



TEXTOS DE:

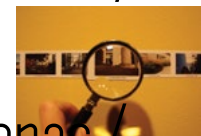
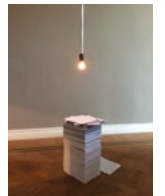
Daniela Lucena /  
 Alexander Aldana Bautista /  
 Marina Reyes Franco /  
 Edgardo Donoso Santini /  
 / Mg. Marilé Di Filippo  
 Dario Ares /  
 / Lisandro Arévalo  
 Ivan Mejía Rodríguez /  
 Gerardo García Luna /  
 Vivian Abenshushan /  
 Grupo de investigación  
 Micropolíticas de la  
 desobediencia sexual (UNLP) /



# FE DE ERRATAS

## ARTE POLITICO

UN PROYECTO DE:  
Pierre Valls



ARTISTAS INVITADOS

Ruth Montiel Arias /  
 Nuria Güell /  
 Ricardo Cardenas /  
 Juan Caloca /

Con la colaboración de:



UNR Universidad Nacional de Rosario



# FE DE ERRATAS ARTE POLITICO

UN PROYECTO DE :

Pierre Valls

Con la colaboración de:





6

Daniela Lucena / 12

Alexander Aldana Bautista /



Marina Reyes Franco / 34

Edgardo Donoso Santini / 40

/ Mg. Marilé Di Filippo 50

Dario Ares /



/ Lisandro Arévalo 124

Ivan Mejía Rodriguez / 96

Gerardo García Luna / 106



Grupo de investigación

Micropolíticas de la

desobediencia sexual (UNLP) /



Vivian Abenshushan /

114

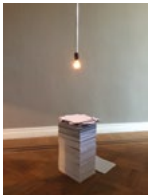


7

# Índice



Pierre Valls/



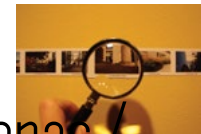
Vivian Abenshushan /

Ruth Montiel Arias / 78

Nuria Güell / 82

Ricardo Cardenas / 84

Juan Caloca / 90



Esta publicación es la compilación impresa de las conferencias, debates y charlas impartidas por diferentes especialistas en áreas como artes visuales, sociología, estética, semiótica e historia del arte, que tuvieron lugar en el Museo de la Memoria, el Centro de Expresiones Contemporáneas (CEC) y la Facultad de Artes y Letras de la Universidad Nacional de Rosario (Rosario, Argentina), entre los días 27 de junio y 11 de julio del año 2015. Además de las conferencias centrales, se realizó un Laboratorio de reflexión y producción sobre las prácticas artísticas en la galería de arte La Toma\*.

Fe de erratas, como nos lo anticipa el diccionario de la lengua española, es una equivocación material cometida en lo impreso o manuscrito. Se conoce como fe de erratas al listado de errores que se inserta al comienzo o al final de un libro, y que todo lector debe tener en cuenta para una óptima comprensión de la lectura. En el caso de los diarios o las publicaciones periódicas, la fe de erratas suele publicarse el mismo día o en la siguiente edición del error cometido. En este sentido, se eligió como título del proyecto FE DE ERRATAS: „el que queremos señalar las intrincadas relaciones de complementariadad y colisión que suelen presentarse entre el arte y la política. Por esto mismo, el proyecto Fe de Erratas es mucho más que una propuesta analítica circunscrita a la mera representación de lo político en el arte, es una apuesta teórica que pretende generar un espacio de diálogo entre arte y sociedad teniendo en cuenta el arte en toda su dimensión y repercusión política y social.

Frente a lo anterior, para tratar de mantener una cierta cohesión discursiva en los temas abordados, Fe de Erratas planteó en sus inicios algunos conceptos clave que tuvieron por función guiar la discusión y la reflexión. Entre estos conceptos podemos resaltar: activismo artístico, arte participativo, movimiento social, la memoria en el arte, etc., todos imbuidos en esa etérea esfera que comprende las relaciones entre arte y política.

El proyecto Fe de Erratas, propuesto desde diversas aproximaciones teóricas y disciplinares, no aspira a constituirse en un relato universal o a expresar verdades mesiánicas. Los textos de esta publicación son reelaboraciones de los trabajos presentados en este proyecto, enriquecidos por la reflexión de los participantes. Las experiencias aquí condensadas, miradas como un todo, son un camino para el destello de nuevas posibilidades interpretativas en torno a las relaciones entre arte y política.

El presente el libro está dividido en seis bloques: Museo de la memoria, Facultad de artes, Universidad Nacional de Rosario, Centro de Expresiones Contemporáneas, Artistas invitados, Laboratorio de producción y textos de profesores invitados.

A continuación, paso a reseñar brevemente los textos y trabajos de los artistas incluidos en cada uno de estas secciones.

### Museo de la Memoria

¿Debe estar el arte al servicio del problema social? En su artículo "Sobre la utilización de herramientas estéticas en los procesos de cambio social." Daniela Lucena nos desvela el esqueleto dialéctico de unas intenciones, paradojas y estatus quo de obras de arte y acontecimientos políticos, desplegados en Argentina a partir de ciertos intervalos cronológicos que van desde principios del siglo XX hasta nuestros días.

Desde otra perspectiva, Alexander Aldana, en su texto titulado "Melquíades y los desafíos de la memoria: notas para pensar la relación arte-memoria-política en Colombia", relaciona artememoria- política en el contexto de la violencia política y de los conflictos sociales que atraviesa la sociedad colombiana. Aldana, por medio del proyecto "Dos maneras de recordar" del artista colombiano Daniel Esquivia Zapata, nos habla del desgarramiento del hombre por la pérdida y el olvido.

Por otra parte, la revisión del caso puertorriqueño realizada por Marina Reyes Franco, perfila un paisaje quebrado entre los modos de resistencia y la situación conflictiva que está viviendo este país, frente al pragmatismo colonial de Estados Unidos.

Existen otras formas de pensar el arte y la política. En este sentido es interesante la aproximación de Egado Donoso en su artículo "Escenarios políticos de la imagen: Reflexiones en torno al texto de Gonzalo Abril, Cultura Visual de la Semiótica a la Política, (2013)", en el cual reflexiona sobre la resistencia sensible desde la sintaxis plástica, donde el propio acto del artista se vuelve un modelo de mínima resistencia performática\*.

### Facultad de artes, Universidad Nacional de Rosario

Desde un repertorio de protesta generado en la ciudad

de Rosario, Mg. Marilé Di Filippo elucubra, en su presentación "Los movimientos sociales y sus prácticas estético-artísticas en el nuevo milenio. Un análisis del repertorio de protesta debido al asesinato de Pochó Lepratti en el 2001 argentino", sobre algunas de las prácticas que los movimientos sociales desarrollaron a raíz de este asesinato y sobre la intersección de este despliegue estético-artístico de protesta llevado a cabo en esta ciudad.

### Centro de Expresiones Contemporáneas

Buscando encontrar en lo cotidiano formas de resistencia, el artista Darío Ares, en su texto "Algunas reflexiones personales sobre imagen y violencia", nos describe una serie de acontecimientos criminales clasificados en archivos por los siguientes motivos: amor, encargo, traición, placer, odio, venganza. Desde una motivación intrínseca, despreocupado de las expectativas de los demás, Ares nos desvela los recovecos de una ciudad invisible intuida solamente por los espectros de los noticieros.

### Artistas invitados

Con "No lo ves", intervención realizada para el proyecto Fe de Erratas, el artista Juan Caloca (des) construye todo una retórica performática en torno a los símbolos patrios, a la construcción de la identidad mexicana y a la violencia sistemática ejercida desde el Estado y su relación con el poder.

Las artistas Nuria Güell y Ruth Montiel Arias generan nuevos territorios de resistencia a partir de sus prácticas artísticas. Aunque sus aproximaciones parten de diferentes formalizaciones artísticas, el activismo artístico sigue siendo el trasfondo de trabajo de las dos artistas. Nuria Güell, con sus acciones, confronta a los espectadores con la gran maquinaria del poder político y sus consecuencias sobre los individuos y la sociedad. En este sentido, Güell, más allá de sólo representar y denunciar estados de violencia, interviene con sus prácticas de manera concreta en la realidad social de las personas con quienes trabaja. Por otra parte, Montiel, con sus proyectos, llama a tomar conciencia ciudadana sobre los derechos de los animales y el medio ambiente. Así mismo, lejos de argumentar motivaciones y factores tradicionales, encontramos en sus trabajos un proceder

coherente entre su actitud personal y su práctica artística.

Buscando otras formas de narrar la historia y de leer imágenes, el artista Ricardo Cárdenas señala, desde la perspectiva estética, las huellas que ha dejado en la memoria la perversa maquinaria del terrorismo de Estado en el México actual. Asimismo Cárdenas hace evidente el engranaje político y propagandístico de la memoria y muestra cómo, con diferentes estrategias, el Estado induce lo que se tiene que recordar.

Por último, en forma de conclusión, quiero agradecer a los artistas, teóricos y instituciones que tuvieron la generosidad y interés en colaborar con el proyecto Fe de Erratas, así mismo recordar con cariño a todas las personas que estuvieron presente durante todo el proceso.

Pierre Valls /  
~~Francia~~  
 España

Daniela Lucena /  
Alexander Aldana Bautista /  
Marina Reyes Franco /  
Edgardo Donoso Santini /



# Museo de la Memoria



# Daniela Lucena /

## Argentina



# SOBRE LA UTILIZACIÓN DE HERRA- MIENTAS ESTÉTICAS EN LOS PROCESOS DE CAMBIO SOCIAL

*"Un estado de espíritu es utópico cuando resulta incongruente con el estado real dentro del cual ocurre"*  
Karl Mannheim, 1936.

### 1. ¿Es arte? ¿Es política?

¿Es arte o es política? ¿Qué es el arte-político? ¿Hay arte que no sea político? ¿Hay política que no sea estética? Estos interrogantes vuelven una y otra vez en los estudios y debates sobre prácticas estéticas de que buscan, deliberadamente o no, transformar el mundo. Las reflexiones en torno a estas cuestiones suelen oscilar entre dos argumentos contrapuestos: o bien se afirma que el arte es

en sí mismo político (todo arte es político), motivo por el cual se pierde la especificidad de cada programa estético, o bien se suele restringir el "arte político" a aquellas obras con un contenido explícitamente social o una temática "comprometida" con los problemas políticos contemporáneos. En este texto propongo ubicarnos en otra posición, para pensar posibles respuestas a partir de casos puntuales. Volver sobre el trabajo de algunos artistas y grupos que en el último siglo, en Buenos Aires,

buscaron operar sobre la realidad utilizando el arte como instrumento privilegiado. Analizar, entonces, desde sus propias iniciativas y propuestas cómo se imaginan y/o utilizan, en cada coyuntura histórica, diversas herramientas estéticas en los procesos de cambio social.

## 2. El arte a la salida de la fábrica.

El recorrido, cronológico, nos lleva a las primeras décadas del SXX. En aquellos años, un grupo de artistas provenientes de las filas del anarquismo, realiza de manera programática una serie de acciones y obras destinadas



a despertar e interpretar la conciencia del pueblo. Los pintores y grabadores Adolfo Bellocq, José Arato, Facio Hebequer, Abraham Vigo y el escultor Agustín Riganelli son quienes conforman este colectivo artístico denominado Los artistas del Pueblo. Utilizando el grabado-técnica que permite la producción de obras económicas y favorece su circulación por circuitos no convencionales-, y guiados por sus ideales políticos ácratas, exhiben sus producciones en museos y galerías de arte, al mismo tiempo que las hacen circular en espacios fabriles y barrios populares. Una misión de denuncia pero también de concientización sobre las condiciones que generan las desigualdades sociales se halla en la base de todas sus producciones. Desde su concepción, la sensibilidad artística implica conmoverse frente a los padepimientos de los otros; también el compromiso de expresar y dar a conocer las injusticias del mundo: "Es la Socióloga y Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). indispensable que los artistas vibren frente a ese inmenso dolor que

el mundo ha acumulado en las almas de esos desgraciados, para que la vida los rescate. Y nadie en mejores condiciones que nosotros para hacerlo; nadie con más responsabilidad tampoco; no tenemos derechos a defraudar esperanzas que hemos alentado. Hay que triunfar en ese camino que nos hemos impuesto. Y triunfaremos", dice Facio Hebequer (1926) en uno de sus textos. La obra más emblemática, en este sentido, es "Tu historia compañero": un cuadernillo de doce litografías del artista, editado en 1932 por la Unión de Plásticos Proletarios (*imágenes 1 y 2*). Las ilustraciones de esa serie narran, de modo claro y contundente, la historia de la clase que históricamente ha sufrido en carne propia las miserias y el sufrimiento de la opresión. Pero luego, el recorrido propone que es esa

misma clase la que tiene la capacidad de conducir un proceso revolucionario que termine con la dominación y la explotación. "Tu historia compañero" es interesante no solo por su condición de obra-gráfica-propaganda que circula a 30 centavos a la salida de las fábricas, sino también porque registra el pasaje de muchos artistas e intelectuales del anarquismo al comunismo, en los años posteriores a la revolución bolchevique.

Un notorio cambio en el modo en que se representa al pueblo se hace evidente entonces en la obra de Los Artistas del Pueblo: ya no es más esa condición cercana a la marginalidad y al miserabilismo anarquista la que prima, sino que ahora se muestra a un sujeto histórico (el proletario) capaz de trastocar, como ya ocurrió en la Unión Soviética, el fundamento mismo del orden capitalista (*Imagen 3*).

## 3. Invención y diseño, o cómo contaminar el mundo artísticamente.

Durante los años 30 y los años 40, fueron muchos los artistas que militaron en el Partido Comunista Argentino (PCA). Durante esas décadas, el PCA se configuró como un importante actor del campo político y también del campo cultural, con voz propia y de gran peso en cuestiones referidas a las producciones simbólicas. El debate "Arte puro, arte propaganda", que se da a conocer en 1933 en sucesivos números de la revista filo-comunista *Contra*, sirve para ubicarnos en los principales dilemas que atraviesan las reflexiones de los artistas de la época. Allí, reconocidos escritores (entre ellos Jorge Luis Borg-

es y Oliverio Girondo) expresan su parecer con respecto de la pregunta ¿debe estar el arte al servicio del problema social?, sentando su punto de vista sobre la misión del arte y la libertad de creación del artista. Esa polémica también circula en el campo artístico porteño que, para decirlo rápidamente, tras la visita del muralista mexicano Alfredo Siqueiros queda escindido en dos posiciones: los defensores de "el arte por el arte" o los defensores de "el arte comprometido". La historia de esta dicotomía es larga y con más matices que los que caben en esta reduccionista polarización. No obstante, las discusiones que se dan entre ellos y que refieren básicamente a la experimentación estética, la propaganda partidaria y el papel del arte en los procesos revolucionarios, nos permiten observar desacuerdos y tensiones que se vinculan con la delimitación de su rol específico en la sociedad. Y no solo me refiero a los desacuerdos más obvios entre quienes defienden un esteticismo exacerbado y entre quienes conciben su arte indisolublemente ligado a las luchas políticas. También es posible observar conflictos al interior del grupo de artistas que comulgan con la ideología comunista.

En esos años, el PCA sostiene una línea estética relativamente amplia, que aún no registra el impacto de la cruda imposición del realismo socialista que, bajo el impulso stalinista, opera de modo firme e inapelable en la Unión Soviética. Esta peculiar característica del comunismo

argentino en materia estética hace posible que, aún en 1945, un grupo de jóvenes artistas de la vanguardia Asociación Arte Concreto-Invención, se afilien al partido proclamando su arte como "el único arte realista" y por consiguiente el más adecuado para la revolución (Longoni y Lucena, 2003). Lo más llamativo de su proclama es que el arte que practican es un arte concreto, no representativo y constructivo (muy alejado de lo que usualmente concebimos como realismo), que no busca representar la realidad sino inventarla. La invención como modo de creación artística es la que posibilita, en esta estética materialista, una composición plástica que no copia lo existente sino que presenta algo nuevo y único, a través de obras y objetos (pinturas de marco recortado y coplanares, por ejemplo) que buscan potenciar la acción y la voluntad de construcción



de nuevas realidades (*imágenes 4 y 5*). La radical estética de la vanguardia de arte concreto se enfrenta duramente, al interior de las filas comunistas, con el Nuevo realismo de Antonio Berni: un tipo de realismo donde "el tejido de la acción es lo más importante, porque no es sólo imitación de los seres y las cosas; es también, imitación de sus actividades, su vida, sus ideas y desgracias" (Berni, 1936). Los valores plásticos de esta propuesta se expresan en los grandes óleos que Berni produce durante estos años, en los cuales, tal como señala la investigadora Diana Wechsler (2002), "reconvierte la propuesta de una plástica mural -promovida por Siqueiros- en una pintura de ca-

ballette de gran formato" (*imágenes 6 y 7*). El derrotero de esa pugna por la definición más legítima del arte realista tiene en poco tiempo una definición abrupta: la militancia comunista de los artistas concretos termina en 1948, cuando el PCA decide expulsar a los jóvenes artistas de vanguardia por considerar su estética alejada del pueblo y de los valores marxistas de la revolución. De allí en más Tomás Maldonado, líder del movimiento concreto, emprende una reformulación de su programa estético original, conciente de que el concretismo no logra llegar a las masas ni trascender los muros del museo. Siguiendo el legado de las vanguardias soviéticas de los años 20 (Lucena, 2008, 2015), Maldonado define al diseño industrial como la única disciplina capaz de resolver efectivamente la escisión entre el arte y la vida típica de las sociedades capitalistas. La deriva del arte concreto al diseño supone un arte que se integre a la vida por medio de una fecundación artística de los objetos de uso cotidiano. Se trata, en suma, de la muerte del arte burgués: una muerte por contaminación de lo artístico con objetos ajenos a su dominio que implica, por lo tanto, la extensión del arte en la vida y una nueva misión social para el arte y los artistas en la sociedad.



ese modo, los artistas logran constituir la obra de arte hacia el interior mismo de los medios de comunicación, privilegiando el momento de la transmisión de la obra más que el momento de su realización. La idea de desmaterialización, que el artista ruso El Lissitzky planteó en 1927 a propósito de las nuevas posibles alianzas entre arte y técnica en la industria editorial, es recreada por los artistas como una noción clave para el arte de los mass-media. Una obra de arte colectiva que desaparece en el momento de su constitución y comienza a existir en el "momento mismo en que la conciencia del espectador la constituye como ya concluida" (Jacoby, Escari, Costa,

1966). La acción del anti-happening deja al descubierto al menos tres cuestiones que merecen ser destacadas. Por un lado, registra el impacto del furor de los happenings, que circulan en los medios neutralizados y vaciados de sentido, como acontecimientos de moda del excéntrico mundo artístico. Por otro, devela no solo que el contenido de las noticias puede ser falso, sino también

#### 4. Un arte de los medios de comunicación.

Corren los convulsionados años 60. En Buenos Aires, un grupo de artistas redacta un manifiesto titulado Un arte de los medios de comunicación. Allí, básicamente, problematizan el escaso alcance de los hechos artísticos en comparación con las producciones de la industria cultural que, vía los medios de comunicación, llegan diariamente a una audiencia de masas. Los autores del manifiesto, Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari, proponen un nuevo género artístico, el de los mass-media, con el que buscan "tematizar los medios como medios" (1966). Con este objetivo, delimitan un plan de acción compuesto por una triple creación: a) redacción de un informe y fotos que den cuenta de un happening nunca ocurrido, b) la transmisión de ese hecho falso por parte de los medios y c) la recepción-construcción del hecho artístico por parte de los espectadores, a partir de una realidad inexistente. Días después de puesto en marcha el plan, la noticia del happening ficticio circula en los medios, como si hubiese existido realmente (*imágenes 8 y 9*). De



el hecho de que los medios construyen la realidad y los acontecimientos que luego las masas consumen, a través de un sutil juego entre la realidad de la información y la irrealidad de las cosas. Por último, pone en evidencia una actitud que caracteriza a muchos de los artistas de la vanguardia radicalizada de los años 60 en Argentina: la opción por producir



sus experimentaciones por fuera de las instituciones artísticas, llegando incluso en algunos casos a cuestionar duramente la participación en muestras y exposiciones. De hecho, muchos de ellos forman parte, en 1968, de la acción poético-política-comunicacional más significativa del período, realizada no en un museo sino en un local de la unión sindical CGT de la ciudad de Rosario: Tucumán Arde. La revolucionaria acción colectiva se vale de la estrategia del arte de los medios pero suma esta vez la creación de un circuito alternativo de información o contra-información (Longoni y Mestman, 2000). Los artistas

(junto con sociólogos, economistas y periodistas) combinan fotografía documental, testimonios y datos socioeconómicos para visibilizar y denunciar la pobreza que sufren los trabajadores de los ingenios azucareros de la provincia de Tucumán. La última etapa de la acción, que comprende la publicación de los documentos producidos a lo largo de toda la experiencia, no logra concretarse. Esa interrupción y las distintas posturas ideológicas de los realizadores generan quiebres al interior del colectivo y muchos artistas optan por el abandono del arte. Tal como señala la investigadora Ana Longoni se hacen palpables, así, " los límites del intento más cabal de formular un programa colectivo para continuar haciendo arte por



fuera del arte, entender y practicar la experimentación como herramienta de intervención y proponer la acción directa para generar un hecho político" (2014).

### 5. Proteger el estado de ánimo.

"Un buen estado de ánimo es como una religión a un mejor precio. Su principal mandamiento es: ¡NO TE ABURRIRÁS! Durante la dictadura militar fue necesario construir guaridas underground para Dionisios. Tratar de que el miedo no nos paralizara y el amor no fuera desacreditado. Que siguiera operando como el simple deseo del bien para otro. Que la alegría no fuera parodiada y que la belleza apareciera aunque mas no fuera esporádicamente" (Carlos "el Indio" Solari, 2011). Así describe "el Indio" Solari, líder de la mítica banda argentina de rock Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, la misión de su grupo durante los años de la última dictadura militar argentina. Guaridas underground para Dionisios llama el músico a esos espacios que primero de modo subterráneo y luego con una creciente visibilidad en el circuito nocturno de la ciudad, sirven como punto de encuentro, creación

conjunta y sociabilidad de una generación de jóvenes que, en medio del terror y a contrapelo de los mandatos dictatoriales, decidieron pasarla bien a pesar de todo. El Café Nexor, el taller La Zona, el Café Einstein, La Esquina del Sol, la discoteca Cemento, el Centro Parakultural, la discoteca Palladium, Bolivia Bar y Medio Mundo Varieté son algunos de los reductos que durante la década del 80 abren sus puertas a una serie de experiencias artísticas experimentales donde el cuerpo ocupó un lugar fundamental: como soporte de lo artístico, como territorio de desobediencia sexual, como lienzo, como experimentación de nuevos planos sensoriales, como modo de expresión-acción, como superficie de placer, como vehículo de estar (con otros) en el mundo (*imágenes 10 y 11*). Artistas, músicos, poetas, actores y performers producen, a través del trabajo colaborativo conjunto, acciones y obras en la mayoría de los casos efímeras,



10

donde lo que importa no es tanto el resultado sino el hecho de hacer y crear con otros. Una micro-política de la vida cotidiana se despliega a través de acciones estéticas relacionales y festivas que, paradójicamente, transforman la precariedad y la falta en su principal recurso. La creación de espacios de experimentación, disfrute e interrelación en los que se pueda "proteger el estado ánimo" (Solari, 2011) implica también, en esos

años, una defensa de la vida y un desobediente rescate de las pasiones alegres. Si los poderes, para su ejercicio, se valen de la composición de fuerzas afectivas dirigidas a entristecer y a descomponer nuestras relaciones, la alegría puede ser, tal como señala Spinoza, esa pasión núcleo fundamental para la formación de una nueva comunidad política por fuera del miedo, la tristeza y la inacción. La generación de afectos alegres capaces

de aumentar la potencia de actuar resulta entonces un gesto emancipatorio sumamente significativo, aunque cuestionado o descalificado, en tanto micro-política que rehúye de las ideas de revolución y compromiso militante de las izquierdas latinoamericanas. En un país de cuerpos atomizados, torturados, desaparecidos, los cuerpos expuestos en su goce pueden resultar perturbadores e inquietantes, incluso más que las palabras o acciones de protesta emprendidas por varios de los artistas "comprometidos" más prestigiosos de la época (Lucena y Laboureau, 2011).

### 6. Viendo lo bueno donde todos ven lo malo.

Sábado a la mañana. Un grupo de chicas y chicos llega al Centro Conviven, ubicado en el barrio Villa Lugano de la Ciudad de Buenos Aires. Ahí los espera el taller de fotografía que la Fundación PH15 dicta de forma ininterrumpida desde hace 15 años. No son ellos los primeros en vivir esa experiencia. Muchos jóvenes de la "villa" conocida como Ciudad Oculta, que comienza ¿o termina? enfrente, pasaron por ese espacio para aprender a sacar fotos y a mirar su realidad a través de la lente de la cámara. Nahuel Alfonso, ex participante del taller, describe así su experiencia en la Fundación: "PH15 nos daba cámara y rollos, herramientas que orientamos al servicio de nuestras pasiones. Eran las sensaciones lo que importaba, éramos nosotros, sin técnicas condicionantes para la búsqueda de un lenguaje personal. Después llegaron las muestras y los viajes, fuimos a lo desconocido, fuimos a expandir nuestros límites y disfrutar de lo nuevo, de lo incierto, de todo a lo que quisimos aspirar y que logramos llegar. PH15 no era solo una teoría o un guión, era real y nosotros logramos mediante la fundación ser protagonistas de esa realidad y de nuestras vidas" (2015). En las palabras de Nahuel aparece, tamizada y resignificada por su experiencia subjetiva, la consigna primordial que orienta el trabajo de la Fundación PH15: utilizar el arte como una herramienta de transformación (*imágenes 12 y 13*).

En sus talleres, que actualmente se desarrollan en 11 provincias de la Argentina, PH15 genera espacios donde la fotografía se convierte en el instrumento privilegiado para crear, comunicar y conectarse con los otros. Porque el trabajo es conjunto: las fotos se sacan, se miran, se comentan y se editan grupalmente. Talleristas y participantes comparten saberes sobre técnica y uso de las cámaras, pero lo que allí se pone en juego es algo más.



11

Con diferentes biografías y bagajes culturales, los reúnen las ganas de aprender y compartir un tramo de la vida juntos. Al cumplir 10 años, la Fundación decide resumir su misión con la siguiente frase: "Viendo lo bueno, donde todos ven lo malo". Así, hacen referencia al estigma que cae sobre el barrio y los participantes de los talleres, generalmente asociados al delito, las drogas, la vagancia y la marginalidad como modos de vida. Pero allí también enuncian uno de los objetivos centrales de sus programas: que los jóvenes construyan otros relatos sobre su comunidad y sus propias vidas. Y algo de esto aparece se percibe cuando uno mira las producciones de los chicos y chicas que concurren a los talleres. Sus fotografías nos confrontan con un mundo que no es solo el de las adversidades, sino también en el de los sueños, las alegrías y el amor por los otros. La cámara, entonces se vuelve el instrumento clave para contar sus historias y el arte, tal como ellos mismos manifiestan, un valioso recurso que permite al ser humano desplegar su esencia y desarrollar sus capacidades creativas, incluso en una realidad adversa u hostil.

### 7. Algunas ideas finales.

Hasta aquí, distintas experiencias de artistas que difieren mucho entre sí en cuando a sus rasgos y estilos particulares. Sin embargo en todas, la pregunta por la reintegración del arte en la vida (más o menos explícita en cada propuesta), marca de un modo preciso el camino que emprenden sus prácticas estéticas. Desde los artistas anarquistas de los años 10 del SXX hasta los talleres que actualmente una organización no gubernamental realiza en una "villa" porteña, hemos recorrido una variedad de modos de hacer que se alejan críticamente de la idea del arte como una esfera escindida del resto del mundo social en cual solo unos pocos, dotados de un don o talento especial, pueden ser artistas. En ese camino, los vínculos de estas experiencias con los partidos políticos o su adhesión a ideas progresistas o de izquierdas se manifiestan casi como algo inevitable aunque no exentos de contradicciones y conflictos, como mostramos a lo largo del texto. También la decisión de participar o no en las instituciones artísticas interpela de modo diferente la práctica de los artistas en cada coyuntura histórica y se resuelve en cada caso de maneras bien diversas, mostrando de forma

contundente cómo el vínculo con la institución no es a priori perjudicial, neutralizador o desdeñable, sino que debe comprenderse en el marco de un sistema de posiciones y relaciones siempre cambiantes, y en permanente pugna por la imposición de definiciones y legitimaciones. Arte en el museo y en la galería, pero también en la calle al



servicio de una causa, o de las necesidades de un partido, o activando en un contexto represivo que demanda la implicación creativa de los artistas, o necesario en una comunidad excluida material y simbólicamente. Puede decirse, entonces, que aquello que aúna estas diferentes experiencias estético-políticas es la dimensión utópica de sus propósitos y objetivos en un horizonte de transformación material. Utopías, en el sentido de "orientaciones que trascienden la realidad cuando al pasar al plano de la práctica, tienden a destruir, ya sea parcial o completamente, el orden de cosas existentes en determinada época" (Mannheim, 1987: 169). Ese orden, que a través de una moral social administra y disciplina hasta los resquicios más íntimos de la existencia, puede acaso

trastocarse a través de un arte que nos enseñe a mirar de nuevo. Una estética que nos invite a desagregar o difuminar la mirada para observar otra vez, desde otro ángulo o perspectiva, aquello que damos por obvio o natural. Quisiera retomar, por último, la definición de "productores privilegiados de visiones del mundo" (Rubinich, 2011:

9) para pensar el trabajo artístico y sus posibilidades de intervenir políticamente en la realidad. Siguiendo esta noción, la relativa autonomía con que en el mundo moderno occidental cuenta el campo del arte, hace de este espacio un lugar privilegiado desde el cual poner en circulación de visiones del mundo que, a veces, pueden ser portadoras de nuevos valores, contrapuestos o alternativos, a los impuestos por el statu quo. Lo político entonces tendría que ver entonces con la posibilidad de producir y filtrar nociones disruptivas que "desacomoden" lo cotidiano, para proponer nuevas maneras de ver y hacer el mundo. Poéticas que se vuelven políticas en tanto su capacidad de diseminar imaginativamente significados que interpelen la supuesta normalidad de la vida y desnaturalicen los sentidos cristalizados. O, por decirlo de otra manera, estéticas capaces de recuperar la función afectiva del arte, como praxis dirigida a multiplicar nuestro poder vital y a reconectarnos con la potencia creadora que nos define como sujetos sociales.



11

12

#### Referencias bibliográficas

- Berni, Antonio (1936), "El nuevo realismo", en Forma, N° 1, Buenos Aires.  
 Hebequer, Facio (1926), "La exposición de José Arato", en Claridad, año 1, N° 1, Buenos Aires. Citado en Miguel Angel Muñoz (2008), Los Artistas del Pueblo (1920-1930), cat. exp., Fundación OSDE, Buenos Aires.  
 Jacoby, Roberto; Escari, Raúl y Costa, Eduardo, "Un arte de los medios de comunicación (manifiesto)", en Masotta, Oscar, Happenings, Jorge Álvarez, Buenos Aires, p. 119.  
 Longoni, Ana y Lucena, Daniela (2003), "De cómo el 'jubilado creador' se trastocó en 'desfachatez'. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista. 1945-1948", en revista Políticas de la memoria, N° 4, CeDinCi, Buenos Aires.  
 Longoni, Ana y Mestrian, Mariano (2000), Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino, El Cielo por Asalto, Buenos Aires.  
 Longoni, Ana (2014), "El mito de Tucumán Arde", en Artelogie, Paris, N° 6.  
 Lucena, Daniela (2009), "Arte y diseño argentino. Vínculos entre la vanguardia concreta y el constructivismo ruso", en M. Gradowicz (ed.), Tomas Maldonado. Un moderno en acción. Ensayos sobre sus obras, EDUNTREF, Buenos Aires.  
 Lucena, Daniela (2015), Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40, Biblos, Buenos Aires.  
 Lucena, Daniela y Laboureaux, Gisela (2011), "Rock y dictadura. La alegría como estrategia", en Travessias. Pesquisas em Educação, Cultura, Linguagem e Arte, N° 11, Unioeste - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil.  
 Mannheim, Karl (1987), Ideología y utopía, FCE, México.  
 Rubinich, Lucas (2011), "Productores privilegiados de visiones del mundo", en Rubinich, Lucas y Miguel, Paula (editores), Creatividad, economía y cultura en la Ciudad de Buenos Aires 2001-2010, Aurelia Rivera Libros, Buenos Aires.  
 Wechster, Diana (2002), "Intersecciones entre arte y política. Obras y textos de Antonio Berni (1929-1936)", en V Jornadas Estudios e Investigaciones, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Pavón, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, p. 501.  
 Entrevista con Carlos "el Indio" Solari (2011), realizada por Daniela Lucena y Gisela Laboureaux, Buenos Aires.  
 Entrevista con Nahuel Alfonso (2015), realizada por la autora, Buenos Aires.



Colibri Trio I (detail)  
Lithography  
Edition of 5  
24" x 32.5"  
2013

# “MELQUÍADES” Y LOS DE- SAFÍOS DE LA MEMORIA

Notas para pensar la relación  
arte-memoria-política en Colombia

## Alexander Aldana Bautista /

Papel & Tiempo  
D.E.Z  
Dibujos por  
Daniel Esquivia  
Zapata

## Colombia

*“Se sintió olvidado,  
no con el olvido remediable del corazón,  
sino con otro olvido más cruel  
e irrevocable que él conocía muy bien,  
porque era el olvido de la muerte. Entonces comprendió.  
Abrió la maleta atiborrada de objetos indescifrables,  
y de entre ellos sacó un maletín con muchos frascos.  
le dio a beber a José Arcadio Buendía una  
sustancia de color apacible,  
y la luz se hizo en su memoria.”*

Gabriel García Márquez  
*Cien años de soledad*

### Abstract

En este ensayo se presentan algunas ideas para comprender la relación arte-memoria-política en el contexto de violencia política y de conflictos sociales por los que transita la sociedad colombiana. Esta relación histórica, que no deja de ser conflictiva y que ha atravesado por luchas de poder, la trataremos de comprender a partir de la obra gráfica, “Dos maneras de recordar”, del artista colombiano Daniel Esquivia Zapata. Partimos del hecho de que la obra de arte proporciona modos de reflexión cualitativamente distintos de los testimonios y de la documentación, que si bien se pueden retroalimentar en la construcción de relatos públicos sobre el pasado, abre, la obra de arte, posibilidades-otras para la emergencia de experiencias estéticas en las que se confronta el espectador a sí mismo y se enfrenta al pasado doloroso de su sociedad. Así, este texto se inscribe dentro de la primera cuestión que animó la realización del proyecto **Fe de erratas / Argentina, 2015**: “evidenciar si las prácticas artísticas más comprometidas con la esfera social y política de

la sociedad, tienen la capacidad y voluntad, hoy en día, de generar nuevas subjetividades, tanto para incidir sobre las contingencias sociales y políticas en contextos específicos”.

De esta manera, se reafirma en este texto, el rol del arte en la construcción de imaginarios críticos y en la emergencia de una estética que posibilite espacios para la reflexión y comprensión de las dinámicas del conflicto armado en Colombia.

En *Funes el Memorioso*, el cuento de Jorge Luis Borges (1956), Ireneo Funes poseía la rareza de saber siempre la hora y era capaz de reconstruir todos los sueños, tenía una memoria infalible. Es así como “Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino



cada una de las veces que la había percibido o imaginado” (Borges, 1956). Con más recuerdos “que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo”, Ireneo Funes sentía que su memoria era “como vaciadero de basuras”.

El lado opuesto a esta narración de Borges se encuentra en *Cien años de soledad*, donde Gabriel García Márquez (2007) escribió sobre la peste del insomnio que azotó a Macondo y cuya manifestación más crítica era el olvido.

*En esta peste el enfermo se acostumbraba a su estado de vigilia, empezaban a borrarse de su memoria los recuerdos de la infancia, luego el nombre y la noción de las cosas, y por último la identidad de las personas y aun la conciencia del propio ser, hasta hundirse en una especie de idiotez sin pasado* (García Márquez, 2007, p.56).

Ni los letreros con el nombre de cada cosa, planta o animal que servían como claves para memorizar y que fueron instalados en cada una de las casas de Macondo, ni la máquina de la memoria construida por José Arcadio Buendía, que fue creada con la pretensión de que los

habitantes de Macondo repasaran todos los días, en la mañana, “desde el principio hasta el fin, la totalidad de los conocimientos adquiridos en la vida”, pudieron hechizar la peste del insomnio y el olvido, que esta trajo. De no haber sido por Melquíades y su “sustancia de color

apacible” que trajo la luz de la memoria, la realidad de Macondo habría colapsado cuando las palabras dejaran de significar las cosas y el sistema de letreros caducara ante la impotencia de recordar la utilidad del lenguaje.

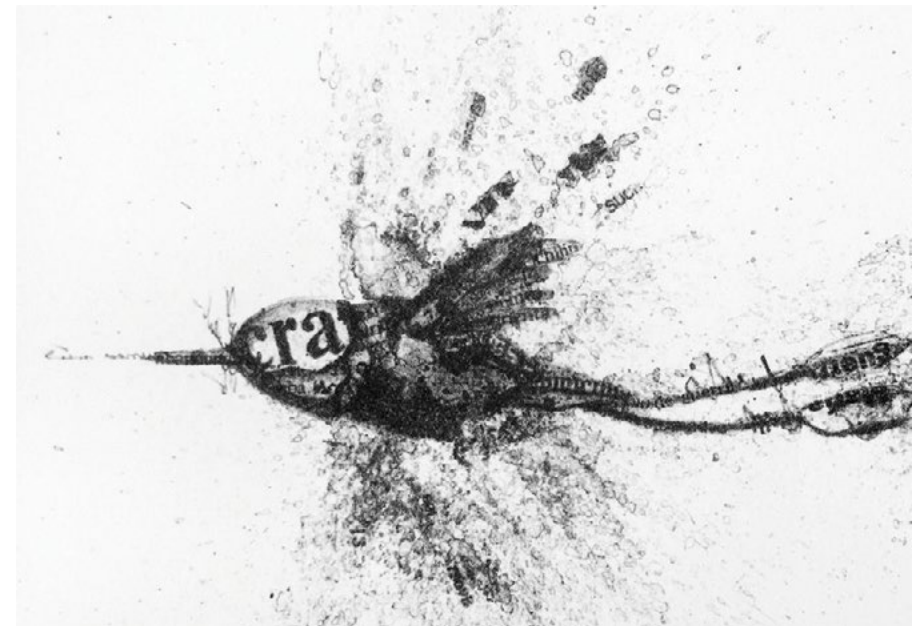
Tanto el recuerdo constante como la amnesia total, en estos dos ejemplos literarios, expresan, en el límite de cada situación irreal, las tensiones de la memoria y lo pernicioso de cada uno de ellos para la vida. Vale la pena entonces preguntar, ¿cómo se teje la relación entre recuerdo y olvido?, ¿de qué maneras “conjurar” el olvido en sistemas de dominación y autoritarismo que han construido una memoria hegemónica?, ¿para qué recordar, en medio de la violencia política que vive Colombia?, y si sostenemos que el arte puede funcionar como aquella “sustancia de color apacible” que trajo Melquíades y con la cual se ilumina la memoria de Macondo, entonces ¿cuáles son los aportes del arte a la construcción de las memorias sociales y a la elaboración del trauma social que ha generado las más de cinco décadas de conflicto armado en Colombia?

Estos dos ejemplos llaman la atención sobre el hecho de que la memoria se funda en una dialéctica de recuerdo y olvido de un lado, y del otro lado, en las posibilidades y retos del arte no solo como activador de la memoria, es decir como “sustancia de color apacible”, sino como práctica social que posibilite la emergencia de experiencias estéticas vinculadas a apuestas ético-políticas que tiendan a crear, si se quiere, a re-crear sentidos sobre el pasado, ante la impronta de dolor que han producidos los hechos violentos ejercidos tanto por agentes estatales y paraestatales como por los diferentes grupos subversivos.<sup>2</sup>

Ahora bien, se hace referencia aquí a la memoria, como un campo problemático y en disputa por diferentes actores sociales que buscan hegemonizar una visión sobre el pasado. De acuerdo con Jelin (2012) la memoria se entiende como un proceso activo de construcción simbólica de sentidos sobre el pasado en el que se articulan las necesidades del presente y se proyectan las expectativas futuras. Abordar las memorias, considera Jelin,

Arriba  
Lithography  
Edition of 5  
17" x 24"  
2013

Colibri Trio I (detail)  
Lithography  
Edition of 5  
24" x 32.5"  
2013



<sup>2</sup> Se entiende la violencia política, siguiendo los planteamientos del Centro de Investigaciones y Educación Popular CINEP/PPP, “como aquella ejercida como medio de lucha político-social, ya sea con el fin de mantener, modificar, sustituir o destruir un modelo de Estado o de sociedad, o también con el fin de destruir o reprimir a un grupo humano con identidad dentro de la sociedad por su afinidad social, política, gremial, étnica, racial, religiosa, cultural o ideológica, esté o no organizado”. CINEP/PPP, 2008, Marco Conceptual. Banco de datos de Derechos Humanos y Violencia Política, Bogotá, p.6. Puede consultarse en, <http://www.nochevniebla.org/files/u1/comun/marcoconcepto.pdf>

“involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas” (2012:51)

Toda práctica de rememoración que se expresa en una forma narrativa y que es comunicable generacionalmente, encierra cuatro elementos característicos: primero, que es el sujeto en unos marcos sociales específicos, quien le otorga sentido al pasado y hace uso y des-uso de él. Segundo, que el sujeto rememora desde el presente en función de una expectativa de futuro; es el presente con su carga histórica, política y cultural el lugar desde el cual se construye la experiencia pasada. Tercero, la memoria es selectiva, por lo que silencio y olvido constituyen una misma narrativa, la memoria total es imposible. Y cuarto, la memoria es simultáneamente individual y social, las vivencias individuales se transforman en experiencias significativas gracias a los discursos culturales que son colectivos. Esta relación entre la vivencia individual y la experiencia colectiva no es lineal ni azarosa, como tampoco ideal o carente de conflictos, se trata de una relación conflictiva y tensional.

Esta forma de abordar conceptualmente la memoria es útil para el propósito de este texto, en cuanto posibilita reconocer su carácter subjetivo y colectivo. Es por esto, que al desarrollar, desde el arte, procesos de construcción de las memorias sociales, no se busca encontrar la verdad en torno a un hecho particular, pues el relato del pasado es singular, por lo que la verdad dependerá de la imagen que cada actor social se haga de él. A partir de lo anterior, se considera que la memoria está en constante movimiento y que, siguiendo los planteamientos de Enzo Traverso, “es una construcción, siempre filtrada por conocimientos adquiridos posteriormente, gracias a la reflexión que sigue al acontecimiento, gracias a otras experiencias que se superponen a la primera y modifican el recuerdo” (2007, p.22). Se puede señalar, que en los procesos de construcción de las memorias sociales se ponen en evidencia no sólo intereses particulares de

cada momento sino que, desde una perspectiva histórica, se pueden evidenciar cambios y re-elaboraciones en los sentidos que los diferentes actores sociales le otorgan al pasado, desde la experiencia presente.

## II

La exposición, *Dos formas de recordar*<sup>3</sup>, no solo muestra dos técnicas diferentes, el dibujo y la litografía, a través de las cuales Daniel Esquivia Zapata<sup>4</sup> pone a circular sus recuerdos y sus sentimientos frente a un hecho violento y traza la imagen de sus parientes y amigos que cuentan historias, que guardan secretos, que mantienen en sus manos el pasado sino que se constituye, esta exposición, en una posibilidad para hacer de estas narrativas artísticas un medio para hacer decible, para comunicar el pasado, para poner a circular otras imágenes que entran en pugna con las imágenes hegemónicas que circulan desde las esferas del poder, de tal suerte que *Dos formas de recordar* funciona como ese espacio de reconstrucción de significados, dándole una forma viva al recuerdo a través de flores, pájaros y mariposas. Entonces, vale la pena preguntarnos, ¿qué forma le damos a nuestros recuerdos?, ¿qué hacemos con aquello que recordamos?, ¿cómo hacemos para incorporar estas otras imágenes, estas memorias subyugadas, sometidas, invisibilizadas, a un relato histórico que no hegemonice, que no excluya y que posibilite el dialogo, el encuentro y la construcción de alternativas de futuro?

Daniel Esquivia Zapata, en esta oportunidad, ha sacado de su maleta, “atiborrada de objetos indescifrables”, un par dibujos “de gente en tamaño natural” y algunas litografías, que como “sustancia de color apacible” nos invitan a pensar el pasado presente, entre colibrís, orquídeas y cientos de palabras que apenas se asoman entre cada rostro que nos mira, nos interroga y nos habla con un gesto.

Se trata de formatos irregulares, en los cuales las capas de papel se cruzan con capas de texto, dejando en evidencia esas otras historias que graban los cuerpos,

Chucho & Soledad (detail)  
Pastel, graphite, gesso on mylar, and several pieces of written text.  
66" x 66"  
2011



que dibujan las memorias y que se agotan tras capas de olvido. Así, los cuerpos de Chucho y de Soledad, expresan una forma de habitar el mundo, ellos y su texto, ellos y una memoria colectiva que nos habla de las luchas y las resistencias de los campesinos organizados en la ANUC<sup>5</sup>, línea Sincelajo. En estos dibujos el cuerpo se mezcla con el texto, ya nos había dicho Michel Foucault (2008) *que el cuerpo emerge como superficie de inscripción de los acontecimientos y como lugar de disociación del yo, sobre el cuerpo encontramos el estigma de acontecimientos pasados, y de él nacen también los deseos, las debilidades y los errores; en él también se anudan y a menudo se expresan, pero en él también se separan, entran en lucha, se anulan unos a otros y prosiguen su insuperable conflicto* (Foucault, 2008, p.32)

Vemos, entonces, la forma como el pasado se graba en las manos de Soledad y en el rostro del Chucho: de lejos vemos los cuerpos dispuestos para una foto, lucen alegres o aparentan ese gesto de entusiasmo, no lo sabemos y ese gesto en el espectador reconforta, tranquiliza, momento fugaz de una mirada que no mira pues cada vez que nos acercamos a sus cuerpos, la angustia invade la mira: palabras dispuestas como si nada y la mirada tratando de encontrar algún orden, descifrando un juego de palabras: angustia al no lograr un mensaje claro, ¿qué nos dicen esas palabras?, ¿esos textos de dónde emergieron?, ¿quién los escribió? Solo, después de conversar con el artista nos damos cuenta que se trata de las hojas de un libro que escribió Chucho, pero volvemos a intranquilizarnos, esa imagen que nos presentaba armónica no

<sup>3</sup> Un primer acercamiento a las dinámicas y a los actores del conflicto armado en Colombia puede lograrse a través del informe general del Grupo de Memoria Histórica, 2013, (Basta ya! Colombia, Bogotá, Imprenta Nacional)

<sup>4</sup> Esta exposición se mostró por primera vez en Bogotá en... Entre el 14 de septiembre y el 10 de octubre de 2015, este trabajo artístico se expuso en el Centro Cultural Gabriel Betancourt Mejía de la Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia

<sup>5</sup> Es...

<sup>6</sup> La Asociación Nacional de Usuarios Campesinos ANUC fue...



Chucho & Soledad (detail)  
Pastel, graphite, gesso on  
mylar, and several pieces of  
written text.  
66" x 66"  
2011

lo es, hay un conflicto incesante entre el texto escrito y el dibujo ¿dos maneras de recordar? Se encuentran en una misma superficie, nos invitan a una experiencia visual que es una experiencia estética pero no sabemos ni siquiera quién es ese hombre y esa mujer que nos miran, entonces, ¿por qué superponer el texto escrito y el dibujo?, ¿es solo cuestión de técnica?, ¿una especie de "estetización" del recuerdo?

Del otro lado, los colibrís, aun en vuelo, dejan escapar de entre sus alas esas narrativas que circularon en los medios de comunicación y que esconden el miedo, la angustia y el sufrimiento de las víctimas de la masacre de Pichilin' Sucre, las cuales siguen reclamando verdad y justicia. Vemos en estos colibrís un uso del recuerdo, una apuesta estética por resignificar no un acontecimiento doloroso sino la imagen de ese hecho violento. Y al ser la estética una forma de apropiarse del mundo, de posicionarse en él y de leer esa realidad para intervenirla, inevitablemente se franquea la frontera hacia la ética, y en consecuencia hacia la política, pues la dignidad, como nos lo enseña el Viejo Antonio, "no es más que la memoria que vive" (Subcomandante Insurgente Marcos, 1998, 134)

### III

En la actual coyuntura política por la que atraviesa la sociedad colombiana, de negociación entre la guerrilla

de las FARC-EP y el gobierno del presidente Juan Manuel Santos, el arte en tanto práctica social se suma a la tarea de construir memorias, denunciar, y restablecer desde la esfera de lo simbólico la trama cultural rasgada por el conflicto social y armado.

Se trata de prácticas artísticas que comunican e interpelan las experiencias producidas por la guerra pero que a su vez se enfrentan a profundas cuestiones: ¿cómo representar el dolor y la ausencia que deja la guerra?, ¿es posible, acaso, nombrar y darle forma al sufrimiento humano?, ¿cuáles son los límites de tal representación?, ¿cómo visibilizar los es-

tragos de la guerra sin re-victimizar, sin des-politizar y sin des-humanizar a las víctimas del conflicto armado?

El arte de compromiso<sup>2</sup> no lo entendemos aquí como el encargo que un artista recibe de un partido político para reivindicar un conjunto de ideas, no se trata de un valor de propaganda en el escenario de la política. Se entiende entonces como posibilidad para construir y comunicar diferentes relatos históricos, como dispositivo crítico y como experiencia de resistencia ante el olvido institucionalizado o ante la muerte generalizada. En el caso colombiano, se trata de un conjunto de obras que involucra a diferentes actores sociales, así como a artistas, ONG y proyectos populares que se han propuesto visibilizar los estragos de la guerra en la sociedad; de servir como soportes de memoria para reclamar verdad y justicia; y que se han vinculados a procesos terapéuticos de reparación colectiva de las víctimas.

Este arte de compromiso muestra, comunica una experiencia, denuncia y se fundamenta en el principio de que los actos atroces llevados a cabo por los diferentes actores del conflicto armado, no se pueden volver a repetir, de esta manera el artista moviliza unas intencionalidades que pone de manifiesto no solo en la obra acabada sino en el proceso de construcción y circulación de la misma. En la mayoría de los casos, se trata de experiencias colectivas en las que intervienen las víctimas, donde la obra de arte se confunde o quizá, se reduce a un dispositivo terapéutico anclado en discursos y prácticas psicológicas y psiquiátricas. El artista emerge, entonces, como sanador de traumas, como médico del alma y su producción como remedio contra el olvido.

Ahora bien, no se trata de reducir el papel del arte al de simple sanador y entender al artista como psicológico o terapeuta, sostenemos aquí que el artista es un actor político, un intelectual de la cultura, que en contextos

como el colombiano, asume más el papel de investigador social o tal vez, utilizando las palabras de Hal Foster (2001), "el artista como etnógrafo".

Si retomamos la imagen de Cien años de soledad, con la que abrimos esta exposición, el artista puede asemejarse a Melquíades en tanto activador de la memoria, en tanto creador de "artefectos mágicos" que cautivan, abren el pensamiento, desestabilizan, generan angustia, desordenan la costumbre y ponen en cuestión aquello que se consideraba sólido y natural. Pero hay algo más de esta imagen que nos puede llevar a entender el lugar de aquel artista colombiano, comprometido con visibilizar las atrocidades de la guerra y denunciar, Melquíades es un gitano, un



errante, un hombre que conoció el silencio y el olvido de la muerte, que la desafió, que fue y volvió de las tinieblas. Así, el artista rompe las fronteras de la galería para escuchar a esas víctimas invisibilizadas y negadas no solo por el poder político sino por grandes sectores de la sociedad; el artista desafía la muerte no para volverla bella, "estetizarla" o convertirla objeto de consumo cultural sino para comunicar esa experiencia dolorosa; el artista trae lo ausente y pone palabras, formas, símbolos, colores y texturas a aquello que era inabarcable. En este sentido, el artista es un emprendedor de la memoria, utilizando aquella expresión que Jelin (2012) elabora en Los trabajos de la memoria, es un creador de ideas, que se involucran personalmente con su proyecto e involucran a otros, generando participación. La noción de emprendedores de memoria "implica también la existencia de una organización social ligada al proyecto de memoria, que puede implicar jerarquías sociales, mecanismos de control y división del trabajo en manos de estos/as emprendedores/as" (Jelin E., 2012, pp.79-80).

Así, quien narra la ausencia, quien re-construye el pasado traumático a través del texto visual o de la obra de arte es un emprendedor de la memoria, que articula su producción estética a otros proyectos para comunicar y dejar una huella, armando un testigo de lo acontecido, es decir, que el artista construye, solo o con otros, un documento histórico (las mismas víctimas, familiares de estas u organizaciones defensoras de Derechos Humanos asumen este rol) que hace visible lo invisible, que conjuga vida y muerte en un mismo artefacto artístico para crear una presencia que hable de la ausencia.

Este tipo de artistas no abandona la galería, como tampoco hacen de la guerra un tema central en sus creaciones, van y vuelven, de la galería a la calle, a la plaza pública, cambian de temas, hace uso de las víctimas hablando en nombre de ellas y también posibilitan que en su obra sean las víctimas las que narren sus experiencias que vivieron en medio del conflicto armado. Sin embargo, la explosión de la memoria por la que atraviesa la sociedad colombiana, en medio de la confrontación armada, también deja ver un uso conveniente del tema de las víctimas por algunos sectores políticos y por los medios de comunicación. Este hecho también se ve reflejado en el campo de la creación artística pues se utiliza a las víctimas, se "estetiza" su dolor, se recrean sus historias de vida no bajo el principio de no repetición sino de intensificación de la guerra.

En este último aspecto, consideramos que se trata de "víctimas de utilería", aquellas que solo "figuran" en la escena pública, sin voz, sin voto, sin participación, que adornan eventos y que en las obras de arte aparecen despolitizadas, siendo invisibilizadas como sujetos de Derechos, a las que no se les reconoce como actores sociales a las cuales la guerra les trunco sus posibilidades de futuro y les vulnera sus Derechos fundamentales para una vida digna. Aparecen pues en la obra de arte, sin historia, deshumanizadas, re-victimizadas, como "imágenes estáticas" de las que hace uso y abuso el artista para posicionarse en el mundo del arte, conseguir becas, acceder a espacios expositivos y figurar en la escena pública.

El conflicto armado en Colombia, ha posibilitado la emergencia, sobre todo en coyunturas de negociación de paz y de acuerdo entre los diferentes actores armados, de unas formas particulares de entender el arte y el rol del artista. En este caso, los planteamientos de Benjamin (1936) resultan de gran utilidad, la transformación de la experiencia artística se relaciona con los cambios en el mundo social. Nos detendremos aquí, siguiendo las ideas de este crítico cultural marxista, en el valor que la obra de arte tiene para quienes la producen y la consumen. La hipótesis que se trabaja en este texto es que la obra de arte que funciona como dispositivo de memoria o que en general se inscribe dentro de esa tendencia que podríamos denominar como "arte de la conmemoración" no se desprende del aura, de su "acontecer mágico", de su encargo metafísico a través del cual se trae al presente la imagen de un alguien del pasado, sino que la experiencia profana se reactualiza y se reelabora con esa objetividad del "objeto artístico", en este sentido el "valor para el culto" no se separa del "valor para la exhibición". Lo que sí ocurre es que el valor de culto se desprende de la esfera privada, del mundo de lo familiar y lo doméstico y aparece en la escena pública, se socializa el dolor, se arma un duelo colectivo, un ritual donde emerge un sujeto víctima

#### IV

¿Arte político, politizado o politiquero?

#### Referencias bibliográficas

- Arjuch, L. (2010). El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Blanco, P. (2011). Explorando el terreno. En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte, & M. Expósito, Modos de Hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa (págs. 23-50). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Bourriaud, N. (2006). La Estética Relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Borges J. L. (1956). Funes el memorioso, en, Ficciones, Buenos Aires, Emecé Editores
- Foster, H. (2001). El artista como etnógrafo. En H. Foster, El retorno a lo real. La vanguardia a finales de siglo (págs. 174-207). Madrid: Ediciones Akal.
- Foucault, M. (2008). Nietzsche, la genealogía, la historia. Valencia, España, Pre-Textos.
- García Márquez G. (2007). Cien años de soledad. Edición conmemorativa. Real Academia Española. Bogotá, Grupo Editorial Norma S. A.
- Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria. El arte de archivar y recordar. Materia 5, 157-183.
- Halbwachs, M. (2004a). Los marcos sociales de la memoria. Barcelona: Anthropos.
- Halbwachs, M. (2004b). La Memoria Colectiva. Zaragoza: Prentice-Hall de España.
- Olaya V. & lasnaia M. (2012). Estatización de la memoria: formación y espacio de lo político. Revista Colombiana de Educación, (62), 117-138.
- Pini, I. (2001). Fragmentos de Memoria. Los artistas latinoamericanos piensan el pasado. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Subcomandante Insurgente Marcos (1998). La historia de la medida de la memoria, en, El Viejo Antonio, México, Ediciones Eón.
- Riño, P. (2005). Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias. Iconos: Revista de Ciencias Sociales (121), 91-104.
- Richard, N. (2007). El régimen crítico del arte en tiempos de globalización cultural. En N. Richard, Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico (págs. 79-93). Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Rubiano, E. (2015). El arte en el contexto de la violencia contemporánea en Colombia. Recuperado el 13 de octubre de 2015, de <http://esferapublica.org/nfblog/arte-contexto-violencia/>
- \_\_\_\_\_. (2014). Arte, memoria y participación: ¿dónde están los desaparecidos?. Hallazgos (23), 31-48
- Traverso, E. (2007). Historia y memoria. Notas sobre un debate, en, Franco M. y Levin Florencia (compiladoras). Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción. Buenos Aires, Paidós.



# Marina Reyes Franco /

## Puerto Rico

# NO SOMOS HUÉRFANOS: LA RECUPERACIÓN DEL OLVIDO

Puerto Rico es una isla caribeña, colonia de España a partir de 1493 y de Estados Unidos desde 1898. Nuestro status actual es el de "Estado Libre Asociado", colonia de facto pero sin reconocimiento de las Naciones Unidas.

Hay tres partidos políticos históricos que definen sus plataformas de gobierno a partir de su preferencia de status. Actualmente la isla se encuentra sumida en una profunda crisis económica. Precisamente por el régimen colonial imperante, la cultura siempre se ha visto como un espacio a controlar. El desarrollo de un nacionalismo cultural que a la misma vez no afecte el status político de la isla, ha sido clave para el mantenimiento del status quo. La cultura oficial de los años cincuenta fue paulatinamente reemplazada por las posiciones de desilusión y disidencia de los artistas a partir de finales de los años sesenta. Estos son algunos de los hechos que recrudecieron las posiciones políticas de la época.

En el contexto del Museo de la Memoria, quiero traer a colación ciertos gestos y acciones gráficas o performáticas realizadas por artistas y poetas en Puerto

Rico, particularmente en la década de los setenta, que han quedado mayormente fuera de la historia del arte local. Propongo hacer un recorrido breve e incompleto y luego trazar unos paralelismos con la actualidad y las formas en que se están utilizando los recursos del arte para hacer política ahora. Algunas de las historias que he recopilado tienen una historia oral particular y otras las contaré yo.

El artista Nelson Sambolín nos cuenta sobre esta acción realizada en el fuerte San Felipe del Morro en julio de 1976: "Bajamos la bandera americana, la tiramos al mar e izamos la puertorriqueña. La guardia ordenó el desalojo inmediatamente. En el revolú, nos 'desalojamos' junto con la muchedumbre y salimos. Todavía nos están buscando." En 1979, un grupo entre los que se encontraban los artistas y poetas entraron a la inauguración de la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe para protestar el asesinato político de unos jóvenes por el gobierno de turno. Ellos desplegaron una tela con las siluetas de los jóvenes independentistas asesinados en el Cerro Maravilla y la frase "artistas repudiamos asesinatos en Maravilla...". Las siluetas, postradas horizontalmente, estaban rodeadas de seis pares de pisadas, presuntamente las botas de los policías asesinos, en forma de una estrella. La grabadora Yolanda Pastrana recuerdo: "La pancarta la hizo Sambolín y fue bien planeado. Nos reunimos en la entrada, subimos con



ella enrollada, él, Luis Maisonet, creo que Luis Alonso y yo. La amarramos de los balaústres y justo en el momento en que el Jurado Internacional de la Bienal leía el laudo, quedó interrumpido cuando la desplegamos. Toda la prensa se volteó, dejando atrás la ceremonia y hubo un gran reperpero. Gritamos algo sobre los asesinatos de Maravilla, imagínate, cuando todavía circulaba la versión oficial, aunque desde el periódico Claridad se acusó a Carlos Romero Barceló desde el primer momento. Inmediatamente después, los organizadores de la Bienal subieron, hubo jaleo, discusión y algún forcejeo cuando intentaron arrancar la pancarta porque no los dejamos. Creo la retiró el mismo Sambolín, ese detalle no lo recuerdo tan bien. Y, por supuesto, nos botaron." Según Graciela Franco, una de las artistas participantes, esta no fue la única vez que se utilizaron las siluetas para denunciar los asesinatos: Sambolín hizo "las siluetas de los muertos [del Cerro Maravilla] sobre unas maderas que luego se utilizaron para señalar los muertos en la calle," llevando entonces la protesta como graffiti, señalando escenas del crimen en lugares más visibles

Según Franco, durante la campaña electoral de Romero Barceló de 1980, éste hacía cabalgatas por los pueblos y se marcaba su paso pintando herraduras en el pavimento; éstas luego eran intervenidas con las siluetas de los muertos hechas por Sambolín. Durante la misma inauguración de la Bienal del 79, otro grupo de personas organizado por Luis Stephenberg realizó un performance en protesta por los presos políticos puertorriqueños en los Estados Unidos. En la secuencia de fotos obtenida, se observa a un personaje principal que, con el rostro pintado y portando la bandera de Puerto Rico, aparece como ahorcado desde el primer nivel del edificio donde se desarrolla el evento.

Otras acciones más violentas en un sentido metafórico fueron realizadas por el artista Carlos Irizarry, quien también era grabador, diseñador, director de arte, y fundador del Centro Nacional de Arte en el Viejo San Juan. Irizarry se haría notorio por lo que su abogado aseguró eran performances y arte conceptual, si bien dichas acciones han sido más que nada historias contadas de boca en boca, o mencionadas en artículos

periodísticos, que incorporadas en su corpus de obra. La reconstrucción de los hechos es difícil aún contando con entrevistas y notas periodísticas, puesto que la posición del artista respecto a su "obra" varía, y algunos datos y fechas no concuerdan. Lo que sí sabemos es que entre 1976 y 1979, Irizarry se embarcó en la realización de una serie de intervenciones públicas relacionadas con la política puertorriqueña, la situación colonial y los presos políticos, que le llegaron a costar cuatro años de cárcel. Irizarry hizo declaraciones como portavoz de un ficticio Ejército de Liberación de Puerto Rico y expresó sus planes de "volarle la tapa de los sesos" al Presidente Ford en un ataque suicida en que los miembros del Ejército "atarían explosivos a sus cuerpos y detonarían los cartuchos cuando lograran estar cerca del Presidente." En todo caso, Irizarry amenazó de muerte al presidente Ford. El



artista fue arrestado hasta que terminó el evento. En la declaración ante la corte aseguró ser inocente: I am not guilty. I am acting as an artist in defense of Puerto Rico. I am a man of peace. [...] The so-called threat constitutes an artistic representation of my protest over Puerto Rico's colonial condition. It is conceptual art. Según una declaración del Comité Pro Defensa de Carlos Irizarry, "la alegada 'amenaza' no fue una 'amenaza', sino una obra de arte de protesta dentro del medio del Arte Conceptual, titulada: Homenaje a los Presos Políticos Nacionalistas", reconocido medio en el mundo del arte contemporáneo." En esa ocasión, Irizarry fue dejado en libertad.

En 1979, ya durante la presidencia de Jimmy Carter, Irizarry entrega su departamento, deja sus posesiones a su ex esposa y se muda a un hotel, desde donde escribe una carta dirigida al presidente exigiendo la liberación

de los presos políticos puertorriqueños y amenaza con explotar un avión de American Airlines. Mientras estaba en Washington D.C., Irizarry escribió en unos sobres de correo "This is an explosive message", y dentro de los sobres una nota que decía "This is the Puerto Rican Liberation Army, if you do not liberate the Puerto Rican Nationalists Prisoners, we are going to blow up the American Airlines Flight number XXX. Please, send this message to President Carter so he can liberate them." Según Irizarry, la planificación tomó mucho tiempo y "que todo me salió según mi concepto del arte conceptual," aunque inmediatamente se contradice diciendo que su amenaza "se convirtió en arte conceptual por mi abogado. Pero era real, era terrorismo." En esa ocasión, Irizarry no tuvo tanta suerte y su defensa de arte conceptual no se sostuvo y estuvo en la cárcel 4 años.

Las elecciones de 1980 en Puerto Rico marcan un momento muy importante en la historia del país, no solamente porque el gobernador Carlos Romero Barceló, del PNP, logró una cuestionada y estrecha victoria, sino también porque marcó un hito en la intervención ciudadana y artística en la política isleña a través de una campaña independiente llamada El Gobierno Araña. Esta campaña fue llevada a cabo por el Comité Pro Defensa de la Cultura Puertorriqueña, un frente amplio de trabajadores de la cultura que se unieron bajo el pretexto de hacerle frente a una serie de "leyes de la cultura" propuestas por Romero Barceló en 1979. Estas leyes proponían la creación de una compañía que actuaría como entidad "sombrija" para otras corporaciones culturales, debilitando efectivamente al ICP en cuanto a recursos y dimensión de su influencia. La campaña también constituyó la cristalización de un movimiento cultural de oposición que llegó a su máximo punto de agitación en las elecciones de 1980, culminando una década de creciente persecución política, y lo que el sector independentista consideró como ataques a la cultura puertorriqueña. El caso específico de la campaña del Gobierno Araña consistió en una gráfica y una canción distribuidos como afiche, adhesivos, y disco EP, además de anuncios en la radio y prensa.

La campaña, conceptualizada por Edwin Reyes, fue realizada gráficamente por Graciela "Gache" Franco. Según lo recuerda Elsa Tió, una de las colaboradoras del Comité: "Esas décimas creadas por el poeta Edwin Reyes causaron sensación. El símbolo de la palma como una

araña captó, junto sus palabras, la atención del pueblo al denunciar el asalto al ICP y los asesinatos del Cerro Maravilla. Una persona se me acercó porque quería grabarlas para regalar al Comité y reprodujo 1000 casetes. El pueblo clamaba por que quería tener una copia. Se los entregue a Edwin, que los repartió y vendía en la librería Bell, Book and Candle donde él trabajaba entonces. Encima del cassette se le pegó un sticker con el logo que hizo Gache. No me olvidó que una persona indignada llegó a comprar uno de esos cassettes y alquiló un carro con un altoparlante para pasarlo a todo volumen por la urbanización que vivía. Era un desquite ante tanta rabia contenida." Originalmente inscrita dentro de la historia política del país, la imagen y disco fueron posteriormente incluidos en el 2004 en la ya consignada muestra Inscrit@s y Proscrit@s: Desplazamientos en la gráfica Puertorriqueña, curada por Margarita Fernández Zavala. Esta exhibición formó parte de la Iera Trienal Poli/gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe en 2004. Otra pieza crítica a ese gobierno es Queremos a Carlos Romero Barceló, un performance de Nelson Rivera. Realizado originalmente en 1979, ha sido ejecutado varias veces en diferentes décadas, siempre por el autor pero también acompañado de instrumentos musicales y otras voces pregrabadas.

"25 de octubre de 1977, 29 miembros del Comité de Nueva York para la Liberación de los Presos Políticos Puertorriqueños tomó control de la estatua e igualmente colocaron una bandera puertorriqueña en la corona de la estatua. Los protestantes reclamaban la independencia de Puerto Rico, protestaban en contra de la discriminación en contra de los puertorriqueños en los Estados Unidos y exigían la liberación de los prisioneros políticos puertorriqueños." En una acción similar, el 5 de noviembre de 2000, Alberto De Jesús Mercado, mejor conocido como "Tito Kayak" y 5 otros activistas viequeses salieron a la plataforma de la Estatua de La Libertad y Kayak colocó una bandera puertorriqueña en la corona de la Dama de la Libertad. Kayak y los otros protestaban la ocupación y uso por parte de la marina estadounidense de la Isla de Vieques para ejercicios militares que incluían el uso de munición viva o real.

Durante los años de protestas y desobediencia civil previo a la salida de la Marina en 2003, los pescadores viequeses utilizaban sus barcos para entrar en zona restringida e interrumpir las prácticas militares. Otro

recurso que utilizaban era arrojar globos con pintura a los barcos militares para taparle el código de identificación y así inutilizarlos por un tiempo, dandoe otro significado al término "action painting". El activista Tito Kayak primero se hizo famoso en la isla por unirse a los pescadores en actos de desobediencia civil en su kayak. Años más tarde, utilizó ese modo de transportación para navegar desde Venezuela hasta Puerto Rico, un tramo que se cree hicieron los primeros pobladores de la isla, exigiendo la libertad para Oscar López Rivera, un preso político puertorriqueño, y el más antiguo del mundo.

PLAY algunas artes al azar del video de Mickey Negrón: <https://www.youtube.com/watch?v=6ZG0kL67z8s> Hasta ahora he presentado varios ejemplos de trabajo político con elementos estéticos de distintos niveles de intencionalidad, muchos refiriéndose específicamente a la independencia de Puerto Rico, represión, abusos por parte de la Marina de Estados Unidos y a los presos políticos puertorriqueños. Ahora quiero dar un salto en el tiempo a asuntos de gobernabilidad, y quiebre social y económico que están afectando al país y cómo varios grupos de artistas y gestores estamos reaccionando.

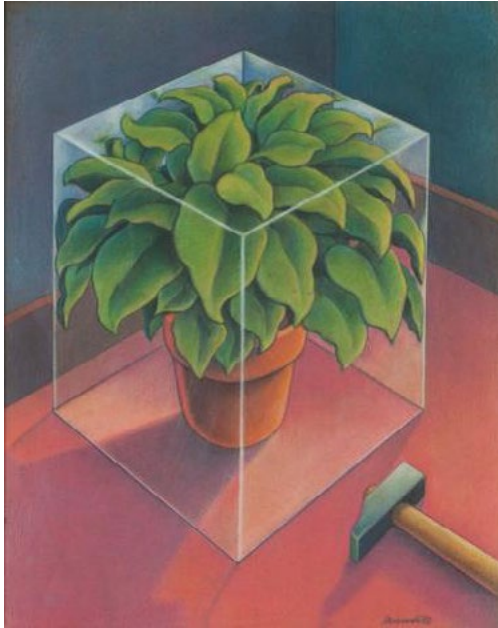
En febrero pasado, el actor Mickey Negrón realizó esta acción durante una marcha en oposición -mayormente compuesta por iglesias protestantes y otros grupos de religiosos de derecha- a la decisión del gobierno de integrar la perspectiva de género en el currículo de escuela pública Dice Mickey: "En esta pieza trabajo con mi pueblo Aibonito, la industria de los pollos, mi familia y el amor. Es una autobiografía documental ficionalizada. Soy un artista del cuerpo. Un creador que recurre a situaciones reales para insertarme con libertad y estética en lo que me preocupa. El asunto de la desigualdad de género y la iglesia han sido dispositivos en la mayoría de mis trabajos. Con este trabajo culmino un año de proceso íntimo y lo llevo al cuerpo social. A los miles de cuerpos vulnerables. Reconozco la incomodidad y provocación que causó mi presencia en esa marcha y me siento muy satisfecho. No fueron ellos los únicos incómodos. Yo también. Estaba solo. En medio de quienes con su discurso me catalogan como aberración y me niegan derechos. Así que me parece justo el asunto de la incomodidad. Fue un miti-miti. Gracias a todas y todos los feligreses que me abrazaron y oraron por mí y conmigo. Han completado la pieza al embarrarse de miel y plumas en sus muestras de amor divino. Al compadecer a

este pobre maricón perdido. Mis plumas quedaron esparcidas en la calle de protesta y fijas en su memoria doctrinada. Mis nalgas prótesis y mi crica peluda eran el mismo diablo empoderado del hombre que se supone haya en mí."

Quisiera señalar algunos hechos recientes que tienen que ver con la mala utilización de fondos públicos, la idea de que toda construcción es evidencia de progreso y la bancarrota del estado. El primero es el activismo en oposición al proyecto Paseo Puerta de Tierra - desde fines del año pasado las comunidades vecinas del Viejo San Juan y Puerta de Tierra nos percatamos de que el gobierno tenía planeado una construcción faraónica en una zona costera. Lo que en un principio era una lucha casi ambientalista de desobediencia civil y ocupación del espacio, ha terminado convirtiéndose en algo más amplio. El paseo actualmente en un símbolo de todo lo que anda mal en el gobierno: clientelismo, corrupción, falta de respeto al ambiente y tener sin cuidado las finanzas del país, puesto que todo se financia con dinero de la deuda que tiene al país en crisis. Entre los vecinos que también somos parte de la comunidad más amplia de artistas, contribuimos con diseños, reuniones comunitarias, y exhibiciones y recitales en espacios abandonados o en desuso que van a la par de las acciones legales de otro grupo. La estación de información a la comunidad, ideada por el vecino artista Jesús "Bubu" Negrón, con diseño gráfico de Olga Casellas, es trabajo político real sin pretensiones dentro del mundo del arte, pero creado utilizando las herramientas que los artistas tienen en la cabeza y la mano.

Me gustaría finalizar con estas imágenes de una convocatoria espontánea que hiciera la artista Beatriz Santiago Muñoz la semana pasada. La publicación de un informe de unos ex funcionarios del Fondo Monetario Internacional sobre la situación económica del país en el que recomiendan medidas terribles de austeridad ha causado furor. En cuestión de días se han organizado varias reuniones y asambleas convocadas por agrupaciones civiles, mayormente fuera de líneas partidistas. Este domingo, los que nunca hemos formado parte de organizaciones políticas formales nos estaremos reuniendo en un anfiteatro que el gobierno tiene abandonado hace años. Me parece muy poético que sea en una estructura legado arquitectónico griego donde estaremos magnificando nuestras voces.





Poder llegar a ser  
Técnica Pastel (45 x 57 cm.), 1978.

Edgardo Donoso Santini /

Argentina

# ESCENARIOS POLÍTICOS DE LA IMAGEN

## Reflexiones en torno al texto de Gonzalo Abril, Cultura Visual de la Semiótica a la Política, (2013)

*De todos modos estos artistas saben que lo único revolucionario en esta ciudad -y quizás en todos lados- es la ambigüedad del lenguaje. La posibilidad de decir desde la subjetividad.*

*(Rafael Sendra, 1988: 66)*

La propuesta para esta presentación, inscripta en el proyecto "Fe de erratas" de Pierre Valls al cual fui gentilmente invitado, está relacionada con el arte y la semiótica, como así también con la política, lo que le da pertinencia con el tema general del encuentro. Por lo tanto vamos a hacer una especie de acercamiento o de recorrido no exhaustivo desde el texto de Gonzalo Abril Cultura visual: de la semiótica a la política (2013), al que conectaremos con el proyecto de curaduría de la muestra del artista rosarino Alberto Macchiavelli, en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino durante agosto y septiembre de 2015 con el fin vislumbrar sus líneas curatoriales.

El libro de Gonzalo Abril está dividido en dos grandes partes: la primera "Textos y culturas visuales", en el que profundiza en las herramientas metodológicas, teóricas y epistemológicas del campo de la semiótica y la segunda parte llamada: "Escenarios políticos de la

imagen”, dividida a su vez, en tres capítulos que tratan sobre el impacto que las imágenes tienen en el campo de la política, su uso y manipulación, lo que también podríamos llamar el nivel de una pragmática de la imagen. Dentro de esta segunda parte, el quinto capítulo “Vanguardia consumada, vanguardia consumida: el imaginario capitalista”, es justamente en el que va a concentrarse en una cuestión que está relacionada con el arte y la política, puntualmente en el apartado titulado “Tres paradojas del surrealismo”. La política no sólo puede ser definida como una lucha por el poder, sino también como una toma de decisiones, aún en lo cotidiano: de este modo cuando alguien decide encarnarse en una dirección, y no en otra, está realizando una administración de sus energías, de sus intereses, lo que sin residuo es también una actitud política. Por eso entendemos, desde este proyecto, que las decisiones del artista en relación con su producción pueden ser consideradas como gestos políticos.

En una visita que realizara el semiótico argentino Oscar Steinberg (1936) años atrás en nuestra ciudad dictó una conferencia donde el eje central se refería al modo como las vanguardias artísticas habían fracasado en su intento de conectar el arte con la vida, mientras las operatorias de estas vanguardias habían sobrevivido, reabsorbidas por el capitalismo tardío. De este modo los procesos de sensibilización que el arte de la vanguardia había tomado como recurso para movilizar al público seguían desarrollándose en lo contemporáneo pero en los medios de comunicación, donde por ejemplo, si tomamos un noticiero en la modernidad, podríamos encontrárbamos a locutores omniscientes, que presentaban la noticia de modo formal, de manera objetiva, entre comillas. Mientras que en los noticieros más actuales nos encontramos con locutores que sonríen, conversan y se hacen bromas entre ellos. Se encuentran más familiarizados a los efectos de lo sensible, mostrándose más patéticos en relación con el público.

En el texto de Gonzalo Abril, que antes señalaba más arriba, comienza reflexionando sobre el hecho de que los Estudios Culturales han trabajado mucho sobre la relación entre la cultura popular y la cultura de masas. Incluso en ese proceso de transculturización que implica el pasaje de las culturas nacionales a los ecosistemas culturales, propiciados tanto por los medios tradicionales como por el ciberespacio. También se señala que

el estudio de los vínculos entre la vanguardia, tanto literaria como artística, y esa cultura de masas ha sido menos trabajado, por lo que se propone realizar un análisis en relación a esto último, poniendo especial énfasis en el surrealismo. Así destaca la presencia de tres grandes paradojas: la primera tiene que ver con la relación quebrada entre el surrealismo y la tradición. Es sabido, dice el autor, que los surrealistas han intentado constantemente establecer una separación con el pasado, incluso seleccionan sus posibles antecesores con mucha atención, como son el Conde de Lautréamont, el Marqués de Sade, donde se nota una preferencia por el campo del gótico. Sin embargo este quebrantamiento con el pasado puede ser pensado a partir de una genealogía entre ciertas prácticas anteriores y el desarrollo del surrealismo mismo. La segunda paradoja trata sobre el surrealismo y la cultura de masas, donde van a entrar en oposición algunos conceptos, como es el caso de la imaginación, la que puede ser pensada como un espacio para la liberación al tiempo que puede ser entendida como un recurso para el control. La tercera paradoja habla del surrealismo y la lógica cultural del capitalismo a través del cual también aparecen ciertas apropiaciones, como lo sostenía Steinberg, al considerar, por ejemplo, ciertos fenómenos que la vanguardia intenta generar como espacios críticos en relación con la cultura de masas, para luego ser reincorporadas por ésta. Sobre todo aquellas formas que tenían un claro interés por quebrantar la linealidad del pensamiento dominante, o que se preocupaban por la recuperación de recursos plásticos que hablen desde otro lugar. Ahora estableciendo una conexión con lo que señalamos antes podemos pensar que Macchiavelli también va a intentar lograr un lugar de resistencia desde la pintura, pero ese lugar no tiene que ver con una utilización solamente de lo formal, hay también un renunciamiento de los contenidos semánticos en sus obras.

En este punto podemos poner sobre la palestra a otro autor: Jacques Rancière con su libro *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*, en el cual, el octavo de sus catorce capítulos justamente habla del arte decorativo como arte social. En él se ponen en tela de juicio el lugar que tenemos algunos de nosotros, en relación a cómo pensamos el arte clásico, o sobre qué es una obra de arte. En este breve capítulo el autor hace todo un recorrido sobre la necesidad de pensar en ciertos cambios en relación a cómo concebimos el arte. Cita

a Ruskin, sobre todo cuando este autor señala el texto “las piedras de Venecia” escrito en el 51, pero del que en el 53 publica el volumen dos y tres, y donde uno de sus capítulos está dedicado a la naturaleza de lo gótico. Rancière va a decir que este capítulo no es solamente una mirada nostálgica por el arte de la edad media sino que en realidad es una nueva concepción del término arte. Recordemos que antes señalamos que el pintor Macchiavelli había escindido a la ilustración, ligada al comercio, a la forma de ganarse la vida, de su práctica artística, pensada como una cuestión elevada, libre. Por el contrario, Ruskin, tiene un concepto por el cual el verdadero arte no es el que las clases burguesas van a considerar como tal, sino aquel arte que es aplicado, funcional. En lo habitual se piensa una separación entre artistas y artesanos, sin embargo en esta perspectiva la tensión del peso positivo se lo lleva el arte aplicado. Para este autor, este tipo de arte propicia el habitar y también el expresar la comunidad, el estilo de las personas, pero en su conjunto. Mientras que la idea de arte que todos tenemos en la cabeza, en general, sería la que está ligada con la individualidad, aunque sea ésta una resistencia a los fenómenos sociales, o que sea crítico, pero en el fondo no expresa la habitabilidad ni ese nivel de expresión que exige la comunidad a la cual este arte pertenece. Se concentra en la naturaleza de lo gótico, contrapuesto al simbolismo, reflexionando desde Hegel y Kant sobre estas cuestiones. Para Hegel, por ejemplo, el arte simbólico adquiere mejor el concepto de la razón cuando se aplica a las técnicas de las herramientas, mientras en lo gótico va a suceder una expresión del individuo con cierto grado de imperfección, pero en ese desajuste el sujeto se expresa en la comunidad a la cual pertenece. Por eso decíamos que este gótico ruskiano es un paradigma social del arte y no una nostalgia de un momento histórico. Presentamos esta paleta teórica de posibilidades a partir de este artista que presenta de una manera diferente la producción según se trate de un arte menor como la ilustración o de uno mayor como la pintura, según suponemos en sus propios criterios.

### Resistencia sensible desde la sintaxis plástica

Dentro de una caja de cristal yace una planta de hojas verdes, sin flores. La planta, en una maceta roja, ocupa casi todo el espacio dentro de la campana. El escenario es un rincón de luz misteriosa (no se puede estar seguro de cuál es su fuente). Un tercer elemento se dispone

junto: un martillo con mango de madera. Aunque de gran realismo no bastaría decir que es un bodegón o una naturaleza muerta, más parece la visualización mental de una idea. Son los exponentes conceptuales de una campana transparente, una herramienta, una maceta y por supuesto el recoveco, despojados de sus individualismos o accidentes que los harían únicos. Todos los objetos reposan, permanecen inmóviles, pero al mirar la escena nuestra mente -sin detalles que la distraiga- genera un movimiento narrativo casi involuntario: piensa que puede usar el martillo para romper el vidrio y liberar la planta. Si hemos comenzado por esta obra de Macchiavelli es porque en ella encontramos un equilibrado mestizaje: los talentos como ilustrador, los de pintor y los de crítico social se conjugan en ella.

### Prolegómenos artísticos de Alberto Osvaldo Macchiavelli

Su semblanza reducida comienza de este modo: “Alberto Macchiavelli: Pintor, grabador, diseñador gráfico e ilustrador”. Desplegar en el Museo la obra gráfica, los bocetos, los grabados y las pinturas de este artista, pretende dar a conocer un abanico más complejo de su rica producción y establecer un vínculo en su “hacer” entre lo que tal vez él consideraba separado: la producción artesanal y la expresión artística. No deja de ser notorio que su apellido puede cambiar de un cuadro a otro, verbigracia, “Maquiavelli 85” (margen inferior derecho) y en otra obra “Macchiavelli 2006” (margen inferior derecho). En un principio (según nos aclara su amigo Alberto Mirtuono) “... firmaba tímidamente la fonética de como él escuchaba que nosotros lo llamábamos: ‘Maquia’; pasados los años, y habiendo perdido la vergüenza, se atrevió a mostrarse de cuerpo entero: Macchiavelli”. Incluso en algunos catálogos, luego de su apellido, entre paréntesis y en minúscula, aparece la palabra “(maquiaveli)” que es el modo correcto cómo debemos pronunciarlo. Nace en Rosario -el segundo de cinco hermanos, dos de los cuales serán mellizos-, el 29 de septiembre de 1936. Su padre -con 23 años-, junto a otros amigos son enviados a este país una vez que saben que corren peligro, pues aparecen en una lista de los que protestaron contra el fascismo de Mussolini. Su madre en cambio nace aquí de una joven pareja italiana que, con 19 ella y 21 él, son enviados a Argentina. Desde niño se reconoce en

él un talento para la representación, para el dibujo: "Las pinturas de Alberto Macchiavelli son un rodeo al mundo de lo cotidiano marcado, durante los primeros tiempos de su vida, mientras pintaba con carbón las paredes del patio de su casa y que, con el devenir de los años, se aferró a una observación constante e inteligente de la naturaleza" (Alicia García, 2008). A los 18 años pintaba con motivos carnavalescos un club cercano a su casa. Antes de llegar a quinto año, abandona el politécnico para comenzar en 1966 sus estudios en la Escuela Provincial de Bellas Artes y al retorno del servicio militar ingresa a la Escuela Municipal de Artes Plásticas Manuel Musto. Dos años después concurre al Taller "Diez 43" con Estanislao Mijalichen y Rodolfo Elizalde. Se manifiesta cómodo en el Diseño Gráfico y la Ilustración desarrollando, desde 1957, un estilo que lo hace reconocible fácilmente: colores brillantes, alto nivel icónico, tratamiento de la imagen a mitad de camino entre fiel representación y estimulante objeto lúdico. Trabaja en la agencia Publicidad de Hoy, por cinco años, luego en la Federación Agraria -en su revista Agro Nuestro y en su diario La Tierra-, por quince años. En Forma hasta mediados de la década del 90. Hará muestras con una temática de tango y de humor. Participará a su vez en la revista Risario. Cuando en 1976 se produce otro golpe de Estado cívico-militar en la Argentina, y Rosario sufre la represión y la censura, Macchiavelli "conforma el Grupo Rosario integrado, además, por Elizalde, Ghilioni, Roxana Celman, Néida Curvale, Celia Fontán, Arnoldo Gualino, Claudio Gutiérrez y Daniel Scheimberg." (Rojas, 2008: 9) En 1979 recibe el tercer Premio en Pintura en el XIII Salón de Artistas Plásticos Rosarinos. Recibe el primer Premio Medalla de Oro en Pintura en el XV Salón de Artistas Plásticos Rosarinos en 1981. Ese mismo año es invitado por el director del MMBAJBC, Rubén de la Colina, junto a Rodolfo Elizalde y Emilio Ghilioni, a exponer en el Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino de Rosario (octubre-noviembre), al tiempo que el diario Rosario lo elige como el artista destacado del año. Ese mismo año se disuelve el Grupo Rosario. Al año siguiente es invitado junto a Elizalde y Ghilioni a los museos Sor Josefa Díaz y Glucellas de Santa Fe y Genaro Pérez de Córdoba. Con el retorno al país de la democracia en 1983, y con la intención de volver a aunar fuerzas para trabajar y difundir su producción, Macchiavelli, junto a otros artistas, funda APROA (Artistas Plásticos de Rosario Agremiados). Se encontraban también estos artistas: "Ghilioni, Elizalde,

Gatti, Nelly Arias y Rodolfo Perassi, entre otros". (Rojas, 2008: 74) En 1984 recibe el Primer Premio en el concurso de afiches 40 Años de Amigos del Arte de Rosario y es invitado a la muestra 100 años de Pintura Rosarina en el Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino de Rosario organizada por la Bolsa de Comercio de Rosario. Expone en la Galería Praxis Sucursal Santa Fe y también gana el Primer Premio de Pintura en el Primer Salón de Venado Tuerto de Santa Fe en 1985. Es invitado a exponer en 50 Años de Pintura Argentina (1930-1980), exposición incluida en los actos de la XIV Conferencia General del Consejo Internacional del Museo (ICOM), realizada en el Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino de Rosario (Santa Fe), entre los días 2 de Noviembre al 31 de Diciembre de 1986. Por ese entonces se dirá de su producción: "Macchiavelli objetiva sus flores y naturalezas efectuando una transcripción de lo cotidiano a lo mágico, insuflando sus concepciones en salvaguarda de la verdad estética, con humildad y coherencia". (Martínez Dufour, 1986) Al año siguiente -1987-, participa en Rosario de la muestra Tres pintores Argentinos. Rodolfo Elizalde. Alberto Macchiavelli. Emilio Ghilioni. "Asimismo, la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario lanza la publicación Tres Pintores Argentinos. Rodolfo Elizalde. Alberto Macchiavelli. Emilio Ghilioni, con textos de De la Colina, Clelia Barroso, Rafael Sendra, Jorge Taverna Irigoyen y José Luis Vittori". (Rojas, 2008:75) Con el tiempo se afianza el trío con Elizalde y Ghilioni, y de este modo explican, en el prólogo de dicho catálogo, los motivos de su amistad y compromiso en los difíciles momentos sociales que les ha tocado vivir: "En ese contexto surgió nuestro grupo de trabajo, fruto de una elección deliberada, fundado en el afecto, la solidaridad y el mutuo reconocimiento que privilegió la producción, alentando el desarrollo individual, apoyados en nuestros amigos, en nuestros colegas pintores, en los maestros pintores rosarinos, algunos descubiertos en la trastienda, enterados en la indiferencia de nuestra soberbia colonizada". (Barroso et al., 1987: 1) Se presenta en la muestra colectiva: Barroso, Elizalde, Ghilioni, Macchiavelli, Sinópoli, en Rosario, en la galería Raquel Real del 17 de octubre al 6 de noviembre de 1990 y en el mismo año realiza su primer viaje a Italia por varios meses. Recuerda su amigo Mirtuono que fue Guingo Sylwan quien lo presenta en Italia, siendo "la clave para sus muestras y sus ventas en Milano". En 1991 es invitado a

exponer en el Mexic-Arte Museum de Austin, Texas, Estados Unidos. Al año siguiente expone en Perugia (Italia) en la Muestra "Argentina en Umbria 1992", representando a la Argentina. En el 2000 viaja nuevamente a Italia pero extraña mucho a su familia y regresa. Antes de cumplir sus Bodas de Oro de casado, el 12 de octubre de 2010, falleció en Rosario, a la edad de 74 años. Post mortem se le otorga el "Destacado reconocimiento a la trayectoria" en el Programa El Sonido de mi Gente, creado por Liliana Perosis.

### Sobre su obra desde el afecto

"Vos le dabas a mi papá, además de la familia, una tela para pintar con óleo, el mate y tango de fondo y con esas tres cosas él era feliz" -nos contará su hijo Gustavo en una entrevista inédita. Aunque tenía caballetes para pintar, prefería pegar la tela a la pared y pintar incluso varias obras al mismo tiempo -nos relata con cariño su esposa Vilma en la misma entrevista. Cuando algo dentro de la casa le llamaba la atención, como por ejemplo los hijos dormidos, las macetas con malvones mustios, las frutas recién llegadas del mercado, los floreros transparentes, lo primero que hacía era dibujarlo. Anotaba también el nombre de los colores al lado del boceto o incluso los pintaba para recordarlos mejor. Trazaba líneas para poder pasar el dibujo al cuadro más grande. Va sin el modelo, pintaba. "Él era un bohemio; no le interesaba la venta y a mí tampoco, yo era feliz viéndolo pintar tan feliz y tan bueno" -nos confesará Vilma.

### Sobre su obra entendida como un decir crítico

Al ver el conjunto complejo de su producción podemos arribar a una temprana hipótesis de lectura: Macchiavelli realiza un trabajo de resistencia crítica desde la sintaxis plástica. La sintaxis estudia, para decirlo simplemente, la relación entre un signo y otro signo. Por ejemplo, en lo visual, los colores entre sí, o la composición interna de un cuadro. Sin embargo hoy sabemos que parte del "sentido" (que por cierto, estudia la semántica) reposa en la sintaxis de los enunciados. Aquí entendemos un cuadro, un grabado o una ilustración como un texto, un discurso, como un enunciado. Rafael Sendra, al referirse acertadamente a las obras de Elizalde, Macchiavelli y Ghilioni, señala que "...resisten a la agitada corrosión de las formas sin entrar en el vanguardismo ni en la experimentación. Prefieren trabajar

el 'sentimiento' de un 'delicado' mundo 'representativo' que tiene que ver con lo 'real'. Esta es una posición aparentemente 'acrítica' del mundo con respecto al pintor que pinta. Pero que compromete seriamente al espectador que mira y la pintura queda quieta". (1988: 67) El secreto en la pintura de Macchiavelli involucra la "forma", especialmente desplaza la preocupación de su hacer desde el tema -más allá de si se parece a algo del mundo real o no- al "modo en que hace" y los efectos que la obra produce. El mismo autor dirá sobre su pintura: "Me identifico con la simpleza de lo cotidiano, la calidez del intimismo; más allá de la imagen está el estado que ésta logra producir en mi interior. Mi predilección e interés no la define la abstracción o figuración, si la intensidad de sensibilidad que la obra pueda transmitir y logre conmoverme". (Gualino en Historia del Arte en Rosario) Alberto Osvaldo Macchiavelli en su producción enmudece el contenido para protagonizar la forma: hace hablar al color especialmente, a su disposición sobre la tela y, en oportunidades, a cierta inadecuación que genera diversificar la posición del espectador frente a ella. "Muchas veces, no es la interpelación polémica, ni menos aún el grito lo que afianza un estilo. La elaboración sin impaciencia y el mensaje apenas susurrado, suelen ser más efectivos". (De la Colina, 1987) Lo aparentemente anodino de su asunto, la clara conciencia de su pensamiento crítico social y su desbordado talento para la representación (en Semiótica llamamos "talento" a aquello que se consigue sin esfuerzo), lleva a la mirada del fruidor inquieto a desplazar su interés hacia la manera en que se expresa el artista. "Sin embargo, más allá de ciertas incorporeidades, el arte auténtico obedece (casi incuestionablemente) a una raíz testimonial, que a veces es denuncia, pero que otras tantas, es tan sólo un delicioso interrogante sobre el origen de la luz, sobre la eclosión de las formas". (Taverna Irigoyen, 1987) El uso selectivo y obsesivo del color, la composición de una suerte de geometría poética, la propuesta simultánea de diversos lugares perceptivos para una misma escena de la vida cotidiana, ya sea paisaje, urbano o ribereño, retratos o bodegones, en todos ellos se respira una humanidad contenida, un señalamiento mudo, un suceso imprescindible para el alma. Una segunda observación es que el pintor cambia los recursos al pasar de una práctica a otra, me refiero a que por alguna razón no utiliza siempre todo su potencial

como ilustrador al pintar cuadros. Nuestra hipótesis es que el autor separaba el arte desinteresado, elevado de la ilustración, por un lado, como práctica pedestre, por otro. “La distinción entre las bellas artes y las artes aplicadas institucionalizó en las costumbres y en las mentes esta separación entre el trabajo del artista y el del artesano.” (Rancière, 2013: 165). Será, según Rancière, desde Ruskin que este presupuesto quedará puesto en tela de discusión pues el arte decorativo es el verdadero arte, el que puede expresar y hacer habitable el estilo de una comunidad, más allá de los individualismos. Por otro lado, pensamos que no haber utilizado los recursos de la vanguardia (los del surrealismo por ejemplo: negación de la tradición, franca oposición a los discursos masivos, su deriva a la militancia comunista) inutilizó la posibilidad de “reapropiación” que la cultura de masas y el capitalismo tardío hará con las operatorias de este movimiento, más allá de la voluntad de sus protagonistas. (Abril, 2013: 139-162)

### Colofón abierto

Retomemos la obra de la que hablábamos al principio del texto y exploremos juntos semióticamente su potencial simbólico, presentando algunas claves de lectura. Ante la primera mirada no podemos dejar de notar cierto grado de recursividad, al encontrarnos en el interior de un cubo -el rincón- que contiene otro cubo -la caja de cristal-, más el contraste de cálidos y fríos (rojos abajo y arriba azules) en una deliberada compensación con algún desplazamiento para conservar la simetría del cuadro. Teníamos en un ángulo del piso tres elementos: Una planta, una campana de cristal y un martillo. La planta representa, entre otras cosas y desde cierta perspectiva, “las vidas que han tenido un fin violento, se suponen continuadas bajo formas de vegetación en metamorfosis” (Cirlot, 2011: 373). La planta en maceta remite al jardín y éste a “la intimidad de la mano que toca la tierra, tamiza y revuelve el suelo, esparce las semillas o entierra bulbos, arranca distraída una forma de vegetación para dar respiro a otra”. El jardín se conecta a su vez con “los secretos, la mutabilidad, y la posibilidad”. Incluso “las puertas de entrada a los jardines secretos son típicamente invisibles, estrechas, difíciles de encontrar”. (Ronnberg, 2011: 146). Por otro lado tenemos la caja (en nuestro caso de cristal) que, “como todos los objetos que sirven fundamentalmente para guardar o contener algo, será un símbolo femenino”, destacando que las cajas

pueden estar relacionadas, al mismo tiempo, tanto a lo promisorio como a lo devastador, como ocurre en el mito de la caja de Pandora (Cirlot, 2011: 122). Por otro lado el martillo, será un instrumento “dotado de un místico poder de creación” (Cirlot, 2011: 307), como el del dios Marte. Es, al tiempo que una herramienta para moldear, un arma para la guerra. En este sentido, también sugiere el gesto de la inversión, pues si queremos liberar la planta -por ejemplo- deberemos romper el cristal (una acción positiva desde una negativa). “El martillo es lo que permite dar en el clavo, poner las cosas justo en su sitio...” (Ronnberg, 2011: 500).

Ahora consideremos más datos de la obra. Fue realizada por Macchiavelli a la edad de 42 años, en 1978, en técnica Pastel (45 x 57 cm.) y su título es “Poder llegar a ser”. Por ese entonces la dictadura militar argentina organizaba el undécimo Campeonato Mundial de Fútbol, en un país que se plasmaba entre el festejo y la muerte. Mientras se cantaban los goles, otros eran torturados o arrojados al mar. La obra siempre mostrará el instante previo, un momento que la mente, con su imaginación y deseo, dinamiza, pues ni el título resuelve la tensión narrativa y es probable que una palabra pueda ser agregada desde el logo en el nombre de la obra y desde la imaginación puesta en acción en el cuadro. El deseo que revela una utopía (indicado en el término “llegar”), en un momento de temor y peligro como los que se vivían en ese momento, el “poder llegar” a ser... “libres”.

Cuando antes hablaba de “recursividad” me refería a que de algún modo ésta es una materialización de lo que en estética significa que en un gesto del artista está, al mismo tiempo, el artista todo. Como lo señala Eco en su libro *La estructura ausente* (1999), en el capítulo “El mensaje estético”, al decir de Croce, cita “cada representación artística es, en sí misma, el universo, el universo en aquella forma individual, aquella forma individual como el universo. En cada acento del poeta, en cada creación de su fantasía, está todo el destino humano, todas las esperanzas, todas las ilusiones, los dolores, las alegrías, las grandezas y las miserias humanas; todo el drama de lo real es perpetuo devenir, sufriendo y gozando” (pág. 137)

### Referencias bibliográficas

- Abril, G.: *Cultura visual, de la semiótica a la política*, Madrid: Plaza y Valdeés, 2013.
- Alcira García, N.: *texto catálogo de la muestra Plantas y frutos...* de Alberto Macchiavelli en Banco Credicoop, Rosario, 2008.
- Barroso, C.; Sendra, R., De La Colina, R.; Taverna Irigoyen, J.; Vittori, J.L.: *catálogo Tres pintores argentinos: Rodolfo Elizalde, Alberto Macchiavelli, Emilio Ghilioni*, Rosario: Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario, 1987.
- Cirlot, J. E.: *Diccionario de símbolos*, (1997), (16a edición), Anzos: Siruela, 2011.
- ECO, U.: *La estructura ausente*, Barcelona: Lumen, 1999.
- Gualino, A.: “Macchiavelli, Alberto: Pintor y grabador” en *Historia del Arte en Rosario* en línea [http://arnoldogualino.com.ar/macchiavelli\\_alberto.html](http://arnoldogualino.com.ar/macchiavelli_alberto.html) (fecha de consulta 7/6/2015)
- Rancière, J.: *Aisthesis: Escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires: Manantial, 2013.
- Ronnberg, A. (jefa de redacción). *El Libro de los símbolos*, Madrid: Taschen, 2011.
- Rojas, N.: “Emilio Ghilioni: Algunas notas para la lectura inicial de una trayectoria mediada por la revisión de paradigmas arraigados en la tradición artística rosarina” en *texto catálogo Ghilioni. Antológica 1980-2007*, Rosario: Ediciones Castagnino+macro, 2008.
- Sendra, R.: *Rosario, ciudad y artes plásticas*: Salvador Zaino, Lucio Fontana, Leonidas Gambartes, Rodolfo Elizalde, Emilio Ghilioni, Alberto Macchiavelli. Rosario: Dirección de publicaciones UNR, 1988.
- Taverna Irigoyen, J.M.; Matinez Dufour, P. y Diz, H.: *texto catálogo de la muestra Plásticos de Rosario en Pinamar (Temporada 1986) de Alberto Macchiavelli en Galería Privada de Arte*, Rosario, 1986.

/ Mg. Marilé Di Filippo

Facultad de artes,  
Universidad Nacional de  
Rosario



Un análisis del repertorio de protesta debido al asesinato de Pocho Lepratti en el 2001 argentino



/ Mg. Marilé Di Filippo

Argentina

Este trabajo se enmarca en un proceso de investigación más amplio en el que analizamos la gestación, desarrollo y devenir de las nuevas formas de imaginación estética y política desplegadas en Rosario en la década inaugurada con la insurrección popular del 2001 y finalizada hacia el año 2011, a partir de analizar los repertorios de protesta de movimientos sociales y los itinerarios trazados con diferentes colectivos artísticos, a fin de contribuir a explicar las reconfiguraciones que los modos de hacer arte y política experimentaron desde aquel entonces en Argentina. La experiencia que aquí presentamos es clave para desentrañar estas transformaciones en las modalidades de acción colectiva.

# LOS MOVIMIENTOS SOCIALES Y SUS PRÁCTICAS ESTÉTICO-ARTÍSTICAS EN EL NUEVO MILENIO

## Resumen.

En este artículo reflexionamos sobre las prácticas estético-artísticas de protesta de movimientos sociales, como una característica distintiva que han adquirido en el nuevo milenio, centrándonos en el repertorio de protesta generado en Rosario (Argentina) debido al asesinato del militante social Claudio "Pocho" Lepratti. Así, primeramente presentamos algunas consideraciones generales sobre la insurrección popular ocurrida el 19 y 20 de diciembre del 2001. En segundo término, repensamos el modo en que el acontecimiento 2001 visibilizó y generó recursos expresivos -que compusieron estéticas-en-la-calle- y que incentivaron la renovación de los modos de acción colectiva. En tercer término, analizamos algunas intervenciones artísticas visuales y performáticas que compusieron el reper-

torio mencionado. Finalmente, proponemos algunas consideraciones finales sobre el rol que creemos que desempeñaron más allá de su función en la protesta.

## 1. El acontecimiento 2001. Textura de una nueva sensibilidad estética y política.

Hacia fines de la década del 90' la Argentina estaba sumida en las problemáticas derivadas del atroz modelo neoliberal. La desocupación y la flexibilización laboral, las privatizaciones escandalosas, el monumental endeudamiento, el avance de la pobreza y la indigencia y los vergonzosos indultos a los perpetradores de la última dictadura militar, delineaban un paisaje obscuro. El país se encontraba bajo la segunda presidencia de Carlos



Menem quien ejerció sus mandatos entre los años 1989 y 1999. Comenzaba a desmembrarse el consenso social mantenido por muchos años por una sociedad endulzada por la convertibilidad peso-dólar y una falaz burbuja de buena vida propia del inicio de la década. La melodía neoliberal pretendía seguir marcando su compás signado por el repliegue individualista, lógicas privatistas, impunidad y corrupción.

La emblemática experiencia piquetera, que nucleaba a trabajadores desocupados, ya había comenzado a ocupar las calles de varias ciudades del país así como también otras experiencias de lucha social. Sin embargo, no fueron esas señales suficientes para avizorar lo que sucedería en el comienzo del nuevo siglo.

Barricadas, piquetes, manifestaciones, saqueos, enfrentamientos, asambleas, trueques, el aturdir de las cacerolas sonando sin descanso, nos sitúan decididamente en la popularmente llamada "crisis del 2001" que se ha instituido como un momento hito en la historia argentina. La desocupación disparada, los depósitos de los ahorristas retenidos a partir del llamado "corralito"<sup>2</sup>, el desabastecimiento y, en términos generales, las variables de la macro y la microeconomía descontroladas, terminaban de coronar un panorama enormemente complejo en esos días de diciembre.

"19 y 20", desde aquel momento, son sinónimos de insurrección popular, una revuelta que reconquistó, al menos temporariamente, las calles de muchas ciudades del país. La renuncia del Presidente Fernando De la Rúa, luego de haber declarado el Estado de Sitio, los cinco mandatarios presidenciales que se sucedieron sin descanso y la emblemática consigna "¡qué se vayan todos, que no quede ni uno solo!" anunciaban la destitución popular de la política institucional, de las representaciones instituidas, empero sin proponer otras de su estilo en esos momentos de ebullición.

La inteligencia colectiva lucía en las calles y le daba artesanalmente forma a aquel diciembre que se convirtió en un decidido umbral (Colectivo Situaciones, 2004) en el desarrollo político argentino. La feroz represión policial recaló y dejó más de treinta muertos a lo largo del país durante esas jornadas de diciembre.

En Rosario, la crisis se vivió con mucha intensidad. Hubo antes algunas señales, presagios, del gran descontento:

además de la movilización popular, meses atrás se consumaba el 40% de voto en blanco rosarino -muy por encima de la media nacional- en las elecciones de diputados (Ford, 2007).

La gente estaba en las calles. También las balas. Rosario se situó en el vértice de una macabra escala: fue una de las ciudades con más víctimas fatales del país. Nueve fue la suma provincial que fue record a nivel nacional tanto en cantidad de muertos como de heridos. Ocho de ellos en el Gran Rosario, uno de los cuales fue el emblemático militante social Claudio "Pocho" Lepratti.

Al igual que en el resto del país las redes de sociabilidad, cooperación y solidaridad también se activaron en la ciudad. En principio, los barrios más populares eran invadidos por el silencio que gestaron las balas, la represión fue imponente. Pero la rebelión y organización desafió los plomos otra vez. Las organizaciones comunitarias se llenaban caóticamente de vecinos "en busca de", las iglesias, los clubes y otras asociaciones ya existentes también se convirtieron en sitios de encuentro y de organización popular. Hacia enero de 2002, "como hongos después de la lluvia" (Op.cit.: 29) se propagaron las asambleas barriales, la mayoría en barrios de clase media y así Rosario encarnó otro record: fue la ciudad con más alto porcentaje de asambleas en relación con el número de habitantes. Éstas se entramaron con variadas formas de auto-organización -más estables y no sólo ligadas a la protesta- que incluyeron experiencias cooperativas, fábricas gestionadas por sus trabajadores, mercados alternativos de trueque, entre otras.

Esos días y los meses que siguieron fueron "tiempos prístinos", ya que revelaron la emergencia de un nuevo "protagonismo social" (Colectivo Situaciones, 2002) que brotó en toda su intensidad en esos días y que se moduló de diferentes formas, luego. Empero también, fueron "tiempos prismáticos" en tanto mostraron luchas, experiencias, saberes, espacios, tiempos y cuerpos sin lugar en el régimen de visibilidad y pensabilidad imperante, que habían surgido anteriormente y que, hasta ese diciembre, no eran conocidos. Como si alguien hubiese prendido la luz, en medio de la madrugada. El aviso fue dado: "¡acá pasa algo (...)!" (Colectivo Situaciones, 2002: 210). Alumbraron, entonces, en dos sentidos: dieron a

luz y echaron luz.

Una escena no habitual compuesta por sectores que no suelen ocupar el espacio público. Un protagonismo que descalabró toda interpretación acorde a viejos parámetros y desató nuevas formas de pensabilidad. Supuso, principalmente, "(...) una experiencia de autoafirmación (...) un redescubrimiento de las potencias populares" (Op.cit.: 43).

En este sentido, sostenemos que la crisis del 2001 fue un "acontecimiento político" con la impronta que Lazzarato (2010), de la mano de Deleuze y Guattari, ofrendó a dicho concepto. El italiano destaca que "el acontecimiento muestra lo que una época tiene de intolerable, pero también hace emerger nuevas posibilidades de vida. Esta nueva distribución de los posibles y de los deseos abre a su vez un proceso de experimentación y de creación" (Lazzarato, 2010: 44) que indica, simultáneamente, la presencia de un cambio en el orden del sentido. Produce una apertura a nuevos mundos posibles, que luego deben ser consumados, y también una mutación de las subjetividades profundamente ligada a la disposición de nuevas maneras que sentir (Lazzarato, 2010).

## 2. Del atelier a la calle

En estos tiempos insurreccionales, la creatividad se activó y aceleró en sus modos de producción. En efecto, este acontecimiento también propulsó la multiplicación de prácticas estético-artísticas dando lugar a una enorme productividad expresiva. Creemos, incluso, que el arte y -en términos más amplios- la creatividad estética contribuyeron a gestar "un clima de imaginación activa" (Giunta 2009: 19), un ambiente de germinación propicio para producir experiencias que excedieron la práctica artística. Una condición necesaria para la invención de una multiplicidad de figuras, escenas, procedimientos y situaciones.

En lo que respecta a los repertorios de protesta y, más específicamente, a sus dramaturgias gestadas a partir de recursos expresivos, el 2001 dio lugar a otras postales que tomaron forma a partir de los aprendizajes, las tradiciones e influencias retomadas del ciclo de protesta (Tarrow 1983; Tarrow, 1990; Herrera 2008) abierto a mediados de la década en Rosario y, sobre todo, hacia 1997, año en que a nivel nacional el arte toma la calle (Rafaela Carras, 2009). Siendo, decididamente, tal acontecimiento catalizador de dichas pre-existencias y prolífero generador de nuevas realidades. La creatividad

adquirió otro ritmo.

Sucedió una "(...) reapropiación de la calle como campo de expresión (...); como superficie de inscripción de estéticas heterodoxas" (Scribano y Cabral 2009: 132). Se vivió una "comprensión colectiva de las posibilidades callejeras o, más bien, (una) comprensión callejera de las posibilidades colectivas" (Giunta 2009: 69).

En efecto, la reticular dinámica de sociabilidad y organización colectiva también se tramó anudando carnalmente al mundo del arte y la política en forma paralela al desmantelamiento de las estructuras institucionales y los modos de acción conjunta más tradicionales. No sólo el Estado, los sindicatos, los partidos políticos perdían estrepitosamente legitimidad sino también, en términos de Bürger (2010), la institución arte.

En consecuencia, se potenciaron diferentes formas de producción conjunta que conllevaron la creación de redes y colectivos de artistas, que se sumaron a los ya existentes en la ciudad desde 1995. Estos grupos reemplazaron el taller por la calle, deslegitimando el modo de trabajo individual así como la figura del artista. Pero, fundamentalmente, lo que de ahí en más tomó decidido impulso fue la democratización y socialización de "modos de hacer creativos" que comenzaron a ser encarnados y generados por otros sujetos sin vinculación previa con el mundo del arte.

Se conformaron, así, diferentes "estéticas-en-la-calle" (Scribano y Cabral, 2009: 131), a las que entendemos, inspirados en el concepto de "aisthesis" de Ranciere (2013), como sensorium, como tejidos de experiencias sensibles que permiten percibir cosas, experiencias, objetos, acciones, prácticas como arte y que al mismo tiempo entablan parámetros de afección y emoción. Trazan también lugares de enunciación de los mismos. Estas estéticas compusieron a la calle como un escenario privilegiado en el que se desplegaron dramaturgias que espacializaron y temporalizaron de un modo particular la ardua conflictividad que el país atravesaba en dicho momento. Para el caso de Rosario, reconstruimos dos "líneas de fuerza" (Giunta, 2009), dos variaciones conexas pero diferenciadas: una "estética-en-la-calle visual y performática", de parte de la cual nos ocuparemos aquí y "una estética-en-la-calle festiva", que no abordaremos en este artículo.

La "estética-en-la-calle visual y performática" se conformó a partir de las intervenciones de colectivos de activismo artístico que venían desarrollándose en la ciudad desde la segunda mitad de los años 90', tales como Arte

<sup>2</sup> Medida impuesta durante la Presidencia de Fernando De la Rúa consistente en la restricción a la libre disposición de dinero en efectivo de diferentes cuentas bancarias (Plazos Fijos, Cuentas Corrientes y Cajas de Ahorros).

en la Kalle, Trasmargen y Pobres Diablos, entre otros. También de las acciones como "UNR Liquida" o "UNR En Caja", gestadas en el marco del clima de protesta que tiñó, debido al intento de privatización y a la situación presupuestaria, a la Universidad Nacional de Rosario. Debemos destacar aquí que la lucha estudiantil-docente desarrolló un papel estelar y anticipatorio, en relación con otras ciudades del país. En esta estética se inscriben, con sus particularidades, las intervenciones visuales y performáticas que se sucedieron como parte del repertorio debido al asesinato de Pocho Lepratti. Y, a su vez, le dan forma decididamente.

### 3. El repertorio de protesta por el asesinato de Pocho Lepratti. Una toma posible: sus intervenciones visuales y performáticas.

#### 3.1. La tierra de Ludueña

Como decíamos, uno de los componentes fundamentales de esa primera-estética-en-la-calle fue el conjunto de prácticas que integraron el repertorio de protesta surgido con motivo del asesinato de Claudio "Pocho" Lepratti. Éstas nacieron en el seno del emblemático Barrio Ludueña, ubicado en la zona noroeste de la ciudad y que alberga una gran tradición de lucha y organización popular que data de varias décadas.

Pocho Lepratti, uno de sus militantes sociales y referentes territoriales más importantes, fue asesinado de un tiro en la garganta por la policía santafesina, el 19 de diciembre de 2001. Al momento de su muerte, Lepratti se encontraba en el techo del establecimiento educativo donde trabajaba como cocinero, la Escuela N° 756 Dr. José Mariano Serrano de Barrio Las Flores, al sur de la ciudad, y desde allí gritaba a los uniformados, que se encontraban reprimiendo un piquete en las inmediaciones de la escuela, que dejaran de disparar ya que allí sólo había chicos comiendo.

Con su paciente labor militante esmerilló, durante los años 90', la tupida textura política juvenil que caracterizó al barrio. Incentivó la proliferación de grupos de jóvenes que, a partir de diferentes actividades, construyeron lazos de contención en un contexto complejo de pobreza y exclusión.

La Vagancia fue el primero y más emblemático de ellos. Fue una organización juvenil territorial de origen eclesial, que surgió 1993. Este grupo tejó parte de la historia de la militancia juvenil de base rosarina. Luego

del asesinato de Pocho, difusamente desde mediados del 2002 y más decididamente hacia el año siguiente, fue dando paso a la conformación de un movimiento social, con una fuerte impronta cultural, denominado Bodegón Cultural Casa de Pocho. La precaria vivienda de Lepratti, cedida por su familia, fue habitada nuevamente y dio asilo a esos jóvenes que allí sentarían los cimientos de una nueva construcción política. El 1 de mayo de 2004 una fiesta de inauguración anunció que la casa había sido remodelada.

Allí dieron continuidad a las actividades que venían desarrollando y forjaron otras como talleres artísticos, comunicacionales, escolares, espacios de reflexión y emprendimientos productivos para jóvenes y adultos. Fue el sitio donde se emplazó una biblioteca, bandas de música y el colectivo de muralismo popular Arte por Libertad y desde donde se impulsaron revistas, recitales, encuentros así como el entrañable carnaval del barrio, que se realiza todos los años en la fecha del cumpleaños de Pocho y que constituye una de las actividades más importantes de la organización. Sus integrantes forjaron buena parte del catálogo de prácticas estético-artísticas populares de protesta que tuvieron cita en el frondoso escenario rosarino del nuevo milenio. Aquí analizaremos algunas de las de raigambre visual tales como las pintadas, las pintadas-stencils y el cambio de nombre a una calle del micro-centro rosarino así como la intervención performática llamada "El Hormigazo". No nos ocuparemos de los murales, las bicicleteadas, así como tampoco de las acciones festivas como los recitales y el Carnaval-cumple de Pocho.

#### 3.2. El relato de las paredes

En ocasiones, La Vagancia -luego Bodegón Cultural Casa de Pocho- emprendió el reto de tatuar las paredes en solitario; mayormente, en cambio, actuó en conjunto con otros grupos de jóvenes del barrio, con artistas callejeros, con colectivos artísticos, con organizaciones sociales y, especialmente, sindicales como la Asociación de Trabajadores del Estado (ATE) que fue central en el armado de estas acciones ya que Lepratti militaba también allí. Asimismo, participaron vecinos no organizados. Este repertorio se desarrolló con mucha más intensidad entre los años 2001-2005 pero varias de sus acciones continúan hasta la actualidad.

Las intervenciones visuales urbanas que abordaremos oscilaron entre constituirse como "pintadas" o "graffitis" (Op.cit.). Con el primer término Kozak refiere a "(...)

pintadas políticas de grupos partidarios más o menos institucionalizados que aumentan en períodos electorales o de movilización política de la sociedad" (2004: 93) y con el segundo a "(...) todo el resto de las inscripciones del espacio público sin pertenencia institucional y realizadas en forma relativamente espontánea" (Op.cit.) y clandestina. No obstante, tal como sucede en este caso, la autora reconoce que estos modos de inscripción callejera se alejan o se acercan según los contextos históricos peculiares. La ambigüedad radica en que estas intervenciones no poseen carácter institucional y menos aún partidario pero entre sus realizadores se cuentan organizaciones políticas y sociales. Asimismo, en algunas ocasiones se concretaron mediante salidas planificadas pero también se multiplicaron de manera espontánea y

anónima y, mayormente, de modo clandestino. Por eso las consideramos como "pintadas políticas hibridadas con lógicas graffiteras" y referiremos a ellas de modo abreviado como "pintadas" ya que también así eligen denominarlas sus realizadores. Fueron de diferentes tipos. A días de lo sucedido, con tozudez ante la muerte las paredes de la ciudad gritaban: "¡Pocho vive!" o con más ahínco "¡Pocho vive, carajo!" (Imagen 1). Estas inscripciones revelaban indignación e impotencia y, por ello, las clasificamos como pintadas reactivas. Otras como "Claudio Pocho Lepratti asesinado por la policía. Ni olvido ni perdón. Pocho Vive" (Imagen 2) o el "Pocho Vive. Ni olvido ni perdón", para citar algunos casos, componen un conjunto que denominamos como pintadas en memoria y que, inspirados en la clasificación que realiza Kozak respecto de los graffitis,



1. Pintada reactiva.  
Archivo de Alicia Mc Donald.

2. Pintada reactiva.  
Archivo de Alicia Mc Donald.

las definimos como “expresiones de una memoria colectiva que no quiere olvidar a sus muertos” (2004: 156). Muertos que, comúnmente, se deben a balas policiales, a enfrentamientos entre bandas o hinchadas, entre otros tipos de muertes violentas. Estas expresiones entablan un diálogo con aquél al que recuerdan, un rasgo epistolar que posee un doble destinatario: el muerto y el lector (Op.cit.).



4. Pintada de arenga  
Archivo de Alicia Mc Donald.

3. Pintada en memoria.  
Sitio web Pochormiga

Además, suelen estar acompañadas por dibujos o alusiones verbales que refieren a ángeles, santos o a otros ornamentos de origen religioso. Al respecto, podemos citar las pintadas que profesaban “El San Pocho de Ludueña”, o “San Pocho de Ludueña, mártir de los chicos del pueblo”.

Al mismo tiempo, en la clave de las pintadas en memoria pueden interpretarse las interacciones que se tejieron con otra intervención urbana presente con anterioridad en Rosario, desde el 24 de marzo de 2001 -fecha en el que se cumplían 25 años del último golpe de Estado. A saber: las bicicletas stenciliadas que el artista rosarino Fernando Traverso plasmó en toda la ciudad<sup>3</sup>. Esta intervención fue interpretada equivocadamente por muchos como una obra realizada en función del asesinato de Lepratti y, además, sobre algunas de ellas anónimamente se pintó la leyenda “Pocho Vive!”. De este modo, no sólo las bicicletas de Traverso fueron re-significadas entablando un intenso diálogo urbano sino que las mismas pintadas de “Pocho Vive!” se insertaron en una trama visual que nítidamente tenía el sentido de una acción “en memoria” (Imagen 3). Acompañando estas escrituras o aisladamente aparecieron pintadas personales que cristalizaron



diferentes muestras de afecto, tales como el clásico “Te quiero mucho Pocho”, cuya característica distintiva, según Kozak, es la declaración de un sentimiento o pensamiento, de carácter íntimo, destinado a una persona puntual. En este caso, la diferencia radica en la condición del destinatario quien se encontraba sin vida por lo cual dicha declaración no aspiraba a ser realmente contemplada por él sino que, como en el tipo anteriormente señalado, se dirigía a dos destinatarios: uno real (los transeúntes que lo lean) y otro, en términos kafkianos, fantasmal (Pocho).

Inaugurando una de las primeras pintadas más elabora-

das un muro del Barrio Ludueña decía “El Pocho vive en el corazón y en los rostros de los que exigen justicia”. Otras como “Pocho Vive. La lucha sigue” (Imagen 4), “Pocho, tu lucha seguirá”, “Pocho nos muestra el camino” o quizás



escogimos rubricar como *pintadas de anuncio*.

Por otra parte, las pintadas también se compusieron con dibujos hechos a mano alzada. Nos interesa ahondar, particularmente, en dos de ellos que devinieron en significativos emblemas. En primer lugar, destacamos las hormigas que se plasmaron solas o acompañando las leyendas antes citadas (Imagen 6). La imagen de la hormiga se inscribe en cierto trabajo conceptual de los grupos de jóvenes previo al asesinato. Pero la centralidad de este concepto y esa imagen para el repertorio se delineó a partir de un cuento denomi-

también el “¡No pudieron! Pocho Vive!” constituyeron a nuestro entender otra serie de pintadas que además de portar el carácter de denuncia que explícita o implícitamente tuvieron gran parte de las consignas analizadas llamaron a continuar no sólo esta lucha concreta sino

“la lucha”. En otros términos, declamaron la insuficiencia de la denuncia y el pedido de justicia y proclamaron la necesidad de continuar en la línea que la historia militante que Lepratti indicaba. Decidimos llamar a estas inscripciones, entonces, como *pintadas de arenga*.

Otras se dedicaron a advertir acciones más específicas que se estaban llevando adelante en el marco de los pedidos de justicia. Algunas como “Pocho Vive. Se viene el hormigazo” (Imagen 5), un “Se viene!!” a secas o el clásico “Paso, paso, paso... se viene el hormigazo”, conforman una clase de intervenciones que

nado “Pochormiga” que Gustavo Martínez -militante de ATE y amigo de Lepratti-, escribió, hacia comienzos del año 2002, con motivo de explicarle la muerte de Pocho a sus hijos y que se difundió en diversos medios de comunicación.



Las hormigas merecen una especial atención por varias razones. En primer lugar, porque su extensión a lo largo de la ciudad, del país e incluso en otros países latinoamericanos contribuyó sostenidamente a la propagación de esta lucha. Se convirtieron en un

dispositivo de transmisión que permitió mantener vivo, en un primer momento, el pedido de justicia y, posteriormente, la figura de Lepratti y sus luchas. En ese registro, las hormigas operaron como un dispositivo de

<sup>3</sup> La idea estuvo inspirada en la historia de uno de sus amigos desaparecidos a quién cruzó en su bicicleta horas antes de desaparecer y de que ésta quedara atada a un árbol durante largos días hasta que Traverso decidió llevarla. Realizó 350 bicicletas en diferentes lugares, cada una con un número de serie, en homenaje a los 350 desaparecidos rosarinos. Estas bicicletas “abandonadas” intentaron dejar plasmada en las paredes de la ciudad la marca de la ausencia de aquellos que fueron impunemente asesinados por la última dictadura.

<sup>4</sup> Nos servimos aquí, aunque laxamente, del concepto lacrauniano de equivalencia (Laclau, 1996; Laclau, 2008).

memoria. Las hormigas también fueron tomadas como insignias o logotipos de organizaciones. La hormiga funcionó allí como dispositivo equivalencial, puesto que progresivamente su carácter diferencial para referir a una protesta concreta llevada a cabo por determinados actores perdió protagonismo en favor de una lógica equivalencial que permitió reconocer a través de ella a varias organizaciones y procesos de lucha, tejiendo una cadena simbólica entre ellos que tuvo como denominador común el trabajo militante -principalmente paciente y mancomunado-. En otros términos, la hormiga portó cierta vacuidad tendencial que le permitió autonomizarse de sus significados primeros -diferenciales-, atados al asesinato de Lepratti y al pedido de justicia, para adquirir otro (el trabajo militante) a partir del cual conquistó su carácter aglutinador.

Por otra parte, las hormigas tejieron, de manera protagónica, la trama estético-política de esta protesta. En otros términos, fueron un dispositivo relacional que trazó múltiples vínculos. En primer lugar, las hormigas ligaron a artistas individuales y colectivos en una trama en común en tanto intervinieron, en diferentes momentos de la lucha, en su diseño y realización que fue mutando progresivamente (*Imágenes 5 y 4*). En segundo término, conectó las diferentes intervenciones ya que la mayoría de las acciones fueron "selladas" o firmadas con la imagen de la hormiga. En tercer lugar, la hormiga fue un privilegiado significante que ató expresiones en diferentes formatos de este repertorio: textuales (cuentos, comunicados, manifiestos, declaraciones, proclamas que la invocaban), visuales (las imágenes pintadas o stencileadas en las paredes o en banderas, pancartas, murales, remeras, calcomanías, etc.); performáticas ("El Hormigazo") e incluso musicales (canciones de diferentes bandas y



murgas alusivas).

En un segundo orden de cosas, nos interesa subrayar el dibujo popularmente conocido como "el ángel de la bicicleta" (*Imagen 7*), el cual muestra la silueta de un hombre con alas montado en una bicicleta, que también se impuso como imagen distintiva de este repertorio. El mismo fue concebido, primeramente,

por el dibujante rosarino Tomi Müller, quien lo realizó a los fines de ilustrar la tapa del número homenaje a Pocho Lepratti de la Revista Ángel de Lata. Algunos relatos sostienen que este dibujo fue motivado por una pintada anónima que a horas del asesinato tatuó a una



de las paredes de la escuela del barrio con la leyenda "el ángel de la bicicleta".

Esta imagen portó otras características que lo distinguen de la hormiga. Operó como un dispositivo de transmisión y de memoria en el sentido en que antes hemos anotado. También como un dispositivo relacional que conectó a artistas<sup>5</sup>, a ellos con los jóvenes en cuestión que lo multiplicaron, a diferentes intervenciones que estuvieron también selladas por este signo así como a expresiones de géneros diversos principalmente visuales (pintadas a mano alzada, stencils, etc.) y musicales. De hecho, el músico León Gieco denominó así a la canción que dedicó a Lepratti, la cual estuvo precisamente motivada por haber visto impregnadas las

calles de la ciudad con esta imagen. No portó, sin embargo, la vacuidad que logró la hormiga y su capacidad para equivalenciar distintas luchas y organizaciones.

Y es en la prevalencia de su sentido diferencial con lo que queremos coronar este análisis. El ángel de la bicicleta constituyó un signo complejo que adoptó diferentes valencias. Tuvo un carácter simbólico. La bicicleta simbolizó el trabajo militante de Lepratti, quien se movilizaba de este modo y era una de las características distintivas de su hacer su llamada "política de la bicicleta". También la bicicleta es un símbolo atado convencionalmente a la reivindicación de lo popular. Las alas, por su parte, representaron su muerte pero asimismo supusieron, a partir de la conjunción con la bicicleta, cierta angelización del trabajo de la militancia popular, al evocar una idea pastoral que conecta con referencias

cristianas al sacrificio y la entrega al prójimo, que tensiona y complejiza cualquier mirada simplista respecto de la figura política de Lepratti.

Más allá de ello, creemos que es en su fuerte dimensión icónico-indicial, es decir, en su relación figurativa y analógica con el referente (Lepratti) así como en la continuidad existencial que la silueta de ese hombre alado traza con él y con su asesinato, donde radica el potencial diferencial de este signo que desalienta su equivalencia. Las referencias que motiva son preferentemente identificatorias y afectivas en contraste con la interpretación reflexiva, crítica, más distanciada que produce el orden del símbolo y que caracteriza más claramente a la hormiga.



<sup>5</sup> De hecho, las hormigas, en principio, correspondían a un dibujo perteneciente a Carlos Cantore, integrante del colectivo de activismo artístico Trasmargen que luego organizó, como veremos, el "El Hormigazo", performance que selló visualmente este símbolo. Esta imagen fue transformada de modo progresivo hasta adquirir la forma con la que se propagó definitivamente, realizada por Rodolfo "Mono" Saavedra -un letrista y muralista popular integrante luego del colectivo Arte por Libertad- que fue un artista central en la composición del repertorio de protesta.

<sup>6</sup> Fue realizado, primeramente, por Müller y lo propagó definitivamente Saavedra y el colectivo Arte por Libertad.

Al mismo tiempo, las consignas y/o dibujos pintados a mano alzada, se tradujeron a otro formato mediante la técnica del stencil cuya irrupción, según Giunta (2009), se produjo en Rosario antes que en el resto del país.

Las "pintadas-stencil" que se realizaron en el caso analizado, privilegiaron el uso de imágenes por sobre el texto. Fueron el rostro de Pocho y principalmente el "ángel de la bicicleta" (*Imagen 8*) las pintadas-stencil más propagadas. También la hormiga fue replicada bajo esta técnica. Asimismo, otra de las pintadas-stencil, parte de cuya historización hemos indicado con anterioridad, fue la bicicleta de Traverso cuyo molde el artista cedió a los jóvenes de La Vagancia para que la reprodujeran y de ese modo estas bicicletas se sumaron a las que mostraban un ángel montado sobre ellas y a las que aladas pero sin ocupante se multiplicaban por la ciudad. En términos generales, la realización mediante la técnica del stencil de muchas de las pintadas permitió que fueran concretadas por parte de todos los integrantes del movimiento social, de otras organizaciones e, incluso, su hechura y propagación masiva.

También, aunque no nos hayamos abocado a ellos en esta ocasión, estas imágenes, se combinaron en múltiples diseños, componiendo murales (*Imagen 9*).

Otra de las intervenciones visuales urbanas fue el re-nombramiento de la calle "Presidente Roca" por Pocho Lepratti. La intervención pretendió alterar, al menos momentáneamente, la denominación de la calle que rememora al cuestionado Presidente argentino debido, entre otras cosas, a ser artífice de la Conquista del Desierto<sup>7</sup> para reivindicar, en cambio, la labor del militante social asesinado. La misma quiso ser efímera y clandestina. Su clandestinidad dependió de un mecanismo aceitado de seguridad compuesto por patrullas destinadas a advertir la presencia policial. También tuvo una detallada organización que aseguró la



logística de los materiales y la velocidad de la hazaña que generalmente era concretada de noche en aras de evitar la visibilización de sus hacedores.

Consistió en pegar, encima de la señalización de dicha calle, fajas de papel que habían sido serigrafadas con el nombre Pocho Lepratti. A ello se le sumó un afiche explicativo a partir del cual se señalaban las razones por las cuáles se negaba el nombre anterior de la calle así como aquellas que justificaban su nueva denominación. La misma se concretó, por primera vez, un jueves 18 de diciembre de 2003 con la intención de que perdurara durante la marcha que los organismos de Derechos Humanos convocaron por el esclarecimiento de los crímenes del 19 y 20. De esta hazaña, participaron integrantes del Bodegón, artistas, militantes de otras organizaciones sociales además de diferentes personas que se identificaron individualmente con ella. Se reiteró en varias oportunidades con otras técnicas (más cercanas al graffiti, con aerosol o pintura, o con stencils, sobre la pared o sobre el cartel que señala nombres de calles y alturas) generando inimaginadas situaciones de autoría colectiva (*Imagen 10 y 11*).

Llegados a este punto, nos interesa repensar su proceso de espacialización ya que estas prácticas son formas de marcado territorial que instauran una toma de la palabra "sobre" el territorio (Kozak, 2004). Por su dinámica, lo sitúan "en" las vinculaciones entre personas y grupos, lo balizan, lo ponen en disputa y, en ocasiones, lo expropián temporalmente ya que por lo general suponen una señalización clandestina y prepotente del lugar ajeno.

Estas marcaciones del espacio han adoptado diferentes modalidades en las intervenciones analizadas. En primer término, tomaron la vivienda donde vivía Lepratti la que se convirtió en una página en blanco en la que se plasmaron las consignas e imágenes. En segundo lugar, se desplegaron masivamente por el barrio y le imprimieron otro recorrido visual que auspicia a que una mirada atenta a sus paredes pueda reconstruir, aún hoy, la historia de lucha que allí se alojó. Marcaron, también caminos precisos y circunscribieron zonas allí. Por ejemplo, todos los años, para inaugurar el carnaval, realizan un camino de hormigas pintadas

en el piso que conduce desde la plaza, antiguamente llamada Plaza Mármol (luego re-nombrada como Plaza Pocho Lepratti y presidida por una bicicleta alada que pende de su mástil), donde se realiza esta fiesta, hasta la casa de Pocho, sede del Bodegón. De este modo, las hormigas portaron la potestad de señalar recorridos y lugares así como la de otorgarles cierta importancia y visibilidad en la superficie urbana. Este arraigo barrial de las pintadas se plasmó también en la iniciativa de los vecinos quienes solicitaban que se pinten en sus casas las hormigas o el "ángel de la bicicleta". En tercer término, invadieron estrepitosamente la ciudad, principalmente su radio céntrico. En campañas ordenadas o en una diseminación espontánea que las volvió masivas, hostigaron el ejido urbano. Más aún, prepotentemente intimaron al transeúnte desprevenido a no olvidar el asesinato y la historia de ese militante al que se le daba continuidad vital.

Estas formas de marcar el territorio, más allá del barrio, fueron variadas. En algunos casos, asaltaron sitios ajenos, violentando la lógica de la propiedad y los lugares del otro en un andar desordenado sin demasiados criterios de selección. En otros, se plasmaron en espacios minuciosamente escogidos, sitios de densa visibilidad, como las principales plazas céntricas. En otras oportunidades, en cambio, impregnaron con este reclamo lugares claves, aquellos a los que se les exigía respuesta, como por ejemplo, los Tribunales Provinciales o la Casa de Gobierno. Éstos eran espacios que "necesariamente" tenían que portar prepotentemente estas escrituras. También en el centro de la ciudad se señalaron recorridos que metaforizaron diferentes consignas de lucha o que balizaron el paso de las manifestaciones dejando huella de su realización y del camino escogido para su despliegue. Además, como en el caso de los sucesivos cambios de nombre a la calle, no sólo invadieron el espacio público sino que re-nombraron la señalización urbana cuestionando y transgrediendo las denominaciones oficiales y sus criterios. No es un uso no debido de los espacios, e incluso de la escritura, sino también una disputa con una particular simbolización que conlleva una lectura de la historia y sus hombres. De este modo, su despliegue clandestino, el fluir de las mismas por donde quieren y no deben, supusieron una decidida toma de la palabra en el espacio público y la instauración en sitios impropios de una palabra alternativa que la calle legitimó como tal. Finalmente, estas intervenciones visuales fueron en

<sup>7</sup> Utilizaremos este término bajo la consideración que realiza Kozak (2004) respecto a que el stencil es una técnica y no un tipo de intervención en sí mismo. En su caso utiliza la denominación "graffiti-stencil".

<sup>8</sup> Nombre con el que se conocen las expediciones militares de saqueo, desplazamiento y exterminio de las poblaciones indígenas en el centro y sur del país.

Rosario, desde la recuperación democrática, una de las acciones de denuncia más masivas, visibles y que perduran, en algunos casos reactualizadas, hasta el presente. Se viralizaron, incluso por otras ciudades

y países, desconociendo límites geográficos. Fueron prácticas pioneras en lo que respecta a su presencia pública que acecharon y luego tomaron simbólicamente. Por ello, creemos que su importancia radica funda-



mentalmente en que estas consignas y sus imágenes, inauguraron cierta imaginaria de la resistencia popular rosarina impulsando otros modos de hacer protesta de los movimientos sociales y de los sectores populares

rosarinos, principalmente -aunque no exclusivamente- organizados.

### 3.3. El Hormigazo, una performance de masas

La noción de performance es ubicua. Evoca un amplio rango que va desde aquellas acciones pertenecientes al mundo del arte hasta acciones individuales y colectivas de la vida corriente<sup>9</sup>.

En términos generales, los estudios al respecto toman como su objeto de estudio actos y comportamientos "en vivo". Y ésta es la que reposamos aquí. Sittiando, de algún modo, esta amplitud tomamos el concepto que Vich retoma de Diamond quien define a la performance como "una forma de expresividad que es actualizada en un

espacio público y que tiene como objetivo cuestionar las más importantes prácticas o símbolos que estructuran la vida comunitaria" (Vich, 2004: 64). Una expresividad, una teatralidad, que goza de cierto carácter artificial, en el sentido no peyorativo de artificio, sino en una acepción que reivindica su carácter construido. Así, mientras que el objetivo de las intervenciones anteriores era dejar marcado visualmente el espacio urbano, el de las

performances es co-vivenciar ese momento, ser vistos, oídos en ese estar allí con otros, deje o no huellas la acción.

La acción performática más emblemática de esta protesta fue "El Hormigazo". Se concretó el 20 de diciembre de 2002 en la Plaza de la Cooperación como consecuencia de un proceso que se desarrolló a lo largo de varios meses y que involucró mancomunadamente en su organización al grupo Trasmargen, La Vagancia, otros grupos de jóvenes de Ludueña y a ATE, además de las múltiples organizaciones y participantes individuales -algunos de ellos artistas como Traverso, Saavedra, Ojeda- que se sumaron al momento de su concreción. La idea inicial de esta intervención nada tenía que ver con el asesinato de Lepratti. Nació del colectivo de activismo artístico mencionado que tenía la intención de revalorizar a trabajadores no reconocidos en la ciudad que realizaban una paciente aunque ignorada labor social. Pero, pronto, los integrantes del grupo se toparon con el cuento "Pochormiga" y el repertorio de protesta que se estaba llevando adelante y otro desenlace se echó a andar.

La propuesta consistía, ahora, en que organizaciones sociales o aquellos que quisieran destacar la labor de alguna de ellas así como revalorizar el trabajo de Lepratti y denunciar su asesinato realizan hormigas tridimensionales a partir de una serie de instrucciones que el grupo había compartido con los interesados personalmente o a través de su página web. El colectivo apuntó, más allá del contenido de la intervención, a generar relaciones de producción e impulsar procesos de construcción colectiva en cada organización. La convocatoria se realizó boca a boca, a través de medios de comunicación alternativos y sitios web y la presencia fue masiva. La acción performática consistió en la reunión de decenas de organizaciones y cientos de personas no organizadas que portaban hormigas construidas por ellos, con diferentes materiales, tamaños y características, así como en la instalación de las que Trasmargen había hecho, por su parte, en las alturas de un arco que distingue a la plaza en cuestión (Imagen 12) La congregación de esos cuerpos portando tales objetos culminó con una marcha de polimorfos hormigas hasta el Monumento a la Bandera donde se desarrollaba una jornada de lucha por el primer aniversario del 19 y 20. Fue una "performance de masas" (Colectivo Situaciones, 2007) que generó al menos en las organizaciones

<sup>9</sup> Incluso, Taylor distingue dos niveles de comprensión. Asevera: "performance en un nivel, constituye el objeto de análisis de los estudios del performance. (...) y, en esos términos, el concepto refiere a "(...) diversas prácticas y acontecimientos como danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etc., que implican comportamientos teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de "evento" (Taylor, 2001). De modo que definir a algo como performance equivale a una afirmación ontológica (Op.cit.). Pero, en otro nivel, la performance es un lente metodológico que permite analizar eventos sumamente disímiles como tales (Taylor y Fuentes, 2011).

pioneras de la acción, la conformación de un especie de “tercer grupo” (Op.cit.), es decir, cierto desdibujamiento de identidades y pertenencias. Constituyó una experiencia sinérgica en la que se produjo un melódico funcionamiento de los diferentes engranajes de la máquina que compusieron esta estética-en-la-calle visual y performática (colectivos de activismo artístico, artistas callejeros y quienes llevaron adelante el repertorio analizado). Una intervención que fue capaz de reeditar sus propósitos, que contribuyó decididamente a la sedimentación de la hormiga como símbolo e incluso la misma denominación “Hormigazo” fue vaciada de su significado original y usada para referir a otras jornadas de lucha. Así, fue también una fábrica de efectos estéticos y políticos que perduran hasta el presente.

#### 4. Consideraciones finales, fuera de libreto

Estas prácticas y experiencias lograron la instauración de la figura de Pocho Lepratti y sus correspondientes emblemas a nivel nacional e internacional y la institución de un ícono de la lucha popular argentina que significó, incluso, la asimilación directa del 2001, al menos en suelo rosarino, con su imagen.

Sin embargo, accionaron políticamente más allá de su función en el repertorio de protesta. En otros términos, consideramos que no es pertinente cotejarlas simplemente en relación con el objetivo de la protesta: la obtención de justicia legal para todos los responsables materiales e intelectuales del asesinato. Uno de los autores materiales fue encarcelado y quedó posteriormente en libertad luego de cumplir una parte de su condena. El caso generó innovaciones importantes en las consideraciones jurídicas de estos asesinatos policiales. Sin embargo, no es, para nosotros, allí donde se aloja su potencia política.

En primer lugar, alteraron el montaje, la composición y percepción de objetos y sujetos en un espacio-tiempo común compartido. Lo hicieron en la medida en que contribuyeron a implantar la escena de esta protesta, con personajes protagónicos que hasta el momento no tenían espacio de aparición, es decir, con argumentos, saberes y recursos que colaboraron en la configuración de un paisaje que no estaba contemplado en los modos de percepción y afectación vigentes. Es decir, pujaron para lograr una redefinición de lo visible, de lo que puede decirse de ello, de los sujetos autorizados para hacerlo y de los medios con los que deben llevarlo a cabo. Lograron

que sujetos no habilitados para “el hacer artístico” sean protagonistas y las encarnen. Pusieron en evidencia cómo el arte es una lengua más ejecutable por todos. De hecho, auspiciaron la participación de los sectores más postergados de la ciudad que así pudieron dejar su marca en esta estética-en-la-calle visual y performática de la que hablamos.

A su vez, supusieron una densa relacionalidad y la socialización de herramientas con colectivos de activismo artístico y con artistas individuales. Vinculaciones inter-personales, cooperaciones que, no obstante, no constituyeron el único modo en que deben pensarse estos vínculos. En efecto, más allá de las circulaciones concretas e identificables en términos de nombres propios se produjeron itinerarios en los que las prácticas y objetos funcionaron como artefactos (Vich, 2004). Es decir, que se independizaron de sus hacedores y situaciones de origen para propiciar una circulación estética, mejor, una caprichosa lógica política del contagio estético, que permitió conformar esa densa trama estética y política callejera. Sumar esta clave de lectura nos permite comprender la intensidad de esa productividad expresiva que en momentos de su plena efervescencia creativa desconoció autores y dueños. En segundo término, dieron forma a un “saber hacer” que lo adoptaron inmediatamente otros caídos del 2001 rosarino pero también otras protestas que se sirvieron tanto de las prácticas e intervenciones concretas como de los modos de llevarlas a cabo. En este sentido, este proceso fue un pivote hacia una socialización, incorporación y apropiación más definitiva y extendida por parte de los mismos militantes de movimientos sociales así como de otros sujetos no familiarizados con el ámbito artístico de tales saberes, recursos y prácticas. Una experiencia pionera en la difuminación de estas modalidades de acción que, en un primer momento, eran patrimonio de los artistas o de los colectivos de activismo artístico, grupos que en los años siguientes se dispersaron y devinieron en otras experiencias de la mano de cierta retracción general del mundo del arte de sus desafíos más decididamente políticos.

Por otra parte, ellas fueron centrales en la reinención del concepto de justicia que, de allí en más, guio a este movimiento como a otros del campo popular rosarino. Poco a poco se postergaron sus sentidos legales para comenzar a concebirse como algo que se construye, que no se pide ni se mendiga así como tampoco se satisface meramente a partir de la instancia judicial. En estos

términos, el arte ayudó a trascender la búsqueda del derecho negado (pero que puede y debe ser reconocido), contribuyó a habitar el más acá y más allá del marco relacional de la lógica de la dominación y de la negatividad como modo de pararse ante ella. Es así que coadyuvó a construir ese excedente insubordinado, irreductible y soberano, que creemos caracteriza la mayor potencia de los movimientos sociales. La realización de cada una de estas prácticas fue concebida como un acto más en la construcción la llamada justicia popular, que se independiza de la relación soberana y se modela colectivamente. De hecho, estas prácticas trazaron vectores de subjetivación alternativos. Como antes mencionábamos, la consumación de este repertorio fue paralela a la conformación del movimiento social que luego de la desaparición de La Vagancia congregó a muchos de estos jóvenes ante la desarticulación que la crisis y

el asesinato pretendían generar en el denso tejido de organizaciones juveniles y comunidades barriales. Si bien la producción de esta subjetividad colectiva no puede atribuirse únicamente al despliegue de estas prácticas y experiencias, podemos aseverar que conformaron un piso, un cimiento sobre el que se montó esta organización de estirpe cultural. Es decir, la producción de sujetos políticos supone otras operaciones políticas pero la elaboración de una plataforma sensible, de un caldo de cultivo, donde el nosotros político sea posible, sí puede ser incumbencia del arte, en tanto dispone cuerpos, espacios, tiempos, funciones de palabra en quienes son hacedores y partícipes de estas prácticas y experiencias. También maquina nuevos modos del sentir y otras formas de vida y por ello propicia el montaje de subjetividades disidentes.

#### Referencias bibliográficas

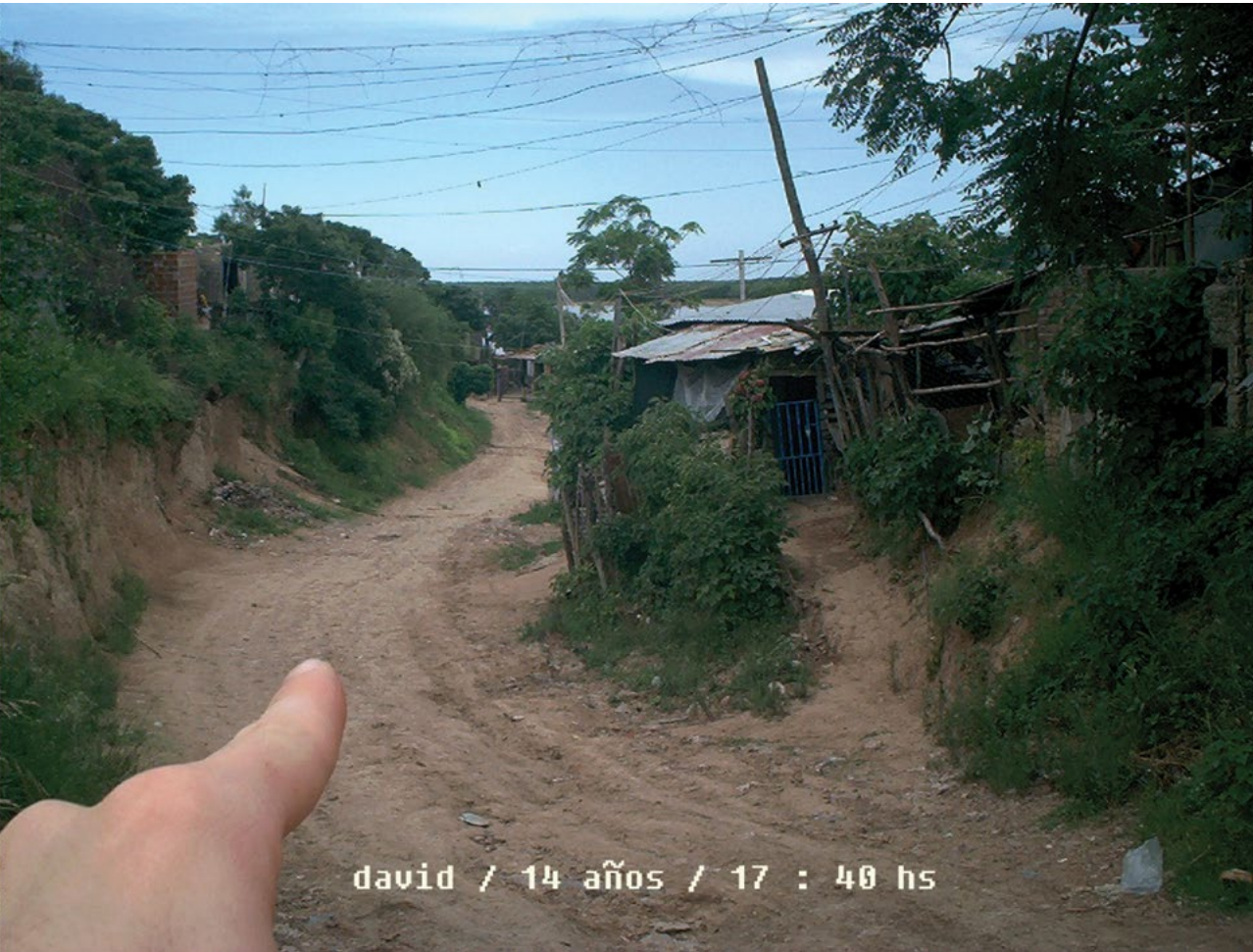
- BÜRGER, Peter. 2010. Teoría de la vanguardia. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- COLECTIVO SITUACIONES. 2004. “De urrietales y lenguajes: Notas sobre la conflictividad post 19 y 20”. *Node50.org*. Obtenido el 1 de septiembre de 2013. ([http://www.node50.org/colectivosituaciones/articulos\\_11.htm](http://www.node50.org/colectivosituaciones/articulos_11.htm)).
- COLECTIVO SITUACIONES. 2002. 19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social. Buenos Aires: Ediciones de mano en mano.
- COLECTIVO SITUACIONES. 2007. “Política la tristeza”. *Node50.org*. Obtenido el 4 de mayo de 2013. ([http://www.node50.org/colectivosituaciones/articulos\\_29.htm](http://www.node50.org/colectivosituaciones/articulos_29.htm)).
- FORO, Alberto. 2007. “Experimentos democráticos. Asambleas barriales y Presupuesto Participativo en Rosario, 2002/2005”, Tesis Doctoral. Programa de Doctorado en Ciencias Sociales, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Buenos Aires.
- GIUNTA, Andrea. 2009. *Poscrisis: Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- HERRERA, María Rosa. 2008. “La contienda política en Argentina 1997-2002: Un ciclo de protesta”. *América Latina Hoy*, n° 48, abril, 2008, pp. 165-189.
- KOZAK, Claudia. 2004. *Contra la pared: sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- LACLAU, Ernesto. 1996. *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Editorial Ariel.
- LACLAU, Ernesto. 2008. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LAZZARATO, Maurizio. 2010. *Políticas del acontecimiento*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- RAFAELA CARRAS. 2009. *GAC. Pensamiento, prácticas y acciones*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- RANDIÈRE, Jacques. 2013. *Aisthesis: Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- SCRIBANO, Adrián y Ximena CABRAL. 2009. “Política de las expresiones heterodoxas: el conflicto social en los escenarios de las crisis argentinas”, *Convergencia*, vol. 16, n°51, pp. 129-155.
- TARROW, Sidney. 1983. *Struggling to reform: social movements and policy change during cycles of protest*. Ithaca: Western Societies Program Center for International Studies Cornell University.
- TAYLOR, Diana. 2001. “Hacia una definición de Performance”. Ponencia. *Memorias del Primer Coloquio Diversidad, cultura y creatividad, Cuernavaca*. Obtenido el 11 de julio de 2012 (<http://performancecielo.blogspot.com.ar/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>).
- TAYLOR, Diana y Marcela FUENTES (comps.). 2011. *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- VICH, Victor. 2004. “Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura”. Pp. 63-80 en *La cultura en las crisis latinoamericanas*, compilado por A. Grimson. Buenos Aires: CLACSO Libros.

Dario Ares /



Centro de Expresiones  
Contemporáneas





david / 14 años / 17 : 40 hs

Dario Ares /

Argentina

# ALGUNAS REFLEXIONES PERSONALES SOBRE IMAGEN Y VIOLENCIA

*"Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez"*

*Harun Farocki / Desconfiar de las imágenes*

## Primeros trazos

Fue hacia comienzos del 2000 que comencé con la costumbre de dialogar con los muertos. Ceremonias casi secretas celebradas en las mesas de los bares sobre cuyas superficies se desplegaban los diarios del día. Hacia el final de cada ejemplar, donde la crónica diaria empezaba a entregar como nunca antes las formas de un territorio en vías de desintegración (territorios del despojo, paisajes urbanos astillados por la violencia), comencé a encontrar el sustento o la base para la construcción de esta obra.

Y entonces, haciendo de las los titulares que anunciaban el crimen una guía o rosa de los vientos, encaminaba mis pasos hacia esos márgenes urbanos tratando de hacer coincidir el relato de la noticia con el lugar físico concreto. Buscando las huellas, las marcas del arrebato violento, del desenlace brutal de alguna disputa por amor, por traición, por pactos no correspondidos, intentaba registrar con mi cámara la atmósfera, ese decir invisible pero perceptible en el ambiente dejado por la muerte en su paso breve pero certero. El registro de esas capturas es el que conforma

la serie "Pregúntale al polvo" en las que un dedo índice señala el vacío que en pocos segundos más será cubierto por los yuyales, el polvo, la nada, el olvido. Paisajes urbanos desangelados y una sintética identificación de la hora en que "eso" ocurrió, un nombre, una edad. Nada más. El resto, materia de la imaginación de quien mira esas fotografías.

Es de esa misma época "Los perros ladran", un registro audiovisual en el que lo único que se ve es el trazo de una huída y lo único que se escucha es el aullido desesperado de unos perros a la distancia. Ese registro, mínimo, puede ser visto como un intento de amplificar, en el centro de la escena urbana, aquello que por esos años comenzaba a invadir los márgenes y a llegar, como por espasmos, al corazón de las ciudades: la sombra de la violencia. No es desacertado pensar que en la construcción de esta parte de mi obra las secuencias fotográficas de Arthur Weegee hayan funcionado como referente.

Es también de esos mismos años Zona, registro de imágenes obtenidas por las cámaras de seguridad y dispuestas en un pequeño soporte con las que buscaba mostrar ese ojo insomne que detrás de una lente va

capturando los movimientos, una experiencia compartida por todos los que vivimos en las ciudades de este comienzo de milenio: la de la pérdida de nuestra intimidad y la del control visual absoluto de nuestras vidas.

Siguiendo los postulados de Harun Farocki sobre la imagen en la escena contemporánea, mi proyecto buscaba interpretar, en clave sudamericana, ese modo de habitar el mundo al que fuimos arrojados y del que es casi imposible, a esta altura de la historia, escapar. La cámara que monitorea el desplazamiento de los cuerpos, el ojo invisible que busca, en cada movimiento la promesa de un delito o un crimen, están allí como advertencia de un estado de sospecha que se ha ido expandiendo a partir de setiembre 2001: todos somos potenciales criminales, por nuestra propia seguridad, todos debemos ser observados.

De algún modo, podría decirse, estas tres primeras obras establecen un fuerte diálogo entre sí, son partes o pliegues de un misma trama que habla, dice y reflexiona sobre las formas en las que se manifiesta la violencia contemporánea. En las tres obras citadas, la ciudad, aunque invisible, es el soporte sobre el que estas imágenes se sostienen. Una ciudad que en este comienzo del milenio ha dejado de ser definitivamente lugar de promesa para convertirse en territorio de acechanza como consecuencia de un proceso de desintegración del espacio urbano, de pulverización de fronteras e identidades. Territorios donde las cartografías y los modos tradicionales de pensar lo social, han estallado. Así, este breve preámbulo, cobra sentido en un lugar como Rosario, ciudad en la que habito - pero que podría ser cualquier otra ciudad del cono urbano bonaerense o latinoamericana - en las que el despojo ha dejado y deja cotidianamente su siembra obscena de cadáveres a la luz pública. Cuerpos que aparecen, de manera fugaz, en las páginas de los periódicos cuando el crimen ha tenido lugar para luego, de manera tan fugaz como la edad de esas vidas, desaparecer, regresando al olvido, devorados, esos cuerpos y sus historias, por la inmediatez de lo cotidiano.

### Archivo

Fue de manera contemporánea a esa búsqueda de imágenes y atmósferas en los márgenes urbanos que fui construyendo un archivo conformado por una serie de carpetas en las que las noticias de los crímenes se agrupan según el motivo por el que fueron cometidos: por amor, por encargo, por traición, por placer, por odio, por venganza. Son estas algunas de las categorías en las que subdividí el

universo de mi búsqueda. Cada una de las carpetas es a su vez un repertorio de crónicas tanto visuales como narrativas. En algunos casos, las fotografías que acompañan los relatos son aquellas que han servido de impulso para la construcción de las fotografías por un procedimiento de "vaciamiento" (Pregúntale al polvo). En otros ofician como mero recordatorio de violencias que han sido olvidadas al ser "superadas" por otras noticias. Salvo las que han alcanzado un lugar destacado en la prensa y en la discusión pública como aquellos casos irresueltos que vuelven, una y otra vez, a la consideración mediática.

El archivo no se agota en la materialidad del papel sino que suma objetos, muchos de ellos recogidos en el sitio y en el momento mismo de mi búsqueda de imágenes, allí donde los crímenes han tenido lugar y donde solo ha quedado, suspendida, en la atmósfera, una sensación de temor y temblor: jeringas, prendas íntimas, restos de algodón, casquillos de balas, escarabajos, cabellos, cristales de lentes, lápices labiales, coleópteros. Extraña sintaxis conformada por elementos tan heterogéneos entre sí pero que encuentran, al ponerlos en "diálogo" sobre la superficie de una mesa, -cada uno en su cápsula de cristal o en su sobre de plástico-, su sentido cohesivo. Cada objeto recogido es huella, marca, recuerdo, indicio, no solo del paso de la muerte por esa escena, sino del cuerpo que ella se ha llevado consigo. Así, el archivo "ofrece" una constelación de elementos dispersos y es la mirada de quien esté dispuesto a observarlos la que debe cometer el esfuerzo imaginativo de reconstruir la trama posible de esas ausencias en clave de tragedia.

Así como Weegee y Farocki funcionaron como referentes directos en la primer parte de mis búsquedas, Aby Warbourg y su proyecto memorial de imágenes, opera como referencia en esta segunda etapa, no porque busque inscribirme como seguidor de quien construyó una de las teorías más inquietantes sobre el coleccionismo de imágenes, sino porque en la biografía de Warbourg, en su afán recolector, en su insistencia por salvar del olvido y poner en relación lo diverso se nutre mi trabajo. O acaso porque como en el empeño de ese archivo modélico hay en éste, resguardadas, si se está dispuesto a escucharlas, timbres de voces inaudibles, quejidos del dolor adormecidos o injustamente sosegados por el poderoso olvido.

No hay en estos archivos pretensión alguna de Atlas, sin embargo, mirando con detenimiento algunas presenta-

ciones, no puedo dejar de sentir que estas invitan a pensar cada uno de "los casos" como poderosos aleph en los que se concentraría el sentido primero y último de los crímenes reunidos y cuya matriz se repetiría en unos y otros, solo variando, como diría el autor de Emma Zunz, algunos nombres y algunas circunstancias. La idea de Mnemosyne atraviesa en verdad esas reuniones heterogéneas de objetos y textos porque al mirar la mesa blanca dispuesta, la luz cenital de una lámpara enfocando lo allí desplegado, es la tragedia, el lugar del crimen, los nombres ya olvidados, las razones de la afrenta, lo que vuelve, ya de un pasado cercano como de los más lejanos pretéritos, a la memoria.

Pero también vuelve, aparece, eso siento, la ciudad invisible, la que no vemos o la que solo intuimos a través de la pantalla televisiva o de los titulares de los diarios. Universos del despojo y el abandono, ruinas del sistema donde se malvive en un verdadero estado de excepción y en las que la violencia desencadenada por la arbitrariedad policial, la disputa por los territorios o por el estallido psíquico de quienes viven en condiciones de hacinamiento ya forma parte de un lugar común. Ese universo que asume, para el caso argentino y por extensión latinoamericano, las formas de un derrumbe civilizatorio, oficio de marco o sustento a este archivo.

A mediados del 2005, produje un giro o una ampliación de mi búsqueda visual. Sin abandonar la construcción del archivo pero haciendo a un lado el uso de la fotografía "en el sitio", labor que había ocupado un lugar central en mis primeras indagaciones estéticas. Esta ampliación a la que hago referencia está centrada en la elaboración de lo que llamo transcripciones, y que consisten en trasladar, a modo de calco, las imágenes de situaciones de violencia aparecidas en las páginas de los periódicos, a láminas de papel de un espesor delicado.

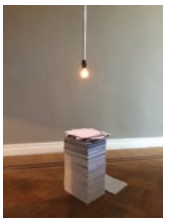
El proceso de transcripción consiste en elegir esa noticia, disponer la página sobre la imagen que acompaña la crónica periodística y seleccionar algunos trazos, algunas formas que al modo como aparece el rostro en los sudarios, quedan registradas en el trazo provocado por el recorrido de un lápiz al presionar la superficie sobre una hoja carbónica. Las imágenes requieren de un tiempo para alcanzar su forma definitiva porque cada transcripción asume las formas de una ceremonia o ritual.

En algunos casos lo que la transcripción trae o rescata en el

pasaje que va de la hoja del periódico a la lámina es solo un rostro o una mueca, una mirada, un grupo de personas que miran el vacío y en otros, solo la forma vaga de un cuerpo extendido sobre el pavimento visto en escorzo desde la mirada de los vivos.

A veces estas láminas incorporan palabras y textos tomados de la misma crónica periodística: "lo mataron frente a su hijo", "su mujer no pudo hacer nada" "fue en Mendoza y Circunvalación que es una esquina peligrosa", fragmentos de enunciados más extensos, extraídos de los partes policiales que tantas veces sirven de base para la escritura de las noticias que "nutren" la sección policiales de los periódicos, cuya localización al pie de la imagen, ayuda a reconstruir la escena donde el drama tuvo lugar. Estos fragmentos no tienen afán explicativo, sino que están allí dando la idea de ese repertorio lingüístico cercano al "lugar común". Mezcla de habla popular, jerga periodística y policial, estos enunciados, cuando aparecen, sitúan la imagen transcrita en la crudeza que es parte del drama territorial suburbano.

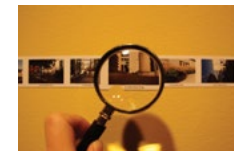
Uno de los componentes, tan intenso como las imágenes mismas, los brinda, creo, el modo en que el tiempo ha ido dejando sus marcas sobre estas láminas. Nunca encuadro las imágenes ni las protejo detrás de transparencias o láminas de acrílico, sino que estos centenares de dibujos son dispuestos sobre la pared o "flotando", expuestos a la luz y a las "impurezas" del ambiente. En muchos casos, en los bordes de estas transcripciones pueden observarse rastros dejados por el roce de los dedos o marcas de las cintas que han sido utilizadas para su exhibición. No se trata de una obra sagrada, lo sagrado es lo que evoca la obra que es la vida arrasada. Esta obra es fugaz como es fugaz la vida de cualquiera de los que esta obra evoca. En su gran mayoría, los muertos evocados, son jóvenes, los llamados pibes silvestres, aquellos que construyen su existencia en clave de deriva por los márgenes urbanos, entregados a una inmediatez - del consumo, de la violencia, de la muerte- parecida al abismo, y cuyas vidas se agotan con la celeridad de un rayo o de un relámpago. Las transcripciones llegan después, cuando ya la vida se ha extinguido y no queda más que un trazo débil en el paisaje de la barriada desolada. De allí que el gesto de atrapar el contorno de los cuerpos en tinta - el de los muertos, el de los vecinos, el de los familiares o amigos que se han llegado hasta el lugar -, tenga, si se quiere, eso me gustaría que se advirtiera, algo de voluntad resistente.



Ivan Mejía Rodriguez /  
 Gerardo García Luna /  
 Vivian Abenshushan /  
 Grupo de investigación  
 Micropolíticas de la  
 desobediencia sexual (UNLP) /

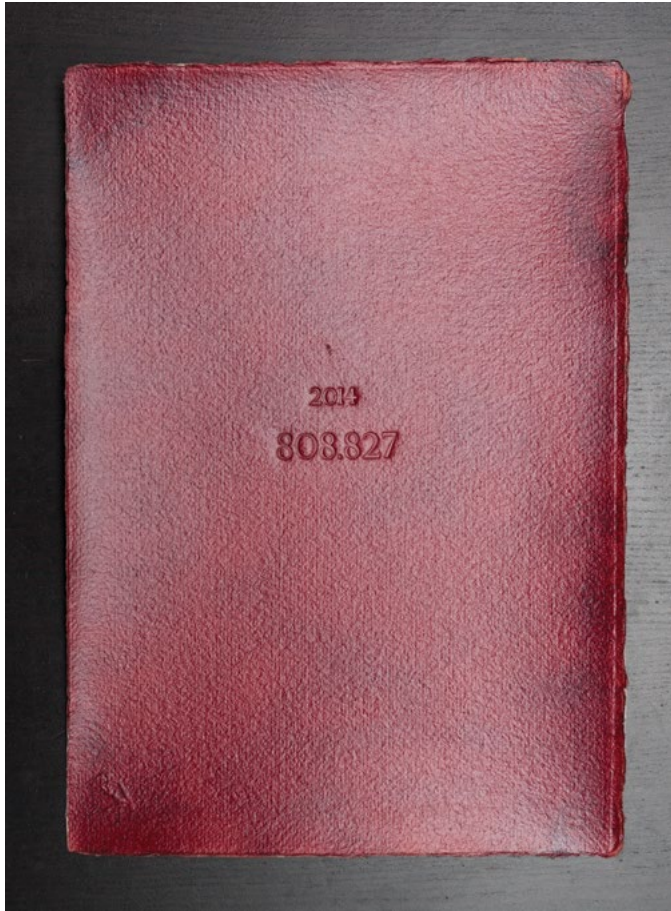
## Artistas invitados

Ruth Montiel Arias /  
 Nuria Güell /  
 Ricardo Cardenas /  
 Juan Caloca /



Ficha técnica:  
La pieza del libro de "Comida políticamente correcta"  
Dimensiones: 21 x 29,5 x 4 cm  
Materiales: papel de algodón y de paja.  
Pieza única hecha a mano.

Work in progress



# Ruth Montiel Arias /

## España

# EL ARTE COMO VÓMITO DE LA INJUSTICIA

TEXTO DE RUTH MONTEL ARIAS

Un día, mientras daba una pequeña charla sobre mi trabajo, alguien del público hizo una apreciación en la que indicaba que me veía como una activista en el mundo del arte.

En aquel momento no me lo había planteado y, sin darle mayor importancia, finalicé la intervención y proseguí con mis proyectos. Pasados unos meses me invitaron a hablar sobre mi obra en una escuela de primaria para niños de 16 años; imaginad mi nerviosismo cuando uno de los chicos que estaba en dicha charla, en el momento de preguntas, consiguió emocionarme con unas simples palabras: "Me encantaría que dejaras de hacer tu trabajo ya que eso querría decir que ya no pasan cosas malas en el mundo". Esta experiencia fue el detonante para posicionarme con total claridad ante el espectador. Marcó un antes y un después y reforzó el gran respeto que tengo a nuestra profesión, así como comprobar el poder que con ella tenemos.

Me tomo muy en serio mi trabajo, sé de lo que somos capaces con él y el grandísimo valor que tiene para la sociedad, por ello es vital y casi obligatorio ser más que nunca cronistas de nuestro tiempo, críticos con el siste-

ma, narradores de injusticias así como divulgadores de la honestidad, poetas de la forma y sobre todo jueces y acusados. El activismo artístico conlleva una gran responsabilidad pues todos portamos comportamientos humanos dañinos que suelen estar ocultos, manipulados, apartados, disimulados y alterados ya que no queremos saber lo que realmente somos y es difícil ser nuestros propios jueces.

Sobre si el arte puede ir de la mano del activismo y viceversa, creo que lo complicado es mantener un equilibrio para no decaer en uno de los extremos y así apartarnos del fin que queremos alcanzar. Así lo plantea \*Moraza: "El arte exige una cierta "ecualización" entre esos dos tipos de preocupaciones, porque si prevalecen o solo existen las preocupaciones del artista, tendremos la figura de un artista narcisista, ensimismado en sus elucubraciones, o en juegos artísticos autorreferenciales... Y si prevalece o solo existe la preocupación por el mundo, digamos que el arte deja de tener lugar, y se convierte en otra cosa: comentario, documentalismo, crítica, reflexión, activismo -todas ellas, cosas importantísimas-, pero sin los compromisos y exigencias

del arte [...] Para el arte, los temas que trata son menos importantes que el arte; para los temas que trata el arte, el arte es menos importante que los temas que trata” Compartimos un mundo extremadamente duro que requiere una gran fortaleza, pero tanto el posicionamiento como el compromiso del artista que trabaja desde el activismo deben ser claros para seguir reafirmando la honestidad del trabajo.

Si no entendemos dicho compromiso como algo inherente a la vida misma y que afecta a hábitos, ocio, relaciones y, por extensión discursos, estaremos danzando entre máscaras con el yo, y la moral nos quitaría la venda de los ojos para mostrarnos nuestro propio traje del emperador.

Entiendo que el fin del arte activista es sencillo. No basta con epatar al espectador sino que hay que buscar aliados, pues esta alianza es clave para poder cambiar las cosas. Sí, cambiar las cosas, porque el arte puede sembrar semillas que germinen en un cambio tanto de pensamiento, costumbre, actos e incluso modo de vida. Un artista que decide trabajar con un posicionamiento activista ve en la esperanza el motor de su trabajo, y en la crítica su libertad.

Quiero compartir en estas palabras mis experiencias así como aquello que me motiva para hacer lo que hago. Algo que tengo muy claro desde que tengo uso de razón es mi incapacidad de mantenerme impasible ante cualquier injusticia, con más dificultad si cabe cuando se inflige a lo que no puede defenderse. Por ello decidí usar mi capacidad de expresión a través del arte para evidenciar estos problemas, centrándome sobre todo en el abuso hacia el medio ambiente y los animales no humanos.

He encontrado en mi trabajo una vía de escape para revelar los tormentos que me persiguen por culpa de nuestro comportamiento y, al compartirlo con el resto de la sociedad, una manera para conseguir aliados y trabajar juntos por un cambio de paradigma. He tenido la suerte de llegar a gente que a raíz de ver una instalación, intervención o fotografía de mi obra han empezado a cambiar costumbres de su propio día a día; sí, como lo leéis, han realizado pequeños cambios y ese es el alimento que sigue cargando mi batería. Con la instalación “Milk” que evidenciaba el engaño sobre los beneficios de la leche y la explotación a las

vacas, realizada en una feria de arte contemporáneo en Santiago de Compostela, conseguí que algunas de las personas que vieron la pieza e interactuaron con ella, se pusieran en contacto conmigo para preguntarme por opciones sustitutivas de la leche de vaca y así poder hacer un cambio en su alimentación, imaginad lo que supuso eso para mí.

Con la instalación “水、毒、道 - Agua, veneno, caminos”, cientos de visitantes bombardearon a la empresa Tepcon con mails en desacuerdo con seguir reconstruyendo la central de Fukushima, ya que parte de la instalación era interactiva y donde el público tenía la decisión de participar o no.

Con la intervención “As cinsas do lamento”, realizada en uno de los montes más importantes de Galicia después de un incendio en el 2012, en una conferencia que realicé un año después, una mujer se acercó a mí al final de la charla para indicarme que cuando vio las fotografías de la intervención, no había podido parar de llorar debido a la empatía que sintió y como vio reflejada su misma frustración.

Podría contar muchos casos más, es la suerte de este trabajo, que a través del arte conectamos de otro modo con la sociedad y generamos armas con las que muchas personas pueden pelear.

Mi metodología de trabajo es muy sencilla:

- Encuentro (o me encuentra a mí) una problemática que necesito evidenciar.
- Me vuelco en la investigación y localización del/los responsable/s.
- Pienso la manera de comunicarlo (instalación, intervención, vídeo, acción, fotografía...)
- Me pongo a desarrollar la pieza sin ningún tipo de limitación, eso sí, siempre dentro de la legalidad (hay que ser más lista que aquellos a los que incomodo)
- Intento despiezar los enredos legales que están detrás de muchos de mis trabajos y buscar un contacto directo con los causantes.

Así ocurrió en “Máscaras para los ilustres” donde con cámara oculta intenté entregar a Juan Luis Pías, juez de la audiencia provincial, el manual del código penal con páginas marcadas a modo de regalo. O como en “El

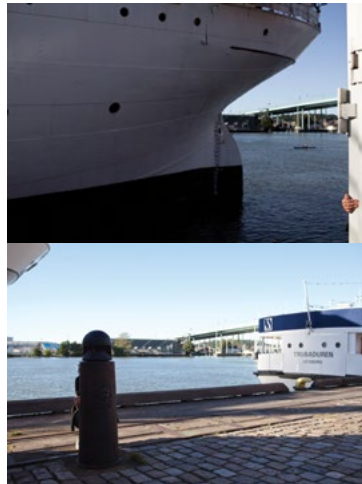
colapso de las colonias”, donde entrevisté a cada parte del personal que conforma la cadena de producción del aceite para evidenciar el perjuicio para los animales humanos y no humanos a través del uso de pesticidas. Los números son muy importantes en mi trabajo. En el desarrollo de los proyectos también evidencio las cifras. Éstas muestran la realidad en la era de los datos y a su vez me sirven para devolver al sistema los mismo códigos con los que trabaja.

En “Cromlech”, pieza compuesta por 1.910 pequeños Dolmens a razón de las hectáreas quemadas en los últimos cinco años en el monte donde la instalé, en “Walking to the mine / Marchant vers la mine” una alfombra de tierra con 1.400 pequeñas bolas de terracota dorada vinculan el número de trabajos directos e indirectos con los que la empresa minera Edgewater Exploration intentó comprar al pueblo gallego para crear una de las minas de oro abiertas más contaminantes sobre suelo gallego, también en “水、毒、道 - Agua, veneno, caminos” evidencio los 19. 225 muertos y desaparecidos en la catástrofe de Fukushima con las 19. 225 mariposas de papel fsc que conforman la pieza instalativa principal.

Para finalizar quiero comentar que trabajar con temas de denuncia medio ambiental, animal, política y social es extremadamente duro, y no me refiero a lo emocional. Reconocer los errores como sociedad provoca vergüenza y en España apenas tenemos apoyo institucional y menos todavía privado. Es complicado conseguir becas, residencias o premios; imagino que principalmente porque el desinterés social afecta al mundo del arte y la institución. El sistema tiene evidentemente sus fallos y el mercado del Arte en España no es menos, tan sólo hace falta ver cómo ciertos “caciques” siguen copando el tablero, moldeándolo para su único beneficio. Mi posicionamiento es claro, necesito hablar de mi tiempo e intentar quitar vendas, necesito evidenciar nuestros actos de explotación para encontrar esa esperanza y sentir que el arte puede ser pieza clave en el cambio de nuestro mundo.

### Reseña:

*El libro está dentro del proyecto “El colapso de las colonias”, un trabajo que evidencia la problemática del uso de pesticidas en nuestra alimentación y el engaño de las grandes corporaciones ante que: esto no es un problema, y comer ecológico es caro. El libro es una pieza experimental en el que se refleja un diario realizado durante 30 días en el que mi familia se alimenta durante este tiempo con productos ecológicos, en el libro se reflexiona sobre esta problemática acompañándola de las recetas realizadas junto a las fotografías de los platos, los tickets de la compra, noticias de prensa que alertan sobre el uso de pesticidas y métodos para ahorrar en nuestro día a día.*



# TOO MUCH MELANIN

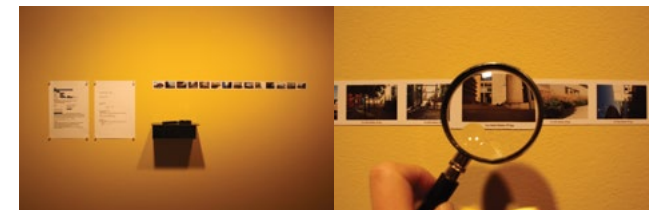
TEXTO DE NURIA GÜELL

Pedí a la bienal de Goteborg que contratara a María para jugar al escondite con los espectadores. María es una refugiada política de Kosovo que junto a su familia llevan 9 años viviendo en Suecia de forma ilegal y 4 viviendo escondidos, ya que el Estado les ha denegado dos veces el asilo. El único cambio en las reglas del juego es que María siempre es quién se esconde y los espectadores siempre son los que la buscan. Cuando finalice su contrato de trabajo con la Bienal, María podrá obtener su permiso de trabajo y de esta manera no tener que esconderse más de la policía. María en Kosovo era una agente de policía especializada en la desaparición y tráfico de mujeres. Suecia, igual que la mayoría de países de la Unión Europea, está aplicando políticas de criminalización racista al colectivo migrante. El proyecto REVA impulsado por el gobierno sueco, que consiste en pagar bonificaciones a los policías por cada inmigrante ilegal capturado, es un claro ejemplo de esta lógica represiva xenófoba instaurada desde el marco institucional. Me interesa repensar el giro ideológico que aplican pasando de una política humanitaria a una política utilitarista. Donde ilegalizan a las personas y legalizan el libre tráfico de mercancías.

*Too Much Melanin*  
Suecia, 2013  
video, fotos, lupa y contrato

Nuria Güell /

España



78



Ficha técnica:  
 Simulacro mnémico N° 1 (La imposibilidad de territorializar la memoria)  
 Instalación. Impresión offset, madera y focos.  
 Medidas variables. 2015.

# Ricardo Cárdenas /

## México

79

# ESPECTRO- GRAFÍAS DEL OLVIDO

POR RICARDO CÁRDENAS

*El memorial en México contemporáneo, espacios de redención o control.*

“Hic occultus occulto occisus est”  
 (Aquí fue asesinado un desconocido de forma desconocida)

Los desaparecidos, los muertos y no-muertos, los ignorados, la memoria perdida, la tragedia desconocida, la historia incómoda que se niega a desaparecer, vestigios de una violencia sistemática; presencias ausentes que se mantienen en una dimensión de lo espectral, su existencia resiste bajo la sombra de la indiferencia y el olvido del poder; esto es México en la actualidad.



La historia sociopolítica reciente del país nos ha confrontado en la última década con una escalada abrumadora de violencia, por magnitud y devastación -en cantidad de víctimas, desplazados, asesinados y desaparecidos- sólo equiparable a la de naciones en guerra.

El registro de 121 mil víctimas mortales y más de 40 mil desaparecidos en situaciones violentas relacionadas al narcotráfico (INEGI, Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática, 2013) durante el sexenio gubernamental de

Felipe Calderón (2006-2012), posteriormente la evidente opacidad y manipulación de la información respecto a cifras y datos manejados por el actual gobierno de Enrique Peña Nieto, aunado a la apatía y constante falta de compromiso de una sociedad civil poco participativa de los propios conflictos que le aquejan, nos mantienen lejos de una aproximación real y cuantificable de las dimensiones trágicas de la endémica violencia nacional.

Robos, secuestros, desaparecidos, asesinatos, el terror más salvaje como forma cotidiana de vida. Las consecuencias de un sistema político corrupto y económicamente inequitativo que procura minimizar sus padecimientos detrás de una fantasmagoría de supuestas reformas políticas, económicas y sociales donde la realidad no tiene cabida; a través del trampantojo se busca proyectar la ilusión de estabilidad, progreso y competitividad internacional de un país hundido en diversas crisis.

La posición del Estado es clara, la construcción de una nueva memoria requiere la selección de futuros olvidos, todo aquello que no se inscriba en su ficción será desplazado, espectralizado.

No debemos ser inocentes, este sistema de construcción del olvido se apoya en la apatía de la sociedad civil; una práctica común y sistemática en las sociedades actuales que ha sido profundamente analizada por el sociólogo camerunés Achille Mbembe, a la cual denominó como Necropoder (la producción y regulación de la muerte como el método sistematizado de con-



Fotografías de Daniela Bojórquez Vértiz.

strucción social contemporáneo); es el grotesco proceso práctico y simbólico por el que atraviesa el país.

La metodología para la fabricación del olvido no difiere de la aplicada por otros regímenes, en su mayoría totalitarios. Los sistemas para la exclusión de la memoria social son brutales, a las víctimas de violencia se les desecha y omite por medio de un entramado y complejo borrado histórico.

Dentro del sistema de construcción del olvido, se procura eliminar de los individuos su calidad intrínseca de seres humanos, cancelando cualquier posibilidad de vinculación empática entre sujetos. Es decir, la cimentación de una sociedad antisocial.

Las víctimas son abordadas de forma genérica, no hay espacio para individualidades, para la microhistoria, en el afán de justificar la acción violenta por parte del Estado, para el gobierno significa lo mismo un delincuente que un civil abatido, en el extremo caso que le sea inevitable reconocerle, se le designará daño colateral; esa lógica de pensamiento enuncia que la muerte de un inocente se justifica por un supuesto bien mayor colectivo. Esto implica que las víctimas dentro del ámbito social son doblemente victimizadas: en principio de forma física y, posteriormente, por medio del olvido que les excluye del espacio simbólico de



re-significación que puede ser la memoria.

Ante la emergencia nacional y la creciente fuerza de pequeños grupos sociales organizados; en su mayoría emanados de familiares de asesinados y desaparecidos, el Estado mexicano intentó redimir y simpatizar con la sociedad por medio de una obra monumental artística-arquitectónica que fungiría como memorial; el resultado como era previsto fue fallido, debido a que a fue concebido a modo de falsa elegía, una especie de compensación simbólica por una culpa que el gobierno no tiene voluntad de redimir.

Cuando se aborda el concepto del memorial, la noción de redención debería ser fundante, puesto que se esperaría que su significado fuera una transición de lo simbólico a lo objetual, procurando que una forma, una placa, una abstracción sean representantes de un marco de valores destinados a hacer visible el pasado, para resignificar una historia y una identidad colectiva.

El Estado en su aspiración a acaparar la enunciación, realización y distribución de significados, impuso en medio de la ciudad de México un objeto-espacio de pretensiones simbólicas carente de significados. El denominado Memorial a las Víctimas de la Violencia en México, en la capital del país, a las orillas del Bosque de Chapultepec dentro de terrenos federales pertenecientes al Ejército mexicano, (un lugar de poco tránsito y vinculación para la ciudadanía), pretende conmemorar frívolamente por medio de 15 placas monumentales de acero y algunas citas literarias referentes a la violencia, no solo a las miles de víctimas mortales acaecidas durante la llamada Guerra contra el narcotráfico, sino que, de manera obscuramente genérica, a toda víctima de cualquier forma de violencia en el país.

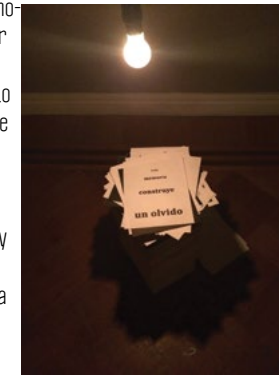
La oportunidad de generar un espacio de resiliencia a partir de lo simbólico, culminó en un despilfarro millonario incapaz de producir una lectura de vinculación con el pasado o de construcción de nuevos significados para el futuro; el monumento desde el aparato del poder, es un

dispositivo fracasado *a priori* del control de una narrativa histórica que preserve el orden social imperante.

La monumentalización de la memoria por parte del aparato de Estado, proclama una visión única y homogeneizadora del aspecto histórico que en principio le generó.

En contraparte, familiares, grupos civiles y organizaciones no gubernamentales, en búsqueda de una re-significación de las víctimas, han desarrollado y retomado estrategias estéticas de praxis política -habituales en otros países latinoamericanos-, nunca antes presentes en México.

Así, los discursos y exigencias de sus luchas han logrado lentamente acceder y vincularse desde el espacio



simbólico con el resto de la sociedad, generando así presencias visuales efímeras que funcionan como herramientas memoriales, que logran aunque sea de manera efímera o momentánea extraer de la espectralidad del olvido a las víctimas.

Estas formas de construcción de la memoria resultan mayormente efectivas, no solamente por emanar de grupos e individuos directamente afectados por la violencia, sino porque se construyen día con día, mutan y se resignifican constantemente; no se trata de narraciones lineales e irreversible, ya que se presentan de forma abierta, posibilitando su lectura de manera ilimitada. La necesidad de justicia, de vencer e olvido, de construir una memoria, poco a poco se convierte en una exigencia diaria, que para una sociedad como la mexicana, es en sí el acto monumental, la toma de conciencia es el memorial mismo.





¿Usted los ve?

Juan Caloca /

México

# NO LO VES

ENTREVISTA A JUAN CALOCA

Esta entrevista con el artista Juan Caloca, se hizo durante nuestro encuentro en la ciudad de Buenos Aires, poco días después de su muestra "PABELLÓN INSURRECTO, 2015" en el Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo La ENE.

**Pierre.** ¿Te podrías presentar en algunas palabras?

*Juan.* Me llamo Juan Caloca Carbajal estudié Artes plásticas, aunque eso que no quiere decir que soy un artista, pero sí a interesarme al arte como un vehículo de transmisión de conocimiento. Hago parte de una cooperativa, en la cual trabajo (Cráter Invertido). En esta cooperativa trabajamos con temas relacionados a la sociedad mexicana y nos interesa también, a partir de la generación de vehículos afectivos y personales, tratar de preguntarnos cuál es el estado actual de México, de manera conjunta con otras personas. Soy un tipo con muchas ambiciones y muchas contradicciones, dentro de mis propias ambiciones. Se podría decir que soy un ente social. Mi práctica artística más allá de mi producción simbólica o de objetos es un agente de cambio, hablando de la cooperación y de los lazos afectivos. Tengo una capacidad para poder relacionarme con otras personas, poder intercambiar diálogos y generar momentos críticos con ellos. Mas allá de diálogos consensuados me gusta también tener una visión crítica con lo que se está diciendo o haciendo.

**Pierre.** ¿Fuiste siempre una persona muy crítico frente a lo que te rodea?

*Juan.* No podría decirlo así tajantemente, yo siento que soy un ente crítico en el sentido que hubo un momento de cambio muy grande en mi pensamiento. Yo vengo de una educación muy tradicional. Mi familia, ninguno de mis familiares cercanos es decir, mis hermanos, mi madre, mi padre tuvieron un interés por la formación educativa. El que más lejos llegó en la academia o de la

*formación educativa, fue uno de de mis hermanos que llegó a la prepa o preparatoria. Mi madre no terminó la secundaria, mi padre ni siquiera la primaria. A mí me llevaron en una escuela católica, entonces mi formación es totalmente tradicional. Llegó un momento de ruptura, en el que salgo del país. Hago un viaje en el 2009 con un gran amigo Lazaro Valiente. Este viaje fue decisivo y género en mi pensamiento, un cambio muy importante. El hecho de estar fuera de mi contexto habitual me lleno de nuevos estímulos, y empecé en hacerme constantemente muchas preguntas. No fue muy consciente en un principio, de la importancia de este cambio, porque en sí, fue una crisis, una crisis de identidad en no saber quien era en realidad y tampoco lo que hacía realmente en ese momento.*

*Ni siquiera al entrar a la universidad sabía que me interesaba. El arte me gustaba pero no tenía mucha idea. Al volver de este viaje me doy cuenta que lo que me interesa era el conocimiento. Este interés generaba en mí mas y mas preguntas. A partir de ahí estaba accediendo al conocimiento y en el arte encontré un campo de libertad casi absoluta no en el sentido de la práctica de la disciplina como tal sino de reflexión acerca del conocimiento que yo podía acceder a través de esta materia. Al ingresar a la universidad empecé a leer cosas no solamente relacionado con el arte sino con la filosofía y temas políticos. México ha pasado por muchas crisis social y política, y es a este momento en la empecé al darme cuenta de eso. Por lo tanto me puse a estudiar un poquito más sobre la historia de mi país. Por así decir me estaba generando un pensamiento crítico. No solamente desde un modo superficial sino que empecé a ser crítico con todo lo que estaba viviendo, con todo lo que escuchaba, con todo lo que me rodeaba. Entonces tal vez sí soy una persona crítica en su totalidad. Con críticas, no solo, me refiero a un juicio de valor y puedo ser muy juicioso también*

pero con crítica me refiero a sobre pesar una situación tratando de encontrar sus lados positivos y negativos. Estas dos aproximaciones me permite encontrar muchas nuevas posibilidad de cambio, es decir desde la misma enunciación del problema.

#### Pierre. ¿Que es la libertad para ti? V ¿como la experimentas a través del Arte?

Juan. Cuando hablo de Libertad me refiero en torno de decisiones, es decir, el arte como disciplina me permite aproximarme a mucho tipos de conocimientos, y no solamente circunscritos al arte. En este sentido claro que la universidad me dio unos conocimientos, en cuanto a estética, en cuanto en forma, pero también me permitió y me sigue permitiendo, adentrarme y explorar muchos tipos de informaciones. Estas informaciones pueden ser usadas para seguir construyendo un pensamiento crítico dentro de mi practica y construyendo un cuerpo de obra. Estos conocimientos y informaciones me sirven, para crecer en la vida, como ser humano y como ser social también. Creo que eso es libertad y esta libertad me ha servido para eso, para entender otras formas de observar el mundo y de relacionarme con el mundo directamente. No solo en un sentido cognitivo, sino en un sentido humano es decir afectivamente. Por eso la visión crítica como el poder en acceder a toda estos conocimientos -tan variado-, me da la capacidad de tener una opinión sobre estas cosas mi propio contexto vivencial.

Ahora, es bonita la pregunta, pero parece engañosa, es decir, como si el arte fuese El campo ideal que te permitiera, acceder a una libertad de pensamiento. O sea si creo que el arte tiene esta capacidad pero que no es necesariamente inherente al arte y a la producción de la misma. Creo que hay mucho, personas que esta muy esclavizada con la producción artística. El mismo mercado, el negocio de obra, genera una dependencia hacia, ella misma, y esto crea esclavitud. Muchas veces la producción dentro del mercado comercial esta restringida a los interés de alguien mas, a la generación de un valor, de una obra, no por su proceso, por la reflexión, sino por la necesidad que tiene de intercambiarse, esto tanto para el artista como para el productor porque necesita seguir viviendo. Creo que en esta cadena existe una dependencia y eso genera una forma de esclavitud. En un cierto punto, ahora eso no niega que haya grandes artistas que trabajen dentro los sistemas comerciales y seguramente en sus procesos están accediendo a la

libertad pero no creo que sea necesaria la libertad como factor para producir.

#### Pierre. ¿Existe contradicciones en tu praxis artística?

Juan. Ahí viene la propias contradicciones en mis enunciados, si soy auto critico en cuanto en mi producción simbólica y de acciones. Pero todavía no he logrado identificar que tantas contradicciones están ahí. Lo entiendo mas como contradicciones de mi Ser en cuanto a los temas que abordo o contradicciones mas en los temas, como cuestiones sociales de las que yo no soy parte. Es decir tengo todo un trabajo de investigación sobre la extinción de una compañía estatal que dejó sin empleo a 44 mil trabajadores. Yo no fui parte de esta problemática de manera directa, no me afectó en mi economía, al contrario, me dio, me permitió tener un espacio de reflexión. Por ahí puede haber contradicciones. Ahora, con el ultimo que estoy trabajando, son cuestiones mas identitarias, las formas de representaciones de identidad a través de símbolos, que el poder utiliza. Yo veo, más que contradicción, lo llamaría AMBIVALENCIA, porque hay una relación de odio amor en los mismos símbolos que estoy trabajando. De alguna forma señala estas dos cosas, tanto el interés, como la negación. Es decir trabajar con los símbolos patrios aunque los destruya, los borre aunque los niegue los estoy señalando, lo estoy reafirmando de alguna manera. El no usarlo tal vez sería mas potente. Eso lo llamo ambivalencia. Las contradicciones la veo muchas mas con mi vida cotidiana. No me he puesto a pensar. Por ahora estoy con lo que realizo, mostrarlo a otra persona y ver las reacciones, espera que el otro se pueda relacionar con estos enunciados y ver lo que les provocan y si en estas provocaciones el encuentra una contradicción.

#### Pierre. ¿Pensaste, dejar de hacer lo que haces?

Juan. Como lo dijiste, antes de todo somos seres humanos, ciudadanos, somos parejas, amigos, y ahí, hay siempre cosas que decir. El arte es el medio de transmisión de las ideas, yo creo que es imposible dejar de decir, tal vez estos artistas que mencionas (Oteiza, Rimboud), dejaron de producir dentro de un circuito que validaba esas ideas o esos comentarios, esas críticas o como quieres llamarlo. Pero seguramente siguieron haciendo para ellos, para sus amigos, para su familia, para la gente mas cercana. Hay dos momentos, y creo que esta esa la discusión que te interesa. Al momento que uno hace las cosas, en que momentos las hace, la lleva a un campo de afirmación, en donde hay mas

personas que están de acuerdo sobre esta información que esta llenado ahí, con un mismo lenguaje, entonces lo acepta como arte digamos. Pero antes de eso tu lo haces y lo dices como persona. Ahora, yo no te puedo decir si voy a dejar lo que estoy haciendo. Es una cosa graciosa que lo preguntes, porque este año según mis pretensiones, dije que iba dejar de hacer arte, es decir a producir objetos, acciones...no con un afán de negación, sino mas bien como tratar de concentrar mi energía, mis pensamientos en otras actividades (relacionadas con el arte)(...) me considero una persona de cambio. Ahí también viene la contradicción, dejo de hacerlo de una forma pero lo estoy haciendo de la otra (...) Es imposible de dejar de decir y dejar de hacer. (...)

#### Pierre. ¿Que es para ti el arte político?

Juan. Hay una máxima clásica por ahí que dice que "todo arte es político", en el sentido que es una decisión ante el mundo.(...) Es político solo por aceptarlo todo, ahora, hay un tipo de arte que esta mas interesado a ciertas temáticas que tiene que ver con contextos específicos, en donde los temas se relacionan más con ciertos temas, por ejemplo: cómo organizarse, en la economía, la desigualdad, etc. Ahí creo que radica cierto arte de interés hacia lo político.

El otro día te lo dije, no solo todo arte es político por la decisión de hacer de esa forma, sino por que todos los que hacemos arte somos entes políticos, todo somos parte de una sociedad, todos somos ciudadanos que aceptamos consciente o inconsciente una constitución, que estamos de acuerdo que esas leyes que nos rigen, acatamos esas reglas y seguimos esas leyes, votamos o no votamos, hacemos parte de una democracia o no, pero la aceptamos. Es decir que hace parte de nuestra vida, nos organizamos compartimos con otras personas, y ahí esta el ejercer político, todos los días. Entendiendo la política como una forma de relacionarse con los otros, no como sistema de organización (partido político), aunque dentro de la misma palabra hay varias distinciones. (...) pero para mí la política es el sistema de relación y de organización. Ahí es cuando uno ejerce su Ser político todo el tiempo y ahí, en este sentido, todos los artistas hacemos política, porque estamos pues relacionándonos con el mundo que nos rodea, con los sistemas de conocimientos, de organización, de distribución de la economía.

Pero existe a quien dentro del campo artístico, que es

un campo súper amplio, expandido, campo de libertad como estamos hablando en este momento, te permite trabajar con ciertos temas que tienen que ver con algunas situaciones específicas, como la historia, de algún contexto de inmediato, de historia pasada. Estos sistemas de organización, sistema de los bienes, y servicios es el tema central, el eje central de estas practicas artísticas, ahí entiendo esta categoría del arte político.

#### Pierre. ¿Tu sentiste usado como artista por el poder político?

Juan. No en los niveles que estoy trabajando, a las esferas que accedo, no en donde se transmite la información que estoy queriendo compartir, no hubo estas repercusiones, es decir, el Estado Mexicano no se va a preocupar en que un jovencito recién ingresado de la universidad, este, diciendo cosas. Pero si pensamos poder como cualquier instancia, podríamos decir que las instituciones artísticas son una especie de Poder, y en este sentido, pues, sí, o sea, (es loco porque es ambivalente), porque uno necesita esta institución, para poder seguir generando reflexión, porque es necesario compartir un proceso, para poder dejarlos, y continuar con otros para seguir experimentando los mismos, pero al mismo tiempo es un estado de legitimidad, de seguir manteniendo su poder, y ahí, pues he participado, en un par de exposiciones, tras las cuales sentí, un poco de estas coartaciones.

Fue en la Estela de luz, monumento que se construyó para los festejos del Bicentenario. Se gastaron diez veces mas del presupuesto que se tenían que gastar. Fue una corrupción, súper evidente. Todo esto se hizo público y no se castigó a nadie, la gente que lo hizo, robó el dinero y después cuando lo inauguraron, me invitan a la exposición donde muestro unas piezas. Fue una crítica digamos a los festejos en general, a la identidad, es una pieza que hace un enunciado crítico, y pues la exhibí ahí. Pero yo definiendo algunas instituciones, como espacios públicos. Par mí son la representaciones del poder pero son espacios públicos es decir quien dirige las instituciones son Personas, no son sombras detrás de una copa de whisky queriendo joder el mundo, son personas que comparten interés conmigo. La cultura es un bien que hay que seguir fomentando, y que a través de la cultura se pueda permitir de seguir transmitiendo conocimiento. Ahí la contradicción estuvo mas en lo que simboliza el espacio y su capacidad simbólica es mas

que las piezas en sí mismas, ahí nos comió. Por que además el espacio en cuestión de montaje fue un error. Sin embargo ahí nos pagaron, a sido la única institución pública en México que me ha pagado por exhibir y me pareció una transacción justa (...) Y después, el año pasado expuse en el MUAG, y ahí sí que me sentí transgredido, ahí me sentí muy usado. La exposición se llamaba "VO SE QUE TU PADRE NO ENTIENDE DEL LENGUAJE MODELNO". Ahí hubo una carencia de diálogos, eran tres curadoras, sienta que aprovecharon mucho del momento. Éramos varios amigos de la carrera, y usaron sus prácticas curatoriales para supuestamente abrir las institución a las prácticas artísticas más jóvenes. Pero no hubo diálogo humano, y ahí las instituciones ejercieron su poder, porque ellas fungían como la Institución (curadoras), no me pagaron ni un peso para haber trabajado, no se me agradeció en nada, fue muy feo, en estos caso lo sentí (...)

#### Pierre. ¿El arte es emancipador de la sociedad?

Juan. Otra vez lo relacionaría a la Libertad, el espacio de emancipación es una separación DE, es liberarte de algo. El arte más allá de lo simbólico, de la creación de signos, de símbolos y/o de representaciones tiene mucho potencial en cuanto a la diversidad de temáticas, que adoraba como disciplina en general. Creo que está ahí el sentido emancipador. Es algo muy personal, no lo voy hablar como un ejemplo ajeno. Al comenzar a ir a exposiciones, a leer libros, revistas de arte, se me abrieron las puertas y pude acceder a otro tipos de conocimientos. Por ahí pude acceder a la "emancipación", emancipación de pensamiento, pensamiento crítico del cual te hablaba antes. Es decir me di cuenta de las muchas situaciones políticas en las distintas partes del mundo, también de la especificidad: como las regiones que estaban sufriendo consecuencia de estos sistemas, de la forma de organización de los pueblos. A partir de ahí es cuando accedo al pensamiento crítico, a la emancipación de mi propio pensamiento. Es utópico pensar una emancipación global, eso no se da, esos intentos, no se dan a partir de un proceso inmediato, no es una droga psicotrópica en el que te toca la conciencia inmediatamente, en un segundo. Tiene que pasar por procesos y tiempo.

Pierre. ¿Que piensas del activismo artístico? ¿Que piensa cuando los artistas van en los lugares marginales de la

#### sociedad para "ayudar"?

Juan. Yo soy totalmente escéptico, una vez más como ser humano, me interesa ayudar, no creo que haya que utilizar los mecanismos del arte o transmisión de conocimientos, le de un valor agregado en ayudar. Me parece complicado la situación en el que el artista va y dice "quiero ayudar". ¿A ti que te faculta para ayudar? ayúdate a ti, a tu comunidad, trabaja en lo más inmediato. Me parece sumamente pretencioso que a través de la difusión o transmisión de dogmas, que se llama demagogia, se pretende ayudar, eso sería igual que los partidos políticos. Claro lo que buscan en ayudar es dar una respuesta o una solución en algo. Creo que el arte donde tiene su mayor aportación es cuando genera reflexiones, genera preguntas, cuando te aproximas a ser auto crítico, ahí te ayuda, ahí puedes seguir. Es un poco como decía en la biblia, "no le des un pescado sino enseñale a pescar"

Es decir yo no voy ayudar en arreglar "algo" porque esto es otra vez asistencialismo. Si no más bien voy y transmito un pensamiento crítico y ellos mismos luego pueden cosechar y eso es un aprendizaje que se queda para siempre en la cabeza y en las formas de hacer. Creo que el activismo en el arte está cuando uno modifica su manera de pensar desde su sistema más inmediato, desde lo que construimos a nuestro alrededor para ir desaprendiendo para descodificarnos de toda la mierda que nos han ido poniendo y que la tenemos interiorizada. Muchas veces se da a través de la transmisión de la cultura. En este sentido la cultura es súper poderosa y por eso se aprovecha los estados de ellas (...)

Me parece bien también que haya artista trabajando de esta forma, desde los mismos campos de libertad y me parece increíble que sea así. No dudo de su capacidad, lo mismo que te dije, es la forma de activar, de accionar y de pensar en otra forma de hacer: ¿cual es tu forma de producción, cómo accedes a ellos, cómo los compartes, cómo te organizas, cómo te autogobernas, de forma libre y autónomas, cómo se genera la autonomía, la lucha está en las esferas más pequeñas? Totalizar es volver a caer en estos sistemas de imposición de pensamiento.

#### Pierre. ¿Como te vez en el futuro, como artista y/o persona?

Juan. Cuando entre en la escuela por primera semestre nos hicieron la misma pregunta, un ejercicio de proye-

cción, ¿como te vez en un futuro, en diez años? ahí tenía creo, 25, 24 años. Falta unos 4 años aún. Veo este ejercicio con mucho cariño. Escribí una carta a uno de mis mejores amigos. Era una carta ficticia, que le mandaba desde Brasil. Me veía estudiando la maestría en Brasil, con una hija, casado (raro), también hay estereotipos. No se... me parece interesante como un tipo de nostalgia, cómo uno se ve en el futuro.

No se, desde lo humano y como amigo te puedo decir mis deseos. Pero no se si esos deseos se van a cumplir, pues no sé qué tan potente sea hablar de la proyecciones. A lo mejor sí, en el sentido que lo personal te sirva para construir eso y te ayuda a llevarte ahí. En un futuro me veo viejo, trabajando las cosas que en este momento me interesan y tampoco sé si voy a seguir trabajando de esto. Me interesa la panadería, me veo con mucha capacidad de cambio, en este sentido. No se, en el presente estoy trabajando ciertas cosas que sé me van a construir para el futuro, no me gusta pensar tanto así como, un futuro. Te puedo decir que el miércoles me regreso a México, me muero de ganas de ver a mi mujer y de abrazarla, de observar sus ojos y de sonreír a su lado, eso es lo más inmediato y es lo que quiero hacer. Pero el otro no, tal vez desde la imaginación. Desde la literatura es súper bello, pensar en otros mundos posibles. Mucho de lo que vivimos actualmente es gracias a lo que hemos podido pensar o de alguien que se sentó y imagino, y proyecto el futuro. Pero para mí el personal, prefiero pensar más al presente, y en el pasado, del pasado es lo que nos lleva, al futuro, lo que hemos construido atrás, lo que nos va llevar hacia adelante. Actuamos de una cierta manera para que en un futuro, sucedan cosas, yo por ahí tengo un viaje de que vivimos, un pasado absoluto, no hay presente, solo hay pasado y es absoluto, no hay futuro. Para poder decir todo lo que te estoy diciendo tu tienes que aprender un idioma, códigos, hacer ciertos tipo de lectura, haber tenido una cierta educación, todo esto es un pasado que te sirve par este presente. Entonces estoy haciendo uso de este pasado, para poder estar presente. Por eso trabajo temas históricos, y me interesa el pasado, pero no como tema nostálgico sino como ser crítico para hablar del presente.

EL PASADO ES LO QUE NOS LLEVA A ESTAR ACÁ.



Iván Mejía R. /

México

# LAS ENTRAÑAS DE LEVIATÁN

## ¿Qué constituye un Estado, hoy?

POR IVÁN MEJÍA R.

### I. La globalización no mató a Leviatán

**Resumen:** En el presente ensayo propongo que además de las reflexiones sobre la violencia, repensemos la noción de Estado. Va que la gran cantidad de textos y eventos en torno a la violencia pareciera que hoy se han convertido en puro goce intelectual que sólo observa lo inmediato del ejercicio de la violencia sin siquiera pensar qué la produce y cómo se produce. Y para ello, es necesario discutir la misma noción de Estado. A pesar que los teóricos de la globalización, la postmodernidad, y el neoliberalismo; la supuesta caída de las fronteras, el supuesto fin de la historia; e incluso los teóricos del internet, argumentaron que hablar sobre el Estado resultaba anacrónico para pensar el mundo contemporáneo. Sin embargo, éste Leviatán no está muerto, no se ha retirado, y ni siquiera está herido. ¿Qué lo constituye hoy? ¿Cuáles son sus entrañas? ¿Cómo sobrevive en el marco de la globalización? Indaguemos en estas cuestiones pero cambiando un poco la paralaje: viémos de concebir al Estado como el monopolio de la violencia a pensarlo, con todas las problemáticas que ello implica, como el momento éticopolítico de la comunidad.

La consigna: "Fue el Estado", aunada con el caso de Ayotzinapa, pero también una gran cantidad de otros eventos trágicos en México, nos permitió entrever al menos un par de situaciones que amerita discutir. Por un lado, la consigna, adoptada sin más por la ciudadanía, da por hecho que el Estado es la cabeza política corrupta, una jauría de criminales narcotraficantes, y demás lumpenburquesía. Se concibe al Estado como un "Gran otro", monopolizador de la violencia. No es que no sea así, sino que la noción de Estado es mucho más que eso. Desde aquella perspectiva reduccionista, se han generado un sinnúmero de textos y reflexiones sobre la violencia producida por la maquinaria narco-estatal, hasta el punto que hablar sobre violencia se está convirtiendo en un goce intelectual que no se hace cargo de pensar la verdadera problemática. Gobierno, administración, Estado se confunden. La parte más identificable e inmediata de esa constelación, al que se le pone el rostro de Presidentes y gobernantes, ensombrece la adecuada comprensión, pues al creer que la crítica está fuera del Estado o ajena a sus asuntos, se crea la ilusión que estamos fuera de las relaciones de poder, que éstas, siempre están en otro lado. Habría entonces

que desplazarnos de la noción del Estado como sinónimo del gobierno, fuerza, o violencia, a problematizar el Estado como la condensación de las relaciones entre ciudadanos. Cuestiones que iremos desarrollando a lo largo del presente texto.

Por otro lado, la consigna: "Fue el Estado", intuye que éste Leviatán ha regresado, y que incluso, nunca se fue, a pesar que mucho teóricos aseguran que la globalización lo desmembró dando paso a otro mucho más omnia-barcante. Ya, desde principios del siglo XX, se comenzó a sugerir que Estado era un concepto que estaba pasando a la historia. En 1914, Norman Angell proponía que pensar el Estado como la unidad básica del análisis político era anticuado y contradictorio con los hechos, por lo que se veían obligados a dejar el hábito de pensar en Estados. De igual forma, en 1920, A.D. Lindsay decía que los hechos políticos habían dejado atrás las nociones de estados soberanos independientes. Para él, el estado como ser total había llegado definitivamente a su término. Hablaba de la necesidad de una teoría enfocada en la arena internacional, y pensaba, ya, en la posibilidad de un estado mundial.<sup>2</sup> Por su parte, Richard Falk aseguraba que las viejas categorías estatistas estaban siendo sobrepasadas, y que se dejaría describir la vida política en estos términos. Para él "los poderes de los estado individuales están en declive terminal: el estado está desvaneciéndose en las sombras. El Estado está en retirada."<sup>3</sup>

Aquellos relatos concibieron el Estado como un aparato establecido de gobierno, y que tales gobiernos tenían escaso y cada vez menos significado en el actual mundo globalizado.<sup>4</sup> Relatos que recorrieron todo el siglo XX hasta llegar a nuestros días. Parecían lógicos debido al crecimiento de organizaciones internacionales con autoridad para revocar las jurisdicciones locales de los estados individuales; a la aparición de corporaciones multinacionales y otras agencias que, al controlar la inversión y el empleo, forzaron a los estados individuales a dar cabida a sus demandas aun cuando éstas estaban en conflicto con las prioridades sociales y económicas de dichos estados (lo que obvio a pensar la noción de Estados liberales). Otro fenómeno fue la aceptación de un ideal de derechos humanos, para asegurar tales derechos puede permitirse interferir con fuerza militar si es necesario, en las disposiciones internas de Estados, supuestamente soberanos.

Pero, en los inicios del siglo XXI asistimos a una serie de eventos que nos señalan una crisis del modelo de Estado neoliberal que se había propugnado en los últimos decenios del siglo pasado. Esta desmistificación del Estado neoliberal, vino tanto desde la creciente incapacidad del propio aparato estatal para responder a las demandas ciudadanas, como del propio sistema económico con el que aquel se articula. La crisis económica y financiera global de 2008, también puso en entredicho el paradigma del Estado neoliberal. Así, las nociones sobre el fin de los Estados nacionales se mostró más ideológico que científico.

Aunque es verdad que el problema del Estado adquiere nuevas dimensiones pues, junto con la política, se constituye desde y en la totalidad del capital. Mientras la política adquiere la forma capitalista, el Estado la forma cósmica-mercantil, asociativa, contractual y empresarial, igualitaria mistificada, correspondiente a la forma de vida de los seres humanos dentro del capital. Claro que es posible advertir la presentación del capital como Estado, como empresa cuyo propósito no es la ganancia individual sino la dotación eficiente de bienes públicos y como gran asociación nacional de individuos particulares y abstractos. Asociación política, jurídica, y empresarial, el Estado se basa en la dimensión del individuo como ente abstracto desprovisto de individualidad.

Definitivamente, el Estado es parte esencial y funcional del proceso de subsunción en que se fundamenta el capital. Al mismo tiempo, aquel arguye que no le corresponde más una obligación con la ciudadanía, sino que esa tarea debe de ser compartida por mercados, empresas, asociaciones y organismos internacionales (lo que se llama gobernanza). A partir de estos comportamientos, surgen formas políticas de gestión global de lo social que algunos autores llaman Estado transnacional (Robinson), Imperio (Hardt y Negri), Estado imperial (Panitch), cosmopolitismo (Held), sociedad del riesgo global (Beck), Estado global occidental (Shaw), o sociedad global (Giddens). Holloway lo plantea así: "El hecho de 5 que el Estado se encuentre integrado al movimiento global del capital no sólo limita externamente lo que este Estado pueda hacer. Afecta a cada aspecto de su actividad y organización, de modo que podemos hablar del Estado como una forma del capital o una forma de las relaciones sociales capitalistas".<sup>6</sup> Autores que bien identifican los nuevos comportamientos

conceptuales e ideológicos del orden político y del Estado. Sin embargo, éste también regresa como una interpelación acerca de la eficacia y de los efectos sociales, políticos e institucionales de un tipo histórico de Estado. Sí, los Estados han perdido muchos de sus atributos tradicionales de su soberanía. Sin embargo, siguen siendo actores protagonistas sobre los territorios. En todas sus formas posibles, la maquinaria estatal se ha multiplicado en los últimos decenios. Se han vuelto más agresivos, patrullando sus fronteras con mayor atención y manteniendo un nivel de vigilancia sin precedentes sobre sus ciudadanos. También se han vuelto más intervencionistas, participan en guerras, encarcelando y aplacando penas a sus ciudadanos, legislando con un nivel de complejidad sin paralelo. Cuando aún los poderes sociales -el militar o el policial al servicio de la represión interna; el ideológico al servicio de la ocultación de alternativas; el entretenimiento popular y la apatía política; o el económico al servicio de la reproducción global del capital- la figura bestial del Leviatán aparece nuevamente ante nuestros ojos con toda su fiera animal, y sin embargo, como dijimos antes, el Estado 7 no es sólo el monopolio de la violencia. Más adelante repararemos en ello. Burdeau decía que el Estado pese a ser omnipresente no se dejaba ver.<sup>8</sup> Hoy, no solamente no se deja ver sino que tampoco se deja tampoco pensar, aunque no exista rincón del planeta en donde su responsabilidad no pueda imputarse. En cualquiera de los casos, y en toda su opacidad, el Estado ha regresado como una categoría central de la reflexión política, oscilando entre quienes quieren disolverlo en formas de gobernanza donde las formas estatales se equiparan a los demás actores del escenario global -incluidas las empresas transnacionales- y quienes reclaman que se recuperen los intereses colectivos. Pero, en modo alguno el Estado está desapareciendo, sino que se están superando elementos de la forma Estado nacional para adaptarse a la necesidad de una estatalidad funcional al capitalismo globalizado. Como dice Juan Carlos monedero:

Esa multiplicidad que llamamos Estado, que se vistió como nacional y de derecho para construir una legitimidad que superase su fase absolutista, que se hizo social para evitar el embate del modelo soviético, ahora está debatiéndose en múltiples frentes para despojarse de esas vestimentas autóctonas y vestir trajes globales. Una vez más, una niebla se cierne en torno al Estado, vestido con disfraces diferentes que dificultan identificarlo, al tiempo que su creador, la sociedad civil, hace otro tanto

camino de saber qué lugar le corresponde en esta transición paradigmática con la que se ha iniciado el siglo.<sup>9</sup>

## II. Del Estado concebido como monopolio de violencia

Reverenciado y execrado, hijo del cielo y del infierno, considerado el lugar de la máxima eticidad o una fría máquina de triturar seres humanos, entendido como una caja de hierro sin alma, un castillo lejano y represivo o el mejor de los acompañantes desde la cuna a la tumba, el Estado ha recibido toda la gama de intenciones, tanto de los que le han visto su alma de Leviatán -alma horrible o cargada de promesas éticas- como de los que han asumido su existencia sin mayor interrogación. Pero, mayoritariamente, el Estado ha sido concebido como un aparato de dominación de clase, como un "comité administrativo de los negocios comunes de la burguesía". Para muchos pensadores, como Oppenheimer, el Estado es la organización de los medios políticos; es la sistematización del proceso predatorio sobre un territorio determinado; provee un canal legal, ordenado y sistemático para la depredación de la propiedad privada; hace segura y relativamente pacífica la vida de la casta de parásitos en la sociedad. El Estado no fue creado mediante un "contrato social", sino por la conquista y la explotación.<sup>12</sup> De igual modo, Max Weber concibió el "monopolio de la violencia legítima" como el rasgo distintivo de todo Estado.<sup>13</sup> En cierto sentido, el elemento de la fuerza formó siempre parte esencial de la idea del Estado, por tres razones coincidentes. Uno: se consideraba que la unidad estatal era vulnerable frente al exterior si no se contaba con medios de defensa. El uso de la fuerza encontró su justificación en su utilidad y aun en su necesidad para la preservación de la unidad estatal frente al exterior. Dos: cuando por diversas razones el territorio y los recursos internos eran insuficientes para la reproducción de la vida de los miembros de una sociedad, se pensó que la fuerza concentrada existía como posibilidad inmediata de ampliar los recursos y el territorio del Estado por medio de la guerra y la conquista. Y, en tercer lugar: la concentración de la fuerza, y la posibilidad de su uso, se presentó siempre como una amenaza permanente frente a quienes pretendían cambiar la organización de la sociedad. Se trataba de la paz interna que se obtenía mediante la amenaza del uso de la fuerza: la paz no es sino la guerra potencial o el acecho de la

represión. De este modo, la fuerza, su concentración y la posibilidad o la realidad de su uso, fue siempre el “monopolio de la violencia legítima”.<sup>14</sup>

La consigna: “Fue el Estado” permitió entrever diversas reacciones apegadas a estos relatos. Además, si somos honestos, en estas reacciones también brotaron muchas falsas empatías, al igual que prácticas artísticas oportunas y oportunistas. No me interesa en absoluto que múltiples artistas, que todo éste tiempo vieron por sí mismos, se hayan dado la oportunidad de intentar exponer su inconformidad, coraje, espontánea conciencia social, o que hayan dado una patina de arte político a su trabajo con el fin de mostrarse solidarios, e incluso de obtener para sí mismos un poco de capital simbólico, etc. Tampoco me interesa saber si su empatía es genuina o no. La crítica que realmente me interesa es la observar que mucha práctica artística, estudios, reflexiones, o debates sobre la violencia se están convirtiendo en puro goce intelectual que se piensan fuera de las lógicas del Estado, concebido éste como distante, monopolizador y ejecutor de la violencia. No es que no sea así, sino que el Estado es más que eso, e incluso menos que eso. Ciertamente, no podemos ni debemos desatender los acontecimientos perpetuados por el Gobierno, pero estos discursos sólo se percatan de la violencia más inmediata, intentando dar la apariencia de poseer un genuino interés o un poco de conciencia social, por el mero hecho de pregonar empatía con las víctimas y familiares. Pero sabemos bien que el arte y la cultura están muy, muy lejanos de la sociedad en general. No podemos obviar la vasta producción paracaidista, oportunista, o asistencialistas de muchos artistas. Lo vimos cuando la “comunidad artística” confundía las manifestaciones encabezadas por los padres de familia de los 43 desaparecidos con un desfile de moda o pasarelas de personalidades, con la esperanza que se les agradeciera un poco el favor de aparecer en los eventos del pueblo.

Hablamos de necropolítica, maquinarias narcoestatales, imagen y violencia, violencia y memoria, violencia política, sociedad y violencia, violencia y paz, arte y violencia, violencia total, violencia y poder, todos contra la violencia, y una serie innumerable de foros sobre violencia de Estado, etc. pero ¿qué estamos entendiendo por Estado e incluso por política? Pareciera que hablamos de la violencia como fenómeno

producido exclusivamente por un “Gran otro” contra “nosotros” productores culturales inocentes, y buenos sujetos, sin reconocernos en la economía de las violencias estructurales. Damos por hecho, fácilmente, que es el Estado el que produce la violencia contra su sociedad. Pero ¿tenemos claro cómo está conformado? ¿Qué lugar ocupa en un mundo globalizado? Pensar dicotómicamente en nosotros los “buenos” y ellos los “malos”, es una simpleza, un lavarse las manos, y un voyeurismo intelectual y artístico que a veces resulta obsceno. Habría que arriesgarse, incluso, a sobre-identificarse un poco como parte del Estado al cual pertenecen el arte y la cultura.

### III. De la sobre-identificación con el Estado

Además de la fuerza, los Estados también se han constituido con estrategias estéticas, que han sido una herramienta necesaria en la edificación social del Estado.<sup>15</sup> Hecho que supo aprovechar bien el Colectivo de colectivos Neue Slowenische Kunst (NSK)<sup>16</sup>, conformado en 1984, por el grupo artístico IRUJIN, la banda de rock Laibach, y el grupo de teatro 17 18 Sester Gledališče Escipión Nasice. Mientras colapsaba la antigua República Federal Socialista de Yugoslavia, en la década de los noventa, y aparecían una multitud de nuevos estados (entre ellos Eslovenia), Neue Slowenische Kunst también se objetiva en la forma de Estado: el Estado NSK, que se definía lugar de un territorio o una geografía, una cultura nacional, o en relación con la identidad étnica o la raza, en el tiempo, en el pensamiento, y en el arte. Se definió como un organismo abstracto, un organismo suprematista, instalado en un espacio real socio-político como una escultura, consistente en el calor del cuerpo, el movimiento del espíritu, y el trabajo de sus miembros. El Estado NSK continúa existiendo a través de sus presentaciones en variedad de proyectos.

Un aspecto sumamente relevante es que, el Manifiesto del NSK se redactó contra los movimientos alternativos en Eslovenia; contra la creencia de que la disidencia podría operar como un espacio personal en que el disidente piensa que puede estar libre de los aparatos del Estado. El argumento fue que ese espacio personal era en realidad un prerrequisito para que el régimen funcionara. Para el NSK, la psicología, concebida como algo separable idealmente del contexto político, servía como una zona de amortiguación en la cual la gente

podía quejarse, sentirse libre y tolerar la burocracia. El manifiesto Laibach Kunst llamaba al principio de rechazo consciente de gustos personales, juicios, convicciones y a la libre despersonalización, voluntaria aceptación del rol de la ideología:

Necesitamos mostrar cómo las relaciones de poder son reiteradas en el ámbito interpersonal y cómo, ostensiblemente, procesos individuales son movilizadas por cadenas más amplias de poder. Es decir, cuestionamos nociones de motivación o de intereses como artefactos explicativos, girando en su lugar hacia cómo las actuaciones mantienen las posiciones de aquellos que hablan, escuchan e interpretan.<sup>19</sup>

La “aceptación voluntaria del papel de la ideología” propuesta por el NSK, es una estrategia de inmersión en el discurso que evita la trampa ideológica de imaginar que podemos comentar sobre el discurso desde una posición completamente independiente de este. Para el NSK, es la idea de que uno puede hablar afuera de los sistemas ideológicos lo que sostiene la posición disidente en Europa Oriental, así como la idea de un espacio personal libre es también la que consuela a los consumidores y audiencias de la propaganda política en el mundo capitalista. Por ello, en vez de optar por la disidencia, el NSK abrazó la ideología y lo hizo de



manera tan efectiva que la desmanteló desde adentro. Las formas de representación y su función en los regímenes simbólicos de poder históricamente-constituidos fueron volcadas contra sí mismos. De esta forma, para Ian Parker, el NSK tiene éxito allí en donde fracasa la izquierda noestalinista.

Incluso el análisis político-económico revolucionario marxista (trotskista) sobre la degeneración de la revolución rusa y sobre la cristalización de la burocracia, no aventaja al totalitarismo en el nivel de la fantasía. La estrategia de sobre-identificación del NSK es una

forma de intervención en este nivel, una forma de intervención que aborda la conexión entre la representación artística, la ideología y la fantasía. Su colega y compatriota, Slavoj Žižek (1994) planteaba lo siguiente:

En el proceso de desintegración del socialismo en Eslovenia, el NSK y Laibach escenificaron una agresiva e inconsistente mezcla de estalinismo, nazismo e ideología Blut und Boden. La primera reacción de los críticos provenientes de la izquierda ilustrada y bien informada consistió en concebir a Laibach como la imitación irónica de los rituales totalitarios. Sin embargo, el apoyo a Laibach siempre se acompañó de un sentimiento de inquietud: "¿V si realmente lo estuvieran haciendo en serio? ¿V si realmente se estuvieran identificando con los rituales totalitarios? ¿V si Laibach estuviera sobreestimando a su público? ¿V si el público tomara en serio lo que Laibach imita de manera burlesca, de modo que Laibach fortalecería lo mismo que pretende socavar?"

Laibach frustra el sistema (la ideología dominante) precisamente en la medida en que no es la imitación irónica del sistema, sino una sobre-identificación con él. Sacando a relucir el obscuro superviviente al sistema, la sobre-identificación suspende la eficacia del sistema. Para aclarar la manera en que este desnudamiento, esta escenificación pública de la esencia fantasmática del edificio ideológico suspende el funcionamiento normal de este edificio, recordemos

un fenómeno de cierta manera homólogo en la esfera de la experiencia individual. Cada uno de nosotros tiene rituales privados, frases (apodos, etc.) o gestos usados sólo dentro de los círculos más íntimos de parientes o amigos cercanos; cuando estos rituales se vuelven públicos, su efecto es necesariamente de bochorno y vergüenza (uno desea que se lo trague la tierra).<sup>20</sup>



NSK también mostraba su propio brillo teórico de re-significación en el cual un principio "retroactivo", en la producción del arte, es anclado por el uso de dispositivos formales. Uno de los puntos de referencia clave es el "suprematismo", movimiento de arte abstracto fundado por Kazimir Malevich en Rusia antes de la Revolución, el cual fue incorporado como un recurso de vanguardia agit-prop en el fermento creativo de los primeros años de la Unión Soviética. El "Círculo Negro" el "Cuadrado

Negro" y la "Cruz Negra", aparecen una y otra vez en los proyectos del NSK, por ejemplo, como material simbólico en los uniformes de Laibach, como motivos para evocar la "negra oscuridad" o la "confusión". Malevich es re-significado. Él nunca fue un bolchevique, pero lo representan como si fuera uno, ni siquiera ruso, sino reclamado por Ucrania. Además, NSK se basa en estos

recursos en conjunto con otros elementos realistas de la sociedad soviética y de la iconografía del nacional socialismo alemán para construir un "auténtico arte esloveno de Estado" (Gržnič, 2004).

Otros ejercicios de sobre-identificación son, por ejemplo, el Primer Congreso del Estado NSK, en la Haus der Kultur der Welt en Berlín, en octubre de 2010, donde participaron delegados y observadores de todo el

mundo, junto con expertos invitados que analizaron la actividad; o la iniciativa de NSK Garda / Guardia NSK, que ha logrado reclutar a miembros reales de las fuerzas armadas de Croacia y Kosovo para que se vistieran y saludaran con la parafernalia simbólica del Estado NSK; o el pasaporte de ciudadanía NSK. Si uno hace los trámites para obtener un pasaporte en una de las instalaciones de NSK, podrá experimentar la presión de un aparato de estado sofocante mientras hace cola para que le hagan una fotografía y se rellenan minuciosamente los formularios en una vieja máquina de escribir. Va que el Estado NSK no es precisamente un espacio democrático cómodo en el que se respeten y compartan los sentimientos de cada uno, ni pretende ser un espacio abierto consensual en el cual todos los ciudadanos participan libremente, sino un espacio ordenado y jerárquico. Incluso, convertirse en ciudadano del Estado NSK no implica ser miembro del NSK, y no todo el mundo puede conseguir un pasaporte diplomático. El Estado NSK está pensado precisamente para evocar lo peor del Estado, trata de reproducirlo para deconstruirlo desde dentro. A manera de ilustración, como dice Žižek, (1993b), las oficinas de pasaporte están estructuradas deliberadamente para replicar el aparato de Estado y para repetir y así cuestionar la naturaleza autoritaria de todas las modalidades de Estado (Žižek, 1993b).

Los pasaportes del NSK pueden tramitarse en varios consulados temporales, el primero se estableció temporalmente, en 1993, en la habitación de un hotel de Florencia, Italia. Miles de personas han obtenido los pasaportes. Las razones principales para

adoptar la ciudadanía de NSK están vinculadas principalmente al interés por participar en el campo del arte contemporáneo. Pero, a pesar de que la mayoría de los pasaportes son emitidos para personas relacionadas con el arte contemporáneo, el interés por los pasaportes no sólo es artístico. En dicho pasaporte, hay un lema que reza: "El arte es una forma de fanatismo que requiere diplomacia". El aparato simbólico de esta iniciativa

genera un tipo de ideología que hace que resulte difícil olvidarse que sólo se trata de ideología. Sin embargo, el pasaporte de NSK se llegó a entender como un artefacto que, por necesidad, también se utilizó para fines extra artísticos.

Por ejemplo, un gran número de pasaportes fueron emitidos en Sarajevo al final de la guerra, en 1995. En aquel momento, los ciudadanos de Bosnia-Herzegovina tenían graves problemas para viajar fuera de su país. A pesar de ser conscientes de que el pasaporte NSK no permitía el cruce de fronteras nacionales, ni podía ser un sustituto de los documentos oficiales, muchos de ellos se arriesgaron a usarlo para escapar de Bosnia.22 Hoy, el pasaporte NSK también puede solicitarse mediante su embajada virtual [www.nskstate.com](http://www.nskstate.com). Lo cual indica que, si bien, los recursos simbólicos que el Estado NSK había acumulado a lo largo de los años están muy vinculados a Eslovenia, también dejaron entrever ciertas intenciones de pensar un hipotético Estado o ciudadano global.

#### IV. En defensa del Estado... ¿De qué Estado?

A pesar del brillo teórico arrojado por el Estado NSK, a partir de su sobre-identificación con el Estado, éste sigue siendo entendido como el lugar por excelencia del poder y la fuerza. El mismo marxismo tradicional desarrolló algunas de sus directrices entendiendo la política y el Estado asociados con la fuerza, la confrontación y la lucha. Las ideas de lucha de clases, de dictadura del proletariado, y de revolución -entendida como conquista del poder político- aunadas con noción del Estado como "instrumento" en manos de la clase dominante, son derivaciones de la fuerza concebida como elemento central de la política y el Estado.

Sin embargo, el mismo Marx hace una conceptualización interesante: diferencia entre el Estado político, y el Estado Comunidad. El Estado Político sería un cuerpo abstracto de ciudadanos que quedan representados y fijados en las figuras del monarca, la clase universal y el poder legislativo; individuos concretos de la sociedad civil, pero abstraídos de esa condición terrenal. Llevados a un mundo de igualdad y libertad sublimadas. Este Estado Político significa el desgarramiento en la vida de un pueblo, que se manifiesta en autonomía de personas e instituciones que constituyen una esfera separada de la sociedad civil y que aparentan representar el interés general.

En cambio, el Estado Comunidad tiene para Marx un significado positivo, pues se identifica con la vida orgánica de un pueblo: "En el Estado realmente racional (...) los 'individuos' toman parte en cuanto que 'todos', es decir, en la sociedad y como miembros de la sociedad, en la discusión y en las decisiones relativas a los asuntos generales".23 El Estado verdadero, para Marx, es la propia sociedad que ha logrado reconocerse a sí misma y donde "el interés general viene a ser realmente interés particular".24

La distinción entre Estado Político y Estado Comunidad, fue realmente útil por un tiempo, sin embargo, concebir el Estado separado de las voluntades de la comunidad, que adquiere una lógica propia, a manera del Leviatán que se pone en contra de la sociedad civil, daba por hecho que el primero era pura violencia y la segunda, ajena a los procesos estatales o políticos. Los hechos actuales demuestran que es una versión una y otra vez constatada. Salvo algunas pequeñas grandes diferencias: Pensadores como Quentin Skinner, formuló que no existen esencia o límites naturales del Estado (Político).25 También, Ernesto Laclau observó que bajo la condición de dispersión y dislocación del poder que atraviesa las sociedades contemporáneas, se hace imposible la existencia de un centro que establezca fronteras definidas entre uno y otro dominio y la distinción entre lo social y lo político pasa a ser constitutiva de todas las relaciones sociales. Así, se descartan tanto las perspectivas estatistas, que propugnan que la solución de los problemas sociales se resuelven expandiendo los roles de la institucionalidad estatal, como las anti-estatistas, que encuentran en su seno la encarnación de las principales formas de dominación.26 Basado en la filosofía post-estructuralista, la deconstrucción y el psicoanálisis de la segunda mitad del siglo XX, nos explica Roque Farrán, Laclau apuntó que los límites de la estructura dependían de una exterioridad que era, sin embargo, interior a ella, como producto de una exclusión, efecto de una falta. A partir del señalamiento derrideano sobre la dinámica indecible de la estructuralidad de la estructura, Laclau subrayó la existencia de algo más allá de la estructura, pero en ella, que opera como su límite. Dicho exterior constitutivo impide cualquier fijación plena del sentido ya que son "otros discursos", que exceden a la estructura, los que vuelven contingentes las relaciones diferenciales que se establecen en ella.27

En lugar de pensar el Estado como pura institucionalidad

coercitiva, Laclau planteó el descentramiento de toda formación social señalando la contingencia de los límites modernos entre sociedad civil y Estado. Por un lado, se distanció de la noción del Estado en tanto actor privilegiado de una esfera pública diferente y superadora de los intereses privados de los individuos. Por el otro, enfocó en el Estado la mediación ética-política de la comunidad que Gramsci había otorgado a la sociedad civil, en preciso contraste con la institucionalidad represiva estatal. Al disolver las fronteras entre Sociedad civil y Estado, Laclau 28 plantea que la comunidad se mantiene como presencia ausente y que su hegemonización puede configurarse como un devenir Estado. En ese sentido, el Estado como momento ético-político de la comunidad da cuenta del necesario momento de representación y opacidad por la que un elemento particular encarna una universalidad que lo excede.29

El descentramiento de toda entidad social no obtura la necesidad de orden, sólo muestra su carácter conflictivo y contingente. El Estado pasa a ser una ausencia que siempre está sujeta a re-descripciones conflictivas en su pretensión de actuar en nombre de un pueblo. Así, el Estado pasa de ser un "conjunto dispar de ramas y funciones (...) relativamente integrado por las prácticas hegemónicas que tienen lugar en su interior" a adquirir un rol central en la institución de un proyecto político popular emancipatorio. Laclau sostiene que las luchas sociales adquieren sus sentidos desde la articulación hegemónica, en el marco de un sistema de significación descentrado, habitado por una radical indecidibilidad. La ruptura con los relatos modernos sobre la distinción entre Sociedad y Estado es la condición de posibilidad para comprender la eventualidad hegemónica popular y estatal.30

Por ello, para Laclau no hay instituciones "neutras", sino proyectos políticos que se van institucionalizando, desactivando sus momentos instituyentes disruptivos con un orden anterior. Esta reflexión, permitió pensar "las formas institucionales en conexión con los proyectos globales de transformación política y social, y abandonar el énfasis exclusivo en la defensa abstracta de las instituciones".31 Perspectiva que también permitió mostrar el reverso de la crítica institucionalista sin asumir una posición externa al debate sobre el Estado, sino poniendo en evidencia las dinámicas de equivalencia y diferencia que pueden coexistir al interior de una configuración hegemónica estatal. Poniendo en primer plano a la política y distanciándose

de las usuales críticas al Estado como un dominio inexcusablemente opresor, Laclau permitió reconocer el papel del Estado en la configuración de un proyecto popular emancipatorio. Su potencia transformadora radica precisamente en la ausencia de una necesidad histórica del protagonismo estatal, y en la eventualidad de que pueda sostener la radicalidad popular. Si bien el Estado perdió su privilegio en el campo de discursividad de lo social, ello no supuso un rechazo de la instancia de representación a través de la que la hegemonía tiene lugar. De hecho, es precisamente desde esta perspectiva que el Estado puede ser pensado como momento ético-político de la comunidad, no como un reflejo de una dinámica necesaria de la historia sino como producto de una contingente y conflictiva constitución colectiva. Si no hay vínculos completamente identificables que atribuir al Estado, como el uso de la fuerza, por ejemplo, entonces ¿qué lo constituye? En principio, hay que reconocer que una cosa es identificar la fuerza como uno de los elementos constitutivos del Estado y otra reducir la política y el Estado a una cuestión de fuerza. Cuando el Estado 32 se identifica con una persona, o con uno de sus elementos (fuerza, sistema jurídico, administrativo, gubernativo), cuando se piensa como un objeto separado de los seres que lo han creado, éste adquiere la apariencia como un poder que ha escapado del control de los seres humanos, olvidando que el Estado es un conjunto de relaciones entre seres humanos, relaciones de dominación y de reciprocidad, cierto, pero no solamente. Podrían demostrarme que podemos observar el monolitismo de la violencia en las fuerzas armadas, la policía, los granaderos; que el sistema administrativo se encarna en los ministerios o secretarías relacionadas con la programación del gasto público y de la política de ingresos; que la burocracia representa la concreción más elocuente de la existencia del sistema administrativo; o que el sistema jurídico se concreta en tribunales, jueces, cárceles, y otros medios de represión; que todo ello constituye la encarnación del Estado, sí, pero, los fundamentos del Estado se encuentran más allá de esa mera presencia empírica inmediata. Lo que sucede es que el Estado es un proceso continuo y permanente de reencuentro entre los seres humanos que intenta superar -aunque en realidad encubre- los vínculos de dominio entre las personas. Una trama que se encuentra conectada con la entraña misma de la vida humana. Las entrañas de Leviatán, que no el Leviatán, las constituimos todos y cada uno.



La totalidad estatal podemos entenderla entonces como una especie de estructura de relaciones en continuo movimiento que, mediante las más variadas prácticas, incorpora en su seno lo que intenta ser distinto a aquélla; subsume a todo individuo en el sistema y lo pone a funcionar para reproducir el orden social. Se dibujan así distintas figuras que, uniéndose y separándose continuamente, generan la trama de la vida en común de los seres humanos, con sus conflictos, acuerdos, y negociaciones.<sup>33</sup>

Por ello, concebir el Estado meramente como una estructura encadenada a sus propios mecanismos burocráticos; como una entidad propia que obedece tan solo a sus intereses; como un reflejo de los conflictos sociales; como la articulación plural de los intereses colectivos; equiparando Estado con Gobierno, afirmando que son pura violencia; o un "Gran Otro" que arrasa todo a su paso; genera, por otra parte, una ilusión e inexistente, bondadosa y apolítica sociedad civil que se encuentra frente y por fuera del malvado Estado, como resultado de una visión irreflexiva, reductiva, parcial, y consoladora.

Lo que hay que obligarse a pensar es que el monopolio de la fuerza o de la violencia física legitimada, revela un sentido de relación. Por ejemplo: las palabras "autoridad" o "poder" se refieren a una relación entre sujetos y a un ámbito relacional que otorga el sentido y el lugar a cada uno de los participantes en esa relación. Tan sólo, el concepto de fuerza se refiere a un sujeto o una entidad cuyas características lo constituyen en motivante de una acción respecto de un ámbito o de otro sujeto o entidad; la palabra encierra, por tanto, un sentido de relación. Si además se habla de "monopolio de la violencia", la idea de relación se devela con mayor claridad: como en el caso de la propiedad, decir "monopolio" significa que algunos otros carecen de éste; hablar de "violencia legítima" conduce contundentemente a la idea de la relación que se establece entre aquellos que aceptan y los que poseen el monopolio. Y, la idea de legitimación es inevitablemente una idea relacional.

Desde aquí, la consigna: "Fue el Estado" adquiere otra dimensión, pues desde esta paraleja, los elementos constitutivos del Estado ya no aparecen como meras instituciones organizativas de la política obsesionadas por ejercer la violencia. Que quede claro, en ningún momento estoy pensando en minimizar tan graves situaciones, lo que estoy diciendo es que estamos obligados a repensar lo que hoy constituye un Estado. Es importante

porque la política y lo estatal son relacionalidades pero ni son exclusivamente de dominación ni son tan sólo de reciprocidad. Por medio del Estado las relaciones de dominación se transmutan en relaciones de aparente reciprocidad constructoras de espacios incluyentes y de homogeneidad equitativa. Y esto hace que el Estado sea el que cierre el círculo de la dominación.

El "monopolio de la violencia", la ley, el sistema administrativo y el sistema gubernativo, son instancias como ámbitos relacionales de subsunción de los dominados en la totalidad sistémica. Pero, el proceso estatal es mucho más exitoso cuando los dominados reproducen -con actitudes cotidianas y también en sus esporádicos actos políticos- el orden en que se encuentran dominados; incluso cuando no se asumen como dominados. Si se asumen como tales, esto no rompe el proceso estatal, serán subsumidos en la totalidad comunitaria que los unifica. Si esa totalidad amenaza con destruirse, el proceso estatal adquirirá la forma de violencia organizada para impedir la ruptura. Antes de ese recurso, el proceso estatal posee múltiples elementos mediadores que buscarán la subsunción pacífica (una violencia estructural en realidad). Pero aún, si los movimientos de ruptura y las revoluciones tienen éxito, el proceso estatal en sí continuará operando, ahora transfigurado mediante el procedimiento de creación del nuevo orden, con sus nuevas instituciones, sus moralidades viejas y nuevas, heredadas y creadas, y su nueva red de conductas. Incluso, los individuos continuarán manteniendo en 34 su vida cotidiana, productiva y afectiva, relaciones de dominación.

La otra cuestión imprescindible para repensar el Estado es que éste actúa también en la mente de los individuos. Cuando se piensa en el Estado (de cualquier modo en que esté concebido), se establece una relación entre el pensante y lo pensado. El Estado no estaría ni en el objeto aislado ni en el sujeto, sino en la relación de ambos. En el pensamiento, pero en función de esa relación, es donde se construye la idea del Estado. Esto significa que Estado tiene una realidad empírica pero al mismo tiempo es una expresión abstracta que pertenece al orden del discurso.<sup>35</sup>

Veamos: La palabra "Estado" regularmente se utiliza para designar cosas con existencia empírica inmediata o de personas concretas: grupo gobernante, burocracia, ejército, policía, cárceles, parlamento, etc. Pero, además, la palabra Estado tiene una cualidad abstracta, tal como ocurre con otras palabras que no tienen refer-

entes empíricos inmediatos, como "libertad", "justicia", "dignidad", o "ideología". Abstracciones que designan objetos intangibles y sin embargo actúan y son reales. Entonces, es posible concebir al Estado como una unidad que produce el pensamiento para comprender, como un todo unitario, un sistema complejo de relaciones entre seres humanos, que se concretan en instituciones, en personas revestidas de ciertos caracteres y en un conjunto de cosas. Estas concreciones son las que aparecen en la superficie del mundo social y las más inmediatamente identificables. Sin embargo, su sentido de existencia procede de la fuente relacional entre humanos, más profunda.<sup>36</sup>

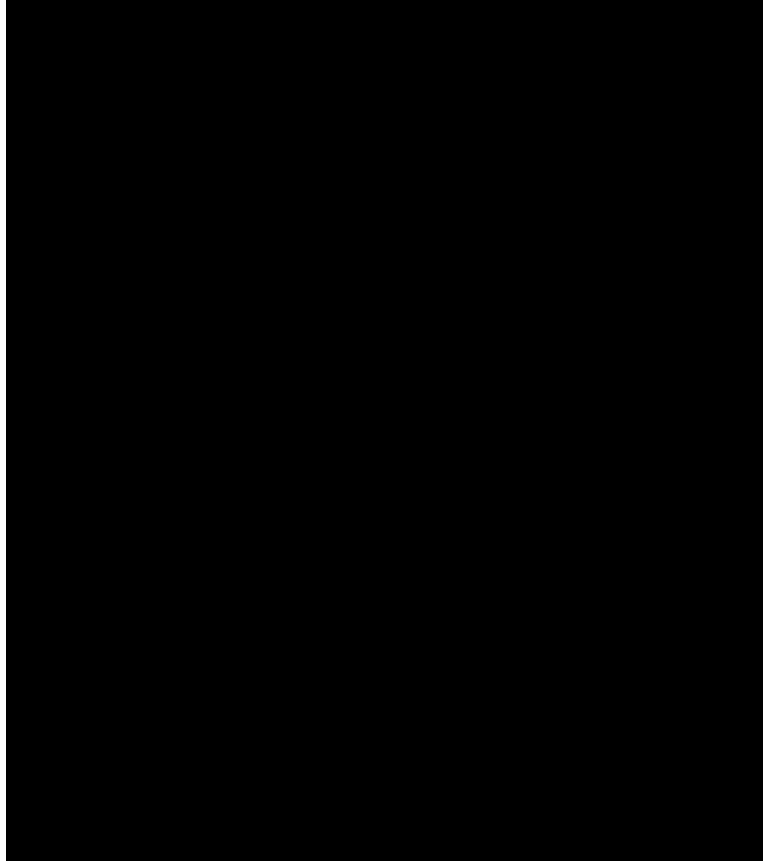
Así, el Estado no es una cosa, sino una especie de unidad relacional, y como tal, rompe con la idea de que se trata de una variable independiente del resto del entramado social. Si queremos ser más precisos, las relaciones entre seres humanos están constituidas de tal forma que se produce una transferencia de la politicidad a ciertas instancias y personas. Y si queremos precisar aun más: el Estado es un proceso relacional continuo, cotidiano, que simultáneamente expresa encubriendo relaciones de dominación, como bien articula Ávalos Tenorio.<sup>37</sup>

Entonces, vuelve a emerger la misma pregunta que ha

atravesado toda la historia: ¿Cómo se produciría un Estado ético y racional? Hegel pensaba que el Estado no se le puede crear como resultado de la voluntad arbitraria de un hombre o de un grupo de hombres, pues su constitución es el producto de muchísimo tiempo.<sup>38</sup> Sólo cuando la racionalidad se ha vuelto costumbre se produce un Estado en sentido estricto. Por lo tanto, es en las costumbres en las que existe el Estado de manera inmediata, y es en la autoconciencia del individuo en que el Estado existe mediatamente. Porque la organización de los miembros, sus relaciones recíprocas, sus tareas y funciones, conforman el proceso estatal. Idealmente, el Estado, sería la reconstitución cotidiana y permanente, subjetiva y objetiva, de la unidad comunitaria de los seres humanos; que en los hechos, está atrofiado por relaciones de dominación. Ciertamente, los esfuerzos teóricos de Hegel, y de los pensadores más lúcidos -algunos de ellos citados aquí-, se encaminan hacia la conceptualización de la idea del Estado, y no al análisis de los Estados empíricamente existentes. Con toda razón, se trata de una idea regulativa de la razón práctica, imposible que se constituya concretamente en el espacio y en el tiempo. Sin embargo, útil y necesaria para orientar la acción y demarcar el terreno de lo posible...

#### Referencias bibliográficas

- Ávalos Tenorio Gerardo, *Leviatán y Behemoth. Figuras de la idea del Estado*. México, UAM, 2001.
  - De Sousa Santos, Boaventura, *Pensar el estado y la sociedad: desafíos actuales*. - la ed. - Buenos Aires: Waldhuter 2009.
  - De Sousa Santos, Boaventura, *Refundación del Estado en América Latina. Perspectivas desde una epistemología del Sur*. Lima, Peru. Instituto Internacional de Derecho y Sociedad. 2010.
  - Gramsci Antonio, *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado moderno*. Madrid: Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión. 1980.
  - MANDOKI Katya, *La construcción estética del estado y de la identidad nacional*. Prosaica III. México. Siglo XXI editores. 236 pp. ISBN 968-23-2677-x
  - Monedero, Juan Carlos; *Disparaces del Leviatán El papel del Estado en la globalización neoliberal*. Venezuela, AKAL, 2008.
- Artículos:
- Biset, Emmanuel, Torres, Esteban, "Discutir el Estado: reflexiones contemporáneas desde América Latina". *Utopía y Praxis Latinoamericana* [en línea] 2014, 19 (Julio-Septiembre). [Fecha de consulta: 25 de marzo de 2016] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27937089002> ISSN 1315-5216
  - CHIGNOLA, Sandro, "A la sombra del Estado. Governance, gubernamentalidad, gobierno". *Utopía y Praxis Latinoamericana* [en línea] 2014, 19 (Julio-Septiembre). [Fecha de consulta: 25 de marzo de 2016] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27937089005> ISSN 1315-5216
  - FARRAN, Roque, "Pensar el Estado a partir de la filosofía de Alain Badiou". *Utopía y Praxis Latinoamericana* [en línea] 2014, 19 (Julio-Septiembre). [Fecha de consulta: 25 de marzo de 2016] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27937089007> ISSN 1315-5216
  - Murray N. Rothbard, "Anatomía del Estado. Igualitarismo como una revuelta contra la naturaleza y otros ensayos." (Auburn: Mises Institute, 2000 [1974]), pp. 55-88. Traducción de Larry Nieves.
  - Parker, Ian. (2013). "Micro-naciones del sí-mismo en tiempos de guerra: análisis de discurso y psicología." *Universitas Psychologica*, 12(1), 301-312.
  - PENCHASZADEH, Ana Paula, ESPINOSA, María Luciana, "Soberanías heridas de muerte, Estado llenos de vida". *Utopía y Praxis Latinoamericana* [en línea] 2014, 19 (Julio-Septiembre). [Fecha de consulta: 25 de marzo de 2016] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27937089008> ISSN 1315-5216
  - REVINARES, Juan Manuel, MARTÍNEZ PRADO, Natalia, "Devenir pueblo: la eventualidad hegemónica del Estado en la obra de Laclau." *Utopía y Praxis Latinoamericana* [en línea] 2014, 19 (Julio-Septiembre). [Fecha de consulta: 25 de marzo de 2016] Disponible en: <http://redalyc.org/articulo.oa?id=27937089010> ISSN 1315-5216
  - SOLNIK, Sebastián, GAGO, Verónica, MEZZADRA, Sandro, SZULLUJARK, Diego, "¿Hay una nueva forma-Estado? Apuntes latinoamericanos." *Utopía y Praxis Latinoamericana* [en línea] 2014, 19 (Julio-Septiembre). [Fecha de consulta: 25 de marzo de 2016] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27937089014> ISSN 1315-5216
  - Skinner, Quentin, "Una genealogía del Estado moderno". Santiago de Chile, Universidad Adolfo Ibáñez. *Revista Estudios Públicos*, otoño 2010.
  - Rodríguez U. Manuel Luis, "El estado de Marx. Aproximaciones críticas a la visión marxista del Estado en la sociedad contemporánea", 2012.
  - Žižek, S. (1994). "Why are Laibach and the NSK not fascists?" [http://xenopraxis.net/readings/zizek\\_laibach.pdf](http://xenopraxis.net/readings/zizek_laibach.pdf) (consultado en marzo de 2016).



Gerardo García Luna /  
México

Los siguientes tres artistas que analizaremos, no sólo han experimentado su producción en anuncios monumentales, sino que los códigos y recursos del lenguaje publicitario son medulares en sus propuestas, las más de ellas con una intención política y de resistencia. La primera artista, abordada en este párrafo es Bárbara Kruger, artista norteamericana, referente obligado del arte político y conceptual desde la década de los 70 de esta latitud del planeta. La obra de Kruger es una denuncia a la misógina y al abuso que de la imagen de la mujer hace el espectáculo. Artista feminista, que debe la claridad de su obra y la perfección del manejo de los códigos publicitarios a su formación profesional, pues Kruger es diseñadora gráfica, y previo a su incursión en el ámbito artístico fue una destacada editora de medios impresos.

Ilustración Compro luego soy Barbara Kruger 1987

Los recursos formales de Kruger, casi siempre son los mismos. Un fondo en blanco y negro, que hace evidente el tramado en puntos por la técnica del medio tono, común en las impresiones de revistas de bajo presupuesto, un marco y bandas en rojo que contienen al mensaje lingüístico escrito en blanco o en inversión de estos valores cromáticos como lo se muestra en la ilustración 77.

Ilustración Tu cuerpo es un campo de batalla, Barbara Kruger 1989.

El gran contraste visual que obtiene la combinación cromática de su propuesta, acompañada la forma de la tipografía, que es convencional a los textos telegráficos utilizados en la publicidad y con alto nivel de legibilidad. -la fuente tipográfica utilizada por la diseñadora norteamericana es Futura Bold oblique, diseñada por Paul Renner en 1927, bajo los preceptos de las letras funcionalistas e industriales propuestas por Jan Tschichold. Estos sutiles aspectos formales, recuperan toda la gramática y codificación a la que está acostumbrado el público de la industria cultural. Sin embargo la connotación que genera el color, es de advertencia o alerta. Generando un discurso de alto impacto comunicacional y con una fuerte carga política y de activismo feminista. En la obra de 1989, Your body is a battleground, Kruger cuestiona el uso de la imagen de mujer utilizado en el espectáculo, objetualizado sexualmente y mostrado como trofeo de caza o posesión. De la misma forma es

BARBARA  
KRUGER Y  
ALFREDO JAAR.  
ARTE POLÍTICO  
DESDE LA  
DUALIDAD  
IMAGEN-TEXTO  
DEL LENGUAJE  
PUBLICITARIO.

un discurso político sobre el derecho de elección de la mujer sobre el aborto, el derecho a vivir una sexualidad plena y no como vehículo de la procreación. La inversión a negativo de forma axial del rostro de la modelo, rompe el dialogo frontal con el espectador, convirtiendo el retrato más en una referencia de identificación penal o criminalística y liberando la foto de su estereotipo de belleza.

Algunos han observado en la obra de Kruger un arte pop con pretensión política, más un tipo de placebo que una denuncia al sistema de consumo, a esquemas de poder y difusión del mismo en la industria cultural y a la naturalización de la imagen de violencia que es un fenómeno común en nuestra época.

Ilustración En una variante de la obra original la pieza de Kruger es adaptada a un manifiesto publicitario compuesto por dos anuncios monumentales, uno la cita a la obra de 1989, el exhorto a votar por provída.

Sin embargo, dicha acusación en sí misma prueba la efectividad y contundencia de los mensajes y enunciados generados por las obras de Kruger. Así como un antídoto para un veneno, o una vacuna se realiza con una cepa del ser infeccioso. Cada anuncio diseñado por Kruger posee el mismo mal de la mercancía o la reificación pero orientado a activar una acción política en quién la lee; y la acepción de política que aludimos en esta reflexión, es la del cuestionamiento de los lenguajes y las formas simbólicas que preservan el poder desde la sociedad del espectáculo.

Ilustración Acéptalo... esta lujosa prenda no te hará ni más rico, ni más bello Kruger, 2007.

Si desde el núcleo del gran discurso global gestado por Norte América, Kruger crítica al sistema valiéndose del mismo lenguaje de la publicidad, en las latitudes de la periferia, desde las economías emergentes y poscoloniales, el chileno Alfredo Jaar, con idéntica dignidad y capacidad conceptual genera una producción artística de arte política, acusando el mismo problema de imposición de estereotipos y formas de vida.

Ilustración una de las ocho imágenes que componen la serie de Alfredo Jaar, de la sexta etapa de su obra estudios sobre la felicidad (1979-1981)

Entre los años de 1979 a 1981, Jaar, quién había estudiado cine y arquitectura, decide explorar las posibilidades del arte crítico, en una nación que vivía una dictadura que gobernaba con mano dura y con un control implacable. En una de las fisuras de aquel control represivo, Jaar genera una obra procesual que titula: Estudios sobre la felicidad, que bajo un método etnográfico y documental, comprendió 7 fases en su proceso. Iniciando con una serie de instrumentos de encuesta y registro, y concluyendo con la intervención urbana que aquí se muestra. Como la pregunta sobre "la felicidad", los medios que utiliza el trabajo de Jaar tienen una relación con otros medios que forman el tejido, el "ambiente" de la vida diaria: la prensa (la encuesta callejera, la fotografía como registro) y la televisión, citada en este trabajo por la técnica del video. Esto lo ubica dentro de una de las líneas que ha tomado la actividad plástica contemporánea, que consiste en trabajar con los medios de "comunicación" y de "información", que son más bien el nuevo "ambiente": aquellos que nos condiciona sin que nos demos cuenta, en los hábitos de percepción. Al utilizarlos en un trabajo como éste, en la construcción de un "contra ambiente", plantea una interrogación acerca de la evidencia de estos medios, de los elementos que los componen, del poder que tienen.1

Podemos destacar de la cita de Adriana Valdés sobre esta obra de Jaar, la alteración de un ambiente (lo que la convierte en un contra-ambiente) y la forma silenciosa pero corrosiva que dicho entorno, condiciona nuestras formas de percepción. Nosotros siendo más aventurados, hemos afirmado que condiciona también, las formas de existencia.

Ilustración segunda ejemplo de la serie ¿Es usted feliz? Alfredo Jaar 1979-1981

Lo sutil de los anuncios, la carencia de cualquier referencia de imagen, nos evoca más una señal vial, que un manifiesto publicitario. Sin embargo la interrogante que aborda los terrenos emocionales e íntimos de lector, son sin duda comunes a las estrategias de pulsión y motivación del lenguaje publicitario.

Otro acierto de esta usurpación del ambiente, fue la elección del sitio de colocación urbana de las vallas anti-publicitarias. En donde el ciudadano estaba acostumbrado a ver una promesa futura de realización, observa de manera directa y sin tacto alguno una pregunta que involucra tomar consciencia del grado de realización y

felicidad en el que se encuentra uno, en un entorno las más de las veces impersonal y cubierto por la máscara del contrato social.

Ilustración dos de las tres imágenes verticales de la serie ¿Es usted feliz? Alfredo Jaar, 1979-1981.

En la ilustración 83, podemos observar dos claros ejemplos de estos anuncios formados figuradamente en las figuras retóricas de la subyección (formulación de una pregunta que es contestada por uno mismo) y de la paradoja (aparente sinsentido que encierra una enseñanza profunda). Esta última, producto de la ruptura de un ambiente público que es alterado por una interrogación más bien personal, íntima, y ubicadas en espacios que son informativos, como un kiosco o puesto de periódicos, que las más de las veces son elegias a la infelicidad o a la preocupación; o debajo de un reloj urbano, que al observarlo, nos advierte el rigor de los horarios, de la rentabilidad, del trabajo. Ante estos altares de la ansiedad, aparece una pregunta que raya lo inocente, pero que nos golpea con la exigencia de tomar consciencia de que la única misión del ser humano es ser feliz, pero sobre todo ser agente de felicidad de nuestro entorno relacional.

Si en su primera etapa, Jaar tuvo la inteligencia y el valor de generar un arte crítico que retrataba el estado de bienestar en el pueblo chileno, al madurar como artista su propuesta de consciencia y de estética relacional, debía surgir desde el seno de la emisión de los discursos imperialistas y de consumo. Jaar emigra a Nueva York y desde este pulsar simbólico genera obras públicas que tienen notoriada internacional.

El cuerpo tiene un lenguaje, y estoy interesado en cómo la gente al entrar en un espacio, el lenguaje de su cuerpo cambia. Estoy interesado en esas variaciones. La arquitectura y el arte deben tener la capacidad de producir cambios físicos, pero por supuesto, ser también una especie de metáfora que sugiera un posible cambio intelectual, una alteración mental.2

En su obra de 1986, A logo for America, que consistió en la intervención pública de la mundialmente reconocida esquina de Times Square en Nueva York, la pieza volvió a gozar de la cualidad gráfica de la reticencia y de la fuerza conceptual de la paradoja o el oxímoron.3

Ilustración "A logo for America" (1986) Intervención pública en Times Square Nueva York. La alteración mental, a la cual hace referencia el mismo Alfredo Jaar, en esta pieza ya celebre en la historia del

arte, se da gracias a que la construcción del sentido se logra gracias a un sinsentido. Desde la nominación de la intervención, un logo para América, y donde in situ se lee lo contrario "esto no es América" o "ésta no es la bandera de América". Pero ante todo, el sinsentido que provoca el lugar donde fue colocada, el corazón simbólico y económico del país más expansionista y de mayor carga simbólica en el espectáculo y en aquel entonces el actor principal de los procesos neoliberales y del nacimiento de la economía global del plan político de Reagan, cuyo mandato presidencial ocupó casi toda la década de los 80.

El sutil pero abierto reclamo de Jaar, era un asunto nominal, pero sobre todo ideológico. La apropiación de lo "americano" por parte de la potencia económica e imperial del norte geográfico, en sustitución de toda la placa continental. Las políticas intervencionistas sobre la libre elección política y gobierno de los pueblos latinoamericanos, de entre los cuales cómo el que más, Chile, cuyo golpe de estado fue orquestado y financiado por la CIA, fue el resultado pragmático de la política anticomunista fundada desde el mandato presidencial de Truman que destituyó al gobierno de Salvador Allende de inspiración socialista, instaurando la cruel dictadura de Augusto Pinochet.

A logo for America es también una intervención crítica a las políticas de embargo a las naciones que no rinden pleitesía a Washington, del sometimiento comercial a las industrias y economías de la región. Así como del avasallador volumen de sus mensajes y enunciados que inoculan la necesidad de acumulación de bienes e instauran como el alter ego de la realización el "american way of life".4

Sam3. La cicatriz en el paisaje urbano. Nuestro último artista por mostrar, es uno multifacético y que ha desarrollado un lenguaje pictórico singular dentro del arte urbano, mezcla de artista del graffiti al cual debe su nombre de writer SAM3, pero con una propuesta y calidad visual de artista estudiado. Este artista de Murcia, España, muestra los rumbos que seguramente tomarán las artes de la calle, sirviéndose de los recursos digitales del registro, de la animación y de la promoción a través de las redes sociales

Ilustración una de las intervenciones de "concepto espacial" homenaje a Lucio Fontana. SAM3 Murcia España 2010. Perforación directa a la lámina.

En su intervención del 2010, en la ciudad de Murcia, España titulada Concepto espacial es un evidente homenaje a Lucio Fontana, pero las incisiones realizadas en las estructuras de las vallas publicitarias, no solo perforan el soporte metálico, sino que hieren nuestra mirada al volver a ser visible áreas que por selección perceptual, hemos borrado de nuestra percepción. SAM3 es un artista de su tiempo, con un trabajo realizado por medios múltiples y un compromiso híbrido; sin embargo podríamos atribuirle la virtud de estar preocupado por el espacio ausente, por el entorno en deterioro o franco abandono. Con la técnica de una restauración por la apropiación o el daño, regenera estos espacios que la especulación o el embargo le han dado su cualidad de ruina reciente.

Ilustración Skin Intervención a valla SAM3 Murcia España.

Su gráfica, casi exclusivamente monocromática, arroja la corporalidad humana en blancos y negros contundentes, que componen y resignifican el entorno. No es la fuerza de un cuerpo, es el enigma y la metonimia de la sombra, de esa presencia/ausencia de una ciudad abusada y del individuo olvidado. Una sociedad que cómo hace cuarenta años vaticinó Debord, privilegia a la imagen sobre la realidad y a la apariencia sobre el ser. Como poesía Haiku, la alusión de una presencia postergada, la adecuación a un entorno que la cotidianidad y lo rutinario han hecho invisible, a partir de las sombras de SAM3 recuperan un soplo de vida, de dignidad. Por eso ver sus intervenciones como simples cuadros urbanos sería un error. Y no solamente porque SAM3 ha trabajado en espacios de todo tipo, incluso rurales, sino porque el espacio público no es un lienzo, sino un territorio por explorar donde dejar mensajes para que otros los recojan.

Ésta es la faceta de las intervenciones de SAM3 que queremos mostrar: en el espacio público hay tensiones y dinámicas invisible, un terreno abierto a mensajes subliminales generados desde abajo. Unas aventuras urbanas que transforman lo habitual en un símbolo de lo extraño y de la utopía.<sup>5</sup>

Dentro de estas dinámicas y tensiones invisibles, otra de las realidades que devela la obra de SAM3, es la fragilidad y deterioro del entorno urbano, no solo el geográfico, sino el económico. La cantidad de anuncios desiertos que se muestran principalmente en las calles

de Murcia, pero a su vez en Barcelona o la misma Valencia, que son ciudades comúnmente visitadas por el artista, así como sus otras intervenciones a vallas colocadas en las carreteras y entornos conurbanos, son síntoma inequívoco de la desaceleración económica del país español, y hacen evidente los procesos de desterritorialización y de traslado de los centros de operación de la economía global.

Ese espacio lacerado esa cicatriz de ciudad y del incumplimiento del bienestar, son los receptáculos más notables de la obra de este artista murciano. Que como cangrejo ermitaño hace de cada uno de estos espacios su nueva coraza que abraza a partir de piezas estéticamente notables, la posibilidad de discursos que sublimen los espejismos del discurso publicitario.

Ilustración Subliminal Intervención en Murcia España.

#### Referencias bibliográficas

- Ávalos Tenorio Gerardo, Leviatán y Behemoth. Figuras de la idea del Estado. México, UAM, 2001.
- De Sousa Santos, Boaventura, Pensar el estado y la sociedad: desafíos actuales. - la ed. - Buenos Aires : Waldhuter 2009.
- De Sousa Santos, Boaventura, Refundación del Estado en América Latina. Perspectivas desde una epistemología del Sur. Lima, Perú. Instituto Internacional de Derecho y Sociedad. 2010.
- Gramsci Antonio, Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado moderno. Madrid. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión. 1980.
- MANDOKI Katya. La construcción estética del estado y de la identidad nacional. Prosaica III. México: Siglo XXI editores. 236 pp. ISBN 968-23-2677-x
- Monedero, Juan Carlos; Disfraces del Leviatán El papel del Estado en la globalización neoliberal. Venezuela, AKAL, 2008.

#### Artículos

- Biset, Emmanuel, Torres, Esteban, "Discutir el Estado: reflexiones contemporáneas desde América Latina" Utopía y Praxis Latinoamericana [en línea] 2014, 19 (Julio-Septiembre). [Fecha de consulta: 25 de marzo de 2016] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27937089002> ISSN 1315-5216
- CHIGNOLA, Sandro, "A la sombra del Estado. Governance, gubernamentalidad, gobierno". Utopía y Praxis Latinoamericana [en línea] 2014, 19 (Julio-Septiembre). [Fecha de consulta: 25 de marzo de 2016] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27937089005> ISSN 1315-5216
- FARRÁN, Roque, "Pensar el Estado a partir de la filosofía de Alain Badiou". Utopía y Praxis Latinoamericana [en línea] 2014, 19 (Julio-Septiembre). [Fecha de consulta: 25 de marzo de 2016] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27937089007> ISSN 1315-5216
- Murray N. Rothbard: "Anatomía del Estado. Igualitarismo como una revuelta contra la naturaleza y otros ensayos." (Auburn: Mises Institute, 2000 [1974]), pp. 55-88. Traducción de Larry Nieves.
- Parker, Ian. (2013). "Micro-naciones del sí-mismo en tiempos de guerra: análisis de discurso y psicología." Universitas Psychologica, 12(1), 301-312.
- PENHASZADEH, Ana Paula, ESPINOSA, María Luciana, "Soberanías heridas de muerte, Estados llenos de vida" Utopía y Praxis Latinoamericana [en línea] 2014, 19 (Julio-Septiembre). [Fecha de consulta: 25 de marzo de 2016] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27937089008> ISSN 1315-5216
- REVNAHES, Juan Manuel, MARTINEZ PRADO, Natalia, "Devenir pueblo: la eventualidad hegemónica del Estado en la obra de Laclau." Utopía y Praxis Latinoamericana [en línea] 2014, 19 (Julio-Septiembre). [Fecha de consulta: 25 de marzo de 2016] Disponible en: <http://redalyc.org/articulo.oa?id=27937089010> ISSN 1315-5216
- SCOLNIK, Sebastián, GAGO, Verónica, MEZADRA, Sandro, SZTULLWARK, Diego, "¿Hay una nueva forma-Estado? Apuntes latinoamericanos." Utopía y Praxis Latinoamericana [en línea] 2014, 19 (Julio-Septiembre). [Fecha de consulta: 25 de marzo de 2016] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27937089014> ISSN 1315-5216
- Skinner, Quentin, "Una genealogía del Estado moderno" Santiago de Chile, Universidad Adolfo Ibáñez. Revista Estudios Públicos, otoño 2010.
- Rodríguez U. Manuel Luis; "El estado de Marx. Aproximaciones críticas a la visión marxista del Estado en la sociedad contemporánea," 2012
- Žižek, S. (1994). "Why are Laibach and the NSK not Fascists?" [http://xenopraxis.net/readings/zizek\\_laibach.pdf](http://xenopraxis.net/readings/zizek_laibach.pdf) (consultado en marzo de 2016).

Naty Menstrual  
Sin título, 2012  
Acrílico s/ listones de piso flotante  
40 x 70 cm. (aprox.)  
Fotografía Marieta Vazquez  
Serie NATY MENSTRUAL PINTA +  
FOTOS MARIETA VAZQUEZ  
San Telmo, Buenos Aires



# Grupo de investigación Micropolíticas de la desobediencia sexual (LABIAL - UNLP) /

Argentina

# ARTE Y SEXOPOLÍTICA. CONTRAE- SCRITURAS DEL ARTE POLÍTICO LATINOAMER- ICANO DESDE EL CULO DEL MUNDO

La pregunta por las relaciones entre arte y política se ha abordado tradicionalmente desde la consideración de lo político en el arte como una referencia o apelación externa que las obras incorporan, en clave denotativa, al nivel de sus contenidos o temas. Sin embargo, numerosas investigaciones vienen sosteniendo, desde perspectivas teóricas y metodológicas diversas -no necesariamente coincidentes en sus proyecciones críticas-, la apuesta por pensar las relaciones entre arte y política en la complejidad de sus articulaciones en conflicto y en permanente reinención, poniendo en cuestión aquellas posiciones que, de manera reduccionista, ciñen dicha complejidad a los trazados de sentido de una condición preexistente y estable. Desde estos planteamientos críticos, lo político en el arte constituye una dimensión en la que se traman operaciones y discursos que articulan y movilizan diversos y superpuestos estratos de sentido: las formas de entender la práctica artística y su relación con la sociedad, expuesta en programas y manifiestos poético-políticos impulsados por artistas y colectivos, la invención de nuevos espacios de circulación, los modos de interpelación que las obras diagraman tácticamente, las estrategias poéticas mediante las cuales el arte apuesta a incidir o interrogar un determinado contexto, las búsquedas experimentales y las exploraciones formales a través de las cuales los límites institucionales de lo artístico son problematizados, las alianzas y vínculos con partidos políticos, organismos de derechos

humanos, movimientos sociales, colectivos activistas y grupos de disidencia sexopolítica. Pero lo político en el arte también se articula en las estrategias mediante las cuales la práctica artística trabaja en la interrupción y en el desmontaje críticos de las mecánicas de poder/saber que administran las hegemonías visuales y audiovisuales auspiciadas por

las industrias de la subjetividad en la actual etapa del capitalismo. Así, lo político en el arte, más que ceñirse a las trayectorias estabilizadas de sentido de un contenido prefijado en tanto atribución identitaria de algunas obras –tal como sugiere la categoría de “arte político” en sus formulaciones naturalizadas– diagrama su operatividad poético-crítica en la invención de estrategias de contraproductivización que trabajan resistientemente contra una pretendida transparencia que el mercado neoliberal globalizado expande a escala planetaria. Sabemos que en este contexto las imágenes constituyen poderosos artefactos semiopolíticos, instrumentados por la misma máquina capitalista en la producción y administración de subjetividades, representaciones, modos de vida, afectos, deseos, cuerpos e identidades. Entonces, lo político en el arte constituye una apuesta por la construcción de visualidades críticas que interrumpen, desplazan o deconstruyen (micropolíticamente) las lógicas de productivización de la máquina capitalista, para agitar la invención imaginante de otros universos de sentido, capaces de poner en entredicho las políticas de la transparencia mediante las que el orden neoliberal llama a las identidades a integrarse sin conflicto en el teatro de la “diversidad”.

Los debates en torno a las relaciones entre arte y política, revisten asimismo una especial atención en el caso del arte latinoamericano, cuya sanción legitimadora en la escena internacional ha estado en buena medida atravesada por discursos valorativos que redundaron en referirse al arte de la región desde la condición ineludible de una trama sociopolítica cuyas urgencias y derroteros parecieron pautar la misma dinámica de la práctica artística. No se trata de desatender o pasar por alto los modos en que, efectivamente, diversas coyunturas políticas o procesos sociales incidieron (e inciden) sobre el arte, sobre sus formas de imaginación radical e invención de posibles, sus modos de hacer poético-críticos y de repensar la misma praxis artística y sus relaciones con la sociedad. Pero importa señalar dentro de qué economía simbólica entra a hacer sentido esta valoración del “arte político latinoamericano”, en la que las urgencias de los contextos inmediatos son llamadas a idealizar reivindicativamente la identidad (y la diferencia) de un conjunto de prácticas complejas donde lo político, por cierto, está muy lejos de reducirse a la mera referencia de las contingencias de los escenarios de producción y circulación de las obras. Esto no significa desatender las condiciones, siempre contextuales,

situadas, en las que una obra disputa y proyecta sus efectos de sentido. Pero si esta relación con el contexto importa, no es porque el arte se limite a ilustrarla o denunciarla, como quieren las versiones contenidistas y referenciales del “arte político”, sino porque la misma práctica artística constituye una puesta en situación por interpelar su tiempo, para abrirlo a turbulencias de sentido desde donde sea posible agitar la pregunta por aquellos (im)posibles invisibilizados o descartados por el orden mayoritario.

Muchas de las narrativas canónicas del arte latinoamericano diagraman una economía de sentido entre “centro” y “periferia”, en la que el primero se (auto)representa como el lugar de emergencia e irradiación del arte en sus formulaciones “puras” y “analíticas”, mientras que la segunda aparece representada como su reverso tardío, supeditada a la “referencialidad de contexto”, como el lugar de una alteridad cuyos desvíos de la norma contrarían la identidad mesurada del centro, con los desórdenes de una diferencia des-medida, “contaminada” por las contingencias sociopolíticas de la escena latinoamericana. Este esquema reproduce una división del trabajo en la que el Norte se autoasigna la capacidad intelectual de análisis y abstracción, mientras que el Sur aparece vinculado a la espontaneidad de la vivencia inmediata, a la inevitable transitoriedad de la experiencia. En este sentido, afirma Jean Franco, esta representación “pone a Latinoamérica en el lugar del cuerpo, mientras el Norte es el lugar que la piensa” (citada por Richard, 1997), fijando sus producciones artísticas en el marco de una relación que se pretende estable y definitiva, no mediada, entre cuerpo, contexto y experiencia. Así, poner el cuerpo pareciera resumir, casi como un eslogan, el único territorio posible en el que el arte latinoamericano, de acuerdo a una economía simbólica y material colonialista administrada por estos relatos, es llamado a diagramar los cercos de sentido de su diferencia, a representarse según los trazados de autoridad del circuito metropolitano. El Norte opera, así, como el locus de enunciación privilegiado (incuestionado en sus articulaciones de poder naturalizadas) desde el cual son nombradas y administradas las diferencias del arte de las periferias, para hacerlas calzar en los moldes precodificados del mercado. De este modo, la diferencia latinoamericana es representada (y neutralizada en su operatividad crítica) en los términos de una alteridad que conviene a las exigencias de transparencia y comunicabilidad sin resto (sin contradicción o excedente

opaco) del orden neoliberal, sin que las condiciones de posibilidad de dicha representación se vean problematizadas.

Dentro de este marco de debates, nos interesa preguntarnos, ¿cuál es el cuerpo que estos relatos presuponen, hacen visible o pensable? ¿Qué inscripciones posibles tiene el cuerpo sexuado y generizado en las narrativas del “arte político latinoamericano”? ¿En qué formas las perspectivas críticas feministas, queer y de las desobediencias sexuales, en las que el cuerpo es teorizado como el efecto de una serie de tecnologías de productivización sexopolítica, posibilitarían desbaratar la relación naturalizada entre cuerpo y experiencia que los relatos hegemónicos del arte latinoamericano suponen? ¿Y de qué manera contribuirían, asimismo, a una comprensión de la experiencia que sobrepase su mera dimensión vivencial y biográfica, para articularse (políticamente) en la construcción de teoría?

## II

Si bien el cuerpo ocupa un lugar visible en las escrituras del arte y la curaduría contemporánea, comúnmente se presenta cristalizado en un repertorio más o menos precodificado de argumentaciones ejemplificantes, meramente disciplinares y metodológicas, que no atienden a su potencia disruptiva, es decir, a la posibilidad de abrir y trazar líneas de fuga al interior y exterior de las imágenes más allá de su pertenencia a la historia del arte que tiende a tolerar y estimular la recuperación crítica de “lo marginal” como parte de la maleabilidad e instrumentalización de las relaciones sociales que sostienen los aparatos de control del actual capitalismo. Allí donde la historiografía –atravesada por interdependencias binaristas que afectan los campos de ordenamiento del sentido y de repartición del saber– otorga legítimos horizontes de politización a las prácticas artísticas, se formula la pregunta táctica por el cuerpo como una forma de generar espaciamientos y desbordes dentro de los relatos construidos en torno al arte político latinoamericano. En tal sentido, si la historia del arte constituye una tecnología sexopolítica que trabaja en la producción y gestión de “ficciones somáticas” (Preciado, 2008), de cuerpos y subjetividades sexuadas, generizadas y racializadas, más que un reclamo por su incorporación en el canon se proponen escrituras críticas desde las desobediencias sexuales apuntando, en primer lugar, a poner en cuestión e interrumpir las

lógicas de poder/saber que legitiman y hacen posibles sus relatos instituidos, para desarmar los trazados de autoridad de las epistemologías dominantes que habilitan tales narrativas, en lo que visibilizan y hacen pensable, pero también en lo que obturan, cancelan, expulsan, silencian o, incluso, en lo que vuelven ininteligible (Grupo de investigación Micropolíticas, 2014). Tal como lo define Paul B. Preciado, el concepto de sexopolítica es “una de las formas dominantes de la acción biopolítica en el capitalismo contemporáneo”, a través del cual el sexo (los órganos llamados “sexuales” y las prácticas sexuales, pero también los códigos de la masculinidad y la feminidad y las identidades “normales” y “desviadas”) pasa a formar parte “de los cálculos del poder, haciendo de los discursos sobre el sexo y de las tecnologías de normalización de las identidades sexuales un agente de control sobre la vida” (2002). Desde esta perspectiva, la escritura de la historia del arte constituye una tecnología sexopolítica que no escapa a las coordenadas de sentido cis, racializadas y heterocentradadas mediante las cuales el dispositivo académico universitario ordena y segmenta los saberes y las prácticas, a la vez que disciplina y administra los privilegios de enunciación y la autoridad de la palabra calificada o experta, pautando la dinámica de lo posible y lo pensable en la historia del arte. En este punto, nos importa interrogar los modos posibles de producción de fisuras, interrupciones o estrategias de contraescritura de estos relatos legitimados por la autoridad de enunciación del orden cis, racial y heterocentrado, a través de la recuperación crítica de un debate que lleva años de articulaciones y desafíos agitados por los aportes teóricos, críticos y políticos impulsados por los activismos y las posiciones feministas y de las desobediencias sexuales en los campos de la historia del arte y de los estudios visuales. Los análisis feministas llevaron a cabo un debate crucial para los estudios culturales y la crítica artística, señalando desde diversas operatorias estos presupuestos teóricos y epistemológicos que nos interesa cuestionar y desocultar, en tanto regímenes normalizados que naturalizan su existencia mediante tecnologías de invisibilización y borrado de sus marcas productivas. En primer lugar cabe aclarar que estas discusiones a las que nos referimos se inician a comienzos de la década del '70 y mayoritariamente han emergido en Estados Unidos, Inglaterra y Francia, países que actualmente conforman el núcleo que concentra la mayor cantidad de trabajos y reflexiones en torno

al denominado "arte feminista". A estas coordenadas habría que agregar que, en la última década, España se ha consagrado de manera internacional como uno de los más potentes constructores de teoría, discurso y visualidad en este campo. Existen una serie de textos de la historia y la teoría del arte feminista de autoras como Linda Nochlin, Griselda Pollock, Rosziska Parker, Anne Sutherland, que ya podrían considerarse canónicos. En particular, el texto de Nochlin de 1971 "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?" (2007), se ha visto instrumentalizado como un insumo acrítico en el marco de estas discusiones teóricas. Este texto se merece una especial atención por diversos motivos, pero aquí nos interesa detenernos, específicamente, en las marcas que deja su circulación. Puesto y analizado en contexto, el escrito de Nochlin catapultó, sin lugar a dudas, una serie de agencias críticas para la desarticulación de la desigualdad sexo-genérica en el interior del campo cultural artístico. Sin embargo, la insistencia en la reificación de sus argumentos nos permiten enunciar obstáculos, trabas y, sobre todo, su desvinculación política con el presente, que multiplica el silencio a la posibilidad de complejizar formas de acción crítica a los sistemas desiguales de inteligibilidad sexogenérica. No deja de ser llamativo que este texto, escrito en 1971, de claro corte individualista, blanco y liberal, que articula una pregunta escindida y recortada de otras formas de agencia deseante, continúe siendo hoy un texto recurrente en lo que se refiere a las perspectivas feministas en sus análisis del arte. ¿Por qué todavía persiste obstinadamente la pregunta por la ausencia de "grandes mujeres artistas"? Los borramientos de toda la crítica posterior en torno al cuerpo y a la identidad (de la teoría queer, las desobediencias sexuales, el lesbofeminismo, las teorías trans e intersex) y de la situacionalidad geopolítica específica de estos primeros análisis resultan problemáticos en el contexto local que los recibe sin preguntas ni fisuras, incluso aunando en sus desarrollos actuales la articulación de dos líneas teóricas feministas que fueron, en el contexto de emergencia de estas producciones, antagónicas: las denominadas y reconocidas como críticas desde el feminismo de la igualdad y desde el feminismo de la diferencia. Si las primeras reclamaron una investigación histórica específica prestando especial énfasis a la educación y a la cultura para justificar y analizar el borramiento de las mujeres en la historia del arte, las segundas hicieron un llamamiento a la "ontologización femenina" en el arte como modo de intervenir

críticamente en sus espacios.

¿Qué sucede con el actual ingreso del cuestionamiento feminista a las narrativas de la historia del arte latinoamericano, que viene cobrando una notoria visibilidad en contextos hipermercantilizados como ferias y bienales regionales de arte contemporáneo? ¿De qué modo son posibles estos enunciados y bajo qué condiciones se producen este tipo de recuperaciones, traslados, flujos de categorías, historias y formas de análisis de la teoría e historia feminista del arte para pensar las experiencias locales? Es importante tomar nota de estas dinámicas que se instalan en una cartografía recurrentemente marcada por el "destiempo", un descalce espacio-temporal que pareciera ser el siempre insistente desfasaje con el que se asocia a la producción tanto artística como teórica en la historia del arte latinoamericano, cuando dicho destiempo no es otra cosa que una modalidad más de una geopolítica del saber colonial, cuyos efectos, vueltos subjetividad, obliteran la enunciación situada y crítica de su propio presente.

Nos interesa anclarnos en la sospecha como espacio de reflexión. Se trata de hacer un llamado al presente que de manera intempestiva reclame la necesidad de visibilizar las limitaciones que tales debates contienen, considerando que los activismos y las perspectivas feministas han atravesado históricamente flujos de intensas reformulaciones y multiplicación de las diferencias en pos de una crítica más compleja a los sistemas disciplinantes y productivos de la inteligibilidad sexogenérica. La reproducción insistente de estos usos y la permanencia acrítica de algunas de estas argumentaciones silencian los extensos debates sobre qué significa ser "mujer/es", quién la/s representa y cómo se la/s representa. Seguir hablando de "arte de mujeres" sin más como único tema posible de los estudios feministas en el arte, no sólo es anacrónico frente a la complejidad teórico-crítica desarrollada por los feminismos y activismos sexogenéricos del presente (feminismos negros, lesbianos, poscoloniales, de los activismos y teorías queer/cuir, trans e intersex). Implica, sobre todo, la obliteración de estas discusiones que vienen debatiendo y poniendo en jaque a la propia teoría feminista y sus conceptos fundantes/fundamentales de "género" y "mujer", pero asimismo problematizando sus desarrollos en los ámbitos de la historia y la teoría del arte y de los estudios visuales, cuestionando de manera

radical la universalidad cis, racial y heterosexista. Entonces, ¿cómo intervenir en la creciente necesidad instrumentalizante de historizar prácticas artístico políticas vinculadas a la crítica feminista y a otros movimientos políticos sexogenéricos disidentes? ¿De

qué manera las genealogías trazadas desde estas coordenadas pueden ser abordadas con metodologías críticas que interrumpen la velocidad con la que los sistemas internacionales del arte reifican y mercantilizan su potencial diferenciador neutralizando de manera docilizada su alteridad disidente? Se trataría de disponer nuestra imaginación crítica en la producción de herramientas de intervención teórico-política que, desde la localidad de nuestros cuerpos, nuestros agenciamientos políticos y nuestros deseos torcidos, puedan disputar, frente a la cristalización de estas experiencias, formas de transformación de la realidad y de reinención deseante. Abandonando las exigencias de ciertos paradigmas coloniales que pretenden la narración precodificada de nuestras historias que, movilizadas por la neoliberalizada pulsión de transparencia, intentan recomponer unilateralmente los sentidos de formas de acción política, alimentando una ontología de la alteridad susceptible de ser productivizada para el sostenimiento de imaginarios sociopolíticos que obstaculizan el llamado feroz de las historias posibles.

### III

La operatoria material-simbólica de los mencionados paradigmas coloniales se basa en delimitar y contraponer Norte y Sur como enclaves de producción legitimada o devaluada, visible o invisible, al interior de un programa cardinal que genera un efecto de mapa, de cuerpo de mundo, identificado con cierta lógica distributiva y cualitativa a partir de la cual se piensa al cuerpo mismo: mientras que el Norte puede ser asociado con la cabeza, como locus de autor y autoridad de representación y administración de la diferencia, a la hora de situar simbólicamente el Sur, es inevitable pensar en el uso coloquial de la expresión "culo del mundo". En este sentido, al reflexionar acerca de las lógicas sensibles que fundan esta idea, importa interrogar el lugar establecido que el culo ocupa dentro de las economías epistemológico-somáticas dominantes y sus posibilidades tácticas de



Naty Menstrual  
Sin título, 2011  
Acrílico y fibra s/ listones de piso flotante  
120 x 40 cm. (aprox.)  
Fotografía Marieta Vazquez  
Serie NATY MENSTRUAL PINTA + FOTOS MARIETA  
VAZQUEZ  
San Telmo, Buenos Aires.

interferir o desplazar dicho régimen de poder. Preguntarnos sobre los usos discursivos del culo implica atender a una economía simbólica y material que interpela, por un lado, a la razón cartográfica legislando la conceptualización histórica de los cuerpos y sus modos de producir (sentido) y, por otro, a toda una compleja y desigual configuración geopolítica y epistemológica colonial a partir de la cual cierta noción de mundo (aquella que asume los contornos de lo posible) comienza a tomar forma (y operatoria) de cuerpo. Consideramos fundamental atender a los modos a través de los cuales el culo es invocado e internalizado en el imaginario social ("estar en el culo del mundo", "estar hecho para el culo", "romper el culo", son algunas de las muchas expresiones en el lenguaje cotidiano) como un reservorio remoto de abyección y de desprendimiento de lo abyecto, dado que estas imágenes no sólo circulan como meras figuras de lenguaje, sino que se deslizan y hacen coordinada en numerosas modalidades de violencia político-colonial. La figura del culo implica la integración de dos movimientos: el de la caída (de la forma, del mapa, del mundo, de lo humano, de lo Uno), como resultado de una expulsión o deyección, y el de la instauración de una distancia o frontera de lo caído con aquello que las articulaciones dominantes del poder organizan como inteligible en términos de forma, mapa, etc., instrumentalizando lo abyecto como su contrapunto. De esta manera, la expresión "estar en el culo del mundo" constituye una figura difusa que instala cierto sentido de distancia hiperbólica e imposible especulativo: puede significar tanto estar en cualquier parte como en ningún lado, como así también la misma intercambiabilidad de estas posibilidades (ya que, de todas maneras, al mapa oficial esta distinción le da lo mismo). A su vez, el "culo del mundo" puede entenderse como aquello que el mapa pronuncia como borde y sombra de su diagramación hegemónica, inscripción que no es necesariamente una posición elegida o predestinada, sino el producto de una disputa que se entrama en una tensión desigual de poderes y que pasa a convertirse en una suerte de lugar en el cual alojar la representación de aquello negado o resistido de ser representado. De este modo, el "culo del mundo" es demonizado o exotizado como un reservorio

para las cosas que no tienen lugar o no pueden tenerlo, frente a la desoladora ocupación de lo posible por parte de los regímenes autorizados. Desde una lectura que nos interesa interpretar en términos de contestación política a esta economía de sentido, María Moreno (2013) establece una vinculación entre la figura del culo y la lógica de lo obsceno -entendido como demarcación simbólica entre lo que puede ser pensable y representable y lo que no- a propósito de la "literatura intestinal" de Naty Menstrual. Moreno introduce la idea de poética popó, que puede ser pensada como un contra-estilo o una contra-forma, una suerte de refundación camp del culo, en la que la mierda opera como metáfora de valor estético y político de aquello que se oculta pero que aún así nos hace y nos deshace: "La mierda se asocia al desperdicio, a la basura -las sociedades, las ciudades también cagan-, Naty Menstrual la convierte en valor estético y político" (2013). El culo, territorio vergonzante del detritus y la mierda, podría operar como un territorio contraproducente y metáfora posible para una epistemología del Sur, cuyos derrames opacos manchan las políticas transparentes de la representación neoliberal del actual semiocapitalismo. Podríamos rastrear el ejercicio de una contra-escritura del culo, entendido como lugar de contraproduktivización poética y política del desperdicio, en torno y en contra del habla higiénica y ordenada que es vertida por la boca, en los complejos dispositivos de "terrorismo textual" (Barthes, 1997) presentes en las estrategias escriturales de Sade y Sacher-Masoch o en los derrames e influjos excesivos de la escritura neobarroca (o, más precisamente, neobarrosa) de Néstor Perlongher y Osvaldo Lamborghini. De esta manera, se trataría de componer alianzas precarias entre el desperdicio y la poesía, susceptibles de desmoronar el edificio sígnico del lenguaje para mutarlo en otra cosa. Podríamos decir que "hablar la lengua del culo" supone pensar un modo de construir un lenguaje con los residuos improductivos, esquivarlas de una ingesta que selecciona lo que es funcional a la lógica de un determinado orden somático-político-colonial, arrojando afuera el deshecho (de la misma manera que el lenguaje arroja por fuera de lo decible la injuria). Así, Lamborghini diagrama un complejo dispositivo poético-político que involucra

prácticas errantes y lenguadas de transformación, pasaje y tráfico del residuo: "el cuerpo tiene un órgano metafórico/ es el lugar de todas las transmuciones/ es el lugar poético por excelencia/ el ano/ [...] todo allí es intercambio" (2012).<sup>1</sup> Recuperando las reflexiones de Mijail Bajtin (1987), adscribimos nuestra retórica corporal a aquellas denominadas imágenes grotescas del cuerpo que fueron obliteradas por el sistema de representación moderno-colonial y hablamos desde un punto de enunciación, si se quiere, escatológico. A partir de un desmontaje crítico del canon clásico y naturalista, nos interesan las corporalidades y lenguajes contaminados en el que los orificios, como el culo y la boca, operan como puentes corporales de excreciones y flujos desde los cuales se producen cambios que unen y transforman las corporalidades. Allí es posible lo ambiguo, dinámico y difuso, lo sucio y contaminado, lo nunca cerrado y acabado: derivas que desbordan fronteras desde el culo del mundo.

#### IV

Hemos señalado cómo las narrativas canónicas del arte latinoamericano se inscriben en las coordenadas de sentido de una economía simbólica y material fundada

en una serie de oposiciones binarias: Norte-Sur, centro-periferia, pensamiento-acción, teoría-experiencia y, también, cabeza-culo. Si el Norte opera como locus de enunciación privilegiado de sanción de la identidad y administración de la diferencia, nos importa entender al Sur no como sede estable desde la cual articular una identidad otra, sino como espacio de contraproduktivización crítica. Frente a las epistemologías dominantes del Norte, proponemos pensar el Sur como plataforma de enunciación poético-crítica desde la cual activar una epistemología del culo. La idea de este abordaje no es auratar ni idealizar el culo como metáfora abstracta o alentar una especie de utopía romántica superadora, sino activar la pregunta por el entramado de relaciones que configuran al culo como lugar y productor de subalternidad somática, sexual y geopolítica. La producción de teoría y política desde el culo del mundo señala un eje de enunciación y construcción de saber situado que cuestiona la sexopolítica cis, racial y heterocentrada propia de los regímenes de subjetivación de la modernidad colonial. Posibilita pensar una escritura de la historia del arte desde sus excedentes, restos y derrames o, más precisamente, desde aquello que se oculta mediante dispositivos y regímenes de una higiénica invisibilización: una contra-escritura articulada desde los rincones de la mierda.

#### Referencias bibliográficas

- Bajtin, Mijail (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.
- Barthes, Roland (1997). *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra.
- Lamborghini, Osvaldo (2012). *Poemas 1969-1985*, Buenos Aires, Mondadori.
- Micropolíticas de la desobediencia sexual (2014). "Poéticas de la falla, archivos dañados y contraescrituras sexopolíticas de la historia del arte", Punto de Fuga, <http://www.revistapuntodefuga.com/?p=1690>
- Micropolíticas de la desobediencia sexual (2014). "¿Qué pueden hacerle las desobediencias sexuales a la historia del arte?", texto leído en Degenerando Buenos Aires. II Jornadas Interdisciplinarias de Géneros y Disidencia Sexual, Buenos Aires.
- Moreno, María (2013). "Poética popó", *Página/12*, suplemento Soy, 1º de febrero.
- Nochlin, Linda (2007). "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?", en: Cordero Reiman, Karen y Sáenz, Ina. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México D.F., Universidad Iberoamericana/ UNAM-Programa Universitario de Estudios de Género/ CONACULTA-FONCA.
- Perlongher, Néstor (1997). *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires, Colihue.
- Preciado, Paul B. (2002). *Testo yonqui*, Madrid, Espasa Calpe.
- Richard, Nelly (1997). "Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico, práctica teórica y crítica cultural", en: *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, nº 180, julio-septiembre.
- Richard, Nelly (2013). *Crítica y política*, Santiago de Chile, Palindia

<sup>1</sup> En Lamborghini la escritura es un corte sobre el cuerpo y sobre el lenguaje: una vez que la abertura fue hecha, no sólo es sangre lo que sale, sino toda clase de flujos, hay una democratización y horizontalización del desperdicio, lo mismo la mierda, como la sangre, el vómito, la lágrima y la saliva. Todo está disponible para la lengua que reúne sus pedazos después del estallido y compone un artefacto nuevo.



114



115

# LABORATORIO DE ARTE FE DE ERRATAS

## Galería de arte La Toma, Rosario, Argentina

El laboratorio de arte fe de erratas pretendió ya, en un sentido interrogativo y más amplio, ser un laboratorio que convoque a alumnos con los que trabajar, a fin de aproximarse en un primer lugar en los conceptos derivados del arte político es decir, activismo, acción participativa de índole social, arte urbano etc... Por otra parte, a la revisión crítica de cada proyecto avanzados por los participantes al laboratorio se sumo cesiones de producciones. Para este laboratorio como invitados especiales, se contaron con la presencia y participación del Lic. Alexander Aldana y el artista rosarino Lisandro Arévalo.

Paula  
David Berrardo  
Yair Bocchietti  
Facundo Roma  
Celeste Carnovil





# Lisandro Arevalo / Argentina



## PROYECTO CAL



Para Lisandro Arévalo, la ciudad, mas que nunca, aparece como el lugar de expresión de prácticas convergentes entre la acción performática, evolutiva y efímera. Ya, desde hace ya medio siglos muchos fueron los artistas que se emanciparon del modo de representación tradicional. El arte urbano, así fue, el lugar en el que las contingencias políticas y sociales propiciaban la (re)elaboración de terrenos de realidades entre el espacio social urbano y el ciudadano. En este sentido el proyecto Cal, en su tiempo, fue la consecuencia directa y culminación drástica de una observación cotidiana y de una voluntad por romper con las practicas solipsistas del arte.

Para generar este entredicho, el artista Lisandro Arévalo y sus colaboradores intervinieron con cal, las vitrinas y escaparate expositivas de los negocios de la ciudad de Rosario, Argentina. El propósito era claro, por una parte romper con la función lógica capitalista del escaparate, es decir aumentar la efectividad de las ventas. Por otra parte, transformar las vitrinas en un espacio participativo donde el público, en toda libertad y en cada momento intervenir en total libertad y por ultimo, a nivel teórico, cuestionar(se) sobre los paisajes urbano como contenido semántico.