el tiempo son interesantes, así que el aburrimiento es algo a lo que uno suele enfrentarse. Lo que queríamos conseguir con esta expedición era que personas que sabían poco de historia pudieran construir sus propias historias. Por ello visitamos lugares como el incompleto Museo de la Revolución, ubicado en Nueva Belgrado, que no ha ido más allá de sus cimientos. Si se hubiera terminado, el Museo de la Revolución sería muy parecido a este edificio, limpio, ortogonal e inmenso, con amplios vacíos en su interior. El abandonado Museo de la Revolución, que empezó a desaparecer en la vegetación del paisaje, es análogo a una demasiado tardía revolución socialista del periodo de la Yugoslavia Socialista, gobernada desde Belgrado.

**KC:** SITAC nos ha proporcionado la oportunidad de reflexionar sobre el proyecto ahora, después de haberlo concluido. *LHE* fue una experiencia fugaz y efímera: 28 días con más o menos 30 personas en cada ciudad. Ésta fue la experiencia. A esto hay que agregarle lo que la experiencia ha generado después de su conclusión. Realmente nos dimos cuenta de la importancia de lo que quedó y también de la importancia de lo que quedó fuera. El proyecto produjo algunos resultados materiales pero también hay algunos materiales no concluidos que nos parecen muy estimulantes para otros trabajos. Por ejemplo, el libro de fotos que produjimos con



fotos de los 31 participantes es el primer producto material. Muchas de las imágenes que ustedes ven en la pantalla durante nuestra presentación provienen de ese libro de fotos. Al final de nuestra presentación hablaremos de los proyectos en los que todavía estamos trabajando. *LHE* se ocupó de la infraestructura y de lo que es dejado fuera de la infraestructura, i.e. el soporte físico de la carretera y los componentes ideológicos de esa infraestructura. Así que podemos hacernos algunas cuestiones sobre este proceso de hacer una expedición. Podemos preguntarnos: ¿Puede una expedición ser una obra de arte? ¿Puede el viaje ser una forma de activismo: sólo el hecho de emprender viaje, mirar las cosas, investigar, es una forma de comprometerse? ¿Puede una expedición ser una infraestructura en sí misma, puede una expedición construir algo y eso volverse, de hecho, arquitectura? *LHE* todavía está en marcha para muchos de los que la empezamos o participamos en ella, porque todavía estamos trabajando en esas cuestiones, así que todavía no está concluida.

**SJW:** para darles un poco la idea de los participantes de tal expedición, trabajamos juntos como un grupo llamado la School of Missing Studies. Sabemos que es un nombre misterioso, pero incluyó entre ocho y diez personas durante diferentes etapas de su propia historia. La *LHE* no se nos ocurrió en una noche; realmente fue la acumulación de proyectos más pequeños, sobre todo en ciudades que sufrieron o fueron marcadas por una abrupta transición. No nos ocupamos de cuestiones de nostalgia por el regreso a una estructura estatal previa pero buscamos conocimiento, los estudios de ese cambio que no existen. Tuvimos que construir diferentes pequeños proyectos para poder llegar a uno más grande como *LHE*.

**KC:** sólo quisiera añadir algo más sobre SMS, la School of Missing Studies. Algunas de las cosas que nos motivaron en ese trabajo son cuestiones sobre si los territorios en sí mismos pueden tener conocimiento y cómo podemos llegar a él. Es algo que no solemos encontrar en disciplinas tradicionales, sino que se mueve de manera bastante libre a través de las disciplinas; cuando personas de diferentes disciplinas se reúnen, este conocimiento puede emerger, puede ser desenterrado. Así que SMS descubre nuevos mecanismos para llegar a este tipo de conocimiento territorial y quizás crear algo, en colaboración, a partir de esa investigación. Esta imagen en la pantalla es un mapa virtual de la autopista de *LHE*. Sirve para explicar la red de *LHE*; es muy dinámica, muestra los diferentes actores involucrados, provenientes de muchos lugares diferentes. Muestra la misma expedición, SMS y Centrala. Centrala es una organización que creamos como una rama de SMS para lidiar exclusivamente con *LHE*. Suena un poco burocrático y aunque no queríamos funcionar burocráticamente había muchas cuestiones financieras de las que nos teníamos ocupar, así que elegimos un nombre irónico. Las más o menos 300 personas que participaron financiaron sus propios viajes. Pero había muchas cosas que necesitábamos financiar, así que creamos un mecanismo para hacer eso. Centrala estaba constituida por SMS, Srdjan y yo, y también los arquitectos Ana Dzokic y Marc Neelen in Rotterdam, e Ivan Kucina en Belgrado, también la artista/arquitecta Azra Aksamija de Sarajevo, que está estudiando en MIT, Marjetica Potrc y Kyong Park, quien trabajó mucho para que esto pudiera tener lugar. El diagrama muestra esto. Los recuadros en el medio, a la izquierda, son las organizaciones que colaboraron con nosotros en cada ciudad, organizaciones non-profit con las que teníamos un interés mutuo de trabajar hacia esta investigación.

**SJW:** así que éramos un grupo bastante parecido a las Naciones Unidas. Nos gustaría mostrarles un par de mapas que, por supuesto, nos fascinan. El primero es el mapa del mundo. Podrán notar que los países no están coloreados. Sólo el mar está coloreado y los países básicamente están escritos con letras. Si nos enfocamos en el territorio en el que básicamente estamos interesados, debido a la balcanización de los Balcanes, los países que se derivan de Yugoslavia están expresados por números. Así que, de hecho, no hay espacio en el mapa para expresar sus nombres. Para nosotros éste es un tipo de neutralidad muy fantástica. Fantástico no en el sentido de divertido sino de curioso, ya que un país como San Marino, que es del tamaño de Tlatelolco, tiene un nombre, como otros países muy pequeños. Así que nos enfrentamos a un proceso que todavía se está desarrollando, y pronto habrá más países, más o menos en una semana.

**KC:** en esta primera imagen podemos ver lo que era Yugoslavia como un todo. Luego, Yugoslavia menos Eslovenia, más Albania. Eslovenia ahora forma parte de la Unión Europea y en este momento, la preside, y Albania ahora está empezando a asociarse con el término “Balcanes Occidentales”. En efecto, está siendo comercializada como un destino turístico: Lonely Planet tiene una guía turística llamada *Balcanes Occidentales*. Lo interesante es que la percepción de esta región ha cambiado bastante. En efecto, la personalidad de esta región ha sido alterada. Hay cosas buenas y malas en esto. Es muy interesante pensar sobre esto a la luz de lo que David Harvey estaba diciendo ayer, porque la personalidad del lugar ha sido alterada. Las muchas razones de esto tienen que ver con la iniciativa individual y la iniciativa de organizaciones non-profit, activistas y artísticas.

**SJW:** para ahondar más en este territorio, lo que también es interesante es que hay una nueva frontera entre los Balcanes Occidentales para la Unión Europea, siendo una especie de isla de 20 millones de personas organizada en varios países. En cierto sentido, intentamos comparar el tamaño de esa frontera con el tamaño de la frontera entre México y Estados Unidos. Es más o menos del mismo tamaño y también está la analogía con un territorio que aspira a ser otro territorio. No criticamos esto, pero es un efecto curioso. Para conectar con la fascinante introducción de David Harvey, la pregunta más importante aquí no es sólo cómo urbanizar la ciudad y qué necesitamos para hacerlo, sino también cómo urbanizar al país, al territorio nacional. En la historia de Yugoslavia, Tito fue un líder increíblemente inteligente, que sabía que necesitaba tener a la gente ocupada con pequeños proyectos y al mismo tiempo crear una enorme red, una red de países aliados llamado El Movimiento No-Alineado, para apoyar un “Plan Granda”, y para que el plan estuviera afianzado en las mentes de los propios ciudadanos. El plan de estos territorios es parecido al plan de construir la Autopista Yugoslava de la Hermandad y la Unidad, como la espina dorsal de este país de múltiples naciones y nacionalidad. La autopista estaba diseñada como parte del Pasillo X europeo y curiosamente no va hacia la costa adriática. Conecta Europa con Turquía y luego con el Medio Oriente, al menos en su trazado. Como una forma en el territorio podemos ver este curioso número romano X, intentando conectar las capitales estatales a lo largo del camino en lugar de conectar a la población con sus recursos naturales.

**KC:** esta autopista era una infraestructura real. Era algo físico que tenía que ser construido pero también tenía un aspecto virtual, imaginario, que era la ideología. Este aspecto involucra

una participación voluntaria para construir la autopista. Se fomentaba que la gente saliera y participara. También había “horas políticas”: la gente trabajaba durante el día y tenía una pausa al medio día en la que discutían sobre la ideología, Marx y la auto-gestión. Estas imágenes fueron tomadas de libros de propaganda de la época de Tito.

**SJW:** sin embargo, para seguir con el argumento de Harvey sobre darle pequeñas utopías a los ciudadanos para construir su propia autopista, esto fue realmente un ejercicio de auto-gestión, porque Yugoslavia adoptó la idea de auto-organización en lo que constitucionalmente era llamado auto-gestión. Básicamente cada ciudadano estaba construyendo su propia parte de autopista como una expresión de la participación en el futuro nacional colectivo. Pero luego aquí tenemos un dibujo de cuánto se ha construido hasta hoy y es poco más de la mitad. Es, por principio, un proyecto no concluido. Cada República está construyendo primero hacia el oeste y luego, lentamente, hacia el este. Los participantes de *LHE* sabían cómo era la verdadera carretera, pero nuestra autopista imaginaria era esta línea imaginaria entre los extremos de las rutas terminadas. De cierta manera, queríamos retrazar el territorio, primero siguiendo la infraestructura real y luego la virtual, y luego la experiencia personal de cada uno.

**KC:** éstas son las ciudades que visitamos en *LHE*, empezando por el noroeste y haciendo una lazada a través de la región. Otra vez, ésta fue una migración colectiva, un viaje colectivo. Varios meses antes de la expedición, para determinar cómo íbamos a lograr esto, invitamos a los socios de las diferentes ciudades a que se reunieran y pensarán qué temas eran los más urgentes para sus ciudades. Esto nos lleva de nuevo a nuestra pregunta: ¿qué y cómo conocen las ciudades? ¿Qué podemos aprender de ello?

**SJW:** tuvimos conferencias y nuestros socios de las diferentes ciudades pensaron qué necesitaban sus ciudades. Al final teníamos una serie de temas. Para empezar, en Ljubljana, esto es, en el único país que está en la Unión Europea pero no en el grupo de los Balcanes Occidentales, tenían miedo que la ciudad se estuviera desarrollando en zonas que son al mismo tiempo ilegales y comerciales. En la siguiente ciudad, Zagreb, en Croacia, se toman realmente muy en serio a las carreteras. Éstas son las fotos de nuestros amigos belgas que se llaman a sí mismos Artgineering. Es interesante ver a la mirada de Europa Occidental fotografiando la carretera cada día. Es una mirada muy concentrada, como si estuvieran buscando algo que les sea familiar en Bélgica.

**KC:** en Novi Sad el tema era la recreación. Aquí vemos diferentes fotografías de un museo, una casa nueva, un restaurante y un teatro de ópera. Tienen un carácter similar aunque tengan funciones muy diferentes. En Belgrado el tema era *ěsin cityí*. Hay una gran cantidad de antros construidos para que floten en las orillas del río. En términos de su arquitectura, se inspiran en esas casas de fin de semana que pueden ver sobre la derecha, fotografiadas por Marjetica Potrc.

**SJW:** en Skopje, Macedonia, el tema de la ciudad era la solidaridad, porque la ciudad sufrió un terremoto en los Sesentas. La ciudad se consideró a sí misma como la ciudad que recibe solidaridad de los otros pero que al mismo tiempo crea comunidades, comunidades de gitanos que se mezclan en sus propias comunidades. Ésta es la imagen de una mezquita y no queda claro si está en un estado de construcción o destrucción. La siguiente parada fue Pristina,

Kosovo, en este momento el territorio más dinámico, un paisaje pixelado, con nuevos tipos de estilos de vida-trabajo y nuevas iglesias. Al mismo tiempo, esta pixelización del territorio invadido por la construcción individual está teniendo lugar en la misma ciudad. Estas casas se construyen en el techo de los edificios socialistas y tienen de tres a cinco pisos.

**KC:** en Tirana el tema era la extra-legalidad. Hay muchos barrios nuevos construidos por gente que necesitaba casas para sus familias. A veces no están conectados a las redes de agua o electricidad. El proyecto del alcalde de Tirana de pintar las fachadas de las estructuras construidas ilegalmente se volvió muy conocido. Esta estrategia no tenía que ver sólo con el color, sino que estaba diseñada para incentivar la construcción legal, porque cuando la gente vio que se estaban pintando las casas ilegales hubo presión para mayor urbanización y desarrollo. Además, al mismo tiempo la ciudad estaba limpiando los espacios verdes no utilizados en la ciudad. En Podgorica el tema era la independencia: aquí tienen la vista hacia Montenegro.

**SJW:** la última ciudad en nuestro recorrido era Sarajevo. Nuestros socios se tomaron las preguntas sobre su ciudad muy seriamente y la llamaron “una isla experimental” por varias razones. Una de ellas es la increíble llegada de la religión, incluyendo diferentes denominaciones. Hay una mezquita y, algunos metros más a la izquierda, una iglesia. Hay una especie de competencia sobre quién va a ser más grande o más osado.

**KC:** la pregunta es: ¿qué queda después de *LHE* y toda esta investigación? Definitivamente hay una red entre estas ciudades y las organizaciones con las que trabajamos. Continúan su trabajo juntas y también con personas fuera de la red. Hay una red de las diferentes identidades de estas ciudades. La pregunta es: ¿puede esto llegar a ser una nueva forma de urbanidad? Intentamos resumir esta cuestión a través de varios proyectos de seguimiento, incluyendo una exposición en Ljubljana y un libro de fotos, así como en varios proyectos para el futuro. Un grupo está trabajando en un diccionario sobre la investigación a lo largo de la carretera. Pero sigue pendiente la pregunta: ¿puede esto llegar a ser una nueva forma de urbanidad?

**SJW:** ¿puede esto llegar a ser una especie de “Lost Highway City”, hecha de pedazos de cada ciudad, y que pudiera ser reconectada cada vez? Para concluir, terminamos nuestro libro de fotos, un simple objeto visual de 500 imágenes seleccionadas entre 24 000 fotos. Hay más proyectos a largo plazo. Uno es la Ciudad de la Recreación, en Novi Sad, cuyo objetivo es obtener un nuevo centro multimedia. De hecho, durante la expedición visitamos uno de los campos de frontón construidos durante el régimen de Tito en Yugoslavia. Es bizarro: el frontón no es un deporte popular, éstos son espacios concretos en los que nadie realmente va a jugar frontón pero están en el centro de la ciudad, espacios públicos generosos, los últimos de su clase.

Traducido por Laura Moure.

## 1981 (Allagi)

Vangelis Vlahos

Fui invitado por Ute Meta Bauer para hacer la presentación de un proyecto basado en el archivo de un periódico griego desde los sesentas y los setentas que encontré en el mercado de pulgas de Atenas el año pasado y también para decir un par de cosas sobre mi proceso de trabajo en general.

Creo que primero voy a mostrar de manera muy rápida algunos proyectos recientes para que aquellos de ustedes que no están familiarizados con mi trabajo puedan tener una introducción a lo que estoy haciendo.

El proyecto que están viendo se llama *Los edificios que proclaman la identidad de una nación al mundo no deben ser malinterpretados* (2003). Consiste en una maqueta de arquitectura que muestra el ataque terrorista contra el edificio de la embajada estadounidense en Atenas en 1996, así como el archivo que indica la historia de la embajada desde los últimos años Cincuenta hasta 2003.

Éste es un proyecto que se presentó en Manifesta 5. Se llama *Los edificios como los textos están socialmente contruidos* (2004) e involucra sobre todo cinco edificios muy altos de cinco diferentes países de los Balcanes y Europa del Este. La construcción de las maquetas se basa sólo en material e información que se encontró en los foros de arquitectura en Internet.

Este proyecto concierne el más alto edificio de Grecia, la Torre de Atenas. En el primer plano de la imagen pueden ver los cinco modelos que muestran las versiones no realizadas de la Torre de Atenas. La construcción de los modelos se basa en los dibujos descartados que me dio el arquitecto. En el segundo plano de la imagen pueden ver tres marcos con las listas de los ocupantes del edificio desde 1974 hasta 2004. Al inicio el edificio estaba ocupado por grandes compañías estatales griegas y norteamericanas, mientras que después de la caída de la Junta en Grecia estas compañías fueron reemplazadas por compañías más pequeñas, privadas y sobre todo griegas.

Esta imagen es del proyecto *Nuevos mercados necesitan nuevas estructuras* (2005) tal y como se presentó en la última Bienal de Sao Paulo y también involucra cuatro altos edificios de los Balcanes y Europa Oriental. Cada maqueta está acompañada por dos marcos, uno que describe el uso original del edificio y uno que describe su uso actual. La mayoría de estos edificios fueron contruidos a inicios de los años setenta para uso de las dependencias o compañía estatales pero después de los cambios políticos y sociales en el área en 1989 fueron vendidos a inversores privados y re- explotados.

Éste es el último trabajo que quiero mostrarles y se llama 1992 (la restauración del viejo parlamento bosnio financiada por el estado griego), 2006-2007. El proyecto consiste en dos maquetas y un archivo. La construcción de la primera maqueta se basa solamente en imágenes

encontradas en Internet que muestran el edificio destruido después de la guerra en Yugoslavia mientras que la segunda maqueta se basa sólo en dibujos oficiales que me fueron entregados por las constructoras encargadas. La restauración específica fue financiada por el estado griego. El proyecto en general se propone examinar el rol de Grecia en el área más amplia de los Balcanes durante los últimos 15 años.

Ahora pasaré a un proyecto que trata del archivo y que es lo último en lo que he estado trabajando.

Están viendo algunas imágenes durante el proceso de re-archivación.

En Octubre de 2006 encontré en el mercado de las pulgas de Atenas una gran cantidad de material documental que originalmente había pertenecido al archivo del periódico de derechas ateniense “Eleftheros Cosmos” (Eleftheros Cosmos se traduce en español como “Mundo libre”, el periódico funcionó desde 1966 a 1982 y se consideraba que expresaba las ideas de la Junta griega).

Cuando vi el archivo por primera vez había sido parcialmente desmantelado. Además de haber estado expuesto a la humedad durante su almacenamiento, mientras estaba expuesto en el mercado de pulgas varios *folders* con recortes de periódicos habían sido abiertos y mezclados por los pasantes y a mayoría de las fotografías habían sido sacadas de los *folders* ya que era más fácil para el vendedor venderlas por separado.

Cuando compré el archivo hice una especie de primera re-archivación, clasificando el material de acuerdo a sus connotaciones visuales o a conexiones cronológicas o temáticas. Este proceso llevó más o menos seis meses de trabajo sistemático.

El propio archivo cubre una amplia gama de eventos políticos y sociales representando a Grecia y al mundo durante el periodo de la Junta (el periodo de la junta duró de 1967 a 1974). El archivo incluye información sobre varios atentados terroristas en Europa y Grecia, las guerras de Vietnam, Asia, África y América Central, las relaciones bilaterales entre EEUU, China y URSS, los movimientos estudiantiles en Europa, así como las invenciones científicas, los descubrimientos médicos e información de viajes de todo el mundo.

En un nivel más local el archivo incluye material propagandístico a favor del régimen de la junta, documentos sobre la política exterior griega del periodo, juicios políticos de ciudadanas que se oponían al régimen de la junta y teorías conspirativas relacionadas con las naciones vecinas a Grecia en los Balcanes, así como asuntos secundarios relacionados con naufragios griegos, crímenes eróticos, robos, accidentes automovilísticos, desfiles militares, etc. La lengua de los recortes de periódico y los textos en el archivo es sobre todo italiano, francés e inglés.

Durante este periodo de re-archivación, intenté orientarme en la gran cantidad de información de la que tenía una memoria fragmentaria o ningún recuerdo, intentando definir la relación entre el uso original de este peculiar archivo y mi proceso de reconstrucción o construcción. ¿Podría el material particular tener un uso contemporáneo o en cambio lo único que puede afirmar es su propia historicidad como medio?

Una primera aproximación al archivo tuvo como resultado un proyecto llamado 1981 (*Allagi*), (*Allagi* es una palabra griega que se traduce en español como cambio) el



cual consiste en imágenes, sacadas del archivo de periódico, desde octubre de 1981 hasta junio de 1982.

Las imágenes se muestran en un total orden cronológico, en forma de calendario y sin ningún tipo de selección. Las imágenes incluidas registran caras, accidentes, lugares, productos y las noticias de última página, generalmente relacionadas con la realidad cotidiana griega del momento.

A este punto permítanme darles unos antecedentes históricos básicos sobre el título y el contexto del proyecto con los que quizás no están familiarizados.

Los inicios de los años ochenta en Grecia han sido asociados políticamente con el surgimiento del partido socialista PASOK (Partido Socialista Panhelénico). En 1981 PASOK formó el primer gobierno socialista de Grecia y gobernó Grecia durante la mayoría de los ochentas y noventas. Siete años después del final del régimen militar griego PASOK ganó las elecciones parlamentarias anunciando una serie de reformas con contexto político y social. “Allagi” fue el principal slogan político del Partido Socialista para las elecciones de 1981. La victoria de PASOK fue recibida como una bocanada de aire fresco.

Las políticas gubernamentales de PASOK se caracterizaron por el desarrollo del estado de bienestar, diseñado para atraer a los menos pudientes, la propiedad pública y la retórica política izquierdista. El líder de PASOK, Andreas Papandreu adoptó actitudes nacionalistas, exigiendo una renegociación de los términos de pertenencia de Grecia en la Comunidad Europea y prometió que el país se retiraría de la NATO y que las bases de EEUU se sacarían de Grecia. Mientras estaba en el gobierno, sin embargo, estas políticas fueron moderadas y en algunos casos nunca realizadas.

Algunos analistas consideran la victoria de PASOK como la culminación de la *metapolitefsi*. *Metapolitefsi* es una palabra griega que describe el periodo de transición después de la caída de la Junta en 1974.

El proyecto, mirar imágenes que fueron usadas para registrar e informar al público griego de una cierta realidad, se propone examinar el impacto hoy de estas pruebas visuales y hacer un acercamiento conceptual/arbitrario al concepto abstracto de “cambio” y examinar el impacto social de este concepto hoy.

Creo que ahora es importante decir algunas cosas sobre mi proceso de trabajo y mi relación con los archivos en general.

Ésta no es la primera vez que mis proyectos involucran archivos. Sin embargo, es la primera vez que me ocupé de archivos encontrados en lugar de construirlos yo mismo. De cualquier manera querría decir que no uso los archivos como un método para evocar información sino más como un método para desarrollar todavía más mi comprensión del contexto de ciertas cosas.

En esos archivos mezclo fuentes privadas y públicas, informaciones oficiales y prohibidas, así como afirmaciones, de manera tal que la misma diferencia entre lo que está realmente allí, lo que se defiende y lo que se presenta no siempre es clara. En este proceso son posibles malentendidos y errores. Para mí los archivos y las maquetas que muchas

veces acompañan a los archivos desarrollan más una comprensión subjetiva que un registro objetivo.

De la misma manera uso la arquitectura para llevar a cabo una comprensión del contexto y las condiciones de su surgimiento, lo cual para mí es más importante que los propios edificios.

En la mayoría de los proyectos que vieron al inicio la información sobre los edificios y su contexto no surge de una investigación primaria que pudiera posiblemente comportar una investigación in situ o una participación personal, sino en su mayoría de mi encuentro con diferentes puntos de vista encontrados en fuentes como periódicos o Internet. Por ejemplo, en el proyecto *Los edificios como los textos están socialmente contruidos* (2004) la selección de los edificios representados y la construcción de las maquetas se basaron solamente en la información que encontré en los foros de arquitectura en Internet, esto es elementos técnicos, imágenes y opiniones personales publicadas en foros específicos. En consecuencia, aunque las maquetas resultantes se veían precisas y profesionales, no eran muy parecidas a los edificios actuales y la información que los acompañaba en algunos casos estaba equivocada.

También el proceso mismo de investigación en muchos casos moldea en gran parte el contexto y el desarrollo del proyecto. El tema final no es algo que yo sepa desde el inicio. Por ejemplo, cuando estaba trabajando en el proyecto de Sarajevo 1992 que tiene que ver con la renovación del parlamento bosnio por parte del estado griego, al inicio la investigación conectaba la específica iniciativa de Grecia con sus puntos de vista económicos en el área más amplia de los Balcanes pero al final tuvo más que ver con el rol de Grecia en el área durante la guerra en Yugoslavia durante los años noventa.

La manera con la cual trato los eventos pasados y desarrollo mi percepción del pasado no necesariamente sigue un orden o método particular sino que en muchos casos parece depender de criterios aleatorios o personales. Normalmente me concentro en aspectos fragmentarios del pasado o de nuestro tiempo, intentando entender un más amplio contexto socio-político del que no tengo un conocimiento detallado o a veces otra relación directa o personal. Es como intentar entender más sobre el pasado o una cierta realidad contemporánea concentrándose en un resto específico del mismo, buscando sus raíces e intentando conectarlo con un orden más amplio. El objetivo no es reconstruir o derivar conclusiones sobre los eventos actuales a los que los proyectos se refieren sino elaborarlos aun más para conseguir una comprensión de temas o conceptos más amplios que todavía parecen influir en la situación actual y en la manera con la cual concebimos el reciente pasado histórico de Grecia.

Traducido por Laura Moure.

## Flora

Carla Fernández

Nací en plena Frontera Norte, muy cerca de Laredo Texas. De mi madre heredé la cultura fronteriza de comprar en los malls y en las tiendas de Salvation Army del otro lado. Al mismo tiempo mi padre era director de museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, y viajábamos mucho por toda la República. En esos viajes pasaba horas observando la ropa que utilizaban los indígenas de la zona. Luego en los mercaditos de los sitios arqueológicos, procuraba comprarme las prendas tradicionales que había visto, para después combinarlas con mi ropa habitual.

Esta mezcla era un híbrido extraño. En la secundaria mi forma de vestir llamaba la atención; a algunos les gustaba y otros no sabían que decir. Incluso, algunos maestros no me dejaban ir vestida así a la escuela. Esto no impidió que siguiera experimentando y que mi gusto por los trajes y textiles mexicanos creciera.

En la Universidad hice mi Servicio Social en el hoy desaparecido Museo Serfin de la Indumentaria Indígena. Este trabajo me dio acceso a los acervos del museo y fue en el silencio de sus bodegas donde pude estudiar con detenimiento como estaban confeccionadas las prendas. No podía descoserlas, pero sí trazar sobre papel cada una de las piezas que las componían. Este ejercicio de deconstrucción me permitió conocerlas a fondo. Para mi sorpresa, casi la totalidad de las prendas estaban confeccionadas usando exclusivamente cuadrados y rectángulos; todos y cada uno de los lienzos eran paralelepípedos. Esto fue una revelación. Me encontré frente a una forma de patronaje totalmente opuesta a la que me habían enseñado en la escuela de moda. Mi maestra de corte solía decirme: “en el cuerpo humano no existen líneas rectas, por lo que cualquier patrón debe incorporar un manejo preciso de las curvas”.

Entendí que los indígenas de hoy siguen confeccionando su vestimenta de la misma manera que antes de la Conquista: con cuadrados, rombos y rectángulos. Pregunté cual era la causa de esta constante. La respuesta que ellos mismos me daban era muy sencilla: “por costumbre”.

Hoy en día el uso del telar de cintura continúa, y con ello su método de armar prendas en base a esta geometría. Sin embargo, muchas de las prendas que estudié estaban hechas con telas industriales y en ellas persistía el uso del cuadrado. ¿Por qué teniendo libertad de usar tijeras y lograr cortes curvos se mantenía este sistema? La respuesta es que la indumentaria indígena contemporánea ha desarrollado su propio sistema de armado; nos encontramos ante una especie de origami textil, que a partir del diferente tratamiento que se le da a un lienzo cuadrado, se consiguen todas las demás figuras geométricas.

Este interés por las bases geométricas del vestido conectaba los estudios de moda con mi licenciatura en historia del arte. Me interesaban sobre todo las primeras vanguardias,

en especial aquellos artistas que habían incursionado en el campo del vestido: los uniformes diseñados por Tatlin, Stepanova, Lamanova y otros constructivistas; el Manifiesto del Vestido Antineutral de los futuristas Balla y Marinetti; los vestuario teatrales de Malevich; la moda de Sonia Delaunay, etcétera. Fue a través de este lente que empecé a observar el patronaje indígena no como un objeto primitivo, sino en su condición plástica y constructiva.

Al poco tiempo mi deseo de trabajar con comunidades indígenas se volvió realidad. Me ofrecieron ser maestra de corte y confección para las Escuelas Itinerantes de Diseño Artesanal dependientes de la Dirección General de Culturas Populares e Indígenas de CONACULTA. Ese mismo año abrí mi propio taller de moda, donde buscaba plasmar la investigación que había comenzado. Mi prioridad fue retomar el diseño y patronaje indígena y colaborar con los artesanos para crear juntos una línea.

Este trabajo no tiene un solo autor. Pertenece a las mujeres tzeltales, tzotztiles, purepechas, amusgas, mixtecas, triquis, nahuas, huaves, tarahumaras, mazahuas, huicholas... que han puesto su creatividad e imaginación en cada taller, a los integrantes del equipo de la ciudad de México donde hacemos realidad muchos de los diseños nacidos de esta colaboración y a las organizaciones que hacen posible los talleres en comunidad.

Sábado 26 de enero

**Oswaldo Sánchez** (Director del Museo de Arte Moderno, Ciudad de México)

Conferencia Magistral: **John Beverley** (Autor y profesor de Literatura

Latinoamericana, Universidad de Pittsburgh)

Panel IV

**Carles Guerra** (Artista y curador, Barcelona)

**Gediminas and Nomeda Urbonas** (Artistas, Vilnius)

## ¿Qué queda por hacer?

Oswaldo Sánchez

A veces cuando asisto o formo parte de estas discusiones en torno a temas como la nostalgia por el viejo Estado protector, el ex-Estado mecenas, *versus* la creciente capitalización de los valores sociales, tengo la impresión de que la discusión termina atrapada en múltiples ficciones excluyentes y acusatorias. Muchos colegas profesionistas, muy aquí presentes, insisten en la satanización de toda posibilidad de negociación y de alianza táctica con las fuerzas del mercado; a veces incluso de una manera muy esquizofrénica en relación a nuestros propios desempeños cotidianos. Y por ello quiero aprovechar mis agradecimientos para aterrizar un poco nuestro estado real de cosas, y celebrar la posibilidad viva de seguir creando estas alianzas. Quiero agradecer primero a Aimée Servitje, cuya generosidad financiera, cuyo capital, hizo materialmente posible este SITAC; y también agradecer a Ute Meta Bauer, cuya consistencia ética y cuyo compromiso político, hizo también posible que estemos los que estamos, todos, aquí discutiendo *qué queda por hacer*...

Esta mesa de hoy abre con una pregunta tremenda. *¿Qué queda por hacer?* Uno diría que todo. Queda todo por hacer. *Lo que queda por hacer* no sólo disculpa cualquier desmesura utópica, sino que explicaría la razón de ser y la misión esencial de toda institución pública. Nos obliga a pensar en *cómo* y *desde dónde* se teje un proyecto social, *desde dónde* y *cómo* estimulamos ciertos procesos grupales, en cuyo devenir seríamos a nosotros mismos revelados. Eso es política.

Las mesas anteriores han ido abriendo el camino hacia la pregunta de ¿cuál es el mandato de las instituciones —privadas y públicas, simbólicas o de membresía— a través de las cuales nos articulamos, o nos desarticulamos? ¿Cuál es el mandato de los aquí reunidos, de cada uno de nosotros, frente o desde las instituciones públicas a través de las cuales nos vemos y somos vistos, o no somos vistos?

En el contexto de México, la institución pública —y nos vamos a referir aquí, por clemencia hacia nosotros mismos, sólo a la institución cultural— encarna el descrédito y la crisis estructural de un Estado en quiebra, con dificultades para reinventarse a sí mismo. Un Estado colapsado por un ineficiente centralismo administrativo y por la herencia oscura de enormes prebendas sindicales; todo a merced de una clase política que no quiere sufragar los costos políticos de una transformación estructural impostergable. Sin embargo, paradójicamente ese Estado funge aún, públicamente y de manera real, como el último reducto de una cultura humanista, erosionada por el predominio de la lógica especulativa del capital y de la acumulación sin fin. Entonces, a esta altura, *¿qué queda por hacer?* ¿Qué es posible hacer en un país con tantos nombres en la lista Forbes de personas más ricas del mundo, cuando nunca vemos más de esos cuatro logos que endosan este folleto, apoyando una iniciativa cultural? ¿Qué hacemos en un país donde las corporaciones ven a la cultura, no como un terreno

para el ejercicio de la filantropía, o donde al menos fingir cierta responsabilidad social, sino que la propia indigencia en que opera el sector cultural les permite convertir a un proyecto o un evento cultural en su mejor estrategia de mercadotécnica y de gratificación de un consumidor desprotegido, domesticado por la ansiedad de estatus? Y de nuevo, paradójicamente, muchas iniciativas privadas, muchos de los recursos que provienen de ese sector, a veces corporativo, son objetivamente, el único cauce con que podemos drenar la inercia del Estado en quiebra, y aliviarnos de su pesada maquinaria obsoleta.

Ahí, en esa paradoja, entre la inmovilidad de un Estado ineficiente y una avaricia oligárquica, matizada de “interés filantrópico”, estamos atrapados.

No creo que haya pasado aún el tiempo en que muchos colegas tenían la fácil costumbre de ufanarse en público de no trabajar para la institución pública (lo que como sabemos todos, no necesariamente implica no vivir de los impuestos del resto de los contribuyentes). Siempre me asombró la presunción sencilla de que para algunos no trabajar para una institución pública podría significar algún tipo de crédito político. Quizá esta mesa pueda ayudar a plantear nuestros roles ante y desde la institución pública con una cierta densidad, con mejores preguntas, con más respaldo ético a nuestras correspondencias como ciudadanos.

¿Qué queda por hacer? esta pregunta podría implicar: ¿en quiénes queremos convertirnos? ¿Desde dónde podemos catalizar procesos de cambios, o revertir inercias?

Para muchos colegas que trabajan en una institución cultural pública, con cierto ánimo de compromiso, que saben que su labor no está dirigida a actuar desde la estética el simulacro de la armonía social, ni tampoco a disimular la competencia rapaz en el sistema de estrellas... para esos colegas, y para mi en lo personal, está claro que la institución pública ha de ser entendida y asumida como un espacio de conflicto, pero también como una plataforma de sanación. Si, de sanación. Implica más que ilustrar discursos críticos, actuar al seno de las circunstancias cotidianas, con cierta modestia, con cierta especificidad, potenciando pequeños sucesos emancipatorios. La institución cultural pública, para sobrevivir, no ya como un escaparate de consumo, ha de ser convertida por cada uno de nosotros en un permanente evento emancipatorio.

Pero ¿cómo acrecentar la permeabilidad de las instituciones públicas, su especificidad transgresora en qué estriba? ¿Dónde radica, si es que hay, el ánimo transformador y desacralizador de la práctica artística en este país, hoy? ¿Cómo acrecentar las capacidades osmóticas de nuestras acciones políticas, a fin de oxigenar y revertir la creciente entropía de los viejos modelos de pertenencia social y de búsqueda de estatus y de prestigio?

En fin, ¿Qué nos queda, a cada uno, por hacer?

## El giro neoconservador en la crítica cultural latinoamericana

John Beverley

Se habla mucho en estos días del retorno de lo político. Conjuntamente de la necesidad de un cambio de paradigma en la relación de la sociedad civil y de los movimientos sociales con el Estado. Esto es en parte porque en algunos casos como en Bolivia, los movimientos sociales se han vuelto el Estado (para emplear una frase de Ernesto Laclau, o se están prestando para proyectos políticos con el fin de ganar el poder de Estado. Pero este retorno de lo político también trae en su secuela una serie de nuevas preguntas e incertidumbres. En particular, quiero sugerir aquí que en la actualidad se está produciendo un giro neoconservador en la crítica cultural latinoamericana que busca intervenir en esta nueva coyuntura política. Este giro es doblemente paradójico: primero, porque ocurre en el contexto del re-surgimiento de la izquierda latinoamericana, o quizás mas correctamente, de las izquierdas; segundo, porque se manifiesta principalmente desde la izquierda.

La pregunta subyacente es sobre la naturaleza de lo que se ha entendido convencionalmente como “izquierda”. En otras palabras, la “izquierda” tradicional en América Latina, o más específicamente una parte significativa de ella, ¿sigue siendo la izquierda? ¿O se ha vuelto una especie de nueva derecha?

Para comenzar, creo que sería útil hacer una distinción banal pero quizá necesaria entre neoconservadurismo y neoliberalismo, ya que estas posiciones a menudo se desdibujan en formas concretas de hegemonía reaccionaria, como los regimenes de Bush en Estados Unidos y del PAN en México. Los neoliberales creen en la eficacia del libre mercado y en un modelo utilitario y racional de agencia humana, basado en la maximización de la ganancia y la minimización de la pérdida a través del mercado mismo. En principio, el neoliberalismo no propone otra jerarquía de valor *a priori* más que el principio del deseo del consumidor y la efectividad del libre mercado y la democracia formal como mecanismos para ejercitar la libertad de elección. Desde esta perspectiva, da lo mismo si uno prefiere la cultura popular a la alta cultura, la salsa a Schoenberg, para decirlo de cierta manera. Esta desjerarquización implícita en la teoría y la política neoliberal entraña un fuerte desafío a la autoridad de las elites intelectuales tradicionales para determinar los estándares de valor cultural, y permite cierta convergencia entre estudios culturales y neoliberalismo, sobre todo en relación con los temas del mercado y la sociedad civil. Creo que esto es más o menos lo que expresa la famosa consigna de Néstor García Canclini, “el consumo sirve para pensar”.

Por contraste, los neoconservadores sí creen que existe una jerarquía de valor epistemológico, estético y moral imbuida en la civilización occidental y en las disciplinas académicas —vinculada esencialmente al paradigma de la Ilustración— que es importante defender e imponer pedagógicamente y críticamente. Este papel requiere de la autoridad y el trabajo del *intelectual tradicional*, en el sentido que Gramsci le da al concepto —es decir, el intelectual que

habla en nombre de lo “universal” y que opera a través de la religión, o en la Universidad, el mundo del arte, y el debate de las ideas en la esfera pública—. Los neoconservadores favorecen las humanidades, especialmente la filosofía y la literatura, mientras que la economía es, por contraste, la disciplina modelo para los neoliberales

En este sentido, el texto neoconservador paradigmático podría ser *Las contradicciones culturales del capitalismo* del sociólogo norteamericano Daniel Bell, publicado a principios de la década de los setenta. En este famoso libro, Bell identifica la creciente escisión entre el sujeto altamente edipizado y autodisciplinado necesario para la producción capitalista, y el sujeto narcisista y hedonista inducido por la cultura de consumo capitalista. Esta distinción, que para Bell fue también una distinción entre regímenes culturales “modernos” y “posmodernos”, le permitió decir que en política económica él era un liberal, pero que en materias culturales era conservador. Con afán ilustrativo podríamos decir que, en un contexto latinoamericano, los Vargas Llosa (padre e hijo), o los así llamados escritores McOndo o Manifiesto Crack, o un historiador como Enrique Krauze, o la tendencia en los estudios culturales que pone primordialmente el énfasis en los medios y el consumo cultural, constituyen una aceptación, implícita o explícita, de una posición neoliberal. Pero esas tendencias y las que se relacionan con ellas son algo diferente de lo que yo entiendo por el giro neoconservador. En cierto sentido, el giro neoconservador está dirigido *contra* estas tendencias de la teoría y la producción cultural, que tendían a dominar la escena en el periodo anterior. Usando una conocida distinción de Raymond Williams, podríamos decir que el neoliberalismo es la tendencia *residual* y que el neoconservadurismo es, o está tratando de ser, la tendencia *emergente* en la crítica cultural latinoamericana, y surge precisamente en el momento en el que el neoliberalismo está perdiendo en alguna medida su hegemonía como ideología entre ciertos sectores de la burguesía local y regional y de las clases profesionales (volveré más tarde sobre este tema).

Quiero recordar brevemente en este contexto el vínculo paradójico entre la teoría estética vanguardista, concretamente aquella desarrollada por Adorno y la Escuela de Frankfurt, y el giro neoconservador en los Estados Unidos a partir de los años setenta. Si figuras como Herbert Marcuse, Fredric Jameson o Susan Buck Morss representaron una articulación de la “crítica cultural” de la Escuela de Frankfurt consonante con el surgimiento de la llamada Nueva Izquierda en la década de los sesenta, también hubo una elaboración cultural y políticamente más conservadora del legado de la Escuela de Frankfurt. Se produjo sobre todo en el interior de un grupo conocido como los New York Intellectuals, en general de orientación liberal o socialdemócrata, como el mismo Bell, quienes se relacionaron con algunos de las figuras de la Escuela de Frankfurt durante su exilio en los Estados Unidos. Las manifestaciones más tempranas del neoconservadurismo en los Estados Unidos aparecen a comienzos de los setenta no tanto en el discurso político en sí, sino en la obra de críticos de arte como Clement Greenburg o Hilton Kramer, como una reacción contra el radicalismo de la contra-cultura y el arte *pop* de los sesenta, y una defensa del High Modernism, en el sentido que tiene ese concepto en inglés (es decir, el arte de vanguardia desde comienzos del siglo XX a los expresionistas abstractos de los cincuenta y el arte conceptual de los sesenta). Sugiero que esta inesperada conexión entre la Escuela de Frankfurt, o más ampliamente la llamada crítica cultural y una ideología estética vanguardista, y el neoconservadurismo guarda también relación con el giro latinoamericano.

El nexo entre el neoconservadurismo, la defensa del vanguardismo estético y la crítica a la sociedad de consumo capitalista, permite que el giro neoconservador en Latinoamérica pueda presentarse a sí mismo no sólo como una posición que viene desde la izquierda y que está activa dentro de ella, sino también en cierto sentido como una *defensa* de la izquierda contra lo que se percibe como un relativismo posmodernista lite. Pero con consecuencias políticas, a mi modo de ver, posiblemente negativas. En los años setenta, el giro neoconservador en los Estados Unidos, que también surgió como una defensa de la izquierda contra el “espontaneísmo” de la Nueva Izquierda y los nuevos movimientos de reivindicación identitaria (feminista, étnicos, de jóvenes, etc.), dividió tanto a la izquierda propiamente dicha como al Partido Demócrata, muchas veces sobre líneas generacionales y raciales, inhibiendo así la gran promesa de los sesenta: la formación de un nuevo bloque histórico popular-democrático pluri-racial en la cultura política norteamericana. En este sentido, allanó el camino para la restauración conservadora de los ochenta bajo la cual todavía padecemos en mi país. Si mi diagnóstico sobre un giro neoconservador en la crítica latinoamericana es correcto, y enfatizo su carácter tentativo, mi temor es que actúe también como inhibidor o límite de los objetivos y posibilidades de la izquierda y del pensamiento progresista latinoamericano en el periodo venidero.

No tengo tiempo aquí para discutir casos particulares. Y por supuesto, existen variantes individuales de lo que denomino aquí el giro neoconservador en cada país de América Latina, incluyendo Cuba. La clave de la denominación está en el “neo”—el neoconservador es un conservador “nuevo”, no tradicional, como el “nuevo cristiano” del siglo XVI. Es decir, es alguien que se ha convertido (o está en proceso de convertirse) de una posición ideológica a otra, de izquierda a derecha. Si entendemos neoconservador en ese sentido, el texto actual quizás más representativo del giro accesible para el público lector latinoamericano actual es un libro reciente de la escritora argentina Beatriz Sarlo sobre la cuestión de la autoridad del “testimonio” literario, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo* (2005). No conozco bien la escena mexicana, pero me atrevería a sugerir que hay elementos del giro neoconservador en (evidentemente) Jorge Castañeta, y (con más ambigüedad) Héctor Aguilar Camín, sobre todo en su novela *La guerra de Galio*, Jorge Volpi, y quizás Monsivais (no el Monsiváis de antes, por supuesto, sino el de ahora). En el mundo del arte, una posición análoga a la de Sarlo en la crítica cultural—centrada igualmente en una canonización del vanguardismo estético—sería la de la influyente curadora del Museo de Arte Contemporáneo de Houston, Mari Carmen Ramírez.

Consciente del peligro de generalizar demasiado, me atrevo a identificar seis preocupaciones, cruzadas entre sí, que atraviesan el discurso del giro neoconservador:

Primero, hay un rechazo generalizado de la autoridad de la expresión y la experiencia subalterna o “popular”. Relacionado con esto, un extremo escepticismo frente no sólo a las políticas identitarias multiculturales sino también a las nuevas formas de protagonismo popular informal o heterogéneo, como las turbas chavistas, o los cocaleros de Evo Morales, o los piqueteros. Para Beatriz Sarlo, se trata de un “giro subjetivo” en la política, fundada en una autoridad indebida concedida a la representación testimonial. Una mala práctica cultural (o mal gusto)—el “giro



subjetivo” representado por el testimonio etc.— lleva a una mala práctica política: las políticas de identidad y el populismo demagógico (para ella) de figuras como los Kirchner, Chávez, etc. Es mejor dejar ambas, sugiere, en manos de “expertos”.

Segundo, por lo tanto, contra la idea de un poder de gestión y una autoridad subalterna-popular propia, hay una defensa de la autoridad del artista, o el especialista, o el crítico y de su función cívico-pedagógica. Involucrado en esta defensa está el auto-reconocimiento de una generación de intelectuales y artistas de izquierda que asumieron riesgos considerables durante tiempos difíciles en sus respectivos países, pero que ahora están en proceso de ser desplazados por nuevas fuerzas políticas y actores más jóvenes. En lugar de identificarse con estos nuevos actores, que muchas veces no provienen de la clase intelectual, el giro neoconservador los ve con antipatía, como si les faltara legitimidad, o como si de algún modo fueran demasiado ingenuos.

Tercero, a pesar de un rechazo explícito o implícito de las políticas identitarias, basadas en un supuesto “esencialismo”, hay una afirmación paradójica de una subjetividad “criolla” o “mestiza” latinoamericana contrapuesta a lo que es percibido como el carácter anglo-americano de las teorías posmodernistas o poscoloniales. Este énfasis en “lo nuestro” hace del giro neoconservador una variante del Arielismo decimonónico: es decir, el supuesto de que los valores y la identidad cultural de Latinoamérica están vinculados de una manera especialmente significativa con su expresión literaria o artística.

Cuarto, el rechazo del multiculturalismo y de las perspectivas de los estudios postcoloniales, culturales, etc., ayuda a que, aunque se asume en principio lo que Aníbal Quijano ha llamado *la colonialidad del poder* en América Latina, en la práctica hay una resistencia notable a reconocer las demandas de autonomía y las nuevas formas de agencia desarrolladas por los movimientos identitarios indígenas o afrolatinos, o de mujeres, o de minorías sexuales. Se trata en cierto sentido de un enfrentamiento de intelectuales tradicionales, identificados sobre todo con la academia, los museos e instituciones de cultura, las revistas y los centros de investigación, e intelectuales orgánicos de los movimientos sociales.

Quinto, hay un rechazo general, aunque no unánime, del proyecto de la lucha armada revolucionaria y otras formas de radicalismo, como “la vía chilena al socialismo” de Salvador Allende, de los años sesenta y setenta, a favor de posiciones políticas más cautelosas, con la advertencia de que una “equivocación” (la caracterización es de Sarlo) similar acecha en el corazón de las nuevas políticas identitarias y de empatía neopopulistas. Este rechazo conlleva una narrativa implícita, biográficamente específica, de desilusión personal similar al modelo autobiográfico de la picaresca barroca, en la que se asocia la juventud con las ilusiones del

periodo revolucionario de los sesenta y setenta, y la madurez con una posición más desengañada y sensata (hasta cierto punto, se podría decir que el guerrillero arrepentido, como la figura del matón en la tercera parte de la película *Amores perros*, es el pícaro contemporáneo).

Sexto, en esta narrativa de desengaño está implícito el paso hacia la profesionalización e institucionalización de la generación de los sesenta en América Latina. Por lo tanto, en el giro neoconservador se produce, contra los disturbios de lo que García Canclini solía llamar “ciencias nómadas” provocados por esa misma generación, una reterritorialización y defensa de las disciplinas académicas y las instituciones del mundo del arte y de la cultura. Esto involucra en particular una afirmación del llamado “valor estético” y de un canon vanguardista del arte y la literatura moderna, visto no solo como depósito de una autoridad cultural *a priori*, sino como algo que tiene la profundidad y la consistencia para ser fructíferamente interrogado por las generaciones venideras.

¿De dónde surge el impulso del giro neoconservador? Me atrevo a sugerir que, en general, representa un efecto superestructural de dos fenómenos relacionados con la integración de Latinoamérica a los procesos actuales de globalización:

- 1) la crisis de sectores de las clases media y alta afectadas de manera negativa por las políticas neoliberales de ajuste estructural, la reducción del apoyo estatal a la educación superior (y a la educación en general), y la proliferación de la cultura de masas comercializada;
- 2) el debilitamiento de la hegemonía ideológica del neoliberalismo como tal.

Vuelvo aquí a la distinción entre neoliberalismo y neoconservadurismo en que insistí al principio. Hoy cada vez más la ideología neoliberal es percibida por todos lados como insuficiente para garantizar la gobernabilidad. Las consecuencias de las políticas económicas neoliberales producen una crisis de legitimación tanto del Estado como de los aparatos ideológicos, incluyendo la escuela, los museos, la familia, las instituciones religiosas y el sistema tradicional de partidos políticos. La tendencia libertaria implícita en el modelo de “elección racional” a través del mercado no puede servir como plataforma para la imposición de una estructura normativa de valores y expectativas sobre las poblaciones. Al mismo tiempo, la combinación de privatización y proliferación de cultura de masas global desestabiliza la autoridad cultural de un sistema previo de normas, valores y jerarquías, representado por los intelectuales y artistas tradicionales, y amenaza concretamente el bienestar económico de sectores de las clases alta y media profesional, de las que usualmente proviene en su mayoría el estamento intelectual-artístico.

Todos comprendemos —Saskia Sassen es quizás la pensadora más influyente sobre el tema— que de cierta forma el capitalismo global todavía requiere del Estado-nación para



asegurar la gobernabilidad, imponer el orden civil, proteger la inversión y la propiedad privada, mantener la “cultura”, e inculcar el tipo de personalidad autodisciplinada capaz de posponer la búsqueda de gratificación inmediata por la esperanza de una eventual recompensa. El giro neoconservador se ofrece en ese sentido como una ideología de profesionalismo y disciplinamiento para contrarrestar la crisis de legitimidad provocada por el neoliberalismo, una ideología centrada en las esferas de las humanidades y del arte, esferas especialmente desprestigiadas y perjudicadas por las reformas neoliberales en la educación y el auge de los estudios culturales y de la comunicación.

Si esta hipótesis es correcta, entonces el giro neoconservador en la crítica cultural latinoamericana puede ser visto como un intento por parte de un estamento intelectual/artístico criollo, esencialmente blanco o blanco-mestizo (“ladino”, como se dice en Guatemala, o “pituca”, como se dice en Perú), de clase media o clase media-alta, educada en la Universidad, profesionalizada, de capturar, o recapturar, el espacio de autoridad cultural y hermenéutica del mercado, por un lado, y de las nuevas formas heterogéneas de agencia popular, por otro. Despliega, para ese fin, una doble estrategia de interpelación:

- 1) hace un llamado a sectores de la burguesía nacional y de las clases profesionales para crear con ellos una nueva forma de hegemonía cultural, entendida en el sentido de lo que Gramsci llama “el liderazgo moral intelectual de la nación”, que incorpore sus propios criterios disciplinarios o estéticos de autoridad, sofisticación, profesionalismo y especialización;
- 2) al mismo tiempo, hace un intento por redefinir (y confinar) los proyectos emergentes de la (o las) izquierda/s latinoamericana/s, dentro de lo que continúan siendo parámetros dominados por los intelectuales, el mundo del arte, y las clases profesionales.

Al decir esto, de ningún modo intento cancelar el debate dentro de la izquierda, o sobre la izquierda. Acepto que hay mucho que criticar en el radicalismo de nuevo tipo de los movimientos sociales y en los nuevos gobiernos populares de centro-izquierda, como los llama Laclau. Sin embargo, soy partidario de esos movimientos y gobiernos. Veo en ellos, con todas sus limitaciones y contradicciones, la posibilidad de una nueva época histórica en las Américas, incluyendo Estados Unidos. Mi temor es más bien, que, como pasó con el giro neoconservador en Estados Unidos en los setenta, una parte significativa del mundo del arte y la cultura se alce contra o se desconecte de esta posibilidad (a diferencia, por ejemplo, de la relación de los intelectuales y artistas con los movimientos populares y los gobiernos progresistas y de los treinta, como los de Roosevelt y Cárdenas). Tengo la impresión de que implícito en lo que estoy llamando el giro neoconservador hay una variante de la distinción, muy manejada por una derecha no tan “neo”—entre izquierda respetable y izquierda populista—“la marea populista”, como suele decir José Aznar, el político español de derechas (y consejero de Uribe, Calderón, *et. al.*): es decir, Bachelet, Tabaré, y Lula (si continúa portándose bien) contra todos los demás, especialmente Chávez, pero también los Kirchner (un blanco frecuente de la crítica de Beatriz Sarlo), Morales, Correa, los sandinistas, los cubanos... En Chile o Brasil, la izquierda “respetable” está en el poder. Pero en Argentina, Bolivia, Venezuela, la izquierda “respetable”

forma a veces parte de la oposición a los gobiernos de izquierda en el poder. (Dicho aparte, para el propio Aznar la tarea principal de la gente de bien en nuestro tiempo, es decir la derecha internacional, pero admitiendo aliados de la izquierda “respetable”, es detener esta marea populista). El giro neoconservador norteamericano tuvo sus orígenes en gran medida en el mundo de las revistas de crítica del arte, pero termina en la Casa Blanca de Bush y la Guerra de Iraq.

Se podría argumentar que estoy exagerando, y que la operación crítica y política representada por una parte significativa de la intelectualidad latinoamericana actual tradicionalmente identificada con la izquierda es algo completamente distinto del tipo de neoconservadurismo propugnado por figuras como Daniel Bell, Leo Strauss, Samuel Huntington, Alan Bloom, o Dinesh D’Souza en las “guerras culturales” en los Estados Unidos, o por los actuales asesores del presidente Bush. Más bien, se podría decir de esa operación, o dice de sí misma, que representa la reacción de una izquierda “ilustrada”, consecuente con el legado progresista, modernizador de la Ilustración, ante la proliferación de posiciones *lites* posmodernistas y el “neopopulismo de los medios”, como los nombra Sarlo. Sin embargo, si bien mi propia posición no es completamente desinteresada, como he indicado arriba, no creo estar exagerando el caso. Lo que estoy tratando de hacer es captar una tendencia emergente que todavía no ha tomado total conciencia de sí misma y que, como tal, podría desplazarse en distintas direcciones. Creo que lo que llamo el giro neoconservador continuará siendo una tendencia *dentro* de la izquierda y la intelectualidad progresista en América Latina. Pero también es posible que si la situación política se polariza más, esta tendencia se alinee políticamente con una posición más conservadora o de centro derecha, como sucedió en los casos de los New York Intellectuals en los Estados Unidos (muchos de los cuales terminaron en el Partido Republicano de Reagan) o los llamados Nuevos Filósofos en Francia. Los ejemplos de Jorge Castañeda en México, o Elizabeth Burgos y Teodoro Petkoff en Venezuela, hacen alusión a esta posible consecuencia en un contexto contemporáneo latinoamericano, como la figura de Octavio Paz —en cierto sentido el prototipo del intelectual neoconservador de hoy —en una generación anterior.

Quiero terminar con una reflexión sobre mi propio campo, el de la crítica literaria. Como hemos visto, una de las características del giro neoconservador, así como de lo que se llamó en Estados Unidos las “guerras culturales”, es hacer de las reflexiones sobre el valor estético y literario un orden crucial del pensamiento, no algo que es suplementario o secundario. Su objetivo es vigilar las fronteras de lo que es y no es permisible dentro del ámbito de la crítica cultural latinoamericana, en un momento en el que muchos de sus supuestos fundamentales han sido puestos en duda interna (por los movimientos sociales) y externamente (por la globalización), incluyendo la idea de Latinoamérica como tal.

El signo de esta intención suele ser una apelación tácita o explícita a la figura de Borges. Borges, por supuesto, nunca desapareció completamente del horizonte de la crítica literaria latinoamericana, y las razones de este fenómeno no son difíciles de comprender: con su lucidez desilusionada y su capacidad de invención literaria, Borges sigue siendo uno de los intelectuales latinoamericanos más interesantes del siglo XX. Además, esa lucidez desilusionada parece encajar bien con el fin de una era de ilusiones utópicas. Hace de su propia

escritura una especie de Aleph que nos permite leer en su interior los temas candentes del día: el Otro, la desconstrucción, la ética, el testimonio, lo subalterno, los estudios culturales y pos-coloniales, la dialéctica de la modernidad periférica, la “iluminación” benjaminiana, las caras de la multitud —pero en una clave específicamente latinoamericana, “criolla” si se quiere—. No obstante, leer estos temas a través de, o en, o con Borges es también limitarlos en cierto sentido a Borges —es decir, al espacio de la literatura. (Una reducción parecida, fundada en una crítica de la folclorización de lo latinoamericano, del canon del arte moderno latinoamericano al arte conceptual de vanguardia ocurre en el catálogo de la exposición organizada en el Museo de Houston por Mari Carmen Ramírez, *Utopías Invertidas*).

Creo que lo que está funcionando aquí es una especie de neutralización teórica de la fuerza actual de las clases y los grupos populares en América Latina en favor de la reivindicación de una elite intelectual-estética que “sabe mejor”. La amenaza de un “otro”, llámese subalterno, pueblo, multitud, masas —esa presencia potencialmente letal y usualmente racializada que está siempre en los márgenes de las historias de Borges, y que es, en última instancia, una amenaza de descentralizar la autoridad política y epistemológica del escritor o el artista— es cancelada o postergada. Volvemos al consuelo privado y desilusionado, pero finalmente *adecuado* de la biblioteca o del museo. De esta forma, el recurso a Borges corre el riesgo de convertirse en un dispositivo para el giro neoconservador en sí, tal como lo fuera en otra época T.S. Eliot en la crítica angloamericana.

No es que apelar a Borges (o a Eliot) sea en sí mismo reaccionario. Lo que resulta problemático más bien es la incapacidad de hacer que esta apelación registre adecuadamente la conexión entre el nominalismo radical de las estrategias epistemológicas y estéticas de Borges y sus posiciones políticas reaccionarias y a menudo racistas.

Concluyo con la pregunta de Borges porque pienso que es una pregunta particularmente difícil para los que permanecen, como rostros, en el campo de la crítica y la creación cultural. ¿Hasta qué punto estamos también en lo que hacemos, individual y colectivamente, comprometidos con lo que he llamado aquí el giro neoconservador? Dada la particular dificultad de los tiempos en que vivimos y la naturaleza de nuestra ubicación institucional, reconozco que es más fácil hacer esta pregunta que contestarla. Pero la respuesta no puede ser que una fidelidad al arte o lo “estético” garantice en sí la entereza política y ética de nuestra posición.

## Bibliografía

BELL, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza, 1989.  
SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.  
RAMIREZ, Mari Carmen; OLEA, Hector, *Inverted Utopias: Avant Garde Art in Latin America*, New Haven, Yale University Press, 2004.

## Bulldozer, mon amour

Carles Guerra

Mi intención con esta breve presentación es señalar dos casos recientes que ilustren lo que podemos denominar una forma de producción biopolítica, en la cual el arte se integra en las prioridades políticas y económicas sin apenas posibilidades de desarrollar sus tradicionales capacidades críticas. No se me ocurre otra manera de aportar ideas al debate sobre “¿qué podemos hacer?”. Estos dos casos son la futura bienal de arte contemporáneo que se prepara para finales del año 2008 en Nueva Orleans y la Bienal de Liverpool, dos acontecimientos propios del mundo del arte globalizado. El último grito en bienales de arte es la declaración abierta y sin tapujos de los intereses económicos que subyacen en la celebración de estos acontecimientos. Si hasta hace poco el beneficio político, económico y social era algo implícito en la fórmula de la bienal de arte, desde este momento empieza a ser una premisa infranqueable. La instrumentalización de la cultura ya no es un efecto colateral, sino una condición esencial de la misma.

El ejemplo más inmediato es *Prospect.1*, la bienal de arte internacional que tiene previsto cortar la cinta el próximo 1 de noviembre de 2008 en Nueva Orleans, justo allí, en la ciudad devastada por el huracán Katrina el 29 de agosto de 2005. La misma que a través de la televisión y diversos medios de comunicación vimos inundada por las aguas y con sus habitantes más pobres encerrados durante días en un gigantesco recinto deportivo, el Superdome, el único lugar en el que pudieron refugiarse de la catástrofe tras abandonar sus hogares. Allí va a organizarse la primera bienal internacional que tiene lugar en Estados Unidos.

Lo más intrigante de todo esto es la lógica por la cual, tres años después del desastre, una bienal internacional aterrizará en el epicentro de la tragedia. La secuencia que enlaza un conflicto bélico, social y político, o un desastre natural con una intervención armada o humanitaria, y un deseo de reconstrucción culminado con la participación de la cultura es cada vez más familiar. Demasiado familiar para pasarla por alto. Estábamos acostumbrados al argumento de la modernización, el laicismo y la dinamización social, herencia tal vez de la política cultural que alcanzó escala global durante los años de la Guerra Fría. La Bienal de Estambul se vendió así. En su sexta edición celebrada en 1999 tras un devastador terremoto que azotó Turquía, su comisario, Paolo Colombo, apelaba a “la catarsis poética” de la que es capaz el arte. En un contexto problemático a cualquier nivel la bienal juega un papel como instrumento de mediación estética, lejos de convertirse —como advertía Paolo Colombo— en “una solución pragmática para solventar conflictos”. Pero con bienales como esta de Nueva Orleans hemos entrado en una nueva era, en la que ya es muy difícil separar los acontecimientos de orden ecológico, político, económico y cultural. La catástrofe los equipara. Un interés común los recorre.

La *web* de *Prospect.1* abre con una declaración de intenciones que pone el énfasis en la voluntad de convertir la ciudad de Nueva Orleans en un destino cultural. Antes era conocida por su famoso carnaval y su vinculación con la música jazz. Pero después de todo lo ocurrido el tejido comunitario y local está desmembrado. Muchos de los habitantes de Nueva Orleans no han podido regresar. Las radios han dejado de poner música funk y cada vez se oye más un rock suave, lo que indica muy claramente quién se ha ido perdiendo todas sus propiedades y quién ha podido quedarse para salvaguardarlas. Así pues, de acuerdo con lo que dice el anuncio de la bienal, la revitalización económica es el objetivo prioritario. Para ello se apela a la tradición de las grandes bienales internacionales, el espíritu y la dimensión geopolítica de las cuales aquí se convoca mediante un programa de exposiciones con sedes repartidas entre museos públicos, edificios históricos y espacios encontrados [sic].

Esta última modalidad de ubicaciones y recintos, a menudo lugares degradados, desprovistos de interés aparente o estigmatizados por algún tipo de tensión, es la más pertinente para infiltrar el acontecimiento de la bienal en la trama de los conflictos locales. La fórmula de los usos interinos del espacio urbano —habilitándolos para exposiciones de modo provisional— es la marca inconfundible de una transición, un punto de inflexión en los altibajos del valor catastral e inmobiliario. La bienal de Liverpool, por ejemplo, otro de estos acontecimientos no exento de una instrumentalización abierta y declarada del arte en beneficio de la regeneración urbana, acaba de presentar a finales del año 2007 una de sus producciones más espectaculares. Liverpool ha optado por la terapia de shock. Su declive urbano, comparable al que sufren otras ciudades del norte de Inglaterra, exigía medidas urgentes. La más destacada ha sido la introducción de la cultura como instrumento de revitalización. Las cifras invertidas se cuentan por billones de libras.

El escultor Richard Wilson ha practicado un corte ovoidal sobre la fachada de un viejo edificio situado enfrente de la estación de Moorfields, de manera que ese impresionante fragmento de pared gira hacia dentro con la ayuda de la tecnología más sofisticada. Richard Wilson ya era conocido en el mundo del arte por sus complejas instalaciones arquitectónicas. La más famosa es una de 1987, titulada *20:50*. Entonces llenó de aceite lubricante la *Matts Gallery* de Londres hasta cubrirla a media altura. Si aquella obra producía una desorientación espacial gracias al efecto espejo del aceite, la intervención de Liverpool no es menos chocante. Al pasar por delante de *Cross Keys House* una sección circular de la fachada se pone en movimiento. La rotación de ese inmenso fragmento del inmueble deja perplejos a los transeúntes. Los paseantes quedan boquiabiertos con el resultado y en Youtube ya hay más de veinte vídeos que documentan su funcionamiento insólito, que se dispara accionado por un sensor. Su calculado impacto ha servido para lanzar el programa de la capitalidad cultural europea que la ciudad ostenta a lo largo del año 2008.

La obra mantiene un parecido extraordinario con las emblemáticas intervenciones de Gordon Matta-Clark en los años setenta. Éstas solían aparecer en edificios a punto de ser demolidos. A los que conocen un poco la historia del arte contemporáneo no se les escapará el parecido de esta obra con las de Gordon Matta-Clark, ya fallecido en 1978. Es como si Richard Wilson hubiera introducido una mayor sofisticación tecnológica a los cortes brutales que

Matta-Clark realizaba en edificios condenados a la demolición. La radicalidad de los setenta se complementa ahora con técnicas de ingeniería punta. Detrás de la fachada del edificio de Liverpool hay un enorme brazo hidráulico que hace girar el fragmento extraído cuyo diámetro alcanza los ocho metros. Y es preciso añadir que hemos aprendido mucho de las emblemáticas intervenciones de Gordon Matta-Clark. Sobretodo en lo que se refiere a los valores de uso y de cambio que la vida de un bien inmueble conoce a través de los años. Aquellas incisiones en la arquitectura son ya símbolo de una economía urbana que contempla la ruina como un sacrificio necesario para generar futuras ganancias.

La atracción diseñada por Richard Wilson parece ser todo esto y más, pero ahora se presenta con una conciencia evidente de su significado más allá del arte, con una velocidad y espectacularidad controladas, impensables en la época de Gordon Matta-Clark. Si Richard Wilson representa el arte que se corresponde con una economía impaciente y espectacular, Matta-Clark aportó una comprensión crítica de los procesos urbanos. Wilson es un colaborador entusiasta de la nueva economía urbana y el título de su intervención en Liverpool no podía ser más obvio: *Turning the Place Over* (Dándole la vuelta al lugar). Aunque también podría haberse titulado *Turbo Matta-Clark*. Es decir, el urbanismo crítico y la antiarquitectura asumidos como herramientas de transformación, todo al servicio de un capitalismo que espera beneficios instantáneos del arte. Pues cada vez más se exige que el cambio de valor catastral se produzca en un lapso de tiempo menor. Formas de arte urbano como las de Wilson no serían más que el pistoletazo para los inversores. *Turning the Place Over* es como si se colgara un cartel con el mensaje de que ese lugar está en venta.

Por si quedaba alguna duda, el lema de la Bienal de Liverpool reza así: *Engaging people, art and place* (Implicando la gente, el arte y el lugar). Es decir que el arte ya no se introduce de manera contingente, para ver qué efecto puede llegar a producir sobre el entorno, sino que es parte integral del proceso de revitalización económica que ahora sigue protocolos adaptados al nuevo capitalismo. El efecto del arte está sujeto a cálculo. El placer que se deriva de él es una pieza más de la ingeniería social. Cada nueva bienal que se convoca nace marcada por esta sospecha.

En este sentido, Nueva Orleans no supone una excepción. Su reconstrucción ya ha sido objeto de agrias polémicas y denuncias. Sólo hace falta echar un vistazo a los artículos publicados por el geógrafo y activista Mike Davis en el periódico "The Nation". El diagnóstico es muy crítico con lo que ha ocurrido en la política local de esa ciudad y con la manera en que se está efectuando la reconstrucción. Da toda la impresión de que el Katrina forma parte de un desastre planificado para redistribuir las cuotas de poder en el gobierno municipal. Mike Davis cita a un representante político, Barney Franks, y dice que la mala gestión y la "inacción" durante las semanas posteriores al paso del huracán parecían "obedecer a una política de limpieza étnica". La transformación del equilibrio racial —recuerda Mike Davis— ha estado en la agenda de los conservadores desde hace mucho tiempo. El huracán les ha llegado como una bendición del cielo. Algunos políticos locales y corporaciones como RAND estimaron en los meses siguientes al desastre, que para recuperar la mitad de población que había en Agosto de 2005 habría que esperar como mínimo tres años. Justo a tiempo para celebrarlo con la flamante bienal internacional de arte.

Pero mientras tanto, y en ausencia de una gran parte de la población afro-americana que huyó con las inundaciones, el poder ha cambiado de manos. Las ayudas para la reconstrucción han favorecido a las grandes corporaciones de carácter federal en detrimento de las pequeñas empresas locales. Nydia Velazquez, representante del House Small Business Committee, asegura que dos mil millones de dólares procedentes de fondos federales han ido a parar a las grandes corporaciones mientras los contratistas minoristas han sido prácticamente excluidos. A esto se suma el caos financiero de las hipotecas sobre la propiedad y los seguros, de modo que el éxodo en la región parece inexorable.

La violencia que se vivió en los peores días de las inundaciones sigue siendo objeto de comentario. Muchos fotoperiodistas desplazados al lugar denuncian que continúan acosados por la policía y el ejército. Después de visitar Nueva Orleans y Biloxi, fotógrafos como Thomas Dworzak, Stanley Greene, Kadir van Lohuizen y Paolo Pellegrin llegaron a la conclusión de que el Katrina no ha sido un desastre de la naturaleza, sino una catástrofe favorecida por la desatención del gobierno de Estados Unidos. De modo que al oír las historias sobre el estado de las cosas en Nueva Orleans a muchos les suena como si se gestionara igual que la guerra de Irak. Con la misma incompetencia. Todo lo cual incita a pensar que la próxima bienal llega en el momento preciso que a menudo da paso a una intervención humanitaria. El problema es que el gobierno norteamericano no puede invitar a un ejército pacificador extranjero. Sería de estúpidos. Sin embargo, una bienal puede actuar igual que lo hace una intervención humanitaria. Debe parecer una acción desinteresada y altruista, destinada a atenuar el trauma, sin que eso suponga obstáculo alguno para que contribuya a una gentrificación que borre definitivamente del mapa el equilibrio racial previo al desastre.

Estamos ante un tipo de intervención biopolítica, ampliamente ensayada en conflictos previos, salvo que aquí, en lugar de carros de combate son bulldozers lo que circulan por las calles. O, a veces, incluso las dos cosas. Así, este modelo de bienal novedosa (no tanto por los contenidos, sino por su definitiva incorporación a la secuencia desencadenada por la catástrofe) lejos de asumir una reconstrucción crítica basada en los argumentos de los ciudadanos, lejos de convertir en contenido el conocimiento acumulado en el propio lugar, tendrá que hacer esfuerzos para parecer arte. Que no le ocurra como a la 3ª Bienal de Berlín, en la que Ute Meta Bauer abordó de manera valiente una representación multifacética de las cuestiones urbanas y las tensiones que caracterizan Berlín. Los críticos se lo hicieron pagar caro. A juicio de estos había cometido el error de poner por delante la investigación antes que el mercado del arte o el espectáculo. Muchos se quejaron diciendo que ya estaban hartos de exposiciones que parecían seminarios. ¡Querían, de una vez por todas, disfrutar del arte!

## Pro-test Lab

Nomeda and Gediminas Urbonas

**Nomeda:** antes que nada, como los otros participantes, quisiera agradecerle a Ute Meta Bauer y al resto de los organizadores del SITAC por este evento increíble, significativo. Estoy realmente contento de estar aquí y de poder presentar nuestro trabajo, el proyecto *Pro-test Lab*, que se desarrolló a través de producciones artísticas organizadas como una campaña para reclamar el espacio público, como un método de protesta contra la privatización de Lietuva (que significa Lituania) — y que en este caso es el cine más grande de Vilnius. También quisiera agradecerle a todos los participantes por sus estimulantes contribuciones y quisiera mencionar que realmente me gustó cómo ayer Katherine y Srdjan presentaron su trabajo, compartiendo el micrófono de una manera tan amistosa. Sin embargo, aunque también nosotros dos estamos presentando nuestro trabajo aquí, hemos decidido que lo vamos a hacer de manera diferente. Como todos sabemos, la democracia nace del conflicto. Es una idea que ha surgido aquí varias veces en los últimos días, así que para ser efectivos y evitar las peleas hemos decidido que yo voy a moderar y mostrarles las imágenes mientras Gediminas habla. Esperamos no rebasar los límites de tiempo.

**Gediminas:** yo también quisiera agradecerle al SITAC, al PAC y a Ute Meta Bauer por habernos invitado y por su hospitalidad. Durante los últimos días los dos hemos participado en las clínicas, como interlocutores. A Nomeda y a mí nos pareció muy valioso estar involucrados en este intercambio con participantes de la ciudad de México. Quisiera agradecer al moderador de nuestro taller, Daniel Garza Usabiaga, que pacientemente participó en un análisis de las nociones de solidaridad a través de la traducción y de la construcción de un puente entre las diferencias y las subjetividades personales presentadas por “lo que queda”.

En esta ponencia presentaremos el proyecto *Pro-test Lab*, así como las estrategias que usamos para “hackear” el espacio público de Vilnius; todo esto se convirtió en un proyecto de arte que intenta documentar las posibilidades de una protesta “imposible” y luchar contra la situación específica de la privatización del espacio público. Quisiera empezar trazando un mapa del terreno contextual en el que tiene lugar el *Pro-test Lab*, a través de una introducción a su historia. Desde la disolución del Imperio Soviético y el reestablecimiento de una Lituania independiente, el país vivió un periodo de cambio económico y político, empezando con un modelo soviético de *economía planeada* y yendo hacia un modelo capitalista, regulado por el mercado. Desde entonces la idea de la liberación y modernización del país se ha basado en el principio del libre mercado y por ende en la privatización. Esta privatización, como el principal principio ordenador que garantizaba un “rompimiento con el pasado”, indicó que la primera y principal víctima de este rompimiento iba a ser el espacio público. ¿Para qué queremos un espacio público en el capitalismo? ¿Necesitamos parques públicos, edificios públicos, espacios



recreativos, cines? Sin ser nostálgicos, hay que reconocer que durante el periodo soviético se construyeron muchos de estos edificios y espacios públicos, especialmente durante las fases de industrialización y nuevo desarrollo urbano de las décadas de los sesenta y setenta que se enfocaron en la construcción del sujeto moderno. El desarrollo moderno, quizás “utópico” que estaba teniendo lugar en todas las repúblicas soviéticas así como en los otros países socialistas produjo muchos espacios públicos proyectados en las ciudades, los cuales subsecuentemente fueron destruidos en los tiempos sucesivos de cambio y privatización. Estos lugares y espacios eran considerados encarnaciones de la ideología soviética, monumentos al pasado soviético, recuerdos de una experiencia traumática y de la culpa. En tal contexto, estos particulares edificios públicos y espacios culturales se han convertido en un blanco fácil y son especialmente atractivos para los promotores inmobiliarios y los especuladores edilicios. Naturalmente, el cambio ideológico y la falta de una sociedad civil son un terreno fértil para que las corporaciones y los grupos de inversionistas negocien con los burócratas corruptos para tomar el control de estos espacios y lugares. Tomar posesión de un espacio así y convertirlo en un centro comercial (*mall*) produce una “mallificación” del país que es paradigmática del cambio general. Una vez que se ha privatizado y convertido en casas exclusivas, en bienes raíces comerciales o simplemente en otro centro comercial, el anterior espacio público produce un nuevo tipo de ciudadano, una nueva sociedad y nuevos valores. La “mallificación” de las ciudades introduce nuevos códigos para planear y reestructurar el espacio público, lo cual borra la historia y el recuerdo. Después de borrar la memoria se producen nuevas construcciones que surgen de los deseos territoriales, “mapeando” las geografías y las aspiraciones a las vacaciones de los nuevos ricos, como es posible observar en la construcción de edificios llamados *Acropolis*, *Hermitage*, y *Forum*. Uno de los principales sacrificios que se hicieron en el proceso de borrar lo urbano y la memoria cultural fueron los cines. Aunque el cine era concebido como una casa de producción de la ideología soviética, los cines jugaron un rol importante como lugares públicos y de encuentro, ya que *sobre* todo fueron construidos en los centros de las ciudades. En Vilnius, por ejemplo, una ciudad con poco más que medio millón de habitantes, se construyeron más de 20 cines, la mayoría en los años sesenta, durante el periodo llamado “socialismo con un rostro humano”, buscando promocionar un estilo “soviético modernista” que fomentó construcciones con forma de pabellón. En contraste con el llamado “neoclasicismo” del “barroco estalinista”, el estilo de pabellones estaba asociado con tendencias arquitectónicas modernistas que se parecían a las del “prohibido” Occidente. Sin embargo, en el actual clima de cambio, precisamente este tipo de arquitectura está amenazado. Los edificios públicos y todos los cines fueron privatizados y se cambió su uso-función. Por ejemplo, se transformó al cine *Vilnius* en una tienda de *Benetton* o al cine *Moscú* en un *Casino* y en un *Emporio Armani*. Los espacios que antes estaban dedicados a las reuniones sociales y culturales fueron convertidos en espacios de consumo, borrando la vieja identidad y creando una nueva, insistiendo en una nueva historia para esos espacios, la cual, en consecuencia, diseña el ambiente para nuevos consumidores.

Todos los cines fueron privatizados, pero es especialmente simbólico que el último cine en ser privatizado y destruido durante la última década se llamaba como el país, *Lietuva*. El *Lietuva*

fue construido en 1965 como un escaparate de la arquitectura soviética modernista, y era el cine más grande del país, con 1000 lugares y una pantalla de más de 200 metros cuadrados que ofrecía el tamaño ideal de imagen y una acústica perfecta. Era el hogar del Festival de Cine de Vilnius y como tal jugó un papel importante en la vida imaginativa de una entera generación de gente local. En 2002, las autoridades municipales de Vilnius silenciosamente vendieron el cine a promotores inmobiliarios locales con la condición de que tenía que funcionar como cine por un periodo de tres años. El periodo terminó el 1 de julio de 2005. El *Lietuva* fue privatizado por VP Market, una cadena nacional de centros comerciales y tiendas al menudeo, que además de tener intereses en otros tipos de negocios, como los bienes raíces o la energía, ha dominado las operaciones de planeamiento urbano promoviendo la construcción de *Acrópolis* — la visión para una “nueva ciudad” — que inscribe la identidad construyendo una ficción histórica. Como un nuevo centro económico, la cadena de centros comerciales se ha vuelto una fuente de autoridad.

**Nomeda:** en efecto, la falsificación de la historia empieza con nombrar los centros comerciales con nombres como *Pyramid*, el nombre del primer centro comercial de Vilnius. En este caso se convirtió en el origen de la cultura del centro comercial, el comienzo de una ciudad parecida a un parque temático basada en los “trofeos del mundo conquistado”—los primeros lugares visitados en Egipto por los turistas nuevos ricos.

**Gediminas:** como tal, la tendencia hacia el nuevo desarrollo capitalista subyuga la geografía, la historia y el territorio para dominar y crear nuevos espacios de mercancías, claramente indicados por sus nombres: *Pyramid*, *Akropolis*, *Forum*, *Hermitage*, *Brooklyn* y hasta *Guggenheim*, de próxima apertura. Esta tendencia manipula la realidad para crear una falsificación histórica y espacial. No es única, ya que ocurre en muchos otros países, pero es probablemente una peculiaridad del espacio post-comunista el que no haya resistencia o al menos una protesta real al respecto.

En nuestros días, un discurso de protesta no es posible. Protestar significa mirar por encima del hombro, extrañado el pasado; remite al estalinismo y a una represión masiva, al estilo Gulag. De ello se deriva que la noción de protesta y de práctica política tenga un significado negativo para la mayoría de la gente en el mundo post-Soviético. El estado y las fuerzas del mercado también obstaculizan la protesta y la producción de un espacio político. Pero la democracia es conflicto y antagonismo, no consenso. El conformismo neo-liberal comporta, obviamente, evitar el antagonismo pero al mismo tiempo representarlo. En tal contexto es muy difícil hablar de protesta. Entonces, si la protesta es imposible y la resistencia no puede imaginarse, ¿qué tipo de estrategia artística puede usarse para generar algún tipo de protesta? Y si la protesta no existe, ¿hay alguna manera de provocarla? ¿Cómo podemos abrir las contradicciones escondidas?

Digamos que la praxis artística tendría que reflejar el cambio. Sin embargo, la cuestión es, otra vez, ¿cómo puede el arte *realmente* contribuir al cambio? ¿Es posible construir un trabajo que no sólo ilustre, analice o refleje el cambio, sino que efectivamente lo genere? ¿Cómo puede uno aprovechar la capacidad de provocarlo?

En 2005, instigados por estas cuestiones y provocados por la destrucción del último espacio cultural de Vilnius, convocamos a las colonias, grupos sociales, activistas culturales

y líderes comunitarios, invitándolos a reunirse durante el último Festival Internacional de Cine y a defender el cine. Los provocamos proponiéndoles el escenario de una protesta personal que tratara los últimos días del cine y la destrucción del espacio público. A través de esta protesta, se ofrecieron alternativas de documentación que buscaran maneras de constituir nuevos espacios así como una plataforma para futuros escenarios posibles y para sugerir nuevas visiones de uso para ese espacio, principalmente como un espacio público, y un espacio para el cine y la cultura, en un espacio privatizado en el que el espacio público evidentemente no es posible. Pero si la protesta no es posible y tiene una connotación tan negativa, evocando la historia reciente, ¿qué tipo de estrategia podemos formular? En una de las primeras reuniones con los diferentes grupos, discutimos la agencia positiva contenida en la protesta, proponiendo la idea de una “pro-testa”. De esta manera, en lugar de sonar negativa, i.e. “contra”, propusimos el positivo “pro” y un guión que remite a un “agente para poner a la prueba la posibilidad de protestar”, una agencia que pudiera proporcionarnos una base para experimentar, empleando formas preformativas que llevaran a lo crítico, pero productivas y comunes, en un sentido positivo. Por otra parte, *Pro-test Lab* tenía que admitir el riesgo inscrito en llamar a la “producción de un espacio para escenarios de protesta”, ya que en cualquier momento desde su fundación podía provocar una potencial protesta contra su propia autoridad, contra su propia institucionalidad y finalmente, contra nosotros como artistas, los iniciadores de este espacio de prueba para la protesta. Empezando desde allí, cada una de las comunidades que se unieron al *Pro-test Lab* — incluyendo socialistas de oposición, activistas de la preservación histórica, ambientalistas, el club de estudiantes de arquitectura, anarquistas, nuevos izquierdistas, vegetarianos y otros grupos llamados “*hard-core*” — fueron desafiadas para que encarnaran sus propias visiones de la protesta y al mismo tiempo reflexionaran sobre la autoridad que estas acciones crean.

Por ejemplo ASK, el club de estudiantes de arquitectura, desarrolló un juego de calle al estilo Monopoly, llamado VIP Market, construido alrededor del tema de algunos edificios y sitios representativos de la ciudad. Al invitar a los niños y a los transeúntes a lanzar los dados contra los modelos en cartón de los monumentos (incluyendo edificios que no eran considerados culturalmente significativos, como los cines construidos después de 1958), el VIP Market intentaba reconstruir el espacio público. Mientras representaba un abuso en la regulación del espacio público y de la cultura representacional, al mismo tiempo el juego usaba la calle — el espacio fuera del edificio — reunía, involucraba, comunicaba con y hasta provocaba a una potencial comunidad y por ende constituía un espacio público temporal.

La noción de juego se volvió paradigmática para toda la documentación del *Pro-test Lab*, intentando crear una encarnación de cada una de las protestas que cada grupo desarrollaba. Al trabajar en diferentes sitios de la ciudad, estos grupos construyen estrategias colectivas de comunicación para alcanzar al público, para comunicar con y por medio de los canales de los medios y para usar estos canales para crear accesos alternativos y nuevos públicos para la protesta. Los medios, semejantes a la arquitectura, representan sólo el *potencial* para el espacio público, y como en otros lados, están en las manos controladoras de la privatización. Era fundamental que el *Pro-test Lab* evadiera este control y subvirtiera las relaciones de poder

generadas por los medios. En una sociedad que se dirige hacia un rápido cambio económico y político, en el que todo es sujeto a la privatización y en el que el capital privado es considerado más valioso que los valores públicos y colectivos, lo que nos quedaba era apelar a la solidaridad que se puede encontrar en el formato del juego. ¿Pero qué tipo de metodología artística podemos proponer a estos diferentes grupos y a estas, a veces contradictorias, identidades? Empezamos a experimentar invitándolos a ciertos tipos de situaciones parecidas a juegos o a mascaradas. Como método de protesta, los eventos de producción artística fueron orquestados como una campaña para reclamar el espacio público. Las mascaradas, como el carnaval, son actividades que no pueden ser totalmente controladas. Son un evento — una estructura invitante y abierta en la que el éxito o el fracaso dependen de la acción colectiva. Por otra parte, también son como una red, con una serie de coreografías abiertas y máscaras que al mismo tiempo esconden y crean actores y portavoces para cada momento constitutivo y por ende no pueden ser totalmente poseídas por ningún régimen de control de un gobierno o institución.

**Nomeda:** el archivo de *Pro-test Lab* organizaba eventos y regularmente proporcionaba a los medios “noticias” — por ejemplo, se desarrollaron una serie de performances y eventos que manipulaban las formas populistas para mantener al proyecto en un constante estado de animación y para “volverse público”. Más de 70 eventos fueron organizados por el *Pro-test Lab* (o en relación a él) desde abril de 2005 hasta ahora (enero de 2008).

Y si revisamos uno de ellos, titulado *Vendido*, encontramos un ejemplo de acción colectiva que altera la movilidad de las identidades artísticas y emplea la cercanía entre lo pragmático y lo oportunista, entre el evento y su resultado. Grupos de jóvenes que se llamaban a sí mismos La gente de Vilnius se unieron al *Pro-test Lab* para una acción clandestina de pancartas. Se reunieron con enormes pancartas todos los domingos, a las siete de la mañana, para marchar a través del centro de la ciudad, poniéndoles carteles de “vendido” a puentes y monumentos que probablemente nunca serán privatizados, aunque nunca se sabe.

**Gediminas:** estas acciones clandestinas son un ejemplo de un espacio temporal que crea una biblioteca o archivo temporal, documentando voces no escuchadas y pensamientos que no pueden pronunciarse, así como abusos en la regulación del espacio público, y que sugiere estrategias para la creación de un espacio público.

La presencia de cuerpos en el espacio público inmediatamente se enfrenta a ciertas regulaciones y protocolos. Estas regulaciones también están legalmente inscritas, así que los métodos desarrollados en el *Pro-test Lab* usaban la idea de escenificar acciones *performativas*. Nunca reivindicaron ser acciones de protesta, sino que más bien se proponían como peticiones, acercándose a las autoridades pidiendo permisos que se necesitaban para poner en escena las acciones de protesta. El *Pro-test Lab* se presentaba como un proyecto de arte, lo que le proporcionaba a la acción una máscara o “señuelo” cuando se pedían los permisos municipales. El “señuelo” operaba en cuanto las imágenes aparecían y circulaban en los canales de los medios de comunicación, fuera la televisión comercial o los blog de Internet, pero al mismo tiempo eran vistas como documentos que referían a la acción de la protesta. Al mismo tiempo, teníamos que hacer cuentas con las economías de participación. No importa qué



tanto éxito se tenga al desarrollar una acción participativa y colectiva, si al final de cuentas sólo poca gente participa en las acciones o eventos. Así, por ejemplo, en la acción titulada *La Cadena Humana de Entusiastas de la Natación* encontramos a gente circulando frente a las cámaras, circulando alrededor de la toma para crear la impresión de una participación masiva, y para producir una cadena infinita de participantes que constituyera un cuerpo colectivo. Al crear diferentes situaciones con el modelo de juego para cada uno de los grupo, el objetivo era divertirse y experimentar con varias personificaciones en el espacio público, producir documentos que “justificaran la verdad” y esperar que la imagen que se producía pudiera atraer a más gente a la acción en la calle.

La documentación, cuando se la trajo a la luz del público, provocó ulteriores discusiones que surgieron de las particularidades del caso de cine, evitando las amargas discusiones sobre la privatización y llevando el asunto más allá para analizar los aspectos constitutivos y generar protocolos que definen los territorios de lo público y lo privado en las áreas de ley e interés público.

Más tarde empezamos a trabajar en organizar encuentros públicos para invitar a instituciones y políticos a que se unieran a los públicos en el *Pro-test Lab*, escenificando plataformas de *talk-show* en nuestra propia televisión, como una interfaz que secuestrara el formato de la televisión comercial y sustituyera los formatos controlados de la televisión comercial con experimentos riesgosos, en tiempo real, en espacios públicos, sujetos a confrontación directa. Al escenificar la plataforma televisiva y experimentar con el formato del *talk show*, el *Pro-test Lab* desarrolló un escenario para los espacios y la documentación de protesta y gradualmente ha identificado un “instrumento de grabación”. Refiriéndose al primer modelo de la cámara de los hermanos Lumière, que tiene una doble función (grabar una película y proyectarla), este “instrumento de grabación” genera acciones, para registrar diferentes formas de protesta y al mismo tiempo proyectarlas. Captura la protesta, que se reunía, maduraba y sin embargo permanecía no identificada y sin manifestarse, constantemente en búsqueda de un formato y de una manera de volverse vocal. Se convirtió en un punto de reunión que expande las exigencias artísticas en una resistencia política. Al constituir una documentación y trabajar con documentos, nos pareció esencial tomar en cuenta los aspectos de la ley que limitan la apariencia de los cuerpos y las voces en el espacio público: la ley que define la presencia y la ausencia y la ley que define los intereses privados y excluye lo público. Por ejemplo, invitando a los perros a unirse a la acción llamada *El ladrido de los perros no llega al Cielo*, dirigida — a través de la diversión y del ruido de los perros que ladran — a poner en cuestión la ausencia de una voz colectiva por medio de la crítica performativa que podía poseer una invitación a participar dirigida a los desposeídos (y a los dueños de una voz de perro o de una máscara de perro).

La voz colectiva está inscrita por el antagonismo, así que a penas empezó el *Pro-test Lab*, surgieron conflictos entre los diferentes grupos. Las comunidades unidas para acciones solidarias también empezaron a discutir y a confrontarse en protesta. Una de las más grandes confrontaciones tuvo lugar entre los arquitectos, que deseaban diseñar el espacio y “crear la identidad de la revolución”, y el grupo que se presentaba como anarquistas, que no querían

obedecer a ningún tipo de regulaciones respecto al espacio común y, en especial, se oponían al control implicado por el diseño o las restricciones espaciales que alguien con reivindicaciones de autoridad podría imponer. Los conflictos llegaron a su climax cuando organizamos una colaboración con diseñadores de moda y modelos que presentaban una colección de moda *Para el Trabajo y la Rebelión*: ropa de camuflaje, unisex, con un estampado especialmente diseñado para la ocasión. El performance *ad-hoc* y la sesión de fotografía invitaba a las modelos a usar el techo del cine como una pasarela improvisada, lo cual resultó en una exitosa infiltración de los medios y consiguió una gran cobertura del discurso de protesta. Los miembros del Movimiento de la Nueva Izquierda (un producto de la comunidad de *Pro-test Lab*) criticaron duramente el desfile de modas, acusando a los artistas de “coquetear con el espectáculo y el mercado capitalista” y de “crear una agencia capitalista”.

Como consecuencia de los conflictos, surgió la crítica pública, sosteniendo que los proyectos artísticos estaban reduciendo los esfuerzos de protesta a un espectáculo, sin lograr traducirlos en una real acción política. El deseo por una voz colectiva llevó al *Pro-test Lab* al reino de la *realpolitik*. Sólo pocos artistas defendieron *Pro-test Lab*, ya que pocos de ellos reconocerían que su posición artística es política. Ser político, en el contexto post-soviético, implica un compromiso activo defendiendo al estado, la dictadura o el sistema unipartidista. Los artistas, exactamente como los otros miembros de la sociedad que vivieron esa traumática experiencia, han encontrado una manera de liberarse del peso de la historia, así que nos pareció que tenía sentido “probar” la real acción política al interior del proyecto. En consecuencia, el 14 de julio de 2006, se presentó una petición al Comité de Peticiones del gobierno nacional, haciendo varios pedidos, incluyendo la revisión de las leyes sobre el uso de suelo y la promulgación de leyes que definieran la noción de espacio público y de interés público. Las demandas para un espacio público y un interés público no son consistentes con las instituciones neo-liberales y son atacadas, por ejemplo, por el Instituto del Libre Mercado, que sostiene que no hay un interés público *per se*, sino sólo una multiplicidad de intereses privados, ya que sólo los intereses privados producen valor en la sociedad. Por lo tanto, sólo podemos hablar de la existencia de intereses privados individuales y si defendemos la existencia de un interés público, podemos sólo hablar desde la perspectiva de una multiplicidad de singularidades, la multitud de intereses privados, y no una voz colectiva.

En este sentido, cualquier intento de defender el cine o la tierra como un espacio público todavía-no-privatizado, o contra los contratos al estado por parte de la empresa que posee el edificio, es rechazado como un capricho individual que no puede reemplazar la lógica del desarrollo propuesto.

El edificio y muchos otros cines de Vilnius están situados en el centro histórico, sitio Patrimonio de Mundial de la UNESCO. La gran plaza en frente del edificio, junto con el cine, tiene una gran importancia cultural y política para la vida comunal y ciudadana. Los inversores de bienes raíces y los promotores, apoyados por algunos burócratas de la ciudad, consideran que la plaza pública y el cine son adefesios soviéticos; su proyecto es demoler este edificio y la plaza y desarrollar viviendas de lujo que van a crear una ficción usando arquitectura del siglo XIX, apestando a nostalgia histórica, minando la historia del lugar y las

memorias de su gente, así como la atracción actual del espacio. Para defender la resistencia al desarrollo inmobiliario y cuestionar las restricciones a las reuniones públicas propusimos una línea de moda que se apropia de las bufandas usadas por los fanáticos de fútbol, con un texto que decía “Sólo hay una Lietuva— el cine Lietuva”, tomando prestados slogans como “Sólo hay un Ronaldo— Cristiano Ronaldo”. Una bufanda que atrae a través de los gestos populistas de la moda y de la solidaridad de masa sugiere que no hay un territorio más importante que la ubicación del cine, el micro espacio que está siendo actualmente desarrollado por los manifestantes unidos y que expande el espacio del cine (y de la plaza) en el espacio de la voluntad colectiva y pública.

No es sorprendente que el éxito de las acciones, las demandas políticas y la publicidad no sólo generó apoyo sino también una reacción violenta, sobre todo por parte de los promotores inmobiliarios, inversores y ciertas embajadas. Recibimos una llamada de una corte civil sosteniendo que nuestras acciones habían dañado severamente la inversión y que íbamos a ser acusados de “*inmiscuirse en el campo del interés público*” y sujetos a una multa de 200 000 euros. El proceso empezó en enero de 2007 y ahora está en las cortes. Ustedes pueden preguntarse por qué razón, como artista, querría uno participar en el proceso legal y cuál es el significado de esta participación. Creemos que quizás siendo parte de él, participando en la audiencia pública, estando involucrados en el proceso legal, estamos poniendo en discusión ciertas nociones aceptadas, presentando y produciendo un archivo de nuevas evidencias que son silenciadas, privatizadas o excluidas. El lenguaje del proceso legal es también parte de las humanidades, parte del mismo contexto cultural al que pertenecen el arte y nuestras vidas, y tomando parte del proceso legal y de su *realpolitik* tenemos la oportunidad de dominar su lenguaje. Es discutible si vamos a ganar o no este proceso legal, pero para nosotros no se trata de ganar la causa o de salvar el edificio (aunque es nuestro deseo colectivo). Por lo contrario, incentivando un diferente tipo de imaginación cultural y política, estamos escribiendo el guión para una identidad institucional alternativa para el espacio colectivo, imaginando un espacio de producción para el soñar y las potencialidades.

Traducido por Laura Moure.

Panel V

**Gabriela Rangel** (Directora de Artes Visuales, Americas Society, Nueva York)

**Lee Weng Choy** (Curador y Director Artístico de Substation Arts Center, Singapur)

## 68, modelo para desarmar

Gabriela Rangel M.

Nuestra presencia en Tlatelolco ocurre cuando se cumplen 40 años de la represión del estado mexicano contra el movimiento estudiantil. Sólo este nombre evoca imágenes tan sombrías como las de la Plaza de Tiananmen, donde en 1989, miles de jóvenes chinos corrieron una suerte parecida a la de los estudiantes mexicanos, justo un año antes de que cayera el muro de Berlín. Carlos Fuentes, testigo de la época, ratifica que Tlatelolco dividió la historia contemporánea:

No es comprensible la historia de (México) del 68 para acá sin la historia del país antes de y durante el 68. La liberación de los presos políticos, el regreso de Heberto Castillo y Demetrio Vallejo a la palestra pública, la derogación del delito de disolución social, pero también las guerrillas sacrificiales durante la presidencia de Luis Echeverría no son inteligibles sin el 68, como no lo son las reformas políticas que animó Jesús Reyes Heróles durante el gobierno de José López Portillo y los subsecuentes avances en materia democrática que, pese a los vaivenes del modelo económico, los infames asesinatos políticos y las insurrecciones armadas, se han venido consolidando en el país a partir de 1968.

Dado el peso que tiene Tlatelolco en la formulación del tema de este SITAC, su carga *umheimlich*, comenzaré por interpelar el asunto que nos fue propuesto: ¿qué nos queda? (en inglés *What's left, what remains?*). Esta pregunta resulta tan desalentadora como estimulante, por ambigua, si no viniera acompañada de otra: ¿adónde vamos desde aquí? Aun admitiendo que la segunda pregunta agrega una salida al meollo, se trata de armar teóricamente un asunto difícil de articular en una discusión sobre modelos de participación en cultura y plataformas institucionales del arte en el siglo XXI. Supongo que el juego de palabras con *left*, intraducible en español, alude la brecha ideológica que nos separa del 68 pero al mismo tiempo apela a la ideología un concepto que muestra “lo verdadero como verdadero de lo falso” y que amerita una discusión más amplia que la que abarca este o de cualquier foro. Me refiero a la formulación de un espacio político practicable desde la producción cultural, de un espacio autónomo a la vez que volcado a lo real donde quisiéramos actuar más allá del campo argumentativo que definen las acciones concretas George W. Bush, Nicolas Sarkozy o de Hugo Chávez. Vivimos con el peso de una negatividad que se vuelve contra nosotros mismos.

Pero regresando a la cuestión primera, me pregunto, ¿a qué se refiere?, si apela al qué hacer de Lenin o supone la idea de que estábamos mejor antes en el siglo XX, “el siglo corto” como lo denominó el historiador Eric Hobsbawm. Quizás recurra más atrás, al siglo XIX, cuando

los jóvenes hegelianos de la Universidad de Berlín encendieron la chispa de un estudiante de derecho nieto de rabinos, quien observó las relaciones de producción del capitalismo industrial bajo la luz de la revolución para inventar una poderosa metodología histórica que devino figura del discurso. Mientras Marx estudiaba las tesis de los jóvenes hegelianos, en Sudamérica, en cambio, cruzábamos agitadas aguas después de los procesos emancipatorios.

Para no homologar Latinoamérica, voy a hablar desde mi propia experiencia y traer el caso venezolano a esta discusión que espero no caiga en la trampa historicista de la cual se nos acusa a los sudamericanos. Dado que Venezuela es un modelo emancipatorio que para muchos releva al cubano después del derrumbe del socialismo real, quisiera referirme al bolivarianismo, esa mitología republicana transformada en religión secular que apareció en el siglo XIX y se desarrolló al amparo de caudillos, dictadores y presidentes constitucionalmente electos. Como bien lo sugiere el cineasta Jorge Alí Triana en su atinada película *Bolívar soy yo*, el bolivarianismo es un pastiche posmoderno y un potente *mirage* de esos que se confunden con el justo reclamo de viejas aspiraciones no cumplidas.

Tal parece que después de doscientos años el malestar consensual y generalizado de nuestras repúblicas emancipadas se ha transferido al presente como una imagen de silkscreen warholiana, congelada en el heroico momento cuando los jóvenes guerrilleros del movimiento 26 de Julio bajaron de la sierra para tomar La Habana. Este hecho no sólo se ha transformado en constructo sino que ha llevado a realidad la advertencia del artista Roberto Jacoby: la muerte de un guerrillero sirvió para convertirle en afiche.

Desde ese entonces hasta la caída del muro de Berlín, cuyo pedazo adquirí en 1991 en un mercado de pulgas, se han levantado otros más altos que dividen estados-naciones vecinos, socios comerciales y mano de obra barata. Estos muros ahora incluyen en sus espacios intersticiales *shopping malls*, autopistas multicanales y bienales de arte situadas a caballo entre el alambre de púa y los puestos de la policía de fronteras que garantizan que nadie pase al otro lado sin pasaporte y cuenta bancaria.

Espero que este recuento no se confunda con el pesimismo del pensamiento que Jurgen Habermas atribuye neo-conservador, pues mi intención es llamar a repensar en voz alta aquellas palabras que han perdido su prestigio entre nosotros tales como, modernidad, modernización, progreso, emancipación, estado-nación y que se han marchado sin dejar sustituto. En este sentido, sorprende que aún sea posible hablar de revolución en los términos creativos del 68.

Nadando a contracorriente de las aporías posmodernas, se apuesta ahora por la pedagogía, una de las pocas esferas del humanismo que aún mantiene su promesa emancipatoria. En América Latina, cuya enorme desproporción entre sus ciudadanos ilustrados y los sectores pobres, excluidos de los procesos de modernización, se ha considerado la pedagogía como inteligencia emancipada. Esto fue un aporte poco reconocido de la Teología de la Liberación en su programa de democratización de la educación.

Pero si la producción cultural es el campo que nos ocupa, la pregunta que nos trajo hasta Tlatelolco en efecto coincide con aquella se planteó Lenin: ¿qué hacer? Hay un trecho largo entre las cuestiones “qué hacer” y “qué queda por hacer”, cuyo paréntesis apunta dos cosas: que algo concreto se hizo o que hay algo que no se hizo y cuyos lugares y estrategias

deben ser discutidos en este foro. Como curadora venezolana nacida en la década de los sesenta, o para ser más precisa, durante la Guerra Fría en un país petrolero que no entró en los planes del Proyecto Cóndor y de la Escuela de Las Américas más sí en su lógica, observo el rápido ingreso del arte latinoamericano en el *mainstream* de los EE.UU con cautela. No podría responder si en efecto las vanguardias concretas, neo-concretas o abstractas de la región se sumaron a una esperanza colectiva para alcanzar la modernidad y modernizar o fueron cooptadas en ausencia de ellas. Tampoco podría afirmar que los grupos Concreto-inventación, Los Disidentes, Madí o Frente lograron “invertir las utopías”, abriendo espacios heterotópicos, como lo ha sugerido el título de una exhibición *blockbuster* cuya trampa eurocéntrica supone que la producción artística experimental debe estar confinada en espacios disciplinarios. Esto cobra interés después de constatar que Roberta Smith, jefa de la página de arte del “New York Times”, finalmente descubrió que “La abstracción latinoamericana tendió a ser ignorada en Norte América, cuando no desestimada como caprichosa, artificiosa y un poco kitsch”.<sup>1</sup> Smith olvidó mencionar en su elogioso artículo sobre *Geometry of Hope*, exposición que mostró las obras de la colección Cisneros en The Grey Art Gallery de New York University, que Hélio Oiticica no sólo examinó el color sino intentó llevar los problemas de Mondrian, la poesía concreta brasilera y la fenomenología de Merleau Ponty a las favelas de Río de Janeiro o que Madí fue un movimiento plástico que transfirió el debate sobre la reificación al campo de la pintura para entender la transformación de un cuadro en objeto. Estos movimientos no fueron programáticamente organizados de acuerdo a leyes de una geografía cultural de las grandes capitales Latinoamericanas incluida París, ya en su decadencia como metrópolis del arte. Ellas fueron una respuesta a las utopías locales generadas por acelerados procesos de modernización y búsquedas de modernidades diferenciadas.

Por otra parte, sabemos que la revolución triunfó para que todo quedara igual o peor, si recordamos la muerte de la periodista rusa Anna Politkovskaya, envenenada por las mafias de un gobierno de ex-funcionarios de la KGB. La impunidad de Tiananmen ha quedado relegada a la etiqueta estampada en el bello estuche de mi MacBook *Made in China*.

Mi posición aquí es particularmente complicada e incómoda, dado que represento el programa de artes visuales de una institución privada, creada durante y por la Guerra Fría, cuya definición de sí misma es y cito textualmente “un foro dedicado a la educación, el debate y el dialogo en las Américas, cuya misión es: “promover el entendimiento de los asuntos políticos, sociales y económicos contemporáneos que confronta América Latina, el Caribe y Canadá e incrementar el conocimiento público y la apreciación de la diversidad del patrimonio cultural de las Américas y la importancia de las relaciones interamericanas”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> “Latin American abstraction has tended to be ignored in North America, when not dismissed as fussy, gimmicky and a tad kitschy.” Roberta Smith, NYT, September 14, 2007.

<sup>2</sup> Americas Society (AS) is the premier forum dedicated to education, debate, and dialogue in the Americas. Its mission is to foster an understanding of the contemporary political, social, and economic issues confronting Latin America, the Caribbean, and Canada, and to increase public awareness and appreciation of the diverse cultural heritage of the Americas and the importance of the inter-American relationship.

Los organizadores de este foro internacional han solicitado una aproximación teórica a la discusión de la producción cultural global que, en mi caso, se formula pragmáticamente desde el campo de la distribución, circunscribiéndolo a problemas macro que afectan prácticas locales en América Latina, como lo son el rol preponderante del mercado como regulador del juicio artístico y las relaciones de producción vis-a-vis el populismo institucional modelado por las reglas de mercadotecnia y la privatización de la cultura. Este último problema merece ser debatido a fondo, pues en América Latina el sistema de filantropía estatal prácticamente ha desaparecido, salvo en el caso de México y tal vez otro que se me escape. En este foro se nos ha pedido reflexionar *¿Qué papel juegan las instituciones culturales públicas? ¿A qué voz e historia representan para determinar lo que nos queda (por hacer)?*

El objetivo pragmático que me he trazado al dirigir una sala y actuar como curadora de proyectos es ensamblar una plataforma de articulación de aquello que Homi Bhaba ha denominado “la localidad de la cultura” (*locality of culture*), la cual se configura alrededor de “la temporalidad más que en la historicidad: en la cual una forma de vivir es más compleja que una comunidad, más simbólica que una sociedad, más connotativa que un país, menos patriótica que la patria (...).”<sup>3</sup> Para ampliar este punto mencionaré varios casos que complican la definición de las esferas de competencia del ámbito privado y la participación pública. Uno es el archivo Fundación Espigas en Buenos Aires y el otro es el Museo de Arte de Lima (MALI), dos iniciativas sin fines de lucro aunque privadas que están supliendo una acción pública comúnmente atribuida al Estado. Desde 1993, Fundación Espigas constituye un archivo de arte Argentino que forma líneas editoriales y que está abierto al público e investigadores para consultas. Espigas ha suplido el rol del estado al preservar archivos nacionales que son y serán fundamentales para armar narrativas históricas para el arte argentino en su relación con el afuera y con sus tradiciones internas.

El MALI, por su parte ofrece una programación museal que está constituyendo colecciones nacionales de arte pre-hispánico, colonial, republicano, moderno y contemporáneo promoviendo publicaciones especializadas y actividades de centro cultural para atraer a la gran masa de empleados urbanos, colegios públicos o privados y mujeres en proceso de alfabetización. Por otra parte, experiencias recientes con lo público en América Latina no son tan transparentes ni democráticas como se espera. El Museo del Barrio me ha pedido que escriba un ensayo sobre el performance y el body art en Venezuela y para ello solicité materiales documentales de artistas. Uno de ellos correspondía a Marco Antonio Ettegu, fundador del grupo experimental Autoteatro y muerto de un accidente a los 22 años. El archivo nacional de artes visuales, CINAP, entidad que depende de la Galería de Arte Nacional, contaba con el registro fotográfico del performance *Feliz Cumpleaños* realizado por Ettegui en los años 80. Para obtener una copia de la imagen debía solicitar la autorización a la Directora del Sistema Nacional de Museos Nacionales, quien para ello, exige una justificación del

---

<sup>3</sup> Homi Bhaba, “DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of Modern Nation” in *Nation and Narration*, editado por Homi Bhaba, Londres, Routledge, 2006, p. 292.

proyecto. La funcionaria que entonces ocupaba el cargo fue la misma quien aceptó retirar una obra de la exhibición de Claudio Perna en la GAN por mostrar la imagen del fundador del partido socialdemócrata Acción Democrática y ex presidente de Venezuela de 1959 a 1964.

De aquí mi incomodidad ante esta falsa dicotomía, al trabajar yo misma para una institución privada sin fines de lucro, dos términos que según la convocatoria de este coloquio serían de mutua exclusión. Por otra parte, en alguna medida comparto las aprensiones y temores de colegas quienes piensan que asistimos a la degradación del potencial emancipador y participativo de la cultura al transformarla en una actividad privada, interesada, no pública, colocándonos imaginariamente en una comunidad de resistencia. Pero me pregunto si este cuadro es un escenario común, comunitario, en el sentido de la creación de una comunidad basada en formas democráticas de vida, espacios públicos y experiencias compartidas en un momento dado, y aun admitiéndolo y siendo menos optimista, esta preocupación compartida desde la ciudad de México hasta Singapur también puede conducirnos a estetizar la política, privilegiando trabajos que justifican la comodificación de la vida cotidiana. Somos testigos de la espectacularización no sólo del arte sino de la política, con la aparición de líderes mediáticos quienes logran extender sus 15 minutos de fama en un paroxismo aterrador entre performance y política, donde la entrega de rehenes en manos de la guerrilla debe ser televisada como la revolución. Por cierto, el discurso de Hugo Chávez en la ONU apareció en el número de cierre de ART FORUM como parte de los *top ten moments of the year* 2006.

En este punto debo hablarles del lugar institucional desde donde intento desarmar, y esto es literal, un modelo fundado en la beligerancia de los años sesenta (y en menor medida en el antagonismo) anclado en las nociones de nación, de geopolítica. Me refiero a lugar fundado por los relatos homogeneizadores y decontextualizadores del Otro. Para re-trabajar este marco he ido generando una plataforma de acción que por una parte intenta desarticular la represión de la escena primigenia, como atinadamente Paulo Herkenhoff llamó al efecto regresivo y profiláctico que el Museo de Arte Moderno de New York y las narrativas de su poderoso aparato historiográfico producen en América Latina, y que, por otra parte, problematiza el populismo comunitario del Museo del Barrio, institución fundada por artistas-activistas puertorriqueños nacidos en NY, el cual el cual está cambiando su misión para transformarse en un museo latino y latinoamericano.

Este modelo partió de la necesidad de debatir un cambio de paradigma que afecta a la institución donde trabajo y que en buena medida da cuenta del paso del estado soberano o autónomo moderno a gobiernos contemporáneos que actúan como meros agentes de negocios del capital globalizado. Esto es, identificación entre política y gestión del capital.

Para el campo cultural y su producción la situación se manifiesta en un cambio de estrategias, de la diplomacia cultural a la privatización de la cultura. Fundada en 1965 Americas Society, anteriormente conocida como Center for Inter-American Relations, fue una iniciativa de David Rockefeller y de un grupo empresarios de América Latina. Su estructura híbrida alberga dos polaridades que históricamente han funcionado desde el antagonismo: por una parte un foro económico, Council of the Americas que serviría de puente para los negocios entre EE.UU y América Latina y Canadá y, por otra, una entidad cultural sin fines de



lucro, Americas Society. Esta última coexistiría constituyendo una suerte de Jano bicéfalo destinado a efectuar una operación de intercambio simbólico. Esta estructura problemática erosiona los límites de la autonomía anticipándose a lo que hoy conocemos en como la privatización de los museos. Americas Society surge, pues, en plena efervescencia de los años sesenta como “es un pequeño espacio que en el curso de cuarenta años ha tratado de crear un campo para el arte latinoamericano en Los Estados Unidos”.

La falta de especificidad constitutiva del programa de artes visuales de Americas Society lo configura como un caso aislado de la historia del arte y de las políticas legitimadoras del espacio museal. En este contexto, el arte mexicano sea tal vez uno de los tópicos donde estas tensiones toman cuerpo de manera más transparente. *So Far So Close, Arte Contemporáneo de Guadalajara* fue una exhibición en la cual desplazé la “cuestión mexicana” hacia la centralidad que ocupa la ciudad de México en el relato internacional del arte de este país, para mostrar la producción cultural de una capital de provincia, Guadalajara. La muestra se centraba en la acción colectiva de un grupo de artistas quienes abrieron canales de distribución propios sin la mediación ni los filtros institucionales del Distrito Federal. La muestra incluyó obras de Luis Miguel Suro, Gonzalo Lebría, Fernando Palomar, José Dávila y Agustín Solórzano, fundadores del espacio de exhibición en la capital de Jalisco, especialmente OPA (Oficina de Proyectos de Arte). Dada la historia institucional de la galería de Americas Society con México, imbricada a los intereses de David Rockefeller, encontré particularmente estimulante la brecha entre el cambio de paradigma operado en el arte mexicano después de los años noventa, su internacionalización y su ingreso al llamado discurso del arte global. Mi intención fue organizar una muestra que reflejara el pasaje del multiculturalismo a la disolución del concepto de nación. *So Far So Close* requirió de mayor cuidado debido a que previamente se había mostrado esta brecha en *Pictures of You*, exhibición curada por Sofía Hernández in 2003, que incluyó una selección de obras de Iñiqui Bonillas, Minerva Cuevas, Yoshua Okon and Mario García Torres, artistas que para el momento comenzaban a ingresar en los circuitos de bienales y muestras de arte mexicano como *Zebra Crossing* en Alemania y *México City An exchange of Bodies* en PS1.

Por otra parte, no podía obviar las contradicciones operadas en el intercambio de la producción cultural mexicana después del Tratado de Libre Comercio (NAFTA). Para ello decidí repensar el modelo de exhibición nacional aun presente en las muestras internacionales de arte mexicano que he citado. En este sentido reconsideré la dicotomía centro periferia, relativizarla y mover esta oposición dentro del mismo México. La pregunta planteada en la muestra era ¿Desde dónde establecemos el centro?

La producción artística en Venezuela se ha limitado al redescubrimiento del arte Cinético y Op en los EE.UU ocurrido desde la presentación de la exposición *Heterotopias: Medio Siglo sin lugar*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía más tarde rebautizada *Inverted Utopias*; en el Museo de Bellas Artes de Houston en 2004. A ella se agregan iniciativas de visibilidad como *Gego: Cuestionando la Línea* (muestra igualmente organizada en Houston que viajó al Museo Tamayo Arte Contemporáneo, *Reveron*, en el Museum of Modern Art. El arte cinético y abstracto venezolano ha ocupado un rol central en exposiciones blockbuster dedicadas a

las vanguardias de posguerra de la región organizadas por la Colección Patricia Phelps de Cisneros tales como *Geometric Abstraction*, *Latin American Art in the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, en el Fogg Museum, y más recientemente *Geometry of Hope* y *New Perspectives in Latin American Art* en el MoMA. En el 2005 colaboré con un grupo de colegas venezolanos en la muestra colectiva *Jump Cuts*, en la cual trabajamos con un conjunto de obras de una colección privada, el Banco Mercantil, donde se ponía en cuestión la modernidad venezolana como modelo ecuménico a través de obras que examinan diferentes fisuras de la modernización. Esta muestra no mostraba movimientos pues respondía a la idea de saltos o discontinuidades, ese espacio liminar entre lo residual y lo emergente que requiere de modalidades de interpretación no metafísicas ni trascendentalistas. Este es otro ejemplo de la inextricable relación entre lo público y lo privado en situaciones como la venezolana, donde los museos nacionales han dejado de coleccionar estas obras debido al poco interés público hacia el arte contemporáneo o por cautela política con su contenido crítico.

Partiendo del concepto de archivo, *Beyond Geography: Forty Years of Visual Arts at The Americas Society*, fue el proyecto donde presenté una matriz de intervención institucional. Al cumplir 40 años propuse examinar el papel del programa de artes visuales en una estructura donde la autonomía de gestión se vio afectada durante varias crisis. Tras un año de investigación en los archivos de la institución y de efectuar cuestionarios a los diferentes artistas, gestores y profesionales que tuvieron relación institucional con el programa, constituí un equipo con tres estudiantes de postgrado de City University of New York quienes decidimos organizar el material de manera no-cronológica. Dividimos las secciones de acuerdo a la arquitectura de la galería: puntos de partida, inserciones y políticas de diferencia. Cada sección yuxtaponía pinturas, esculturas, fotografías, instalaciones y objetos indistintamente de diferentes períodos desde lo prehispánico, colonial, moderno y contemporáneo se mostraba junto a documentos como catálogos, correspondencia institucional o privada, memoranda, tarjetas de invitación, ensayos, manifiestos, recortes de prensa, etc. La información ofrecida acerca de las obras de arte y los documentos se aclaraba a través de cédulas y de textos de sala. En la pared central que da a la entrada de la galería se reprodujeron en secuencia 10 variaciones del texto de la misión institucional desde 1965 hasta 2005 donde se hacía evidente la historia de la institución. Si bien este proyecto mostró críticamente las deformaciones del programa no lo considero como una crítica institucional, aunque las estrategias empleadas para la organización de los materiales históricos se inspiraron en prácticas artísticas adscritas bajo esa rúbrica.

Valiéndome de la limitación del espacio, de su marginalidad al no ser una galería comercial, un museo o una *kunsthalle* aproveché el inventario ofrecido por sus archivos para hacer una revisión de los discursos nacionales y etnográficos que han condensado las modernidades latinoamericanas en aproximaciones canónicas. El objetivo fue proponer un debate sobre la producción cultural de América Latina a través del recorte de varios momentos históricos que se condensan en el 68 y se insertan en una estructura conservadora que interpreta las diferentes modernidades desde lo identitario o lo que es peor que desmantela la aspiración universalista de las vanguardias modernas latinoamericanas para consolidarlas



en discursos nacionalistas. Un aspecto interesante de este experimento fue la operación de transposición, desactivar el valor estético de las obras de arte para mostrarlas como información factual sobre la historia de las exhibiciones de Américas Society. Esta revisión del archivo generó líneas expositivas destinadas a cubrir lagunas no sólo en la programa que dirijo para en una interpretación contextual del arte latinoamericano en EE.UU. Por ello, Invité a Alejandro Jodorowsky, figura seminal para el desarrollo del performance en Chile al final de los años cincuenta y del cine experimental en México durante los años sesenta Jodorowsky fundó el teatro pánico en París y es una figura que representa el lado oscuro del arte moderno, su irracionalismo y su conexión con el inconsciente. Se presentó en dos jornadas: en la primera leyó el tarot a voluntarios del público durante tres horas y en la segunda sostuvo una plática sobre su cine.

El proceso de revisión institucional abierto por *Beyond Geography* cristalizó en un libro *A Principality of Its Own*, editado en colaboración con el David Rockefeller Center for Latin American Studies de Harvard University. El libro comprende tres secciones: la historia institucional, momentos escogidos de esa historia y memorias y críticas para terminar con una cronología de las exhibiciones del CIAR-AS. También incluye una comisión especial solicitada al artista Alexander Apóstol, quien examinó los temores de la Guerra Fría en el edificio de Americas Society. Apóstol seleccionó el *Incas Room*, una emblemática sala de conferencias ubicada en el tercer piso del edificio, que ostenta un colorido papel tapiz francés iluminado con escenas romantizadas del conquistador Francisco Pizarro entrando vencedor al Perú con la venia de los incas, representados como guerreros griegos.

Aunque el libro (y la exposición) abrieron discusiones académicas en varios departamentos de historia del arte en los EE.UU, no sabría determinar qué ha quedado. Quisiera creer que lo último que quede apagará la dialéctica.

## Crisis y acuerdo: o ¿qué nos esperamos de una conferencia de arte?

Lee Weng Choy

“La confusión no siempre está sujeta al sentido”  
(antiguo proverbio oriental)<sup>1</sup>

Una niña pequeña se acerca a uno de sus padres y le pregunta: ¿cómo puede la tierra sostenerse en el espacio? Por alguna razón, en lugar de apelar a la ciencia, el padre hace referencia a un mito: el poderoso Atlas sostiene al planeta sobre sus anchos hombros. La niña se aleja contenta con la respuesta, pero no por mucho. Una hora más tarde regresa y pregunta: ¿y quién sostiene a Atlas? Es un gran caballo. En media hora está de regreso — ¿y quién sostiene al caballo? Una tortuga gigante. Está a punto de alejarse corriendo otra vez cuando de repente se detiene improvisadamente y se da vuelta. Antes de que pueda volver a plantear la pregunta, escucha: querida, hay tortugas hasta el final.

La anécdota proviene de Wittgenstein. Su punto era que en algún momento las explicaciones tienen que detenerse. Si, como a veces parece, el propósito de la filosofía es plantear preguntas “ad infinitum”, entonces la diferencia entre la filosofía (“el lenguaje cuando está de vacaciones”) y la comprensión práctica del mundo es que en este último caso, típicamente preguntamos porque más o menos tenemos una idea de qué podría servir como respuesta. Por supuesto, en algunas ocasiones nuestras expectativas están equivocadas y entendemos precisamente a través de nuestros errores. Pero no nos dispersemos con los detalles de la filosofía de Wittgenstein. En cambio, permítanme un apartado autobiográfico: cuando terminé la secundaria, queriendo estudiar Física en la universidad, le pregunté a mis profesores por qué las órbitas planetarias eran elípticas y no circulares. Un círculo parecía un estado de cosas más simple y natural que una elipse, con sus dos focos en lugar de un único centro. Por alguna razón, nadie pudo decirme por qué. Cuando llegué a la universidad se lo pregunté a mi primer profesor de Física. La respuesta fue, en retrospectiva, obvia: cuando uno aplica modelos matemáticos de gravedad a los planetas, los resultados son órbitas elípticas. La aparente simplicidad del círculo no necesariamente es una simplicidad matemática o física. A diferencia de la niña de mi anécdota, esta respuesta es perfectamente suficiente para un físico en ciernes. Después de un año de estudiar Física, sin embargo, yo continué preguntando por qué la matemática explica nuestro universo. Y por eso me cambié a filosofía.

---

<sup>1</sup> Este proverbio me lo contó Ly Daravuth, co-fundadora del Reyum Institute for Arts and Culture, Cambodia; sin embargo tengo sospechas sobre su autenticidad.

Esta imagen de “las tortugas hasta el final” puede servir para parodiar el infinito preguntar de la filosofía, pero también me gustaría presentarlo como una metáfora del auto cuestionamiento, o mejor, la auto reflexión descontrolada. Aunque este ensayo no tiene como objetivo ser una fábula que advierta sobre los peligros de las conferencias de arte, narrada por alguien que ha asistido y organizado bastantes de ellas, mi principal preocupación es la reflexión de los participantes de tales reuniones y utilizaré mis propias experiencias recientes.

En julio de 2006 di una breve presentación en una mesa del simposio de la bienal de Sydney titulada “Re-actuación y performance”, parte de un evento de dos días cuyo tema era “Después del evento: re escribiendo la historia del arte.”<sup>2</sup> Mi presentación fue una reflexión sobre un taller y foro público que yo co-organicé un mes antes, en junio, en Kuala Lumpur (KL). “Botones de pánico: crisis, performance, derechos” fue organizado para discutir los pasos prácticos a seguir por parte de artistas, activistas e intelectuales del Sureste Asiático para prepararse mejor para las crisis que periódicamente surgen por controversias en el arte y la cultura. Fue un encuentro regional organizado en conjunción con una conferencia internacional mucho más grande sobre estudios de Performance, “Actuando derechos”, la cual tuvo lugar en el Queen Mary College de la Universidad de Londres, una semana más tarde.<sup>3</sup> En particular, la sesión de “Panic Buttons” que yo dirigí tenía como tema “Ritos y Reflexión”.

Re-actuar, performance, evento, historia, re-escribir, pánico, crisis, derechos, ritos, reflexión, reflexividad (...) estas tortugas no siguen exactamente hasta el final, aunque lo que constituye este ensayo sea una serie bastante larga de re-formulaciones y reflexiones sobre reflexiones de una conferencia. Quiero tranquilizar al lector que lo que más me interesa no es mi ombligo. Si usted está leyendo una publicación como ésta es probable que haya asistido a más de una conferencia de arte. Y si usted es como la mayoría de los participantes de conferencias que he conocido, también usted querrá obtener más de estos encuentros que la ritual lectura de ensayos en voz alta. Lo que probablemente le interesa es la promesa de un profundo intercambio de ideas entre los participantes.

En Sydney empecé citando al historiador del arte Howard Morphy, quien el día anterior fue el moderador de la mesa “Otros espacios e historias del arte locales.” Morphy empezó su ponencia narrando un sueño ansioso que había tenido a noche anterior: estaba a punto de hablar en el simposio sin tener nada preparado. Sentado ante el público no tenía ni idea de qué iba a decir, pero por algún milagro ante él se encontraba su ensayo; sin embargo, cada línea del texto desaparecía cuando intentaba leerla. Se despertó, con gran alivio, y recordó

<sup>2</sup> “After the Event: Rewriting Art History”, 2006 Biennale of Sydney Symposium, 7 al 9 de julio. El sitio de la Bienal es <<http://www.bos2006.com>>.

<sup>3</sup> “Panic Buttons: Crisis, Performance, Rights” tuvo lugar del 9 al 11 de junio de 2006. Los talleres eran a número reducido y por invitación, más o menos 25 personas participaron. Los ponentes incluyeron a: Ray Langenbach, Amir Muhammad, Arahmaiani, Fahmi Fadzil, Goenawan Mohamad, Paul Rae, Laksmi Pamuntjak, Charlene Rajendran, Nick Ridout, Kathy Rowland, Lee Weng Choy, Keiko Sei, Noor Efendi Ibrahim, Sumit Mandal, Yap Sau Bin, y Sharaad Kuttan. El foro de “Panic Buttons” forum era abierto al público y tuvo un público de más de 50 personas. Para informaciones sobre la conferencia PSi #12 conference (15 al 18 de junio de 2006), y la Performance Studies international organisation, visite <<http://www.psi12.qmul.ac.uk>> y <<http://www.psiweb.org>>.

que sólo era el moderador de la mesa, no uno de los ponentes. Cuando me tocó el turno de hablar (por coincidencia yo era el último ponente del simposio de julio), repetí la anécdota de Morphy, agregando que realmente me estaba pasando a mí. Había decidido no leer un ensayo sino hablar a partir de notas, ya que no quería que mi presentación fuera demasiado programada (sobe todo teniendo en cuenta que el tema del panel era la re-formulación y el performance, así como mi intención de discutir la interacción y reflexividad de los participantes en “Panic Buttons”). Después de oír el sueño de Morphy decidí deshacerme de las notas y hablar de memoria. Al estar acostumbrado a hablar en público, al enfrentarme a la perspectiva de hablar “desarmado” no empecé a sudar ni caí en pánico — lo cual supongo que hubiera sido mejor para el efecto dramático. Sin embargo, aunque no estaba viviendo la pesadilla de Morphy, tampoco podía recordar todas las cosas que quería decir así que mi “performance” de “hablar en el momento” me dejó muy insatisfecho. Sin embargo cuando la conferencia terminó e hicimos una pausa para tomar algo, algunas personas se me acercaron para hablar de mi presentación y parece que lo que quería puntualizar no se perdió totalmente. ¿Y qué quería puntualizar? Si pudiera decirlo otra vez, diría esto: que participar en una conferencia es también intentar un performance de pensar en público. Es la actuación más allá del guión lo que distingue a una conferencia de leer un texto y son las conversaciones entre ponentes supuestamente inteligentes, interesantes, experimentados o sabios a lo que deseamos asistir. Cuando nos reunimos tenemos el deseo y la esperanza que al reunirnos podamos pensar juntos. Por evidente que sea este deseo, no es algo que automáticamente sucede cuando las personas inteligentes se reúnen, por lo tanto el asistente de conferencias tiene un rol crucial en dar las condiciones de posibilidad para tal “performance”. (Otro punto — y en retrospectiva me alegro que sólo se lo insinuara, en lugar de hacerlo explícito, ya que hubiera podido parecer que se estaba pontificando — era preguntarnos si en los últimos días habíamos conseguido pensar juntos en público o si por lo contrario el simposio de la Bienal de julio de Sydney era otro ritual bien ensayado de intelectuales del mundo del arte).

Como mencioné, en “Panic Buttons” estuve a cargo de facilitar un taller llamado “Ritos y Reflexión”, una sesión que, como mi presentación en Sydney, me dejó bastante insatisfecho. Antes de que exponga los problemas de “Ritos y Reflexión”, permítanme darles los antecedentes de todo el evento KL, cuyas preocupaciones ciertamente tomaban en cuenta el tema del simposio de Sydney, “re-escribir la historia después del evento”. Sin embargo en el caso malayo el re-escribir y volver a tomar en consideración estaban enmarcados específicamente en una agenda activista, centrada en las nociones de crisis (un concepto no muy alejado del marco teórico de “Zonas de contacto” de la Bienal de Sydney). Para “Panic Buttons” nuestro objetivo como organizadores era reforzar las redes regionales de artistas, activistas e intelectuales; el taller no estaba pensado como un evento extraordinario sino como un esfuerzo continuo de fortalecer las acciones coordinadas de tales redes. “Panic Buttons” tuvo lugar entre dos conferencias internacionales de Performance Studies (PSi). Además del anterior PSi # 12 en Londres, se trataba, de manera más profunda, de un desarrollo de PSi #10 que tuvo lugar en Singapur en 2004. Organizado por un grupo de grupos independientes de arte, PSi #10 fue convocado por mí y mis compañeros de “Panic Buttons”,

Ray Langenbach y Paul Rae; Sharaad Kuttan, un participante en PSI # 10, se unió a nosotros como organizador de KL.<sup>4</sup>

PSi #10 fue una conferencia de arte muy importante para la reunión; fue la primera vez que la organización PSi tuvo su reunión anual en Asia y posiblemente la primera vez en el sudeste asiático que un evento internacional de gran escala se dedicó al ámbito de los estudios de performance. Reunió a 250 participantes, incluidos 170 ponentes, de más de 20 países. Quizás de manera más significativa aún, reunió a docenas de performanceros, académicos, activistas y escritores residentes en el sureste de Asia. La conferencia anual de PSi, con la excepción de Singapur y Nueva Zelanda en 2005, ha tenido y sigue teniendo lugar entre Europa y América del Norte. Como organizadores del PSi de Singapur emprendimos “Panic Buttons” con la esperanza de revivir el impulso y la buena voluntad regional que se había generado en 2004 y para continuar a incentivar la internacionalización de la organización PSi, en particular, y de la disciplina de los estudios de performance, en general. En efecto, el objetivo general de hacer el Singapore Psi fue pensar una conferencia importante no como un evento único sino como parte de una serie de eventos sin fin. En preparación al PSI # 10 de 2004, en 2003 los organizadores convocaron a un taller en Penang, con el objetivo de desarrollar un núcleo de participantes regionales que pudieran aportar conversaciones profundas en la conferencia internacional más amplia del año siguiente. Para aquellos familiarizados con las artes en el sudeste asiático, es claro que lo que se necesitaba era el desarrollo de un “discurso”. Al convocar esta serie de encuentros — Penang, PSI #10 y “Panic Buttons” — estábamos preguntando de qué manera las conferencias y otros encuentros parecidos (como las bienales, que usualmente están acompañadas por conferencias) traducen el “evento” en “discurso”? Nuestra respuesta fue un intento de dar lugar a una esfera pública regional a través del proceso de intensificar los intercambios por medio de redes de trabajadores culturales — de desarrollar profundidad, continuidad y densidad en nuestras conversaciones. El punto de partida de “Panic Buttons” fue el interés en analizar en detalle ciertos eventos recientes que incluían: la amenaza de ataque por parte de extremistas religiosos en Komunitas Utan Kayu en Jakarta; los debates sobre la ley anti-pornografía en Indonesia; la

<sup>4</sup> Sharaad Kuttan es un escritor, investigador y activista basado en Kuala Lumpur, aunque desde mediados de 2006 a mediados de 2007 estuvo en Filipinas con una beca de Nippon Foundation Asian Public Intellectuals. Ray Langenbach, artista, teórico, escritor y curador es Head of Media, School of Performance + Media, Sunway University College, Kuala Lumpur. Paul Rae combina su trabajo como director co-artístico de spell#7, una compañía de performance basada en Singapur, con enseñanza e investigación sobre teoría del performance y performance contemporáneo del sureste asiático. Para información sobre PSI #10, visite <[http://www.psi-web.org/PSIweb\\_v2/index.htm](http://www.psi-web.org/PSIweb_v2/index.htm)>.

<sup>5</sup> Para la discusión de Lelaki Komunis Terakhir (“El último comunista”) de Amir Muhammad véase Sharaad Kuttan’s *Bringing Chin Peng Home: Why have we reconciled with the Japanese and the British, but not the Communists?* en <[www.kakiseni.com](http://www.kakiseni.com)>, 20 de julio de 2006. En mayo de 2006, hubo debates y protestas por la introducción de la ley anti-pornografía en Indonesia. Varias organizaciones de la sociedad civil, incluidos grupos de mujeres, temían que la nueva ley estuviera orientada a introducir la ley islámica de la Sharia en el país y a reducir los derechos de la mujer; la ley interpretaba comportamientos como besarse en público como “acciones pornográficas”. Para un informe, véase <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/asia-pacific/5012330.stm>>. El simposio de arte de performance, “Satu Kali” (que significa “una vez” o “extraordinario” en malayo) tuvo lugar del 6 al 9 de abril de 2006. Durante el segundo día hubo protestas del público por ciertos performance que se consideraban ofensivos para el Islam. A partir de esto, las autoridades impidieron que el evento continuara en el tercer y último día; empezaron investigaciones policiales pero hasta el día en que escribo no se han levantado cargos contra los artistas en cuestión o los curadores, Ray Langenbach y Liew Kungyu. Para información sobre el evento, véase <<http://satukali.net>>.

censura del simposio de arte de performance “Satu Kali” en Kuala Lumpur; y la censura de Lelaki Komunis Terakhir (“El último comunista”) del cineasta malayo Amir Muhammad.<sup>5</sup> Aunque varias de estas crisis tenían que ver con el Islam o en el Islam, nuestra intención era que el taller y el foro no tuvieran como tema las crisis con o en el Islam, sino de manera más general las crisis en el sudeste asiático. Estas tensiones entre lo específico y lo universal iban a permanecer sin resolverse en nuestra conceptualización y en el desarrollo de “Panic Buttons”. El incidente de Utan Kayu merece ser discutido aquí ya que fue una cuestión central, otra vez, en el planeamiento y el desarrollo del evento de KL. Empezó con un mail. Otra crisis cultural estaba ocurriendo o a punto de ocurrir en la región. Y lo más obvio era comunicárselo a todo el mundo. Era un mail que era tan fácil de divulgar en todo el mundo como difícil de contestar adecuadamente. Un mail que se convirtió al mismo tiempo en un significante de crisis, interconexión, ineficiencia e impotencia. No el típico escenario de película con el gran botón rojo al que se accede abriendo de par en par un estuche transparente; no obstante, era la imagen de hacer clic sobre “enviar” en la computadora que inspiró a Paul Rae a proponer “Panic Buttons” como el título para el evento KL.

En septiembre de 2005, Lakasmi Pamuntjak, un escritor indonesio instalado en Singapur, envió un mensaje a amigos y colegas diciendo que Komunitas Utan Kayu había estado “montando guardia contra un ataque planeado por grupos islámicos conservadores indonesios que [sentían] que el centro cultural Liberal Islam Network (JIL) los había insultado a ellos y al consejo indonesio de los Ulema (MUI).<sup>6</sup> En un programa de radio el co-fundador de JIL Ulil Abshar Abdala había llamado a ciertos edictos emitidos por MUI “tontos”. Aunque más tarde públicamente pidió disculpas por sus afirmaciones, continuó a defendiendo su derecho a criticar los edictos. Grupos religiosos extremistas amenazaron con atacar físicamente a JIL en su sede de Utan Kayu. En mis círculos sociales fue el mail de Laksmi el que circuló ampliamente, en Singapur y en el extranjero. Por ejemplo, Lucy Davis, editora del Forum On Contemporary Art & Society, publicó el mensaje en el egroup de la comunidad local de arte.

El artista de Singapur Heman Chong, que se encontraba en Berlín en aquel momento, respondió preguntando lo obvio, “¿puedo ayudar en algo?”. Le contesté a Heman y a la comunidad artística en general haciendo una sugerencia que sonaba impotente: debíamos escribirle a Hasif Amini en Utan Kayu para mostrar nuestra preocupación y esperar más noticias. Laskmi contestó diciendo: “créanme, la opinión internacional sí importa; por ejemplo, el hecho

<sup>6</sup> Komunitas Utan Kayu comprende el Liberal Islam Network, Institute for the Free Flow of Information, Kalam: Journal of Culture, Radio 68H, una compañía de teatro, una galería, una librería, una biblioteca y un café. En septiembre de 2005, después de otra ronda de explosiones de violencia por parte de extremistas, Utan Kayu publicó el siguiente informe de prensa, leído por su fundador, Goenawan Mohamad: i) Nosotros, como trabajadores en los ámbitos de la cultura, los medios y la educación en Komunitas Utan Kayu, declaramos que vamos a continuar nuestros esfuerzos por mantener y expandir la libertad de pensamiento y de expresión garantizada en la Constitución de la República de Indonesia. ii) Rechazamos todos los esfuerzos por eliminar las diferencias de pensamiento y religión. iii) Creemos que la diferencia de opinión es un derecho dado por Dios. Es más, la discusión y la diferencia de opinión juegan un rol central en la democratización de nuestra nación. iv) No aceptaremos que ningún individuo o grupo use el nombre de Dios para justificar amenazas y violencia arbitrarias. v) No permitiremos que prevalezcan que el acoso y el despotismo, arrastrando de esa manera a Indonesia a un estado de falta de ley y anarquía. vi) Exhortamos al aparato de seguridad de Indonesia para que proteja la ley tal y como está mandada por la Constitución.

que Radio 68H tuviera una relación de trabajo con la BBC frenó [a los extremistas]” Luego Hasif Amini escribió: “la autoridad local parece comprometida con conservar la seguridad en el área. La situación actual es todavía tranquila pero tensa. Esperamos que las cosas salgan bien. Gracias por la atención y el apoyo.” Y eso fue todo. La amenaza no se materializó y poco tiempo después “nosotros” — los amigos y colegas preocupados, al menos — regresamos a nuestras vidas. Para cuatro de nosotros, Paul, Ray, Sharaad y yo, parte de nuestro compromiso en ese momento era planear la reunión regional de PSI en KL en Junio de 2006. El incidente de Utan Kayu nos había dado un ejemplar estudio de caso de una “red de crisis” y se convirtió en el eje alrededor del cual organizar el evento de KL. “Panic Buttons” tenía como objetivo examinar crisis culturales, los flujos y contraflujos de la producción y consumo cultural e ideológico y el formarse y disolverse de las redes transnacionales de información. Pero más allá de un ejercicio de análisis, nuestra principal motivación fue superar el sentido de impotencia, de conseguir pensar y actuar. Enviamos la siguiente introducción a los participantes del taller:

Consideramos que la separación de teoría y acción es una falsa dicotomía. Creemos que el proceso de pensar a través de una crisis es una parte esencial de la respuesta a ella. Como punto de partida, ofrecemos el marco para las sesiones del taller. Aunque cada crisis o estudio de caso tiene sus particularidades, también es posible ver surgir ciertos patrones. Sin un marco nos arriesgamos a que las discusiones estén fuera de tema y sean poco productivas. Al mismo tiempo, reconocemos que presentar un marco también corre el riesgo de imponer demasiada estructura a nuestras discusiones. Hemos enmarcado la crisis y su respuesta en cuatro procesos: “ruptura”, “reacción”, “ritos y reflexión”, “resolución y renovación”. Nuestras hipótesis funcionan menos como proposiciones bien teorizadas que como provocaciones para estimular el pensamiento. Le pedimos a todos los participantes que recuerden que nuestro objetivo no es engendrar un debate académico. Por lo contrario, nuestro objetivo es fortalecer la práctica de pensar en una crisis, como individuos y como grupos. Nuestra esperanza es que las mismas sesiones del taller empiecen a constituir una respuesta colectiva a las crisis que tienen lugar en toda la región.<sup>7</sup>

La primera sesión del taller, “Rupture”, fue coordinada por Ray Langenbach. Ray citó el modelo de Víctor Turner del “drama social” (en el que la crisis emerge de una ruptura en el tejido social), luego explicó cómo, para nuestros propósitos, lo dábamos vuelta: “un poco como un fractal, expandiendo el segundo término [de Turner], “crisis”, para contener todo el drama social en cuatro componentes, que pueden o no caer en la siguiente secuencia: (i) ruptura, (ii) reacción, (iii) ritos y reflexión, (iv) resolución y renovación. Imaginamos estos términos en combinaciones y re-combinaciones siempre nuevas, en las que cada término contiene en sí todo el grupo e

<sup>7</sup> De las notas de los organizadores sobre los participantes de los talleres de “Panic Buttons”. Cada uno de los moderadores escribió el prefacio a su sesión del taller y las citas que siguen provienen de estos textos; en algunos casos estos textos han sido ligeramente editados.

incesantemente se convierte en los otros tres polos del grupo sin ningún orden en particular”. Una ruptura o brecha puede ser una trasgresión contra los códigos predominantes de ley, sociedad, cultura, ideología o moralidad, o contra el statu quo de las relaciones de poder en cualquier ámbito social o político. Las transgresiones también pueden dirigirse contra la familia o el yo (como en el suicidio, por ejemplo), o también contra el lenguaje o el pensamiento mismo.

La segunda sesión, “Reacción”, fue dirigida por Paul Rae. Las crisis producen una gama de respuestas y esta sección tenía como objetivo discutir algunas de las formas pertinentes para la historia reciente de la región. La reacción se expresa normalmente en términos de dos adjetivos: reaccionario y reactivo:

‘Reaccionario’ describe una respuesta defensiva que intenta regresar al statu quo lo más rápido y completamente posible. Al mismo tiempo puede argumentarse que (...) ciertos tipos de crisis son parte integrante de mantener el statu quo (...). ‘Reactivo’ no está tan cargado de valor y subraya el hecho que, después de una crisis, las acciones de la mayoría de los individuos se caracterizan por una lucha para reconciliarse con eventos que se encuentran fuera de su control personal, comprensión y/o jurisdicción (...). El periodo de reacción se caracteriza por una lucha respecto al significado, sin garantía de que se llegará a un acuerdo: esto es lo que exige el siguiente proceso: ritos.

Ya que mi principal tema aquí es la sesión de “Ritos y Reflexión”, permítanme reproducir en su casi totalidad el texto que le enviamos a los participantes: “Además de los procesos de “ruptura” y “reacción”, se encuentran las intervenciones más deliberadas que podemos llamar “ritos y reflexiones”. Por “ritos”, me refiero a las acciones y los mecanismos que son ritualizados e institucionalizados. Los ritos mantienen o sostienen el statu quo. Los ritos no necesariamente tienen que ser intencionalmente conservadores. Los ritos también pueden referirse, por ejemplo, a la universidad como una institución de valores liberales. Si, por ejemplo, tiene lugar una crisis de censura, entonces los varios miembros de la universidad llevan a cabo los esperados ritos de denuncia de la censura... Nuestra provocación es que la responsabilidad del intelectual es intentar llevar a cabo algo que vaya más allá de los “ritos”; el término “reflexión” comporta las posibilidades del activismo intelectual — la tarea y la acción de la imaginación crítica. Nuestra provocación es sugerir que la función del pensamiento crítico es poner síntomas locales en una crisis universal. Es sintomático de las contradicciones de las sociedades del capitalismo tardío que produce crítica y al mismo tiempo domestica la crítica. Los fracasos del criticismo son sintomáticos de una falta de esfera contra-pública. Sin embargo, el problema del criticismo en el día de hoy no es un problema de síntomas sino de ejecución. El criticismo fortalece el síntoma — puede reflejar y representar las complejidades del arte, la cultura y a sociedad y sus propias complicaciones en ese nexo. ¿Pero cuáles son las posibilidades de su realización, de su habilidad para convocar al público?

Sharaad Kuttan dirigió la cuarta sesión, “Resolución/Renovación”, la cual tenía aspiraciones programáticas. Para Sharaad no hay ninguna crisis genérica, así que no hay ninguna

respuesta genérica. En cambio, esperaba que “Panic Buttons” pudiera generar nuevos vocabularios a través del proceso de clarificación teórica y conceptual: “nuevas maneras de pensar pueden ayudarnos a renovar viejas estrategias y metodologías — hacer redes (locales, nacionales y regionales); ejerciendo presión sobre el estado (informando de la elaboración de políticas); involucrando a la sociedad civil (especialmente a sectores hostiles a las agendas “liberales”); construyendo capacidad institucional entre los artistas y los profesionales culturales; construyendo alianzas entre los sectores”.

El primer día cubrió las primeras dos sesiones del taller y continuó con una cantidad de ponentes que dieron los antecedentes de las crisis en cuestión. El artista indonesio Arahmaini habló de su controversial performance en “Satu Kali”. Amir habló sobre la censura de su película. Goenawan Moamahd, el famoso escritor e intelectual público indonesio, discutió el incidente de Utan Kayu. Laksmi comentó la ley anti pornografía y así sucesivamente. Los cuatro organizadores nos encontramos en la tarde para revisar el día: pensamos que todo había ido bien. Al preparar las siguientes sesiones identificamos más o menos doce ideas del primer día que valía la pena continuar. Goenwan sugirió cuestiones sobre “crisis y forma” y la eficacia de movilizar o universalizar algunos significantes vacíos — por ejemplo, la base secular de la identidad nacional. Varios participantes de talleres, incluyendo a Paul, hablaron de la estética de la crisis — ¿los artistas se sienten atraídos por la crisis porque la “crisis” aparece frecuentemente al centro de la estructura de los trabajos artísticos? Una discusión me llamó la atención: la insistencia de mantener el propio placer de cara a las prohibiciones sobre las artes (en Singapur, especialmente, cuando los artistas son censurados hay un retraimiento y un sentido de victimización en lugar de una afirmación del placer como resistencia). Entre los intereses de Sharaad se encontraba la superposición y la tensión entre las crisis públicas y la ansiedad personal. Ray estaba interesado en modelos militares de grupos. Muchos participantes hablaron de ser pro-activo en lugar de reactivo, la declinación del rol del intelectual público en las sociedades de la región y el mapeo de los grupos locales, regionales e internacionales. También se sugirieron agendas específicas de investigación, así como análisis comparativos y detallados de los cambios en las estructuras de poder en la región.

Convocamos el taller con la esperanza de llegar a algún análisis profundo de los eventos y a algunas sugerencias prácticas. Después del primer día las perspectivas de que esto pasara eran alentadoras. Una de las ideas que surgieron del taller de “Panic Buttons” que podía ser aprovechada era el desarrollo de un “informe de incidentes”. El mail de Laksmi, por ejemplo, aunque era informativo y provocó la simpatía de todos, no tenía una forma que provocara una respuesta efectiva. Las observaciones de Hasif Amini — “la situación actual es todavía tranquila pero tensa; esperamos que las cosas terminen bien; gracias por la atención y el apoyo” — no daba mucha seguridad. En el taller discutimos maneras de informar sobre incidentes que pudieran provocar acciones en los grupos de “crisis”. Por los mails uno tiene la impresión que también los miembros de Utan Kayu estaban desamparados, esperando el desenvolvimiento de los hechos. Pero, como aprendimos en “Panic Buttons”, fueron muy creativos protegiéndose a ellos mismos. Goenawan nos contó que la policía no tenía mucho interés en intervenir, aun cuando sabían que los extremistas habían amenazado con atacar.

Sin embargo cuando los habitantes de Utan Kayu dejaron claro que iban a reaccionar — hirvieron grandes recipientes de agua para tirársela a cualquier futuro asaltante — sólo entonces la policía demostró un compromiso con el mantenimiento del orden.

El segundo día de “Panic Buttons” empezó con la sesión de “Ritos y Reflexiones”. La noche anterior, Paul, Ray, Sharaad y yo estuvimos de acuerdo con que aunque el primer día había estado bien, teníamos que ir más allá de informar sobre nuestros respectivos patios traseros. No me quedaba muy claro qué podíamos esperar, pero la tensión entre “ritos” y “reflexión” parecía estar en discusión — yo quería que nos moviéramos más allá de los primeros hacia algo parecido a la segunda. Mi plan era el siguiente: empezando con más estudios de caso (por ejemplo, Keiko Sei, una investigadora activista residente en Tailandia, habló sobre la represión del estado de Myanmar hacia dos artistas de performance), íbamos a reiterar el primer día, pero el punto era repetir los muchos temas de las primeras dos sesiones a través de su condensación y luego proceder hacia la reflexión. No funcionó de esa manera. Es más, mi propia intervención tenía como objetivo expresar mi consternación, expresar un punto muerto — decir que no sabía cómo pasar de los “ritos” a la “reflexión”. Esta actuación de una crisis personal no fue muy contagiosa y no produjo en el grupo ningún tipo de discusión colectiva reflexiva. ¿Pero cómo hubiera podido? Hubiera requerido un fuerte sentido de identificación colectiva con el momento, atribuyendo demasiado valor a la particular performatividad del dar conferencias. Aún en ese caso, ¿no hubiera sólo sido un ritual catártico más que una reflexión genuina? (Parecía que yo estuviera destinado a repetir esta jugada en Sydney un mes más tarde: intentar encarnar la crisis de pensar en público. Como si yo pudiera re-actuar mi sentido de impotencia pero con una diferencia, la reflexión)

En retrospectiva, el problema quizás era que yo estaba intentando provocar la reflexión como un tema en lugar de como un proceso. Aunque soy en gran medida responsable del fracaso de mi sesión, no era sólo cuestión de facilitar sino de organizar. Si, durante nuestro encuentro de la noche anterior, los cuatro organizadores hubiéramos elegido una o dos de las docenas de ideas que valían la pena, y decidido orientar “Ritos y Reflexiones” sólo a la discusión en detalle de estas una o dos cuestiones, quizás entonces la reflexión hubiera surgido — en el proceso de pensar a través de detalles, en lugar de intentar enfrentarla como un tema en sí. El análisis expresado aquí, sin embargo, no representa un acuerdo con las opiniones de los otros organizadores. Después de tanta discusión grupal y debate sobre “Panic Buttons” — de la organización a nuestras inmediatas interpretaciones mientras se desarrollaba, al planeamiento de lo que iba a seguir — pensé que hubiera sido productivo dar un paso atrás y reflexionar sobre el evento como individuo.

Las preocupaciones sobre el convocar y las discusiones profundas me volvieron a involucrar en otra conferencia que organicé en Singapur, en octubre de 2006. En ella Ly Daravuth, co-fundadora del Reyum Institute for Arts and Culture in Cambodia, tuvo muchas conversaciones con Ray y conmigo sobre por qué nosotros, en la región, tenemos tantos problemas al hablar de manera profunda en público (Casualmente, Daravuth no fue parte de PSi #10 o “Panic Buttons”, aunque lo habíamos invitado; en ambos casos su agenda no le permitió participar). Darvuth lamentaba cuán seguido sólo se da una superficial presentación o



re-presentación de muchos temas y cuestiones diferentes. Pero nunca entramos en detalle; nunca nos concentramos en una sola cosa. Pareciera que hay una desconfianza colectiva de la especialización. Es como si lo más importante en la convocatoria de foros públicos fuera la inclusión de diferentes opiniones, a expensas de hablar sobre un tema en profundidad — como si hubiera pocas acusaciones más temidas que la de “hablar sólo entre ustedes.”

Me gustaría recontextualizar este problema de la falta de discusión pública profunda como una falta de interpelación directa. En la mayoría de las conferencias que organicé o a las que asistí en la región, me he dado cuenta que no hablamos directamente entre nosotros. Quizás es un síntoma de nuestra falta de “discurso”. Por lo contrario, cuando hablamos, cada uno de nosotros ocupa una dada plataforma, leemos nuestros textos y nos alejamos para que la siguiente persona ocupe el lugar vacío. Pero este espacio para el discurso no debería estar vacío; idealmente, debería estar lleno — de discurso. Quizás tal interpelación no es posible sin una masa crítica, sin una adecuada densidad de referencias y experiencias compartidas entre los asistentes. Pero quizás se podría evocar un discurso a través de la realización de una interpelación.

De alguna manera, me gustaría ofrecer este ensayo como una carta abierta dirigida directamente a los que organizaron ese simposio conmigo.

Aunque estoy hablando directamente a mis colegas, no excluyo a aquellos a los que me dirijo indirectamente. “Hablar sólo entre nosotros” no es lo que me interesa. Mi interpelación puede estar anclada en los detalles de contextos y eventos específicos pero al mismo tiempo aspira a ser un discurso público (y universal, en tanto que aspira a incluir todo público posible). Es equivocado asumir que la “interpelación” está en oposición con incluir públicos más amplios; está mal inferir que la inclusividad requiere liberar el espacio para el discurso, vaciarlo del discurso; y está mal pensar que esta inclusividad, sobre todo lo demás, es el objetivo de convocar conferencias de arte en esta región. En el sureste asiático hemos superado ese punto. Más de una década atrás la misma presentación de puntos de vista diferentes era una prioridad. Ahora, después de la historia de tal convocatoria, tenemos que construir sobre esas presentaciones de diversidad y aprender a hablar directamente a nuestras diferencias, a hablar entre nosotros con profundidad.

Permítanme concluir este ensayo. Muchas preguntas permanecen sin tratarse. Por ejemplo, no he dado ningún juicio sobre si “Panic Buttons” como un todo — aparte de los problemas de mi actuación dirigiendo “Ritos y Reflexiones” — era, de cualquier manera limitada, un éxito o un fracaso. Pero no es mi propósito hacer tal evaluación; además, ese tipo de auto reflexión parece — y finalmente usaré la palabra — indulgente. Mi objetivo ha sido hacer una pregunta sobre la reflexividad en las conferencias de arte y considerar esa pregunta a través de un conjunto particular de eventos. Una evaluación correcta de “Panic Buttons” debe ser hecha por otros. Es verdad que hablar de interlocución es sólo una respuesta muy pequeña a la pregunta sobre qué queremos de las conferencias de arte. Pero para este conjunto de reflexiones, al menos, es mi última tortuga.

Regresando en avión a casa, desde otra conferencia en noviembre de 2006, miré fuera de la ventana del avión y recordé algo que otro participante en la conferencia había dicho en

una de esas conversaciones informales durante una comida o unos tragos. Dadi Teh, el escritor y curador residente en Bangkok, me dijo que recientemente se había tirado en paracaídas por primera vez. Le pregunté si eso había cambiado su vida. Dijo que sí. Pero sólo de manera muy reducida, sorprendentemente. Apreció la gravedad de la manera en que sólo se lo puede hacer cuando uno se está precipitando hacia el planeta después de saltar de un avión. Esa es una respuesta interesante: sí, cambió mi vida pero muy poco. ¿Las tortugas se vuelven cada vez más grandes a medida que descendemos? ¿O más pequeñas?

Traducido por Laura Moure.

Clínicas

## Clínicas

Por primera vez se llevaron a cabo las Clínicas en SITAC: tres talleres con alrededor de 30 participantes cada uno, que se reunieron por la mañana durante los tres días de duración del simposio.

La idea original de las Clínicas es de Guillermo Santamarina, quien se desempeñó como director de las mismas. Cada una contó con un responsable que a su vez invitó a uno o dos ponentes del simposio a colaborar como interlocutores.

### Clínica 1 | ¿Qué es lo que queda?

Interlocutor: Vangelis Vlahos, artista, Atenas

Responsable: Andrea Ferreyra, artista y profesora, ciudad de México

“Enfoquemos la pregunta a lo que nos permite seguir experimentando con lo que, en apariencia, ya se agotó. Los temas y su replanteamiento sólo pasan de moda, dejan de ser visibles en la discusión, no en el terreno práctico. No es que la apropiación, el tema de los derechos de autor y la ilegalidad que suponen ya no nos conciernen ni interesen, es que ya se habló de eso, ya pasó. ‘Antes quería cambiar el mundo, ahora sólo quiero poder retirarme de una habitación con un poco de dignidad’ (*Shortbus*, John Cameron Mitchell, 2006). Tal vez lo que nos queda es la melancolía, la ironía y el riesgo que supone la experimentación cuando es necesaria una actividad que en sí misma proporciona algo peculiar y, de un modo u otro, placentero.”

Se planteó una clínica enfocada a la búsqueda de modos de acción en los que la colaboración y complicidad no fueran formas despectivas de describir viejos tiempos sino pautas necesarias y, todavía, interesantes; ámbitos convergentes desde los que aún es posible hacer.





FUNDACIÓN/COLECCIÓN  
JUMEX

BBVA Fundación  
Bancomer

TLA  
TE  
LOL  
CO  
centro cultural  
universitario



Instituto  
Nacional de  
Bellas Artes



Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las Artes



Fundación  
Televisa



patronato de arte contemporáneo a.c.

s i t a c

SIMPOSIO INTERNACIONAL  
DE TEORÍA SOBRE  
ARTE CONTEMPORÁNEO