

## ¿La Re-socialización del arte?

Joshua Decter

Es un poco irónico que me hayan invitado a dar una conferencia magistral en un simposio llamado *Diálogos impertinentes*, ya que en los últimos años he intentado ser menos impertinente en mi vida privada y profesional. Por lo visto, he fracasado, ya que estoy aquí con ustedes con motivo de esta conferencia.

Sin embargo, debemos aprender de nuestros fracasos y, como dice una de mis galletas de la suerte favoritas: *el éxito es ir de fracaso en fracaso sin perder el entusiasmo*.

Esta charla es una versión modificada y reducida de mi ensayo "Transitory Agencies and Situational Engagements: The Artist as Public Interlocutor" producido para el libro *[Situational] Public*, una reflexión sobre las *Intervenciones* de inSite\_05 que se publicó a finales de 2006. Además, mi charla contiene algunas cuestiones que sugieren una dirección para el desarrollo de un simposio en 2007 que examinará las complejidades de los compromisos artísticos y arquitectónicos en la esfera pública.

Es central para la democracia que la esfera y el ámbito públicos —sea que por ello entendamos a las actividades artísticas, intelectuales o culturales para el beneficio público, sea que nos refiramos a varias formas de organización política— permanezcan siempre como un territorio activamente discutido, sobre todo si estamos interesados en involucrar las imaginaciones de los diferentes *públicos* para que puedan usar su derecho a influir en el espacio político-social de sus ciudades, en vez de existir como una presencia fantasmagórica o como una mayoría silenciosa ocupada únicamente en los rituales diarios de trabajo, dinero, familia, bienes raíces y turismo cultural.

He desarrollado algunas cuestiones que van a aparecer de varias maneras en la charla de hoy:

1. ¿Cómo se reactivan los territorios urbanos a través de las agencias transitorias y los compromisos situacionales de artistas, arquitectos y otros productores culturales? ¿Es posible seguir los efectos o las reverberaciones de estos actos, sobre todo cuando estas prácticas artísticas se basan en actos efímeros, incluso en la calculada desaparición material de la obra de arte?
2. Considerando que no hay consenso práctico o teórico sobre lo que es el público y el espacio público, ¿de qué manera los artistas han contribuido a redefinir estas propiedades del ámbito urbano?
3. ¿Cuáles son las fronteras —reales y teóricas, materiales y psicológicas— que constituyen las zonas de intersticio entre lo privado y lo público en contextos urbanos diferentes?

4. ¿Cómo atravesamos las diferentes fronteras que segregan varios públicos, audiencias, circunscripciones en las megalópolis compuestas por múltiples grupos étnicos, ideológicos, generacionales, culturales? ¿Cómo desarrollan los artistas y otros productores culturales nuevos instrumentos de comunicación para involucrar públicos más variados y así reactivar formas alternativas de ciudadanía urbana?
5. ¿Es posible todavía exigir un espacio en el ámbito público para producir, aunque sea de forma temporal, una nueva condición del espacio público que transforme —a lo largo de líneas políticas, ideológicas, perceptivas, etc.— a los ciudadanos o a la colaboración con los ciudadanos?
6. Si las intervenciones culturales, artísticas, arquitectónicas y de otro tipo en los espacios de las ciudades constituyen una suerte de acupuntura urbana (para usar una expresión utilizada para describir una fase en el desarrollo urbano de Barcelona), ¿cuál es la condición subyacente que exige un tratamiento, más allá de los síntomas de un ámbito público cada vez más restrictivo y reducido?
7. ¿Cómo se han transformado en los últimos años las definiciones históricas de arte público, *site-specific*, estética relacional, quizá llevando a la evolución de prácticas artísticas que se basan más claramente en modelos/estrategias de respuesta social y colaboración real/simbólica, en las cuales el artista funciona como un facilitador, intermediario, interlocutor, experto cultural, incluso socio comercial, para ayudar a poner en práctica una propuesta alternativa que resuelva las condiciones de la vida real?
8. ¿Qué significa para los artistas y otros productores culturales intervenir o interrumpir los flujos y esquemas de la vida diaria en las ciudades de hoy? ¿Y el público, los ciudadanos de una ciudad específica, efectivamente le prestan atención? En caso contrario, ¿son necesarias nuevas estrategias de comunicación?
9. ¿Cuáles son nuestras expectativas (en términos de efecto social) sobre las infiltraciones artísticas, las intervenciones o interrupciones que reivindican tener una dinámica de compromiso socialmente sensible?
10. ¿Pueden todavía los artistas, arquitectos y otros productores culturales aplicar presiones críticas sobre los espacios regulados de las ciudades, para así desafiar ciertas formas normativas de vivir, ver y pensar para los habitantes de las ciudades?
11. ¿Son estos compromisos artísticos e intervenciones culturales un medio para promover otro tipo de ciudadanía, en la cual haya una interfaz entre los productores culturales y otros públicos que incentive mejores formas de responsabilidad política?

12. Si es cierto que el ámbito público, así como nuestros ámbitos privados (lo que se entienda por público y privado hoy en día) se han convertido en una esfera cada vez más controlada y regulada por el control municipal en las ciudades estadounidenses, ¿cuál es el rol (y la responsabilidad) de los artistas, arquitectos, urbanistas y otros actores en la puesta en discusión de este desarrollo?

13. ¿Es sostenible actuar con impunidad, sin buscar permisos, cuando se producen intervenciones artísticas y culturales en las ciudades?

14. ¿O, por el contrario, es la obligación de artistas y arquitectos —dadas sus propias formas de operación cultural— desarrollar colaboraciones con individuos e instituciones, involucrando una compleja red de negociaciones municipales, en la cual el compromiso es un componente necesario del proceso y el permiso un prerequisite fundamental para articular un trabajo en el espacio público de una ciudad?

### ¿Por dónde empezar, entonces?

¿Con el irritante problema de cómo podemos empezar a trazar las repercusiones y las reverberaciones de los actos creativos en el tejido de las ciudades y en la imaginación de los ciudadanos?

O, antes que eso, ¿cómo es posible sostener la viabilidad material, simbólica, ideológica, política y libidinal del arte en relación con las circunstancias mundanas de la vida? ¿Quizá a través de la reconsideración de los diferentes modelos de la práctica *socialmente sensible*?

¿Con la desaparición de la materialidad del arte en los flujos interconectados de los encuentros sociales? ¿O con la redistribución de la producción cultural en los flujos de los ambientes transurbanos, a través de procesos de cooperación, colaboración, negociación, infiltración e intervención?

¿Las iniciativas curatoriales y los proyectos de arte basados en la ciudad, ya sea patrocinados por los municipios, por recursos privados y corporativos, o bien por una sinergia entre muchos apoyos financieros y políticos, sirven para estimular a los ciudadanos a imaginar otra vez su relación con los territorios urbanos habitados?

¿Como alternativa, no deberíamos empezar otra vez con cuestiones sobre el público de los lectores, el auditorio, la colaboración y la participación?

¿De la misma manera, cuál fue el público para las *Intervenciones* de inSite\_05 y cómo colaboraron estos receptores en la formación de posibles significaciones? ¿Tal vez a través de una forma de asistencia participativa en el proceso de encontrarse con los eventos efímeros construidos por los artistas y arquitectos participantes, mientras estas situaciones se desarrollaban en el curso de cuatro fines de semana desde finales del verano de 2005 hasta finales del otoño de 2005?

Estos profesionales, curadores, organizadores, intelectuales y otros que han intervenido en tales cuestiones probablemente entienden que ellos —nosotros— somos a la vez privilegiados y marginados, relevantes e irrelevantes (inmateriales), escondidos de forma segura y vulnerables, hablándonos a nosotros mismos tanto como a los otros, buscando aunque sea una consecuencialidad fugitiva a pesar de estar presionados para comportarnos de manera demasiado educada. Sin embargo, ¿no estamos poniendo en práctica estrategias que aseguran la exclusividad de nuestro enclave cultural especializado? O, ¿no tenemos la esperanza inquebrantable de que ciertas prácticas artísticas realmente provocan inesperados momentos transformadores en algún punto de la línea de encuentros sociales comunicativos, expandiendo potencialmente nuestras interacciones discursivas y los públicos?

### ¿Por dónde comenzar, otra vez?

¿En la playa en Playas, fuera de Tijuana, en un caluroso día de agosto, los cuerpos derritiéndose al sol, mirando a un gringo ser disparado desde un cañón sobre la deteriorada pero todavía amenazante barrera de metal que separa la arena mexicana de la arena estadounidense, mientras nos cruzamos con un grupo de pacientes psiquiátricos que representan su propia versión de una manifestación política? Aquí, quizá, en el proyecto de Javier Téllez *One Flew over the Void*, el espectáculo se disuelve en el evento, y éste en algo todavía más efímero —el producto de un proceso que momentáneamente crea un espacio de impunidad creativa y de investigación ética (respecto a la naturaleza de la colaboración de Téllez con los pacientes) que es posible sólo gracias a una compleja red de negociaciones institucionales y de permisos. Todos volamos más allá de la frontera esa inaugural tarde soleada, ¿pero todos aterrizamos en la seguridad de una red de espectadores?

¿Con más preguntas básicas que conciernen la historia de las acciones *site-specific*, los compromisos artísticos con el espacio público y los territorios urbanos sociales, las complejidades de la investigación y la colaboración artística, o las vicisitudes conceptuales de obras de arte orientadas a los procesos?

¿O en cambio, en el momento de la transacción: intercambiando una copia de la llave de tu casa con la llave de un extraño, dejando de lado tu sospecha el tiempo suficiente como para permitirle a alguien más entrar en tu espacio sin permiso? Para *re-imaginar*, como Paul Ramírez hubiera deseado que hiciéramos a través de su proyecto *Mi Casa, Su Casa*, cuestiones de confianza y comunidad. Cuanto más aseguramos los límites artificiales que nos separan de los otros —en términos de fronteras nacionales o comunidades privadas cerradas— se genera más desconfianza, miedo y sospecha: un círculo vicioso potencialmente infinito. Para aquellos que intercambiaron la llave de su casa con la de la casa de alguien más, este acto simbólico de confianza suspendió temporalmente el círculo de desconfianza y miedo, una especie de ruptura postutópica en la que se abandonaron los controles normativos, quizá para volver la siguiente mañana.

¿Hemos llegado a una nueva fase en el desarrollo de los proyectos de arte y arquitectura que operan en niveles liminales, como la producción de sombras críticas, rumores, claras mitologías urbanas, resistencias silenciosas?

Transmitiendo un rumor sobre una ciudad o la otra sin reconocer esa partícula de información como un rumor, pero participando en la circulación y diseminación del mismo. El *The Good Rumor Project* de Måns Wrangé es la inserción de dobles rumores en el flujo de las comunicaciones y *descomunicaciones* entre Tijuana y San Diego, y puede ser entendido como una manera de producir disminuciones y vertidos, transgresiones de las representaciones estereotípicas y retóricas de la vida urbana. El propio lenguaje es un elemento constituyente del espacio público, un agente viral benévolo que infiltra sistemas de intercambio social.

Uno encuentra un par de tenis diseñados de manera inusual mientras examina con atención un negocio de moda en el centro de San Diego, y mientras está descifrando su iconografía, nota que hay un mapa de la frontera entre Tijuana y San Diego impreso en el zapato. *Brinco* de Judith Werthein, un tenis diseñado como sistema de navegación práctica para los que cruzan la frontera y como un índice de las relaciones de trabajo y producción globalizadas, conectadas en última instancia a las complejidades sociales, políticas y subjetivas de la migración e inmigración, consigue un poder simbólico *ambulatorio* a través de su condición de *objeto crítico de diseño* camuflado como un producto normativo de la sociedad de consumo... ¿O es al revés?

En otra localidad, esta vez Tijuana, a pocos pies de la frontera, cerca del lecho seco del río, estos mismos zapatos son distribuidos a inmigrantes que intentan cruzar ilegalmente al territorio de California, quizá por primera vez, o para alcanzar a sus parientes. ¿Para qué van a usar los inmigrantes estos tenis? ¿Les va a dar algún poder usar estos artefactos utilitarios-críticos-metafóricos, o hará que se vuelvan actores en la transmisión de significados culturales y valores más allá de su ámbito de comprensión? ¿Y si se trata de ambos y más, no son tales complejidades y provocaciones realmente fuertes? ¿Una delicada alteración en los flujos establecidos de los sistemas económicos informales que ya se insemnan con las estructuras oficiales...

...generando una malla híbrida de transacciones económicas e interacciones sociales?

¿O, en un centro comercial de Tijuana, en una cálida tarde sabatina, podrías elegir el diseño de una nueva camisa y el motivo elegido sería serigrafado mientras esperas en la estructura de una tienda de ropa temporal externa? ¿Qué es este establecimiento? ¿Es una empresa, un proyecto cultural o algo más? Podrías preguntar las mismas cosas encontrando el mismo tipo de productos en el contexto de una tienda de ropa en LaJolla, como por ejemplo... ¿quién produjo estos diseños? Ésta es *La tienda de ropa*, un proyecto del colectivo tijuanaense Bulbo que está permanentemente involucrado en organizar eventos, programas de radio y televisión, entre otros proyectos, que responden a las dinámicas de las culturas juveniles en Tijuana.

Para su proyecto de *Intervenciones*, Bulbo desarrolló un complejo proceso de colaboración con individuos de diferentes procedencias económicas y sociales en Tijuana, y trabajó con ellos para desarrollar una nueva línea de ropa —diseños a los que llegaron a través de una clasificación, selección y traducción de observaciones en lugares específicos de la ciudad—. En cierto sentido, Bulbo —un colectivo cultural *localizado*— se volvió temporalmente *des-localizado* a través de su *re-inscripción* en el marco institucional de inSite\_05; sin embargo las tácticas a múltiples niveles de sus proyectos los devolvió, en cierto sentido, a las comunidades locales.

Es necesario ser transparentes respecto a la trayectoria de mi compromiso con *inSite\_05 Intervenciones*. En el invierno de 2003, en un encuentro en Nueva York, el director artístico de inSite\_05, Osvaldo Sánchez, se me acercó por primera vez para involucrarme como uno de los *interlocutores* (la expresión que él propuso) de la parte de *Intervenciones* de la exposición. Introdujo el marco básico de su metodología en relación con las versiones pasadas de inSite. Atrajo mi interés, pero todavía no entendía por qué se había acercado a mí, un neoyorkino, para involucrarme en proyectos artísticos transfronterizos cerca de Tijuana-San Diego.

Desde los alrededores urbanos de NYC —una *ciudad espacio* que se ha convertido en la extrusión homogeneizada de los deseos hipostasiados poscapitalistas, quizá la encarnación de otra fase de ilustrada decadencia que algunos consideran ser un signo premonitorio del declive de este llamado *Imperio*— me incrusté en el tejido de las contradictorias relaciones sociales, ideológicas, psicológicas, culturales y de clase que no pueden ser resueltas fácilmente.

Sánchez y yo nos encontramos otra vez, algunos meses más tarde, en la ciudad de México para continuar la discusión —por ejemplo, en el contexto del restaurante Los Almendros de Polanco—. Y aunque todavía no me quedaba claro qué iba a ser de *Intervenciones*, me abrí al proyecto.

La interlocución no era una noción que yo hubiera asociado anteriormente con un proceso de exhibición: mi forma de actuar había sido generalmente conceptualizar y organizar exhibiciones, sobre todo como agente independiente, donde yo había privilegiado la (imaginada) unicidad de mi marco curatorial como una forma de distinguirme de la masa. Mi ambivalencia respecto a los equipos curatoriales o a los comités se debía a cierta ansiedad respecto a que mi *autoría* podría ser consumida por protocolos burocráticos, y a la incertidumbre de que algo de calidad o peso pudiera ser producido por medio de decisiones colectivas (que potencialmente involucraban compromisos debilitantes). Fue refrescante que, con *Intervenciones*, a los interlocutores no se les pidiera funcionar como un equipo curatorial, ya que Sánchez ya había seleccionado a los artistas, y sus curadores asociados fueron asignados a los participantes. Por el contrario, nuestra forma de operación fue ofrecer una respuesta crítica a la evolución de los proyectos de los artistas y arquitectos para *Intervenciones*, desde finales de 2004 y durante todo 2005. Como interlocutores, estábamos a la

vez dentro y fuera, cómplices y neutrales, involucrados en sutiles navegaciones a través de territorios psicológicos, ideológicos, lingüísticos y culturales.

Para funcionar como un interlocutor en inSite\_05, era necesario convertirse en una suerte de poroso territorio-fronterizo de la intermediación: negociando con las propias perspectivas en conflicto sobre la viabilidad de la tenue negociación del arte con el espacio social y político, y con las dudas, esperanzas, escepticismos e idealismos de los otros participantes. No como un árbitro, sino como un generador de retroalimentación crítica, un traductor ocasional de significados posibles. Las sesiones de los interlocutores, en las que no todos los artistas participaban debido a razones logísticas de sus calendarios de residencia, generaron algunos momentos de interacción discursiva realmente apasionantes y a veces beligerantes —un modelo provocador para el desarrollo conceptual de una exhibición.

En un *bus*, frente a una audiencia cautiva pero curiosa que incluía a pocos artistas participantes, uno o dos patrocinadores, algunos intelectuales culturales, organizadores de inSite y otros, el arquitecto y urbanista Teddy Cruz pronunció, por medio de un micrófono, una decodificación rica de investigación de TJ, que también transmitía su compromiso político-ético para desarrollar compromisos arquitectónicos alternativos en este territorio urbano complejo y desafiante. En un punto de Tijuana el *bus* se detuvo, se nos pidió que bajáramos y se dirigieron nuestras miradas hacia lo que me pareció una especie de *favela* densamente organizada, construida con materiales rechazados y reciclados en el paisaje urbano. Éste era un tipo de dilapidada colonia-instantánea, una agrupación de arquitecturas informales que constituían un hábitat urbano aparentemente sin regla y no necesariamente sostenible, producido a través de tácticas de supervivencia. Como era previsible, me molestaron no sólo las condiciones de vida de los habitantes, sino mi propia complicidad como observador de lo que parecía un ambiente típico del Tercer Mundo; a la vez sintiendo los restos de las punzadas de culpa liberal (¿gringa?), y confundido sobre lo que yo tendría que hacer con esta experiencia (contra) antropológica. ¿Tomar una foto? ¿Podría esto convertirse en uno de las posibles ambientaciones para una *Intervención* de un artista en inSite\_05? ¿La plataforma de un compromiso basado en la comunidad, diseñado para mejorar las condiciones en el terreno? Aunque me sentí inspirado por el discurso y el compromiso de Cruz, también era escéptico sobre mi propia presencia en esta situación (quizás típica de la desconfianza autoprotectora de un neoyorkino).

Así que intenté utilizar esta experiencia para empezar un proceso de construcción de inmunidad a la disgustosa enfermedad de la desmoralización y el cinismo que aflige a aquellos de nosotros que hemos empezado a perder la habilidad de operar más allá de nuestros limitados intereses en el contexto del mundo del arte. Para aquellos de nosotros que hemos empezado a perder la habilidad de imaginar que las prácticas de arte, la organización curatorial y el trabajo cultural relacionado pueden a veces tener la habilidad de interrumpir los esquemas normativos del tráfico humano

diario, los hábitos de la mente, aunque sea por un breve instante. ¿Hasta qué punto el lugar en el que principalmente habitamos influye sobre nuestra proyección imaginaria y práctica de lo que es posible... por ejemplo, en relación con las potencialidades de prácticas de arte que responden a su contexto? Irónicamente, en la megametrópolis de Nueva York es fácil estar aislado del mundo, aunque hay una persistente creencia de que Nueva York es el mundo, y no sólo en ese pintoresco sentido histórico de la *batidora* cosmopolita de múltiples poblaciones de inmigrantes o la postulación de que inevitablemente cualquier cosa de importancia cultural pasa por el filtro urbano de NYC.

En ciudades tan diferentes de los EUA como Nueva York o San Diego, sobre todo a partir del 9/11, entendemos que el *espacio público* se ha vuelto una especie de dominio *readymade*: hipercontrolado, patrullado, asegurado, un marcador de posición para la eventual llegada o aparición de lo que se podría llamar *arte público*. En estos días hay un proceso de negociación terriblemente cuidadoso, delicado, respetuoso con las agencias municipales, líderes políticos y patrocinadores privados/corporativos que tiene que ser cultivado como un prerrequisito para obtener permisos temporarios o permanentes de acceso a partes del espacio público, sea que nos refiramos a organizaciones de arte público o a exhibiciones basadas en la ciudad que la utilizan como una plataforma de desarrollo de proyectos de arte. *Espacio público* —seguramente en EU— está definido normativamente e identificado con un emplazamiento al aire libre (una banqueta, la fachada de un edificio) o un espacio interno recorrido por varios peatones, que puede ser preparado para *recibir* otros trabajos preexistentes, modificables o recientemente encargados... supuestamente, obras de arte públicas. En términos generales, la megaciudad se convierte en una plataforma para emplazar obras en ubicaciones urbanas específicas, trabajos que frecuentemente funcionan como significantes representacionales en relación con el paisaje urbano. El significado está generado para y transmitido en relación con los ciudadanos (aquellos que constituyen múltiples *públicos*), a través de encuentros con obras en el tejido urbano. Los encuentros contruidos para estos ciudadanos urbanos, estos espectadores/peatones promedio, son generalmente pasivos, aunque a veces se presenta la oportunidad para un compromiso más *interactivo* o *participativo*. El público se convierte en una audiencia, quizá sólo temporalmente, en estos encuentros-momentos, ¿pero se lo activa de una manera sustancial? ¿Y a dónde han terminado los espacios para los actos de *impunidad social*?

¿Constituyen las varias formas de *arte público* o las prácticas socialmente sensibles (construidas a través de una red de permisos obligatorios) un espacio imaginario de impunidad... quizá, indirectamente, para el ciudadano? ¿Y qué pasa con los alrededores de Tijuana, en los que las cuestiones del espacio y de los públicos pueden ser más complicadas, menos reglamentadas, una peculiar interpenetración de

economías formales e informales, hábitats, legalidades e identidades? ¿Una oportunidad para la intervención? ¿La reivindicación de espacios de impunidad, con o sin permiso? ¿O es esto la retórica de un neoutopismo mal dirigido?

Aunque los alrededores de la frontera San Diego-Tijuana han sido la principal fuerza organizativa de las precedentes encarnaciones de inSite, gracias a *Intervenciones* la frontera —al menos en el sentido curatorial-teórico— se ha vuelto una presencia cada vez más importante, un territorio de investigación cada vez más desmaterializado, en términos teóricos y prácticos. Para evocar un concepto central articulado por el director artístico de inSite\_05, Osvaldo Sánchez, el énfasis fue pensar los alrededores conurbados de la gran Tijuana y de San Diego como una zona *liminal* de continuos flujos y contraflujos. Sánchez intentó amplificar la potencialidad del proceso como una metodología artística y curatorial — aun, en un sentido, el *proceso del proceso*, en términos teóricos y prácticos.

Y, significativamente sobre y por encima de esto, convencer a los participantes de *Intervenciones* a considerar la noción del *público como un proceso*.

Los artistas y los arquitectos que participaron en *Intervenciones* buscaron conceptualizar e instaurar modos originales de explorar complejidades territoriales sin ofrecer un fetiche representacional de la frontera como un límite literal que une y separa las dos naciones-Estado. Esto no significa, sin embargo, que la frontera ya no nos aparezca como un territorio desmarcado o que esté totalmente ausente de las consideraciones y eventuales proyectos de los artistas y arquitectos participantes. ¿Cómo podría desaparecer totalmente de la vista, en términos teóricos o pragmáticos? Aun los participantes que usaron el territorio del área fronteriza de una manera más situacionalmente específica —como la bala de cañón humana de Téllez en la playa de Playas—, lograron alejarse de la recodificación representacional de la frontera. ¿De qué manera? En un nivel, sencillamente sin llenar el área, aunque sea temporalmente, de objetos que podrían ser fácil o indirectamente identificados como *esculturas de arte público*. Estoy pensando, por ejemplo, en los carritos de supermercado que Bradford colocó en el área de San Isidro como parte de un sistema existente de maleteros, la diseminación de buenos rumores recíprocos de San Diego y Tijuana a través de una red de grupos de individuos previamente seleccionados (nudos) llevada a cabo por Orange, y la distribución de productos culturales usables utilitarios y estéticos, diseñados para perturbar, hecha por Werthein.

Respecto al marco curatorial de Sánchez, en especial a sus reflexiones sobre las condiciones de invisibilidad y las nociones de *público*, una de las experiencias que me dejaron más perplejo, pero que a la vez me provocaron intelectualmente, concierne al artista basado en São Paulo, Rubens Mano, quien participó en *Intervenciones*. Sólo me encontré con Mano una vez, en un almuerzo informal durante mi primer viaje a San Diego en 2003 como un *respondent* para el evento *Conversaciones*. En ese momento, él estaba ocupado en una investigación preliminar para su proyecto

*Visible* e intercambiamos algunos chistes. Después del encuentro, Mano y su proyecto permanecieron fundamentalmente invisibles para varios de nosotros que quisimos buscarlo como un fenómeno materializado... más allá de los rumores y las insinuaciones. La invisibilidad a veces genera cierta mística e intriga, sin cuestionamientos. El proyecto de Mano podría ser emblemático —inadvertida o estratégicamente— de las intrigantes contradicciones de *Intervenciones*: una intervención artística en los territorios liminales de la región transurbana de Tijuana-SanDiego que virtualmente desapareció de la vista. Y, en cierto sentido, quizá haya sido conceptualizado y diseñado para desaparecer de la vista de audiencias normativas que buscan el arte... una especie de resistencia a la visibilidad que también funcionó, metafóricamente, como una divergencia de la visibilidad institucional, o al menos emblemática de una ansiedad sobre la afiliación e identificación institucional. ¿Fue una planeada y estratégica desaparición en la esfera social o un *alejamiento táctico de la presencia*?

¿Hemos entrado en el reino de la *obra de arte en la época de las apariciones y desapariciones*, visibilidad e invisibilidad, reaparecer y desaparecer como momentos tácticos de compromiso y falta de compromiso? ¿Cuándo podemos considerar que un proyecto es una estrategia de desaparición calculada? ¿Una obsolescencia programada? Sí, quizá estoy invocando una escena contradictoria, en la que nuestro deseo por que el arte y la arquitectura tengan una vocación socialmente comprometida a veces está frustrado por nuestras propias limitaciones sobre lo que puede ser compromiso o intervención. Y, realmente, ¿qué queremos que consiga el arte? ¿Se trata de la manipulación de la experiencia pública, una interacción social, suficientemente diferenciante? ¿Poniendo a prueba, quizá, la visibilidad de los artistas y de su trabajo para activar nuevas relaciones simbólicas, materiales, semióticas, espirituales, ideológicas entre la *gente* y su contexto?

Para *Intervenciones*, los modos de operación preferidos de los artistas y arquitectos incluían la puesta en escena de un evento transitorio, la cultivación de una colaboración efímera con los ciudadanos en niveles *personales* o *políticos*, la inserción de una unidad lingüística en el flujo de la comunicación, la inscripción participatoria en un existente subsistema de comercio y supervivencia, la producción de una mercancía con doble función y con múltiples identidades ideológicas, dependientes del contexto de uso.

Hasta cierto punto, el proyecto de Måns Wrangé para *Intervenciones*, *The Good Rumor Project*, alude a esta condición, ya que utiliza nociones tomadas de la *teoría del rumor* para desarrollar grupos específicos en San Diego y Tijuana, que generaran un buen rumor sobre cada ciudad. Dos rumores, aparentemente circulando a través de estos territorios y probablemente más allá por casi un año, en los que sólo los *nudos* participantes conocían los rumores y el resto de nosotros los absorbíamos a un nivel liminal... el punto de contacto invisible entre los actos de habla, la interacción social y la detonación del significado en momentos intersticiales. Wrangé

seleccionó una ubicación *pública* para la representación visual de este proyecto conceptualmente complejo pero muy accesible: un video promocional (producido en el estilo de los informes corporativos o de las ciencias sociales) expuesto discretamente en el costado del edificio de un hotel en el centro de San Diego, un gesto en la dirección de una proyección didáctica del marco teórico del proyecto en la calle, el territorio urbano convencionalmente asociado con el espacio público apropiado para el *arte público*. Pero el proyecto de Wrangé requería una muy diferente concepción y experiencia del espacio *público* en el que el *arte público* puede conjugarse: conjugarse, en este caso, por medio de la comunicación social, como una forma viral de comunicación, relacionada con la juiciosa aplicación experimental de la teoría del rumor por parte de Wrangé. Más allá de la investigación, la conceptualización, la organización y la implementación, éste es el lugar en el que se ubica el *arte*: en estos momentos-intersticios de contacto, en los que lo liminal, más allá de la apariencia, busca otra forma de economía postrepresentacional, de alguna manera enunciada a través de los flujos sociales. Sin embargo, sigo en tinieblas; sigo siendo ignorante de la actualidad de estos rumores; la información me es escondida, y con la frustración, aparece la resignación a la noción de que no necesitamos saber y entender todo. Sólo sonrío e imagina cuáles pudieron ser los rumores.

Para regresar a la cuestión del público, la recepción, la comunicación y la traducción y a otro momento en el evento inicial *Garage Talks*, durante el primer fin de semana de inSite\_05: Paul Ramírez-Jonas ofreció un metacomentario bastante perturbador en su presentación en este panel de discusión, ya que en lugar de explicar su proyecto, empezó a indicar que no le parecía apropiado explicar nada a este público específico, ya que no eran los destinatarios de su proyecto. Este rechazo estratégico por parte de Ramírez-Jonas iba a tener más sentido para mí algunos meses después, cuando finalmente pude asistir a una de las últimas presentaciones de su proyecto *Mi Casa, Su Casa* que había tenido lugar en varios escenarios en los alrededores de Tijuana y San Diego, incluyendo una prisión de mujeres en Tijuana. La versión a la que asistí fue presentada en una universidad en San Diego. Ramírez-Jonas presentó una secuencia de imágenes, discutió temas relacionados con el desarrollo conceptual de su proyecto y luego invitó al público de esa noche (como lo había hecho en todas sus presentaciones de *Mi Casa, Su Casa*) a pensar en darle una copia de la llave de la puerta de su casa, que él iba a duplicar inmediatamente en ese lugar, y darla a otro miembro del público a cambio de la llave para abrir su casa, y así sucesivamente. Si uno se involucraba en este simbólico y actual intercambio de llaves (como yo hice), recibía del artista un *memento*, un regalo que conmemoraba este insólito contrato de confianza, un artefacto diseñado por el artista: una llave que tenía grabada en un lado la representación de dos manos superpuestas, y en el otro, dos manos con llaves, sugiriendo el tipo de vínculo establecido en ese momento entre dos individuos, que involucraba compartir instrumentos que facilitaban la mutua

transición e invasión a través de los límites de la privacidad en la ciudad, suburbios y más allá. Para mí, *Mi Casa, Su Casa* es fundamentalmente sobre la confianza, la comunidad, la seguridad del dominio privado, las condiciones reguladas del espacio social público (opuesto a la propiedad privada o a la posesión del propio espacio) y cómo puede ser posible intervenir activamente en exhortar a los individuos y por extensión a las comunidades a reconsiderar su temor hacia la persona que vive en la casa vecina, en el otro lado de la ciudad en otro enclave económico o en el otro lado de la frontera.

En términos más generales, *Intervenciones* nos incitó a pensar otra vez la visibilidad del arte —lo que sea el arte hoy en día— y a penetrar en el tejido social de la vida de una manera mucho más profunda y efectiva que antes, hasta el punto que ésta desaparece o se evapora en los flujos regulados o irregulares de los sistemas locales, regionales y transnacionales. Como un rumor, una leyenda o mito urbano, una posibilidad susurrada, una narración folclórica: ¿han oído sobre el proyecto de este artista, varios meses después de que la *exposición* cerrara, a través de las redes de los medios masivos de comunicación? ¿Navegó en los ríos de nuestro inconsciente social de manera que ni siquiera sabíamos que estaba entre nosotros... y sin embargo provocó ciertas mutaciones en nuestros comportamientos? Quizá éste es el esfuerzo para generar o facilitar la condición de *instrumentalización estética* para así provocar niveles amplificados de agencia subjetiva política que en última instancia conecta varios proyectos de *Intervenciones*.

### ¿Entonces, cómo concluir o empezar otra vez?

#### ¿Con más preguntas?

Puede ser que a través de nuestro compromiso con *Intervenciones* estemos buscando cierta redención de la supuesta irrelevancia social del arte, de la ansiedad que aun cuando el arte parece acercarse a un acoplamiento con lo real más íntimo y *relacional*, se aleja siempre más de la consecuencialidad.

O, regresando a cuestiones más amplias, paradigmáticas, como:

¿Qué significa para los artistas, hoy en día, *intervenir* en público, en el espacio público, en relación con públicos diferentes? ¿Qué es el público? ¿Y por qué tendrían que estar varios *públicos* interesados en un proyecto expositivo como *Intervenciones*, más allá de los contingentes relativamente reducidos de intelectuales culturales y productores que han estado involucrados con el ambiente de inSite? ¿Por qué estas cuestiones tendrían que ser importantes para nosotros hoy, cuando podríamos con la misma facilidad dedicar nuestra energía y tiempo a mantener nuestro estilo de vida y buscar oportunidades de inversión? ¿De todas maneras, quiénes creemos que somos, con nuestras exigencias, reducidas o grandes, para una potencial reconexión del arte con las narrativas económicas, ideológicas y culturales, y con flujos sociales, con la vida y muerte de nuestras ciudades? ¿Qué queremos de estos públicos que quizá preferirían rechazar estas reivindicaciones o sólo ignorarlas?

Entramos en este tipo de reflexiones que no son solamente retóricas, porque la curiosidad nos lleva a poner a prueba la posible reconstitución del rol cívico del artista. No se necesita estar de acuerdo sobre una definición del público, el espacio público, lo social, el compromiso, la intervención, la infiltración, la lucha... sólo necesitamos ser sinceros sobre nuestros objetivos, deseos, limitaciones, sueños, pragmáticas, y las muchas complejidades y contradicciones que se encuentran en el camino de la mayoría de las resistencias. Por supuesto, si uno cree que es necesario presionar ciertos hábitos mentales o convenciones de ideas o acciones, se tiene que prever, si no agradecer, cierta resistencia.

Sin embargo, necesitamos ser realistas sobre qué y quiénes son nuestras varias audiencias y/o públicos, mientras buscamos conexiones con las imaginaciones de más amplias circunscripciones, venga lo que venga. ¿Cómo podemos *re-movillar* nuestras actividades artísticas, culturales e intelectuales como una fuerza de reconexión, aunque no necesariamente de reconciliación, con audiencias, públicos y receptores ideológicamente distintos? Una nueva ética del compromiso parece reaccionaria, sobre todo si todavía sostenemos la idea de que los artistas tienen la capacidad y la responsabilidad de arremeter contra las consideraciones éticas. ¿Pero cuál es la alternativa?

Una de mis preocupaciones generales a lo largo de mi implicación con *Intervenciones* es la siempre preocupante cuestión de cómo conectar los puntos, para decirlo de alguna manera, entre estas intervenciones artísticas/arquitectónicas, la adecuada gama de discursos teóricos que constituyen el marco teórico en la condición frontera/posfrontera y las diferentes audiencias y conscripciones que podrían constituir algo llamado *público*. Esta relación parece impredecible, difícil de mapear, imposible de controlar, peligrosa de anticipar. ¿Pero cómo podríamos hablar de manera más efectiva a través de fronteras discursivas respecto a cómo se presenta inSite, por así decirlo, a múltiples públicos? ¿Qué hay de las varias audiencias, públicos, conscripciones: cuál es su relación con estos tipos de discursos y prácticas? ¿Cómo podemos encontrar formas de trasladar de manera efectiva ciertos tipos de proyectos complejos a los ciudadanos de cierta ciudad o a los turistas culturales que sólo van a ella por pocos días? No se trata de un problema nuevo, ciertamente, y uno que muy seguido es dejado de lado, quizá como resultado de la frustración de no ser capaz de discernir el *efecto* de las intervenciones artístico/culturales. ¿Tendríamos que intentar desarrollar ulteriormente este conjunto de habilidades, para obtener una comprensión mejor y más realista de las consecuencias de nuestras actividades, nuestros compromisos? ¿Son estas cuestiones demasiado pragmáticas? ¿Funcionó *Intervenciones* como un instrumento en este proceso, como una plataforma a la introducción de estas cuestiones?

Querría proponer que inSite en general e *Intervenciones* en particular obtuvieron su principal agencia en términos de la cuestión sobre cómo es posible estar

todavía involucrado en la cultura artística actual, cómo reinventar continuamente la agencia política. *Intervenciones*, en última instancia, fue un proyecto de exhibición que generó más preguntas que respuestas, revelándose como una contradicción viviente, en el mejor sentido posible. Una tupida red de interrelaciones que provocó un *re-compromiso* con cuestiones que conciernen la responsabilidad de los trabajadores culturales.

La función y el rol de los artistas como productores de *plataformas* y *situaciones* que ponen a prueba nuevas posibles relaciones entre la obra de arte y el receptor (o entre la obra de arte y el receptor en un proceso de significado participativo y colaborativo), y las dinámicas de prácticas de arte que se desmaterializan y rematerializan en ámbitos de la vida social.

En última instancia, todos nuestros discursos matizados, mejores intenciones, reflexiones éticas, dilemas morales, elecciones estratégicas y tácticas, y compromisos ideológicos y políticos reales y aparentes, tienen que ser puestos a prueba en relación con nuestras acciones en el ámbito social de la ciudad, en las calles, en los encuentros diarios, en otros momentos de la interfaz urbana... aun con otros que puede que no compartan nuestros valores, ideologías, aspiraciones o contradicciones. Como productores culturales, ¿necesitamos estar en la primera línea de las luchas sociales, empujando los límites del espacio público, cualquiera que sea su precio —aunque esto signifique enfrentarnos a nuestras propias contradicciones?

Traducido por Laura Moure.

## Conversación Javier Téllez y Montserrat Albores

**Montserrat Albores.** Buenos días, soy Montserrat Albores y creo que varios de ustedes conocen ya a Javier Téllez. Él ha trabajado bastante en México, ha expuesto en el Museo Carrillo Gil, en el Tamayo y en La Panadería, entre otros lugares. Desde el principio de su práctica ha hecho una revisión sobre las construcciones de la locura. Tanto Javier como yo queremos revisar con ustedes la pieza que Javier acaba de hacer para el Aspen Art Museum. Vamos a pedirle que nos platique un poquito del contexto de producción, la conceptualización de la pieza, su metodología y las relaciones tanto con los pacientes externos de la institución psiquiátrica Oasis Clubhouse como con el museo. Pero antes querríamos revisar con ustedes la pieza para poder empezar luego con la plática. **Javier Téllez.** Antes que nada quería agradecerle, Montse, y también quería agradecer a Ivo Mesquita y al SITAC por la invitación a ser hoy más impertinentes de lo que normalmente somos o, mejor dicho, más imprudentes. Para empezar con una o dos imprudencias, me gustaría anunciar aquí que quizá ésta sea la última vez que acepte una invitación a hablar singularmente como autor de una obra que frecuentemente implica la colaboración con otros, y me parece que la cosa más pertinente sería invitar también a mis colaboradores, pues por más de una década he trabajado con pacientes de hospitales psiquiátricos en diferentes lugares del mundo para producir videos e instalaciones que intentan articular una voz colectiva sobre la enfermedad mental y la institución psiquiátrica. Por ejemplo, me gustaría que estuviera aquí con nosotros Aaron Sheley, el guionista y actor principal en el film que ustedes van a ver dentro de unos momentos, ya que él podría aportar una perspectiva diferente sobre los procesos de producción y las intenciones de esta película que fue rodada en mayo de este año, en un pueblo fantasma de Aspen, Colorado. Nuestra película se titula *Oedipus Marshal*, y está basada en el *Oedipus Rex* de Sófocles. El guión y su interpretación corrieron a cargo de personas que sufren de enfermedad mental, pacientes ambulatorios que se reúnen a diario en el Oasis Clubhouse de Grand Junction, una dependencia del sistema de salud mental del estado de Colorado. *Oedipus Marshal* tiene una duración de 30 minutos y fue filmado en súper 16 mm. Desafortunadamente, las condiciones de proyección no son las ideales.

[Se exhibe *Oedipus Marshal*.]

**JT** Querría ofrecerle disculpas a la audiencia por la prioridad que se le dio al blanco; la imagen está sobresaturada. Se trata de una patología de la tecnología que tenemos que aceptar.