

Convocatoria

“Todos los ciudadanos, de aquí en adelante, serán conocidos por la denominación genérica de negros”

Artículo 14, Constitución Haitiana de 1805.



En medio de los festejos previstos en torno al Bicentenario de las revoluciones independentistas americanas de 1810, es llamativa la omisión de la revolución haitiana de 1804, la primera, la más radical y la más inesperada de todas ellas. Allí fueron los ex esclavos de origen africano –es decir la clase dominada

por excelencia, y no las nuevas elites “burguesas” de composición europea blanca- los que tomaron el poder para fundar una república llamada, justamente, negra. Negra y a la vez con nombre indígena, ya que Hayti es el viejo nombre taíno de la isla.

Haití, hasta entonces llamada Saint Domin-

que, era por lejos la más rica colonia francesa en el Caribe. Una sociedad plantadora y esclavista productora de azúcar y café, con medio millón de esclavos, que proporcionaba más de la tercera parte de los ingresos franceses.

La Constitución de Haití fue promulgada sobre los borradores redactados en 1801 por el libertario Toussaint Louverture, muerto en la cárcel napoleónica, quien había encabezado la revuelta antiesclavista desde 1791. A diferencia de lo que sucederá con otras independencias americanas, hay en este silenciado caso, que costó 200.000 vidas, una radical discontinuidad (jurídica, sin duda, pero también y sobre todo, étnico-cultural) respecto de la situación colonial.

El ideario de igualdad de la Revolución Francesa es llevado más allá de ella misma, que terminó pretendiendo impedir la abolición de la esclavitud en Haití. Los esclavos haitianos se enteraron muy pronto de que en la noción de “universalidad” proclamada por los Derechos Universales del Hombre y del Ciudadano, no tenía lugar su “particularidad”.

La radicalidad filosófica inédita de la generalización arbitraria “ahora todos somos negros”, incluyendo explícitamente a las mujeres blancas, los polacos y los alemanes (sic), deja claro que para los revolucionarios haitianos negro es una denominación política y no biológica, que des-construye la falacia racista y aspira a un nuevo universal desde la generalización del particular (más) excluido.¹

Convocamos a retomar la proclama haitiana e instalarla en la calle y en los debates públicos, no sólo para llamar la atención sobre la historia silenciada de esta revolución negra de 1804 ante los homenajes del Bicentenario criollo, sino además por la carga disruptiva que aún porta intacta la idea de que todos y todas podamos definirnos como negros, en medio de la creciente intolerancia en que vivimos. Carteles, afiches, autoadhesivos, volantes, graffiti, avisos en publicaciones y cualquier otro medio puede redundar en extender esta campaña anónima y colectiva por toda América Latina y el resto del mundo.

¹ En base al texto de Eduardo Grüner, “A partir de hoy somos todos negros”, inédito, 2009.

plus

soporte de inscripción contingente



Daniel Cartes / Sin Palabras 2009 / Recreación



Equipo editorial

Fabián Espinoza
Cristian Muñoz
David Romero

Diagramación

Felipe Albornoz / digitalfactory.cl

Contacto revista

revista.plus@gmail.com

Blog

www.revistaplus.blogspot.com

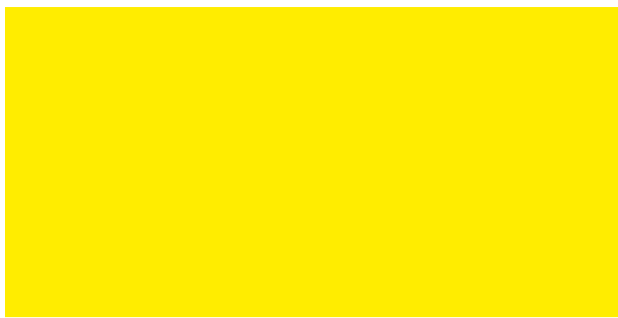
Agradecimientos

Luis Alarcón
Luis Cuello
Marcelo Expósito
Santiago García
Carolina Herrera
Ana Longoni
Gerardo López
Justo Pastor Mellado
Ana María Saavedra
Felix Suazo
Sra. Tita
Paulina Varas.
Ingrid Wildi
Thomas Hirschhorn

Extendemos este agradecimiento a todas y todos quienes han colaborado en este ejemplar de Revista Plus

Plus_6

Octubre_2009_Concepción_VIII región_Chile
Edición de 10.000 ejemplares en el marco de la Trienal de Chile 2009



Índice

1.	Paulina Varas _ La vitrina, el laboratorio, la biblioteca y la red de la experiencia	5
2.	Lucas Ospina _ La Escala	10
3.	Rodrigo Quijano _ Contra el consenso de Lima: notas incompletas sobre las colectividades artísticas en el Perú, sus nuevas, viejas condiciones	12
4.	Ana María Saavedra / Luis Alarcón _ Galería Metropolitana: diagrama(s) de acción	15
5.	Red conceptualismos del sur. quiénes somos, dónde estamos, qué queremos	17
6.	José Roca _ Domesticando el modelo bienal	19
7.	Franklin Aguirre _ La bienal de Venecia de Bogotá – BVB	22
8.	Eduardo Grüner _ “A partir de hoy somos todos negros”	28
9.	Tranvía Cero _ Arte y Comunidad	33
10.	Jesús Fuenmayor / Félix Suazo _ Artes Visuales en Venezuela 1998-2008	40
11.	Gerardo Zavarce _ La ONG más allá de la fotografía	46
12.	Rodolfo Andaúr _ Edición de campo: subvertir la curatoría en Tarapacá	50
13.	David Romero _ En el aquí y el ahora de la práctica artística local	56
14.	Justo Pastor Mellado _ Textos de batalla	59
15.	Gerald Raunig _ Modificar la gramática: los trabajos de Paolo Virno sobre el virtuosismo y el éxodo	63
16.	Cristian Muñoz _ Iniciativas artísticas, independientes, y eventos. Sumo riesgo y suma de riesgos ¿Condición para lograr hacer lo que se desea hacer?	67
17.	Reinaldo Laddaga _ Un foro híbrido: sobre el Musée Precaire Albinet, de Thomas Hirschhorn	74

Inserto: Juan Carlos Romero _ Afiche convocatoria ahora todos somos negros



Feria Persa de Arte Contemporáneo 2005 / ASSCo 2006/ Modelos Descentrados 2006

LA VITRINA, EL LABORATORIO, LA BIBLIOTECA Y LA RED DE LA EXPERIENCIA

Paulina Varas Alarcón

Mi intención en este trabajo es explorar una práctica de escritura que se apoya en el desplazamiento constante y consciente de la propia posición, la propia mirada, en tener en mente más de un abordaje de las cosas, una práctica de escritura ambulante, que no se incluiría dentro del género de los diarios de viajes ni de los relatos de fronteras, sino dentro de un género abierto a la complejidad multidimensional de las distintas situaciones. Se trata de saber que las cosas se me escapan, que no podré captar "toda la situación", pero que, al explorar uno de sus aspectos, haré una contribución al conocimiento. Esta práctica, que se fue consolidando lentamente a través de los años, fue posible en mí por haber crecido en un lugar que "no importaba", poblado por personas que no "importaban". Desde esta posición de "irrelevancia" es que elijo hablar.¹

Me preguntaba que significa *hablar* desde Valparaíso. Porque hay algo más en esta ciudad que se manifiesta como una posición de cierta irrelevancia con sentido. Y es aquella que Françoise Vergès anuncia en estas palabras que anteceden mi texto. Una especie de biografía que determina el lugar y el posicionamiento discursivo, más allá de tópicos comunes referidos sólo a localizaciones geográficas. La idea ahora es situarse en este contexto determinado por su localización y la experiencia subjetiva junto a sus condiciones de inclusión y exclusión de las historias -y a partir de diversos modos de producción dialógica- conformar distintos sentidos poéticos y políticos a nuestras prácticas que no escapan a un espacio biográfico, herederas de una historia compleja, que a la vez sobrevive a las adversidades del tiempo que relacionan desplazamientos y experiencias.

El espacio biográfico se refiere además de las prácticas que modelan nuestra historia a aquellos intereses políticos que están presentes en las relaciones dentro del contexto artístico, aquellas actividades que presentan cierta diferencia necesaria para nuestro espacio común. Por ello la identificación de escenas que mantienen su fortaleza en sus organizaciones internas y en sus lógicas de funcionamiento autónomo, presentan una posibilidad de disenso sobre las macro políticas que las contienen. Creo que cada espacio de independencia apela a su cuota de identificación en un escenario que contiene una trama de relaciones mucho más compleja que sólo referidas al campo del arte, ya que se sitúan sobre un sistema que los acoge y rechaza a la vez.

Cuando me refiero a espacios independientes estoy pensando en una serie de debates que se han realizado en ciudades de América del Sur, sobre las formas de trabajo en el linde de las instituciones artísticas. La cuestión sería preguntarse ¿independientes de qué? ¿Qué tipo de relacionalidad se pone en marcha? y ¿cómo ésta se activa? Sin elaborar una respuesta acabada sobre esta cuestión, por lo pronto, estableceré algunos puntos de este debate que, como interrogantes, adelantan por lo menos una cierta panorámica del contexto -ya no panóptica- en la cual estos espacios independientes se mueven a modo de espacios otros. Si aceptamos que nuestro momento contemporáneo, estaría determinado por la hegemonía del capitalismo financiero, tendríamos que aceptar que sin poder económico ni político, no hay forma de desarrollar nada o casi nada. Esto es así bajo el entendido que no se está dispuesto a aceptar las condiciones que esos poderes establecen para la interlocución, hoy expresados sobre la economía del signo, la liquidez de la memoria y el interés sobre una tasa de retorno que devalúa la identidad y nuestra propia experiencia, ya sometida a la especulación de un paradigma concesionado. Entonces ¿sobre qué campo de inversión se ubicaría la experiencia? Recordando a Claire Bishop² me pregunto ¿cual es la cualidad de nuestra experiencia biográfica situada en un lugar determinado que nos hace hablar? y ¿cómo podemos reconocer una interlocución en medio de la revisión de nuestra propia visión expandida y de nuestra actividad creativa?

A partir de una serie de estrategias de revisión del contexto artístico que se enuncia y construye desde



Encuentro con la artista Laura Pardo en INDICE

Para:

revista.plus@gmail.com

Valparaíso, intentaré situar algunas de las ideas que presento. Se trata de perfilar un territorio que no escapa a su propia dificultad de identificación, a partir de situaciones sólo enmarcadas en un contexto artístico, ya que la historia sobre la que se sitúan estos proyectos, requiere una mayor profundización contextual. Por ahora pretendo desdibujar algunas prácticas, proponer una mirada específica sobre estrategias de visibilización, que se basan en una necesidad imperiosa de construir un lugar donde el discurso de sitúe críticamente sobre las diferencias individuales y colectivas.

LA VITRINA

Abierta durante 24 horas al día la Galería h10 de Valparaíso estaba dirigida por los artistas Pedro Sepúlveda y Vanesa Vásquez y funcionó en Valparaíso desde enero del 2003 hasta enero de 2009³. Ubicada en una pequeña vitrina de la oficina de taxis del cerro alegre de Valparaíso la Galería define su acción desde la nominación de su propio espacio: *h10 es el nombre por el cual se reconocía hasta hace algunos años, el tamaño standard del block de dibujo escolar en la clase de artes plásticas. El formato h10, es la metáfora ocupada para señalar un espacio de circulación autónomo, exclusivo y acotado a las artes visuales contemporáneas, desplazando este formato a la visibilidad pública de una pequeña vitrina en el centro de Valparaíso.* Esta galería-vitrina de aproximadamente un metro cúbico representó por mucho tiempo un espacio de resistencia a las políticas culturales oficiales que promueven la cultura del evento/espectáculo para capturar público que consuma los programas culturales. La galería no sólo dió cuenta de un espacio destinado a las artes visuales si no que visibilizó por más de siete años, una insistente manifestación y resistencia sobre la precarizada condición de las políticas culturales locales en relación a las artes visuales y sus vinculaciones con lo público más allá de la cuota de espectacularización *En el carenciado espacio de circulación porteño determinado por las instituciones universitarias y puntuales esfuerzos de particulares, h10 se instala como un lugar autogestionado por una artista para los artistas. Un espacio tanto hiperexpuesto como hipercontenido que se potencia en el valor de esa dicotomía. h10 construye una lógica de funcionamiento que dialoga con la mirada anónima del transeúnte en la ciudad, apostando a la opacidad pública en la fortaleza visual de la exhibición 24 hrs., en la ausencia de la inauguración para las relaciones públicas y en la persistencia de restringidos 20 días de muestra.* La h-10 se caracterizaba por ser una galería sin inauguraciones que funcionaba con un pequeño presupuesto, sin embargo expusieron en dicho lugar más de una centena de artistas chilenos y extranjeros convirtiéndose en un referente de la ciudad sobre la producción local de artes visuales. *Si la clase de artes plásticas se concentraba en desarrollar la creatividad e imaginación en un tamaño tipo, "la h10" concentra todo el poder de las artes visuales contemporáneas en una vitrina.*⁴ La experiencia que expone este proyecto, trata de resituar las relaciones entre una iniciativa artística que dialoga con lo público, desde una posición dialógica tanto por su localización como por sus objetivos políticos.

EL LABORATORIO

Espacio G es un proyecto definido como "laboratorio de arte y reflexión social contemporánea" que los artistas Mauricio Román y Jocelyn Muñoz⁵ desarrollan desde el año 2003 con una serie de iniciativas que vinculan arte y espacio social *Espacio G, ante todo, es un espacio de vida, vivienda ocupada para la construcción de un laboratorio de arte y reflexión social contemporánea; en este lugar, se intenta devolver a las artes y los gestos aledaños, ese conocimiento y posibilidad de asumir las críticas de la representación, en favor de un uso discutido de los modos de hacer en lo social*⁶. En este espacio se han generado innumerables encuentros con artistas visuales y sonoros además de una audiencia diversa que busca un lugar donde depositar prácticas que no tienen lugar en los escenarios artísticos convencionales. Desde una posición de búsqueda experimental constante, los diversos talleres y exposiciones que se han presentado en G han intentado conformar una estrategia de visibilidad que dialoga con el entorno donde están ubicados.

Desde esta perspectiva es que durante 2008 y 2009 espacio G junto a "Revista Plus" de Concepción

Enviar Comentario



Proyecto de intervención pública de Roberto Unterladstaetter
"Es lo que hay" en la residencia de CRAC

y "Galería Traffic" de Santiago, desarrollan un proyecto denominado *Laboratorio No* que se propone articular una serie de actividades de reflexión estética y social tramando nuevas formas de asociación entre ellos y con otros espacios colaboradores⁷. Se trata entonces de un ejercicio de práctica artística donde las nociones de colaboración y reflexión crítica sobre la cotidianeidad que se ha originado en el interés de los convocados sobre la noción de laboratorio neoliberal que se aplica al contexto chileno de los ochenta bajo la dictadura militar *Lo que buscamos es una zona de intercambios, de tacto y de acción, que deconstruya, enfrentando con seriedad y humor, ironía y crítica la operación y montaje que ubica a Chile como el gran campo de pruebas del laboratorio neoliberal en Latinoamérica; estableciendo giros y resistencias a esta condición, habitando este proyecto desde las redes de trabajo y sus distintas experiencias y procesos*. Es sobre esta práctica de revisión de la memoria como un activo fundamental de nuestra vida política y cultural actual, que este proyecto se sitúa como un ejemplo de formas de colaboración que sitúan su sentido sobre la invisibilidad y conveniencia de la articulación de sus deseos. La necesidad y emergencia de nuevas formas de colaboración que visibilicen finalmente alternativas de acción en un escenario marcado por aquella memoria que levantan, pero que es muy compleja de identificar sólo a partir de los dispositivos artísticos.

LA BIBLIOTECA

Sobre la necesidad de contar con un lugar de registros documentales que esté especializado en artes visuales, es que surge a principios de 2009 como iniciativa de un grupo de jóvenes artistas de Valparaíso una biblioteca de artes visuales, poesía y teoría, denominado INDICE, y que definen de la siguiente manera *es una biblioteca comunitaria especializada en arte, que funciona como centro de documentación e investigación de las distintas prácticas artísticas con el objetivo de difundir y promover el conocimiento en torno a las artes, preservar, clasificar y documentar las manifestaciones artísticas en sus distintos soportes*. En este lugar es posible encontrar una serie de libros y ediciones que usualmente no se encuentran en bibliotecas universitarias ni municipales, además que han sucedido una serie de encuentros y conversaciones con una serie de artistas y curadores que van activando la misma necesidad de contar con este espacio de congregación no sólo de saberes si no que de diversas experiencias. Esta iniciativa permite preguntarnos sobre la necesidad o pertinencia de la conservación y archivación de nuestras prácticas, que se densifican cuando pensamos que la misma acción de conservar-archivar necesita ser reactivada por acciones que están depositadas en la movilidad y flexibilidad que el conocimiento permite, cuando nos enfrentamos a la vulnerabilidad de nuestros espacios y la fortaleza que pueden adquirir nuestros discursos localizados y situados en un lugar determinado por su misma necesidad de origen.

El problema de la biblioteca no es solamente la conservación de su colección de documentos, si no que cómo se articula políticamente su *index* que en lógica fotográfica sería aquel signo que se relaciona directamente con su referente y lo tensiona desde su representación. Establece una dualidad en esa estructura dialógica, por un lado existe el espacio de representación y por otro la representación del espacio. Es así como más que una metáfora de la necesidad imperiosa de representar aquella pérdida física del objeto real, se trata de identificar y explorar críticamente el lugar de localización de lo que se representa, aquel sitio donde se identifica una necesidad de nuevos referentes críticos y la disidencia sobre las memorias que queremos conservar y reactivar.

Finalmente la pregunta que surge sobre cuál es la representación del *index* que permite tensionar las memorias que conservan y reactivan lo íntimo y lo colectivo, se ubican en aquella biografía que construye nuestro paisaje común.

LA RED DE LA EXPERIENCIA

¿Es posible movilizar y distribuir la experiencia? ¿Registrar su energía en las formas de producción simbólica contemporáneas? ¿Como se modifica esto en los espacios locales? El cruce entre las políti-



Proyecto de intervención de la artista Alejandra Gutiérrez "Condoricosas" en la residencia de CRAC

cas de las poéticas, que expresan la continuidad del espacio y el tiempo, se vuelven hacia la biografía de nuestro paisaje, generando una interferencia crítica y colectiva.

A partir de experiencias asociativas, colaborativas, relacionales, organizacionales y de traducción, conformamos una plataforma de trabajo en una ciudad que no es capital. Esta situación es determinante ya que se relaciona con el destino de los recursos económicos y la voluntad política sobre ciudades no capitales en relación a sus especificidades locales. Pensamos desde un comienzo que desarrollar este proyecto se iba a transformar en una toma de posición discursiva y política sobre las formas de trabajo en lugares menos comunes, pero que también desde la mirada externa, siempre comprendía una cierta cuota de exotismo.

El carácter productivo que determina la construcción de esta toma de posición, se instala como una presencia diferida, un desplazamiento de las prácticas culturales sobre esa construcción de lugar. En el caso de nuestra experiencia de trabajo en la ciudad de Valparaíso, la noción de experiencia y autogestión se redefine en relación al contexto urbano y humano. Hay una serie de cuestiones que me gustaría enunciar, analizar y profundizar, sobre las modificaciones de las ciudades y los efectos que producen en el entramado social, pero sé que sería extenso, con múltiples factores y voces que se entrelazan, configurando otro contexto. No pretendo hacer una apología de la ciudad contemporánea, ni representar un país ni menos una ciudad, que ya cuenta con fuertes identidades que pueden autorepresentarse en los escenarios donde se están transando los futuros de las formas de vida. Sólo quiero brevemente, dar mi punto de vista sobre mi experiencia de trabajo y de cómo estas ideas que he enunciado, en la situación de la ciudad donde se emplaza el Centro de Residencias para Artistas Contemporáneos (CRAC) que co-dirijo, adquiere especificidades que implican al arte, como una experiencia pública y que claramente redefine los mismo conceptos que hemos estado trabajando, pero justo en esa cuota que potencia su capital crítico, y la posibilidad en que se traduzca en objetivos comunes, intereses colectivos y experiencias múltiples, heterogéneas que nos permiten repensar nuestro lugar desde el sur desde donde el discurso emerge ya no como emergencia sino como parte de una deriva que involucraría la propiedad en base a la intervención a modo de participación.

CRAC es un espacio de producción que conecta una serie de redes locales, nacionales e internacionales, que prioriza la vinculación con ciudades no capitales de Latinoamérica, además de conectarnos con otros proyectos de ciudades capitales o no, de otras partes del mundo. Nuestras redes de trabajo se basan en la colaboración con personas, colectivos, espacios de arte independientes e instituciones de manera que podemos dar sentido a un proyecto de arte independiente, que cuenta con estrategias de sostenibilidad económica y conceptual. Nuestra experiencia de trabajo en el contexto nacional, nos ha llevado a identificar una serie de agentes en ciudades distintas a Santiago, tanto en el sur como en el norte de Chile, y que muchas veces son omitidas de las redes tradicionales del arte nacional. Por esta razón es de nuestro interés mantener contacto con diversos productores visuales que mantengan proyectos fuera de la Capital, y que trabajen por construir alternativas de producción y gestión, en un país que centraliza la mayoría de sus gestiones económicas, culturales y macro políticas.

CRAC forma parte de la *Red Iberoamericana de Residencias Independientes* y que congrega a una veintena de espacios de arte independientes de España, Inglaterra y Latinoamérica. Aunque hay que señalar que esta Red se compone de otras redes más pequeñas que colaboran entre sí para dar sostenibilidad de recursos humanos y económicos para los diversos proyectos que se llevan adelante.

La red se compone de espacios de arte independientes -la mayoría de administración autónoma- y que funcionan de manera autogestionada en cuanto a los recursos económicos que permiten llevar adelante sus diversos proyectos. Donde además se pueden identificar formas de producción y conocimiento que vinculan muchas maneras de entender la gestión, autogestión y economía de sustentabilidad cultural de estos espacios.

Algunas de las problemáticas que nos planteamos frente a este tipo de producción independiente, tiene que ver con las claves que permiten confrontar la gestión y autogestión frente a escenarios culturales



Proyecto de intervención de la artista Celina Portella "Colgados" en la residencia de CRAC



Para:

revista.plus@gmail.com

complejos y diversos en cuanto a la gestión de recursos económicos, sobre todo cuando pensamos en ciudades (provincias) donde se destinan menos recursos culturales por una serie de decisiones macro políticas que muchas veces obliteran los contextos culturales locales.

Por ello vemos que una real alternativa cultural, económica y política de sostenibilidad construye una opción conceptual y crítica basada en la conformación de redes internacionales, donde se cuestione la misma idea de red, en el sentido de un sistema del todo organizado y coherente con objetivos fijados con anterioridad. Nosotros creemos que la misma noción de red puede modificarse al ser implantada en distintos contextos culturales, donde lo específico de cada lugar -y lo específico de cada conexión, sistema o estructura de red- pueda ser administrada, redefinida y re dibujada por los propios actores culturales y sociales que las construyen.

A mi modo de ver, es posible pensar en múltiples redes de la experiencia, un sinfín de relaciones que van conformando aquello que hace sentido cuando el trabajo se torna colectivo y con intereses comunes y diversos. Hay también una necesidad de re-pensar el propio lugar de producción, en base a los deseos y las experiencias diarias, incluso sobre nuestras propias diferencias productivas. Es allí donde sitúo las experiencias de trabajo que hemos tenido con los proyectos locales que he mencionado. Las líneas de acción conceptual que han desarrollado H-10, Espacio G e INDICE, ha sido un ida y vuelta de experiencias con CRAC, visibilizando un escenario que necesita de fuertes inversiones conceptuales y de una política sistematizada sobre las redes de colaboración independientes.

Francoise Vergés se ha preguntado sobre la discursividad desde un lugar irrelevante, tanto para el relato oficial como para la revisión de relatos antagónicos. Confronta aquella memoria histórica con el registro de lo cotidiano que deja ciertas marcas en nuestra experiencia, *Se trata de transformar la pertenencia a una comunidad que no "importaba" antes ni "importa" ahora, en una fuente de conocimiento*⁸. Y es que el poder de transformación no depende solamente de estrategias de poder relacionadas con las decisiones macro políticas, si no que con aquella cuota de resistencia necesaria, que no elige lo que representa si no que se transforma en pura exterioridad desplegada, una intimidad inútil, dividida en formatos y géneros que expone y re-escribe un lugar sujeto a la representación de ella misma.

¹ VERGÉS, Francoise "Deambular y escribir" en: ARFUCH, Leonor (comp.) *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias* Editorial Paidós, Buenos Aires, 2005, Pág. 212

² BISHOP, Claire "Antagonismo y Estética Relacional" en: Revista *Otra Parte* No 5, otoño de 2005.

³ La galería h10 dejó de funcionar porque el lugar que ocupaba fue destinado por sus dueños a un local comercial que modificó el espacio para albergar una tienda de cigarrillos. Sus directores han decidido que la h10 ahora se convertiría en nuevas formas de visibilización de su trabajo desde las artes visuales, que involucra proyectos editoriales y expositivos.

⁴ Texto extraído del formulario de postulación para exhibiciones de artistas, que entregaba la H10 a los interesados, hasta antes de su desaparición.

⁵ Anteriormente formaron parte del proyecto Samuel Toro y Roxanna Alfaro.

⁶ En: www.espacio-g.cl

⁷ Otros espacio que colaboran o han participado en *Laboratorio No* son: el colectivo *Mutantes Clandestinos*, *Ratta Gallery*, *Galería Mediagua*, el proyecto *Lame* y *Temuco Visual Club*. Más información en: www.laboratorio-no.org/

⁸ VERGÉS, Francoise Op. Cit. Pág. 233



Charlas_Salpicón, marzo 2009



Almuerzo, enero 2009



Bazar / La Vitrina, julio 2009



05.- Sala de estar, 2009

LA ESCALA

Lucas Ospina

Profesor Asociado

Departamento de Arte, Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de los Andes, Bogotá.

Lugar a dudas funciona en Cali en un espacio no muy grande, una casa republicana de dos plantas, dos patios, una terraza, un garaje; tiene la ventaja de las cosas pequeñas, organizaciones o pueblos que por su dimensión modesta y problemas comunales manejables liberan el tiempo y el ocio de sus habitantes, donde las labores burocráticas demandan poca energía y el resto es canalizado en el desarrollo activo de una existencia creativa. Por ejemplo, *Lugar a Dudas* fue la sede para alojar a una serie de visitantes que iban a asesorar periódicamente a los participantes de un salón de arte, entre los asesores invitados había un profesor de una universidad privada que luego de una larga sesión de asesorías sintió cierto alivio: al final de cada cita no tuvo que llenar planillas de evaluación ni poner notas, su ejercicio se limitó a conversar con cada persona, hablar de las propuestas desde la experiencia conjunta de la *duda*: sopesar las ideas, armarlas, desarmarlas, leerlas a la luz de un problema de forma, de tiempo, de espacio, de público.

El profesor pensó que a fin de cuentas eso era lo mismo que él hacía en la universidad, solo que el gran marco legal que genera el pago de una matrícula, la acreditación de la enseñanza y la emisión de un grado de "Maestro en Arte", produce una serie onerosa de efectos, trámites y ceremonias que por momentos oculta las razones verdaderas de lo que se está haciendo. El profesor recordó también a todos esos estudiantes (o "clientes") poco interesados en estudiar pero ávidos en tener un buen promedio de notas y cómo la mayoría de la veces lo más cercano a una discusión argumentada se daba solo en torno al cálculo de las calificaciones finales. Qué diferente a las polémicas con los asistentes que habían venido a las asesorías en *Lugar a dudas*, todos por cuenta propia, concentrados, entusiastas, ninguno "sin saber que hacer" o en ese estado de diletancia displicente que convierte muchas clases de arte universitarias en sesiones de psicoterapia solipicista. Al final del día, al profesor lo esperaba una cama en el cuarto de huéspedes de *Lugar a dudas*, una habitación de techo alto, ventilador, junto a un jardín... y durmió, tenía que salir temprano, coger un avión y dictar, otra vez, una clase en la universidad.

Uno de las nociones que más afecta la percepción del arte es el gigantismo, en Colombia esto no sólo se refleja en el volumen pomposo de su artista más notorio y cotizado, esta inflación lo impregna todo y lo infla: una serie de actos protocolarios le dan un carácter solemne a la creación, una conjunción mítica de "cultura, gente y entretenimiento" formulada por la prensa lo agrupa todo como parte de un cuadro inabarcable, una elevación que propicia un malentendido entre muchas personas que piensan que para entrar a una galería hay que llevar el dinero de la entrada y vestirse elegante. Se asume que solo a partir de una dispendiosa educación universitaria se puede llegar a comprender lo que hacen los artistas (o "Maestros" como se les llama con gran circunspección); esto es reforzado por muchos museos y salas de exposición donde una concepción del arte como cosa sensible, ornamental y moralizante ha hecho que los hombres recios de la industria y el poder le entreguen el manejo de la cultura a señoras muy aseñoradas que, rodeadas de un cuerpo de seres frívolos y condescendientes, han manejado por años las instituciones culturales con el mismo decoro y ensimismamiento con que una niña juiciosa juega a las muñecas: hacen grandes y exclusivos eventos de inauguración que registran muy bien en las páginas sociales, promueven las exposiciones como escenarios de glamour, ocasiones únicas para irradiarse de cultura en un plano colosal donde se le impone al espectador el deber (y la carga) de acudir a *templos* para ser educado con lecciones de gusto. Ante ese destino grandilocuente, ese gigantismo, *Lugar a dudas* ha sabido encontrar la dimensión adecuada, el tamaño justo para convertirse en un espacio vital y cotidiano en la cultura de Cali sin ir al ritmo paquidérmico de marcha de muchas instituciones hoy anquilosadas, centros que tuvieron algo de vigor en su origen pero que por ir más allá de los límites de una escala dinámica, ahora, por su rígido y denso volumen, tienen como



Open Studio / Nathaniel Katz, enero 2009



Taller Miguel López, agosto 2009

función única la de apenas sobrevivir.

Lugar a dudas es un espacio que permite experimentar distintas cosas dentro de límites abarcables. Ahí, en esa casa, a la vista de todos, hay una biblioteca que ha recibido varias donaciones de libros sobre arte, cine, filosofía y literatura y que siempre anuncia con entusiasmo las nuevas adquisiciones, los libros se pueden coger sin llenar fichas ni pedir permisos y además es posible fotocopiarlos en una máquina que está a la mano. También, a la entrada, en una sala de estar hay siempre obras en formato de video y documentales, y una mesa con colecciones de revistas y publicaciones sobre arte. Todos los jueves y sábados, al caer la noche, sea mínima o sustancial la asistencia de público, se proyectan películas, en el patio: se ponen sillas de plástico y unos toldos (por si llueve), y gracias a un videoproector de calidad el lugar se convierte en una pequeña sala de cine. Al fondo de la casa hay una sala de computadores que permite desde el "chateo" ocioso hasta búsquedas más intrincadas y la consulta a una serie de sitios de Internet recomendados. A la entrada, en la terraza, hay una cafetería con una mínima cocina que ofrece comidas y bebidas tan frescas como la brisa de Cali por la tarde. Es frecuente que a *Lugar a dudas* lleguen visitantes, ahí se alojan y, con la hospitalidad que da el lenguaje, ofrecen charlas y talleres que ya cuentan con una audiencia de asistentes habituales que comienzan a destacar por sus producciones; esto es importante pues no se trata sólo de ofrecer un servicio paternalista de "asistencialismo estético", en cambio, el contacto directo con una gran variedad de experiencias genera otras, la sensación de que "el paraíso siempre está en otro lado" desaparece: la audiencia también genera un *ruido*, modesto pero sustancial, que es oído en Cali y más allá de sus fronteras. Por último, a la entrada, sobre la calle, hay una vitrina de exposiciones donde el arte se le atraviesa al paseante, de forma cotidiana y a veces tan extraña como tanta cosa rara que se ve por todos lados y ante la que uno no anda pidiendo una explicación convincente, son cosas posibles, que pasan; esta vitrina cambia de forma regular, con la misma fugacidad de las vitrinas de las tiendas comerciales de moda que comienzan a rodear el barrio Granada, ahora en proceso de "ennoblecimiento", Cali, como todo, cambia, sin *lugar a dudas*.

Sitio Web: <http://www.lugaradudas.org/>

Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario



La marcha de protesta del 11 de junio 2009

CONTRA EL CONSENSO DE LIMA: NOTAS INCOMPLETAS SOBRE LAS COLECTIVIDADES ARTÍSTICAS EN EL PERÚ, SUS NUEVAS, VIEJAS CONDICIONES

Rodrigo Quijano

1. Ya son más o menos aceptados los diagnósticos que hablan del origen de la aparición de las colectividades artísticas y críticas en el reciente período antidictatorial y postdictatorial en el Perú (pueden cansar varios de ellos en un testimonio personal en www.ramona.org.ar)¹. A ellos sólo quisiera agregar que dicha aparición (y en algunos casos, su desaparición) se produjo a contrapelo de un espeso consenso cultural y social ordenado en torno al extremo conformismo alentado e impuesto brutalmente por la década de dictadura fujimorista (1990-2000). Ese consenso, que llamaremos Consenso de Lima (porque me provoca aludir al Consenso de Washington que le dio origen desde la reacción neoliberal), existe a partir de la reoligarquización simbólica del escenario nacional iniciada como respuesta al intento de estatizar la banca a fines de los 80, una reacción capitaneada entre otros por Mario Vargas Llosa: una inspiración retro que apunta al Perú pre-reforma agraria con todos sus símbolos reanimados alrededor de un conveniente neo nacionalismo (pisco de bandera; caballo de paso; nueva comida tradicional; nueva y casi *correcta* –o al menos cada vez *mejor vista*- segregación racial y social con nanas mestizas y porteros de casino negros; etcétera), incluyendo la mansa cooptación de la antes chirriante y radical cultura popular urbana emergente, sus colores y sus sonidos.

Esa reoligarquización simbólica se ampara fundamentalmente en la reconcentración de los recursos de la economía en manos de una minoría de happy few; esa reoligarquización simbólica además reposa sobre una nueva reconcentración de la propiedad, que incluye la propiedad urbana y pública reprivatizada, la nueva sensibilidad doméstica del interior burgués y con él la reconcentración del producto simbólico y artístico en pocas manos privadas. En la confluencia de estas dos últimas se produce además el discurso imperante del nuevo coleccionismo y su nueva musealidad, que incluye, entre otras, una institución en desarrollo pleno como el MALI; adicionalmente, un frustrado Museo de Arte Moderno de iniciativa privada sobre espacio público municipal y, más recientemente, un futuro Museo de la Memoria, de espíritu negociado y pactado a manos del estado y la derecha militar, en pro del acallamiento de las conclusiones más incómodas del valiente trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación – si bien con su anuencia-

2. En esa confluencia de la reprivatización mayoritaria del sentido museal se condiciona, por último, la aparición de una nueva “escena” artística cuyos aparentes éxitos aun están por evaluar. El discurso estandarizado que subyace esa escena y su praxis reproduce, por un lado, los fantasmas locales de un aggiornamiento con cierto tipo de contemporaneidad y por otro un deseo de mercado y de coleccionismo, ambos aun demasiado incipientes y sin influencia real en la producción, a no ser sino por cierto halo de exitismo².

El Consenso de Lima (CL) organiza en consecuencia, aunque con sus reeditadas peculiaridades y novedades, una condición en la actividad artística acaso ya conocida por todos previamente, pero para nada irremediable, como históricamente hemos visto en el activismo de grandes experiencias utopistas como las enarboladas por los grupos Paréntesis (1979), Huayco (1980-1981) y N.N. (1986-1991), por ejemplo³.

En cuanto a otras experiencias colectivas posteriores y aun actuales, como La Culpable, Tupac y otros grupos de artistas organizados, su creación y activismo surfegó estos años ambivalentemente entre todas las condiciones citadas más arriba, incluyendo por supuesto el CL: pecaminoso y envenenado fruto –a veces masticado inadvertidamente- de la necesidad de salir de formatos mal vinculados con lo público, de una necesidad de confrontar esa escena y de abrir la puerta de un espacio privilegiado para crear discusión y debate. Pero la existencia y origen de estas agrupaciones colectivas dependió,



Taller de Serigrafía Ambulante (TSA) en la marcha del 11 de junio.



Todos somos nativos_Alfredo Marquez



Los stencils del estudiantado de Bellas Artes.



también y sobre todo, de una razón adicional que constantemente hay que volver a citar: a principios de esta década el activismo artístico peruano vivía de un oxígeno renovado por la impostergable necesidad de recuperación de las calles y en general de los espacios y distintas esferas de lo público de manos de la dictadura y sus socios corporativos. Esferas de lo público que no sólo abarcan los espacios geográficos y ciudadanos ya privatizados, sino sobre todo los del diálogo mediático de prensa y televisión en manos de los colaboradores de la dictadura. Un espacio público así secuestrado en beneficio del CL, una esfera de lo público así lotizada por el mercado. Un mundo entero por recuperar.

Pero desarticulada esa pasión antidictatorial, aun hoy en los grupos más jóvenes como El Colectivo, Martín Olivos o El Proyecto Cultural Noviembre, entre otros, las ambivalencias de la actividad colectiva acaso dependen menos de sus vinculaciones netamente artísticas como a veces de deseos más programáticos, o a veces para-institucionales, de acción y sobre todo de reacción a un entorno por lo general adverso. Y en ambos casos, viejos y nuevos, este es un activismo colectivo que es difícilmente evaluable como una manera o condición de renovación de las prácticas artísticas meramente y sí como la destilación de un antídoto al escenario histórico, en la reproducción de sistemas radicales de reflexión o acción crítica sobre lo circundante. O también, en el mejor de los casos, sobre todo de los deseados, en la voluntad de extraer sentido político de debajo de los escombros culturales.

3. Pero claro que hasta aquí toda esta explicación y diagnóstico es pre Bagua.

La masacre de Bagua⁴ marcó un antes y un después en la develación del aparato de montaje del CL, que ha venido funcionando aceitadamente desde su elaboración a fines de los años 80. Con la represión del 5 de junio de este año en la ciudad de Bagua, luego de un bloqueo de carreteras por parte de pobladores amazónicos, la sangre despectivamente derramada y la fuerte reacción ciudadana que le sobrevino, se hicieron evidentes otra vez los mismos mecanismos de control, consolidados bajo la dictadura y sistemáticamente continuados desde entonces. Mecanismos de control así articulados en torno del conformismo exitista, del periodismo corporativo y del discurso oficial imperante del supuesto crecimiento que, como se sabía y hoy consta más que nunca, ha estado al servicio discriminatorio de una pequeña minoría: el claro producto de la reoligarquización ya mencionada.

Precisamente, la manera en que este discurso oficialista reaccionó ante los reclamos de preservación de modos colectivos de vida alejados de la explotación y mercantización de los recursos naturales, en la defensa de modos ancestrales y no instrumentales de convivencia con el entorno natural fue tan radicalmente cínica, colonial, sangrienta y racista que no hubo forma de tapar el sol con los dedos. Pocas veces se han visto en la historia local contemporánea las formas desesperadas y evidentes de un consenso así contradicho: la defensa cerrada de un modelo de explotación extremo, asociada a las razones vagamente trascendentales de un estado nación terminal, incluyendo una Presidencia a favor de la carnicería, más la idea explícita y soez de ciudadanos de primera y de segunda categoría. Algo que ni siquiera los beneficiarios, relativos o absolutos de esta idea, y pertenecientes a los sectores emergentes de la economía del país, estaban al parecer dispuestos a tolerar.

Del mismo modo que en la pelea antidictatorial de una década atrás, la reacción masiva de la ciudadanía en la multitudinaria marcha de protesta del 11 de junio, fue incontrolablemente espontánea. Como fue impecablemente digerido y demostrado por el artista Alfredo Márquez, en un slide show con fotos de la marcha, emitido en una de las muchas convocatorias públicas producidas a pocos días de la masacre, esa factura espontánea y *visualmente* expresiva y creativa, emergió de las ganas colectivas de mostrar *por encima* del soporte manifestante. Reactivando los signos de una visualidad alternativa al mainstream y a través de ella oxigenando y refrescando una retórica que, por *artística*, ha estado precisamente cooptada a través de sus canales convencionales de circulación, sean galerías públicas o privadas, sean colecciones "públicas" o privadas. Reacción espontánea sí, pero no random o aleatoria: más bien precisa en sus necesidades y sus diálogos, en sus referentes de pelea. Lo contrario hubiera sido mero ejercicio de artistas. O decoración. O ambos⁵.

Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario

JUANACHA

revis.a



Portada de revista Juan Acha, La Culpable.



Radio La Culpable

Para:

revista.plus@gmail.com

La masacre en Bagua y la reacción ciudadana de esos días de junio se dieron no por coincidencia a pocos días de la importante Cumbre Internacional de Pueblos Indígenas en la ciudad de Puno, en el altiplano del país. El discurso emergente de la necesidad de rearticular una nueva conciencia y organización colectivas, a contrapelo del condicionamiento del modelo global, fue sin duda una de las muchas luces así prendidas en el imaginario de quienes reaccionaron a la masacre.

Pues acaso lo que termina por develar nuevamente un episodio como el de Bagua, en la reciente experiencia de resistencia a las peores parejas de baile del modelo de explotación y conocimiento imperantes, es la manera en que los condicionamientos políticos y culturales de la actualidad se articulan, usualmente de manera invisible, a través del pensamiento unívoco y controlado del mercado: una escena en la que lo colectivo como ejercicio, lo mismo ciudadano que artístico, aparece como una reacción pluralizada de necesidades frente a esa univocidad.

Bagua no sólo develó esa articulación, nuevamente, sino que además contradujo casi por primera vez e hirió casi de muerte un consenso hecho del control corporativo y de herméticos simulacros, de obscenas discriminaciones y desigualdades.

Y por eso, ya en la felicidad de acabar, quisiera creer que es en esa brecha abierta y en sus largamente negadas opciones, en la que las colectividades artísticas locales han empezado a hacerse un nuevo espacio. O al menos a mirar y a dejarse ver por sus rendijas, a pesar de todas las amenazas en su contra

¹ Originalmente reproducido en *Hacia el salón del siglo XXI. Más allá del centro de exhibición. Arte Global. Arte Latinoamericano. Nuevas Estrategias*. Buenos Aires: ArteBA Fundación, 2009. pp. 168-178.

² Sobre ese exitismo artístico, uno podría agregar que, cuando es parte activa- deliberada o no- del Consenso de Lima (CL), y de manera análoga a la extracción de recursos no renovables a manos de esfuerzos emparentados, es un gesto que ha sobreestimulado también el nivel de la infinita especulación, sin sentar las bases materiales de alguna renovación real, siquiera de alguna continuidad real. En otras palabras se actúa con las convenciones de una escena aparentemente subvencionada, pero con la lógica cruda y extrema del mercado: quien puede se adapta y sobrevive y quién no puede debe desaparecer o irse y muchos se han ido y se van.

³ Sobre Paréntesis y en particular sobre los nexos entre las escenas de Lima y Bs As entre las décadas de los 70 y 80 véase de Ana Longoni, *La conexión peruana*, en: Rosana [Ramona] 87, Buenos Aires; sobre el grupo Huayco, G. Buntinx, *EPS Huayco*. Documentos. Mali-IFEA, Lima 2005.

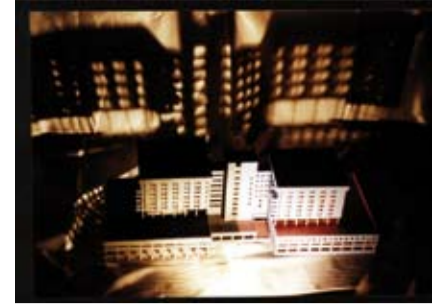
⁴ El 5 de junio del 2009, el gobierno de Alan García arremetió en contra de un piquete de miles de pobladores organizados de la Amazonía, rebelados en contra de los decretos ley mediante los cuales el estado peruano pretende alienar a 62 etnias de sus territorios originarios, para su lotización y explotación a manos de corporaciones petroleras y madereras. El saldo extraoficial fue de un centenar de lo que la prensa y el gobierno llamó colonialmente "nativos" (incluyendo denuncias de desapariciones y quema de cadáveres por parte de las fuerzas del orden) y también gran cantidad de policías. Esa distinción oficial y mediática, entre "nativos", policías y civiles, produjo un movimiento de espontánea identificación con la población discriminada en el lema "Todos somos nativos".

⁵ No es lugar discutir aquí sobre la *artisticidad* de esa reacción, aun cuando muchos artistas han estado involucrados. No lo voy a hacer porque esa categorización ontológica no me interesa en general y porque no me parece pertinente para esta discusión, y no me parece pertinente porque creo que (si se me permite este grado cero de ingenuidad) cuando hablamos de colectivos aquí, estamos hablando de intereses que van más allá de la convención artística, sobre todo de la convención artística que surfea cómodamente en un mainstream como el del CL específicamente – y casi diría, en cualquier otra cómoda escena artística-. Aunque queda claro que las colectividades artísticas son *también* otra conocida manera de acceder al mainstream.

Enviar Comentario



Geometría y misterio de barrio / Juan Castillo / 2001



5 lugares de Santiago / Leonardo Portus / 2002



Allí hay alguien o algunos (o 11.685 noches) / Carlos Capelán / 2005

GALERÍA METROPOLITANA: DIAGRAMA(S) DE ACCIÓN

Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida, es un artista.

C.A.D.A.

1. ARTE:

Concepto de trabajo:

Práctica crítico-cultural que se entiende como desmontaje, revisión y ampliación, tanto del sistema de arte como del territorio local (la comuna de Pedro Aguirre Cerda).

Programa múltiple, flexible y heterodoxo que intenta llevar la teoría (del arte) a la acción haciendo reales espacios imaginados, habilitando lugares para la creatividad y la concreción de deseos personales o colectivos. Discurso hecho habla, escritura y acción.

Modelo de (auto) gestión:

Espacio autogestionado para el arte contemporáneo, a la vez que organización social de base autónoma, que entiende la figura del galerista de arte como un operador cultural, y su acción como: a) la capacidad de generar estrategias alternativas de circulación de obras y artistas, estrategias de comunicación contra-hegemónicas, a la vez que estrategias de financiamiento para sostener y proyectar un espacio cultural, y b) la capacidad de articulación de redes de trabajo (local/global) y la generación de mecanismos de inéditos de intervención contextual.

Práctica (teórico) artística:

Trabajo curatorial en arte contemporáneo que se desenvuelve en simultáneo al trabajo comunitario (junta de vecinos).

Pensamiento y acción desde las formas artísticas, pero más allá del arte y del dispositivo de exhibición, en la búsqueda de la generación de vínculos y relaciones situadas.

2. PENSAMIENTO:

Galería pensante y auto-reflexiva que se ha propuesto redefinir la idea de galería de arte, en una apuesta crítica de la lógica del mercado tardo-capitalista; propiciando una re-socialización del arte, vía múltiples formatos y recursos, en concordancia con la idea de procesos de transformación graduales y profundos, y donde las coordenadas culturales y educacionales son entendidas como claves.

3. COMUNIDAD / MOVIMIENTO:

Reconectar arte y comunidad: ¿qué hacer?, ¿cómo hacerlo?

Proyecto pensado y diseñado por vecinos del barrio, que se constituye en la base fundamental de una acción traducida en: producir (y difundir) arte contemporáneo mediante programas de exposiciones, trabajo en el espacio público, y fundamentalmente, la reconexión entre el mundo popular y el mundo docto, vía dos dinámicas básicas: desarrollo de obras participativas, y trabajo sostenido al interior del tejido social local.

4. EDUCACIÓN:

El tema pedagógico se construye desde una dinámica dada por un programa de exposiciones con acceso gratuito y directo a las obras, diálogo permanente con quienes visitan la galería, charlas a grupos de estudiantes, talleres complementarios, conversaciones públicas con artistas y la experiencia radical de ser partícipe de la dinámica de una obra de arte.

Últimamente, se elabora un programa pedagógico formal, dirigido a profesores de artes visuales de colegios municipales, con el objetivo de reorientar y profundizar la relación de la galería con la comuna, vía eje educacional.

5. ACONTECIMIENTO/ CONOCIMIENTO:

Producción de acontecimientos, experiencias estéticas y conocimiento, vía proyectos de arte que



NBP (Dominio de Intercambio) / Ricardo Basbaum - Paulina Varas / 2007



Mal de ojo / Bernardo Oyarzún / 2007



Colección vecinal / Gonzalo Pedraza / 2008



La voz / Cristóbal Gajardo + Jacobino Discos / 2009



El eco estruendoso de los propios pasos / Misha Stroj - María Berríos / 2009



La enseñanza de la geografía, dos ejercicios / Alicia Villarreal / 2009

Para:

revista.plus@gmail.com

promueven relaciones y cruces encaminados a romper barreras sociales, políticas y culturales. Esta producción se traduce materialmente en: "obras" de arte, comunicados de prensa, textos, catálogos libros, sesiones de diálogo, *web site*, etc., recursos mediante los cuales canalizar y hacer circular el conocimiento producido y adquirido.

6. SÍNTESIS:

Articulación de múltiples estrategias de intervención, que activan fisuras, tanto al interior de la institución arte, como de la lógica de mercado; entendiendo el proceso artístico como subjetividad(es) recuperada(s) para un abordaje crítico del complejo mundo contemporáneo. Por lo tanto, arte que supera el ámbito estético, re-trabajando vínculos sociales y diálogo con personas y comunidades (en clave biopolítica), así como con el contexto político, social, y cultural de un sitio específico. Construcción de una idea de arte como investigación, proceso, negociación y acción por parte de los agentes participantes, que se convierten en generadores de un proyecto común. Cambio de paradigma que da lugar a la creación de una nueva visualidad (cargada de realidad e imaginación), donde se conjugan gestos éticos y estéticos.




En síntesis, utilización de la estética (el arte) en el entrenamiento para la transformación, poniendo en manos de la gente herramientas para abordar horizontes de futuro.

7. OBRAS:

- *Geometría y misterio de barrio* / Juan Castillo
- *5 lugares de Santiago* / Leonardo Portus
- *Allí hay alguien o algunos (o 11.685 noches)* / Carlos Capelán
- *NBP (Dominio de Intercambio)* / Ricardo Basbaum - Paulina Varas
- *Mal de ojo* / Bernardo Oyarzún
- *Colección vecinal* / Gonzalo Pedraza
- *El eco estruendoso de los propios pasos* / Misha Stroj - María Berríos
- *La voz* / Cristóbal Gajardo + Jacobino Discos
- *La enseñanza de la geografía, dos ejercicios* / Alicia Villarreal

Ana María Saavedra / Luis Alarcón
www.galeriametropolitana.org
Agosto 2009

Enviar Comentario



Red conceptualismos del sur.
Quiénes somos, dónde estamos, qué queremos

Red Conceptualismos del Sur

La Red Conceptualismos del Sur es una plataforma internacional de trabajo, pensamiento y toma de posición colectiva. Se fundó hacia finales de 2007 por un grupo de investigadores e investigadoras preocupados y preocupadas por la necesidad de intervenir políticamente en los procesos de neutralización del potencial crítico de un conjunto de 'prácticas conceptuales' que tuvieron lugar en América Latina a partir de la década de los sesenta.

La Red Conceptualismos del Sur considera que, de la misma manera que sucedió a otros proyectos emancipatorios, la potencia revulsiva de dichas 'prácticas conceptuales' quedó desarticulada por la fuerza de la violencia de Estado. Los diferentes intentos de reactivación de esta potencia disruptiva se han visto interrumpidos por la superposición continua de diversos mecanismos: la inoculación de la memoria colectiva desde los aparatos de Estado, el olvido defensivo asimilado por la sociedad civil, la despolitización de las subjetividades en su reacomodo dentro de las economías neoliberales, la estetización de la contracultura, etcétera. A más de treinta años de la irrupción de las dictaduras en buena parte de América Latina, su efecto traumático sigue sofocando la vida pensante de nuestras sociedades e inmunizando la potencia poético-política de aquellas experiencias.

La Red Conceptualismos del Sur surgió con la idea de contribuir a la reactivación de dicha potencia crítica. El objetivo principal de la Red Conceptualismos del Sur es, en consecuencia, reivindicar la presencia de la memoria sensible de dichas experiencias para que ésta se convierta en una fuerza antagonista en el marco del capitalismo cognitivo actual.

La Red Conceptualismos del Sur es consciente de que los museos, los coleccionistas y las instituciones artísticas públicas y privadas que participan del sistema internacional de arte contemporáneo están inmersos en una fuerte disputa en torno a la visibilidad, la pertenencia y la gestión de tales patrimonios artísticos y experiencias políticas. No es gratuito por lo tanto que, desde hace algunos años, asistamos a un generalizado proceso de institucionalización y canonización de los archivos, documentos y demás restos materiales e inmateriales derivados de dichas 'prácticas conceptuales'. Nuestro propósito de reconectar con dichas experiencias para reactivar su potencia revulsiva toma como punto de partida la necesidad de incidir en este territorio en pos de revertir estos procesos de neutralización.



En este escenario, la Red Conceptualismos del Sur se postula como una posibilidad diferente de pensar, hacer, intervenir, concebir, exhibir e historiar políticamente la fuerza disruptiva y la capacidad crítica de las prácticas artísticas 'conceptuales' latinoamericanas.

Frente a la necesidad perentoria de incidir críticamente en las circunstancias actuales, la Red viene articulando una serie de iniciativas que podrían resumirse en las siguientes cuatro orientaciones de nuestro trabajo, que han sido concebidas como zonas indisociables entre sí.

1. **POLÍTICAS DE INVESTIGACIÓN.** Asumimos que investigar es ante todo un ejercicio político y no meramente académico. Investigar para nosotros es restituir, nombrar y producir sentido en torno a un conjunto de experiencias poético-políticas cuya potencia crítica ha sido anulada. Esto implica confrontar y hacernos cargo de las tensiones ocasionadas por las políticas del olvido, así como abordar también la instrumentalización del pensamiento y de la creación en el contexto del capitalismo cognitivo actual. La Red se asume por lo tanto como una parte crítica y activa en el nuevo diagrama geopolítico de las fuerzas globales de la economía cultural.

2. **POLÍTICAS DE ARCHIVO.** Queremos generar y apoyar iniciativas de constitución, preservación y derecho al uso público de aquellos acervos documentales conectados con dichas experiencias y generar un circuito de Archivos en Red, que socialice y facilite el acceso público a los documentos. Creemos en la urgencia de intervenir colectiva y decididamente para impedir que continúe la expoliación y el saqueo de documentos, colecciones y demás formas de bienes patrimoniales. Pensamos que las políticas de constitución de los archivos no sólo debe coincidir con el reconocimiento de las secuelas del colonialismo, sino también con la presencia de la colonialidad en la América Latina contemporánea.

3. **PRODUCCIÓN DE MEMORIA DE LA EXPERIENCIA.** Rastrear, reunir, organizar y reinterpretar los documentos producidos por dichas experiencias es necesario pero insuficiente ya que, en sí mismas, estas tareas sólo permiten el acceso a su exterioridad formal y a sus consabidas representaciones. Para desbloquear su potencia crítica interrumpida es necesario que también su memoria inmaterial sea confrontada. Es indispensable por tanto recuperar el registro sensible de la experiencia y los afectos que de ellas devienen como una forma de intervención



Para:

revista.plus@gmail.com

directa en el olvido. Hacerlo implica, a su vez, rehabilitar la fuerza disruptiva del contexto cultural en el que tuvieron sus condiciones de posibilidad.

4. EXPERIMENTOS DE ACTIVACIÓN. Queremos generar estrategias de acción que actualicen la potencia contaminadora y revulsiva de dichas experiencias. Esto implica ir más allá de su mera visibilidad, no sólo porque dichas prácticas son irreducibles a su mera objetualidad, sino porque lo que nos interesa es conectarlas de forma viva con el presente. Nos asumimos como un laboratorio de experimentación capaz de abarcar publicaciones, proyectos expositivos, discusiones públicas, iniciativas museológicas, u otros dispositivos que desborden el territorio del arte. Cualquiera que sea su formato, estas intervenciones tienen el objetivo de poner en marcha nociones diferentes de historia, de acervo y de transmisión de los saberes.

Integran la Red Conceptualismos del Sur (hasta hoy): Halim Badawi (Bogotá), Joaquín Barriendos (México/ Barcelona), Assumpta Bassas (Barcelona), Patricia Bentancur (Montevideo), Marcus Betti (Sao Paulo), Carina Cagnolo (Córdoba), Graciela Carnevale (Rosario), Jesús Carrillo (Madrid), María Fernanda Cartagena (Quito), Helena Chávez (México), Lía Colombino (Asunción), María Clara Cortés (Bogotá), Fernando Davis (La Plata/ Buenos Aires), María de los Ángeles de Rueda (La Plata), Marcelo Expósito (Barcelona/ Buenos Aires), Fernando Fraenza (Córdoba), Cristina Freire (Sao Paulo), Cristián Gómez Moya (Santiago de Chile), David Gutiérrez (Bogotá), María Iñigo (Madrid), Syd Krochmalny (Buenos Aires), Ana Longoni (Buenos Aires), Miguel López (Lima/ Barcelona), William López (Bogotá), Octavio Mercado (México), Andre Mesquita (Sao Paulo), Fernanda Nogueira (Sao Paulo/ Barcelona), Soledad Novoa (Santiago de Chile), Luisa Ordóñez (Bogotá), Clemente Padín (Montevideo), Juan Pablo Pérez Rocca (Buenos Aires), Alejandra Perié (Córdoba), Júlia Reboucas (Minas Gerais), Cristina Ribas (Rio de Janeiro), Suely Rolnik (Sao Paulo), Juan Carlos Romero (Buenos Aires), Sylvia Suárez (Bogotá), Mabel Tapia (París/ Buenos Aires), Emilio Tarazona (Lima), Paulina Varas (Valparaíso), Ana Vidal (Bahía Blanca), Jaime Vindel (León/Madrid), Rafael Vital (Sao Paulo), Isobel Whitelegg (Londres)...

Enviar Comentario

OJO

Primer Salón de Artes Plásticas del Occidente - Galería de Arte
Centenario - Armenia - Julio 1980 - "Ojo" Adolfo Bernal

Adolfo Bernal, OJO, 1980. Tipografía sobre papel

DOMESTICANDO EL MODELO BIENAL

José Roca

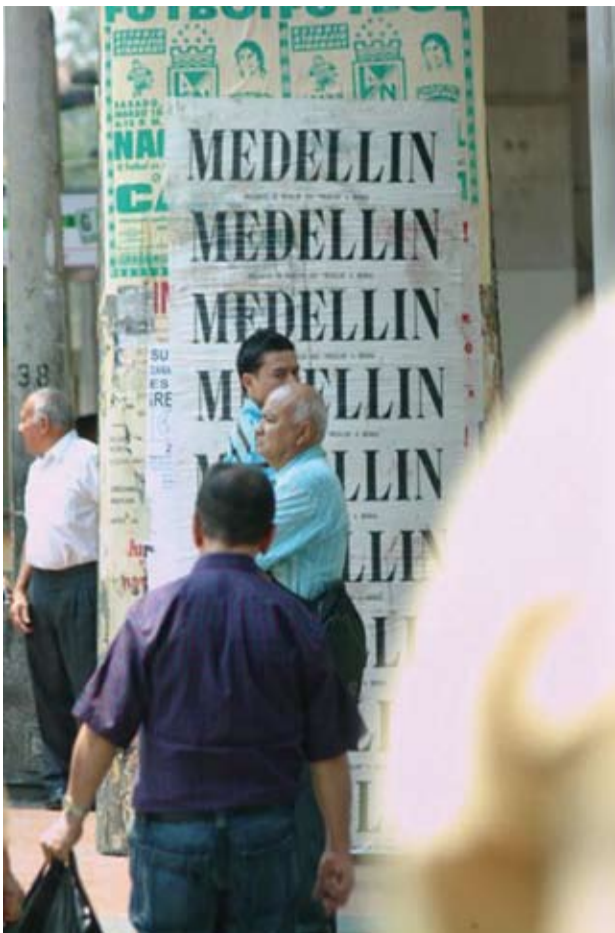
Con la profusión de nuevas bienales, trienales y cuatrienales que han surgido por todas partes en la última década, se ha hecho evidente que el modelo de gran proyecto expositivo, motivado por agendas de turismo cultural, se ha ido desgastando y ha generado eventos muy similares en escala y temática -e incluso con los mismos curadores y artistas. El fenómeno denominado *biennialismo* ha resultado en que estos eventos terminen pareciéndose en su estructura e imagen a las grandes ferias, que con sus *project rooms*, secciones curadas y programas teóricos proveen una oferta artística y una experiencia muy similar a la de la bienal típica. Cada vez que surge un nuevo evento internacional surge también la misma pregunta: ¿es realmente posible reconfigurar este modelo?

Medellín fue pionera en América Latina en el campo de las bienales internacionales con su *Bienal de Coltejer* -segunda en antigüedad en la región después de la de São Paulo- que se desarrolló de manera entrecortada entre 1968 y 1981¹. Tal bienal puso a Medellín en sintonía con la creación de su momento, especialmente con el arte producido en América Latina, y tuvo un efecto evidente en la formación de un público con una mirada más actualizada y cosmopolita, lo cual se reflejó también en una generación de artistas locales que lograron consolidarse a nivel nacional e internacional.

Pero las bienales cesaron desde principios de los ochenta, y la ciudad dejó de tener una exposición efectiva al arte internacional. Con la crisis de la industria textilera, la empresa Coltejer dejó de realizar la Bienal. Hubo un intento de revivir el evento en 1998, pero ya no desde el patrocinio privado sino desde la iniciativa pública. Este nuevo evento, denominado *Festival Internacional de Arte de Medellín*, fue interesante y ambicioso en su planteamiento curatorial, -en torno a la relación entre arte y ciudad- pero muy deficiente en términos de gestión. El *Festival Internacional de Arte de Medellín* es un ejemplo de cómo un pretendido pluralismo (consistente en invitar a la mayoría de los curadores y críticos activos -muchos de los cuales eran opositores declarados- a la discusión colectiva sobre el fondo y la forma del evento) sólo generó disenso, polarización e inconsistencia en la selección de los artistas invitados. La lista final fue una verdadera colcha de retazos, resultado de los artistas propuestos por cada uno de los miembros de este comité curatorial.

Luego de que terminaron las bienales, Medellín pareció concentrarse en exponer a sus propios artistas. Esta especie de ostracismo/chauvinismo se hizo extensivo al arte del país mismo, al punto que, al día de hoy, artistas que son referencia del arte colombiano en el mundo como Doris Salcedo, Óscar Muñoz, José Alejandro Restrepo, Miguel Ángel Rojas o María Fernanda Cardoso, por citar apenas algunos nombres, no han expuesto nunca en Medellín de manera individual en un museo o institución importante. Medellín, que se precia de ser una ciudad hospitalaria, aparentemente no lo había sido tanto. Es por esto que la tensión entre hospitalidad y hostilidad se convirtió en el leitmotiv del MDE07. En general, podría decirse que el MDE07 quiso *domesticar* el modelo de la bienal, es decir, volver el gran evento artístico una situación doméstica, familiar, cotidiana.

El modelo más usual de *bienal internacional* consiste en invitar a un curador o grupo de curadores a definir un tema que sirve para elaborar una lista de artistas que visitan la ciudad y, o bien realizan una obra en relación con el contexto local, o traen una obra anterior, que se exhibe en una gran exposición que dura un par de meses. Este modelo concentra la actividad y los recursos de la ciudad en un evento muy grande en el cual el componente expositivo es el dominante, y usualmente está atado a o generado por estrategias de promoción del turismo cultural en la ciudad -y en consecuencia su público *target* es el extranjero. El modelo del gran espectáculo condensado en un periodo corto para que pueda ser visitado por gente de afuera genera como retorno a la ciudad los efectos benéficos del turismo (hoteles, restaurantes y demás), pero es usualmente pobre en términos de los aportes que dan las prácticas



Vista de los carteles en el espacio público



Adolfo Bernal, MEDELLIN, 1981. Tipografía sobre papel



Adolfo Bernal, SEDA BEATLE, 1979. Tipografía sobre papel

Para:

revista.plus@gmail.com

culturales a la vida de la ciudad.

El Encuentro de Medellín MDE07 surge en este contexto. Pero, conscientes de lo inconveniente de recurrir hoy en día al modelo tradicional de bienal, el grupo de curadores se dio a la tarea de pensar un modelo de evento que fuera realmente adecuado a las carencias, necesidades y expectativas del medio local. El Encuentro de Medellín es el lugar de encuentro en Medellín, pero también el lugar en donde Medellín se *encuentra*. Esta sutileza semántica es muy importante, pues partimos de la base que el MDE07 está dirigido al público y al medio local, y en menor medida al resto del país o a los eventuales visitantes extranjeros. El MDE07 se disemina en el tiempo y en el espacio, al tener una presencia de baja intensidad pero de duración continuada por más de seis meses en casi todas las instituciones y en incontables espacios públicos y privados, cerrados y abiertos, de todos los estratos socioeconómicos de la ciudad. Esta *curaduría blanda*, que responde a las contingencias del día a día y que va evolucionando y reconfigurándose en el tiempo, pretendía estar muy atenta a lograr involucrar a los artistas locales. Esta era al menos la intención, y el grupo de curadores hizo un especial esfuerzo de ver dossiers de artistas de la ciudad o visitar sus talleres, especialmente a los más jóvenes. En aras de ser autocríticos habría que decir que uno de los principales problemas del MDE07 fue precisamente que los artistas locales se sintieron desplazados por los artistas que venían de afuera, una percepción tal vez magnificada por el hecho de haber permanecido tanto tiempo centrados en sí mismos, con poca presencia de artistas nacionales o extranjeros². También hubo una sensación de malestar debido a que -salvo algunas excepciones- en la curaduría no se incluyeron los artistas "imprescindibles", aquella generación infaltable en todas las exposiciones, eventos o comisiones artísticas que se habían realizado en la ciudad en las últimas dos décadas.

La idea era involucrar al medio local con el evento y a los artistas invitados con el medio local. Cada curador pasó periodos extensos e intensos de tiempo en la ciudad, trabajando más como un facilitador, mediador y programador que como un seleccionador de nombres y obras; además, se diseñaron varias estrategias para que el control habitual que tienen los curadores sobre un evento fuera en cierto modo socavado, generando una indeterminación que incentivó la toma de decisiones por parte de otras personas involucradas con el Encuentro. Por ejemplo, el programa *Espacios Anfitriones* -que consistió en dotar a varios espacios locales con los medios necesarios para que pudieran invitar a sus pares de otras ciudades, ofreciéndoles una "sucursal" temporal para que realizaran su programación- fue particularmente exitoso³. La idea original era congrega a directores de "espacios alternativos" o espacios regidos por artistas de todo el mundo, para organizar un seminario que los pusiera en contacto y así establecer redes de colaboración. Pero el principal problema de este tipo de encuentros o seminarios (en los que sus directores se cuentan entre sí y al público las características y alcances de sus programas por medio de presentaciones de video y power-point) es que queda una sensación de asistir a algo que sucede en otra parte y a lo cual no se tiene posibilidad alguna de acceder. El haber posibilitado la presencia de tantos espacios que realizaron su trabajo en Medellín -en muchas ocasiones incluyendo gestores o creadores locales- fue una verdadera oportunidad, más que de "hacer contactos", de establecer verdaderos lazos de amistad y de trabajar en estrecha colaboración.

Pero sin duda, el gran aporte del MDE07 a la ciudad ha sido la Casa del Encuentro. La sede alterna del Museo de Antioquia, en ocasiones sub-utilizada, fue dotada mediante un proyecto concebido y desarrollado por el diseñador Gabriel Sierra en diálogo con el grupo de curadores. Sierra desarrolló lo que podría denominarse "un proyecto integral de operatividad"⁴, que respondía en tiempo real a las necesidades del curador y los artistas residentes, y del público mismo. Sierra se estableció en Medellín por más de tres meses y armó un taller de carpintería en la Casa misma. En este taller se producía día a día lo que se iba necesitando, de acuerdo con un plan maestro de tipologías que se iba reconfigurando sin perder su carácter fresco y sencillo. El proyecto de Sierra mantuvo en su desarrollo orgánico una gran sofisticación y elegancia a pesar de ser realizado casi por entero con materiales baratos o de reciclaje.

Enviar Comentario



Casa del Encuentro con los muebles diseñados por Gabriel Sierra



La Casa del Encuentro ha sido el punto de encuentro de los artistas con el público, pero poco a poco se ha logrado posicionar como el sitio de lectura, trabajo, reunión y “hangueo”: el parche en el cual pasar una tarde viendo libros y revistas, exposiciones que surgen de un programa muy ágil, conferencias y charlas informales, etc. La Casa del Encuentro permanecerá una vez termine el MDE07 como un espacio dedicado a las diversas prácticas que involucra el arte contemporáneo, con un programa de curadores en residencia, y sin duda será instrumento para la revitalización de la escena local y el mantenimiento de lo logrado en los seis meses que duró el Encuentro.

En 1981, el artista conceptual Adolfo Bernal lanzó por radio una consigna en clave morse, con motivo del *Coloquio de Arte no objetual*: MDE S.O.S., la sigla que designa la ciudad internacionalmente, acompañada de un llamado de auxilio. La respuesta llega un cuarto de siglo después, sólo que la ayuda viene desde adentro. De toda evidencia, Medellín se ha reencontrado.

¹ Las tres primeras ediciones (1968, 1979 y 1972) fueron denominadas *Bienal de Coltejer*, que era la compañía textilera que las patrocinaba; la edición de 1981 fue denominada *Bienal de Medellín*.

² De no ser por el exitoso programa llevado a cabo por el curador Juan Alberto Gaviria en el Centro Colombio Americano de Medellín, a donde llegan de manera constante artistas extranjeros, especialmente norteamericanos.

³ *Espacios Anfitriones* se inspiró en el exitoso programa *As A Satellite Space*, realizado por la curadora Sofía Hernández en el Americas Society en Nueva York.

⁴ Tomo este concepto de Jaime Cerón.

Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario



bvb 2006 2 024

LA BIENAL DE VENECIA DE BOGOTA - BVB

Franklin Aguirre

Preámbulo

En 1995 la Bienal nació en Bogotá, como una posibilidad de extender el arte a nuevos espacios y nuevos públicos. La Bienal puede verse también como un entreacto, como el intermedio de una película, como un enunciado abierto, un laboratorio multidisciplinario, un constructo cultural, un *work in progress*.

Este evento, comenzó como un juego de palabras en torno a la Bienal de Venecia de Italia, pero a diferencia de su referente europeo, La BVB plantea otro tipo de relación con los espectadores al involucrarlos de manera estrecha y activa en el proceso de creación, realización, inserción y puesta en circulación de las prácticas artísticas que en ella tiene lugar. La Bienal de Venecia de Bogotá, lejos de ser un simple muestrario de obras autobiográficas, tan cotidianas en museos y galerías habituales, es un evento que ha optado por el barrio como temática básica, extendida hoy a la localidad de Tunjuelito¹ al sur de Bogotá. Además, este evento se ha convertido con el paso del tiempo en una sintomática vitrina para el arte contemporáneo colombiano y su relación con lo cotidiano local, lo barrial y lo urbano.

El carácter In Situ de la Bienal ha dado forma tanto al sentido de la Bienal como a los proyectos artísticos relacionales que allí se suceden.

Justificación

La Bienal de Venecia de Bogotá (BVB) se realiza porque se considera de gran importancia que a través de las expresiones artísticas se desarrollen procesos pedagógicos desde y hacia la comunidad, que apunten a dotar al barrio de espacios simbólico-culturales. En este nuevo contexto, podrán desarrollarse y optimizarse las potenciales expresiones y prácticas culturales que se vienen gestando desde su interior.

Misión

La Bienal de Venecia de Bogotá (BVB) busca que la comunidad y los artistas se acerquen mediante una estrategia pedagógica que toma el arte como su actividad y se articula con el contexto del barrio. La pedagogía, en el marco de la Bienal, es un espacio donde circulan y se confrontan distintos saberes en torno al arte, su papel, sus audiencias. Así, la BVB pretende apoyar la búsqueda de la propia comunidad para transformar sus formas de vida, explorando con ella nuevos elementos de interpretación de su cotidianidad, nuevos referentes para leer y experimentar su relación con el espacio urbano, el barrio y consigo mismos.

De este modo la BVB aporta nuevos elementos y estrategias, a los esfuerzos que se vienen haciendo desde distintos sectores, sociales, públicos, profesionales y académicos para actualizar conceptos y prácticas de lo comunitario. Para los artistas participantes, esto implica un compromiso diferente con las consecuencias de su obra, puesto que la Bienal propone la búsqueda de "otras" soluciones, condiciones y campos de acción para sus proyectos en un escenario único: el barrio.

I Bienal de Venecia / 1995

La primera Bienal de Venecia de Bogotá, surgió en un momento particular del arte bogotano, donde



foto bienal 8



Para:

revista.plus@gmail.com

al parecer los discursos, al igual que los espacios para el arte contemporáneo, se veían desgastados, reiterativos en sus limitantes, sobrepolitizados y algo ajenos. El planteamiento inicial, fue desplazar el arte de los espacios convenientes u oficiales hacia otros menos habituales, para acopiar nuevos públicos y sugerir un giro al proceso de cada artista, confrontándolo con un contexto específico, al tener que relacionar su trabajo con los nuevos espectadores que lo leerían posteriormente.

El sarcasmo y la paradoja, (consecuencia del reflejo mimético que planteó la Bienal con su homóloga Italiana) desde el principio, se convirtieron en efectivos ganchos publicitarios para que los medios asistieran en forma masiva al evento. El impacto fue tal, que pese a que muchas personas del medio artístico no asistieron personalmente a la Bienal, estuvieron al tanto día a día de su desarrollo, gracias a los artículos y a las entrevistas que desde muchos ángulos registraban constantemente todo lo que allí sucedía.

La Bienal de Venecia de Bogotá, (BVB) invitó desde el comienzo a los artistas residentes en la localidad, para que mostraran su trabajo en este espacio pues, por obvias razones, eran ellos quienes se podían acercar con más precisión a la realidad del espacio al habitarlo durante años. Los demás artistas, algunos convocados y otros invitados por los organizadores, permitían la coexistencia de diversas miradas por lo tanto diferentes maneras de acercamiento al barrio. Este diálogo entre artistas de diversas plataformas, generó una suerte de camaradería y trabajo en equipo al rededor de esta práctica de arte relacional, que con el paso del tiempo se convertiría en una de las cualidades de la Bienal.

Durante el evento, los artistas participantes retribuyen el apoyo de los habitantes a través de las conferencias, talleres y visitas guiadas que realizan de manera gratuita en las instalaciones de la BVB durante su exhibición, estas actividades están generalmente dirigidas a los niños, jóvenes y personas de la tercera edad de la localidad.

II Bienal de Venecia / 1997

Bajo los mismos parámetros generales, la segunda BVB se desarrolló en el mismo espacio, el Salón Comunal del barrio Venecia. En esta ocasión los artistas, en su mayoría ampliamente reconocidos en el medio artístico nacional, quisieron apropiarse del espacio urbano. De esta manera, un alto porcentaje de las obras se desarrollaron en el parque, las tiendas, las casas y toda suerte de espacios alternos diferentes al salón comunal, donde en principio, se buscaba poner en obra los procesos a la manera de una clásica galería.

El interés en la Bienal por parte de los medios se justificó gracias al nivel de los participantes y a la recursividad de las propuestas. Las obras de los artistas locales, de otro lado, se vieron contrastadas con las obras de los artistas de trayectoria reconocida, esta característica llevó a la Bienal a pensar en la manera de cualificar estas obras y los procesos, lo cual se pondría en funcionamiento más adelante con la implementación de un Salón Local que serviría como antesala a la participación de los artistas de la localidad en la BVB.

A diferencia de la primera edición, donde la participación misma fue considerada como un reconocimiento per se, en la segunda edición, se premiaron cinco propuestas por voto popular, gracias a unas urnas dispuestas en la entrada del salón. En esta ocasión el IDCT² y otras entidades apoyaron al evento, así, las empresas se comenzaron a interesar en el evento y posteriormente lo apoyarían en varias ocasiones. El comercio local se interesó de igual manera y gracias a su acercamiento logramos no sólo su apoyo, sino también la confianza de la comunidad para con la Bienal.

La Bienal que se planteó en un comienzo como algo eventual, tomaba un carácter procesual y de-



Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario

mandaba su continuidad en el tiempo. Los artistas y el medio artístico, cada vez más interesado, hablaban ya de una tercera edición. El evento crecía y los problemas también, pues dadas las nuevas dimensiones de la Bienal, los apoyos iniciales se hacía cada vez más insuficientes. Por esto y desde este momento, la gestión de recursos se convirtió en uno de los puntos más importantes dentro de la agenda de la Bienal de Venecia de Bogotá.

III Bienal de Venecia / 1999

En la tercera edición de la Bienal nuestro enfoque cambió. No era ya tan importante el posicionamiento del evento en el medio, sino el acercamiento que el evento pudiera lograr con los habitantes de Venecia y sus alrededores. De hecho, en esta edición el número de artistas locales participantes fue mayor que en las anteriores Bienales, para esto, logramos contactarnos con las asociaciones de artistas, organizaciones de artistas informales y artistas independientes con el fin de reunirlos, explicarles el proyecto y motivarlos a participar de la Bienal. El resultado fue muy interesante y la Bienal se hacía conocer cada vez más en el contexto que le dio origen, asegurando poco a poco su lugar en el panorama de la plástica nacional.

Los artistas seguían interesados en el espacio urbano. Algunos de los proyectos planteaban interesantes modificaciones del barrio, nuevos canales de comunicación y otros hacían comentarios sobre la violencia de los sectores menos favorecidos o enunciaban propuestas ante paradigmas del arte contemporáneo. El resultado fue muy interesante pero las propuestas se alejaban unas de otras, en vista de la disparidad de la formación de sus ejecutantes y la falta de una metodología clara para la presentación de proyectos artísticos no sólo a un evento como la Bienal de Venecia, sino a cualquier salón de arte, por esta razón se decidió desde entonces, generar una línea curatorial e invitar a un grupo de consultores y asesores externos, quienes permitieran optimizar estos procesos.

Gracias al vínculo oficial del *Istituto Italiano di Cultura*, organismo cultural dependiente de la Embajada de Italia, pudimos dar un reconocimiento al ganador de esta edición, representado en un tiquete ida y vuelta a Venecia, Italia. Así, se cerraba el círculo y el artista pudo visitar el contexto donde se realiza la Bienal Italiana y sacar sus propias conclusiones al realizar en Roma, la obra que hizo en el barrio Venecia de Bogotá, después de su visita a Venecia (Italia).

Los medios de comunicación se vieron tan interesados por estas particulares dinámicas, que la presencia de la Bienal en los medios no decreció, es más, llamó la atención de los medios internacionales, críticos curadores y artistas. Este interés creciente, fue el motivo que llevó a la Bienal como caso de estudio en varios eventos académicos tanto nacionales como internacionales.

IV Bienal de Venecia / 2001

La alta visibilidad de la Bienal de Venecia en este punto, produjo una serie de reacciones bien particulares en el medio. Un gran número de los artistas convocados pretendieron participar en la Bienal sin hacer el acercamiento previo al barrio que está consignado en la convocatoria oficial, otros artistas planteaban obras que involucraban espacios públicos y comunidades determinadas que aparentemente rimaban con el "espíritu" de la Bienal. Algunos artistas locales llegaron a exigir su participación en el evento simplemente por vivir en el barrio, sugiriendo que la preselección (necesaria en cualquier evento de este tipo) era una forma de discriminación. El préstamo del espacio que antes era gentilmente cedido, nos fue negado en esta edición. De hecho, la Junta de Acción Comunal³ nos cobró una renta imposible de pagar y fue necesario alquilar un local comercial vacío para poder realizar el evento, esto suscitó varios inconvenientes y cierto malestar en los artistas y los organizadores, inconvenientes que por fortuna se solucionaron posteriormente.



bvb 2006 4 102

Gracias a la inclusión de la Bienal en el Proyecto Nexo del Convenio Andrés Bello, la Bienal fue invitada a un evento académico en el marco del Salón Pirelli de Arte Joven en Caracas en el año 2000. En esta visita aprovechamos la oportunidad para invitar a Venezuela como huésped de honor en esta edición de la Bienal. Así, la Bienal se convertía en un evento Internacional con mayores alcances y con la posibilidad de agremiar otras miradas, que vendrían a enriquecer el proceso inicial y a promover vínculos con importantes entidades culturales internacionales. Una de estas entidades ratificó su apoyo y ofreció la galería del *Istituto Italiano di Cultura* como espacio alternativo para la realización de la Bienal de Venecia, y permitió que la Bienal se acercara a otras localidades e interesara a otros públicos.

En esta ocasión y para lograr que todos los artistas participaran en los “mismos términos” se planteó una temática desde la cual partía la línea curatorial. Esta Temática fue: Arte y Gastronomía, que con el lema *porque no todo entra por los ojos*, se planteaba una interesante discusión a partir de un concepto que visto desde múltiples ángulos y articulados con el contexto específico del barrio Venecia, proveían al artista de buenas herramientas para plantear un interesante proyecto, objetual o procesual. De esta manera los artistas, de cualquier origen o perfil, tenían que cumplir con una temática particular, plantear su propuesta desde el barrio como territorio y articularla con su proceso, técnicas e intereses particulares para poder participar oficialmente en la Bienal.

El experimento surtió efecto y las obras fueron mucho más claras y contundentes, el espacio público se aprovechó de una manera más efectiva y algunos artistas locales entraron en la dinámica de participación de eventos artísticos como la Bienal, a diferencia de otros procesos oficiales que no se preocupaban por la pertinencia de la obra con su contexto, sino que se convertían en simples muestreos de obras dispuestas en un espacio comunal, cuya única coincidencia era que sus ejecutantes habitaban un sector común.

V Bienal de Venecia / 2003

La Bienal fue invitada nuevamente a un evento académico; las mesas de debate de la Feria de Arte Contemporáneo ARCO, Madrid 2002, donde causó gran interés por el número de versiones, el mantenimiento del planteamiento inicial y la capacidad de acomodarse a las nuevas condiciones del medio y los avatares de la plástica en Latinoamérica.

En Madrid, se hizo la invitación oficial a España como huésped de honor para la V edición en el año 2003. En esta ocasión, la temática planteada fue AMÉRICA 3 x 1, pague 1 y lleve 3, aludiendo a la utopía de la unión de las Américas en una sola y soberana, en el fenómeno de migración masiva que aqueja ahora a España y a otros países de Ibero América, al fenómeno del éxodo colombiano debido a la violencia, y a la estrategia informal de venta en las calles del barrio Venecia, donde eventualmente los vendedores informales vociferan ¡Pague 1 y lleve 3!.

Con la intención de continuar con el programa de cualificación de procesos, la Bienal implementó la creación del Primer Salón Local de Venecia, que se convierte desde entonces en el preámbulo de la Bienal de Venecia de Bogotá, donde los artistas locales⁴ plantearon la realización de obras bajo los mismos parámetros de la Bienal, pero que fueron exhibidas en la Biblioteca Local del Tunal, un bello espacio que permitió que las obras fueran apreciadas por un amplio público en su mayoría estudiantes de los colegios de la localidad. Gracias al Salón Local, la Bienal se acerca a los procesos de los artistas locales con más precisión, cuida su ejecución y crea nexos con los artistas participantes de anteriores bienales, investigadores y gestores de procesos similares, para lograr esa afinación que se buscaba en otras ediciones.

En esta versión de la Bienal contamos con el apoyo de la Embajada de España y la Agencia Española de Cooperación Internacional en el planteamiento y desarrollo de estos procesos. La Embajada

Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario



bvb 2006 2 045

Para:

revista.plus@gmail.com

otorgó el premio de la Bienal que consistió en dos tiquetes ida y vuelta a la ciudad de Madrid, con el fin de visitar museos y centros culturales donde debían compartir su experiencia en la Bienal y servir de embajadoras del proceso. Lamentablemente dos de las ganadoras de los premios no regresaron a Colombia, pero la Bienal luego de agradecer oficialmente el apoyo, dejó en claro ante la Embajada que ellas viajaron con el compromiso de regresar y que la Bienal no tenía ninguna responsabilidad. Desde entonces, la Bienal decidió no otorgar premios representados en viajes.

Posteriormente la Bienal se enteró que las artistas finalmente realizaron unas charlas en España hablando acerca de su trabajo, cumpliendo así con el compromiso previo.

Vi Bienal de Venecia / 2006

En esta ocasión el país invitado de honor fue El Reino Unido (Puntualmente el País de Gales), y el tema central de la convocatoria fue EXCLUSIÓN / INCLUSIÓN, atendiendo a las últimas actividades de la Bienal y de su grupo de trabajo TÁI / The Art Incubator⁵ el cual fue invitado a la ciudad de Liverpool, para transcribir el ejercicio de la Bienal en Kensington, un área de ésta ciudad, con características similares al Barrio Venecia en Bogotá.

La intención básica giró en torno al planteamiento de estrategias, soluciones o señalamientos que abordaran los conceptos de exclusión / inclusión como herramienta de articulación de las minorías a nuevos contextos, como una estrategia de convivencia o simplemente como el intercambio de conocimiento y experiencias que pudieran cualificar de alguna manera la tolerancia, el bienestar comunitario y el trabajo en equipo.

En esta edición de la Bienal, un local de un centro comercial del barrio fue la sede central de la exposición. En este espacio se exhibieron los referentes de las obras que se apropiaron del espacio público del barrio y en algunos casos de los espacios privados a los cuales dieron un amable acceso algunos de los habitantes del barrio. Las obras se dieron en su mayoría en el barrio, cohabitando con las casas, las calles y la gente. Algunas también hicieron uso del circuito cerrado de televisión, las videorocrolas⁶ de las tiendas y los televisores públicos del centro comercial.

Los artistas británicos invitados: Alice Forward y Michael Cousin estuvieron en el barrio durante algunas semanas realizando sus obras a partir de sus experiencias, de sus búsquedas particulares y de su relación con el contexto, además presentaron algunas de sus obras previas en las bibliotecas públicas El Tunal y El Tintal de la red Biblored.

En esta VI edición de la BVB se captó una gran cantidad de público local gracias a la decisión de utilizar como sede el local del centro comercial, pues el fin de semana especialmente, una gran cantidad de personas entraron a la exposición e hicieron parte activa de la Bienal. Se plantea a futuro la presencia permanente en este espacio, o en otro similar, ya que esto permitirá continuar con los procesos iniciados y a la vez afianzará la relación con las comunidades. A pesar de los grandes aciertos, se evidenció la necesidad de formar un grupo especializado en cada una de las áreas de la organización, al igual que fortalecer el voluntariado.

Bienal de Venecia de Bogotá, Versión 6.5 / 2008

En esta versión, hicimos un alto en el camino para releernos y para rediseñar algunas estrategias en pro de la optimización y de la sostenibilidad en el tiempo de la Bienal de Venecia de Bogotá. Se conformó un grupo de personas que se asociaron e iniciaron la Fundación Visiva, institución que le dio vida jurídica al evento y que permite hoy vincular las propuestas que en torno a la Bienal se generan.

Enviar Comentario



bvb 2006 4 121

El recorrido cronológico por la BVB, nos permitió ver algunas de las intervenciones que han tenido lugar en el barrio y en las actividades didácticas que han acompañado a estos proyectos. De igual manera, nos permitió retomar estrategias efectivas y revisar nuestra misión, visión, mandatos y dinámicas locales, nacionales e internacionales en pro de su mejora.

En dos plataformas diferentes; El Salón Nacional de Artistas de Colombia y en ARTBO, la Feria Internacional de Arte de Bogotá, se visualizó la labor de la Bienal durante sus catorce años de trabajo y se hizo una invitación a los públicos asistentes, para que aportaran sus documentos, registros y experiencias para ampliar y optimizar los archivos de la Bienal, no sólo con el fin de generar sus memorias, sino también para servir de consulta a estudiantes e investigadores de hoy y mañana.

Visión

Se trabajará con miras al fortalecimiento de los proyectos culturales locales que ya están en proceso y se procurarán las condiciones para implementar una serie de Centros Culturales Comunitarios, con el objeto de hacer habitual la dinámica de participación en estos espacios a los artistas locales y a las nuevas audiencias, articulándolos con sus actividades cotidianas. Esto con el fin de acercarnos a sus intereses de entretenimiento o información, o simplemente para plantear vínculos con las comunidades desde varias perspectivas.

Se busca que en los próximos años, la Bienal de Venecia de Bogotá tenga una sede propia y un equipo de trabajo optimizado, para que se convierta en el espacio predilecto donde se formen tanto artistas como gestores culturales, quienes tendrán a su cargo la promoción, difusión y sustentabilidad de eventos culturales de amplio espectro, en un futuro muy cercano.

Sites:

www.bienal-venecia-bogota.blogspot.com
www.fundacionvisiva.org

E-mails:

contacto@fundacionvisiva.org
franklin.aguirre@yahoo.com

¹ La ciudad de Bogotá está dividida administrativamente en 20 localidades, una de ellas es Tunjuelito, donde se encuentra ubicado el barrio Venecia.

² El Instituto Distrital de Cultura y Turismo era para esa época, la entidad que a nivel distrital se encargaba de formular las políticas públicas en torno a las artes plásticas. Hoy, esta entidad se denomina Secretaria de Cultura de Bogotá.

³ La Juntas de Acción Comunal son los organismos creados en 1958, para acercar las comunidades al nivel central de la administración distrital.

⁴ Se entiende por artista local a los que habitan en la Localidad de Tunjuelito.

⁵ El grupo TÁI / The Art Incubator, es un laboratorio artístico multipropósito que convoca a las personas que quieren apoyar en calidad de voluntarios a la bienal. Este grupo está constituido generalmente por estudiantes de arte, diseño, arquitectura y disciplinas afines.

⁶ Las Video rockolas son rockolas con video, adaptadas como dispositivos de exposición.

Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario



Acción gráfica de Juan Carlos Romero en Santiago de Chile, en el marco de la reunión de la Red Conceptualismos del Sur, julio 2009.

“A PARTIR DE HOY SOMOS TODOS NEGROS”

Eduardo Grüner ¹

Me permitiré comenzar citando muy abruptamente una frase que se ha hecho justamente célebre en ciertos círculos restringidos, aunque debería serlo mucho más, por sus enormes alcances para una teoría crítica de la identidad. La frase dice así: “Todos los ciudadanos, de aquí en adelante, serán conocidos por la denominación genérica de *negros*”.

Bien. Esta frase no es una ocurrencia caprichosa, ni un exabrupto provocativo, ni mucho menos un delirio surrealista. Es el artículo 14 de la Constitución Haitiana de 1805, promulgada por Jean-Jacques Dessalines sobre los borradores redactados por Toussaint Louverture en 1801, pero cuya institucionalización tuvo que esperar a la Declaración de Independencia de 1804, con Toussaint ya muerto en las cárceles napoleónicas. Sirva de paso, esta referencia, para interrogar la extraña idea “continental” de festejar el llamado “Bicentenario” de las revoluciones independentistas americanas en el 2010, cuando la primera, la más radical y la más inesperada de esas revoluciones se llevó a cabo en 1804 y no en 1810. La más radical, digo, puesto que allí son directamente los ex esclavos africanos –es decir, la clase dominada por excelencia, y no las nuevas élites “burguesas” de composición europea blanca- las que toman el poder para fundar una república llamada, justamente, *negra*.

Pero, volvamos a nuestra frasecita (nuestra frase – *cita*). ¿Qué se está jugando en su extraña formulación? Recordemos algunos mínimos antecedentes. Haití –que antes de 1804 se llama Saint Domingue- era por muy lejos la más rica colonia francesa en el Caribe, y hay quien afirma que era la más rica colonia en *cualquier parte*. En 1789, cuando estalla la revolución llamada “Francesa”, había en esa sociedad plantadora y esclavista productora de azúcar y café unos 500 000 esclavos de origen africano, unos 27 000 colonos blancos y unos 34 000 “mulatos”. Ya desde principios del siglo XVIII los muy cartesianos ocupantes franceses, con su racionalista pasión taxonómica, habían creído poder detectar y clasificar 126 tonalidades diferentes de “negritud”, cada una con su respectiva denominación y “caracterología”. Estallada la revolución en la metrópolis, los esclavos reciben alborozados las noticias sobre su máximo documento político, la Declaración de los Derechos *Universales* del Hombre y del Ciudadano, sólo para enterarse rápidamente de que ellos *no son* miembros de ese “universal”: son la *parte* sin la cual el *Todo* no podría funcionar (algo más de la tercera parte de los ingresos franceses provienen solamente del trabajo esclavo de Saint-Domingue), y por lo tanto deben quedar como *particularidad* excluida del “Universal” para que el nuevo “Todo” pueda ser sostenido por la economía. Y que por lo tanto tendrán que iniciar –en 1791- un largo y violento proceso revolucionario *propio*, con la paradójica finalidad de que se cumpla integralmente esa postulación de “universalidad” que les es *ajena* o mejor dicho *enajenada*, lo cual costará a los ex esclavos la friolera de 200 mil vidas. La verdadera paradoja –casi nos atreveríamos a decir el *escándalo* – es que la revolución haitiana es, en este sentido, más “francesa” que la *francesa* –puesto que sólo esa parte excluida de lo Universal puede llevar a cabo el principio de “universalidad”-, pero sólo puede ser “más francesa que la francesa” *porque es haitiana* –porque es la particularidad que por definición le *falta* a la “Totalidad”-.

El artículo 14 es pues, como se suele decir, una *reparación*, jurídico-política en primer lugar, pero también, y sobre todo, “filosófica”, y de una *radicalidad* filosófica auténticamente *inedita*. En lo que respecta al tema que nos convoca hoy y aquí, su dinámica interroga críticamente, de hecho, todas las aporías de cualquier principio de “identidad” universal. Con la declaración de independencia de 1804 nace, como decíamos, una república “negra”, pero con nombre indígena (“Hayti”, en efecto, es el antiguo nombre *taíno* de la isla). Primera manifestación de pluralidades “identitarias” cruzadas. Pero si se quisieran más pruebas de la *densidad filosófica* del contenido político de la revolución, bastaría citar el primer párrafo del Preámbulo de la nueva constitución, que Dessalines promulga el 20 de mayo de 1805:



Id.

“En presencia del Ser Supremo, ante quien todos los mortales son *iguales*, y que ha diseminado tantas clases de seres *diferentes* sobre la superficie del globo con el solo propósito de manifestar su gloria y poder mediante la *diversidad* de sus obras...”

Ya no se trata, se ve, de la simple *homogeneidad* abstracta de la igualdad ante la Ley (humana o divina). Se empieza por afirmar una *igualdad universal* para, en el mismo movimiento, aseverar la diferencia y la diversidad. Se apela a la retórica ilustrada de la revolución francesa (el “Ser Supremo”) para inmediatamente dotar al Ser de determinaciones *particular-concretas*. La siguiente frase avanza un paso más en este camino:

“... Ante la creación entera, cuyos hijos desposeídos hemos tan injustamente y durante tanto tiempo sido considerados...”

Otra vez, la totalidad de la “creación” es especificada por su parte excluida, “desposeída” –por esa *parte-que-no-tiene-parte*, como diría Jacques Rancière: para nuestro caso, los antiguos *esclavos negros* (“etnia” y clase son nuevamente convocados para definir un *no-lugar* en la totalidad). Todo concurre a la arquitectura textual de una complicada dialéctica en la cual universalismo y particularismo son confrontados. Universalismo y particularismo, en efecto, se referencian mutuamente, aunque sin operar una “síntesis superadora”, como quisiera cierta vulgata hegeliana: la *igualdad universal* no podría ser alcanzada sin la demanda particular de los esclavos negros que han sido “expulsados” de la universalidad; al revés, esa *demanda particular* no tiene sentido sino por su referencia a la universalidad. Pero particularidad y universalidad no se recubren ni se identifican plenamente: la primera *desborda* a la segunda, y la segunda le queda *chica* a la primera. La parte es más que el “Todo” al cual la parte le hace *falta*.

Esta estructura se manifiesta más aún cuando confrontamos aquellos artículos del cuerpo constitucional que abordan especialmente las cuestiones “raciales” y “clasistas”. El artículo 12 nos advierte que “Ninguna persona *blanca*, de cualquier nacionalidad, podrá poner pie en este territorio en calidad de *amo o propietario*, ni en el futuro adquirir aquí propiedad alguna”; el siguiente artículo, sin embargo, aclara que “el artículo precedente no tendrá efecto ninguno sobre las *mujeres blancas* que hayan sido naturalizadas por el gobierno (...) Incluidos en la presente disposición están también los *alemanes y polacos* (¿?) naturalizados por el gobierno”. Y así llegamos a nuestro famoso artículo 14, que ahora citamos completo: “Todas las distinciones de color necesariamente desaparecerán entre los hijos de *una y la misma familia*, donde el Jefe del Estado es el padre; todos los ciudadanos haitianos, de aquí en adelante, serán conocidos por la denominación genérica de *negros*”.

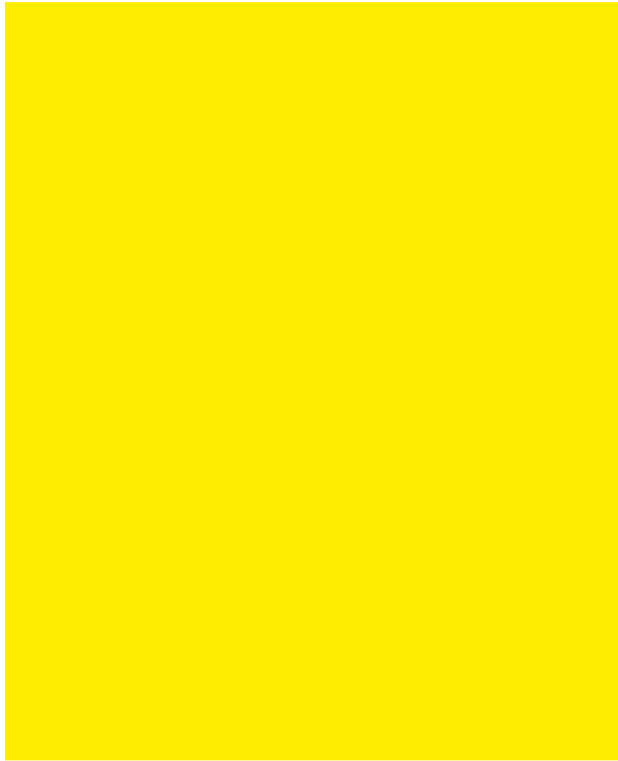
No sabemos por qué se hace la extraña especificación sobre los “alemanes y polacos” naturalizados. Pero sin duda su mención es el colmo del “ironismo” particularista, más subrayado aún por el hecho de que también alemanes y polacos –que uno suele asociar con la piel blanquísima y los cabellos rubios de sajones y eslavos- son, ahora, *negros*. Esta generalización a primera vista absurda tiene el enorme valor de producir una disrupción del “racismo” biologicista o “naturalista”, que entre fines del siglo XVIII y principios del XIX ha comenzado a imponerse: si hasta los polacos y alemanes pueden ser decretados “negros”, entonces está claro que *negro* es una denominación política (o político-cultural, si se quiere), es decir *arbitraria* (en un sentido más o menos “saussuriano” de la arbitrariedad del signo) y no *natural* ni *necesaria*. Y que por lo tanto lo fue siempre: con el mismo gesto se “de-construye” la falacia racista que atribuye rasgos diferenciales a las 126 distintas “especies” de negritud.

Hay que insistir, entonces: mediante este “acto de habla” –este verdadero y poderoso *performativo* – se produce una inquietante aporía filosófica, la de que el *universal* es derivado de una generalización de uno de sus *particulares*. Y no de uno cualquiera, sino, nuevamente, del que hasta entonces había sido “materialmente” *excluido*. Es una aporía casi “benjaminiana”: es el polo *extremo*, aquel que se *contrapone* a la pretensión de universalidad, el que pone de manifiesto la constelación en su totalidad. Como dice no sin discreto sarcasmo Sybille Fischer, “llamar a todos los haitianos, más allá del color de su piel, negros, es un gesto similar al de llamar a todo el mundo, más allá de su sexo, *mujeres*”. De

Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario



Id.

Para:

revista.plus@gmail.com

Empty rectangular box for a comment.

Enviar Comentario

cualquier manera, y para volver a ello, está clara la intención *político-cultural* de la cláusula. Finalmente, ¿para qué es necesario *legalmente* introducirla, si ya ha empezado por aclararse que en Haití no será permitida ninguna clase de distinciones por el color de la piel? El sentido no es, pues, meramente *jurídico*: se trata, todavía, de no ocultar ni disfrazar, en la historia que ahora puede llamarse “haitiana”, el lugar determinante que en ella ha tenido el conflicto *político* entre las “razas”. El artículo 14 (y toda la constitución a la cual pertenece) hace de *facto* la crítica, incluso anticipada, de una (*ideo*)lógica constitucional que imagina el estado-nación “moderno” como una *unidad* homogénea, sin distinciones de clases, “razas”, género, etcétera. Y también, hay que decirlo, hace la crítica –*mucho* más “anticipada”- de ciertas (ingenuas o no) celebraciones “multiculturalistas” que suelen pasar por alto hasta qué punto la emergencia de las “diferencias” son una función de las *desigualdades* producidas por el poder.

Al mismo tiempo, sin embargo, *hay* en la constitución de 1805, y en el propio artículo 14, una concepción *unitaria* de la nación. Pero véase con cuál criterio: “Todas las distinciones de color necesariamente desaparecerán entre los hijos de *una y la misma familia*, donde el Jefe del Estado es el *padre*”. “Paternalismo”, decíamos antes –y por supuesto, podríamos agregar “patriarcalismo”-; la nación es pensada como *una gran familia unida e indivisible* (donde, ya sabemos, todos los miembros son “negros”), dirigida –como corresponde a la metáfora- por el “padre” en tanto Jefe del Estado (aunque *no solamente*: ya hemos visto que, alegóricamente, hay a la vez un retorno de la *Mater(ia)* implícita en esa carne *negra*, sin la cual no puede pensarse la *ciudadanía* haitiana). Es justamente contra esta analogía entre el estado y la familia (una oposición que en la tradición política europea puede ya detectarse en la antigua Grecia y su distinción entre *polis* y *oikos*, central incluso como motivo de conflicto trágico, tal como se encuentra en la *Antígona* de Sófocles), es contra esta analogía, decíamos, que luchan los primeros grandes teorizadores del Estado “europeo-moderno” (el debate puede leerse en Maquiavelo, en Hobbes, en Locke). Obviamente, se trata ante todo de un combate contra el “paternalismo” feudal. Pero es también un argumento tendiente a la separación entre “sociedad política” y “sociedad civil” –o más genéricamente, entre *Estado y sociedad*-, separación necesaria para la autonomía de la ascendente clase “burguesa”. Pero sea como sea, esa es una cuestión *européa*, “occidental”. El artículo 14 nada tiene que ver con esa polémica, y por otra parte, al considerarla de *facto* ajena, refuta asimismo su “naturalidad”: la *unidad “política”* que levanta como programa es la de la estructura social no “tradicional” o “pre-moderna”, sino, sencillamente, *africana*, es decir *otra*, en la cual la lógica del poder “político” es indistinguible de lo que los antropólogos han estudiado como *estructuras del parentesco*, que, al decir por ejemplo del mismo Lévi-Strauss, transforman *la consanguinidad biológica en alianza social y política*². Otra muestra, pues, de politización –es decir, de materialización, en el sentido estricto- de una “naturaleza” abstracta.

Todo lo anterior hace a lo que podríamos llamar una *identidad dividida* –o, si se quiere, *bifurcada* - haitiana. Tenemos una *nación nueva*, fundada “desde cero”: al contrario de lo que sucederá con las otras independencias americanas, hay una radical dis-continuidad (jurídica, sin duda, pero también, y sobre todo, *étnico-cultural*: es una nación “*negra*”) respecto de la situación colonial. Pero su “novedad” consiste, ante todo, en un reconocimiento y una *puesta en acto* de los insolubles conflictos heredados de la situación colonial y de la lógica *étnica, social y económica* de la plantación: el ideario de la Revolución Francesa es, al mismo tiempo que conservado, llevado *más allá* de ella misma, un “más allá” donde se encuentra con el *color negro*; y ese “color local”, por así llamarlo, obliga a un *retroceso* –para las concepciones “evolucionistas” y “progresistas” euro-céntricas- hacia las tradiciones sociales y míticas africanas. Su *modernidad* –plenamente asumida bajo el ideario de la Revolución Francesa- sólo puede ser “realizada” mediante un recurso a la “*tradicción*”. Como reza esa extraordinaria primera frase de la biografía de Zapata por John Womack: “Esta es la historia de unos campesinos que no querían cambiar, y que por eso mismo... hicieron una revolución”.

Podrían citarse varias otras instancias paradójicas (o tal vez habría que decir: “dialécticas”) para ilustrar esta *bifurcación* de los tiempos históricos que, lejos de ser “extra-moderna”, *pertenece* a una



Id.

modernidad que sólo cuando se aborda desde lo que Benjamin llamaría la *historia de los vencidos* se muestra, ella también, como teniendo una identidad *dividida*. En Haití, sería el caso de la religión *vodú* o de la lengua *créole*, que no tenemos tiempo de discutir ahora. Esta podría ser una vía para pensar la sintomática y casi total *ausencia*, en la denominada Teoría Post-colonial, de referencias a un fenómeno como el haitiano, que parecería deber ser un ejemplo paradigmático para sus categorías. ¿No ilustra en efecto *ejemplarmente* el artículo 14 eso que Gayatri Spivak ha denominado *esencialismo estratégico*? Sin embargo, parece que las cosas no fueran tan fáciles.

Doris Garraway introduce una hipótesis para explicar esta “impotencia” de la teoría post-colonial ante el fenómeno Haití: la de la no-pertinencia de las categorías de *nacionalismo* con las cuales los académicos intentan caracterizar los movimientos anti-coloniales modernos, categorías que *no pueden* dar cuenta del fenómeno de la revolución haitiana. Uno de los textos más influyentes sobre este tema, el de Benedict Anderson (que, no hace falta decirlo, *nunca* menciona a Haití)³, avanza la sugestiva hipótesis de que el nacionalismo no es un producto europeo post-Revolución Francesa –como convencionalmente se da por sentado– sino un “invento” del *mundo colonial* en su lucha por romper con las potencias imperiales. Haití, sin embargo, no encaja en *ninguno* de los paradigmas que Anderson expone detalladamente. No es un típico nacionalismo “criollo” como los habituales en las independencias de América Latina, donde las minorías mayoritariamente *blancas* propulsaron lo que se puede llamar un *nativismo fronterizo*, aunque conservando los valores culturales europeos y un orden social con supremacía blanca. Tampoco es Haití exactamente el caso de los movimientos anti-coloniales de la India o de África, que insuflaron en sus demandas de soberanía un deseo de *diferencia absoluta* con Europa, basada en la *pureza* de sus orígenes étnico-culturales. La revolución haitiana supuso una *transculturación conflictiva* (o *catastrófica*, como la hemos denominado en otro lugar) marcada por una *tensión no-resuelta* entre esas referencias culturales: una tensión en buena medida vinculada con el hecho de que, en el momento de producirse el movimiento emancipatorio, una muy importante porción de los esclavos insurgentes (algo más de un tercio del total) *no eran* “africanos” originarios, sino que sus antepasados *provenían* (una proveniencia forzada, por supuesto) de África, pero ya podían considerarse “antillanos” o “caribeños”.

Hay pues en este caso una suerte de *triángulo “tensional”* que es algo así como simétricamente inverso al *triángulo atlántico* del que tanto se ha hablado para calificar al comercio esclavista, y que como tal supone *tres* vértices (África / Europa / América), y no una menos compleja oposición lineal como en los otros casos que hemos mencionado (África / Europa, India / Europa, etcétera), o una *continuidad cultural* con discontinuidad jurídica como en el caso de los otros movimientos independentistas latinoamericanos. El vértice “África” es aquí, por supuesto, el *tercero excluido* que se *incluye* rompiendo toda posibilidad de un equilibrio (aunque fuera conflictivo) entre dos polos (Europa / las colonias), al introducir, por un lado, la noción de un *retorno mítico* a “Guinea” (como denominaban los esclavos a África) y su propia tensión interna con una *creolité* “afro-americana”, por el otro la cuestión de la *negritud*, y todo ello al mismo tiempo adhiriendo (no hace falta repetir con qué *mayores* y “heterotópicos” alcances) al ideario de la Revolución Francesa y la “modernidad”.

Ni las teorías clásicas del nacionalismo –que, como hemos dicho, tienden a considerarlo un fenómeno de la modernidad *européa*–, ni la teoría de Benedict Anderson –que si bien busca sortear esa impronta eurocéntrica, construye una serie de modelos en ninguno de los cuales encaja el caso haitiano–, ni el *mainstream* de la teoría post-colonial –que, con todos sus “rizomas”, “hibrideces”, “in-betweenes” y demás sigue pensando, paradójicamente, de manera *binaria* la relación metrópolis / colonia– pueden por lo tanto dar cuenta acabadamente de lo que llamaremos –siguiendo a nuestro modo a Lévi-Strauss– la *bifurcación tri-partita* con la que tuvo que confrontarse la revolución haitiana. Con “bifurcación tri-partita” estamos acuñando, para mayor claridad, lo que en verdad es un pleonasma: pese al equívoco de la raíz “bi”, toda bifurcación abre *tres* direcciones, como es fácil apreciar en lo que se llama una *bifurcación del camino*, ante la cual se puede avanzar por la izquierda, por la derecha o hacia *atrás* (de vuelta a “Guinea”, por así decir). La bifurcación, es sabido, es una figura central en la llamada *teoría de*



Id.



Id.

Para:

revista.plus@gmail.com

las catástrofes de René Thom y otros. Y en otro registro teórico y literario, es el lugar en el cual Edipo se encuentra con su destino: ese cruce de tres caminos (que los latinos llaman *Trivium*, del cual deriva nuestro adjetivo “tri-vial”) donde, justamente por no querer retroceder, asesina a su padre Layo y se precipita en la tragedia.

Ahora bien: en un párrafo anterior especulábamos con la idea de que los esclavos –revirtiendo la lógica de “universalización” de la particularidad operada por el euro-centrismo colonial- se asumen como la *parte* que se proyecta hacia el todo señalándole su “universalidad” como *falsa*, puesto que *trunca*. A eso puede llamárselo *universalismo particular*, en tanto opuesto al *particularismo “universal”* europeo, y en tanto cumple la premisa de un auténtico pensamiento crítico: la de –para decirlo con Adorno- una “dialéctica negativa” que *re-instala* en el centro del “universal” el conflicto irresoluble con el particular excluido, desnudando la violencia de la negación del “otro” interno, y rechazando las tentaciones del pensamiento “*identitario*”. Este es el significado profundo del artículo 14, con su irónica –y *politizada*– universalización del color *negro*. Pero tal lógica lo que hace es construir y constituir a ese color como el *significante privilegiado* –o, si se quiere decir así, el *operador semiótico* fundamental- de una materialidad crítica, una bifurcación catastrófica, que va a atravesar de una u otra manera la productividad discursiva (filosófica, ensayística, ficcional, narrativa, poética y estética) de la cultura antillana. Desde ya, el *cruce conflictivo* y la *inter-textualidad trágica* son un proceso presente en toda la cultura latinoamericana (y en toda cultura neo- o post-colonial), y en ese contexto debe ser pensado “el color negro”. Pero en el Caribe la cuestión de la *negritud* introduce una especificidad, incluso una *extremidad*, que le da toda su peculiar singularidad. Y esa “extremidad”, esa especificidad que también –bajo la lógica del “artículo 14”- es críticamente *universalizable*, en tanto muestra las aporías irresueltas y probablemente irresolubles de una relación otra con una “modernidad” presuntamente homogeneizada por la cultura occidental.

Esta última conclusión podría llegar a ser importante. Personalmente, siempre me ha sorprendido la excesiva facilidad con la que el pensamiento “post” se somete –aunque sea para oponérsele- a la versión dominante de la Modernidad presentada como lo que ese mismo pensamiento denominó un *gran relato* homogéneo y lineal. Pero *no hay* una sola “modernidad”: la modernidad es *tanto* el *particularismo universal* del “Todos somos iguales menos algunos” de la Revolución Francesa como el *universalismo particular* del “todos somos negros aunque no todos lo seamos” de la Revolución Haitiana. El concepto de una identidad intencionalmente *bifurcada*, mostrando como decíamos que *hay otra* modernidad, o incluso una *contra-modernidad* “periférica”, quizá permitiría sortear la oposición binaria “modernidad / post-modernidad” en la que permanece encerrado el academicismo “post”, incluyendo a los estudios culturales y la teoría post-colonial. Desde ya, es una vía siempre incompleta y en proceso de *des-totalización* y *re-totalización*, como diría un Sartre. Es decir: la vía misma de lo que solemos llamar “identidad”. La relación de desconexión / reconexión *bifurcante* de las identidades resguarda, al fin y al cabo, sus propios enigmas, que tal vez sería conveniente custodiar.

¹ Sociólogo y crítico cultural. Profesor de Antropología del Arte y de Teoría Política (UBA).

² Lévi-Strauss, Claude: *Las Estructuras Elementales del Parentesco*, Barcelona, Paidós, 1975.

³ Anderson, Benedict: , Mexico, FCE, 1998.

Enviar Comentario



ARTE Y COMUNIDAD

Tranvía Cero

Vos dizque te vas a Viena mejor vamos al zur-ich

La centralidad es uno de los fenómenos urbanos que ha imbuido a las ciudades del mundo y sobre todo a las ciudades latinoamericanas, Quito no es la excepción y ante esta problemática, que al mismo tiempo ha generado una serie de respuestas, las organizaciones de carácter social, políticas, culturales y artísticas han venido fomentando otros espacios y plataformas que promueven diversos procesos de creación y cuestionamiento desde las realidades barriales y sus especificidades.

Todas las problemáticas que conlleva una ciudad estirada a manera de un enorme chorizo, han desplazado hacia sus extremos a espacios sociales que no tienen mayor opción que anclarse en lugares todavía vírgenes donde los servicios más elementales no están desarrollados en su totalidad, peor aún la implementación de espacios recreativos, sociales y culturales cuyos criterios parten desde una visión centralista hacia los extremos sin tener en cuenta las particularidades y condiciones sociales existentes. Estos vacíos hacen que las pocas organizaciones existentes en cada sector tengan mayores dificultades en su accionar y creen espacios de poder a los que resulta difícil acceder, pues se han conformado como una suerte de fortines en los que los objetivos particulares priman por sobre las propuestas que pretendan hacer algo distinto.

La crisis económica de la década de los 90 afectó al circuito artístico, lo que conllevó el cierre de las pocas galerías y espacios privados de exposición existentes, teniendo como opción los museos y contados espacios alternativos como los café bares, razón por la cual las nuevas generaciones que egresaban de las facultades de arte nos encontramos desprovistos de espacios donde mostrar nuestro trabajo; por ello el generar nuestros propios espacios se volvía una prioridad. Entonces surge Tranvía Cero con el objetivo de generar una forma distinta de relacionarse con *nuestra cultura* desde el arte contemporáneo, construyendo nuestros propios caminos sin el objetivo de cuestionar arbitrariamente las formas de producción y creación institucional o académica, sino con proyectos que enfatizan un equilibrio teórico, investigativo y práctico que responda a los requerimientos de un sector más amplio de la ciudadanía.

A la vez, el pragmatismo que caracteriza esta labor permite interpretar la cotidianidad, conjugar sus lenguajes visuales y los espacios de comunicación que nos van dotando de herramientas y elementos de valoración políticos, sociales y estéticos por medio de los cuales hemos activado, de alguna manera, los niveles de organización social, y en el que los procesos artísticos se han transformado en parte de un todo integral pasando a articular nuestra labor con distintos movimientos y organizaciones sociales de varios sectores de la ciudad, en busca de un espacio donde se construya y se desmonte la fragmentación simbólica y estructural de la ciudad.

En este accionar con el entorno urbano, hemos entendido y resignificado al espacio público como una fabulación del poder que divide lo privado de lo común, división que en la práctica sólo sirve para articular una ciudad sectorizada, que limita la intervención de sus propios actores o usuarios, y descarta cualquier tipo de apropiación de los espacios comunes: esto, felizmente, en muchos barrios del sur de Quito no ha podido imponerse, y sus habitantes hacen caso omiso de las regulaciones metropolitanas, por lo que podemos encontrar una diversidad cultural, étnica, sexual, política, descartando la posibilidad de desplazamiento o exclusión de los espacios públicos.

Las relaciones de poder que se han construido dentro del entramado de la ciudad, y que han marcado y marcan sus propios recorridos y vías de desplazamiento, evidencian dos formas de concebir y apropiarse de la urbe. Una, desde las propias lógicas que corresponden a una geografía y a los procesos socioculturales de la comunidad, y otra, que responde netamente a la planificación urbana, que se



Los siete platos en Chicago, 2007



Para:

revista.plus@gmail.com

reduce a cierto patrimonio seleccionado, que no abarca todo Quito, y propone un modelo de *ciudad-museo-parque-de-diversiones* dirigida al turista y las clases pudientes. Por ello Tranvía Cero centra su atención justamente en el patrimonio vivo, mutable y en su persistente transformación, que busca la recuperación de la memoria histórica de los diversos componentes humanos y culturales cohesionados en distintos grupos sociales que conforman nuestra ciudad.

Es evidente que la política municipal en nuestra ciudad ha sido limitada y alienada a un reducido círculo de poder que ejerce un criterio unipolar sobre lo que es y considera Arte y Cultura, nunca va a reconocer la multiculturalidad de la ciudad, menos aún su valor intrínseco. Tranvía Cero e iniciativas similares planteadas por otros grupos permiten que los propios habitantes se empoderen de su patrimonio, lo preserven, y finalmente comiencen a exigir a las administraciones públicas que sean más democráticas.

Es una tendencia de nuestra época enclaustrar las manifestaciones artísticas de vanguardia en museos para que el gran público pueda observarlas como si se tratara de una visita al zoológico, por ello los proyectos y plataformas creadas por Tranvía Cero nacen como una posición crítica frente a este fenómeno, y en un momento en el cual se busca la *espectacularización* de las manifestaciones artísticas, Tranvía, al contrario, primigenia el proceso frente al resultado, la interrelación dinámica de los actores culturales, los creadores, el imaginario y la *memoria colectiva* que configuran la obra de arte.

El Encuentro Internacional de Arte Urbano al *zur-ich*, La Documenta Internacional de Arte Acción Mishqui Public o Mama Carmela Galería Itinerante de Arte, son iniciativas ante un sistema que ha descuidado o ha hecho caso omiso de las necesidades de sus habitantes, estos proyectos necesariamente suponen cuestionar los derechos y deberes de los ciudadanos y por lo tanto implican un movimiento que critica las políticas de estado y al mundillo artístico, que de alguna manera han girado los ojos hacia otros sectores que hasta hace poco eran desconocidos y relegados de todo tipo de apoyo y reconocimiento.

Tranvía Cero y al *zur-ich* surgen de experimentar en estas problemáticas barriales e institucionales de poder cultural regentadas por personajes ajenos a las realidades de la sociedad y de los artistas que han planteando una forma de arte inaccesible, elitista, puro e intocable. Estas características del circuito artístico de la ciudad se han mantenido intocables hasta la aparición y conformación de colectivos, grupos y artistas que han respondido con una serie de proyectos periféricos a esas dinámicas.

al zur-ich Encuentro Internacional de Arte Urbano es un proyecto emergente que surgió en la primera década del siglo XXI entre los años 2002 – 2004, creado por el colectivo de arte contemporáneo **Tranvía Cero**, propuesta que desde el sur de la ciudad de Quito aborda diversas apreciaciones y cuestionamientos: la visión mercantilista, turística y patrimonialista que prima sobre ella, su construcción simbólica, sus instituciones políticas, artísticas y culturales que han privado al medio de otros espacios para la circulación del arte, circunstancias que han determinado las características socioculturales y sociopolíticas de la ciudad. Entorno a estas problemáticas el Colectivo delinea algunas **metodologías y políticas** de trabajo que aportan en términos de **actores: uso de espacios y contenidos** construidos en base a la aplicación del proyecto y a sus resultados centrados en base a la interrelación **artista – comunidad – espacio urbano**, métodos que buscan **redefinir el rol del artista en la sociedad**, proponiendo un proceso conjunto de creación, producción y apropiación de la urbe que involucren los aspectos socioculturales de los barrios. Tranvía tiene el antecedente de varias organizaciones de base, quienes han marcado **alternativas de gestión e implementación de políticas culturales desde 1987** con el movimiento rockero *Al Sur del Cielo* y otros como *Centro Cultural Pacha Callari*, *Centro Cultural del Sur*, *Festival del Sur*, *Escuela Andina Amauta Alquimia* entre otras.

al zur-ich es un proyecto independiente y autónomo con una política de integración e inserción artística en la esfera urbana para generar alternativas visuales que conjuguen el ejercicio plástico con la comu-

Enviar Comentario



El Paseo de la Fama, Parque Central Ciudadela México, Quito, 2007

idad a través de la investigación y experimentación del arte contemporáneo en los barrios del sur y de la ciudad en general, a través de un adecuado acercamiento a sus organizaciones para consolidar la identidad de estas periferias en el campo cultural desde sus imaginarios, tradiciones, costumbres, escenarios históricos y contemporáneos como elementos primordiales de debate.

La metodología de trabajo planteada por Tranvía Cero promueve la inserción del arte en la urbe con el objetivo de generar una interrelación de producción y creación conjunta entre artista - comunidad - espacio urbano. Entonces el creador desde el recorrido previo se inserta en la convivencia y cotidianidad de un barrio para recabar información que le permita elaborar una propuesta y socializarla a través de la organización social del sector, quienes aportan, sugieren y sobretodo provocan una reelaboración permanente y conjunta del proyecto en espacios como calles: aceras, parques e incluso viviendas. Este método articula o rearticula la actividad de la organización social (liga barrial, iglesia, comités promejeoras, grupos culturales, grupos de amigos, policía) y socializa las propuestas de los artistas en esa trama creando estrategias de comunicación que usan el dialogo persona a persona, puerta a puerta, la oralidad y el uso de imágenes y papelería que advierten el proyecto desde tiendas o pequeños negocios. Para la **selección de proyectos** se ve un giro metodológico al esgrimido unilateralmente por la curaduría, teniendo en cuenta que, cualquier método alternativo discrimina, selecciona, escoge y delimita en función de temas planteados, y de los objetivos teóricos, estéticos trazados para cada muestra. Esta propuesta diseña un espacio de trabajo y selección integral que aglutina criterios provenientes del comité organizador, la sociología, antropología, artistas o colectivos de diversas ramas del arte, residentes o extranjeros y representantes de la comunidad.

El Encuentro anualmente presenta 12 proyectos seleccionados en 12 barrios del sur, es un proceso que empieza con la apertura de la convocatoria a proyectos desde el mes de febrero de cada año, al cierre de la convocatoria, en el mes de junio, se analizan, discuten y se seleccionan los proyectos más viables con el equipo técnico. Los proyectos seleccionados inician su proceso de acercamiento y articulación con las organizaciones de los barrios durante los meses de julio, agosto y en septiembre se muestran los resultados de ese trabajo utilizando los medios que mejor se ajusten a sus postulados artísticos. Si bien **al zur-ich** es un proceso que se despliega con mayor fuerza en los meses de julio, agosto y septiembre, es producto de 12 meses de trabajo continuo.

Entonces, el colectivo desde **al zur-ich** y desde diversas colaboraciones plantea ese método de selección integral, integrando anualmente un "Equipo técnico de selección", integrantes que indistintamente revisan los proyectos y emiten sus criterios para ser debatidos ampliamente con el fin de buscar coincidencias y oposiciones que aporten a la comprensión de los conceptos, objetivos, procesos, conflictos, incidencia, impacto y objetivos de cada proyecto. Antes de juzgar desde la idea de: bueno / malo o si las obras se inscriben dentro de las categorías arte / no arte o del objeto estético como fin, se discute y enfatiza en el proceso de creación y producción que antecede al producto final, espacios intermedios donde se construyen, transforman y replantean los significados, signos y símbolos, incluso es un espacio donde se potencia o declina el proyecto.

En varias colaboraciones fuera del Encuentro, como la realizada para el Banco Central en la exposición fotográfica "Unas horas en Cuba" de Patricio Estévez, se ha trabajado con parte de esa metodología a la que incluyeron un trabajo de campo a través de encuestas que recogieron apreciaciones de los vecinos de la calle La Habana y los alumnos de la Escuela Cuba en el sector de San Juan, previo al diseño y montaje de la muestra realizada en función de los criterios de los vecinos, mostrando un hecho participativo que cuestionó el carácter jerárquico de la curaduría y en el que Tranvía Cero fue un mediador.

A nivel de participantes o actores el proyecto cuenta con una cláusula en su convocatoria que no restringe la participación de artistas y público en general, podrán participar artistas y no artistas, no es necesario que posean títulos académicos o técnicos, cláusula del 2002 y 2004 que promovió la participación de sociólogos en **al zur-ich** 2005, artistas jóvenes y autodidactas en la versión 2006 del Encuentro, el proyecto presentado por ASOCIP Y CEFOCLAC asociaciones de invidentes del sector de la Mariscal y la Cda Atahualpa al Encuentro 2006, y para visualizar mejor en **al zur-ich** 2005 el barrio

Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario



El Paseo de la Fama, Parque Central Ciudadela México, Quito, 2007



Para:

revista.plus@gmail.com

Empty rectangular box for user comments.

el Beaterio presenta su proyecto para la construcción de un parque, e incluso comunicadores sociales participaron en el Encuentro 2004, 2006 y 2008.

Del uso de espacios los bienes culturales y artísticos acaparados en un sector de la ciudad (centro-norte) y vinculados a la reproducción simbólica de la cultura oficial desde una intención homogenizante según Tranvía Cero obvia la diversidad cultural existente; negando, estancado e invisibilizando proyectos que aporten al uso de espacios de difusión y circulación del arte. Mientras en el sur esa ausencia de espacios oficiales han sido suplantados por el uso de casas comunales y/o barriales, casas, talleres, centros comerciales, transporte público, parques, calles, quebradas, canchas deportivas para expresar simbólicamente la cultura local. Para ejemplificar el uso citamos varios proyectos: "El arte de hablar del arte" del colectivo el Deposito realizado en el transporte público en al zur-ich 2004, "Lo Bueno, lo bello y lo verdadero" de Fernando Falconi realizado en al zur-ich 2005 en las casas del sector de las Colectivas, El reality show del colectivo Cosas Finas ejecutado en los talleres y locales comerciales del barrio el Carmen en el sector del Mercado Mayorista en al zur-ich 2005, el proyecto "Recuerdos" de Ana Fernández, Carolina y Josie en al zur-ich 2007 realizado en la casa comunal de la Cdla. San José y en la casa de las participantes. En este mismo tema según datos del archivo de Tranvía tenemos que, entre el 2002 y 2004 se trabajaron en 17 sectores y hasta el año 2007 en 59 sectores producto de los planteamientos iniciales del colectivo.

Los contenidos del proyecto al zur-ich y Tranvía Cero transitan por varios ejes: a) **el político**, b) **el social** y c) **el artístico** en el que se enfatiza puesto que, a partir de la búsqueda de espacios para la producción, difusión y circulación de los productos artísticos se han trastocado esquemas políticos centralistas y la construcción fragmentada de la ciudad, a las instituciones culturales que han difundido una versión elitista, segregacionista, clasista y blanqueada de la cultura nacional, en la que, por varias décadas no estuvo representada la diversidad cultural del país. El mismo hecho de trabajar en el "sur" es un posicionamiento que más ha trastocado las políticas municipales pues ha significado regresar ver a su diferente. El campo social se lo recorre a través de la estructura organizativa del barrio, espacios no concebidos por las instituciones culturales para la producción, circulación y difusión artística, pero que contienen y conviven con una riqueza cultural diversa, y en la que se entretiene la propuesta de Tranvía, trabajando con organismos como las asociaciones de ciegos de la Cdla Atahualpa y el barrio de la Mariscal en el proyecto "Visión interna" de Efrén Rojas, Wladimir Iza y Vanesa Santin, o en "Metáforas de una despedida de Raúl Ayala y Mauricio Tigllán trabajado con los internos de la Cárcel No. 2 en al zur-ich 2006.

En el campo del arte es claro el cuestionamiento a la **Institución Arte** entendida como lo dice George Dickie en "Estéticas de fin de siglo", una estructura compuesta por: críticos, curadores, directores de museos y galerías quienes otorgan el status de arte a un objeto o acontecimiento efímero. Esa forma institucional reproducida en nuestro medio es la que cuestiona Tranvía Cero con sus metodologías de inserción en la urbe, de selección integral de proyectos, usando espacios, antes sin crédito y sin capacidad de legitimar al artista y a su producción y mucho menos a la circulación y difusión del arte, al uso de espacios e integración de otros actores.

Política de Tranvía Cero

Los planteamientos parten de la democratización de los espacios públicos y las prácticas artísticas, la interrelación y articulación de estos con la comunidad, así como una constante crítica a las formas de interpretar la cultura y a la museificación de la misma, cuestionando los registros formales y estéticos de las artes visuales. Hacemos frente a los ejercicios de poder institucional, académico, a los circuitos artísticos y a la misma ciudadanía, con la intención de reformular y de reflexionar desde una visión integral de la práctica artística.

Enviar Comentario



Conformación

El colectivo está conformado por artistas plásticos egresados de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, Instituto de Artes Visuales de Quito, autodidactas y gestores culturales. A partir de su actividad en el Sur de Quito fomentan espacios independientes para la producción y difusión del arte. Este proceso se inicia en el 2002 con Pablo Almeida, Carla Villavicencio del Taller de arte *La Mancha* y Samuel Tituaña de *Akaros* taller de arte, creando lazos con el movimiento cultural y sus organizaciones en el sector sur de la ciudad.

Con su gestión cultural y artística realizan el Primer Encuentro Internacional de Artes Plásticas Al Sur 2002. Posteriormente crean el Primer Encuentro de Arte Urbano *al zur-ich* 2003 y en el 2004 el Segundo Encuentro al que se suma Pablo Ayala y Luis Herrera, posteriormente se integra Ernesto Proaño, Sofía Soto, Omar Puebla al Tercer Encuentro *al zur-ich* 2005 y para el 2008 se incluye la participación de Adrián Balseca. Actualmente el Colectivo ha experimentado varias transformaciones en cuanto a la permanencia de varios de sus integrantes, por eso Tranvía además de Pablo Almeida, Pablo Ayala, Omar Puebla y Samuel Tituaña hoy cuenta con la participación de Karina Cortez y Silvia Vimos.

El trabajo de este equipo de artistas visuales sobre la base de la pintura, escultura, grabado, fotografía, instalaciones, performance e intervenciones en la urbe se ha destacado y han sido invitados a diferentes exposiciones y conferencias a nivel nacional e internacional, como: *La Otra*, Feria de arte contemporáneo, Bogotá-Colombia, 2008; *II Encuentro Iberoamericano de Espacios Alternativos*, Montevideo-Uruguay, 2008; Bienal Internacional de Performance, *cita a ciegas*, Cusco-Perú, 2009; RIIA (Residencia Internacional de Artistas) Buenos Aires - Argentina, 2009; Museo de Arte Contemporáneo MACLA, La Plata-Argentina, 2009; Semana Cultural de Ecuador en España, *arte y cultura post-fronterizos*, Madrid-España, 2009

Proyectos de Tranvía Cero

Chimbacalle Pool

Gimnasio de Box de Chimbacalle, Quito, 2005

Con la presentación de Zumba, trío de jazz libre y diez peleas de boxeo amateurs, Tranvía Cero dio inicio al 3er Encuentro de arte urbano *al zur-ich* 2005 en el Gimnasio de Chimbacalle. Chimbacalle buscó recuperar la memoria de ese espacio, la historia del pugilato en el Ecuador y el gimnasio como un espacio de inmensa tradición. Se presentaron tres videos con la temática del lugar, intervenciones, instalaciones y objetos de consumo como jarros, camisetas, etcétera.

Tranvía Cero, grupo anfitrión, presentó su última producción artística basada en la investigación de esta práctica deportiva y en los testimonios de boxeadores retirados y vigentes, cuyas vidas marcadas por los fenómenos sociales crecientes de la ciudad han matizado este círculo deportivo, salidos de esos mismos márgenes, algunos llenos de logros importantes para el país, éste es el caso de Don Eugenio "Campeón" Espinoza.

Los anhelos de las nuevas generaciones comparten su tiempo entre el estudio, el trabajo informal, el subempleo y la práctica diaria de esta disciplina soñando vestirse de campeones mundiales algún día y sobre todo salir de alguna manera del anonimato y la pobreza. Estas reflexiones visuales marcaron distintas visiones del sur, del box, la antropología y la memoria que se va rehaciendo y se va conformando una obra de arte total en el cual los asistentes tuvieron un espacio para penetrar en ella y conocer las entrañas de un proceso creativo e irrepetible.

Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario



Integrantes de Tranvía Cero



Para:

revista.plus@gmail.com

La Cachina Dominguera

Parque del Amor (Villaflora), Quito, 2006

Un mega-proyecto que reivindica al ser humano; una enorme pasarela, un desfile de gente y corriente con sus ropajes "normales" no se puede decir de modas sino de personajes de humanidades. El proyecto asume posibilidades que van más allá del campo artístico; parecerían monografías antropológicas en escena o teorías generales del llanto como decía E. Ciorán; claro que la selección de personajes que desfilan pudo ser más variada, dramática, característica, pero en sí, no afean un proyecto tan anarquista y social que al mismo tiempo va contra toda una red, un sistema moda-fashion-consumo uniendo libertades intrínsecas del ser humano.

El Paseo de la Fama

Parque Central Cda. México, Quito, 2007

Si usted creyó que el Paseo de la Fama existía solo en La Jhonny, como se ve en la tele, o que una persona común y silvestre nunca podría poner su huella allí e inmortalizar su nombre, estaba completamente equivocado. Ahora, en el corazón de la Ciudadela México, en el sur de Quito, un grupo de moradores y el Colectivo Tranvía Cero crearon el verdadero Paseo de la Fama, donde los personajes inmortalizados son familias que viven, trabajan y construyen la historia cotidiana del barrio.

Este proyecto inicia con su socialización a nivel de la dirigencia barrial, luego la locación es encontrada conjuntamente con las personas que acogen la idea y son los gestores que llevan a cabo el proceso de producción de la misma, mientras el equipo técnico se desbarata con mediciones y pruebas de resistencia de materiales para encontrar los más idóneos, económicos y viables. El día de la presentación final es un acto más bien austero; los vecinos activan la obra y se apropian de cada espacio dándole características personales a las estrellas, apoderándose así del objeto artístico. Las verdaderas "estrellas" y "héroes" se van construyendo y forjando con sus propios procesos vitales y no necesariamente mediante fenómenos mediáticos espectaculares.

Los Siete Platos en Chicago

Parque Central Cda. México, Quito, 2007

El Colectivo de Arte Contemporáneo Tranvía Cero, en su proceso de búsqueda de replanteamientos conceptuales y de reivindicaciones históricas, se ha planteado intervenir barrios llenos de historia, tradición, leyendas y posturas políticas diversas, por eso se escogió: al Pobre Diablo, Chimbacalle, Chicago Chico, Las Cinco Esquinas y la Villa Flora como íconos históricos de Quito enmarcándose, quizá en lo que los teóricos de la ciudad denominan "Quitología" que no es más que el redescubrimiento de una importantísima mitología urbana.

Conversaciones, indagaciones casi detectivescas, entrevistas con los moradores para comprender la interrelación permanente de los habitantes con sus mitos, todo lo cual permite que el Colectivo accione su obra elaborando placas de cerámica para cada sector: el diablito chispo, un tranvía jugueteón, las flechas al zur-ich, las cinco esquinas cruzadas, y un barrio a mano alzada indican que Los Siete Platos en Chicago es un trabajo de procesos, de reinventiones y luchas históricas de la ciudad.

Tianguez Exchange

Plaza de San Francisco, Quito, 2007

Tianguez Exchange propone realizar un intercambio simbólico de los objetos tangibles o elementos intangibles que cotidianamente provocan diversos tipos de violencia y que van marcando nuestro modo y formas de convivencia que además son impuestos a partir de todas las formas de institucionalidad y poder, e intercambiarlos por víveres de primera necesidad. Este intercambio también implica despojarse y limpiarse.

En las diferentes plazas de las ciudades convenidas serán intervenidas con sitios para el intercambio de los víveres y acopio de los objetos libremente escogidos por la gente. Estos mismos objetos serán

Enviar Comentario



entregados a espacios de reciclaje sin costo para su reutilización como materia prima.

Esperamos contribuir de esta forma a despojarnos de los mencionados elementos tangibles o intangibles y generar diálogos y fomentar los espacios comunitarios y de intercambio.

**Y a la final...todos quieren comerse a la guagua
Cementerio San Diego, Quito, 2008**

Los guardias del cementerio tratan de impedir que la guagua salga, la ambulancia grita su llamada de socorro, y la camilla entra violenta conducida por hombres encapuchados en impermeables azules; la guagua emerge en la plazoleta, la colada morada fluye. El cuerpo blando -amasado, decorado y horneado con cuidado- es devorado con rapidez por los transeúntes.

Bibliografía

- Catálogo al zur-ich 2004 -2007.
- Proyecto general del Encuentro, Tranvía Cero Colectivo de Arte Contemporáneo inicia su con formación a partir del año 2002 en el sur de Quito.
- Diagnóstico de Prácticas y Demandas Culturales Del Distrito Zonal Sur 1995. Investigación y Elaboración Patricio Melo. Asesoramiento técnico Teresa Vásquez. Procesamiento de Datos Galo Medina.
- El proceso urbano de Quito. Ensayo de interpretación. Lucas Achig Quito 1983. C. I. Ciudad. C. A. E.
- Convocatoria *al zur-ich* 2004, archivo Tranvía Cero, Quito 2004.
- Archivos de proyectos receptados de Tranvía Cero, Quito 2002-2004.
- Cecilia Olivera, Estéticas de Fin de Siglo, Dickie, La Institución Arte.
- Entrevista a Cristian Castro del movimiento rockero Al sur del cielo, Quito, 2006.
- Proyecto Fundación Pacha Callari, Quito 2004.

Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario



Artes Visuales en Venezuela 1998-2008

Concepción: Jesús Fuenmayor / Félix Suazo
Edición de imágenes: Jesús Fuenmayor
Redacción: Félix Suazo

Balance: un relato incompleto

Ante la necesidad de plantearse un balance de la cultura artística venezolana en el lapso comprendido entre 1998 y 2008, pareciera obligado mencionar los avatares de la sociedad y la política nacional durante este período, toda vez que los mismos se presentan como marco general. Sin embargo, una cosa es el condicionamiento contextual al que obedece toda propuesta artística y otra la relativa independencia con la cual se desenvuelven los procesos creativos, en tanto que fenómenos marcados por cierta especificidad discursiva. Indudablemente, el ascenso de Hugo Chávez a la presidencia de la república en 1998, la adopción de una nueva constitución en 1999 y la tentativa fallida de modificar algunos de sus artículos en 2007, los sucesos del 11 al 13 de abril de 2002 y el paro petrolero acontecido entre finales de ese año e inicios del 2003, entre otros hechos históricos, han incidido en la atmósfera cultural del país, aunque no agotan los matices y singularidades de la producción artística o, al menos, no se dejan ver con la misma fuerza en todos y cada uno de los casos.

En consecuencia, los comentarios que siguen plantean un enfoque de cierta flexibilidad donde se alternan de manera puntual una serie de aspectos de orden crítico, institucional, conceptual y expositivo que han influido en la configuración y reacomodo del campo de las artes visuales en el país, sin que estas aparezcan estrictamente sujetas a una causalidad general. En resumen, esta no es -ni puede ser- una historia canónica del arte, sino un relato que no reniega de la parcialidad del punto de vista de sus autores en tanto que observadores críticos y actores de la escena artística venezolana a lo largo de los diez últimos años. En tal sentido, se evitarán los juicios dicotómicos del tipo “cuarta-quinta republica” y “publico-privado”, los cuales podrían dar una visión muy estrecha del panorama contemporáneo. Igualmente se prescindirá de exponer los hechos de manera consecutiva, como si todos ellos respondieran a un devenir único. Preferimos hablar desde o sobre los sucesos más relevantes del período, comentar los comportamientos del circuito expositivo, analizar las variables que incidieron en la construcción del consenso artístico y considerar la presencia del arte local en el ámbito internacional.

Sucesos: Crónica roja del arte venezolano

Sin ánimos de ser exhaustivo, anotaremos a continuación varios acontecimientos que ponen de relieve la atmósfera de tensión e incertidumbre que ha predominado en el panorama cultural y artístico desde 1998. El deterioro y vandalización del patrimonio público, la censura a proyectos artísticos y el robo de obras arte, entre otras cuestiones polémicas, configuran una especie de “crónica roja” del arte venezolano. La querrela administrativa protagonizada por Funda Patrimonio, la Alcaldía del Municipio Libertador y la UCV en torno a la fractura de la estatua de María Lionza el 06 de junio de 2004 transparenta las inconsistencias y ambigüedades de las normativas de conservación de los bienes públicos y, lo que es más importante, el impacto que estas pueden tener sobre el imaginario colectivo.

Bajo esta óptica se pueden analizar también las reacciones motivadas por la demolición del Muro de inducción Cromática de Carlos Cruz-Diez que se encontraba en el puerto de la Guaira, estado Vargas, hecho acaecido en octubre de 2005. Añádase a ello los casos de La esfera Caracas de Jesús Soto en la autopista Francisco Fajardo, la Fisicromía mural de Carlos Cruz Diez y el Abra Solar de Alejandro Otero en plaza Venezuela, todas ellas en situación de deterioro severo hasta que fueron recuperadas con el apoyo de La Estancia, brazo cultural de PDVSA, entre 2007 y 2008.



Carlos Cruz-Diez, *Fisicromía Concavo-Convexo Homenaje a Don Andrés Bello*, Plaza Venezuela, Caracas, 1982 (en proceso de restauración)



Claudio Perna. *Arte Social*. Galería de Arte Nacional, Caracas, 2004



Para:

revista.plus@gmail.com

Una situación aún más delicada es la que envuelve al Monumento a Colón en el Golfo Triste, el cual fue derribado el 12 de octubre de 2004 por grupos progubernamentales que identificaban la esfinge del navegante genovés con un emblema imperialista y genocida.

Sucesos de este tipo prefiguran lo que entre nosotros se ha convertido en una verdadera “batalla por los símbolos” y una expresión de la territorialización de los conflictos políticos que han tenido lugar en Venezuela a lo largo de estos últimos años como también se manifiesta con las divergencias que se han producido entre los Municipios Chacao y Libertador, a propósito de las esculturas y murales que se han emplazado en el corredor vial que conecta ambos municipios; de un lado el muro cinético de Juvenal Ravelo, del otro la escultura de Paul del Río, así como una secuencia de paisajes naturales, como si con esto se re-editara la antigua polémica entre los partidarios de una modernidad abstracta y los representantes de la tradición figurativa.

En diciembre de 2002, un año después de la escandalosa destitución de Sofía Imber, Directora y Fundadora del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, así como del resto de los directores de las instituciones museísticas del momento, la prensa nacional hace pública la noticia del robo de la *Odalisca con pantalón rojo* de Henry Matisse, obra fundamental de la citada institución. La chispa que activó el anuncio proviene de una serie de e-mails de advertencia enviados por un galerista venezolano establecido en Miami, quien había visto en oferta la importante pieza. Las pesquisas comenzaron hasta que se determinó que el cuadro que se encontraba en las bóvedas del museo no era el original. Pese a la intervención de organismos internacionales como la Interpol, hasta la fecha no se han establecido claramente quien o quienes fueron los responsables de este hecho, ni tampoco ha aparecido la pintura robada.

Pero uno de los capítulos más controversiales del prontuario de las artes visuales en Venezuela está relacionado con los problemas de censura o autocensura de obras de arte, generalmente por motivos políticos. En 2003 Javier Téllez declina participar en la 50 Bienal de Venecia por discrepar de las políticas gubernamentales, postura que anuncia en carta abierta del martes 04 de marzo de ese año, mientras el proyecto *City Rooms* de Pedro Morales, el otro artista que representaría al país en el evento, es vetado por el Viceministerio de Cultura alegando que la obra contenía elementos dañinos a la imagen internacional de Venezuela. Sin embargo, el tema de la censura no es algo que sólo se ejerce desde las instituciones oficiales como ocurrió con algunas fotografías que no se mostraron durante el Mes de la Fotografía Caracas 2003, promovido por la Alianza Francesa bajo el auspicio de la Embajada gala en Venezuela, cuyas autoridades prohibieron la presencia de los trabajos que tuvieran carácter político.

Episodios como estos no están aislados de otra serie de eventos del mismo tenor como la desincorporación de un dibujo con la imagen de Simón Bolívar dándole de comer a los cochinos y un busto de Esequiel Zamora que formaban parte de la instalación *Delirio sobre el Chimbo Raso* de Héctor Fuenmayor, quien concibió la obra para la muestra *Retomando el Volumen* presentada por el Museo Alejandro Otero en el año 2004. Un año después, en el 2005, la dirección del Museo de Arte Contemporáneo decide retirar una *Infografía* de David Palacios que estaba seleccionada para la exposición *Cuerpo Plural*, al considerar que la relación establecida por el artista entre las fisicromías de Carlos Cruz-Diez y los informes de derechos humanos era una propuesta inapropiada, pues al maestro del cientismo debía ser homenajeado y no cuestionado.

Los hechos comentados sólo refieren un escueto muestrario de lo que hemos descrito como la “crónica roja” del arte venezolano y cuya gravedad tal vez merecía ser recogida por las páginas de sucesos, junto a los delitos comunes, el hurto de bienes, los asesinatos y los secuestros.



Vista de la exposición *Minimal*, Galería La Cuadra, Caracas, 2007



Jaime Gili, proyecto ganador del concurso internacional para intervenir 16 tanques de gasolina venezolana en Portland, Maine, 2008.

Para:

revista.plus@gmail.com

Medios y voces: construcción del consenso

Aunque algunas vertientes del pensamiento estético de los últimos años afirman que en la era actual el campo del arte está gobernado por la divisa del todo vale, es importante analizar de qué manera algunas figuras, temas y tendencias alcanzan notoriedad y reconocimiento público, fenómeno en el que confluyen al menos cuatro variables: la crítica, la curaduría, el coleccionismo y la enseñanza del arte. Los criterios que emanan de estas disciplinas o ámbitos inciden en la valoración o menosprecio de tales o cuales obras y en el consecuente reconocimiento de la trayectoria de un artista o una corriente.

En medio de la ya persistente superposición de capas generacionales de distinta orientación estética, el período transcurrido entre 1998 y 2008 revela algunas emergencias significativas que poco a poco han ganado la atención de los especialistas y el público. Así destacan la incursión en la problemática de género (feminismo, transexualidad), la deconstrucción crítica de la modernidad (sobre todo, en lo relativo, a la tradición constructiva y abstracta), la resurrección del discurso corporal, el cuestionamiento de la lógica institucional (en particular, la museística) y la búsqueda de nuevas conexiones entre memoria y el archivo, entre otros. Con el debilitamiento de la crítica de arte y la disminución de los espacios destinados a esta disciplina, ha sido la actividad curatorial la que ha marcado las pautas en este sentido. Tanto es así, que uno de los temas de debate más frecuentes en la escena artística nacional ha estado relacionada con el protagonismo del curador y la resistencia (explícita o velada) que manifiestan algunos artistas y funcionarios ante esta situación.

No obstante las carencias y debilidades de la crítica de arte local, se pueden mencionar casos muy puntuales como el de la columna Motor Visual que escribe Gerardo Zavarce para *El Nacional* y las agudas colaboraciones de Roldán Esteba Grillet para el periódico *Tal Cual*. Igualmente, hay que comentar el papel jugado por el periodismo cultural a través de entrevistas, crónicas y artículos informativos, sobre todo a partir de la serie de reportajes críticos de *El Nacional* y *El Universal* sobre la situación de los museos nacionales, las demandas gremiales del sector cultural y la crisis del patrimonio urbano, temas de gran vigencia e impacto durante estos diez años. Cabe añadir que las páginas de las revistas *Art Nexus* y *Arte al Día* han publicado artículos monográficos y reseñas de exposiciones colectivas e individuales, llenando el vacío dejado por la ausencia de esta clase de publicaciones periódicas de carácter especializado en el país y contribuyendo a la divulgación del arte contemporáneo local en el ámbito regional.

Por otro lado, en la medida en la crítica ha visto decrecer su liderazgo, algunas tentativas historiográficas han conseguido abrirse paso en el estrecho panorama editorial del país. Baste señalar los trabajos del fallecido Juan Carlos Palenzuela sobre fotografía, escultura e historia del arte venezolano. Además de esto, hay algunos estudios monográficos de otros autores que se han consagrado a personalidades del arte moderno venezolano como Armando Reverón, Gego y Alejandro Otero, los cuales no sólo vienen a suplir una demanda de conocimientos cada vez más exhaustiva sino que también han contribuido a la conformación de un horizonte de mayor nitidez para aquellas propuestas que proyectan su sentido a partir de una revisión crítica de la tradición moderna. Acontecimiento relevante fue la publicación del *Diccionario de Artes Visuales de Venezuela* en el 2005, coordinado por el erudito Alejandro Salas, el cual se distingue por registrar la trayectoria de algunos jóvenes creadores, brindando un material biográfico de utilidad académica e informativa.

De forma moderada pero sostenida, el apoyo del coleccionismo privado y corporativo también ha contribuido al posicionamiento y consolidación de algunos artistas, temas y tendencias. En tal sentido, destaca la actividad de la Fundación Cisneros y la Colección Mercantil, organizaciones que además de reunir un número significativo de piezas modernas y contemporáneas, también están invirtiendo recursos considerables en el estudio y divulgación de su patrimonio a través de publicaciones y exposiciones que circulan dentro y fuera del país. Como ejemplo de ello se encuentran los proyectos **Jump cuts**. **Ve-**

Enviar Comentario



Mariana Bunimov, *Rancho*, 2008, 7 Bienal de Gwangju, Corea, 2008

nezeulan Contemporary Art. Colección Mercantil en la America Society (2005) y CIFO (2007) y **La geometría de la esperanza: Abstracción geométrica latinoamericana desde la Colección Patricia Phelps de Cisneros** realizada en el Museo de Arte de Blanton en 2007.

La configuración del actual panorama artístico le debe mucho a la consolidación académica del IUES-APAR, única escuela de arte con rango universitario en el país, en cuyos salones han ejercido la docencia una serie de artistas, investigadores y curadores como Antonieta Sosa, Consuelo Méndez, Víctor Hugo Irazábal, Luis Enrique Pérez Oramas, Sandra Pinardi, Ariel Jiménez, William Parra, Zacarías García y Nan González, entre otros. Bajo ese magisterio se han formado varias generaciones de creadores que hoy tienen una participación destacada en la escena visual local entre los que se encuentran Cipriano Martínez, Blanca Haddad, Juan Araujo, Pietro Daprano, Andreína Rodríguez, Nayarí Castillo, José Vívenes, Déborah Castillo, Starsky Brines, Richard Pérez y Enay Quintero. El protagonismo alcanzado por estos artistas y el apoyo que han recibido de parte de los principales espacios y eventos expositivos del país, ha sido visto con suspicacia por algunos sectores críticos que definen este grupo como la "generación curada".

Un papel definitorio en la reactivación del lenguaje fotográfico corresponde a la labor formativa desarrollada por el taller Roberto Mata, la ONG Nelson Garrido y el Núcleo Fotosensible de Rodrigo Benavides. Fuera de esto, la situación de la enseñanza del arte en el resto del país arrastra una serie de dificultades que ya se han vuelto crónicas (limitaciones administrativas, bajo nivel académico, problemas de infraestructura, etc.)

Re-localizaciones: comportamientos del circuito expositivo

De 1998 a 2008 el circuito expositivo local manifiesta notables modificaciones. Espacios consolidados y de gran tradición que pierden su protagonismo (particularmente los museos nacionales), mientras otros mantienen la oferta de exhibiciones en medio de las dificultades económicas y las tensiones sociales (Freites, Ascaso, D'Museo, TAC, La Cuadra, Spativm, entre otros). Lugares de exposición que se trasladan de su sede original como la Sala Mendoza (de la Avenida Andrés Bello a la Universidad Metropolitana) o que desaparecen como La Sala Alternativa, establecida desde hacía varios años en las Mercedes. O espacios nuevos surgidos del apoyo de los gobiernos locales como la magnífica labor del Centro Cultural Chacao y otras iniciativas más sintomáticas como en el Centro de Arte del Hatillo, contribuyen a configurar los nuevos tejidos de la comunidad artística de la capital. Entre aquellos y estos, muchas veces en sitios de la ciudad poco frecuentados, aparecen otros recintos de carácter independiente, generalmente consagrados al arte contemporáneo: La Galería Fernando Zubillaga, Oficina # 1 y Periférico Caracas en el Centro de Arte Los Galpones ubicado en Los Chorros (2005), La Carnicería: Arte Actual en la California Sur (2006), el Anexo en San Bernardino (2007).

Salvo contadas excepciones, las instituciones oficiales se han ido inclinando hacia la presentación de colectivas monumentales, bienales y certámenes, registrándose una disminución inversamente proporcional de las muestras individuales. Esto ha generado fuertes controversias en el ámbito cultural, sobre todo a partir de las llamadas megaexposiciones realizadas por iniciativa del Ministerio de la Cultura en 2003 y 2005, en un intento por compendiar la producción artística nacional. Similar efecto han tenido las tres ediciones del Certamen Mayor de las Artes. Capítulo Artes Visuales que han tenido lugar en 2005, 2006 y 2008. En estos casos, los temas en conflicto son los de la inclusión y la calidad.

En medio de la diatriba, se han llevado a cabo varias tentativas dedicadas a la revisión y análisis de las posibilidades creativas de algunos medios, destacando exposiciones como **Videohabitats** (Museo de Bellas Artes, 2000), **Video** (Museo de Arte Contemporáneo, 2002), **Retomando el volumen** (Museo Alejandro Otero, 2004) y **Uno a la vez. Dibujos en la Colección Mercantil** (Museos de Arte Contemporáneo del Zulia, 2005). Añádase a ello las memorables antologías consagradas a algunos pioneros



Obras de Beto Gutiérrez y Juan Carlos Rodríguez en Bienal de Valencia, España, 2007

Para:

revista.plus@gmail.com

de la contemporaneidad en Venezuela, activos desde finales de la década del sesenta como Antonieta Sosa (2000), Diego Barboza (2001), José Ramón Sánchez (2002) y Claudio Perna (2004), entre otros. No obstante, todavía un amplio número de propuestas y artistas de esa generación a los cuales aún no se les han hecho estudios retrospectivos, por lo cual permanecen en un limbo entre dos aguas donde no se define con claridad si se trata de "creadores emergentes" o "jóvenes maestros". Esta situación ha impulsado una de las vertientes dominantes en la programación del Periférico Caracas / Arte Contemporáneo, espacio que ha dedicado muestras individuales de gran envergadura a creadores vinculados a la corriente conceptual como Roberto Obregón (2006, 2007), Héctor Fuenmayor (2007) y Eugenio Espinoza (2008), mientras se prepara para incluir los proyectos de Pedro Terán y Alfred Wenmoser en futuras exhibiciones. Dicho esto, es importante reconocer que la dinámica del circuito expositivo, sus contracciones y reajustes, también incide en la construcción del consenso artístico o, cuando menos, funciona como síntoma de sus principales inclinaciones.

Profetas en tierra ajena: presencia del arte local en el ámbito internacional

Durante estos diez años, no es posible describir y analizar los itinerarios recorridos por el arte venezolano sin considerar la presencia de los creadores locales en la escena internacional. Es importante destacar que tales incursiones se producen en diversos niveles en la medida en que se trata de un territorio ampliamente diversificado donde se superponen distintas lógicas de circulación y legitimación. De manera muy general podemos distinguir, al menos, el **gran circuito** compuesto por bienales, ferias y museos metropolitanos, los **circuitos paralelos** que reprochen los mecanismos del modelo dominante a menor escala desde centros de arte y espacios de exhibición regionales y los **circuitos alternativos** que se movilizan en torno redes independientes, residencias de artistas y becas. A grandes trazos, este es el marco en el cual se desenvuelven los creadores vernáculos en el exterior, independientemente de su lugar de residencia actual.

Aunque fuera del ámbito generacional de las producciones emergentes, las obras de Armando Reverón y Gertrude Goldmicht han conquistado atención de instituciones internacionales de gran influencia como el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA, 2007) en el caso del primero y The Museum of Fine Arts de Houston (MFAH, 2006), el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA, 2006) y el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA, 2006), en el caso de la segunda. Lo sucedido con Reverón y Gego es expresión del interés que se está manifestando en los Estados Unidos, Europa y la propia América Latina por los formidables "anacronismos" de los maestros de la modernidad continental y las heterodoxas proposiciones de algunos representantes de las corrientes de renovación de los años 60 y 70 como los brasileños Helio Oiticica y Ligia Clark.

En lo que respecta al arte contemporáneo y particularmente los núcleos que actualmente exhiben una trayectoria entre 10 y 20 años de trabajo, se registra una presencia sostenida en los circuitos internacionales, en algunos casos con relevancia excepcional. Así tenemos a Arturo Herrera y Javier Téllez en la **Bienal del Whitney** del 2002 y 2008, respectivamente; a Beto Gutiérrez, Juan Carlos Rodríguez, Nelson Garrido, Sara Maneiro y Yucef Merhi en la **Bienal de Valencia**, España, en 2007; a Antonio Briceño y Vincent + Feria en la **Bienal de Venecia**, Italia, en 2007; a Daniel Medina, Alfred Wenmoser, Mariana Bunimov, Luis Simón Molina-Pantin) en la **Bienal de Gwangju**, Corea, en el 2008, por sólo citar los ejemplos más relevantes.

Luego están las participaciones en eventos regionales como la 7ma, 8va y 9na **Bienal de la Habana**, Cuba, a la que asisten consecutivamente Emilia Azcárate, Alessandro Balteo, Ricardo Benaim, Luis Molina Pantin, Claudio Perna y Conny Viera en el 2000, Nan González, Pepe López y Mariana Montegudo en el 2003, Navarro-Bonadies, Jaime Castro, Sara Maneiro y Carlos Germán Rojas en el 2006. En ese rango de confrontación internacional se encuentra la **VII Bienal de Cuenca**, Ecuador, en la que Alexander Apostol obtiene el Premio por la obra "Residente pulido. Caracas Suite" y a la que también

Enviar Comentario



concurren Amalia Caputo y Juan Araujo. Igualmente destaca la 6ta **Bienal del Mercosur** en Porto Alegre, Brasil, en la que participan Muu Blanco, Juan Araujo, José Gabriel Fernández y Jaime Gili en el 2007. También en 2007 se produce La **I Bienal del Fin del Mundo** en Ushuaia, Argentina, donde las representantes venezolanas son Nan González y Magdalena Fernández.

Aunque un tanto fatigosa, la enumeración precedente pone de relieve la extensa y diversa agenda internacional del arte venezolano, a la cual se suman las becas de estudio, las residencias y los reconocimientos otorgados a los creadores locales en la escena foránea. Baste resaltar los casos de Javier Tellez, quien obtiene la **Jhon Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship**, NY, en 1999, y el premio obtenido por Jaime Gili en octubre de 2008 a propósito del Concurso Art All Aronund, convocado por el **Maine Center for Creativity** en Portland, Maine, en Estados Unidos.

Como se ha visto, la inserción de creadores locales en los distintos niveles de articulación que poseen los circuitos globales, revela un posicionamiento satisfactorio aunque aún no ha alcanzado todo su potencial. Aún se requiere de la acción concertada y, sobre todo, sistemática de la institucionalidad cultural, de manera de facilitar mayores recursos presupuestarios, editoriales y divulgativos para que esos esfuerzos tengan mayor efectividad y coherencia. Por lo pronto, las tentativas oficiales se han concentrado en el envío y presentación internacional de exposiciones centradas en los patrimonios museales, labor que ha permitido el reconocimiento y disfrute de este importante legado en distintas localidades del planeta. Ese contraste, abre otra discusión respecto al relativo desequilibrio que existe entre la promoción exterior del arte consagrado y la poca atención dedicada a las producciones contemporáneas, cuestión que excede los propósitos de este artículo.

Caracas, octubre de 2008

Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario



La ONG más allá de la fotografía

Gerardo Zavarce

Lo alternativo no es lo alternable

La ONG es un espacio dedicado a la enseñanza y estudio de la imagen. La ONG está ubicada en un sector popular del oeste de Caracas y debe su nombre al fotógrafo Nelson Garrido, premio nacional de artes plásticas, quien es impulsor, promotor e inspiración de esta iniciativa que hoy está conformada por diversos individuos, grupos, colectivos e instituciones, que hacen vida y dan vida a la ONG. Uno de los lemas que definen a la Organización Nelson Garrido (ONG), las siglas indudablemente corresponden a un juego de palabras y conceptos, la define como: *“un espacio abierto a propuestas alternativas”*. No obstante, hace falta aquí clarificar algunas ideas en torno a qué se quiere expresar por alternativo. Hoy en día el término “alternativo” resulta como la sábila y el yodo: bueno para todo. Regularmente interviene en asuntos tan disímiles como: música alternativa, terapias alternativas de salud; democracias alternativas; mercados alternativos; energías alternativas; medios alternativos; moda alternativa; cirugías estéticas alternativas; publicidad alternativa, entre otras. El uso y abuso del término obliga a describir y develar las intenciones al emplearlo, ya que su potencial crítico, abierto a lo otro y al otro, pareciera encontrarse totalmente secuestrado y adormecido.

Por ejemplo, si revisamos el término en el contexto actual que alberga a las artes visuales en Venezuela, escenario caracterizado por una profunda crisis política, social, económica y cultural. Entonces, nos encontraremos que el empleo de “lo alternativo” resulta extremadamente paradójico. Por un lado las iniciativas oficiales se piensan y se proponen como “alternativas” en relación con las “políticas culturales del pasado” y por el otro algunas acciones culturales correspondientes a la iniciativa privada se piensan y proponen como “prácticas alternativas” en relación con las políticas culturales provenientes del campo oficial. Entendido el proceso de “lo alternativo” desde esta perspectiva, todas las acciones culturales resultan alternativas en comparación a otra de distinto signo. Es decir, santo remedio para todo: lo alternativo; la sábila y el yodo.

Sin embargo, podemos sospechar que “lo alternativo” pensado bajo esta dinámica se circunscribe estrictamente al dilema de “lo alternable”. De esta manera “lo alternativo” se mantiene fiel al sentido que le impone el diccionario: “una opción entre dos cosas”. Visto desde esta óptica su potencial transformador se limita al horizonte de la alternancia. Esto o aquello; blanco o negro; chavistas o antichavistas, maniqueísmo de moda según la óptica de la política local. Bajo estas premisas ninguna de las perspectivas, tanto la oficial como la privada, propone diferencias y transformaciones esenciales en relación con los procesos vinculados con las acciones culturales que ellos despliegan.

En algunos casos “lo alternativo” se limita a modificar el nombre de la institución y las prácticas permanecen intactas. En otros casos, los cambios se reducen a exhibir las intactas prácticas del pasado en espacios distintos a los que sólo cambian su nombre. No obstante, en ambas perspectivas (oficial y privada) todo sigue igual. No cambia nada. Inaugurando un neoconservadurismo visual enmascarado de sensaciones de cambios.

Éstos manejan la idea de inclusión (de “todos”) a la “izquierda” y la aplican bajo la noción de cultura como espectáculo al estilo “mega-exposición”. Aquellos manejan una idea de inclusión (de “algunos”) a la derecha y la aplican bajo la óptica privatizadora de la mirada, en la cual el espectáculo –al estilo micro en oposición al mega se convierte en valor de status. Ambas perspectivas juegan a secuestrar para sí la noción de lo alternativo y de esta manera logran suprimir el potencial crítico y transformador vinculado





Para:

revista.plus@gmail.com

a los procesos de las artes visuales en particular y los procesos culturales en general.

Ahora bien, “lo alternativo”, desde un punto de vista transformador, no se reduce a lo alterable. No se circunscribe a “optar entre dos cosas” al contrario cuestiona el modelo que hace posible la falsa encrucijada de las dicotomías inmovilizadoras de lo que nunca cambia.

En este sentido resulta importante contextualizar “lo alternativo” desde una perspectiva crítica que permita reflexionar y problematizar sus alcances desde el encuentro con “el otro” (alteridad) y “lo otro” (transformación) como horizontes no sólo simbólicos sino políticos de la experiencia visual. Lo alternativo, pensado desde las políticas culturales aplicadas al campo de las artes visuales, debe ser vivido como lo “alter-activo”, expresión acuñada por el sociólogo español Tomás Rodríguez Villasante, en su ensayo sobre lo alternativo y lo alterable, publicado en el diccionario de terminología científico social por la editorial española Antrophos. Esta definición supone la participación (individuos, grupos, redes y movimientos sociales) para alterar/transformar la(s) realidad(es) cultural(es) que nos albergan. Entonces el dilema no puede circunscribirse a participar pasivamente en tal o cual modelo pseudo alternativo (alterable), sino en la capacidad de construir individual y colectivamente “consensos activos” que nos permitan alterar -abriendo la mirada hacia el otro y lo otro- la conservadora hegemonía de lo que nunca cambia y regularmente subordina e inmoviliza la participación de los sujetos. Si lo alter-activo es alter-acción, entonces, lo alternativo no es lo alterable.

El surgimiento de una acción cultural alternativa no está vinculada a seleccionar entre un abanico de acciones más o menos similares, por ejemplo: “antes me gustaba ir al Museo de Bellas Artes a ver los cuadros colgados en las paredes, ahora prefiero ir al espacio XXX (pseudo-alternativo) ya que brinda más confort y seguridad para mirar los mismos cuadros colgados en las paredes”. En esencia este programa no cambia nada, no altera nada. Lo alternativo implica transgredir las propuestas establecidas hasta transformarlas. Dura lo que deba durar. Lo alternativo debe entenderse como lo alter-activo. Por tanto, no debemos sucumbir a la tentación de definir de manera automática como alternativa cualquier iniciativa de la acción cultural tanto oficial como privada. Debemos ser cuidadosos con los usos y sobre todo estar alerta de los abusos del término. Lo alternativo no se define en la apología sino muchas veces precedido de un ejercicio crítico de reflexión. Lo alternativo debería construirse tomando en cuenta el carácter contextual, las relaciones implícitas de poder; la naturaleza ética y estética de las propuestas; su carácter liberador; las identidades de los actores; sus vínculos con las movilizaciones sociales. Entendido de esta manera lo alternativo no sólo muestra y hace explícita una política cultural de carácter emancipador sino que hace explícita y muestra una cultura política que adquiere sentido y pertinencia en el marco del contexto que la alberga.

Las propuestas de carácter alternativo, indudablemente, se debaten entre los controles del Estado y del Mercado, ambos con mayúscula. Su reto es erigirse frente al mercadeo cultural que las convierten en apéndice de las estrategias de imagen publicitaria de las empresas, muchas veces inhabilitándolas para subvertir los códigos y prácticas visuales constituidas. Asimismo, deben resistir a los mecanismos de normalización, cooptación y adormecimiento burocratizante implícito en las políticas culturales de carácter oficial. Indudablemente el camino para transitar sobre un modelo de rasgos alternativos es complejo. Sin embargo, el contexto venezolano en particular y latinoamericano en general demanda dinámicas que permitan garantizar el ejercicio de la libertad creadora como forma de resistencia. Resistencia a la autocracia unilateral de las políticas culturales, de distintos signos, que no ponen en duda, ni arriesgan sus códigos de representación y se oponen a mirar la realidad más allá de una reducción maniqueísta entre dos cosas, más allá de la estrategia gatopardiana de lo que nunca cambia

Enviar Comentario



Para:

revista.plus@gmail.com

Empty rectangular box for comment input

Enviar Comentario

La ONG un espacio abierto a propuestas alternativas

En el marco del surgimiento reciente de iniciativas culturales de naturaleza independiente el historiador, crítico e investigador venezolano Juan Carlos Palenzuela advirtió que: *"Un lugar extraño, al margen, absolutamente retador, es la ONG"*. Palenzuela con esta afirmación se refería explícitamente a la Organización Nelson Garrido, iniciativa cultural que emerge en Venezuela como respuesta al giro centralista y unívoco de las políticas culturales de carácter oficial, situación que se muestra reforzada por la ausencia de espacios destinados al estudio de la imagen a partir de un claro y explícito proyecto crítico conformado a través de una propuesta pedagógica abierta a la construcción individual y colectiva de saberes y experiencias de carácter alternativo. Es decir, cuyos valores estén centrados sobre la base de las nociones de diversidad, pluralidad, convivencia, compromiso, participación y circunscritos bajo una clara perspectiva de la acción cultural orientada a propiciar la crítica al poder, entendido éste como certeza unívoca, antidialógica y unidireccional, en sus diversas formas y modos de manifestación. En este sentido, la ONG se constituye claramente desde una perspectiva política de evidente signo contracultural. Es decir, bajo una explícita conciencia de la cultura política que subyace y conforma a toda política cultural. Entonces la ONG se centra en el estudio de la imagen fotográfica e indudablemente, a través de su praxis, pretende ir más allá de la fotografía.

La experiencia ONG se construye mediante un esfuerzo individual y colectivo estructurado a partir de una filosofía particular que se resume mediante la estrategia de *"pedagogía de la imagen"* en la cual actúan como principios fundamentales los criterios de calidad, pertinencia y el ejercicio constante de la duda crítica que permita cuestionar las nociones pseudoconcretas que conforman el sentido común que articula, haciendo regularmente invisible al análisis, las complejas realidades que nos conforman y albergan. Dudar como un compromiso ético tal como lo señaló el fotógrafo e investigador español Joan Fontcuberta en uno de los talleres impartidos en la propia ONG: *"Dudar no es sólo un requisito para el conocimiento: es un acto político. Y tiene todavía más sentido esta cuestión en aquellos regímenes de escasa transparencia democrática en los que el discurso propagandístico ahoga toda discrepancia. La verdad no existe pero si existiera sería plural."*

Por tanto, la ONG se convierte en un ejercicio de pluralidad que va más allá de la fotografía para convertirse en el "espacio de aquellos que no tienen espacio", así lo define una de sus tantas premisas de acción. Para entender esta perspectiva tan sólo basta imaginar la diversa confluencia que se da cita en sus instalaciones: transgéneros, fotógrafos, homosexuales, anarquistas, líderes comunitarios, artistas visuales, santos malandros, tupamaros, poetas, chavistas, profesores universitarios, movimientos indígenas, grupos de oposición política al gobierno, bailarines, performancistas, maquilladores, gastrónomos, críticos de arte, conformistas e inconformes, críticos, curadores y curanderos, libros muchos libros dispuestos para el disfrute de todos, una azotea que sirve de sala no convencional para conciertos, danza y teatro, un pequeño taller de artes gráficas, en fin todo un ejercicio de cara a propiciar la diferencia desde la fecundidad productiva del encuentro, de la fricción y del roce. Donde el ejercicio del diálogo se torna en un modo cotidiano de ejercer las relaciones entre los actores sociales. Resulta entonces, un pequeño y modesto espacio para modelar al menos temporalmente las relaciones humanas bajo la impronta del espíritu que clama por el ejercicio de la libertad en un ámbito que garantice simultáneamente la igualdad de sus actores. Ahora bien, diferencia entendida no como moda cultural como fue asimilada durante el auge del multiculturalismo de corte anglosajón durante la década de los noventa, sino como una respuesta ética a la visibilidad contingente y dialéctica que surge en las identidades de cada uno de los diversos actores sociales y culturales que conforman nuestras complejas realidades y que regularmente no encuentran espacio para la interlocución en los discursos y agendas que imponen las prácticas culturales ejercidas por las instituciones tradicionales de corte hegemónico y conservador.

Lo importante en el contexto de la ONG es que nadie apela a principios de certezas unívocas, el pensamiento único no encuentra espacio, ni cabida. En su lugar la noción de certidumbre y sus pragmáticas



discursivas asociadas se constituyen como principios reguladores de las dinámicas relacionales, que se promueven desde una concepción de la acción comunicativa entendida como: dialogal, participativa y emancipadora. De esta manera, las únicas razones son las que se construyen constantemente entre las miradas y las voces de los que participan en el proceso de aprendizaje que supone la ONG como experiencia. Allí la actitud hacia el diálogo se convierte en un ejercicio dialéctico donde, mediante la reflexión crítica y lectura valorativa de las formas visuales que albergan los contenidos que otorgan sentido a nuestras realidades.

Bajo estas perspectivas el funcionamiento de la ONG se estructura mediante una dinámica de redes que se conforman en la medida que se tejen las relaciones que le dan forma. Es decir, son redes que se tejen y se destejen, pero que permanecen en constante interacción y movimiento. Las diversas infraestructuras e iniciativas que se constituyen mediante estas estrategias de acción cultural tienen como característica esencial su carácter flexible y dinámico y obtiene su viabilidad financiera mediante un criterio claro e irrenunciable de autogestión, donde lo vital es garantizar la persistencia del proyecto crítico que le da forma, sustento y sentido; sin ceder a las pretensiones del mercado que todo lo compra sin arriesgar sus códigos y símbolos, sin ceder a las pretensiones del Estado que todo lo compra sin arriesgar sus códigos y símbolos.

A fin de cuenta la ONG se constituye como una experiencia de carácter alternativo ya que de manera explícita se opone a pensar la imagen desde los compartimentos estancos de las disciplinas académicas, o desde el secuestro elitista y arropado de las bellas artes, o desde la perspectiva instrumental de propaganda impuesta por la idea de pensar la acción cultural sólo como elementos del "aparato de control ideológico del Estado", o desde la perspectiva pragmática y adormecedora que promueve el mercado a través de su visualidad mercadotécnica.

La fotografía, en este sentido, no se constituye en un fin. Apenas se erige como un medio y una excusa para abordar y experimentar con nuevas estrategias de organización, para construir y vislumbrar nuevos parámetros de comprensión del hecho estético, para reflexionar sobre el compromiso político y social del creador, para descentralizar y diversificar las iniciativas de carácter cultural, para estimular y catalizar las diversas áreas de la creación cultural. Ya sabemos que no basta con transformar las formas para transformar las realidades. Sin embargo, consideramos que no será posible transformar las realidades si no se asume igualmente el compromiso de alterar las formas. Las políticas siempre acompañan a las poéticas. La cultura desde la visión de la ONG se concibe como transformación: abierto al otro y a lo otro. Entonces, se trata de buscar alternativas transformadoras y no de ambiguas opciones alternables, que permitan comprender y alterar los modos de vida de una sociedad altamente compleja y políticamente polarizada, que a través de las últimas décadas y bajo la dirección de una clase política desdibujada de las realidades nacionales ha sido incapaz de garantizar a los socios, a pesar de la desmesura e hipertrofia de su renta de país petrolero, crecimiento económico y equidad social, política y cultural. Indudablemente la ONG como experiencia alternativa (alter-activa en el sentido que propone Tomás Villasante) establece un horizonte que va más allá de la fotografía.

Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario



Obra artista visual Jo Muñoz, video instalación Tripartito, Cochabamba, Bolivia

Edición de campo: Subvertir la curatoría en Tarapacá

Rodolfo Andaúr

Las diferentes acciones realizadas, actualmente, por los curadores de arte contemporáneo a la hora de publicar y difundir sus proyectos revelan la particular forma en que se desarrolla este “oficio” en distintos puntos del país.

Ante la irrupción de nuevos formatos de difusión y exhibición del arte contemporáneo chileno, la práctica curatorial se asoma como un modelo deficientemente conceptualizado, que poco aporta al desarrollo de las artes visuales en el país.

En ciudades como Valparaíso, Concepción, Temuco, Valdivia y la capital, Santiago, se han impulsado diversas iniciativas –tanto desde el ámbito público como el privado- destinadas a crear, desarrollar y difundir, en la medida de lo posible, estas producciones ligadas al arte.

Lamentablemente, en el resto de las regiones -alejadas de los epicentros culturales-, se exhiben en su mayoría muestras con pocas expectativas para el público, en extremo reiterativas. Incluso en el aspecto museográfico, se presentan serios problemas en el montaje de los objetos exhibidos ya que no existen lugares apropiados ni profesionales que colaboren en los mismos, en síntesis, afectando el patrimonio regional tanto arqueológico como etnográfico.

Estas experiencias para curar el arte¹ y desarrollar la temática de la construcción de infraestructura², tensionan tanto a los espacios de exhibición como a los gestores de escena pero, sobre todo, a los propios artistas quienes son los que efectivamente –a través de sus obras- extienden el trabajo que genera una reluciente edición de campo.

La edición de campo, sin duda, es el ámbito donde se debería centrar el análisis especialmente en aquellas regiones del país carentes de una plataforma generadora de temáticas en artes visuales: museos, centros culturales, centros de documentación, etc.

Pero, ¿qué entendemos por editor de campo³? En pocas palabras, se trata de un concepto que engloba y define el rol que deben jugar los nuevos curadores en los proyectos curatoriales.

Si bien este concepto se ha masificado en Chile a partir de la Trienal 2009, cabe resaltar que la edición de campo, propiamente tal, se viene desarrollando en varias regiones desde hace un par de años.

¿Será la edición de campo un referente indispensable de apoyo a la práctica curatorial?

Personalmente, he aplicado una metodología sobre la edición de campo en la región de Tarapacá, donde –más allá del resultado “visual”- el objetivo que se persigue es que la misma obra, con su propia elocuencia, pueda aportar a una reflexión que rinde culto a todo el proceso curatorial.

Desde hace un tiempo, y aún en nuestros días, se ha discutido largamente sobre el rol que debe cumplir el curador en las políticas de difusión de las artes visuales y los verdaderos conceptos que definen su quehacer.

Si hablamos del quehacer del curador, y sus implicancias en el desarrollo de las exposiciones, es oportuno retomar los dichos de varios investigadores⁴ para reconocer, en primera instancia, el desarrollo y avance de las prácticas curatoriales en regiones como la de Tarapacá.

Esta actual performance del curador, en mi caso, me ha llevado a investigar las cartografías alusivas a ciertos hechos “historiografiados” que se han instalado en tanto referentes ineludibles de la práctica contextual y, por ende, de la edición de campo.

En este contexto, es preciso analizar tres acciones expositivas en las que he realizado la labor de “editor de campo”, todas ellas muy diferentes entre sí: “Fardobella”, “Chullpas” y “Tripartito”. Ellas me han permitido analizar un esquema de trabajo que parte desde el “hecho” a indagar con sus cuestiones formales (in)questionables, hasta la relación estética entre obra y espacio expositivo.

Vender al por mayor.

Fardobella fue un proceso de seis meses de investigación en los cuales me involucro profesionalmen-



Proyecto Chullpas, Colchane, región de Tarapacá.



Obra artista visual Jo Muñoz, video instalación Chullpas, Colchane, región de Tarapacá.



Obra artista Marcelo Ibarra en Fardobella, Iquique.



te con una artista y académica tucumana, Marisa Rossini y con un ex reo y experto en fugas, Marcelo Ibarra.

En un primer momento, Rossini me comenta que ha quedado impactada con la relación extenuante que siente entre el comercio, atraído por el sistema franco⁵, y la vida de los habitantes en la ciudad de Iquique. Los artistas (Rossini e Ibarra) habían analizado a través de un curso de pintura -dictado por la artista tucumana- sus vivencias en la ciudad de Iquique, su entorno geográfico y el mercado del arte, permitiéndoles crear una sencilla inserción como artistas visuales en ese lugar.

Trabajaron en sus respectivas obras visitando diversos lugares de la ciudad: los mercados y ferias, donde se percatan que el fardo –objeto donde se envuelven cientos de artículos importados- se convierte en un importante dispositivo comercial para cientos de iquiqueños que tratan de obtener un salario o, simplemente, generar mayores ingresos a partir de esas ventas al por mayor. Al mismo tiempo, infieren que el fardo se había transformado en un objeto convencional para los habitantes de ese lugar.

En este caso, el objetivo de la funcionalidad del fardo permite a los empresarios enviar cientos de kilos de mercadería dentro de un eficiente almacenaje en metros cúbicos, principalmente de objetos de poco valor que pueden ser prensados y envueltos con tela.

Algunos de los artículos más buscados por los compradores en dichos fardos y que provocan la compra compulsiva por parte de mujeres, mayoritariamente, son carteras de conocidas marcas, muy destacadas en el mundo publicitario, por sus altos precios.

La mayor cantidad de los puestos de venta, disponen para los compradores de carteras carentes de un interesante diseño, pero de igual manera, éstas son vendidas solo por sus reconocidas marcas. Para los artistas esta era una buena forma de re-diseñar algunas carteras, aprovechando las técnicas aprendidas en aquel curso de pintura dictado por Rossini.

Aquellas visitas por ferias y recintos del sistema franco, dan por sentada la relación que ellos buscan simbolizar en sus propios trabajos: cartera como símbolo comercial, un objeto vendible reinsertado en un showroom y, por último, la venta de su trabajo artístico.

Entonces, Fardobella desplaza la mirada desde la venta, a aquellas -por datos recopilados por los artistas - visitas a una antigua feria de barrio, construida en cholguán y metal que alberga en su interior un centro cultural vecinal. Rossini e Ibarra no dudaron en que ese era el lugar más idóneo para montar su proyecto.

Desde luego comienzan los juegos de cómo mostrar la obra y cómo venderla, aprovechando su ubicación dentro de la feria⁶. En síntesis, "Fardobella" es la finalización de una gran obra. Por lo demás, al poner esa reflexión en el tapete, en base a "las carteras" impulsaron todo un movimiento local que lucha para crear redes interregionales que le permitan difundir y gestionar este tipo de acciones visuales.

Indudablemente, Fardobella impulsó a los asistentes a la muestra a plantearse ciertas interrogantes que arman y facilitan este tipo de propuestas: ¿arte o artesanía? ¿mercado o cultura?

Chullparia razón

Opuesto a las carteras, lo ocurrido con Chullpas es diametralmente sincero y abrumador. Aquí la edición de campo fue realizada en el límite Chile y Bolivia, más específicamente, a 10 kilómetros del pueblo de Colchane.

Las chullpas son construcciones de adobe, paja y arcilla que eran erigidas para los difuntos más importantes de la comunidad. Mientras más elaborada era la chullpa, de mayor jerarquía era el difunto en vida y es indudable que cumplieron un papel de culto para el imperio inca⁷.

Además de conocer el origen de su contexto, en el pueblo de Juliaca en Perú, descubrí que en el altiplano de la región de Tarapacá podría encontrar una variedad de Chullpas diseminadas entre los 4.000 y 5.000 m.s.n.m

Es así como comienzo un peregrinaje para investigar los diversos antecedentes que me lleven a conocer la concepción de las chullpas en las alturas de los Andes. Al mismo tiempo que tomo notas de cómo será mi investigación, cuya finalidad era una exposición de fotografías, analizo un mapa para organizar los viajes que me llevarán a visitar archivos y bibliotecas de las ciudades de Lima, La Paz, Sucre, Potosí,

Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario



Obra artista visual Jo Muñoz, video instalación Tripartito, Cochabamba, Bolivia.



Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario

Arica e Iquique⁸.

La cultura indígena del pueblo aymara, en el altiplano chileno, ha poseído en el transcurso de su milenaria historia varias particularidades dignas de ser abordadas por las artes visuales.

A través de la lectura de los extractos de crónicas del siglo XVI, comprendí que los aymaras construyeron las chullpas para proteger la imagen de sus antepasados y educar a sus herederos sobre su importante ritualidad mortuoria presente en ritos actuales. Sin duda, la imagen de una chullpa también tenía la connotación de status.

A pesar que se dejó de construir aquella arquitectura mortuoria de manera ritual, aún se le recuerda en numerosos cuentos ancestrales que me permiten armar una curatoría que visualice una hipótesis en la zona.

Para financiar esta iniciativa, fue necesario postular al Fondart regional⁹ y, previamente, re-estudiar la manera en que se presentaba un proyecto tan radical, sobre todo tomando en cuenta el carácter de los que ya habían sido financiados mediante este fondo.

Para contextualizar mi labor, me pareció imprescindible Dentro recurrir a los análisis de Paul Ardenne y la situación del arte contextual en lugares tan inhóspitos como el altiplano de Chile, donde varios fenómenos ajenos al arte actual corren por el mismo carril de lo que los lugareños definen como arte popular¹⁰.

Por consiguiente, convoqué al fotógrafo Michael Quezada y a la artista visual Jo Muñoz. Ellos, tomando en consideración la puesta en escena de aquella insensata frontera y sus respectivas sensibilidades como artistas visuales, reflexionan sobre la estrecha vinculación entre las prácticas funerarias y las mentalidades religiosas, culturales y étnicas de una sociedad como la aymara, ya que, como ha sido explicado por la arqueología, el significado de "chullpa" en ese idioma alude a la forma en como se practicaba el sepelio y, por otra parte, apunta a definir algunos aspectos ligados a su funcionalidad como adoratorio¹¹.

En el mismo lugar seleccionado para la exhibición, se lleva a cabo cada 15 días una feria que une la frontera chileno-boliviana. De esta manera, con toda esta idea tozuda del arte contemporáneo existe la posibilidad de corroborar in situ cómo el mundo andino "edifica" prácticas que guardan una íntima relación con las estructuras de poder y, sobre todo, para el mantenimiento de la interacción social de algunos lugares.

No obstante, por muchos años en nuestro país se ha estudiado esta geografía con una macabra percepción decimonónica, basada en fijar una errada posición del hombre andino, que en lo ordinario, se traduce hacia un naturalismo biologista que citaba a Darwin y sus mejores razones, imposibilitando así una correcta comprensión de su entorno.

Jo Muñoz, buscando la no cita darwinista decide tomar clases de telar aymara, se encuentra en la ciudad de Iquique con Vilma Mamani, otrora tejedora de los andes, quién decide emigrar a la ciudad producto de los "problemas locales contemporáneos"¹². Paradójicamente, Jo Muñoz escucha de parte de Vilma los relatos de un hermano fallecido producto de la chullpa. Esto da pie para un relato visual en idioma aymara y en español. Ese relato de la vida de Vilma en el altiplano no había sido antes documentado y era la oportunidad de que fuera "escrito" por una cámara y transmitido por una pantalla de LCD en Colchane a los antiguos jilatas –hermanos- de la comunidad que había abandonado hace unos años.

Naturalmente, las chullpas fueron hito ideal de encuentro, frontera y límite de las conductas sociales de un pueblo altiplánico. Al mismo tiempo alude a su propia cosmogonía, como una divisa territorial evidente en contacto con la pachamama.

Ahora, dentro de nuestra idiosincrasia existe una mirada lisérgica hacia este tipo de ritualidades milenarias que permite, indisolublemente, la elaboración de una importante alocución necroteísta que se entremezcla con el relato de Jo Muñoz y su video instalación, con telar incluido, que apunta "el hito al otro estado". Para la ritualidad de nuestro época, la edificación mortuoria del pueblo aymara puede, sin embargo, explayar una socialización efectiva para reforzar la figura perpetua del poder, contenidas en ciertas imágenes que permiten el reencuentro con el mas allá. A estas alturas, el mito y la leyenda sobre la muerte nos conduce, necesariamente, a nuestras propias prácticas visuales, esa que necesitamos



para crear prospectos sistemáticos de nuestra labor plástica, desde aquel lugar, con todas las herramientas metafóricas y textuales, para componer la conexión con el arte actual.

Por otra parte Michael Quezada se dedica a investigar los artículos que son vendidos en la feria de Pisiga, pueblo que se encuentra en territorio boliviano y como diseñador gráfico de profesión, incansablemente busca mantener una relación militante con el diseño para originar y mostrar su trabajo audiovisual.

En su obra es importante el rescate que establece entre las reconocidas normas de comercialización en la frontera –desde como vender a como cambiar pesos chilenos en pesos bolivianos- dispuestas en un sin número de imágenes que se entrelazan con los brebajes rituales –pusitunka- y, por supuesto, las montañas. Pero, muy importante, su obra es infructuosa a la hora de diseñar algunos elementos de la ritualidad vital de esta cultura: la relación con el agua.

Con justa razón, deseamos enterrar ciertas estructuras visuales ¿por qué no? Reflexionar desde este punto del planeta, mirar a través del vano-hueco en la Chullpa que sirve de puerta o ventana, que el mismo requiere de una necesaria oxigenación como ayuda para la ejercitación de nuestro órgano estructurante de ideas, pensamientos y deseos.

Últimamente, los obras plásticas realizadas por los patrones-rectores de nuestra contemporaneidad no reivindican las formas cautelares de las mismas. Desde distintos puntos del país, erróneamente a veces, apuntan a su leve espacio, ya saturado de imágenes.

Hoy en día, este mundo mediático y con cierta convulsión por la conectividad, observa en ciertas imágenes de políticos y líderes de opinión algunas construcciones de monumentos basados en personajes y situaciones que han significado una tortuosa experiencia visual de la ambigüedad, el descalabro y los respectivos abusos de poder.

Incluso puedo hacer mención a la teoría scheleriana que relaciona el sentido que tendría esta cosmovisión sobre la propiedad fundamental de un “ser espiritual”. Pero aquellos postulados se basan en independencia, libertad y autonomía existencial, conceptos que tristemente, desde mi percepción, no hemos encontrado en planteamientos visuales en la región. ¿El mundo andino tendrá la respuesta?

Nuestra Triple Frontera.

Por último, para inaugurar los corredores culturales desde la ciudad de Iquique hacia el norte de Argentina, sur del Perú y Bolivia, en este último país se llevo a cabo en el mes de mayo del presente año -en el centro cultural Martadero en la ciudad de Cochabamba- la residencia artística de la artista visual Jo Muñoz.

La artista desde su vida en la ciudad de Santiago tenía la inquietud de realizar un viaje entre el paisaje literal de nuestra frontera norte, la ciudad de Arica, y las alturas de hito tripartito en Visviri.

Además, tomando en cuenta las lecturas sobre la investigación del académico Sergio González Miranda (“Arica y la triple frontera”) nos percatamos que comúnmente, cuando visitamos nuestros límites, la apología de ese pasado ensimismado por las diferencias geopolíticas, nos entrega un cúmulo de hechos e historias que difícilmente lograron reunirse bajo un solo lema. Ahora, esos antecedentes no han reparado en las remarcadas interpretaciones acerca de la importancia de “aquella historia” que por sobre todas las cosas nos une, desde hace ya por lo menos, un par de siglos. Este dato es fundamental para desarrollar y dar comienzo a el o los proyectos denominados: “corredores culturales”.

Los reparos e ingenierías de marca mayor para reparar los problemas transfronterizos de los últimos años, entre nuestras conciencias patrióticas, nos invitan a recobrar la confianza en lo eficientes que podrían ser los reparos –de esta historia- para un alborozo porvenir.

La triple frontera debe, por una parte, ser vista como un lugar de reencuentro, y por otra, realizar una incesante filiación de los arraigos locales que permiten construir caminos de comunicación pertinentes.

Con el transcurso del tiempo, la trama limítrofe de Bolivia, Perú y Chile se asemeja a la de una gotera domestica. Ante esto, la artista Jo Muñoz decide que para hacer gotear aquel sistema, que también emite un ruido constante, debe impulsar el intercambio de baldes con pobladoras que lo utilizan en su vida diaria.

Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario



Obra artista Marisa Rossini en Fardobella, Iquique.

Para:

revista.plus@gmail.com

Por lo tanto, visto desde la edición de campo, para reparar esa incomodidad que significa una gotera y, además el gasto que ella representa para nuestros bolsillos, no solo debemos percatarnos que sea un desperfecto momentáneo de la cañería, sino que también, revisar las reales implicancias que puede tener esa rotura no reparada sobre el mismo lugar.

Con estas acciones que incluyen un video instalación del viaje de Jo Muñoz desde Arica a la triple frontera se arma una función axiológica de la imagen de aquel círculo con tres espacios limitados pero nunca separados.

Jo deja claro que la presentación de su cañería seguirá goteando y, en definitiva, con la información actual leída en los medios de comunicación, sabremos por donde sale más agua en ese tripartito. Imperecederamente, esa agua desdobra y despeja todos los sistemas sociales, políticos e históricos alguna vez realizados para reflexionar sobre la práctica curatorial y lo que en definitiva es la edición de campo.

Dicha edición, envueltas en estas acciones, revela su mismo refuerzo de lo que realmente se debería hacer para/con las artes visuales y finalmente provoca y sentencia al curador transformandolo en un sujeto siempre en tránsito que adquiere su saber en un paisaje sin fronteras¹³.

¹ Concepto utilizado por Félix Suazo en la ponencia "Curar el arte, curar el país". XIV Feria Iberoamericana de Arte, FIA, Venezuela, julio 2005.

² Mellado, Justo Pastor. El curador como productor de infraestructura. Concepto que explica el autor cuando se intentan construir referentes categoriales, asentados en el trabajo documental y la revisión historiográfica. www.justopastormellado.cl

³ Término inserto a la Trienal de Chile 2009 e intensificado por Justo Pastor Mellado en "editores de campo y escenas locales en la trienal de Chile". www.justopastormellado.cl, Santiago, 25 agosto 2009.

⁴ Muchos críticos y curadores independientes han reflexionado en los últimos diez años en torno al quehacer del curador como Mari Cramen Ramirez, Félix Suazo, Gerardo Mosquera, Ivo Mesquita y Justo Pastor Mellado, por nombrar algunos.

⁵ Centro de negocios creado por DFL 341 el año 1975 con el propósito de apoyar el desarrollo económico en la zona norte, lugar cercano a las fronteras de Perú, Bolivia y Argentina.

⁶ Sobre todo a partir de la década de los 80, varios filósofos, entre ellos Arthur Danto, comentaron el valor que tenía un artista para calificar banalidades cotidianas y exponerlas como obras de arte.

⁷ Las chullpas cumplieron el papel de culto del gran imperio inca, potenciando otros espacios rituales o ceremoniales como los cerros, quebradas y planicies, ligados a la geografía del mismo lugar.

⁸ Específicamente, comienzo a revisar crónicas de los investigadores del Instituto Francés de Estudios Andinos, donde la antropología y la historia habrían determinado que las chullpas fueron un símbolo de poder dentro de la identidad en torno a la "muerte". En la Universidad Católica de Lima encuentro una crónica del siglo XVI escrita por el historiador del Perú Pedro Cieza de León, que dice lo siguiente: "Apartados destes edificios [de Tiwanaku], están los aposentos de los Ingas, y la casa donde nació Mango Inga hijo de Guaynacapa. Y están junto a ellos dos sepulturas de los señores naturales deste pueblo, tan altas como torres anchas y esquinadas, las puertas al nacimiento del sol" (Sic.). Otra publicación sobre las chullpas en conjunto con la conversión de los indios en el Perú, exactamente del año 1588 comunicaba lo siguiente: "Solían los curacas principales, cuando moría algún principal curaca, hacer que en el aposento del muerto se encerrasen las mancebas que habían sido de aquel que estaba muriendo. A las cuales las cercaban otras mujeres; dándoles a comer coca y a beber acua, las hacían morir borrachas y ahogadas desta comida y bebida, diciendo "come, come y bebe presto y mucho, que has de ir a servir al malco —que quiere decir 'señor'—; está de partida y has de ir a servirle allá donde va; que, si tú no vas, no lleva quien le sirva". Y así mataban a muchas, y las enterraban con ellos en sus sepulcro" (Sic)

Enviar Comentario



⁹ Al respecto, se recomienda leer los postulados de Jorge Sepúlveda o el texto de ACA que analiza los pro y contra de esa área tan polémica de financiamiento, disponibles en www.arteycritica.org y www.curatoriaforense.net

¹⁰ Esta teoría incluso es abordada por el teórico paraguayo Ticio Escobar en su obra "el mito del arte y el mito del pueblo" Metales Pesados, Santiago, 2008.

¹¹ Además, los artistas habían estudiado la idea de un adoratorio, un lugar apropiado y momentáneo para 3 horas de exhibición en una zona con posibles lluvias intensas y temperaturas que fluctúan, en promedio, entre los -5 y 20 grados a 4.000 m.s.n.m.

¹² En la región de Tarapacá se entienden como problemas relacionados con el mercado presentado a través de ZOFRI.

¹³ Reyes Palma, Francisco. Revista Curare, julio-diciembre, 2003 N°22, México, p.121.

Para:

revista.plus@gmail.com


Enviar Comentario



En el aquí y el ahora de la práctica artística local


David Romero Torres

Si el término “arte contemporáneo” consigna no sólo el horizonte histórico de la vanguardia tardomoderna, sino que ante todo señala la experiencia del presente, del ahora, pues bien, ¿qué clase de procesos y articulaciones potencian el *aquí y el ahora* de la producción artística que se desarrolla en la ciudad de Concepción?



Me refiero a la identificación de ciertas zonas de criticidad que, artistas y colectivos artísticos de nuestra región, exploran e intervienen en orden a una serie de recursos. Esto se hace patente, por ejemplo, en el evidente vuelco de la práctica artística hacia el espacio urbano; en la preocupación por dotar al arte de una significación cultural o social, y no meramente “estética”; en la asociación transdisciplinaria para llevar a cabo propuestas, lo cual permite a los artistas establecer mediaciones productivas con otros agentes culturales o sociales; en la operación simultánea de prácticas y recursos antes claramente compartimentados: gráfica, fotografía, instalación, producción objetual, performance, etc. De este modo, es posible apreciar un flujo creciente de procedimientos que dotan a nuestro medio artístico de un carácter complejo, en alguna forma equivalente a la realidad de ciertos circuitos latinoamericanos. Pero entonces, ¿cómo es posible identificar el desarrollo de propuestas artísticas contemporáneas, cuando los procesos de modernización cultural han sido precarios o incompletos en nuestra región?

Básicamente, la pregunta apunta a evaluar las condiciones en que emerge un conjunto de propuestas al interior de un campo artístico que siempre acusó la falta de una trama institucional consistente (musealidad, circuito galerístico, medios de crítica, coleccionismo, etc.). Ahora bien, es preciso advertir que esta realidad “incompleta” es propia de toda escena artística latinoamericana, y se encuentra asociada a los particulares desajustes que arrastró el proceso modernizador en cada una de las regiones de América Latina. En este sentido, el acontecer de la producción artística contemporánea en la ciudad de Concepción puede ser analizado respecto a ese trasfondo que le es propio, pero no en función del vacío o la precariedad, sino por el contrario, en orden a las posibilidades que emergen cuando los artistas exploran otras vías de producción y valoración. De este modo, en relación al carácter particular de la producción artística contemporánea que acontece en nuestra región, podemos identificar la relación activa entre una serie de prácticas y las estrategias de autogestión que le son propias; en dicha articulación, se han instalado *condiciones de posibilidad, vías alternativas de producción y valoración* que es preciso cotejar.



Un aspecto interesante en esta coyuntura dice relación con la auto-organización de los productores visuales y la presencia de agrupaciones artísticas que conforman plataformas de trabajo colectivo. En dicho cruce se visibiliza la emergencia de un marco relacional de trabajo en donde se juega de forma más problemática el viejo principio de la autonomía artística; digamos, de forma más productiva, pues ¿cómo cotejar nuestra autonomía (individual, artística), si nunca la hemos sometido a un plano de vinculaciones en donde ésta se vea remecida y, en consecuencia, reafirmada? En tanto condición básica del accionar político del arte, la autonomía es siempre un margen de maniobra situado en la contingencia, se trabaja en la fricción y el intercambio constante, nunca obedece a un estado de pureza absoluta. De este modo, iniciativas y agrupaciones que fomentan la interacción entre pares y con el campo abierto del espacio social – como es posible apreciar en las acciones que desarrolla el colectivo penquista *octava mesa de artes visuales*¹, posibilitan nuevos territorios de significación para el arte y contribuyen al reconocimiento de la escena local en su carácter autónomamente articulado.

En lo que toca al diálogo con la administración cultural, esta autonomía colectiva puede materializarse en prácticas instituyentes que estén capacitadas para plantear pronunciamientos globales respecto



de las políticas culturales de carácter público. De ese modo es posible sortear la nula incidencia de los productores visuales en estas instancias, y superar una discusión siempre remitida a defender parcelas individuales de “libertad creativa”. Todo esto no deja de comportar un problema complejo, pues, entre otras cosas, se trata contrarrestar el efecto de gubernamentalidad cultural que recae sobre zonas del campo artístico chileno, el cual dice relación con el asentamiento de lo que podríamos denominar como “síndrome de dependencia institucional”, es decir, escenas artísticas que acusan una debilidad de campo al estar en gran parte constreñidas al subsidio o aprobación de los recursos que cada año entrega el Fondart. Así entonces, este nuevo horizonte de relaciones artístico-institucionales – en el cual la autonomía aparece como índice prioritario, no es sino un desafío ante el cual también se medirá el nivel de complejidad de las prácticas y posiciones que forman parte de la escena local.

Siguiendo en el plano de las experimentaciones y los modos de hacer que atraviesan la práctica de artes visuales en la región, es posible advertir una participación más activa en las dinámicas de contacto que hoy movilizan al arte contemporáneo global, cuestión que involucra a su vez el debilitamiento de las retóricas identitarias de tono esencialista que hasta hace no mucho tiempo atrás dominaban las concepciones de producción y recepción estética. Y no podría ser de otro modo, si la creciente disposición de plataformas comunicativas ofrece a los artistas un circuito abierto de conocimiento y unos medios de interacción frente a los cuales ya no es posible reproducir el carácter retraído del territorio propio ni impedir el total acercamiento e interconexión con lo que ocurre en los extramuros de la cartografía local².

También, este grado de interacción se encuentra en línea con renovadas formas de proyectar el trabajo artístico hacia a su significación social y cultural. En este sentido, resulta interesante observar la emergencia de prácticas cuyo margen de acción no se constriñe a los espacios de exhibición y recepción convencionales, transformando a la ciudad en “vector de permanencia” para una diversidad de procedimientos simbólicos que remueven críticamente el modo en que vivenciamos cotidianamente el espacio público. Así entonces, el carácter público y contextualizado del arte – y con esto me refiero a un espectro amplio, cruzado por la praxis social, la ciudad, los imaginarios populares, etc. – se presenta como un ámbito que ha sabido ser problematizado activamente por un conjunto importante de artistas en la región, forzando a su vez la apropiación de medios en donde la práctica artística es posible de ser reconocida y valorada. Todo ello generando marcos, situaciones, al interior de los cuales la experimentación simbólica permite generar planos de significación que en algún grado tensan las formas de encuentro establecidas, haciendo factibles nuevas formas de socialización y subjetivación.

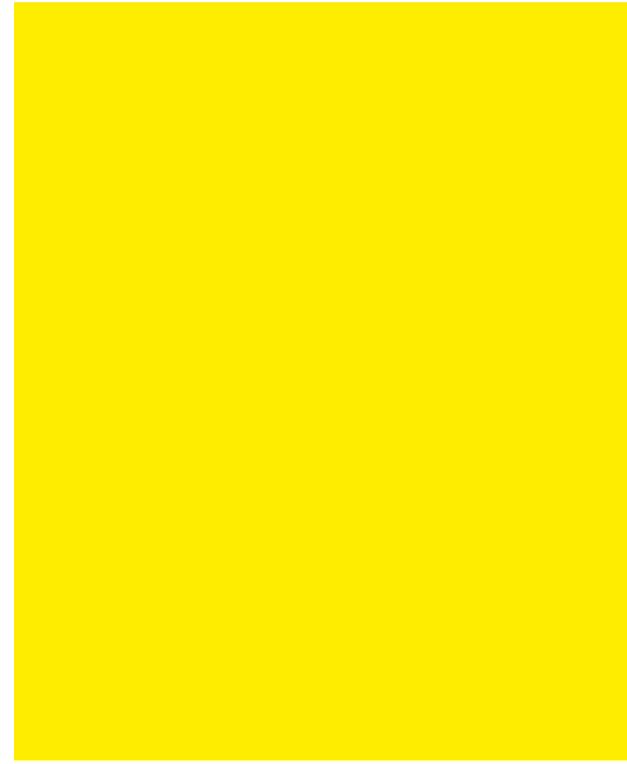
Todo esto lo menciono solamente a la manera de un índice que precisa ser abordado con mayor complejidad, y más aún cuando, por ejemplo, el periodismo cultural de nuestra región acusa una sostenida incapacidad para identificar y cotejar los niveles de significación que le caben a la serie de procedimientos inscritos en la dinámica antes mencionada. Lo anterior nos lleva, en último término, al rol que juegan las iniciativas editoriales orientadas a producir y difundir conocimiento en torno las manifestaciones artísticas contemporáneas; *Revista Plus* es una de las publicaciones locales que apunta en esta dirección, con particular interés en aquellos procesos de articulación e intercambio que se proponen subvertir la pauta hegemónica del sistema artístico actual; por otro lado se encuentra *Animata: edición de artes visuales*, publicación que desde la experimentación gráfica y últimamente incorporando ensayos escritos, presenta, en palabras del editor Carlos Valle, “una lectura de arte contemporáneo basado en la problemática de circulación de obra”³.

Con todo, y para finalizar el planteamiento de las problemáticas aquí esbozadas, creo que igualmente se hace necesario potenciar el ejercicio crítico como herramienta de análisis y valorización del arte contemporáneo local; en ese plano, iniciativas editoriales u otros soportes de escritura aportan a la composición de una esfera pública del arte que se renueva activamente en el disenso y en el debate abierto, saltando las convenciones que aún hablan del fenómeno artístico como una esfera idealizada

Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario



Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario

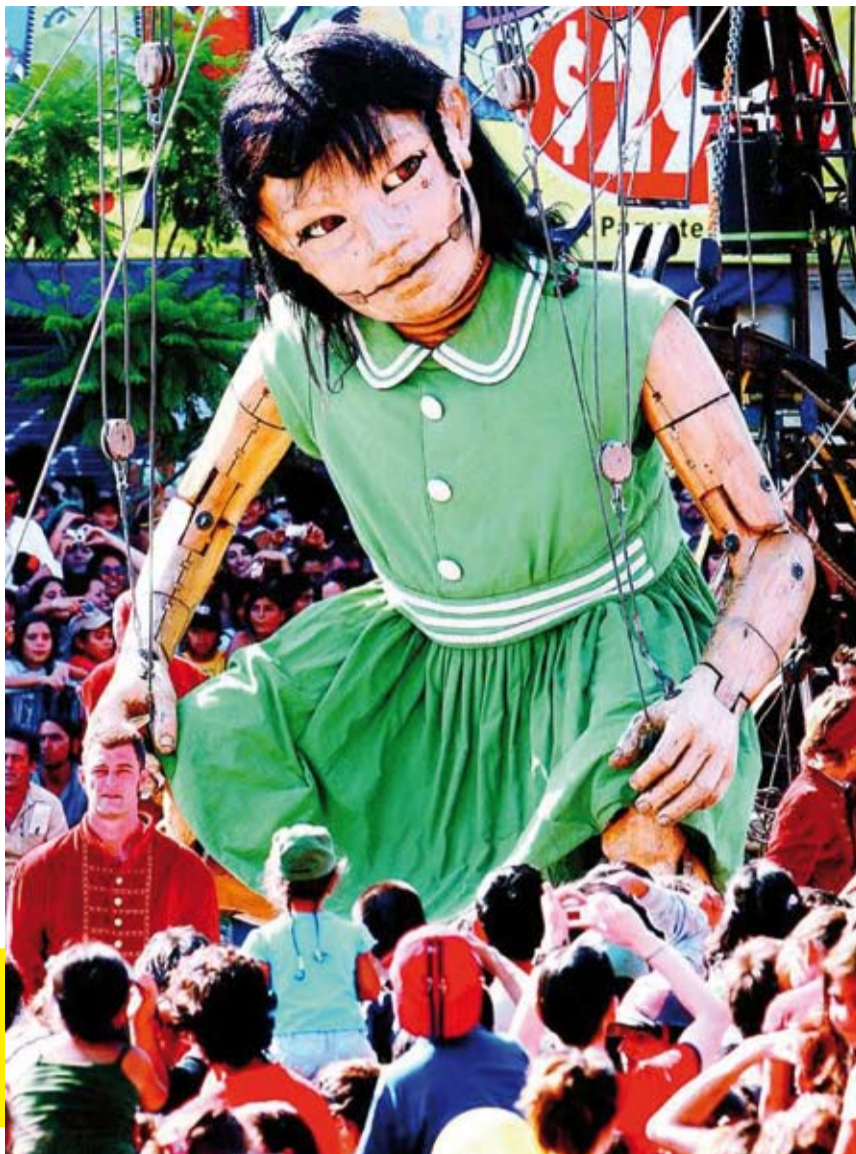
y separada de su significación política, social y cultural. Tomar la palabra, darle curso a la acción, pasa entonces por la puesta en función de soportes que hagan circular y transferir el debate y el diálogo. Contra toda concepción idealista del trabajo cultural, la puesta en juego de estas plataformas reflexivas debe procurar un dialogo transversal de definiciones en donde la interpelación mutua propicie la anudación de una masa crítica consistente; debe, en definitiva, articularse en relación con una trama múltiple de prácticas y focos discursivos.

¹ <http://octava-mesaartesvisuales.blogspot.com/>

² Una iniciativa local en actual desarrollo y que apunta en esta dirección es el proyecto “TLC. Tráfico Latinoamericano Concepción”, una plataforma web dispuesta para generar intercambios y contactos entre artistas, organizaciones e iniciativas vinculadas a la práctica artística contemporánea en Latinoamérica. Para mayor información sobre el proyecto visitar el sitio: www.proyectotrafico.org

³ Cabe mencionar también, como evento editorial aglutinador de discursividades locales, la publicación de *Tráfico Doméstico. Arte y pensamiento* (2008), proyecto editado por Marcelo Sánchez Rojel y que recoge reflexiones contenidas en un seminario de carácter interdisciplinar. También *Revista Mocha*, publicación que ofrece una reflexión ampliada a la diversidad de manifestaciones culturales que se desarrollan en la región.

La Pequeña Gigante. Festival de Teatro Stgo. a Mil. enero de 2007 en Santiago de Chile.



Textos de Batalla

Justo Pastor Mellado

Alrededor del 20 de abril salió de la imprenta *Textos de Batalla* e hizo su ingreso al circuito editorial conducido por Metales Pesados. No es indiferente, en Chile, hacer caso omiso del referente editorial. Lo real es que el libro inserta la arquitectónica de su editorialidad, en una escena polémica determinada. ¿Cuál sería esa polémica? Intento delimitar su alcance y su mecánica de funcionamiento a partir de un deseo constructivo que he designado como plan de desarrollo de escenas locales de arte contemporáneo. En el entendido que el énfasis ha sido puesto en la necesidad de plan y en el deseo de inscripción de una intensidad simbólica local determinada. El arte contemporáneo resulta ser simplemente un re-encuadre de la producción de imaginarios locales, marcados por la usura de las instituciones de enseñanza y de extensión universitaria. Así las cosas, la escena chilena se consolida como aquello que ya en 1941 describió Siqueiros, en un texto muy poco leído, al que ya me he referido con anterioridad, como un arte de profesores. De modo que el primer objeto a demoler en términos analíticos resulta ser este arte de profesores, y de paso, poner en duda la legitimidad de existencia de las instituciones de reproducción de un saber del arte que ya nada tiene que ver con su desarrollo, sino con la representación del ejercicio académico como plataforma sustituta de un mercado sectorial en el gran mercado de la educación superior.

Imaginar una bienal o una trienal en Chile, supone conducir la producción institucional que su montaje significa, hacia este debate, con el propósito muy claro de intervenir en la recomposición de coordenadas de la escena y desplazar el eje del arte de profesor hacia el eje del arte relacional, en su definición más simple. Es decir, más allá de lo que Bourriaud mismo pudo imaginar al producir las condiciones de un nuevo arte político decorativo. ¿De qué se trata, entonces? De recomponer vínculos micro-sociales entre los cuáles se encuentran reguladas las relaciones propias e impropias entre artistas. En el sentido que los artistas entendidos como comunidad padecen de las características que definen a las poblaciones vulnerables y exhiben una indigencia montada para servir como obra alternativa destinada a acelerar sus condiciones de carrera. Sugiero la pertinencia de distinguir entre inscripción y carrera. De modo que el debate sobre la delimitación de las funciones reparatorias del arte en escenas precarizadas debe superar las demandas gremiales, para instalarse en las fronteras del deseo político de recomposición comunitaria. Lo cual define qué se puede esperar de una bienal o de una trienal en un país como Chile, que padece de una des-inscripción endémica, en lo que a arte contemporáneo se refiere, tanto hacia adentro como hacia fuera.

En *Textos de Batalla*, el primero de ellos fue escrito para poner de relieve el deseo de una bienalidad que no reprodujera las condiciones de la crisis del modelo que la sustentaba, sino que abriera perspectivas nuevas de intervención de esa zona ambigua que se expande entre el campo artístico y el campo social. Fue escrito y subido a la red el 27 de marzo del 2006 y se refería a los efectos de un coloquio organizado para “dar sentido” a un fracaso expositivo. Jamás, en mi vida, había montado tan mal una exposición. De lo cual, obviamente, había que sacar conclusiones sobre cómo no hacer las cosas, sabiendo de antemano que las cosas no se hacen de un determinado modo. Pero que por una incorrecta evaluación de las posibilidades de acomodo de espacios satisfactorios para acoger un montaje pensado inicialmente para otra situación, se termina sacrificando la perspectiva formal invertida en el diseño y concepción original del proyecto.

Una de las ventajas de mi trabajo es que no me defino como un organizador de exposiciones y que los logros en un terreno compensan las burradas que se comete en otros lados. Es así como *La letra y el cuerpo*, re-posición del envío chileno a la 5ª Bienal del MERCOSUR, fue un fiasco de montaje. Lo cual no pone en duda la pertinencia del envío, concebido para ser montado en octubre del 2005 en Porto



Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario

Alegre, sino que demostró que una re-posición suele tener resultados dudosos si no se reproduce en un mínimo de rango las condiciones originales de montaje. No fue el caso. No hay en Chile experiencia en montajes específicos para obras complejas de arte contemporáneo. Suele haber exposiciones patrimoniales con muy buena construcción de vitrinas, donde los arquitectos terminan “teniendo ideas” de cómo hacer montajes autorales.

Sin embargo, esta exposición fallida que tuvo lugar en el CCPLM, me proporcionó la ocasión para montar dos iniciativas: la primera, fue la edición de un catálogo cuya escritura fue programáticamente concebida, y la segunda, consistió en el montaje de un coloquio. Pero aún así, el efecto compositivo que buscaba no fue percibido por los propios agentes del sistema artístico. Aún hoy día pienso que los propósitos planteados en el catálogo *La letra y el cuerpo* siguen vigentes. En ello se asienta mi decepción acerca del actual estado de la escena.

Ahora bien: lo realmente significativo fue el montaje del coloquio, que fue planteado con un doble objetivo. Primero, el de afirmar una política de archivo para el arte chileno; segundo, el de instalar la pregunta sobre la necesidad de una bienal para Chile. Ambos objetivos fueron alcanzados. Esto es lo que resume el primer texto del libro, que fue subido a la red el 27 de marzo del 2006.

El último texto que confirma y cierra la selección del libro fue subido a la red el 27 de enero del 2009. De modo que éste se monta editorialmente entre dos límites temporales que señalan, a su vez, la intensidad de los ejes problemáticos; a saber, el primero, sobre las condiciones para una bienal chilena, y el segundo, sobre la colusión entre jefatura y gabinete, conducente a producir el naufragio conciente de la trienal que se había logrado montar como proyecto de intervención de lo público.

El título *Jefatura y gabinete* cierra una secuencia ofensiva iniciada en noviembre del 2008, en el momento en que asisto a un coloquio en México donde se pronuncia el nombre de Insulza, ex ministro del interior y actual secretario general de la OEA, para ejemplificar casos acerca de lo que se puede esperar de la clase política y del Estado respecto de reparaciones políticas. Desde allí, los nombres de personeros de la ficción política ingresan en la narrativa de una anomalía literaria certera. *Jefatura*, en tanto palabra, remite a la trama tribal que sostiene la distribución reproductiva de los roles subordinados. Pienso, al respecto, en el valor diagramático de la jefería guayaqui en los ensayos de Pierre Clastres sobre la desgracia del guerrero salvaje.

¡Pero no! Esta jefería que me hace trabajar corresponde tan solo a la tribalidad de funcionarios intercambiables sobre una trama de maltrato permanente. En cambio, la palabra *Gabinete* enciende las más sombrías ensoñaciones, en quienes solo poseen virtudes ventrílocuas, que manifiestan el valor adquirido por la función de pliegue.

Desde allí desarrollé una hipótesis acerca de las condiciones del secretario político cuyas facultades solo le permiten llegar a ser mayordomo de Palacio. Trasladando la escena desde Palacio a Cultura, con el respeto de todas las proporciones, este mayordomo realizaba tareas propias de un jefe de gabinete, disponiendo de un número de recaderos de diversa dimensión y peso político, llegando a construir en torno suyo una “corte-kuma” operando como entorno defensivo de una autoridad superior cuya garantía siempre le vino desde fuera del propio gobierno. Lo cual me ponía indirectamente en la mira de los poderes fácticos que operaban como soporte de la pre-candidatura del propio Insulza, cuya condición de conserje le impidió superar el deseo de ser Príncipe. Es decir, que la pre-candidatura remitía a ser el síntoma desfalleciente de un modelo de comportamiento político que estaba en el origen de la corrupción blanda que sostiene a la gobernabilidad de la Concertación, como proyecto literario.

En este campo, Insulza ni siquiera se constituye en personaje, sino que adquiere el carácter de soporte nominal de una función orgánica que consiste en *continuar en el gobierno, pero por otros medios*. De



Diagrama Trienal de Chile / Bajo el concepto de Justo Pastor Mellado.

ahí que existan ministros que solo proporcionan el formato para las agendas de otros que, desde fuera, producen la legitimidad interna. Siendo éste el terreno en que se articulan dos disciplinas universitarias que han experimentado un aumento de densidad en su estructura: la teoría literaria y las ciencias de la administración pública.

Entre el primero y el último texto del libro transcurrieron 34 meses. Tiempo suficiente para que la jefatura de gabinete pudiera montar su programa de desnaturalización del diagrama inicial de un proyecto destinado a realizar las tareas que ninguna repartición del Estado podía asumir: fortalecimiento de las escenas locales, promoción de la formación de archivos y recuperación de experiencias limítrofes entre prácticas de arte y prácticas sociales. Así planteadas las cosas, la arquitectónica del libro se concibe como una respuesta política destinada a intervenir en un debate sobre la preservación de las autonomías ciudadanas, contra la corrupción analítica implícita sobre la que se sostiene la episteme ministerial.

En esta coyuntura, para describir y abordar el análisis pormenorizado de momentos pregnantes en el seno de la escena plástica chilena, he recurrido a la frase de Umberto Eco que encontré en su introducción a la edición francesa de *La guerre du faux*: "Los periódicos son hoy día el diario íntimo del intelectual y le permiten escribir cartas privadas muy públicas".

Ya habrá que saber quien es el destinatario específico de estas cartas, escritas para ser leídas en el envés de la soledad maquiaveliana que he mencionado en algunas entrevistas, refiriéndome a una plataforma metodológica que compromete el lugar desde donde la teoría menor que sostengo se enuncia, para proyectar una mirada hacia el exterior de sí misma, como si fuese algo cuya conciencia no fuera suya, hacia el lugar donde la teoría se pone a prueba.

En *Althusser, el infinito adiós*, Emilio de Ipola hace una precisión que es de mi total conveniencia, sobre todo porque se conecta con el prefacio que Fernando Castro Flórez escribe para *Textos de Batalla* bajo el título la continuación de la política por otros medios. ¿Cuál es ese exterior donde la teoría se pone a prueba? "Ese exterior —confirma de Ipola— no es otro que la política efectiva, la praxis política obrando sobre la coyuntura, sobre su referente en el aquí y ahora". Es en este contexto que la **escritura** adquiere la forma de un **discurso político preformativo**, como lo señala el propio Maquiavelo en la mitad del capítulo quince de *El Príncipe* cuando plantea el problema de la *verita effettuale* de la cosa por sobre la imaginación que los hombres suelen hacerse acerca de la naturaleza de las instituciones y del rol que éstas los hacen jugar. Respecto de esta situación, no es la imaginación en sí misma la que ha sido puesta en duda, sino el propio estatuto del saber acerca de los deseos de un pueblo. Para elaborar su estrategia argumentativa, el recurso a los Antiguos es de rigor. Cada cual sacará a relucir los Romanos de su conveniencia. Es lo que plantea Marx, luego, en los primeros párrafos de *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*. ¿Por qué, para realizar la misión de su tiempo, las clases ascendentes requieren vestirse con el ropaje de épocas anteriores?

Escribir sometiéndose a la prueba de lo político es poner en relación la literatura y la filosofía política, justamente, para poner en situación de excepción el estatuto de la ficción. Pero menciono dos adjetivos que adquieren relevancia crucial: literatura menor y filosofía segunda. Los aílo como lo menor y lo secundario en la determinación de lo nominable como escena de fuerzas, donde cada fuerza debe ser descrita en sus ensoñaciones; es decir, en el poder de su imaginación, por sobre las consideraciones analíticas destinadas a proseguir con el mandato interpretativo de la *verita effettuale*.

En todas las entrevistas que me han hecho acerca de la aparición de Textos de batalla, declaro que la crítica de arte es la continuación de la filosofía política por otros medios. Es decir, de la vigencia de mi particular teoría menor. Ya lo he mencionado en otras ocasiones: la *teoría menor* proviene de un chiste de Lyotard, en el que señala su aprecio por la filosofía griega de Asia Menor. Es así como se escribe, siempre, desde un cierto exilio. Siempre nos situamos en el *asia menor* de nuestro pensamiento, por-

Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario



Para:

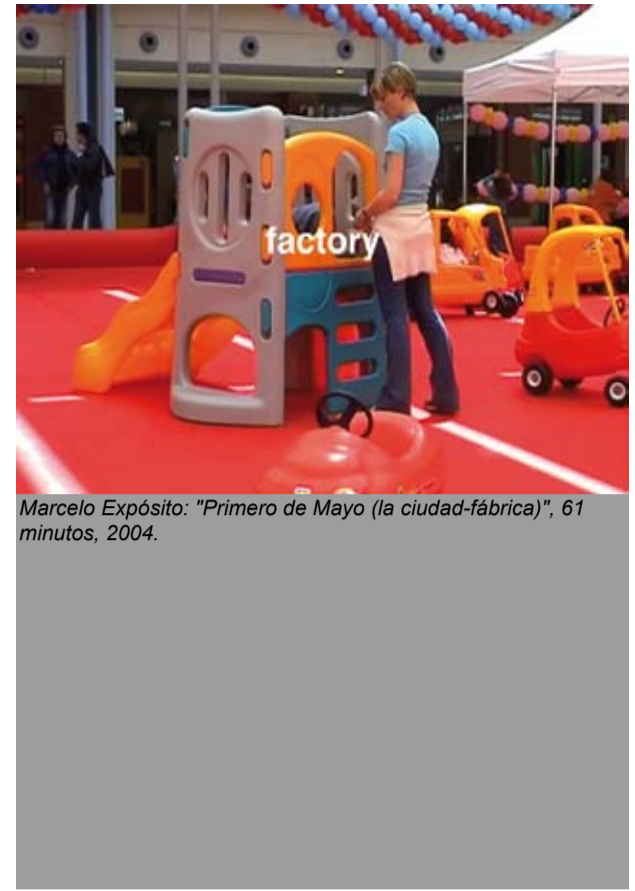
revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario

que no tenemos lugar en la *atenas* del pensamiento de los otros. Los términos son intercambiables: literatura segunda y filosofía menor. Esa es la que encontramos en las páginas de los periódicos diurnos o que escuchamos en los telediarios nocturnos. Basura enunciativa sobre la que se debe correr el riesgo de encontrar las causalidades estructurales operantes de la contingencia radical de cada coyuntura. La invención del pensamiento se encarama sobre la movilidad de una escritura sometida a la prueba de su consistencia. Y si hablo de contingencia, es para señalar que la mayoría de los textos escogidos para conformar este libro fueron inicialmente publicados en la sección *Escritos de Contingencia*, en www.justopastormellado.cl ; es decir, esa "contingencia constitutiva (que) ablanda y da plasticidad al tiempo histórico" (De Ipola).



Marcelo Expósito: "Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)", 61 minutos, 2004.



Marcelo Expósito: "Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)", 61 minutos, 2004.



Modificar la gramática: los trabajos de Paolo Virno sobre el virtuosismo y el éxodo

Gerald Raunig

"El éxodo es la traducción en términos de praxis política del procedimiento heurístico que los matemáticos definen como 'variación en los datos': dando preferencia a factores secundarios o heterogéneos podemos desplazarnos gradualmente de un determinado problema, el dilema entre sujeción o insurrección, a un problema totalmente diferente: cómo llevar a cabo la defeción para experimentar formas de autogobierno previamente inconcebidas"¹.

Paolo Virno es un filósofo preocupado principalmente por la filosofía del lenguaje. Porque se trata de un dato no siempre evidente, es necesario señalar que su filosofía se desarrolla sobre el telón de fondo de la teoría *obrerista* y *postobrerista* italiana, resonando también en ella ecos del postestructuralismo francés contemporáneo. El compromiso continuado de Virno con determinadas cuestiones filosóficas se corresponde con su compromiso político, que comienza con la *autonomía operaia* en la Italia de la década de 1970. La genealogía del pensamiento *post/obrerista* es un eje importante de las luchas que tuvieron lugar en la Italia de los años sesenta y setenta, un eje que se desbordó con los años, desde las luchas obreras en las grandes fábricas y a través de las luchas extrainstitucionales de la *autonomía*, hacia la muy temprana confrontación teórica y práctica con las transformaciones de los modos de acumulación y producción capitalistas. El propio Virno formó parte activa del grupo político Potere Operaio siendo joven en los años setenta, razón por la cual hubo de pasar tres años en prisión y un largo proceso judicial hasta su absolución final.

Dado que la *performatividad* y el *virtuosismo* se han venido discutiendo recientemente en contextos artísticos, el nombre de Virno se menciona con cada vez más frecuencia. Empero, de forma semejante a lo que sucede con el concepto de lo "performativo" propuesto por Judith Butler, se trata de conceptos que han visto constreñido su sentido en el campo artístico al ser identificados con el género de la "performance". Quizá se pueda hacer adoptar ese sentido a cualquier terminología si se la utiliza con cautela, pero en el caso de Virno el uso restrictivo de sus conceptos hace que se pierda una componente importante de los mismos: la manera concreta en que el autor conecta la figura del ejecutante virtuoso con la esfera de lo público, el concepto de lo político y las nuevas formas de trabajo posfordista.

En su libro *Gramática de la multitud*² Virno describe, entre otras cosas, cómo lo político ha migrado desde la esfera pública hacia los ámbitos de la producción. Explica esta subsunción de la agencia política en los procesos de trabajo mediante la categoría de "virtuosismo". Virno ve en ella una de las precondiciones esenciales del actual orden de la producción, incluso hasta el punto de conectarla con la emergencia de un nuevo "sujeto" histórico-político: la multitud posfordista. En el capitalismo posfordista el trabajo es cada vez más una ejecución virtuosa que no tiene como resultado la producción de objetos. Al mismo tiempo, el trabajo exige un espacio que se estructura como una esfera pública. Lo que para Hannah Arendt era la categoría fundamental de lo político, la presencia de otros, el exponerse a la mirada de otros, la cooperación y la comunicación, es ahora la cualidad fundamental del trabajo.

Términos filosóficos como virtuosismo y performatividad, cuando se sustraen de esas connotaciones, pueden en efecto aplicarse también a las prácticas artísticas o políticas³, pero ello requiere una especial sensibilidad, a veces incluso una actualización artística de los términos. Un ejemplo tanto de este tipo de sensibilidad como de actualización de los conceptos de Virno es el vídeo *Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)*⁴. En él, el artista y activista español Marcelo Expósito perfila una introducción compleja a las transformaciones que llevan del paradigma de la fábrica fordista al trabajo cognitivo y afectivo virtuoso. Tomando como ejemplo el Lingotto, una planta de la fábrica Fiat en Turín que fue el orgullo de la producción de automóviles en los años treinta y que es ahora un hotel y centro de conferencias multifuncional, caldo de cultivo de la industria de servicios y un ejemplo actual de fábrica difusa, Expó-

Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario



Marcelo Expósito: "Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)", 61 minutos, 2004.



Para:

revista.plus@gmail.com

sito muestra en imágenes expresivas y detalladas las transformaciones de lo político y de los modos de producción que Virno describe. En paralelo a este plano de la producción discurre en el vídeo un eje de discusión sobre las formas de resistencia, que se han desplazado de la huelga a las intervenciones en la ciudad —entendida ésta como la nueva base de la fábrica posfordista—, del sabotaje en la maquinaria de la fábrica a la figura del hacker que interrumpe la maquinaria de la comunicación, de los obreros y obreras en huelga en la fábrica fordista a las prácticas actuales del grupo Chainworkers y el movimiento Euromayday que ejecuta una renovación transnacional de la praxis política del Primero de Mayo⁵.

Una lectura detallada de *Gramática de la multitud* hace sospechar que Virno, a diferencia de la perspectiva ontológica-spinozista de su colega Antonio Negri, está más interesado en la gramática que en la multitud. El interés de Virno por las cuestiones de filosofía del lenguaje, el acento que pone sobre el lenguaje entendido como una partitura indeterminada del animal humano, es algo que refuerza mi interpretación. En coherencia con ello, la escritura de Virno pone en conexión con la filosofía política estas cuestiones del lenguaje y del intelecto como base transindividual de la cooperación y como *general intellect*, y lo hace interpolando o partiendo de quiebros y puentes a veces sorprendentes. En su libro más reciente, *Motto di spirito e azione innovativa (El chiste y la acción innovadora)*, esta estrategia teórica se repite de nuevo: en primer término, el libro consiste fundamentalmente en una discusión sobre la "esencia", la "estructura" y la "lógica" del chiste, que se hace corresponder con la cuestión de la génesis de la creatividad y la acción innovadora. El punto de partida es una lectura, desde el punto de vista de la filosofía del lenguaje, del estudio de Freud sobre el chiste publicado en 1905. Virno califica a este libro como el intento más significativo de interpretar los diferentes tipos de chistes de un modo virtualmente *botánico*, con el cual los propios procedimientos de Virno guardan alguna similitud, aunque estos últimos sean estrictamente antifreudianos. De acuerdo con Virno, el chiste es un diagrama de la acción innovadora. Los cambios macrocósmicos de las formas de vida se espejan en miniatura en la propia gramática de éstas. Virno intenta demostrar, analizando un amplio espectro de reflexiones filosóficas —Aristoteles, Wittgenstein y Carl Schmitt—, que el chiste nos muestra que el mundo se puede cambiar y cómo se puede hacerlo. Y a través de reflexiones sobre la tercera persona y la esfera pública, el concepto aristotélico de frónesis como conocimientos prácticos, la dificultad de aplicar una regla y la relación que ello tiene con la excepción y el estado de emergencia, Virno retorna, sorprendentemente, a dos de sus figuras familiares en *Gramática de la multitud*.

En *El chiste y la acción innovadora* estas figuras aparecen inicialmente como los dos tipos fundamentales de chiste. Para Virno, estas dos formas principales de falacia, que son también los géneros de chiste primarios, son *el uso múltiple* y *el desplazamiento*: "todos los chistes, al mismo tiempo que consisten en intentos de modificar la forma de vida propia en una situación crítica, se sostienen o bien en la combinación inusual de elementos dados o bien en una desviación abrupta hacia elementos posteriores". El chiste es un microcosmos en el que experimentamos las mutaciones del sentido deductivo y el desplazamiento de significado que provoca la variación de una forma de vida. A esta doble tipología del chiste Virno añade otras equivalentes al nivel macroscópico: *la innovación emprendedora* y *el éxodo*.

Ya en *Gramática de la multitud* Virno buscaba revertir la teoría de la industria cultural de Adorno y Horkheimer: mientras que los dos teóricos de la Escuela de Francfort describían el campo cultural como el último santuario libre frente a la industrialización total de la sociedad, considerando por tanto la industria cultural como un producto tardío de la transformación fordista, Virno ve en la industria cultural la anticipación y el paradigma de la producción posfordista⁶. La industria cultural, cuya finalidad es la producción de comunicación mediante medios de comunicación, es la matriz del posfordismo, siendo su figura central la de los virtuosos de masas. Virno ofrece un ejemplo de virtuosismo en el sentido más estricto posible: el odio de Glenn Gould a la idea de actuar frente a un público, lo cual le hizo retirarse a las grabaciones de estudio. Marcelo Expósito muestra en su vídeo la práctica de Gould de una manera chocante: el virtuosismo de Gould se da no tanto en su actividad ejecutante sino más bien en su meticuloso trabajo de recomponer el material en la posproducción. Una figura similar aparece

Enviar Comentario



Marcelo Expósito: "Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)", 61 minutos, 2004.

Para:

revista.plus@gmail.com

en *El chiste y la acción innovadora* como analogía del chiste tipo en tanto que "combinación inusual de elementos dados". Esta figura de innovación que implica la recombinación de elementos dados es la función emprendedora. La figura del emprendedor no se ha de confundir aquí ni con un ejecutivo ni con el propietario de una empresa capitalista. Antes que atribuirle a una persona, profesión o cualquier otra condición estable, se trata aquí de pensar esa figura como una función y una "facultad específica de la especie que viene a activarse en caso de crisis o de estancamiento". La función emprendedora es análoga al *ars combinatoria* del chiste, de acuerdo con la cual un mismo material verbal se utiliza de maneras diversas. Desde esta perspectiva, la creatividad y la innovación se basan primeramente en la pequeña diferencia que introduce la repetición, pero también en el error, en las falsas conclusiones y en las malinterpretaciones.

El otro tipo fundamental de chiste e innovación es el desplazamiento. "Los recursos lógico-lingüísticos que se requieren para abrir un salida imprevista del Egipto del Faraón son los mismos recursos de los que se nutren los chistes (y las inferencias paralógicas) que se caracterizan por el *desplazamiento*, es decir, por una desviación abrupta con respecto al eje del discurso". Desplazamiento significa, a nivel lingüístico, cambiar de tema en el curso de una conversación que discurre por cauces bien definidos. En el campo de lo político ello tiene lugar en forma de defección colectiva, como éxodo: Virno enfatiza que entiende el éxodo como una acción colectiva que se basa en el principio paralógico del *tertium datur*. Como afirma la cita que encabeza este artículo, se trata de una forma de negación y resistencia no-dialéctica, o más bien de defección y fuga. Enfrentados al dilema de si debían someterse al Faraón o rebelarse abiertamente contra sus reglas, los israelitas inventaron otra posibilidad con la que no se contaba de antemano: fugarse.

Haciéndose eco del concepto deleuziano de "líneas de fuga", el concepto de "éxodo" que nos lega el *postoperaismo*, si bien no nos permite soñar con un afuera por completo diferente, tampoco se debe entender como una respuesta impotente, individualista o esotérico-escapista. "¡No hay nada más activo que la fuga!", escribieron Gilles Deleuze y Claire Parnet en 1977, tal y como Paolo Virno repite casi literalmente en 2001 en *Gramática de la multitud*: "Nada es menos pasivo que el acto de fugarse, de salir". Lo que este tipo de innovación saliente implica es una forma de defección positiva y peligrosa⁷, una fuga que permite al mismo tiempo buscar un arma. En vez de presuponer que las relaciones de dominación son un horizonte inamovible y no obstante tener que seguir luchando contra ellas, esta fuga cambia las condiciones bajo las cuales esa presuposición tiene lugar. El éxodo transforma el contexto del que surge un problema, en vez de tratar el problema teniendo que decidir entre alternativas ya dadas. Al igual que el chiste y la acción innovadora, el éxodo, en tanto que forma de defección no-pasiva, no-dialéctica y no-individualista, abre un desvío que no está cartografiado en los mapas políticos, "con el fin de modificar la 'gramática' misma que determina todas las posibilidades entre las que se puede elegir".

Publicado previamente en inglés como "Modifying the Grammar. Paolo Virno's Works on Virtuosity and Exodus", en *Artforum*, XLVI No. 5, enero de 2008; y en alemán como "Die Grammatik verändern", en *Freitag*, nº 4, 25 de enero de 2008. Esta versión castellana, de Marcelo Expósito, se publicó online en la web *transform*:

<http://transform.eipcp.net/correspondence/modifyingthegrammar/?lid=1204586592>.

⁷ Paolo Virno, *Motto di spirito e azione innovativa*. Per una logica del cambiamento, Bollati Boringhieri, Roma, 2005. Todas las citas de Virno que a continuación no se identifican provienen de este libro. Véase la traducción castellana del capítulo de introducción, "El chiste y la acción innovadora", en *transversal: creativity hypes*, febrero de 2007 (<http://transform.eipcp.net/transversal/0207/virno/es>).



Marcelo Expósito: "Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)", 61 minutos, 2004.

Para:

revista.plus@gmail.com

² *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2003 (disponible para descarga gratuita en <http://www.traficantes.net>); edición argentina en Colihue, Colección Puñaladas, Buenos Aires, 2003.

³ El propio Virno concretiza el concepto de lo "performativo" particularmente en relación con los actuales movimientos sociales, a los cuales llama en consecuencia "movimientos performativos". Véase "Un movimiento performativo", en *transversal: precariat*, julio de 2004 (<http://eipcp.net/transversal/0704/virno/it>). En este texto Virno analizaba en primera instancia la cuestión de por qué el movimiento antiglobalización no había logrado abarcar suficientemente "esas formas de lucha que son necesarias para transformar la situación de trabajo precario, temporal y atípico en bienes políticos".

⁴ Véase <http://marceloexposito.net>; <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=240>.

⁵ Véase <http://www.euromayday.org> y Gerald Raunig, "El precariado monstruo", en *translate: procesos de recomposición social*, marzo de 2007 (<http://translate.eipcp.net/strands/02/raunig-strands02en/?lid=raunig-strands02es>).

⁶ Véase Gerald Raunig, "La industria creativa como engaño de masas", en *transversal: creativity hypes*, febrero de 2007 (<http://transform.eipcp.net/transversal/0207/raunig/es>).

⁷ Véase Paolo Virno, "Antropología y teoría de las instituciones", en *transversal: instituciones progresivas*, abril de 2007 (<http://transform.eipcp.net/transversal/0407/virno/es>): "Lo que hace peligrosa a nuestra especie es también aquello que la hace capaz de realizar acciones innovadoras".

Enviar Comentario



Iniciativas artísticas, independientes, y eventos.

Sumo riesgo y suma de riesgos ¿Condición para lograr hacer lo que se desea hacer?



Cristian Muñoz

Este puede ser considerado un texto con aire editorial; no obstante, no se ha contemplado que sirva como puerta de acceso a la diversidad de los artículos presentes en la publicación ni menos como resumen de ellos. Esa función aparente se debe a la sintonía entre esta propuesta textual y varias de las que se han reunido en este número de revista Plus; afinidad derivada de una procedencia en cierto sentido compartida, que se delimita en el terreno de aquellas iniciativas artísticas que intentan hacer sustentable su actividad conquistando a su vez un margen de autonomía. Afinidad programática que puede ser identificada en las iniciativas artísticas, llamadas independientes, y que es parte de un ánimo tendiente a asegurar su gobernanza justamente frente a operaciones de gobierno, ya sea de Estado o de Mercado. Actitud crítica que es una propiedad de la producción cultural artística que persigue su independencia, que se acentúa al entrar en vínculos con el programa de algún evento estatal o privado, o bien sostenido por determinadas instituciones culturales; muy especialmente en el contexto de la actualmente generalizada administración neoliberal de aquellas últimas. Así, la actitud crítica mencionada insoslayablemente llama a prestar atención a las formas de apropiación y usufructo que acechan la producción cultural; a poner de manifiesto determinadas coyunturas en que precisamente esa amenaza agudiza la crisis derivada de la sistemática extensión de la explotación del trabajo artístico.

Dentro de las manifestaciones de esa apropiación tiene interés especial aquella que se deja entrever en la concesión de unas cuotas de alteridad en eventos que sin duda intentan una representación nacional. En ese sentido, la ya rutinaria presencia en eventos artísticos de ciertas notas de diferencia – tales como lo joven, lo local, la discusión erigida desde las problemáticas de género-, que en principio supondría un índice de irrupciones problematizadoras, puede ser fácilmente significada de acuerdo a uno u otro paradigma dominante. Así, por una parte, esa diferencia puede ser traducida como simple expresión de aquella lógica economicista, hegemónica, que comprende la minoridad como un capital simbólico específico que puede sumarse a la corriente del emprendimiento y por ende dedicarse a obtener el reconocimiento de su valor agregado en la vitrina mayor del mercado global. Y por otra parte, lo joven, lo local, lo crítico del arte pueden quedar comprometidos en operaciones de legitimación de Estado, es decir, sistematizados para provecho de la muy mentada gobernabilidad, ya que en la retórica de los eventos, la diferencia puede cooperar en la composición y difusión de una imagen espectacularizada de la ciudadanía y su participación.

De forma específica, corresponde considerar que la Trienal de Chile, evento de artes visuales bajo cuyo patrocinio ve luz esta publicación, ha sido colocada en el marco de las actividades de conmemoración del Bicentenario de la nación. A partir de ello, espontáneamente, se podría pensar que en su desarrollo tendría significativa cabida un ejercicio de perspectiva histórica, pero se avizora con dificultad algo más que el nexo corriente entre cultura y espectáculo como construcción de una representación con fines de integración interna y fusión externa. Sin embargo, persiste bajo esas operaciones un subtexto, que plantea una propuesta estratégica que apunta a objetivos contra-espectaculares; concretamente, para algunos agentes la trienal del Bicentenario esboza la posibilidad de servir a la generación de un ámbito de intercambios y contactos, en primera lugar regional, que preste auxilios a la sustentación y consolidación de la escena local (nacional) de producción cultural artística y a un renovado circuito de generación y valorización de la producción artística de la región. Luego, esa finalidad determina una particular forma de implicación de la problemática histórica, en tanto desde su eventualidad o contingencia la Trienal podría dar cierta respuesta a las prolongadas y especiales necesidades de desarrollo infraestructural que demanda la institucionalidad cultural local.

Es inapropiado desconocer la valía de los objetivos comprendidos en aquella apuesta estratégica, pero





Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario

con ella se ve emerger en toda su magnitud su propio carácter ambivalente. Es imposible obviar que el inevitable compromiso de todo evento con lo que la administración contemporánea del Estado ha dado en llamar, sin tapujos, branding o “imagen país”, tiene riesgos que son percibidos y resentidos por quienes han suscrito una vinculación circunstancial con la producción del evento, pero que regularmente -con dedicación autónoma y esfuerzos propios- sostienen diversos espacios e iniciativas dedicados a la producción artística y a su puesta en valor. Riesgo de invisibilización de esa dinámica autogestiva y por lo tanto riesgo de apropiación de las experiencias, localizadas, involucradas en el intento crítico de sustentar una definición de contemporaneidad pertinente de acuerdo a su contexto, desarrollada como conjunción de una experimentación en el plano organizacional y en el de los lenguajes artísticos.

Se puede advertir que aquello que se “tornará visible” en el marco de la Trienal -dentro de lo que en el mejor de los panoramas podría corresponder a un proceso de elaboración de infraestructura- corre el peligro de ser convertido en superficial y presentista motivo de celebración de, por ejemplo, una supuesta inscripción-circulación artística de rango internacional, al menos regional; apoteosis que a su vez coadyuvaría en la construcción de una imagen, por demás complaciente, de la inserción de Chile en el ordenamiento global. En conclusión, es posible que la retórica del evento produzca imágenes que revisten carácter de mistificaciones respecto de la situación regular de la producción artística; carácter que se exagera cuando la apropiación toma como base un repertorio de producciones y un trabajo artístico de origen colectivo, joven y periférico, eso con respecto al radio de influencia de cualquier política dedicada a auspiciar la clase de experiencias de autoorganización que son capaces de producir innovación. En definitiva, el giro hacia la condición de evento y espectáculo capitaliza para provecho de la administración la exhibición idealizada de una diferencia no contrastada con sus reales condiciones de emergencia.

Evento y azares, riesgos y beneficios, de la empresa (artística) privada. Compensaciones simbólicas y apropiación de los productos de la coordinación y la colaboración.

En términos generales, son diversos los puntos de controversia originados por la conjunción de cualquier evento, con toda su contingencia, y los productores culturales e iniciativas que desde los márgenes de su programa desarrollan acciones que dotan a éste de contenido efectivo, pero que a la vez intentan corresponder a sus intereses particulares a través de estrategias de resistencia o acomodo.

En primer término son notorios los conflictos de índole contractual o laboral que se derivan de la producción de un evento. Ellos están dados por el hecho de que el evento viene a ser un punto notorio de una serie de situaciones en que se soslaya toda discusión relativa a las dificultades que enfrenta de modo normal la práctica cultural y artística en el contexto latinoamericano. Así, se diría que el rendimiento de los eventos en la producción de una apariencia de proliferación en materia cultural, y como supuesto índice de la promoción integral de la sociedad, es inversamente proporcional a las reales y concretas condiciones de sustentabilidad local de la producción cultural, las que suelen ser de completa responsabilidad de los productores.

Ahora bien, en el caso específico de Chile, no han sido notorios ni menos cuantiosos los pronunciamientos asociados a la demanda de status laboral (que justamente debería hacerse efectivo a la hora de negociar participaciones dentro de producciones de cualquier naturaleza), lo que bien se sabe está tan perfectamente enlazado con la plena asimilación del modelo proyectista (Fondart: Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes.) como único sustento a la producción, y los productores culturales artísticos. Por lo tanto, se diría que existen mecanismos que favorecen la naturalización de las condiciones deficitarias en que cotidianamente se desarrolla toda producción cultural artística, y junto con ello el rol determinante del mercado y bien precisas instituciones en la valorización de la producción;



una estructura en la cual intervenciones puntuales, como lo es el caso de los eventos, hacen posible omitir los aprietos que confronta toda producción y todo productor cultural que se propongan mantener con constancia las investigaciones y el ejercicio para asegurar el perfeccionamiento de su trabajo y sus productos.

Se diría que los eventos se gestionan y producen en condiciones que permiten que los productores se vean inclinados a tomar su inclusión en ellos como una tipo de distinción o reconocimiento. Así, en medio del efecto anímico que ello detona, se extravía la memoria de los trabajos forzosamente autogestivos que han sido indispensables para alcanzar una producción digna de la atención y de la demanda por parte de la producción de los eventos y las instituciones mandantes. De otro lado, las promesas de inscripción en el circuito y el mercado internacional que van de la mano de los eventos acaban con la serenidad necesaria para realizar el cálculo de la relación inversión/beneficio. Se diría que el presente brillante del evento, por una parte, permite a los productores conciliarse con un pasado de responsabilización personal; de igual modo, en la línea de la auto-responsabilización, los productores se habituarían a la idea según la cual la producción cultural y el trabajo artístico se configuran como emprendimientos, de modo que están cruzados por los azares, riesgos y beneficios, de una empresa completamente personal, lo cual a su vez representa la plena internalización de la lógica de la competencia en el ámbito de la producción cultural artística.

Evidentemente se trata de un problema de sobre-inflación de las compensaciones simbólicas. Es parte de éste el que la inclusión en algún evento se convierta en un medio de reconocimiento, como también lo es el que ella se convierta en motivo de la supuesta emergencia de nuevas oportunidades. Justamente, "oportunidad" equivale a una realización diferida, es el nombre de aquello que sigue correspondiendo al plano de unas posibilidades, tan ciertas como inciertas. Entonces, se puede preguntar qué clase de conquista es aquella que se ha aparejado al trabajo cuando ésta dice relación con algo que permanece en un estado potencial. Si se considera exclusivamente el caso de aquellos productores que, de modo individual u organizado, conciben los eventos como una forma de proyectar carreras concebidas en directa dependencia respecto de una participación en el sistema arte internacional y su mercado, se ha de reconocer que en ese caso la impresión y la medida del logro son proporcionales a la del ocultamiento, por una parte, de aquellos esfuerzos autogestivos regulares, gastos de inversión de todo tipo realizados, y por otra de la condición meramente potencial de lo que se ofrece como beneficio. Es decir, la oportunidad que se ofrece no es nada más el rostro amable que encubre la precarización y el riesgo que consustancialmente se inscriben en el trabajo artístico.

Pero además, en términos del trabajo artístico y su valorización, la situación puede ser aún más grave y compleja, ya que la irrupción y el funcionamiento del "aparato evento" puede suponer la apropiación de unos productos que son el resultado de diversas formas de colaboración, de forma tal que la magra retribución que el evento aporta consagra el menosprecio de unos volúmenes de trabajo muy significativos. Se ha de tener en consideración que el trabajo artístico contemporáneo ha incorporado la facultad comunicativa como un factor fundamental, mismo que se expone la gestión que corrientemente cualquier agente artístico o productor desarrolla, pero igualmente es la base de aquella colaboración creativa que hoy resulta consustancial a la producción cultural más avanzada. En su despliegue más corriente la comunicación, y por ende de la colaboración, simplemente aportan a la producción de ofertas atractivas que renuevan la "vitrina" de las instituciones convencionales. En tal caso, suele ocurrir que en una estrategia productiva sustentable agentes culturales que proceden como "emprendedores", se dotan a través de la colaboración de toda clase de recursos indispensables para llevar a cabo sus proyectos —a muy bajo costo obviamente. Estos agentes suelen entregar íntegramente su producto a la institución, es decir, no logran concebir y construir medios de valoración autónomos al margen de las instituciones clásicas y así se mantienen en situación de dependencia extrema. Pero, en una aplicación muy encontrada, la facultad comunicativa aparece como base de autoorganización, de colaboraciones, articulaciones y agenciamientos que hacen posibles nuevas y diversas acciones y los medios de valo-

Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario



Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario

ración correspondientes.

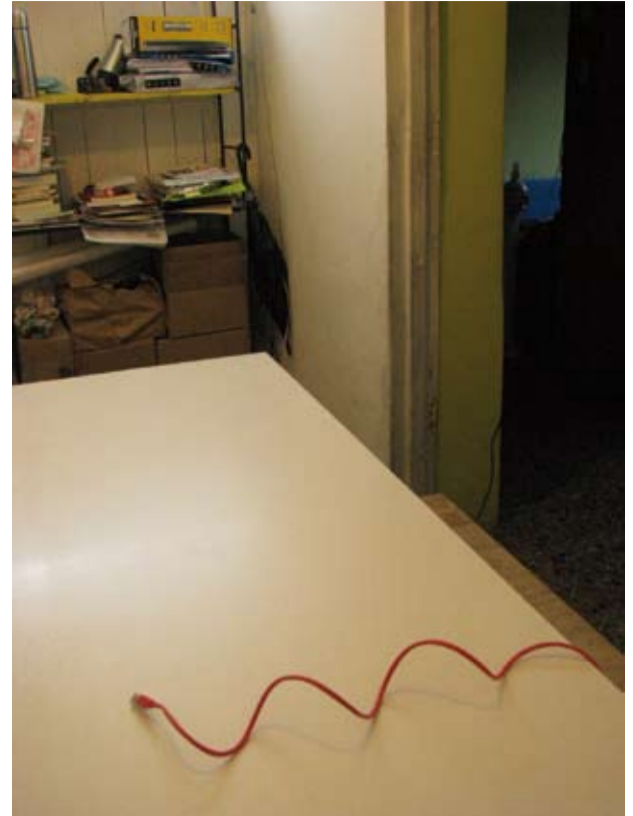
Sin embargo, los dos posicionamientos antes descritos deben confrontar el que la institución cultural, dentro de su adaptación al imperativo neoliberal se ha dotado de la capacidad para absorber o neutralizar la potencia radical que antes fuera propiedad de acciones autorreguladas y autogestadas en las que hoy se despliega la habilidad comunicativa. Así, la extensión difusa del artista gestor en el marco del giro neoliberal de las instituciones culturales, y también las articulaciones de agentes con sus modalidades autogestivas y colaborativas, no sólo representan la ampliación de las potencias de acción, creación o posibilidades de transformación y crítica de cierto orden de cosas dado, sino también pueden fácilmente entrar en la retórica institucional y conjuntamente en el régimen de explotación flexible que impera en el campo de la producción cultural.

Las iniciativas artísticas frente al riesgo de transformarse en sucedáneo espectacular de la acción ciudadana.

A partir de lo antes señalado, resulta indispensable insistir en aquellos problemas que cabe designar como de “apropiación simbólica” que alían el conflicto al superponerse groseramente a aquellos de índole contractual antes tratados. ¿Qué “representa” comúnmente la presencia de la producción cultural contemporánea en eventos de una u otra dependencia? En principio se podría aludir al devenir de la producción cultural artística, contemporánea, en recurso principal de representaciones idealizadoras del presente cultural, social y político. Una especie de sistematización dentro de la cual ciertos aspectos de la cultura artística desplegada por las iniciativas (ánimo autogestivo, auto-responsabilización, vínculos contextuales, actitud crítica) pueden tornarse en otra de las fuentes de legitimidad que hoy precisa la gobernabilidad. Más concretamente, la producción cultural artística puede apoyar la difusión y operación de sentidos que incentivan la impresión de la existencia efectiva de condiciones propicias para la producción y la manifestación, política, de la diferencia, lo que vendría a constituir el perfecto sucedáneo espectacular de una acción de carácter efectivamente ciudadano.

Se trata de una neutralización de las implicaciones efectivamente ciudadanas de las prácticas culturales y artísticas, en tanto a través de ellas puede tener lugar cierta forma de producción de comunalidad y conjuntamente se puede verificar la productividad (diferencial) de la misma. Por el contrario, cualquier evento en sí mismo convoca una figura abstracta de la comunidad, ya que pone a rodar el viejo mito según el cual la cultura artística y sus productos son, necesariamente, susceptibles de una recepción universal; de ahí el despliegue enorme de infraestructuras dedicadas abruptamente, es decir sin mediación, a la exhibición de colecciones o de determinadas acciones. Por ello, el evento cultural constituye una maniobra que refiere a cierta forma de confluencia general, logrando así un símil de la integración armónica de lo social; es decir, cultura convertida en núcleo de un consenso altamente abstracto que permite por ello operaciones de universalización que encajan en los fines del Estado y el Mercado.

Por otra parte, es posible reconocer una segunda forma de asentar el consenso, muy corrientemente vehiculada por eventos institucionales en el campo de las artes visuales. Ésta se debe a algunas significaciones específicas que son propaladas, las que se encuentran dentro de los márgenes de lo políticamente correcto, generando por ello cierto ámbito de identificación y anuencia. En este caso se puede precisar que han sido constantemente aludidos el carácter joven y crítico de la producción contemporánea, rasgos muchas veces aderezados con notas de localidad o de género, dando cuenta así de la constancia de una producción cultural acunada por los principios de pluralidad y tolerancia supuestamente imperantes en todos los ámbitos como atributos distintivos de una nación desarrollada. Pero ello, como ya se ha indicado, no es sino el perfecto espectáculo de una ciudadanía que lejos está de haber tenido ocasión de accionar un poder constituyente relacionado sólidamente con fuerzas o potencias de diferenciación, o bien de conducir un proyecto de integración desde abajo.



Para:

revista.plus@gmail.com

Lo potencial y su riesgo convertidos en factores de resistencia. Apertura de los márgenes de acción y existencia en los bordes de la fijación de sentido como estrategias contrahegemónicas.

Teniendo en mente todas las limitaciones del marco de los eventos, ¿Qué cabe hacer a las iniciativas independientes a fin de encontrar en ellos algunas posibilidades de acción?. Aquí puede ser de utilidad tener presente el texto publicado por el Colectivo Duplus: "La práctica artística más allá del dispositivo de exhibición", publicado en el libro "El pez, la bicicleta y la máquina de escribir"¹, pues éste presta herramientas de gran utilidad para realizar una aproximación al desarrollo, sin lugar a dudas complejo, de diversas organizaciones e iniciativas, artísticas o no, en el ámbito latinoamericano.

Duplus plantea que las iniciativas artísticas y sus articulaciones además de constituir ejercicios asociados a la constitución de unos medios de legitimación y autovaloración que confrontan la homologación que suponen las redes hegemónicas del arte contemporáneo, presentan además la capacidad de generar situaciones de las cuales emergen potencias de creación y efectuación, que corresponden a su vez a posibilidades de subjetivación. Además, desde la perspectiva de Duplus es igualmente significativa en iniciativas y articulaciones la apuesta por restituir autonomía relativa a una esfera de colaboración cuyos productos corrientemente son expropiados por la administración capitalista del sistema arte.

Si bien el horizonte del trabajo crítico y transformador es definido con radicalidad, es imprescindible advertir un giro complejo presente en la argumentación de Duplus que indica que la práctica crítica que realizan las iniciativas artísticas y las formas de articulación se encuentra indiscutiblemente asociada a unas condiciones dadas, a un trasfondo sobre el cual de modo activo se busca encontrar condiciones de posibilidad. Entonces, sin promover confusiones o inmovilismo, es posible admitir la ambivalencia de unas condiciones de posibilidad para el desarrollo de acciones transformadoras, las que emergen desde un trasfondo compuesto por ejemplo por la organización capitalista del sistema arte (que ha promovido la extensión difusa del artista gestor o la polivalencia del trabajo artístico hoy corriente); las nuevas funciones delegadas a la práctica cultural y artística, muy especialmente en el marco del régimen de subalternidad persistente en el apoyo internacional de las fundaciones, o de modo general en el devenir recurso de la cultura; los límites difusos y la capacidad de absorción y renovación de la institución arte.

Entonces, un orden de cosas dado, instituido, roza e incluso participa de las iniciativas artísticas sin defecto del que estás afirmen su deseo de independencia. Por una parte, ese orden de cosas dado corresponde a un conjunto consolidado de prácticas materiales y simbólicas en las que insoslayablemente cualquier iniciativa hace pié para desarrollar acciones innovadoras. A su vez, en un plano contingente, ese orden de cosas dado corresponde a los programas, los eventos, las políticas, las instituciones y sus administraciones que pueden establecer contacto o relación con iniciativas artísticas. Como ha señalado Duplus, cabe imaginar que a partir de dicho trasfondo existe la posibilidad de reagentar algo, más específicamente poder de acción; ello mediante una modificación de las relaciones entre los agentes artísticos, entre agentes artísticos y extra-artísticos. Es decir, lo institucional y lo instituido implican una densa combinación de agentes, de modo tal que una modificación de sus implicaciones involucra una rearticulación de poderes, intereses y deseos para componer aquella agencia de la cual cabe esperar efectos productivos, relaciones que permiten agenciarse medios para concretar objetivos propios.

Valeria González, otra vez en el texto "La práctica artística más allá del dispositivo de exhibición", parece referirse a la ambivalencia que supone el que las acciones transformadoras emerjan de un fondo o estado de cosas dado cuando señala: "Lo interesante sería ser capaz de reagentarse eso, aprovechar ese lugar o esa ganancia o ese beneficio, o incluso ese mito de que somos curadores para poder llevar adelante lo que queremos hacer." En el mismo sentido Valeria propone definir "Artista como aquel que

Enviar Comentario



Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario

es capaz de agenciarse las condiciones dadas para producir lo propio, para producirse”.

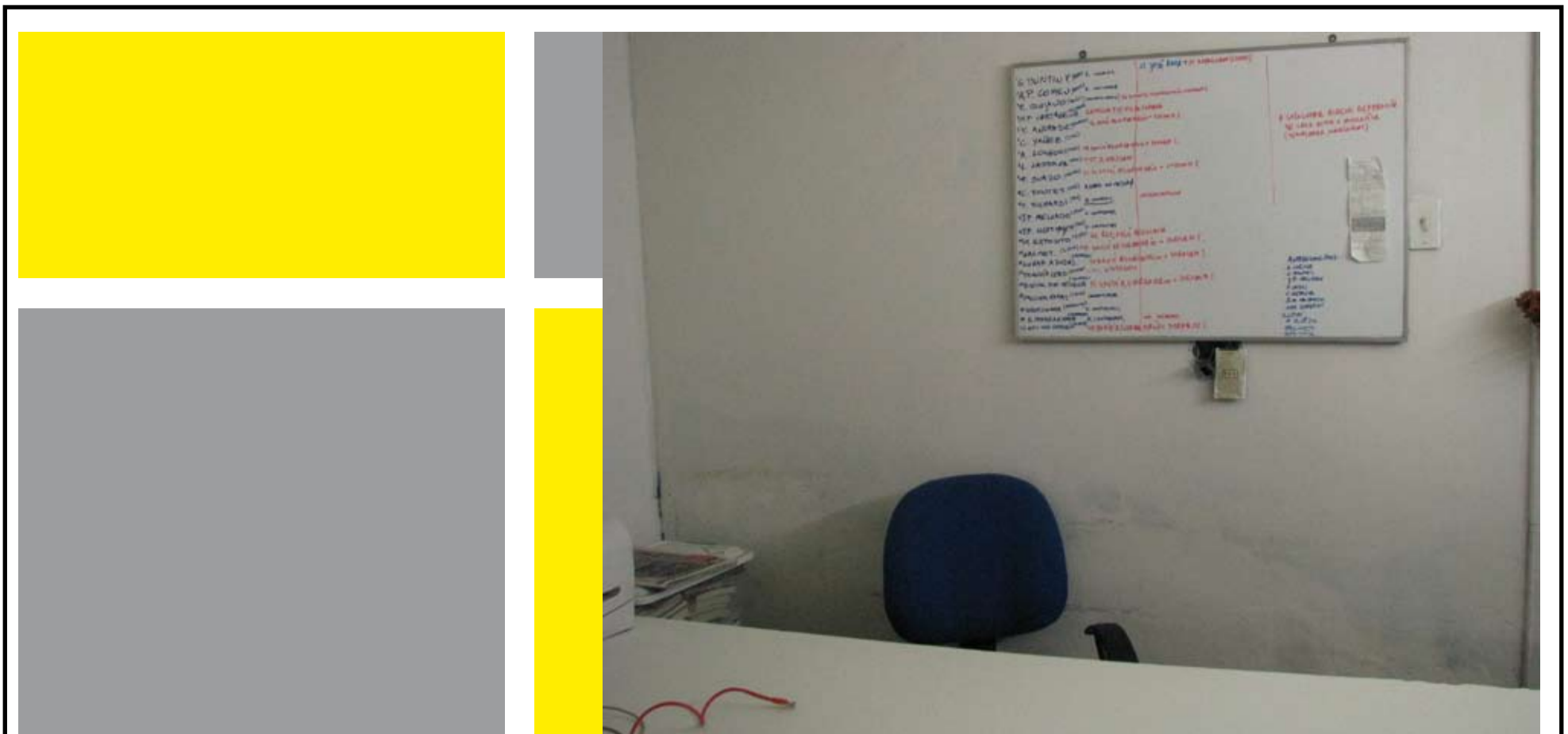
Dados los peligros de secuestro de la producción cultural por parte de las agendas de eventos estatales o de mercado se puede considerar que la apuesta por la definición de la contemporaneidad artística que desarrollan las iniciativas artísticas -que procuran sostener una autonomía, aun cuando ésta sea relativa-, acontece por fuerza de estrategias de carácter contra-hegemónico planteadas justamente frente a la apropiación institucional y las diversas mistificaciones de los sentidos diferenciales que la práctica artística elabora. En tal sentido ¿La contemporaneidad artística latinoamericana se constituye de acuerdo al modelo de la producción de las identidades culturales subalternas?

Según señala Ticio Escobar, lo propio de las culturas subalternas es conformarse al impulso de una fricción con la cultura dominante o las formas hegemónicas de ella, por lo cual su constitución representa un medio de resistencia que se manifiesta como un permanente desplazamiento que determina un tipo de existencia en los márgenes de la fijación de sentido. Como ya se ha indicado, coincidiendo con esa posición, una porción de la producción cultural asociada a las iniciativas artísticas sostiene que en el plano cultural e identitario toda producción diferencial emerge de un trasfondo de condiciones (institucionales y extrainstitucionales que plantean particulares desafíos). Por lo tanto, las tensiones y confrontaciones que cruzan la producción artística, y por ende la definición de la contemporaneidad artística, remarcan el estrecho compromiso entre hegemonía y lucha contra-hegemónica, es decir, la figura de lo dominante y su rol en la inducción del desplazamiento propio de lo subalterno, que se resuelve a través de diferentes acomodos, apropiaciones y negociaciones.

Dentro del campo del conflicto contra-hegemónico, la contemporaneidad de la producción cultural artística abandona su vinculación con cualquier rasgo a priori o supuesto estable; pasa por ello a constituirse en el producto de una labor que responde provisionalmente a la interrogación sobre el lugar del arte y sus posibilidades de diferenciación y disenso, frente al asedio de la tendencia dominante que está representada por la producción cultural de las industrias, la primacía de los recursos estéticos en la constitución de nuevas subjetividades y comunidades; labor que además, de forma regular, debe confrontar la apropiación y el desmantelamiento institucional de las iniciativas artísticas y sus productos.

De modo específico, la contemporaneidad –crítica- resultante de las iniciativas constituiría una producción de identidad o significación de lo artístico que resulta afín a los procesos descritos para la constitución de las identidades culturales subalternas; ello en la medida en que la identidad de lo artístico adquiere el carácter de un intento de definición, probablemente con resultados provisionales y flexibles, empujados a un permanente devenir que actúa como forma de resistencia. Una movilidad que en definitiva implica asumir como alternativa crítica la apertura permanente de lo indeterminado y lo potencial y por ende del riesgo.

Este artículo ha considerado la provisional relación entre la producción artística visual -ya sea individualmente o de forma organizada (en tanto iniciativa)- y la rutina de los eventos. Según se ha descrito, dichas relaciones las fragua el afán de potenciar el “emprendimiento” de propuestas que buscan participación en el sistema arte internacional y en su mercado, o bien, en el caso de ciertas iniciativas, el deseo de explotar las condiciones dadas para afirmar la sustentabilidad local de espacios de producción artística y la capacidad de diferencia y disenso. Dado lo anterior, se podría decir que la figura controversial del evento, en tanto contingencia extrema, remarca un aspecto que se ha convertido en la tónica de toda producción cultural: el riesgo. Por una parte, en el caso de la producción que únicamente logra concebir plegarse al modelo mercadocéntrico, la “oportunidad” supuesta por el evento-vitrina es motivo del olvido u omisión de aquellos riesgo asumidos en tanto inversión (capacitación, perfeccionamiento y ejercicio), y es también motivo de la aceptación complaciente de un reembolso en la forma de supuestas oportunidades que señalan a fin de cuentas una plena apertura al futuro, el riesgo. Por su parte, las iniciativas artísticas que establecen alianzas con programas oficiales, se diría que lo hacen



como parte de una política de agenciamiento en la que la producción de relaciones resulta clave para una apertura de los márgenes de acción que a su vez es necesaria para dar impulso a esa movilidad que se interpone a cualquier intento de captura. Luego, en este caso se hace patente que esa autonomía e independencia relativas están en estrecha relación con cierta potencialidad, con la indeterminación de la acción, con alternativas de cambio, las que por otra vía parecen introducir en la médula de la resistencia crítica la problemática del riesgo. De acuerdo a lo antes señalado, es necesario preguntar si las promesas o posibilidades emergentes de una determinado intervención -críticas o no- puede ser legítimamente consideradas como tales mientras no se erijan sobre un mínimo de garantías.

Igualmente, en el marco de la discusión desarrollada se ha querido manifestar el desasosiego ocasionado por la constatación de que los productos culturales, pero también civiles, ciudadanos y subjetivos, originados en momentos de especial consistencia de la organización colectiva y sus modelos autogestivos comienzan a ser capitalizados, apropiados y administrados por intereses ajenos. Por otro lado, es necesario constatar que la pretendida ampliación de los márgenes del consumo dentro del ámbito globalizado de las redes del arte contemporáneo, con sus renovadas tentaciones y promesas dirigidas hacia los espacios de producción cultural artística, antes periféricos e invisibles, socavan en alguna medida los intentos de componer espacios colectivos y situados. Pero, justamente frente a las situaciones antes descritas se remarca la pertinencia del compromiso con el acontecimiento de lo colectivo, su verdad-adequación a contrapelo de la demolición de la sociedad civil en el tránsito por las situaciones de abierta excepción del pasado reciente de nuestros países y por efecto del actual arreglo entre shock, riesgo y consenso neoliberal, que prosigue debilitando la acción constituyente de la ciudadanía. Por lo pronto, sobre dicho escenario, articulaciones e iniciativas que componen espacios de vida cultural parecen estar en condiciones de generar diferencia, autoproducirse, negociando al mismo tiempo en términos favorables una independencia relativa; misma que equivaldría a la emergencia de un excedente elusivo respecto de su devenir espectáculo. Es decir, de cara al "eventual" usufructo o apropiación mítica de la diferencia se torna tarea insoslayable acentuar el carácter ciudadano y sostenido de la autoorganización que la auto-produce o auto-constituye en franca oposición a toda eventualidad de tono espectacular.

¹ V.V.A.A. (2005) El pez, la bicicleta y la máquina de escribir. Buenos Aires: Fundación Proa.

Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario



Thomas Hirschhorn
 « Bataille Monument », 2002 (Imbiss)
 'Documenta 11', Kassel, 2002
 (photo : Werner Maschmann)
 Courtesy Gladstone Gallery, New York



UN FORO HÍBRIDO: SOBRE EL MUSÉE PRECAIRE ALBINET, DE THOMAS HIRSCCHORN

Reinaldo Laddaga

1

En el verano de 2004 visité, durante algunos días de sucesivas semanas, un proyecto que el artista suizo Thomas Hirschhorn desarrollaba en un barrio de París. Por entonces, acababa de concluir la escritura de un libro sobre la producción colaborativa en las artes contemporáneas. En ese libro, había querido detallar un modo de describir ciertos proyectos recientes de producción colaborativa iniciados por artistas que establecían plataformas destinadas a permitirles a números más o menos grandes de individuos asociarse en la producción de relatos, imágenes y arquitecturas durante períodos más o menos prolongados. Quería describir estos proyectos de un modo que, en lo posible, evitara las maneras, por entonces, más corrientes, la propensión entre los críticos (que solían los nombres de un Antonio Negri, un Gilles Deleuze, un Jacques Ranciere) a afirmar que los iniciadores de estos proyectos abandonaban completamente, sin residuo, las maneras de operar de aquel mundo de las artes que se organizaba en torno a las figuras de la obra y el artista, e inauguraban un modo de producir objetos y procesos con un componente estético que no tenía en absoluto relaciones con lo que había tenido lugar hasta entonces. El comun vocabulario de la ruptura y el nuevo comienzo me parecía, paradójicamente, ocultar la profundidad de las novedades parciales que se producían en el dominio de las artes. Por mi parte, me parecía que tenía que haber una manera de describir estos desarrollos que prestara más atención a la sutileza de los procesos que los componían, a la variedad de continuidades y discontinuidades que los caracterizaba, y encontraba modelos más satisfactorios en el trabajo de ciertos historiadores y sociólogos de la ciencia.

Pienso, por ejemplo, en el trabajo de Helga Nowotny, que cree que en las últimas décadas ha emergido, particularmente en el ámbito de las ciencias de la vida, una forma de investigación con características diferenciadas. ¿Diferenciadas respecto a qué? A lo que llama un “modo 1” de investigación, que es el que conducen las comunidades profesionales de científicos en el contexto del laboratorio. En la “investigación en modo 2” (que es el modo que ella analiza) los problemas “se formulan desde el principio en el contexto de un diálogo entre numerosos actores con sus perspectivas”, y la resolución de estos problemas depende de “un proceso de comunicación entre varios interesados”.¹ Al ser concebido como un “foro o plataforma” para la adquisición de conocimientos a través de la colaboración de poblaciones heterogéneas, un proyecto que se conduce según los métodos y hábitos del modo 2 de investigación resulta en la “emergencia de estructuras organizacionales laxas, jerarquías planas y cadenas de comando abiertas”. Mientras que en un sistema de modo 1 “el foco del proyecto intelectual, la fuente de los problemas intelectualmente interesantes, emerge en la mayor medida dentro de los límites de las disciplinas”, en la más reciente investigación transdisciplinaria “es en el contexto de la aplicación que las nuevas líneas de inquisición intelectual emergen y se desarrollan, de modo que un conjunto de conversaciones e instrumentaciones en el contexto de aplicación lleva a otro, y a otro más, una y otra vez”.² Y esto, agrega Nowotny, genera la exigencia de encontrar, si se quiere evaluarlos, criterios de calidad que contemplen un número de parámetros mayor que el más usual (entre estos parámetros se encuentra la novedad de los resultados desde un punto de vista disciplinario, pero también la capacidad de abrir nuevas escenas de diálogo entre múltiples actores).

A decir verdad, cuando escribí el libro que mencionaba no conocía este texto de Nowotny. Si lo hubiera conocido, habría, supongo, propuesto que la producción artística en los proyectos en los que me concentraba (proyectos asociados con el grupo de escritores italianos Wu Ming, con la artista finlandesa Liisa Roberts y el argentino Roberto Jacoby, con el cineasta británico Peter Watkins y el grupo alemán Park Fiction) podían ser leídos productivamente como si fueran análogos a las investigaciones realizadas en los términos este “modo 2” de producción científica. En efecto, aquellos proyectos proponían la





Thomas Hirschhorn
« Bataille Monument », 2002 (Imbiss)
'Documenta 11', Kassel, 2002
(photo : Werner Maschmann)
Courtesy Gladstone Gallery, New York

formación de diálogos entre individuos de diferentes disciplinas (o de ninguna): por eso, eran posibles gracias al diseño de estructuras organizacionales en las cuales hay focos y jerarquías, pero siempre revisables, estructuras abiertas y fluidas en términos de los niveles de intensidad e individualidad de las implicaciones que permitían. Pensaba que los artistas que los iniciaban no abandonaban simplemente los objetivos anteriores de la práctica artística –construir objetos o diseñar procesos que sean densos semánticamente y complejos formalmente– sino que intentaban vincular estos objetivos a la construcción de aparatos socio-técnicos que permitieran que se desplegaran procesos de aprendizaje colectivo, en los cuales la tradición del arte moderno fuera directamente confrontada con las problemáticas de sitios sociales particulares.

Pero ¿qué quiere decir todo esto? Para no volver a ejemplos sobre los que por entonces escribía, voy a detenerme en otro caso: el de ciertos proyectos recientes del artista suizo Thomas Hirschhorn, que nació en 1957, que, al comienzo de su carrera, era diseñador gráfico, que, desde comienzos de los años '90, realiza una obra que, a mi juicio, es una de las pocas proposiciones con las cuales nadie interesado en los asuntos del arte en el presente puede dejar de contar. La pieza central de la obra de Hirschhorn es una serie de proyectos públicos realizados en la última década. El primero de ellos fue el *Spinoza Monument*, una breve edificación instalada en Amsterdam en 1999. Luego, vinieron el *Deleuze Monument* en Marseille y el *Bataille Monument* en Kassel. El más reciente es *Swiss-swiss Democracy*, montado el año pasado en la embajada de Suiza en París. El más complejo de todos, me parece, es el *Museo precario Albinet*, que tuvo lugar en 2004 en Aubervilliers, París.

Aubervilliers es un barrio que está al noroeste del núcleo de la ciudad, más allá de las últimas estaciones del subterráneo. El barrio solía ser un enclave de la clase obrera; en los años 30 había alojado a numerosos refugiados de la Guerra Civil Española. Como es el caso de muchos barrios semejantes en grandes ciudades europeas, Aubervilliers, en el curso de las décadas, ha sido pausadamente abandonado por la mayor parte de los descendientes de esta población antigua y se ha vuelto un sitio de residencia para la inmigración árabe y africana más reciente. Las tensiones sociales en Aubervilliers son constantes (el barrio fue uno de los focos de la rebelión de 2007), no solo entre los miembros de grupos de etnias y religiones diversas, sino entre los más viejos y los más jóvenes, los hombres y las mujeres. En Aubervilliers tiene su sede una de las instituciones más activas en la escena del arte contemporáneo parisina: *Les laboratoires*. Aubervilliers, por fin, es el barrio donde Hirschhorn tiene su estudio. Es tal vez por esto que *Les laboratoires* lo invitó a que propusiera un proyecto para el cual la institución facilitaría los principales recursos.

El proceso de definición del proyecto fue largo, como lo muestra el prolongado volumen que se acabaría publicando para documentarlo. El punto de partida había sido la elección de un sitio: Hirschhorn escogió desarrollar el proyecto en un baldío que está frente a una biblioteca y un centro juvenil que son administrados por trabajadores sociales que llevan tiempo en el barrio. La premisa del proyecto era que esta baldío sería la escena donde se montaría un museo de arte moderno transitorio. En este museo se exhibirían obras originales. En una "declaración de intenciones" escrita al principio del proceso, en febrero del 2003, Hirschhorn escribía que el hecho de que obras de arte originales se transportaran al Museo precario no sería un detalle accesorio, sino "el punto de partida del proyecto. Es necesario que durante algunos días *estas obras sean activadas*. Tienen que cumplir una misión especial, no la de ser un patrimonio, sino una *misión de transformación, que era posiblemente su misión inicial*. Por eso, es indispensable que las obras sean desplazadas del contexto del museo y transportadas a este *Museo precario* frente al bloque de departamentos de la calle Albinet, así se confrontan con el tiempo que fluye hoy una vez más. Esta es tal vez una reactualización"³. Es importante tener en cuenta (particularmente porque muchos de los comentarios que he leído del trabajo del artista tienden a ignorar lo que sospecho que puede verse como un anacronismo) que el proyecto está explícitamente basado en la creencia en que las obras de arte, en su existencia separada, poseen el poder de irradiar cierta clase de energía que tiene la capacidad de cambiar, una existencia por vez, las condiciones de la vida. Como los lectores

Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario



Thomas Hirschhorn
 « Bataille Monument », 2002 (Bibliothek)
 'Documenta 11', Kassel, 2002
 (photo : Werner Maschmann)
 Courtesy Gladstone Gallery, New York

Para:

revista.plus@gmail.com

deben saberlo, hay un cierto consenso entre críticos y teóricos que dice que el poder o la impotencia de las obras de arte depende estrictamente de su inscripción institucional. Pero esta no es la perspectiva de Hirschhorn, que piensa que hay objetos que poseen poderes intrínsecos, no importa en donde se los encuentre (esto no significa que ciertos espacios no favorezcan y otros impidan la manifestación de algunas de estas potencialidades).

Desde la perspectiva del artista, el objetivo central del proyecto era construir un sitio donde la capacidad del arte de cambiar las condiciones de la vida del modo más violento se volviera manifiesta. Es que, para Hirschhorn, las obras de arte pierden el carácter irruptivo que valora cuando se las expone en las instituciones más usuales. Cuando las obras no están bajo riesgo de ser atacadas, rechazadas, ignoradas, pierden, al mismo tiempo, su poder; reactivarlas –piensa– implica ponerlas bajo riesgo: no solamente bajo el riesgo de ser robadas o destruidas, sino bajo el riesgo que se asocia con exponerlas a circunstancias que son muy diferentes a aquellas en las que fueron producidas, y confrontarlas con lo que llama “un público no-exclusivo”.

“He odiado siempre –dice Hirschhorn en una entrevista reciente– un cierto modo de presentar obras de arte que quiere intimidar al espectador. Con frecuencia me siento excluido de la obra por la manera en que es presentada. Aborrezco que se hable de la importancia del contexto en la presentación de las obras de arte. Desde el principio he querido que mis trabajos luchan por su existencia, y por eso siempre los he puesto en una situación difícil.”⁴ Poner a una serie de piezas en una situación difícil es, como antes decía, la razón principal de la existencia del *Museo precario*. En una entrevista que data del comienzo del proyecto, Hirschhorn declaraba que “con el *Museo precario*, quería estar tan cerca como fuera posible de lo incomprensible y lo inconmensurable...”⁵ “Lo que me interesa”, continúa, “es la lucha cuerpo a cuerpo”, que implica poner a las obras de arte en situaciones en las que (una vez más) “tienen que luchar para existir”⁶. El léxico de la lucha, de la fuerza, el poder y la energía es muy característico del artista (que, de esa manera, atestigua de la gravitación en su trabajo de la atmósfera intelectual en la que se formó, atmósfera marcada por los trabajos de un Deleuze y un Foucault, de un Bataille, un Artaud, un Nietzsche). Lo que el proyecto debe producir es energía. “No energía beuysiana, sino energía en el sentido de algo que conecta a la gente, que puede conectarte con otros”⁷. Hirschhorn repite con frecuencia que el lema básico de su trabajo el siguiente: “Calidad no, energía sí”⁸. Pero es precisamente esta energía lo que, a su juicio, el museo bloquea. Las obras de arte tienen, entonces, que ser reactivadas. Para que esto suceda, tienen que ser transportadas al *Museo precario*. Por eso, el Museo de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, fue contactado y se le solicitó una serie de piezas de los ocho artistas (Dali, Beuys, Warhol, Malevich, Mondrian, Léger, Duchamp y Le Corbusier) en base a los cuales el proyecto se desplegaría. No es necesario aclarar que la negociación para obtenerlas fue muy prolongada; al final de ella, el Museo de Arte Moderno, asombrosamente, aceptó.

Para Hirschhorn, la reactivación de las piezas en cuestión requería que fueran desplazadas del museo y emplazadas en una plataforma en la que una población muy diversa (artistas, escritores, filósofos, trabajadores sociales, vecinos) participaran en un proceso que consistiría, entre otras cosas, en un experimento pedagógico. En efecto, el objetivo del proyecto era que en el curso del experimento en que consistía tuviera lugar una discusión detallada de la tradición del arte moderno, de su relevancia en el presente y sus aplicaciones potenciales (en la práctica política, en la reflexión ética, como consuelo o entretenimiento), discusión que asociar esta tradición, de maneras que no tenía sentido estipular de antemano, con los asuntos propios del sitio social donde tendría lugar, de manera que para los participantes (y para Hirschhorn, en primer lugar) se convirtiera en la ocasión de una *experiencia*.⁹

En una entrevista con Benjamin H. Buchloh, hablando del anterior *Monumento Bataille*, Hirschhorn define la clase de cosa que se propone hacer en esta clase de proyectos como la creación de una entidad que reúna y anude “racimos de sentidos”: de piezas de significación y de funciones. Cada uno de los monumentos, agrega, es “muchas cosas, no solo una escultura sino también un lugar de encuentro”¹⁰

Enviar Comentario



Thomas Hirschhorn
« Bataille Monument », 2002 (Fahrdienst)
'Documenta 11', Kassel, 2002
(photo : Werner Maschmann)
Courtesy Gladstone Gallery, New York

, pero un lugar de encuentro en el que la ocasión de las reuniones, los focos en torno a los cuales se organizan, no son simplemente espectáculos. Porque –concluye– “creo que la condición de espectáculo resulta cuando se concibe un evento en términos de dos grupos, uno que produce algo y el otro que mira. Esto no era lo que pasaba allí. Es posible crear un evento que sea tan difícil y complicado e increíblemente extenuante que siempre va a presentarle demandas excesivas al espectador. El primero en sufrir la sobrecarga fui yo, los siguientes fueron mis colaboradores, la gente del bloque habitacional y por fin, espero, el vistante. En este sentido creo que si hay un desafío constante, uno puede mantener a distancia el espectáculo. Y naturalmente parte del desafío es la limitación de tiempo”¹¹.

Noten que lo excesivo –lo excesivamente complejo– tiene aquí una función determinada: saturar la atención y hacer que sea imposible para cada uno de los participantes reducir la multiplicidad del proyecto. Esto mismo es lo que debería impedir que la colectividad que se reúne en torno al proyecto se estructure como, digamos, la colectividad que se reúne alrededor de una obra de arte en un museo o una galería, donde se asocian o confrontan dos dominios estrictamente diferenciados. El rechazo de esta otra modalidad es la “posición política” en la cual se basa la obra. Por la razón que sea, Hirschhorn insiste, cada vez que puede, en que su obra no está primariamente orientada a mejorar las condiciones de vida de las comunidades donde se emplaza, y define su posición en contraste con la de quienes movilizan al arte para abordar los problemas de una comunidad, tal como pueden ser definidos desde una posición externa a ella. El axioma básico de Hirschhorn es que el arte es un dominio de acciones injustificables. Así describe su posición en una conversación con Alison Gingeras: “No soy un animador ni un trabajador social. Más bien que provocar la participación de la audiencia, quiero implicarla. Quiero forzar a la audiencia a confrontarse con mi trabajo. Este es el intercambio que propongo. Las obras de arte no necesitan participación; las más no son obras interactivas. No hace falta que sean completadas por la audiencia; tienen que ser obras activas, autónomas, con la posibilidad de implicación”¹².

Es importante subrayar que, para Hirschhorn, afirmar de este modo la autonomía del arte no es lo mismo que sostener una “noción exaltada del arte elevado”¹³. Por el contrario, “cuestiono eso, y lo crítico. Por eso creo mi obra con mis propios materiales”. “Eso es muy importante para mí (...) afirmar que es posible trabajar con resultados increíblemente, podría decirse, miserables –no solo desalentadores, sino miserables– y verdaderamente modestos”¹⁴. Es importante, concluye, usar materiales y procedimientos que, de una manera o de otra, aparten a la obra de toda pretensión de calidad. Porque la movilización de la noción de calidad “quiere separarnos, dividimos”¹⁵.

Como antes decía, el Museo Precario consistía en una estructura de cuatro espacios principales. Su aspecto general no hubiera sorprendido al visitante que conociera la obra precedente de Hirschhorn: las breves edificaciones en que consistía estaban construidas con piezas de plástico, madera y cartón rápidamente atadas con enormes cantidades de cable y cinta adhesiva. El espacio central era una galería pequeña donde se realizaban las exposiciones. El centro del programa que se desplegaba en este sitio era, en efecto, una serie de ocho exposiciones, cada una de las cuales duraba una semana. Cada una de estas exposiciones estaba dedicada a uno de los miembros de un grupo de ocho artistas centrales de la modernidad (Dalí, Beuys, Warhol, Malevich, Mondrian, Léger, Duchamp y Le Corbusier). El plan general de las instalaciones había sido decidido por Hirschhorn, y los detalles de la ejecución por sus colaboradores (jóvenes del barrio a quienes había contratado). En este espacio central, las obras se presentaban acompañadas por series de fotocopias y reproducciones pegadas en la pared y fragmentos empastados de textos de enciclopedias o revistas. El breve espacio desbordaba de una información que se presentaba siguiendo la retórica del cartel o el graffiti más que la retórica del texto de museo. En el centro estaban las obras, pero rodeadas de un halo de textos e imágenes que a la vez las enmarcaban y las sumergían en ruido visual y textual. Estos textos eran no solamente explicaciones de las obras e información acerca de sus contextos de producción, sino también alabanzas, celebraciones que tenían la estridencia de los gritos que celebran un triunfo en el fútbol o una ejecución notable en un concierto. En este aspecto, el *Museo precario* es un heredero de ciertos “quioscos” o “pabellones” que

Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario



Thomas Hirschhorn
« Bataille Monument », 2002 (Skulptur)
Documenta 11, Kassel, 2002
(photo : Werner Maschmann)
Courtesy Gladstone Gallery, New York

Para:

revista.plus@gmail.com

Hirschhorn realizaba desde finales de la pasada década, pequeñas construcciones hechas de madera y cartón, casillas instaladas en puntos de circulación y espacios intersticiales, que se parecían un poco a las tiendas que se encuentran en estaciones de trenes o aeropuertos. En ellas, los paseantes podían parar a consultar libros, albums fotográficos, videos y panfletos de y sobre diversos artistas, escritores y filósofos: Fernand Leger, Liubov Popova, Robert Walser, Meret Oppenheim y algunos otros. Como Benjamin H. D. Buchloh lo ha señalado, “estos pabellones son contenedores arquitectónicos híbridos, que oscilan entre la vidriera y el santuario”¹⁶, edificaciones que evocan al mismo tiempo la central de información, el puesto de exhibición de un producto y el lugar destinado al culto. Tanto más cuanto son las obras de un fanático. Es que, dice Hirschhorn, “soy un fanático de Georges Bataille de la misma manera que soy un fanático del equipo de fútbol Paris Saint-Germain. (...) El fanático puede parecer *kopfloss*, pero al mismo tiempo es capaz resistir porque está comprometido con algo sin pasar por argumentos; es un compromiso personal. Es un compromiso que no requiere justificaciones. El fanático no tiene que explicarse. Es un fanático. Es como la obra de arte que resiste y preserva su autonomía. Es importante y complejo. Cuando realicé las *Bufandas de Artistas* (1996), no dependía que la gente de Limerick conociera a Marcel Duchamp, y ni hablar de Rudolf Schwarzkogler o David Stuart. El proyecto tenía que ver con un deseo de no-exclusión. De la misma manera, el Monumento Bataille me permitió entender mejor qué cosa es un fanático”¹⁷.

Hay que tomar a Hirschhorn seriamente cuando afirma que su deseo es generar, en el espacio del arte, el nivel de energía colectiva y las formas de respuesta características de eventos deportivos o celebraciones religiosas. Y tenemos que suponer que esto era lo que pretendía que pasara en el *Museo precario*, que incorporaba numerosos elementos del anterior *Monumento Bataille*. La biblioteca, por ejemplo, que ocupaba la mayor parte del segundo espacio. Este espacio era también una especie de centro de operaciones: aquí la información sobre las actividades futuras del proyecto se anunciaban. En este espacio un vecino montó una exposición sobre la historia del barrio. Esta sala se convirtió en un espacio de encuentro para los jóvenes del área. A causa de la ubicación del *Museo precario* (frente al centro juvenil y la pequeña biblioteca pública), había mucha circulación de gente entrando y saliendo del edificio, particularmente en las últimas horas del día (el *Museo* estaba abierto desde las 10 de la mañana hasta el final de la tarde).

Del otro lado del espacio de exposiciones había un aula donde se realizaban una serie de eventos. La regla de funcionamiento del *Museo* era que tenía que haber actividades en él todos los días, desde el lunes al domingo. Los lunes, que eran los días menos activos del proyecto, un grupo desmontaba las exposiciones, transportaba las piezas que habían sido prestadas de regreso al Pompidou y volvía a Aubervilliers con las piezas destinadas a la exposición siguiente. Esta tarea era ejecutada por Hirschhorn mismo con la ayuda de un grupo de seis o siete jóvenes, que en los meses anteriores al comienzo del proyecto habían sido recibido un detallado entrenamiento y que el artista llamaría los Guardianes. Los Guardianes hacían esto con el Luchador, que es el personaje que Hirschhorn encarnó durante el curso del proyecto. Vale la pena notar que desde el principio hubo una discreta ficcionalización del Museo, ficción que cuando se la registrara y se la presentara (bajo la forma de una película y un libro) podría leerse como una suerte de auto sacramental, en el que una serie de objetos son sacados en peregrinación un poco como los íconos se sacan de los altares para presentarlos en las procesiones, para que sean reactivados por la aclamación de una comunidad determinada.

Los martes eran los días en que se instalaban las exposiciones. Al final del día, se realizaban las inauguraciones, celebradas con fiestas que tenían lugar en el espacio exterior, donde había un bar atendido por una familia del barrio, que estaba abierto todo el día y era un centro de gran actividad. Los miércoles había talleres dirigidos sobre todo a los niños y adolescentes. Estos talleres eran dictados por un número extenso de invitados y se vinculaban a las exposiciones: en conjunción con la exposición de Malevich hubo un taller sobre “el lenguaje del cuerpo y las formas puras”; en relación a Mondrian se dictó un taller de diseño; en relación a Le Corbusier, la producción de un modelo arquitectónico; coordinado

Enviar Comentario



Thomas Hirschhorn
 « Bataille Monument », 2002 (TV-Studio)
 'Documenta 11', Kassel, 2002
 (photo : Werner Maschmann)
 Courtesy Gladstone Gallery, New York

con Beuys, una vitrina donde pudiera exponerse un bestiario; con Léger, el diseño de disfraces para ser usados en un desfile. En estos talleres se producían imágenes y objetos que se mostrarían en el espacio mismo en que se producían (como los dibujos) o se movilizarían durante las actividades asociadas al Museo (los disfraces), de modo que se produjera una interconexión progresiva entre las exposiciones (y las obras que estaban en su centro) y la trama de producciones con las que se confrontaban.

Además de estos talleres, los jueves había otros, de escritura creativa. Estos talleres fueron dictados por ocho mujeres escritoras, que estaban también a cargo de dirigir una serie de debates que se mantenían los viernes, sobre pares de términos que se suponía que eran relevantes para la vida en el barrio: "hombres/mujeres", "estados comunistas/estados capitalistas", "judíos/árabes", "izquierdistas/derechistas"... Los sábados por la tarde, se ofrecían conferencias sobre cada uno de los artistas. Y una vez por semana (los jueves), pequeños grupos salían de excursión. Las excursiones se relacionaban con los artistas en cuestión, pero también incluían la clase de armónicos de absurdo que son característicos de los proyectos de Hirschhorn. Durante la semana de Dalí, un grupo fue al Museo Dalí en Montmartre, pero también a la Galerie Furstenberg, a un restaurante español y a la Escuela de Bellas Artes. Durante la semana dedicada a Beuys, un grupo visitó el *Musée des Grandes Heures du Parlement et du Sénat*, y se encontró con el grupo ecologista "Robin des Bois". Durante la semana de Mondrian viajaron a La Haya, al mercado Hermann Corsterstraat, el Gementemuseum y la playa. Durante la semana de Léger, visitaron la "Réserve des costumes et des décors de l'opéra Bastille", una fábrica de autos y un cine, para ver una película sobre Léger. Los domingos, para cerrar la semana, había una comida abierta a todos y preparada por miembros de la comunidad. Estas celebraciones eran centrales para la vida del proyecto. Con una celebración, el desmantelamiento de los edificios y una rifa de las sobras del proyecto, éste concluyó.

2

La aspiración central de Thomas Hirschhorn en los últimos años, entonces, ha sido construir arquitecturas de volúmenes, textos e imágenes, y programas de actividades estructurados pero abiertos a las contingencias de su despliegue, de los que espera que permitan que una colectividad heterogénea pero organizada se comprometa en una variedad de acciones comunes durante un tiempo más o menos prolongado aunque finito. Cada uno de estos proyectos, en el momento de su ejecución, debía permitir que tantos individuos como fuera posible se conectaran con él de maneras tan diferentes como cupiera. Los proyectos tienen —espera el artista— una multitud de usos, dependiendo de los intereses de aquellos que, para usar una expresión suya, se implican en él: pueden ser abordados como espacios de encuentro, oportunidades para aprender algo sobre tal o cual artista o autor, fuentes de empleo, obras de arte a ser observadas, analizadas, criticadas... Hirschhorn, entre otras cosas, las concibe como entornos en los cuales ciertas potencialidades latentes de la clase de objetos activos que desde su perspectiva son las obras de arte pueden reactivarse. Lo que determina la singularidad de su posición es una manera específica de componer artefactos socio-técnicos que incluyen objetos, imágenes, espacios, textos, instituciones e individuos.

Como decía antes, me parecía que esta singularidad quedaba oculta cuando se leían los proyectos desde la perspectiva de los esquemas de análisis más familiares. El proyecto alcanzaba, creía, una definición mejor si se lo comparaba con un tipo de entidad socio-técnica que tres autores franceses, Michel Callon, Pierre Lascoumes y Yannick Barthe, describieron hace unos pocos años en un libro cuyo título es *Agir dans un monde incertain* [Actuar en un mundo incierto]. El objetivo de este libro es estudiar una forma específica de organizar la investigación científica que se ha desarrollado últimamente en el contexto de lo que los autores llaman "controversias socio-técnicas": controversias que emergen alrededor de problemas cuya resolución exige movilizar los recursos del saber de especialistas al mismo tiempo que los saberes informales de poblaciones afectadas. Controversias de este tipo suceden con

Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario



Thomas Hirschhorn
« Musée Précaire Albinet », 2004 (Common Meal, week Andy Warhol / Repas commun, semaine Andy Warhol)
Cité Albinet, Aubervilliers, 2004
Courtesy: the artist and Les Laboratoires d'Aubervilliers, Aubervilliers

Para:

revista.plus@gmail.com

una frecuencia particular en tres campos: la salud, la ecología y la seguridad de la alimentación. Controversias de este tipo emergen, por ejemplo, cuando hay la necesidad de encontrar un equilibrio entre el desarrollo económico y la protección al medio ambiente, o la reducción del costo de producción de los alimentos con los riesgos de usar productos genéticamente modificados, o el uso de tratamientos experimentales para ciertos problemas de salud con el riesgo de sus efectos colaterales.

En torno a problemas como estos tienden a formarse colectividades de investigación que asocian a ciudadanos comunes, científicos, activistas, oficinas gubernamentales... (la lista puede ser abierta). Los autores de *Agir dans un monde incertain* llaman a estas colectividades "laboratorios al aire libre" o "foros híbridos". Esta clase de espacios de comunicación, piensan, han crecido mucho en los últimos años, y puede esperarse que sigan creciendo, particularmente en la investigación en los campos que antes mencionaba. La expansión de esta forma de investigación es un fenómeno original e incluso un punto de inflexión cuando se lo considera en el contexto del modo dominante de desarrollo de la ciencia desde el siglo XVI. Esta es la tesis del libro.

Supongo que para que se entienda qué clase de cosa es un "laboratorio al aire libre", habría que citar un ejemplo. Tomemos la investigación sobre SIDA, tal como ha tenido lugar desde los años '80. Hace una década, Steven Epstein sugería que valía la pena prestarle atención a un aspecto particular de la investigación sobre SIDA en los Estados Unidos:

Uno de los aspectos más notables de la manera como la investigación sobre SIDA se ha realizado en los Estados Unidos es la diversidad de quienes han participado en la construcción de conocimiento creíble. En una vasta e iluminada arena de perímetro poroso y difuso, una ecléctica colección de actores han tratado de afirmar y comprobar proposiciones. Esta arena en que se construyen hechos abarca no solo a inmunólogos, virólogos, biólogos moleculares, epidemiólogos, médicos y autoridades del sistema de salud, sino también a otras clases de expertos, además de los medios de comunicación y las compañías farmacéuticas y de biotecnología; también abarca a un poderoso e internamente diferenciado movimiento de activistas junto con varios órganos de comunicación alternativa, que incluye a las publicaciones de activistas y la prensa gay. Creencias sobre la seguridad y eficacia de regímenes terapéuticos particulares, e informaciones sobre qué prácticas de investigación clínica generan resultados útiles, son el producto de un elaborado, a veces tenso, y, en ciertos modos, bastante peculiar complejo de interacciones entre estos diversos participantes.¹⁸

Es obvio que algunas de las fórmulas de Epstein resuenan con el trabajo de Hirschhorn: "una vasta e iluminada arena de perímetro poroso y difuso" y no un laboratorio es el sitio característico de este tipo de investigación; una "colección ecléctica de actores" y no simplemente la comunidad de los científicos son quienes la conducen; una "bastante peculiar complejo de interacciones entre diversos participantes" es la forma de socialidad que se despliega en este espacio. Esta diversidad, en el caso de la investigación sobre SIDA no fue, por supuesto, un resultado espontáneo: se trató de una conquista de movimientos activistas dedicados a "impulsar sus propios objetivos estratégicos en el contexto de la ciencia, colaborando en la construcción de nuevas relaciones e identidades sociales, nuevas instituciones, y nuevos hechos y creencias formados"¹⁹. En el curso de este proceso se volvió evidente para los participantes, según Epstein, que era imposible avanzar en la búsqueda de tratamientos aceptables sin "*juntar argumentos metodológicos (o epistemológicos) y argumentos morales (o políticos)*"²⁰. Así sucedía, por ejemplo, cuando se demandaba que los tratamientos experimentales fueran distribuidos equitativamente entre los diferentes grupos afectados por la epidemia, demanda basada en la defensa del "derecho del sujeto humano de asumir los riesgos inherentes en el testeado de terapias de beneficio desconocido"²¹. Pero en esto los intereses de los militantes coincidían con los intereses de la comunidad científica, para la cual el progreso de la investigación dependía de la posibilidad de realizar pruebas en grandes poblaciones durante prolongados períodos de tiempo. Tanto desde la perspectiva de los historiadores como de la comunidad médica y los pacientes, el progreso en la investigación dependía

Enviar Comentario



Thomas Hirschhorn
 « Musée Précaire Albinet », 2004 (Opening, week Kasimir Malevitch / Vernissage, semaine Kasimir Malevitch)
 Cité Albinet, Aubervilliers, 2004
 Courtesy: the artist and Les Laboratoires d'Aubervilliers, Aubervilliers



de la posibilidad de componer un colectivo. El desafío para este colectivo era alcanzar un alto nivel de precisión en la investigación en condiciones muy diferentes a las de la investigación standard en epidemiología, que tiene lugar en el contexto controlado del laboratorio, en lugar del intrincado entorno del mundo externo. Dicho de otra manera, la investigación debía realizarse de manera que lo que Epstein llama “ciencia desprolija” consiguiera resultados que no estaban al alcance de la “ciencia limpia”.

Esta clase de procesos es la que Callon et al. piensan que se diferencia del modo dominante de desarrollo de la ciencia moderna. Pero, ¿cuál ha sido este modo dominante? Callon et al. adoptan la descripción de este proceso que proponía Christian Licoppe en su libro *La Formation de la pratique scientifique*²². Según Licoppe, la forma canónica de practicar la ciencia en condiciones modernas se constituyó a través de una serie de pasos. El primer paso, la primera diferenciación respecto a la concepción aristotélica del conocimiento que había dominado la ciencia medieval, era la composición de la figura del experimento, es decir, del fenómeno que se produce en condiciones controladas, con el objeto de demostrar verdades generales. Abordar el mundo a partir de la idea de que se puede obtener una verdad general sobre él realizando experimentos implica abordarlo como un terreno problemático. Esta es la disposición básica respecto al mundo de ese personaje que no había hecho acto de presencia hasta entonces en la escena de la investigación sistemática: el científico, un tipo subjetivo que, en rigor, no podría existir sin que lo hiciera la forma social de la comunidad científica, que es la comunidad que valida los experimentos cuyos resultados se expresan en lenguajes especializados. El tercer momento es la constitución de una clase de espacio: el laboratorio como sitio donde los fenómenos se producen en el aislamiento. Una vez que estos tres momentos se desplegaron (hacia finales del siglo XVIII), una forma diferenciada de ciencia había emergido. Esta es la forma que los autores llaman “ciencia confinada”. Su operación básica es reconfigurar fragmentos del mundo en condiciones estrictamente controladas, establecer lenguajes que permitan la constitución de comunidades especializadas, y concebir su producción principal como la elaboración de tecnologías cuya validez las poblaciones a las que se dirige debieran aceptar.

Este proceso de profesionalización progresiva de la ciencia (la elaboración de espacios específicos para el despliegue de una forma de práctica que supone que se aborda el mundo común desde una perspectiva disciplinaria particular, la constitución de vocabularios y sistemas de valores que permiten al mismo tiempo la formación de comunidades y tipos de sujeto, el establecimiento de un borde más o menos bien definido entre especialistas y no especialistas) forma la lógica organizativa dominante de la modernidad euroamericana. Supongo que es fácil ver de qué manera este desarrollo es paralelo al desarrollo de la forma de práctica dominante en el contexto del arte elevado de linaje europeo, donde, a partir del siglo XVI, de manera cada vez más decidida, el sitio canónico de operaciones sería el estudio, un ámbito normalmente separado del espacio donde se vive y del espacio donde se expone que, por eso, podía convertirse en la escena donde una maquinaria socio-técnica específica se montaba. Allí se producía ahora un cierto tipo de objeto: la obra de arte única, la composición cuyo origen puede hacerse remontar a una fuente definida, asociada a un punto de subjetividad, localizado en el artista. Este proceso determinaba, por otra parte, la aparición de nuevas formas de discurso (el discurso del crítico, por ejemplo, el *connoisseur* capaz de estar familiarizado, al mismo tiempo, con discursos especializados y con circunstancias socio-históricas, y cuyos criterios debían ayudar a los espectadores a concentrarse en los aspectos de la obra específicos a ella), y de instituciones (el museo, la galería de arte, incluso un cierto tipo de arquitectura doméstica) que favorecen un cierto tipo de observación.

Este proceso es muy conocido. Llamémoslo (parafraseando a Callon et al.) “arte confinado”. Es en esta línea genealógica que la noción de autonomía que sería característica del linaje europeo emergía. Este es el sistema con el que las vanguardias pretendían romper, aunque usualmente lo hacían en el nombre de valores constituídos en el contexto de ese sistema. No vale la pena enumerar aquí las variedades de actos y actitudes que este deseo de ruptura provocó. Solamente quiero sugerir que la manera en que Hirschhorn concibe la relación entre clase de escena o mecanismo que era el *Museo*

Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario



Thomas Hirschhorn
 « Musée Précaire Albinet », 2004 (Débate, week Piet Mondrian / Débat, semaine Piet Mondrian)
 Cité Albinet, Aubervilliers, 2004
 Courtesy: the artist and Les Laboratoires d'Aubervilliers, Aubervilliers

Para:

revista.plus@gmail.com

precario y los procesos que tienen lugar en la “institución del arte autónomo” es análoga a la manera en que los autores de *Agir dans un monde incertain* conciben la relación entre los “foros híbridos” y los “laboratorios confinados”.

Los “laboratorios al aire libre” y los “foros híbridos” no son simplemente (o, mejor dicho, no son en absoluto) actos de rebelión contra la ciencia confinada, sino extensiones y complicaciones que emergen en relación a problemas donde su práctica se considera insuficiente. Los participantes de un foro híbrido pretenden no tanto eliminar la diferencia entre la comunidad de los especialistas y la de los no especialistas como “difuminar las fronteras y establecer transiciones entre los mundos de los unos y los otros”²³. En el contexto de la investigación que tiene lugar en los foros híbridos, lo que se produce es una colaboración necesaria entre los dos modos de investigación durante un proceso de experimentación colectiva. Es por eso que Callon et al. indican lo siguiente:

La articulación de dos formas de investigación hace posible combinar las ventajas de cada una y compensar sus debilidades. La investigación en espacios abiertos aporta una fuerza formidable, la del colectivo –que puede que esté en curso de constitución– que se identifica con los problemas y es extraordinariamente activo poniendo en práctica las soluciones. La investigación confinada aporta su poder: la desviación que organiza abre el campo para manipulaciones y traducciones cada vez más improbables. De ese modo, permite un rango más complejo de reconfiguraciones del colectivo. En otras palabras: la investigación especializada es vascularizada por la investigación profana. O incluso: el colectivo de investigación, sin dejar de existir, se hunde permanentemente en el mundo del cual emerge.²⁴

Algo parecido a esto es lo que Hirschhorn, pienso, ha estado tratando de hacer durante años: establecer arquitecturas donde formas complejas de articulación entre las acciones de especialistas y no especialistas se desplieguen durante largos períodos de tiempo; arquitecturas que alojen varios regímenes de producción, de recepción, de comentario, donde tenga lugar un proceso en el que, gracias a la “vascularización” de las acciones de artistas, escritores y académicos por las de un número elevado de no-especialistas presentes en el sitio, el colectivo siempre en formación “se sumerja permanentemente en el mundo del cual emerge”. En los mejores casos, la desviación que las acciones de aquellos en un sitio social “abre el campo para manipulaciones y traducciones cada vez más improbables”. Porque lo improbable (“con el *Museo precario*, quería estar tan cerca como fuera posible de lo incomprensible y lo inconmensurable...”) es lo que los artistas, usualmente, desean. El deseo de lo improbable es lo que subyace a los antecedentes que Hirschhorn generalmente invoca. Por ejemplo, el Warhol de la época de la Factory, que podríamos entender como una máquina para la producción de objetos y experiencias por parte de un colectivo fluido pero secretamente estructurado. O el *Beuys del Bureau for Direct Democracy*, presentado en... O en donde sea que el foco del trabajo de un artista fuera establecer una situación en la cual “los problemas se formulan desde el principio en el diálogo de un vasto número de actores diferentes con diferentes perspectivas”, y “el contexto es establecido por un proceso de comunicación entre varios interesados”, como Marianne Nowotny dice hablando de un “modo 2 de producción de conocimientos”.

Pero ¿es que hay algún problema que estos proyectos quieren resolver? ¿Y cuál? Ninguno que pueda definirse antes de la instrumentación del proyecto. Precisamente la aspiración a concebir un proceso artístico como la solución de un problema que podría haberse identificado antes de empezar (sea que el problema pertenezca a la vida de las formas o a la de las comunidades) es la aspiración propia de las maneras de operar respecto a las cuales Hirschhorn quisiera diferenciarse. El artista, desde la perspectiva que supongo que es la suya, no es el operador desinteresado de desarrollos que lo preceden, sino alguien que afirma intereses necesariamente opacos. Uno de estos intereses es identificado muy explícitamente por Hirschhorn. La manera más usual de puesta en circulación de las obras de arte, piensa, las vuelve capaces de suscitar interés o provocar placer, pero no de inducir el fanatismo. El universo

Enviar Comentario



Thomas Hirschhorn
 « Musée Précaire Albinet », 2004 (Conference by Patricia Falguières, week Kasimir Malevitch / Conférence de Patricia Falguières, semaine Kasimir Malevitch Cité Albinet, Aubervilliers, 2004
 Courtesy: the artist and Les Laboratoires d'Aubervilliers, Aubervilliers



del arte contemporáneo funciona en un régimen de baja energía. Las obras de arte son conservadas en condiciones en que su poder de irradiación se mantiene más próximo a cero que lo que sería deseable; Hirschhorn, por su parte, quisiera exponerlas a la posibilidad de que induzcan la clase de energía que puede encontrarse en estadios de fútbol o conciertos de rock. Esto no es, piensa, lo que pasa en las formas más comunes de movilización del arte en el contexto del trabajo social. Tampoco lo es en el caso de los artistas que se proponen principalmente abordar los problemas de una comunidad a la que permanecen fatalmente extraños y que, en el mejor de los casos, entienden a medias.

Si es que hay una chance de inducir tal clase de energía, piensa Hirschhorn, depende de nuestra capacidad de emplazar ciertos objetos en el medio (como hablamos de “medio ambiente”) de procesos de aprendizaje. El *Museo*, como el resto de los proyectos de Hirschhorn de la última década, estaba dirigido principalmente a individuos que concebía como criaturas dominadas por la curiosidad y asociadas en comunidades que son entornos que modulan permanentes, incesantes aprendizajes (“experiencias”, en el sentido que le da a la palabra, como antes lo citaba, Robert Brandom). El modelo de sujeto que subyace a los proyectos de Hirschhorn es el de un sujeto en el cual la percepción, el pensamiento y la acción están inter-animados como, espera, se inter-animen las partes en estos espacios donde el arte especializado (lo que artistas y escritores profesionales producen) es vascularizado por el arte profano (la multitud de actos de expresión con componentes estéticos que no profesionales ejecutan). Ni la fidelidad perfecta a la tradición del “arte confinado”, ni su simple abandono: esta frágil posición, me parecía entonces (todavía me parece), está en el origen de los proyectos más intrigantes de estos años. La lógica de esta posición nos queda en considerable medida, aun, por comprender.

¹ Helga Nowotny, “The Potential of Transdisciplinary,” *interdisciplines*, <<http://www.interdisciplines.org/interdisciplinarity/papers/5/>>

² Id.

³ Thomas Hirschhorn, *Musée Précaire Albinet* (Paris: Editions Xavier Barral – Les Laboratoires d’Aubervilliers), n/p.

⁴ “Alison M. Gingeras in conversation with Thomas Hirschhorn,” en Benjamin H. D. Buchloh, Alison M. Gingeras and Carlos Basualdo, *Thomas Hirschhorn*, London: Phaidon, 2005, 14.

⁵ Thomas Hirschhorn. *Museo precario Albinet*, op. cit., n/p.

⁶ Id., n/p.

Benjamin H. D. Buchloh, “An Interview with Thomas Hirschhorn,” *October* 113 (Summer 2005), 89.

⁷ Id., 92.

⁸ Empleo esta palabra en el sentido que el filósofo Robert Brandom le da en el contexto de una discusión de la tradición filosófica del pragmatismo norteamericano. “El antiguo empirismo –escribe Brandom, hablando del empirismo británico de la temprana modernidad– pensaba que la unidad de experiencia eran eventos -contained, self-intimating: episodios que constituyen conocimientos en virtud de su ocurrencia en bruto. Estos actos primordiales de awareness se suponen estar disponibles para proveer los materiales raw que vuelven cualquier tipo de aprendizaje posible (paradigmáticamente, por asociación y abstracción). En contraste a esta noción de experiencia como Erlebnis, los pragmatistas (que habían aprendido la lección de Hegel) conciben la experiencia como Erfahrung. Para ellos, la unidad de experiencia es un ciclo de percepción, acción y percepción subsiguiente de los resultados de la acción que sigue una secuencia de test-operación-test-exit. En este modelo, la experiencia no es un componente en el proceso de aprendizaje. La experiencia es el proceso de aprendizaje...” Robert Brandom, “The Pragmatist Enlightenment (and its Problematic Semantics),” *European Journal of Philosophy* 12: 1 (2004), 4.

⁹ Benjamin H. D. Buchloh, “An Interview with Thomas Hirschhorn,” op. cit., 85.

¹⁰ Id. 86.

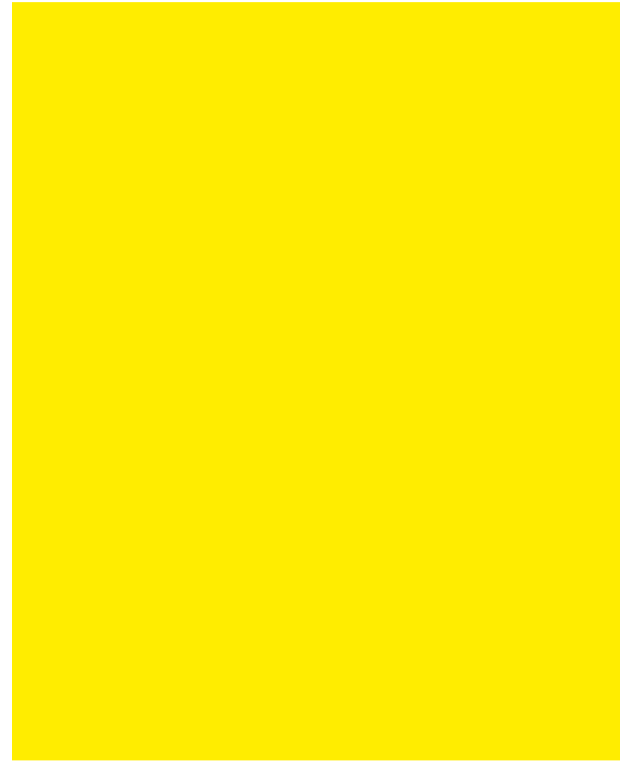
¹¹ “Alison M. Gingeras in conversation with Thomas Hirschhorn,” op. cit., 26.

Para:

revista.plus@gmail.com

Enviar Comentario

Thomas Hirschhorn
« Musée Précaire Albinet », 2004 (The
Library / La Bibliothèque)
Cité Albinet, Aubervilliers, 2004
Courtesy: the artist and Les Laboratoires
d'Aubervilliers, Aubervilliers



Para:

revista.plus@gmail.com

¹² Benjamin H. D. Buchloh, "An Interview with Thomas Hirschhorn," op. cit., 89.

¹³ Id., 89.

¹⁴ Id., 89.

¹⁵ Benjamin H. D. Buchloh, "Thomas Hirschhorn: Lay Out Sculpture and Display Diagrams," op. cit., 77.

¹⁶ Id., 35-38.

¹⁷ Steven Epstein, "The Construction of Lay Expertise: AIDS Activism and the Forging of Credibility in the Reform of Clinical Trials," *Science, Technology, & Human Values*, Vol. 20, No 4 (Autumn 1995), 409.

¹⁸ Id., 409.

¹⁹ Id., 420.

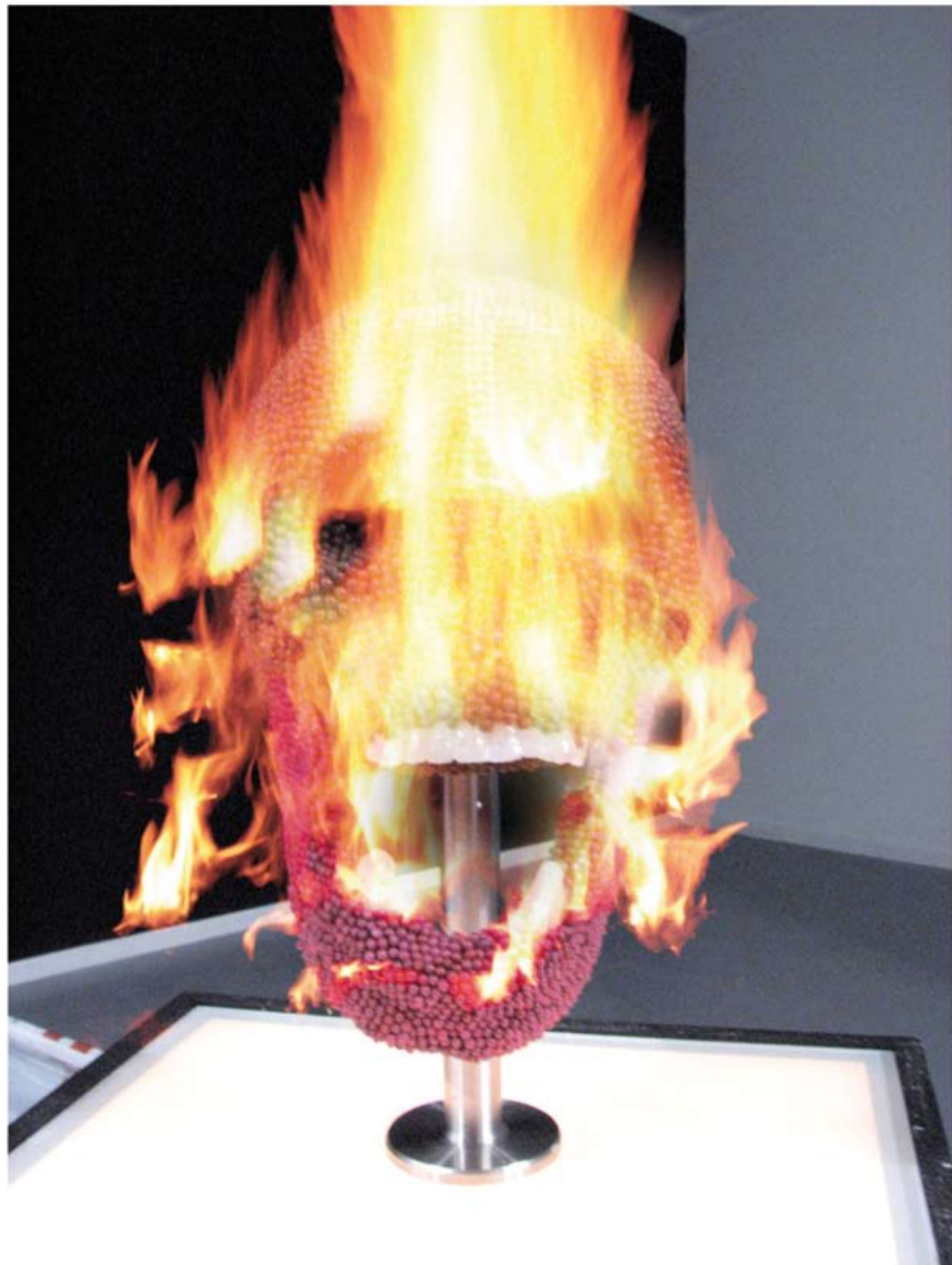
²⁰ Id., 421.

²¹ Christian Licoppe, *La Formation de la pratique scientifique. Le discours de l'expérience en France et en Angleterre* (Paris: La Découverte, 1996).

²² Michel Callon, Pierre Lascoumes and Yannick Barthe. *Agir dans une monde incertain. Essai sur la démocratie technique* (Paris: Seuil, 2001), 137.

²³ Id., 150.

Enviar Comentario



Daniel Cartes / Sin Palabras 2009 / Recreación

AHORRA TODOS SOMOS NEGROSI

TODOS LOS CIUDADANOS, DE AQUÍ EN ADELANTE, SERÁN CONOCIDOS

POR LA DENOMINACIÓN GENÉRICA DE NEGROS - ARTICULO 14 - CONSTITUCION HAITINA DE 1805

Intolerancias / Juan Carlos Romero 2009



Trienal de Chile 2009

EXPOSICIONES | ACCIONES | COLOQUIOS | INTERVENCIONES
Octubre- Diciembre 2009

Esta es una edición especial auspiciada por la Trienal de Chile 2009



17

23

6

revistaplus.blogspot.com