

CARTA

REVISTA DE PENSAMIENTO
Y DEBATE DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

—
PRIMAVERA - VERANO 2012
5 EUROS

Nº 3 — *Redes. Voces de la producción cultural* — *Cartografías. James Coleman* —
Carta de... Los Ángeles — *Entrevista. Toni Negri* — *Documenta. Antonin Artaud* — *Portfolio.*
David Goldblatt — *Debate. El acontecimiento negativo* — *Postdata. Pier Paolo Pasolini*



Huelga General. Acción Poética
1962/1982

Sumario nº 3

REDES	3	Voces de la producción cultural Un chequeo a la industria cultural en tiempos de precariedad. Las instituciones vistas a través de sus propios trabajadores en un ensayo para repensar las relaciones entre creación y dependencia.
CARTOGRAFÍAS	12	James Coleman La sacudida de lo inicial. La obra del artista irlandés vista a través de su profundo simbolismo pugilístico. <i>Por Jean-Luc Nancy.</i>
CARTA DE...	18	Los Ángeles Cartografiar otro Los Ángeles. Hecho para durar: Pintura y Artesanía. El Caso del LAICA. Entrevista con Mike Davis. Conceptual en Los Ángeles (1969-1977). <i>Por Pilar Tompkins Rivas, Thomas Crow, Thomas Lawson y Pedro de Llano.</i>
PORTADA	34	Objetos Liberados La travesía por la liberación de la carga estética en la experiencia del <i>arte povera</i> en Italia y los Estados Unidos. <i>Por Alex Potts.</i>
	43	El Documento y la Vanguardia. Notas en torno al 68 y el cine. <i>Por María Luisa Ortega.</i>
	45	La larga lucha por la insignificancia <i>Por Ignacio Echevarría.</i>
	47	CADA: Arte, Ciudad y Política <i>Por Diamela Eltit</i>
	50	Entrevista con Toni Negri El filósofo italiano recuerda en una entrevista las relaciones entre arte y política, entre el movimiento obrero y las vanguardias de los sesenta y setenta. <i>Por Raúl Sánchez Cedillo.</i>
REVERSO	54	Cuerpos desobedientes Un informe sobre la sexualidad en los distintos territorios del arte: Prácticas Eco, travestismo en Chile, Grupo Chacaclayo en Perú o el paradigma de Francis Bacon. <i>Por Beatriz Preciado, Felipe Rivas San Martín, Fernanda Carvajal, Emilio Tarazona y Margo Glantz.</i>
DOCUMENTA	70	Artaud el Moma Recuperamos una conferencia de Derrida sobre Artaud pronunciada en el MoMA. <i>Por Jacques Derrida.</i>
	76	Le Mómo Uno de los poemas más radicales de Antonin Artaud.
	78	El lenguaje obstaculizado Antonin Artaud como precursor de las vanguardias experimentales contemporáneas del <i>noise</i> y el <i>punk</i> . <i>Por Yves Botz.</i>
PORTFOLIO	82	David Goldblatt Diez grandes retratos del artista sudafricano David Goldblatt que ilustran los años de <i>apartheid</i> .
DEBATE	92	El acontecimiento negativo Zdenka Badovinac analiza la crucial presencia de la Galería de Arte Moderno de Lubliana en su intento de documentar el arte del Este de Europa en las últimas décadas.
POSTDATA	96	Pier Paolo Pasolini <i>Yo soy una fuerza del pasado.</i> Un poema del autor de <i>Una vida violenta.</i>

CARTA

Director

Manuel Borja-Villel

Editora

María Luisa Blanco

Consejo EditorialManuel Borja-Villel, Jesús Carrillo,
María Luisa Blanco**Diseño y edición**MKL Diseño Gráfico
Ramón Reboiras**Maquetación**

Luis Miguel Izquierdo

Producción

Julio López

Asistentes de redacción

Gala Lázaro, Amaia Múgica

Impresión

TF Impresores

ISSN 2171-9241
NIPO 036-12-009-4
DEP. LEGAL M-30653-2010

Melancolía

La escena muestra a dos mujeres y a un niño que sentados se cogen las manos, impotentes, a la espera de que un planeta llamado Melancholia choque con la Tierra. Al reconocer lo inevitable de la colisión, el desaliento se apodera de los personajes que, tras unos momentos de desconcierto, aceptan con apatía la fatalidad. Su única acción ha consistido en erigir el esqueleto de una choza que, sin duda, remite a la idea de la casa como refugio ante la amenaza exterior. La tragedia no conlleva la transformación del mundo conocido, sino su desaparición. Por supuesto, estamos hablando de la última película de Lars von Trier. Estrenada en el festival de Cannes del año pasado, *Melancholia* parece un síntoma de lo que hoy acontece en la cultura, especialmente en nuestro país.

Si nos atenemos a las múltiples declaraciones y opiniones que sobre los efectos de la crisis económica se han vertido en la prensa a lo largo de este año, se diría que una profunda tristeza se ha apoderado del sector cultural español. Habitados como hemos estado a las magnas (y no tanto) celebraciones o a la inauguración indiscriminada de grandes equipamientos, la recesión nos ha cogido a contrapié.

Asociada al modelo especulativo en el que se ha basado la economía española, la implosión, en las dos décadas pasadas, de museos y centros de arte quizás no se debió tanto al deseo de promover el estudio y la creatividad, como a la urgencia de que estos atrajesen a un número de visitantes cada vez más amplio, favoreciendo el consumo y la regeneración urbana. En el proceso se confundió a la cultura con las industrias culturales. Se exigió a la primera la rentabilidad inmediata y material de las segundas, y a éstas, por contra, se les exoneró de la necesidad de realizar un análisis profundo del valor de la cultura en la época del capitalismo cognitivo. Las prisas por obtener una ganancia a corto plazo no permitieron priorizar el trabajo de fondo. No se reformó nuestro régimen educativo, ni se auspiciaron nuevas formas de intercambio. Y lo peor es que ni siquiera supimos ver las contradicciones de un sistema que era inviable de raíz (se invertían grandes sumas para construir edificios monumentales cuyo mantenimiento absorbía las transferencias públicas o superaba cualquier posibilidad lógica de autofinanciación), ni lo endeble de una estructura laboral que se asentaba en la precariedad extrema de nuestros agentes.

Ahora bien, reconocer los errores de un modelo no significa ignorar los logros obtenidos. Por ejemplo, durante los años de bonanza, se han formado colecciones de relieve, se ha reforzado la autonomía de las instituciones (a pesar de algunos amagos recientes en la dirección contraria) y se ha elevado el nivel de nuestra exigencia intelectual al mismo tiempo que se acercaba el arte a la gente. La recesión no debe llevarnos a posiciones involutivas, cuando no abiertamente hostiles, hacia el arte contemporáneo, ya que los excesos que se hayan cometido tienen que ver con el uso demagógico de la cultura, no con la experimentación estética. En esta línea, con la excusa de la crisis se ha afianzado en algunos sectores de nuestro país el convencimiento de que no debe pagarse con el dinero de todos aquello que, en apariencia, solo sirve para el disfrute de unos pocos. Es cierto que no se pueden construir programas de espaldas al público, pero también que no todos los centros han de ser lugares de seducción masiva. El que una actividad sea minoritaria no quiere decir que sea elitista. La sociedad se compone, de hecho, de una multiplicidad de minorías que se organizan alrededor de textos, deseos o afectos. Cuanto más dinámicas sean esas minorías y más antagonicen entre sí, más viva será la sociedad que las alberga.

Se ha de exigir que las administraciones sigan apoyando decididamente a la cultura, aunque es evidente que no van a poder hacerlo en la medida en que ha sido habitual hasta ahora. Tendrá que idearse una estructura económica nueva y sostenible, que implique también al sector privado. El riesgo reside en que solo pervivan proyectos de carácter espectacular o que respondan a un registro generalista, esto es, aquellos que ofrezcan un mayor retorno mediático al patrocinador. La crisis actual ha puesto de manifiesto la vacuidad de la cultura del evento y la necesidad de proteger e impulsar aquello que realmente genera valor social, superando la falsa dicotomía establecida entre la cultura de elite y la popular. Tampoco hemos de imaginar que lo público se halla ya completamente deslindado de lo privado; sabemos que aquél no ha sido en tiempos recientes un impedimento para la expropiación del trabajo creativo. El debate debe ser reorientado hacia lo común, que se refiere tanto a ese *ser juntos* de la comunidad, como a la riqueza común de aquello que se considera de todos y que incluye los resultados de la producción social necesarios para el desarrollo colectivo.

No cabe duda de que la crisis actual es muy aguda y tiene un carácter sistémico. Pero no es la primera, y seguramente no será la última que hayamos de sufrir, ya que es consustancial a la propia dinámica del capitalismo. Desde sus inicios, éste atraviesa mutaciones periódicas que constituyen el factor de su permanente reinención y crecimiento. La diferencia del momento presente respecto a otras épocas reside en que la crisis parece asentarse hoy en el miedo y el conformismo, en lo que algunos ya denominan como la estética de la recesión, que responde al irrefrenable deseo por adaptarse a los tiempos. Cuando nos sentimos deudores de una estructura determinada, cuando se carga sobre nosotros el peso de mantener el statu quo, la producción artística deviene desesperadamente mimética y derivativa. La adaptación es la lógica de la supervivencia, y ésta es la enemiga de la autorrealización. Si los artistas se pliegan ante la situación en la que se encuentran, su trabajo deviene finito, impotente.

La melancolía nos lleva a imaginar que si nosotros nos detenemos, el resto del mundo también lo hace. Sin embargo, recesión no es sinónimo de parálisis. La recesión y la expansión son vasos comunicantes: el estancamiento de una zona suele ir acompañado de la expansión de otra. De un modo similar, el equilibrio entre la cultura crítica y el mercado, que ha distinguido al arte occidental desde los años sesenta, se ha decantado recientemente hacia este último. El mercado ha pasado de ser la condición material del arte a ser su condición simbólica, determinando no solo nuestra percepción del mundo, sino además nuestra jerarquía de valores, confundiendo de paso la esfera pública con la de la publicidad. La seguridad con que el mercado del arte y la industria de la comunicación se han afirmado en el potente mundo asiático ratifica esta tendencia.

Es indiscutible que nos falta fuerza para superar la crisis. Para ello hemos de alterar nuestros límites y organizar espacios supranacionales que permitan la confrontación con un mercado que opera en una escala global. Los museos y las instituciones culturales, por el contrario, se mueven en su mayoría en un ámbito nacional. Éste sigue siendo el término que define a muchos de nosotros y que refleja una visión de la identidad canónica y cerrada. Hoy más que nunca es necesario interpelar a un sistema que nos condena a la inoperancia. Salirse de él, escaparse de la cabaña que construyen los protagonistas del filme de Lars von Trier. Ese acto de exteriorización no lo constituyen las franquicias, sino el trabajo en red. La franquicia responde a un ordenamiento neocolonial que actúa más por intereses económicos, o directamente políticos, que culturales, y que sigue sin dejar que el otro tenga voz. La red, sin embargo, responde a una estructura horizontal e instituyente, en la que todos tienen voz y en la que la norma se negocia de un modo compartido. La red no busca establecerse como el principio hegemónico de la organización política, sino que se mantiene como negación de la totalidad. No se trata de construir un nuevo orden, sino de cuestionarlo. Frente a la ingeniería del consenso que nos domina, la red es la manifestación del disenso, el cultivo de la multiplicidad que pone en cuestión la autoridad y la legitimidad de unas voces sobre otras. ❖

Manuel Borja-Villel

Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Mayo 2012

redes

PROYECTOS / INVESTIGACIÓN / ACCIONES / HISTORIAS

VOCES DE LA PRODUCCIÓN CULTURAL

1. Voces de la producción cultural

El objeto de los artículos que aquí se incluyen es presentar el proceso de autoencuesta desarrollado en las *Jornadas para quienes disfrutamos trabajando. Jornadas sobre precariedad y autoorganización del trabajo creativo*, celebradas en la librería Traficantes de Sueños en los primeros días del mes de julio de 2010. Estos encuentros fueron organizados por un pequeño consorcio de entidades políticas y culturales formado por Traficantes de Sueños, YProductions, la Universidad Nómada y La Invisible de Málaga. Para su organización se contó con una pequeña dotación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, a través del Departamento de Actividades Públicas. El objetivo de estos talleres consistió en ensayar una crítica a las condiciones actuales de la llamada producción cultural, así como un pensamiento original sobre el papel y la forma de la institución cultural, a partir de las opiniones y experiencias de muy distintos agentes del sector. A estas jornadas fueron invitados artistas que trabajan regularmente con museos y centros de arte; un buen número de empresas y asociaciones de creadores cuyos clientes principales son instituciones públicas, así como asociaciones y empresas culturales más enfocadas al mercado privado; empresas y proyectos políticos relacionados de una forma u otra con la producción de bienes culturales; colectivos de creadores de centros sociales, *okupados* y alquilerados; empresas de desarrollo de *software* libre y diseño gráfico, y algunos funcionarios y responsables de museos e instituciones culturales. Todos y cada uno de los colectivos convocados respondieron a nuestra llamada de manera inmediata. Quienes coordinamos estas jornadas queremos agradecer profundamente el compromiso, el esfuerzo y la tremenda confianza depositada por todos aquellos y aquéllas que participaron en las sesiones.

El punto de partida. Los colectivos promotores, a partir de nuestra experiencia y de los análisis realizados, partíamos de varias constataciones, preguntas e intuiciones.

En primer lugar, la importancia adquirida en discursos y políticas públicas y priva-

das por el llamado sector de la producción cultural, industrias culturales o industrias creativas como fuente de nuevos modelos económico posindustriales basados en la atracción de inversiones y población a partir de la transformación de la ciudad en *ciudad creativa*. Esta ciudad creativa, dicen sus defensores, genera innovación social, cultural y tecnológica, lo que la convierte en destino turístico y migratorio de calidad; a su vez, este proceso dinamiza la economía metropolitana y anima la regeneración urbana, posicionándola en el marco de competencia urbana internacional posindustrial. Los colectivos promotores habíamos constatado esta apuesta por las políticas de ciudad creativa en cada una de nuestras urbes (Madrid, Barcelona, Málaga) pero, sin embargo, encontrábamos un nítido contraste entre los beneficios prometidos y la situación de los agentes y trabajadores de la cultura.

Por un lado, el tejido cultural de base, esto es, las personas, asociaciones o pequeñas empresas dedicadas al desarrollo de actividades y producción de bienes culturales, supuestos protagonistas del proceso, está atrapado en condiciones muy precarias. La subcontratación en cadena y la temporalidad de los programas crean un marco de inestabilidad y de bajos salarios que contrasta vivamente con las sumas invertidas por instituciones públicas y los beneficios obtenidos por agentes externos (por ejemplo, el mercado inmobiliario, el sector hostelero o el turístico).

Sin embargo, esta situación no había producido alianzas entre los agentes culturales en demanda de condiciones y pagos más justos. Ahora que la producción cultural se situaba, en teoría, en el centro de la economía urbana, ¿no era momento de exigir algún tipo de estatuto del trabajador cultural?, ¿por qué aceptar la competencia impuesta entre asociaciones y pequeñas empresas por recursos escasos?, ¿qué nos impedía hacer un frente común?

Por otro lado, al afirmar que el tejido cultural de base es el supuesto protagonista del proceso solo repetimos lo que sentencian tantos estudios sobre creatividad e innovación: es el cuerpo social en su conjunto (que

comprende formas de relación, afectos, sociabilidades, intercambios culturales, movimientos contra y subculturales, estructuras de cooperación, antagonismos, formas lingüísticas, migraciones, etc.) lo que debemos entender como lecho productivo y como espacio de emergencia y de producción de creatividad de primer orden. De la copia y la mezcla de estilos, del anudamiento de tradiciones y vida, de los sentidos incrustados en las prácticas materiales colectivas surge la innovación y lo que más tarde será vendido como proyecto o expuesto en museos. Estas redes o espacios han sido llamados *cuencas de cooperación creativa* y para los colectivos promotores su cuidado y alimentación es la única garantía de desarrollo social y cultural. Sin embargo, el modelo económico que se dice creativo se basa en la privatización de ideas y su cercamiento en marcas sin retorno ninguno a las cuencas que lo generaron. ¿Cómo asegurar el tejido cultural de base?, ¿podría ser la renta básica un camino de retorno económico a esta producción difusa y colectiva?, ¿cómo generar retornos económicos para los productores sin gravar e impedir la circulación de su aportación, constituyendo una cultura libre?, ¿qué prácticas de devolución a las cuencas llevan a cabo estas asociaciones y pequeñas empresas, sabiendo ya que las grandes son el *lobby* de la propiedad intelectual?

Por último, las instituciones públicas han pasado de ser garantes del *derecho a la cultura*, en gran medida museificado y en relación a la alta cultura, a promotores económicos en el marco de la ciudad creativa, alimentando eventos y proyectos temporales cuyo beneficio no recae en estas cuencas creativas ni en las pequeñas asociaciones o empresas. Atacadas a su vez por el neoliberalismo y la posible rentabilidad empresarial de la economización de la cultura, se ven inmersas en recortes y transformaciones estructurales hacia *partenariados* público-privados.

¿No sería éste el momento para una discusión sincera sobre las relaciones entre instituciones públicas y tejidos culturales de base? ¿No se podrían construir buenas prácticas que superaran la subcontratación y la temporalidad de los proyectos, que crearan espacios de uso público y animaran la creatividad social difusa?

¿Quién teme a los trabajadores culturales? Precariedad y subjetividades. Si aceptamos entonces que el capitalismo hoy se basa en gran medida en la captura y valorización de la producción social inmaterial,

¿No sería éste el momento para una discusión sincera entre las instituciones públicas y los tejidos sociales de base?

que la economía global y la metropolitana tienen en ella su puntal de crecimiento y atracción competitiva, merece la pena indagar un poco más en las razones de los *trabajadores* culturales para poner su cuerpo en este sector aun en condiciones precarias y en las consecuencias que tiene en la sociedad este modelo de *trabajo* flexible.

Por debajo de la imagen de una *creative class* feliz e innovadora y del artista hecho a sí mismo, vemos en el sector cultural una multiplicidad de trabajadores que aceptan condiciones laborales precarias (en cuanto a renta, duración de los proyectos, escasez de recursos) porque el *poder dedicarme a lo que quiero* lo compensa y porque se entienden como condiciones elegidas frente a la alternativa del trabajo fordista (empleos de por vida, con horarios y funciones fijas).

No verse forzado a una sola ocupación, no venderse, no adaptarse a las limitaciones de una institución, dedicar todos los esfuerzos a lo que de verdad *nos llena* justifica en muchas ocasiones el aceptar trabajos precarios y temporales (o crear una microempresa o asociación sujeta a estas mismas condiciones). Esta aceptación es pensada a veces como un ejercicio de libertad y de fuga de las condiciones tradicionales, reforzado por el mito del *artista* bohemio y pobre.

Sin embargo, son precisamente estas condiciones de vida y trabajo alternativas las que se han convertido, de forma creciente, en las más útiles en términos de rentabilidad empresarial/institucional; se ajustan a la flexibilidad que exige el mercado de trabajo, tanto al elegir un trabajo cultural infra (o no) pagado, como al elegir un trabajo precario externo al sector que nos permita hacer lo que nos *gusta* (en la práctica, trabajar gratis en nuestro tiempo libre).

Los trabajadores culturales son muchas veces fácilmente explotados ya que soportan tales condiciones de vida y trabajo porque creen en su propia libertad y autonomía, por sus fantasías de realizarse; habría que analizar la procedencia de esta idea de que las personas tienen la capacidad de modelarse y diseñarse a sí mismas y a su propia vida, de forma libre y autónoma y de acuerdo con sus propias decisiones, en relación con la constitución del sujeto moderno y de las técnicas de gobierno liberales y neoliberales de nuestros días¹.

De hecho, este modelo del artista es festejado por los poderes públicos y económicos como muestra de una exitosa combinación de una creatividad a plena disposición y una automercantilización inteligente; el trabajador-empresario debe ser al mismo tiempo el o la artista de su propia vida. Exactamente en esta mistificación que defiende el trabajo del artista como autodeterminativo, creativo y espontáneo es en la que se basan los eslóganes de los actuales discursos sobre el trabajo².

Todo el mundo debe desarrollar su potencial creativo, debe ser autónomo y res-

ponsable de su propia vida; el nuevo sujeto trabajador debe ser tan flexible y contingente como el mercado mismo, de acuerdo con las ideas neoliberales.

Es problema de uno adaptarse a las situaciones: las transformaciones estructurales económicas o sociales son tratadas como desafíos personales. Estos discursos no son marginales —como hemos visto en la campaña electoral y en la promesa de una ley del emprendedor—, sino que afectan a la sociedad entera, ya que mientras distorsionan absolutamente la realidad de las relaciones de producción englobadas bajo el constructo de *los creativos*, sirven de modelo de trabajo como en su día lo hizo la industria automovilística fordista.

Así, otra línea de investigación del encuentro se dirigía a examinar estas cuestiones. ¿Cómo conseguir que esas *ganancias de hacer* no sean aprovechadas para que produzcamos gratis o a cambio del orgullo de *ser un artista/creativo*, mientras el sistema económico se basa en nuestro trabajo?, ¿cómo desmontar una idea de libertad que nos lleva a la precariedad y al estrés solitario, a la presión de tener que desarrollar un proyecto de vida individual a la *altura de los tiempos*?, ¿cómo desvelar que el mito del artista autónomo y su forma de trabajo flexible está siendo —o ha sido— trasplantado como modelo general a la sociedad?, ¿cómo evitar que de la movilización extrema de nuestros saberes, contactos y deseos nos queden solo las migajas y la satisfacción de saber que tenemos mucho que aportar?, ¿cómo señalar que estos procesos no son casuales sino absolutamente consustanciales a las nuevas formas de gobierno y de la producción?

Trayectorias comunes. Traficantes de Sueños, YProductions, la Universidad Nómada y La Invisible veníamos discutiendo estas cuestiones desde nuestras distintas posiciones en la producción cultural.

Traficantes de Sueños (www.traficantes.net) es un proyecto productivo integrado por una librería asociativa, una alternativa de distribución, una editorial que publica con licencias Creative Commons (que permiten la copia y descarga de sus libros) y un taller de diseño. En su librería se realizan más de 200 actos anuales que incluyen presentaciones de libros, charlas y conferencias, proyección de vídeos y reuniones de colectivos.

Su apuesta por la libre copia y descarga promueve un modelo de producción cultural que no impida la circulación del conocimiento, sino que al contrario devuelva a la sociedad los saberes que de ella han surgido, para garantizar la posibilidad de que se generen otros nuevos.

En materia editorial, cabe destacar: VV. AA., *Producción cultural y prácticas constituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, 2008; YProductions, *Innovación en cultura. Una aproximación crítica a la genealogía y usos del concepto*, 2009; Ja-

ron Rowan, *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*, 2010. Miembros de TdS han formado parte de la iniciativa *atravesadaporlacultura*, un espacio de encuentro de agentes culturales con el objeto de discutir las cuestiones arriba mencionadas, así como del proyecto *kultur-o-meter* que analizó los presupuestos de cultura del Ayuntamiento de Madrid con la intención de seguir los flujos de dinero hasta sus receptores, precisamente para entender por qué y a través de qué figuras los abultados presupuestos no llegaban al tejido cultural de base.

YProductions (www.ypsiste.net) es una productora cultural que realiza labores de gestión, investigación y formación en el ámbito de la cultura desde el año 2003. Si bien los proyectos son heterogéneos, comparten un enfoque común bajo la doble vertiente de ser entendidos como procesos de producción y al mismo tiempo de investigación. Consideran que la cultura es un espacio de producción de conocimiento, y por ello YP se presenta como una plataforma que investiga sobre cultura desde el trabajo cultural. Destacan sus proyectos en economía de la cultura, trabajo cultural, investigación en cultura, crítica cultural, políticas culturales e innovación en cultura.

Todos estos temas se materializan en charlas como Estrategas (Barcelona), estructuras de trabajo como HAMACA (distribuidora de vídeo y media), proyectos editoriales como Producta, Producta50 o los mencionados en Traficantes de Sueños, y proyectos audiovisuales. Han elaborado investigaciones como *Innovación en cultura*, *Nuevas economías de la cultura* o las *Embajadas YP*, cuyos contenidos y conclusiones se pueden consultar y descargar *online*. Actualmente trabajan en la investigación sobre *empresas del procomún* en colaboración con el laboratorio del procomún de Medialab-Prado (Madrid).

La Universidad Nómada (www.universidadnomada.net) es una asociación cultural fundada en el año 2000 y constituida por sujetos que trabajan en red desde diferentes ciudades (Madrid, Barcelona, Terrassa, Málaga...). Sus miembros participan en diferentes ámbitos de la actividad académica, cultural, editorial y militante, y el objetivo de la Universidad Nómada como tal es, de hecho, operar en el solapamiento y contagio entre esos campos, con el fin de impulsar nuevos procesos de *institucionalidad de movimiento*.

De la infinidad de seminarios, conferencias y cursos organizados podemos mencionar *Hacia nuevos contrapoderes sociales. Metrópolis y nuevos movimientos* (La Casa Invisible, Málaga), *Spinoza contemporáneo. Ética, política y presente* (Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense, Madrid), *Metrópolis en movimiento, movimientos en la metrópolis* (Ateneu Candela, Terrassa), *El tajo del sexo. La construcción política del género y la sexualidad* (Escuela

De la copia y la mezcla de estilos, de los sentidos incrustados en las prácticas materiales surge la innovación y lo que más tarde será expuesto en los museos

de Relaciones Laborales, Madrid), *Nuevas gramáticas de lo político* (CENDEAC, Murcia) y *Dinámica de la crisis global, movimientos antisistémicos y nuevos modelos de hegemonía. Encuentro en honor a Giovanni Arrighi* (MNCARS, Madrid).

La Invisible de Málaga (www.lainvisible.net) es un centro social ocupado de gestión ciudadana, una apuesta por abrir un espacio destinado a fomentar la autoorganización ciudadana, el pensamiento crítico y la creación colectiva. La Casa Invisible se erige como un laboratorio de saberes y creatividad, un catalizador de experimentos en el que la cultura, mediante un flujo constante, es devuelta a la misma sociedad de la que nace.

Decenas de talleres, desde *capoeira* hasta baile flamenco, pasando por interpretación dramática o canto, exposiciones, áreas temáticas, programas de radio, actuaciones teatrales y circenses, conciertos, seminarios, etc., conforman una programación abrumadora que es gestionada por sus propios participantes y promotores.

La Casa Invisible abre sus puertas a los y las creadores que muchas veces encuentran serias dificultades para ensayar, trabajar, compartir sus creaciones u organizarse con gente con inquietudes o problemas similares; en ella se reúnen L*s Creador*s Invisibles, un colectivo de trabajadores de la cultura, coordinados con otros espacios del Estado.

La Invisible también ha colaborado en REU'08, una plataforma de investigación sobre la economía de la cultura en Andalucía. Estos realizaron el proyecto de investigación *¿Quién está detrás de la cultura?*, que incluía una extensa encuesta a trabajadores de la cultura y cuyos resultados pueden ser consultados en la publicación de la UNIA *Reucerocho. Un trabajo en proceso entre prácticas artísticas-políticas-poéticas hacia la experiencia de lo común* y la web www.r08.es.

Sirva esta exposición para aclarar las posiciones de los promotores, en la línea de la investigación militante y de la reflexividad de las ciencias sociales, como veremos a continuación: el lugar desde el que se escriben estas líneas y se prepararon las Jornadas no es un espacio neutro, sino que es parte y toma parte por una producción cultural-otra, que alimente la sociedad y no la riqueza de unos pocos, y que anime contenidos críticos que alumbren el mundo actual y el por venir. ❖

El nuevo sujeto trabajador debe ser tan flexible y contingente como el mercado mismo

VOCES DE LA PRODUCCIÓN CULTURAL

2. El Proceso

La dotación de Actividades Públicas del MNCARS sirvió para cubrir los costes de dos seminarios previos a las Jornadas realizados en Madrid y Málaga. Allí nos encontramos Traficantes de Sueños, YProductions, la Universidad Nómada y La Invisible y decidimos realizar unas Jornadas de escucha, no plantear unos temas de debate predefinidos, sino abrir un espacio para que los distintos agentes colocaran los problemas fundamentales y lanzaran las soluciones pertinentes, lo que se ha llamado una *autoencuesta colectiva*.

El fondo dotacional del MNCARS permitía cubrir el desplazamiento de las personas que participaban en el encuentro y el alojamiento de algunos de ellos, lo que abría la posibilidad de que colectivos y pequeñas empresas pudieran acudir. También se retribuyó la publicidad y la web del evento <http://paraquienesdisfrutamostrabajando.net>, donde se volcarían los materiales resultantes, un elemento fundamental para garantizar la acumulación del trabajo realizado.

En un principio, también se iba a financiar la posproducción de las Jornadas, la elaboración de un informe y otro conjunto de artículos y reflexiones. Desgraciadamente, y como sucede en tantos otros casos, esta partida fue descartada por recortes presupuestarios de orden general.

Lamentamos enormemente la fragilidad de estos proyectos y su dependencia institucional, fuente de incertidumbre y precariedad; en cualquier caso, agradezco el espacio en este número de la revista *Carta* para difundir los resultados de estas Jornadas.

Antes de dar paso al relato de la metodología y los resultados, hay que insistir en que estos textos no tienen un valor de análisis sociológico o antropológico sino de autoanálisis, un ejercicio crítico acerca de lo que consideramos nuestras potencias, pero sobre todo nuestras debilidades. Aunque pudiera pensarse que adoptamos la posición del *observador objetivo*, lo cierto es que nos percibimos como parte y caso del estudio llevado a cabo.

El modelo de Jornadas se inspira en la forma de investigación-intervención de la autoencuesta y su propósito, como el de estas líneas, consiste en construir un mínimo vocabulario compartido entre los y las trabajadores que se pueden considerar a sí mismos como vocacionales de la producción o la creación de bienes y servicios culturales, a fin de afrontar unas situaciones de precariedad, explotación, desposesión y banalización del sentido de su actividad cada vez más acuciantes. En último término, se

trata de explorar las posibilidades políticas de la autoorganización del sector.

La autoencuesta. Las bases teóricas de la potencia de estas Jornadas como proceso de autoencuesta se pueden localizar en la apuesta por un conocimiento situado y por la coinvestigación, así como en la afirmación de que “la producción de conocimientos genera producción de subjetividades”¹.

Crítica del conocimiento neutral. Tradicionalmente se ha dicho que el investigador es un ser neutral, que debe mantener cierta distancia con su objeto de estudio y que, a través de un método científico, puede aproximarse a la verdad de las cosas. Sin embargo, es obvio que todo investigador tiene una *posición* en la sociedad, tiene un *cuerpo connotado*, que repercute en lo que es capaz de percibir y también en los datos que recoge, en cuanto datos mediados por la relación social que establece con otros para reunirlos.

La epistemología feminista ha construido una crítica despiadada a ese ojo de la ciencia positivista contemporánea que todo lo ve y que se sitúa *en ninguna parte*: una imagen que, en realidad, no es sino la máscara de un sujeto de conocimiento mayoritariamente masculino, blanco, heterosexual y de clase acomodada que, en cuanto tal, ocupa una posición dominante y tiene intereses concretos de control y ordenación (de los cuerpos, las poblaciones...).

La epistemología feminista propone la idea de un sujeto de conocimiento *encarnado e inserto* en una estructura social concreta (un sujeto, por lo tanto, sexuado, racializado, etc.) y que produce *conocimientos situados*, pero, no por ello, menos objetivos.

El pensamiento pasa necesariamente por el cuerpo y, por ello, es un pensamiento siempre situado, implicado, *de parte*. La pregunta es entonces *¿de qué parte* nos colocamos? o, lo que es lo mismo, *¿con quién* pensamos?

Coinvestigación. La práctica de la coinvestigación implica valorizar esos conocimientos situados que tienen y pueden construir los agentes de cierto contexto para propiciar la reinterpretación política de la propia vida y poner las bases para su transformación.

El ejemplo más conocido es la práctica de la autoconciencia feminista: grupos de encuentro, debate y análisis en los que las mujeres se convirtieron en auténticas expertas de su opresión, construyendo la teoría desde la experiencia personal e íntima y

1 Véase Isabel Lorey, “Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales”, en *transform (comp.)*, *Producción cultural y prácticas constituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2008.

2 Véase Marion von Osten, “Salidas incalculables”, *ibídem*.

no desde el filtro de ideologías previas. Esta práctica buscaba revalorizar la palabra y las experiencias de un colectivo sistemáticamente inferiorizado y humillado a lo largo de la historia, precisamente como incapaz de hablar por sí mismo.

Valorar y tener en cuenta esos *saberes menores* resulta clave tanto para analizar lo que sucede como para pensar qué puede construirse en el futuro, partiendo de la realidad material y las expectativas de los protagonistas de los procesos.

Otro ejemplo sería la *enchiesta* (encuesta) obrera, entendida como el presupuesto de una intervención política encaminada a organizar la conflictividad obrera. La que encargaron a Marx, en 1881, hubiera resultado tendenciosa a ojos de un sociólogo empirista, ya que no buscaba tanto sacar datos de la experiencia directa sino, en primer lugar, hacer que los obreros *pensaran* (críticamente) sobre su realidad concreta.

La *enchiesta* de los *operaístas* italianos de los sesenta imponía, asimismo, un paso del simple cuestionario a procesos de coinvestigación: esto es, de inserción, también subjetiva, de los *operaístas* en el territorio (casi siempre la fábrica, a veces, también, los barrios), lo cual les convertía en sujetos-agentes adicionales de ese territorio, y de implicación activa de los sujetos que habitaban ese territorio (fundamentalmente obreros, en alguna ocasión estudiantes y amas de casa) en el proceso de investigación, lo cual, a su vez, convertía a estos últimos en sujetos-investigadores.

Cuando este doble movimiento funcionaba de verdad, la producción de conocimiento de la investigación se mezclaba con el proceso de autovalorización y de producción de subjetividad rebelde en la fábrica y en los barrios.

La producción de conocimientos conlleva producción de subjetividad. La certeza de que toda producción de conocimiento nuevo afecta y modifica los cuerpos, la subjetividad de aquellos que participan en el proceso, lleva a pensar que la coproducción de conocimiento crítico genera cuerpos rebeldes.

El pensamiento sobre las prácticas de rebeldía da valor y potencia a esas mismas acciones. El pensamiento colectivo genera práctica común. Por lo tanto, el proceso de producción de conocimiento no es separable del proceso de producción de subjetividad. Ni a la inversa².

La autoencuesta, entonces, se dirige a la producción de lecturas de la realidad desde abajo, desde los saberes menores expertos de los que vivimos/viven el día a día del sector. Así, 1) podemos producir conocimientos desde nosotros, conocimientos situados muchas veces más pertinentes políticamente que los *académicos*, en cuanto que siempre será desde nuestra *posición* desde donde partamos para transformar la realidad; 2) buscamos pensar con otros, también expertos en su situación y aliados

Todo investigador tiene una posición en la sociedad que repercute en lo que es capaz de percibir y los datos que recoge

imprescindibles para la transformación; y 3) en este proceso de investigación desde nosotros-y-con-otros todos saldremos *distintos*, porque al valorizar lo que sabemos, ampliar nuestra perspectiva y establecer redes estables desde el lugar que ocupamos cambiamos nosotros mismos de lugar; se producen unas primeras transformaciones sociales: nuevos saberes, empoderamiento y alianzas.

Sin considerar, ni mucho menos, que dos días de encuentro puedan suponer un proceso de autoencuesta del calado que aquí se ha anunciado, no queríamos dejar de explicitar los fundamentos de la propuesta y la potencia de procesos de coinvestigación más dilatados en el tiempo.

Insistir en que las notas aquí recogidas, así como el informe realizado a posteriori no han sido elaboradas con el resto de participantes, por lo que solo responden a los puntos de vista de los autores.

La metodología del encuentro. Las Jornadas *Para quienes disfrutamos trabajando. Jornadas sobre precariedad y autoorganización del trabajo creativo* tuvieron lugar los días 2 y 3 de julio de 2010. El día 2 se dieron dos conferencias públicas a cargo de Clara Piazuelo y Jaron Rowan de YProductions y Zoe Romano de Serpica Naro (Milán)³. El tercer día se dedicó exclusivamente al desarrollo de un conjunto de talleres entre los invitados y asistentes. Su propósito inicial era detectar los *malestares* y las posibles *soluciones* que existían entre los trabajadores del sector.

Como el llamado sector del trabajo cultural y/o creativo no tiene límites precisos, el diseño de las Jornadas arrancaba más bien de un presupuesto que podía reunir a casi todos los presentes (lo que de hecho había sido la base de la interpelación): la existencia de una cierta identificación con un trabajo que podríamos llamar *creativo* y de un conjunto de situaciones subjetivas y laborales más o menos compartidas, en las que se podían vislumbrar un cierto campo de *malestares* comunes.

El método partió de tres sesiones o talleres:

1. Señalamiento de los principales problemas del sector. Se propuso a los participantes que se dividiesen en 5 o 6 grupos de 6 a 10 personas. A la vez se les invitó a que discutiesen los problemas que consideraban más acuciantes en el sector y en su propia realidad laboral. Estos problemas debían ser organizados en tres columnas o niveles: personal, coyuntural y estructural.

2. A la búsqueda de soluciones. Tras la puesta en común de los grupos singulares, se anotaron en un papelógrafo todos los problemas recogidos. Se trataba de componer una tabla y colaborativamente agrupar las aportaciones consideradas homólogas. Los diez más citados fueron elegidos como los principales problemas del sector y segui-

damente se formaron cinco nuevos grupos de trabajo específicos dirigidos a imaginar/construir posibles soluciones para cada uno de esos problemas.

3. Selección de propuestas y creación de grupos de trabajo. Se volvió a convocar una reunión general y, con un papelógrafo, se volvieron a elegir colaborativamente las *soluciones* más interesantes.

El objetivo era agrupar las líneas de trabajo e intervención que se habían repetido más y que parecían más viables. La propuesta era formar grupos desde los que partir para desarrollar estas líneas de trabajo durante los siguientes meses.

Los grupos que parecieron más pertinentes fueron:

1) Cartografías: destinado a investigar los flujos de dinero y empleo y las relaciones entre pequeños productores, grandes empresas e instituciones del sector.

2) *Cultural-meeting*: con periodicidad anual, se pensaba establecer una jornada de encuentro del sector, al estilo de los *hack-meeting*.

3) Asociación / denuncia / sindicato: un grupo destinado a ensayar alguna posible estrategia de organización y conflicto.

4) Herramientas web: se imaginaba un espacio virtual donde volcar recursos y saberes, pero también denuncias y avisos sobre ciertas empresas e instituciones con malas prácticas.

5) Talleres concretos sobre distintas cuestiones, como dinámicas de grupos, finanzas, políticas públicas, relaciones de producción, comunes y responsabilidad profesional.

Estos grupos no quedaron formalmente constituidos en el encuentro, solo se llegaron a hacer listas con los mails de los interesados.

Durante los meses posteriores se convocaron en Madrid una serie de encuentros llamados *Dando vueltas a la producción cultural*, con la intención de profundizar en los grupos de Cartografías y Asociación. En este marco se realizó la devolución del Informe de las Jornadas.

Sin embargo, esta iniciativa no prosperó. Invitamos a todo interesado a recoger el testigo. ✧

1 Estos apuntes se basan en el "Prólogo" de Marta Malo de Molina al libro *Nociones comunes. Experiencias y ensayos entre investigación y militancia*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.

2 *Ibidem*, p. 35.

3 Serpica Naro es un colectivo milanés que combate la precariedad en el mundo de la moda. Tras realizar una extensa investigación sobre el sector, desarrollaron una *metabrand* para comercializar la producción de los pequeños diseñadores y costureros de la zona. El diseño de sus modelos es Creative Commons. Véase <http://www.serpicanaro.com/>

VOCES DE LA PRODUCCIÓN CULTURAL

3. Diagnóstico: Problemas y Soluciones

Durante los talleres colectivos se señalaron una serie de problemas que dividimos en *personales, estructurales y coyunturales*. Si bien estas categorías enmarcaban nociones que parecían difusas, el ejercicio colectivo sirvió para poder poner en común aquellos temas y conflictos que en conjunto consideramos estaban en el centro de lo que podía llegar a ser una agenda compartida, una serie de tensiones que se viven de manera individualizada y que las sesiones podían permitir colectivizar. A continuación señalamos algunos de esos problemas añadiendo un breve análisis que pueda traducir mejor las motivaciones bajo las que se expresaron.

Los problemas del sector. La mayoría de los grupos, al igual que la mayor parte de participantes e invitados, señalamos el trabajo en cultura como una actividad problemática, sujeta a una serie de déficits y contradicciones estructurales que son constitutivas del trabajo en el sector. Intentamos agrupar en campos o territorios problemas laborales, institucionales, internos al sector o a las vías de realización económica. Cabe señalar que en la mayoría de casos no había un diagnóstico compartido y, en algunos, se situaban demandas casi inversas.

Una contradicción reincidente en la que cabe poner especial énfasis fue, por un lado, la necesidad de contar con una formación empresarial —ausente en los ciclos de formación reglada de donde provenían los-as participantes— mientras que, por otro lado, se cuestionaba la empresarialización del sector y la necesidad de generar una mayor cultura cooperativa.

a) *Los problemas laborales*, casi unánimemente compartidos, tienen que ver con la precariedad y la siempre creciente exigencia de flexibilidad. Se apunta a figuras laborales bien conocidas como los falsos autónomos o los falsos becarios. También a la inseguridad jurídica a través de contratos abusivos y que muchas veces son rotos sin mayor pretexto. Subyace todo un conjunto de problemas propios de la contratación por proyectos: la temporalidad, la falta de continuidad, el trabajo *que tenía que estar para ayer*, etc. Se señala también una obsolescencia semántica y topológica marcada por los *trends* y tendencias de la moda cultural, que exigen en muchos casos una permanente innovación de métodos, campos de trabajo, materiales, conceptos, etc.,

poco justificada en relación con la eficacia y el sentido de la producción.

b) *Los déficits institucionales*. Se apunta por un lado al sistema educativo, que por ejemplo no da valor a la cultura, o que no contribuye a la formación en competencias específicas, pero que tampoco contribuye a formar un espíritu empresarial. Las instituciones y las políticas culturales son acusadas de burocratismo y sobre todo de clientelismo, que hace que la contratación se apoye sobre redes informales y poco transparentes. También se señalan la desresponsabilización de las administraciones públicas respecto del viejo *derecho a la cultura*, de practicar políticas de externalización y subcontratación que fomentan la precarización del sector cultural, y de no apoyar iniciativas minoritarias.

c) *Crítica micropolítica*. Se señaló la ausencia o renuncia a una dimensión conflictiva del trabajo cultural y la consecuente necesidad de abrir experimentos de politización. El terreno de crítica micropolítica tuvo especial presencia, apuntando a las relaciones entre los trabajadores culturales y a formas de jerarquía no siempre explícitas: principalmente el machismo y los problemas de género, pero también la poca horizontalidad de muchas decisiones,

Problemas coyunturales

- Precariedad
- Adaptación a la tecnología
- Tendencias
- Generación de tendencias y su absorción por lógicas de mercado*
- Falta de asociacionismo
- Dicotomía Estado / Privado – *Lo común por definir*
- Debilidad del mercado
- Crisis como excusa – *Recortes salariales*
- Problemas de liquidez
- Falta de un modelo de política cultural que impide el diálogo
- Falta de interlocutores válidos*
- Presupuestos flexibles – *Recortes sobre la marcha*

la primacía de las dinámicas competitivas, la capitalización individual de proyectos y relaciones

d) *La rentabilidad*. Se trata de una dimensión transversal a todas las demás, pero que aparece bajo la pregunta de *¿Cómo valorizar económicamente la actividad que realizamos?*, siempre en un contexto en el que la propia actividad cultural no tiene a veces mercado objetivo posible (si bien puede tener públicos amplios) o formas claras de obtención de retorno económico, apuntando a estrategias empresariales para intentar resolver estos déficits. Sin embargo, al lado de esta pregunta, en algunos grupos del taller apareció otra, que se puede formular casi como el negativo fotográfico de la primera: *¿Cómo valorizar y visibilizar los elementos singulares y la riqueza que la prioridad de la capitalización y de las urgencias de comercialización dejan de lado?* Como puede verse, de nuevo las respuestas y los diagnósticos, casi siempre incipientes, basculan entre la identificación a la vez que expresan rechazo por los modelos empresariales y las formas hegemónicas de estructuración del sector de la llamada producción cultural.

Soluciones. Siguiendo los diez problemas resultantes de la dinámica anterior, elegidos como los más acuciantes, y confiando en el método del diagnóstico compartido, nos volvimos a dividir en grupos. En esta ocasión cada grupo trabajó sobre distintas líneas de acción/solución relacionadas con cada problema específico. De esa parte de las sesiones narramos a continuación algunas de las soluciones que se señalaron como potenciales hojas de ruta para experimentar fórmulas de politización del sector y herramientas que permitan compartir metodologías y modos de hacer colectivos.

1. Falta de espacios de politización/asociacionismo. Se enunció desde diferentes voces la idea de crear una red de proyectos que funcionara a modo de punto de partida de lo que se percibía como un necesario *proceso de politización*. Esta red debía construirse a partir del trabajo cotidiano, aprovechando las condiciones micro para construir alternativas desde las realidades concretas, empezando por compartir el código fuente: modos de hacer, transparencia, con quién se trabaja, presupuestos, salarios, etc.

Se criticaba la falta de iniciativas de acción directa y se discutió la necesidad de propuestas concretas para reclamar derechos, apoyarse mutuamente y generar soluciones prácticas —cómo hacer más transparentes los procesos, compartir problemas, herramientas, etc.—.

Junto a esos dispositivos que sitúan y materializan luchas concretas surgía como necesidad imperante visibilizar las dimensiones negativas del trabajo. Este sentimiento compartido expresaba una autocrítica a procesos de lógica inversa:

Problemas personales

- Exceso de trabajo
- Gestión del tiempo – flexibilidad
Falta de tiempo para la reflexión del trabajo realizado
Falta de autonomía individual
- Dispersión *Lo personal en el proyecto*
- Precariedad – falta de seguridad
- Adaptación a la tecnología
- Desmotivación – al insertarse en la lógica del trabajo
- Vida / trabajo – no hay diferencia
Dedicarle innumerables horas. Planificación de vida
- Ansiedad/Estrés
- Reproducción de la competitividad y los valores neoliberales
- Falta de compromiso de los colaboradores
- Ego e inseguridades – proyectar el ego en los grupos
- Ausencia de seguridad jurídica en la contratación
- Falso autónomo
- Falta de seguridad económica
- Falta de resultados parciales
- Valorización de las tareas de igual manera

la proyección de una imagen de éxito y de regularidad en el trabajo cultural. Esta posición, que podríamos resumir en el clásico *pues no me va mal*, parece venir conducida por la propia dinámica de trabajo centrada en la consecución de proyectos, que exige una solvencia que debe sobreexponerse camuflando las precariedades del sector.

Se propuso, en este sentido, hacer un manifiesto o texto común en el que situar todas estas anomalías, donde los diferentes agentes del sector puedan confluir en una serie de puntos y de problemáticas comunes. También parecía fundamental organizar espacios de reflexión en torno a la falta de modelos de remuneración dentro de la cultura libre —trabajo que durante los últimos años ha ido generando el Free Culture Forum¹— y comenzar a denunciar los conflictos concretos que se dan en el marco laboral para combatir las relaciones clientelares.

2. Carencia de una visión general del sector/ciudad. Frente a la falta de visión panorámica y de diagnósticos dinámicos sobre el territorio urbano, emergió la necesidad de poner en marcha prácticas de *cartografiado crítico* de la ciudad. En este punto se señalaba que otros grupos, como AVAM² o *Mapear Madrid*³, estaban realizando mapas de recursos y de vínculos entre agentes del campo artístico. En su lugar, se exponía la necesidad de desarrollar cartografías de

conflictos que abordaron las dimensiones más complejas e invisibles del ámbito de la producción cultural y que ayudaran a diseñar planes de estrategia y futuro. Para un óptimo desarrollo de esas cartografías críticas se mencionó la posibilidad de tener encuentros periódicos (como los *hack-meetings*⁴): encuentros autoorganizados y autofinanciados para narrar lo que hacemos, para reforzar conocimientos y redes locales. Esto situaba una serie de preguntas en torno a la necesidad de repensar el modelo de archivo y las diferentes variables bajo las que construir el mapeado: ¿Cómo se elige quién sale y quién no en los ejercicios de cartografiado?, ¿cómo se ordena y relaciona la información?, ¿bajo qué criterios se destacan o priorizan unos u otros conflictos? Estas *cartografías*, donde las variables principales no son las instituciones, sus espacios y equipamientos, pueden llevarnos a pensar en una economía para la producción cultural más allá del marco formalizado, donde las relaciones y afectos no se depositan como capital canjeable por proyectos, sino como elemento esencial de diagnósticos compartidos entre los propios agentes culturales y sociales que crean cultura y padecen los vaivenes de dicha esfera difusa de producción.

3. Relaciones internas. En este apartado se elaboraron diversos enunciados con un nivel de concreciones menor, tales como: trabajar la diferencia y la pluralidad, desarrollar la capacidad de reconocer los conflictos internos, buscar otros modelos de trabajo y relación, y poner en común afectos. En general, parecen apuntar a una clara necesidad de disponer las relaciones internas en primer término, las cuales se perciben tan importantes como la dimensión productiva.

En las diferentes empresas culturales y colectivos se expresaba la contradicción de que, si bien parece un motivo de preocupación principal, los flujos de relación internos y las tensiones entre los diferentes miembros que componen los colectivos es a veces un espacio excesivamente desierto de atención. Lo más llamativo es que precisamente las metodologías participativas y asertivas y los discursos sobre igualdad de género o cooperación, que en muchas ocasiones forma parte de los servicios o facultades que se ofrecen, no son reflexionadas y transformadas en el interior de dichos colectivos.

Por otro lado, se debatió sobre la necesidad de explicitar roles en los espacios de trabajo y su relación con cuestiones de género, siendo capaces de cuestionarlos y de construir formas alternativas de liderazgo. Para ello se proponían desarrollar dinámicas de autoformación: talleres, banco de conocimiento, teatro, humor, *esquizoanálisis*, dinámicas de grupo que fomentaran la capacidad de escuchar y de intervención.

Esto podríamos resumirlo como una atención al cuidado de los espacios informales y a una asunción de que los conflictos

y tensiones entre los agentes que participan o que conforman un proyecto colectivo son algo normal, pero que es necesario atender antes de que se solidifiquen en roles o frustraciones.

Paralelamente, en algunos momentos esta incapacidad de saber gestionar los afectos también se relacionaba con la falta de formación en el ámbito laboral, reclamando —una vez más— metodologías para la formación del productor cultural y el artista como trabajador. Padeciendo el propio formato bajo el que nos reuníamos, también se señaló la posibilidad de corregir el exceso de *asambleitis*.

4. Relación con instituciones. Para tener un conocimiento y un diagnóstico amplio de las instituciones, se proponía estudiar las trayectorias de las políticas culturales, que si bien se han trabajado por parte de algunos espacios y colectivos independientes, dichos estudios quedan muchas veces ocultos o poco enlazados entre sí, o padecen algunos vacíos de periodos en los que la investigación no pasa por ser una prioridad. Por otro lado, se hacía necesario analizar otros modelos de políticas culturales —se mencionaban la alta inversión en cultura de Austria, Artistas Visuales de Escocia, Arts Council, o la singularidad de proyectos como la Tabacalera⁵—. Más allá de la solicitud de un modelo público más o menos atento al sector, parecía necesario desarrollar modos de apropiación de riqueza a través de formas de cogestión con las instituciones, superando el mero espacio del proveedor de servicios o modelos de subvención más burocratizados. Frente a la idea de la institución como cliente, se planteaba pensar las relaciones con éstas como algo complejo, ambiguo y que en cada caso debía ser trabajado en detalle. Si bien parece generalizada la crítica al gran evento o a la institución como mero receptáculo de los *profesionales de la cultura*, este proceso no ha dado lugar a herramientas concretas o discursos enunciados colectivamente. Pese al trabajo generado desde espacios y prácticas de crítica institucional, la institución sigue marcando una ruta bajo la que, o bien se trabaja desde espacios o esferas que instituyen un *afuera*, o bien se padece la sensación de ser cooptado por el marco institucional formal.

Frente a la crítica del proceso de individualización de los artistas, se apuntaba la idea de la creación de una *metabrand* —una *marca de marcas* que funcione como alianza simbólica de nudos descentralizados— y la necesidad de un trabajo de crítica sobre el concepto de obra de arte o de la producción cosificada. Se cuestionaba el papel crítico de la universidad y de la formación reglada en el ámbito de la gestión cultural, donde se naturaliza y fomenta la subjetividad neoliberal. Por ello se plantean otros modelos de educación que no entiendan la cultura como mercado o a sus agentes como proveedores de objetos, servicios o contenidos.

Más que un modelo público, es necesario desarrollar modos de apropiación de riqueza a través de formas de cogestión con las instituciones

5. Contratación/precariedad. Respecto a los protocolos legales y jurídicos, se expresó en diversas ocasiones la falta de una figura jurídica y/o estatuto de los trabajadores culturales. Si bien existe la sensación compartida de que hay que *agruparse para ser más fuertes* y que hay que inventar fórmulas específicas adecuadas a los trabajadores culturales, se concluía que la experiencia bajo posibles prácticas sindicales nunca ha sido planteada seriamente en el ámbito cultural. Esto se asocia a la falta de colectivización de los conflictos, pero también a la singularidad de un sector que, como ya señalábamos, está muy difuminado y padece un alto grado de individualización.

Frente al malestar que parece despertar la figura del sindicato tradicional, se apuntaba la posibilidad de un *sindicato biopolítico* que apostara por la conquista de nuevos derechos. Como medida inmediata se habló de *pequeños sindicatos*, es decir, grupos efímeros para defender y presionar que, si bien fueran gremiales y corporativos, pudieran ser eficaces a corto plazo.

En cualquier caso, parecía evidente la necesidad de denunciar activamente las formas de explotación y la pacificación que existe de cara a la relación con la institución. Este deseo chocaba con la incapacidad para encontrar formas de sindicación efectivas. En este apartado las preguntas más elementales parecían no encontrar una respuesta cohesionada y decidida. Las respuestas eran múltiples y paralizantes ante preguntas esenciales: ¿Cómo ponemos en marcha un conflicto? o ¿cómo se crea un grupo?

6. Vida-trabajo/Profesión-militancia.

Una pregunta situaba las primeras conversaciones en este apartado: ¿Cómo se devuelve el capital social que extraemos de los movimientos sociales?

Frente a esa sensación de que la producción cultural extiende su cadena más allá de ámbitos profesionalizados, la necesidad de una renta básica universal apareció en momentos del debate colectivo. También se propuso exigir a nuestros contratantes, socios y clientes una explicitación de lo que cada actividad cultural aporta al común.

Frente a la situación de privilegio bajo la que se actúa como productor cultural profesional y que recibe —o intenta conseguir— remuneración por su trabajo, se expresaba la necesidad de ser conscientes del lugar estratégico que se ocupa, teniendo presente qué papel político toma la figura del emprendedor cultural en los discursos hegemónicos institucionales y manteniendo una actitud responsable respecto al capital social que se gestiona en el sector.

En la medida en que el sistema de contratación no es claro y se entremezclan los afectos y contactos, se producen relaciones ambiguas.

Los productores culturales trabajamos en un lugar en el que se conoce de forma personal a la gente para la que se trabaja. Esto genera problemas de dependencia

económica, política, etc. Por ello parecía necesario diversificar las formas de obtener renta.

Se señalaba la necesidad de aprender a trabajar y militar, tomando los conocimientos de aquellos-as que han pivotado entre el trabajo voluntario, el trabajo militante y el trabajo asalariado.

El perfil de trabajador cultural le lleva a estar situado en múltiples posiciones, a veces como directores-as de un proyecto, otras como proveedores-as de servicios secundarios, otras como voluntarios-as en proyectos de carácter independiente, etc. Esta multiplicidad tiene que servir a su vez para acumular experiencia que pueda transferirse a otros y otras y que alimente los procesos de autogestión.

7. Crisis. Se decía que la crisis ha servido para alimentar pretextos que ya se usaban como excusa a la hora de precarizar el trabajo y desestabilizar el tejido creativo: anulación de presupuestos o recortes inesperados, proyectos a los que se dedica tiempo y se compromete la red y el capital social que desaparecen y degradan el tejido, etc. Esta excesiva dependencia de las instituciones planteaba la necesidad de generar autoempleo o diseñar otras formas de economía solidaria que pudieran, no solo equilibrar crisis estructurales o coyunturales, sino afianzar una lógica económica y social diferente que fuera políticamente innovadora. La lógica solidaria y de una economía de carácter más social plantea un cambio del estatuto del trabajo, entendiéndolo como elemento no solo económico.

8. Clientelismo. Una vez más, se situaba la causa del clientelismo en la excesiva dependencia del sector público, dejando así la puerta abierta a una dependencia económica y política.

Como en el primer apartado, se expresaba la necesidad de *romper el aislamiento* y crear plataformas en red, federando colectivos pero sin perder una continua capacidad crítica para no ahogar las singularidades.

9. Cooperación/competencia. Frente a la lógica de competencia a la que conduce la propia inercia del sector y las formas de trabajo, se planteaba el diseño de formas de cooperación desinteresadas que no vinieran marcadas por proyectos o por la extracción de rentas simbólicas. Se planteaba así la necesidad de crear una plataforma para potenciar el trabajo colaborativo, donde poner en común trabajos e iniciativas, compartir presupuestos, posibles casos de éxitos, clientes para los que trabajar, etc.

Pensando desde una perspectiva colectiva, se propuso analizar cuánto necesitamos para vivir y para funcionar. Esto chocaba con las quejas sobre la falta de una mentalidad empresarial y la falta de formación en un terreno de naturaleza competitiva.

Estas contradicciones —querer conformarse como plataforma colectiva a la vez

Problemas estructurales

- Ausencia de seguridad y regulación jurídica en la contratación
- Precariedad – flexibilidad – marcos
- Adaptación a tecnología
- Exceso de trabajo (autoexplotación)
- Gestión de recursos
- Dispersión
- Tensión económica – centralismo
- Tensión ideológico – localismo
- Lo urgente y lo importante – machismo – diferencias sexo-género
- Jerarquías INT y EXT
- Choque Políticas Culturales (subcontratación, oficialismo) con Potencia Social
- Externalización / “lógica de concurso”
- No diferencia vida – trabajo – profesión – militancia
- Crisis (“Siempre en crisis”)
- Distancia discursos “cooperativos” frente a realidades de competencia
- Clientelismo (“adaptación a deseos de cliente”)
- Falta de organización
- Falta de apoyo a iniciativas minoritarias
- Sobran los intermediarios y burocracia
- Desconexión entre colectivos
- Múltiples roles y extras cult. tiene que asumir
- Cómo legitimar tu actividad e independencia

que se echa de menos una formación empresarial— aparecieron en muchos momentos y traducían las diferentes subjetividades que circularon en las jornadas.

Por último y de manera más concreta, se propuso diseñar webs donde se discutieran colectivamente cuestiones como los salarios mínimos o las prácticas éticas.

10. Liquidez/artista = Banco. En este apartado se repasaron muchos de los temas ya aparecidos anteriormente en torno a la visibilización de los problemas económicos. Una propuesta concreta fue formar un observatorio autogestionado desde el que visibilizar aquellas empresas que no pagan. Se hablaba de centralizar la información de todas aquellas denuncias por impagos o por prácticas profesionales indebidas a través de webs y blogs que pudieran dar detalles sin afectar el anonimato de los denunciantes —evitando así posibles represalias—. También se tanteó la posibilidad de asegurar la asunción colectiva de impagos en cadena (*resolución solidaria*) a través de finanzas solidarias.

1 Para más información www.fcforum.net

2 Artistas Visuales Asociados de Madrid <http://www.avam.net/>

3 <http://www.mapearmadrid.net/>

4 <http://sindominio.net/hackmeeting>

5 <http://latabacalera.net/>

VOCES DE LA PRODUCCIÓN CULTURAL

4. Conclusiones

¿Es posible que en las condiciones actuales se genere un espacio expansivo de autoorganización política de los malestares y las demandas de los y las trabajadores culturales? ¿Seremos testigos, o incluso sujetos, de la constitución de algo parecido a un sindicato del *cognitariado creativo*? El espacio para la sorpresa y la innovación está siempre abierto en política. De todos modos, y a la espera de futuras constituciones políticas, parece preciso detectar los malestares comunes, afinar nuestras herramientas de intervención sobre los mismos y tal vez pensar que, bajo formas tan individualizadas como las que actualmente operan entre los productores culturales, estos malestares pueden tener asegurada una larga vida.

En este sentido, los talleres de *Para quienes disfrutamos trabajando* nos ofrecen algunas aproximaciones provechosas a las dificultades que ahora mismo parecen encallar la capacidad de autoorganización y autorreflexión del trabajo creativo-cultural. Si bien no existe todavía un trabajo colectivo eficaz sobre estos problemas, es evidente que existen malestares relativamente compartidos. Por ejemplo, lo que hemos llamado el *discurso personal* se sitúa en una percepción de unos niveles de frustración y explotación elevados. La indistinción entre vida y trabajo lleva al agotamiento, a una incapacidad de organizar los tiempos de una forma saludable, a contaminar toda relación social y afectiva con proyectos y cooperaciones de carácter laboral.

La puesta en juego permanente de la subjetividad, de las redes sociales, de las capacidades relacionales y afectivas en el trabajo creativo-cultural deriva en esa *precariedad emocional* que se señala continuamente. La frustración es en este terreno manifiesta: *La promesa de trabajar en la cultura era otra*, la realidad está hecha de competencia, agotamiento, autoexplotación, etc. Pero ¿por qué tenemos que elaborar este discurso de manera tan *personal*? ¿Por qué no somos capaces de declinarlo colectivamente, cuando los problemas parecen tan generalizados y ocupan, efectivamente, tantas y tantas conversaciones dentro del sector?

Hay, y siempre está presente en este tipo de encuentros, un *protagonista invisible* que subyace al discurso de los trabajadores culturales. Sospechamos que se trata de algo intocable, que no podemos socializar y compartir: se trata de la singularidad, de lo propio, de la individualidad del creador o del proyecto empresarial. Tal vez lo que frustra la capacidad de socializar, de colectivizar o, sencillamente, de generar alianzas políticas sólidas (que siempre tienen un punto impersonal y no-productivo) es

este escollo que llama a preservar nuestra propia marca y su capital (relacional, económico, etc.), y que parece remitirse a algo no compartible o siquiera expresable.

Eso puede explicar la dualidad entre cooperación y competencia propia de las relaciones en el sector, en las que se comparte algo al tiempo que se preserva mucho (contactos, relaciones, capitales de todo tipo), y en las que la apertura viene a veces mediada y medida por una estricta contabilidad de la reciprocidad favor-contrafavor. Nos encontramos aquí de nuevo con la tensión entre el deseo de cambiar, colaborar, poner en crisis y demás frente a la regularidad, la estabilidad y la preponderancia de diferentes tareas manageriales que nos exige la condición de *profesionales* dentro del ámbito cultural.

Autores como Luc Boltanski y Eve Chiapello, Michela Marzano¹ o trabajos más centrados en las singularidades de la producción cultural y el denominado *trabajo creativo* como los de Isabell Lorey², Andrew Ross³ o Gerald Raunig⁴, ya analizan cómo el lenguaje y la esencia constitutiva del *management* empresarial ha ido interiorizándose en todas las esferas de producción y ha sido conducido a la cultura bajo el discurso de las denominadas *industrias creativas*.

A raíz del cambio de paradigma ocurrido durante los años 70 —momento en el que se empieza a consolidar el neoliberalismo—, en las corporaciones se pasa de un modelo empresarial paternalista, con una estructura piramidal, a un modelo que incentiva la autonomía de los trabajadores, operando bajo una supuesta estructura horizontal. Esta nueva forma de entender el *management*, extendida hasta nuestros días, implica que, aun siendo empleado, cada uno es empresario de sí mismo y ha de tomar decisiones de forma autónoma. Esto llevó a un paulatino proceso de responsabilización de los trabajadores-as, a través de metodologías específicas para ayudar a generar culturas corporativas que pusieran el conocimiento de los empleados al servicio de la innovación empresarial.

Dicha nueva forma de entender los procesos de innovación implica un compromiso total del empleado medio con la empresa, lo cual supone un cambio de percepción ya que pasa de sentirse explotado a sentirse parte importante de la compañía, identificándose con sus objetivos, a pesar de que realmente no se le incluya en la toma de decisiones final.

En el nuevo marco laboral se da más *libertad* y *flexibilidad* al trabajador-a en horarios, formas de trabajo, diseño de la jornada laboral, y se desarrollan entornos

creativos, de ambientes innovadores, todo ello con un objetivo claro, la extracción de conocimiento y la vinculación del trabajador con la empresa.

Michela Marzano, en su libro *Extensión du domaine de la manipulation: De l'entreprise á la vie privée*, explica que en este escenario uno de los elementos clave es la gestación de una jerga empresarial muy determinada, en la que se introducen, de forma recurrente, una serie de palabras que cobran un nuevo significado. Términos tan afines a la producción artística y cultural como intuición, motivación, autonomía o desarrollo personal se instrumentalizan en favor de los objetivos económicos de la empresa.

Como se señaló en la presentación de las sesiones, Boltanski y Chiapello, en su libro *El nuevo espíritu del capitalismo*⁵, describen de forma detallada cómo estas cualidades que reclamaban los-las trabajadoras durante las revueltas de mayo del 68 pasaron a ser imperativos empresariales. De forma paralela, el lenguaje empresarial se filtra en la vida privada a través de las recetas para el éxito personal que desde diferentes campos y herramientas se repiten como un mantra dictado por los libros de superación y autoayuda.

Esa misma subjetividad parece haber encontrado un estupendo aliado en la figura del *emprendedor cultural*, bajo la que se describe un sujeto económico que se refleja de manera virtuosa en su propio trabajo, así como con las precariedades y formas de autoexplotación que de éste derivan. El credo del *querer es poder* da una falsa idea de que todo es posible y de que todo depende del propio individuo —cosa difícil de defender en la actual crisis, claramente motivada por factores externos a todas y cada una de las personas a las que ha afectado—.

Si bien puede parecer contradictorio, no es casualidad que volunterismo, confianza, participación y colaboración sean también pilares fundamentales en el *management* empresarial. Como bien sabemos, en la producción cultural el capital no es solo material y monetario, es sobre todo relacional y social. Por eso la colaboración y la participación se sitúan en un marco ambivalente. Por un lado, se trata de aspectos que son irrenunciables desde un punto de vista profesional: el reconocimiento es igual a más capital (contactos, proyectos, marketing), y el reconocimiento siempre parte de otros. Por eso también la competencia es el propio modo de distribución de estos capitales: yo te reconozco a cambio de *otros reconocimientos*, pero también compito contigo por tu mismo reconocimiento. Por otro lado, la colaboración y la participación pueden disolver los procesos de individualización y fomentar otro tipo de economías basadas en la reciprocidad y el equilibrio. Y sin embargo, parece que la balanza se decanta en favor del objetivo inmediato de cualquier empresa situada dentro del modo capitalista de producción, esto es, la producción

Hay un protagonista invisible que subyace al trabajo cultural. Se trata de algo intocable que no podemos socializar: la singularidad, lo propio

-reproducción del capital (sea el tipo de capital que sea). Este objetivo viene impuesto por el contexto general de mercado, que es desde luego mucho más fuerte que los deseos particulares de los sujetos. Se trata de una prescripción que opera sobre cualquier empresa, incluidas las empresas culturales (si es que de esa particular especialización se deriva realmente algún carácter excepcional).

La paradoja que aquí se expresa proviene del hecho de que la producción cultural-creativa es siempre colectiva y social, arranca de comunidades, formas de vida, espacios y cuencas de cooperación difusas en los tejidos urbanos. Nada es propiamente el producto de una singularidad, de una empresa o de un punto privilegiado. Debemos entonces asumir que la gente del sector, en tanto apoderados de la *coolness*, de las tendencias creativas de una sociedad, capitalizamos una cierta cantidad de esa riqueza generada socialmente.

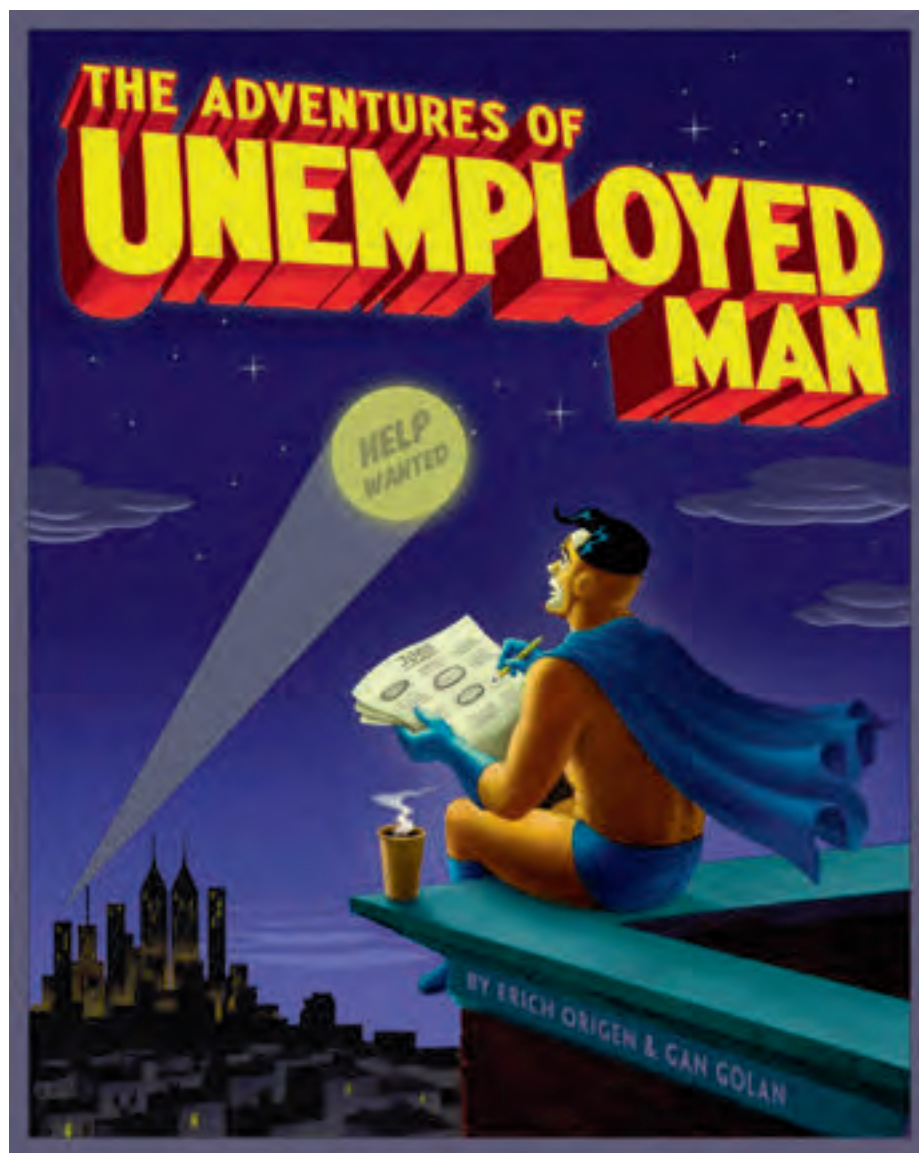
Desde esta perspectiva, los procesos de devolución, de continuo enriquecimiento del contexto del que nos nutrimos, es más una obligación que una decisión. Obviamente se trata de una (auto)exigencia compleja y problemática que exige una capacidad de imaginación y organización que todavía dista mucho de haberse alcanzado.

A estos elementos habría que añadir, por supuesto, la dimensión institucional que define el marco y también, en buena medida, el funcionamiento del sector. Las políticas culturales operan conscientemente sobre las presiones que experimentamos los trabajadores culturales. En buena parte, son responsables de la actual situación por medio de la promoción del *emprendizaje* y del fomento del autoempleo en cultura, así como de la generalización de las prácticas de externalización y subcontratación.

Desde el lado de los trabajadores, la asunción del discurso del emprendedor y de la autoempresarialización señala no solo el último éxito de estas políticas, sino que también simboliza la última trampilla que los trabajadores del sector cierran sobre sí: la individualización como marca y el sujeto productor como singularidad irreductible. La ausencia de conflictos y luchas contribuye también a ocultar la *verdad* colectiva de los trabajadores culturales como sujetos explotados, aunque sea a su propio cargo y por su propia responsabilidad.

La pereza en el diagnóstico colectivo y la incapacidad para pensarse objetivamente en una larga cadena productiva es otra de las consecuencias de este fenómeno. Un último escollo a la organización política del sector, que en muchos relatos aparece como el primer y principal problema, es la propia inadecuación de la organización sindical a la estructura laboral del sector. Los sindicatos están organizados por empresa a partir de grandes colectivos laborales que comparten algunas características comunes, ya sea en relación al tipo de trabajo, la condición laboral o las formas de con-

Portada de la célebre revista satírica norteamericana *The adventures of unemployed man*. www.unemployedman.com



tratación. A partir de ahí, la organización sindical se escala en ramas y sindicatos de industria.

¿Puede un conjunto laboral segmentado en una multitud de categorías, tipos de actividad, estructurado fundamentalmente en microempresas y trabajo por proyectos, organizarse en nada parecido a lo que fuera un sindicato clásico?

Es de nuevo una pregunta que solo se puede responder a partir de la práctica política. Hay, no obstante, otro punto de partida de las posibles relaciones entre política y cultura, que no pasa por los profesionales, esto es, por aquellos y aquéllas que han convertido alguna habilidad o recurso creativo en su profesión.

Se trata de la producción *amateur* y *underground*, en la que la diferencia entre la comunidad social y los creativos todavía no se ha producido, y en la que las urgencias de comer y de mantener la empresa se resuelven desde otros lugares. La enorme ventaja de esta otra perspectiva es que aquí lo que se pone en el centro es la creación y su sentido.

En un marco en el que la producción cultural se vuelve cada vez más banal y en el que la producción sustantiva se disuelve en los *trends* de una innovación vacía, las

reivindicaciones y demandas que surgen de las comunidades creativas, por ejemplo las alojadas en centros sociales ocupados, se convierte en una lucha directa por una producción cultural directamente empujada en dinámicas sociales y políticas. Se convierte en una lucha por recursos colectivos para la creación colectiva: en una lucha por un emergente procomún cultural. ❖ Información recogida por Beatriz García y Rubén Martínez.

- 1 Véase Michela Marzano, *Extensión du domaine de la manipulation: De l'entreprise a la vie privée*, París: Ed. Grasset, 2008.
- 2 Véase Isabell Lorey, "Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales", *Producción cultural y prácticas constituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, op. cit.
- 3 Véase Andrew Ross, "Nice Work If You Can Get It: Life and Labor in Precarious Times" en *MyCreativity Reader: A Critique of Creative Industries*, Institute of Networks Cultures, Ed. Geert Lovink and Ned Rossiter, 2007.
- 4 Véase Gerald Raunig, "La industria creativa como engaño de masas", *Producción cultural y prácticas constituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, op. cit.
- 5 Boltanski y Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid: Akal, 2002.

La producción cultural es siempre colectiva y social, arranca de comunidades y formas de vida difusas en el tejido urbano

La sacudida de lo inicial. Los golpes de JAMES COLEMAN

Con su colección de imágenes que reconstruyen un acontecimiento o que interpelan, el artista irlandés James Coleman ha lanzado un desafío a la mirada del espectador. Una sacudida, un golpe en el ojo del audiovisual contemporáneo. *Por Jean-Luc Nancy*

James Coleman
Museo Nacional Reina Sofía
25 abril- 27 agosto 2012

La mirada golpea. No percibe, no recibe una visión, arroja una luz que petrifica. Allí donde habría podido producirse una imagen se oye un chasquido o un crujido. Es una especie de puñetazo en el ojo de quien observa: mirada que golpea y mirada golpeada. No se muestran objetos ni escenas dignas de interés ni dotadas de encanto. Se comienza más bien inhibiendo la atención y la satisfacción. Se impone, se ejerce una presión: antes de ofrecernos algo que ver, se nos empuja a un espacio que no sospechamos. No estamos en el espacio de la representación, pero tampoco estamos ya en el mundo de las realidades. Estamos en un mundo de fuerzas. Estamos obligados a mirar primero las figuras, las cosas, los dispositivos o los cuadros ante los que hemos sido llevados: vamos a mirar, vamos a fijar nuestros ojos en algo que nos ha fijado de antemano y cuya presencia nos indica que quiere mantenernos ahí, delante, inmovilizados en nuestra mirada a la que imprime su propia inmovilidad. Antes que cualquier otra característica el objeto impone su inmovilidad.

No es una inmovilidad estancada, inerte, sino una inmovilidad dispuesta en la tensión que proyecta sobre nosotros y según la cual ha captado nuestra mirada, nos ha requerido mirar, nos ha conminado a mirar.

2 **Él: el objeto que no se deja ver,** el objeto denominado *fotografía* o *instalación* o con cualquier otro término, ese objeto que es ante todo un *objeto* en el sentido más primitivo y rudo del término, una cosa, un cuerpo, una realización, un dato *arrojado* delante de nosotros, que se cruza en nuestro camino —la cosa *obvia*— y que se opone de algún modo a nuestra progresión despreocupada, planteando una *objección*.

Es pues un objeto que hace las veces de sujeto: como agente, como autor, como operador de nuestra mirada. Cuando pensábamos que habíamos ido a examinar, a inspeccionar, a contemplar algo como una pieza, una obra o un trabajo, ese sujeto se nos ha adelantado y ha comenzado a emplazarnos delante de él. Instantáneamente, delante de cada una de las obras, la posición de espectador interesado nos es negada de algún modo. Alguien —le damos el nombre de James Coleman para abreviar—, alguien cuya unidad o personalidad consiste en la integridad del dispositivo (las imágenes, los sonidos, sus sucesiones, sus ritmos) nos ha retirado de entrada la comodidad del espectáculo y nos ha colocado en una posición completamente distinta: la de la mirada.

Todo ocurre como en *Línea de fe*: se nos muestra la reconstrucción en un cuadro viviente de una pintura que representa una antigua batalla. Una batalla del Nuevo Mundo en la que todavía se agitaba el Viejo Mundo: nada menos que los zuavos en pantalones de un color rojo vivo y los caballeros con el sable en ristre sobre sus caballos encabritados. El cuadro era una celebración del acontecimiento, el cuadro viviente es un distanciamiento de la celebración y el vídeo de la realización del cuadro viviente es una ilustración sobre la composición de la imagen, sobre la inmovilización de la mirada. En el interior de este proceso se encuentra la indicación fundamental: el cuadro jamás se pintó delante de la batalla. Se fabricó a partir de pedazos y fragmentos (documentos, lugares comunes, convenciones) en el espacio del taller. No hubo representación de un acontecimiento (no una representación *creíble*), hubo exactamente lo contrario: el acontecimiento de una representación, o bien cómo se elabora la forma, el conjunto de gestos y posturas, el caballo encabritado, la explosión de la metralla, el humo.

En esta escena se usaron caballos disecados procedentes de un rodaje cinematográfico; igual que ellos, nosotros estamos situados como espectadores disecados. Acostumbrados a observar cuadros, imágenes, películas, vídeos, nos vemos arrastrados y emplazados, ya no a la contemplación de otro espectáculo, sino a la elaboración de una mirada.

Eso que se denomina el *making of*: *hacer la cosa*. No en el sentido, no obstante, de que se nos revelen los pequeños detalles de la producción, sino en el sentido de que se nos arroja ante la tensión de la búsqueda de la representación, ante la energía de la mirada captada. Vemos los falsos muertos moviéndose, impacientándose a medida que pasa el tiempo; vemos cómo se provocan las humaredas para simular el efecto de las armas de fuego; vemos a los figurantes adoptar una y otra vez la pose que se les pide, y en todos estos detalles vemos una visión en proceso, es decir, vemos que una visión *se hace*. No es tanto que se construya, se opere, se elabore: eso ya lo sabemos. Sino que además de su elaboración y de su producción, la visión sobreviene como un hecho, como una realidad material, tangible, plantada ante la mirada. La mirada no es una función ni una capacidad perceptiva: es un movimiento aprehendido, detenido, captado y plantado al fin delante de sí mismo, fuera de sí mismo, que se derrama en una *imagen*.

La imagen en cuanto captada por la mirada siempre posee algo de inmóvil y de brutal, de frontal. Todos los movimientos, variaciones, indecisiones de *Línea de fe* sirven en la medida en que giran en torno al momento y al punto del último registro, de la imagen, del cuadro. Pero no porque el estado final sería la culminación, la perfección y la satisfacción, sino porque representa el punto en que la mirada se detiene, el punto de fijación y fascinación que deben pertenecer a la mirada que sale de la percepción ordinaria.

3 **Todo es una cuestión de la mirada en el sentido más estricto del término.** No de la visión, ni de la vista, sino de la atención que *vigila*: ésa es la palabra. La mirada vigila a su objeto, monta guardia ante él. No merodea a su alrededor, se pone a su servicio. El objeto la alista. Por eso los *objetos* aquí nos objetan, se nos oponen: la obra de Coleman es en primer lugar una operación de objección a nuestro avance. Toda obra es una operación (*opus*, *operatio*), es decir, una acción, una elaboración y una intervención; aquí interviene poniéndose ante nosotros fríamente.



James Coleman, *Retake with Evidence*. Proyección de vídeo, interpretado por Harvey Keitel,

película 35 mm en proporción 4:3 transferida a vídeo HD, 2007.

Fría, firme, duramente incluso, objeta a nuestro procedimiento, es decir, tanto a nuestro camino, a nuestros pasos que nos llevan a lo largo de las obras expuestas, como al desarrollo de nuestros intereses, curiosidad, juicios de gusto y de capacidad. La obra objeta, es su función de objeto material, opaco, que debe detener la mirada. Indica que una fotografía, tanto si está impresa en papel, en una placa de metal o proyectada sobre una pared o en una pantalla, solo propone una imagen en la medida en que la registra en una base. Un *soporte*¹, como se dice en pintura y como podría decirse en cualquier otro caso. El soporte está *sujeto*, situado debajo. Si de ordinario un objeto corresponde o responde a un sujeto que se sitúa ante él y lo considera, lo examina, lo evalúa o lo utiliza, aquí el objeto no responde sino que pone un obstáculo (tal vez incluso hasta el punto de obstruir). Inscribe en sus formas y contenidos de imagen (lo que representa, figura, configura, reconstituye, describe o simboliza) la consistencia, la densidad, la resistencia del soporte que *es* tanto como *es* imagen, apariencia, visión, fenómeno.

Pero aquí el soporte es la imagen misma: es la proyección de la imagen a través del haz de luz de la *diapositiva*. Este término se acuñó para caracterizar la transparencia del soporte: día, es diáfano, algo que se atraviesa. En inglés se llama *slide*: algo que se desliza, lo cual alude al mismo tiempo a cómo se desliza cada lámina delante del proyector y a cómo se desliza la imagen a

través del grosor de la lámina y del haz de luz de proyección. No es muy distinto de la imagen filmica, aunque ésta se extiende entera en la pantalla con su serie de movimientos y transformaciones (excepto cuando la película, como ocurre en *Pump*, se utiliza para reconducir la imagen a la sucesión de *diapos*). El procedimiento de la diapositiva concentra la mirada en el procedimiento mismo y suprime tanto la facilidad habitual de la imagen en papel, o en tela, manejable, desplazable, como la fluidez acuática de la película que se sucede en una secuencia. Aquí cada imagen vale absolutamente y hace valer su diferencia, su separación con la precedente y con la siguiente.

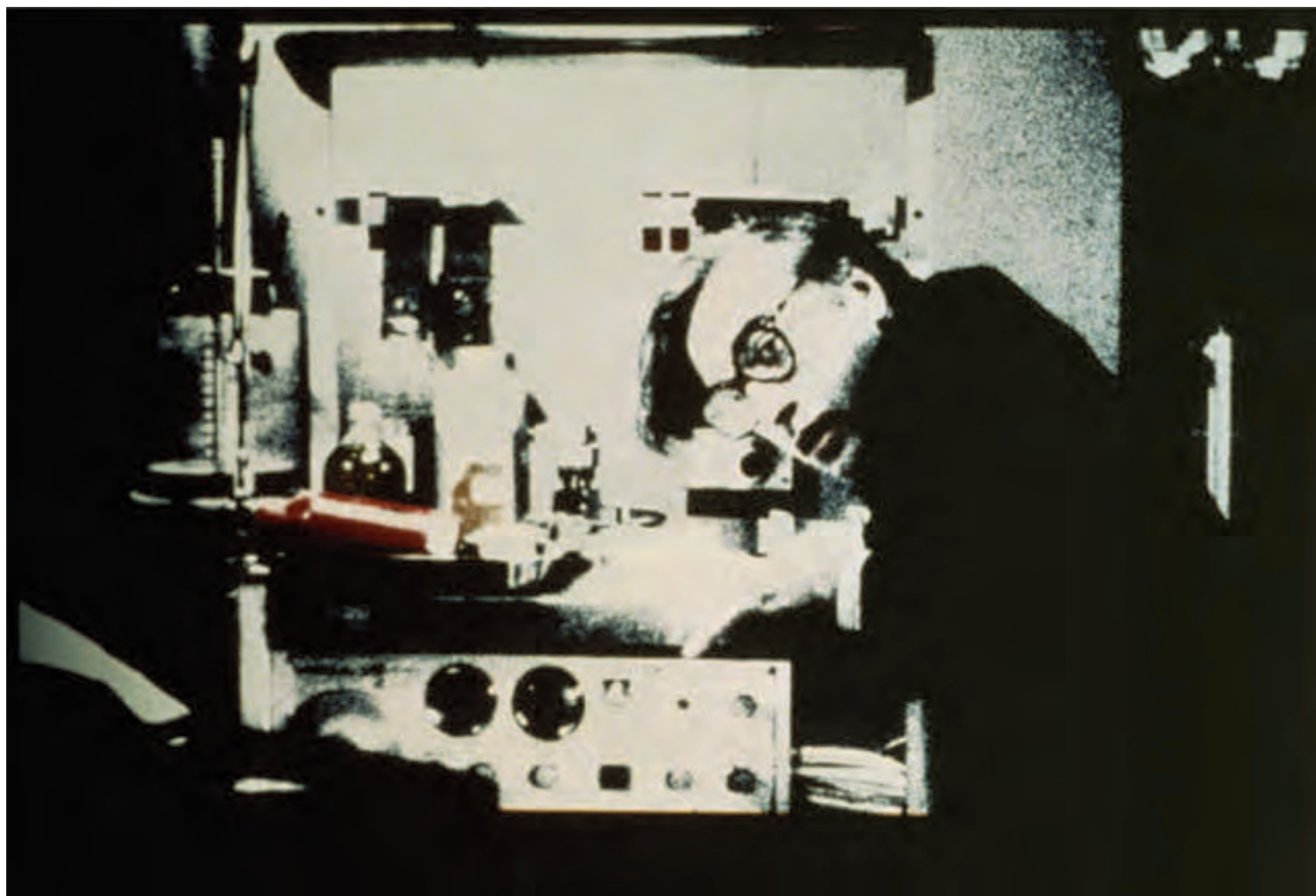
Cada imagen se desliza ante la mirada y la convoca cada vez: estate atento, aguanta, vigila el tiempo que despliega esta imagen.

4 Ante estos objetos no es posible no sentir cuánto se imponen al proponerse. Cuánto sacuden en un sentido tan literal como el del golpe de los boxeadores que nos muestran las imágenes del boxeo (procedentes de una película): en realidad es mucho menos una foto de boxeadores que un *directo* o un *swing* que la foto me lanza, obligándome a replicar o a resistir, a parar el golpe o bien a devolverlo con una fuerza al menos similar. Al topar con ese negro-y-blanco espeso, grumoso, tiznado, mi vista se vuelve pesada y al mismo

tiempo violenta como la luz directa que cae sobre el *ring*, y turbia como la definición borrosa de la foto. Toca las cuerdas y con la espalda girada hacia ella, la vista experimenta la tensión del combate en ese instante de espera del que va a surgir un nuevo golpe. La imagen-boxeo no es una imagen de boxeo.

5 Pero todas las imágenes hacen lo mismo, boxean o chocan contra nosotros, se estrellan como el coche de *Charon* que, independientemente del relato que lo acompaña, arroja la luz verde desde su interior y la blancura agria de la humareda. Ese humo solo altera una vez más el coche estrellado, el accidente consumado. Pero no se mueve, brilla suspendido en una luz cuya fuente ignoramos. De hecho se trata de una sola de las secuencias de la serie original, pero cada secuencia puede aislarse perfectamente puesto que en cada ocasión se trata ante todo de un choque de cada una de las imágenes, de su propia brutalidad. Y cada una parece decir: golpeo, te golpeo, no con la violencia de la escena representada sino con aquella otra violencia de la suspensión, de la inmovilización que supone la imagen. En esta inmovilización se ofrece a la vista el cinturón de seguridad que cuelga por la puerta abierta y la ausencia del conductor. ¿Acaso había un conductor? La sola imagen no nos lo revela, pues se concentra en el silencio humeante del choque.

¹ En francés el término es "subjectil", lo cual permite que se entienda mejor la siguiente frase: "Le subjectile est sub-jeté..." (N. de la T.).



James Coleman, *Untitled*:
Philippe VACHER.
Proyección de película
35 mm, color, sin sonido,
1990.

6 Cuando se trata de golpear, el blanco del golpe, el punto sensible, se nos indica en los términos propios en *La tache aveugle* (El punto ciego). Gracias al *punctum caecum* se organiza la visión que, en consecuencia, lo hace en torno a un punto de no-visión. En este punto, el nervio óptico atraviesa la retina, haciendo imposible la presencia de los fotorreceptores de los que su contorno está recubierto. Fotografía sin fotorreceptor: fotografía que no aspira a transmitir la luz —*phôs*— sino a golpear con resplandores, con relámpagos, con sombras, con haces, un amontonamiento de masas, de vigas, de cadenas en el seno del cual la visión —esta vez en el sentido de la *veduta*— se pierde en un magma lechoso. La historia de la que provienen las imágenes recicladas de la película es una historia de desaparición e invisibilidad. Coleman convierte lo invisible en invidente: no veo nada porque la visión me satura de la invisibilidad que persigue o que la acosa. *Pump* responde a una exigencia análoga: de un vistazo el cubo nos fija como un punto ciego y nos arroja a la cara su contenido, un agua blanca también como la leche, tal vez leche o tal vez una nieve

Coleman
convierte lo
invisible en
invidente.
La visión
satura de la
invisibilidad
que persigue
o acosa

fundida surgida de profundidades insospechadas a las que no obstante la máquina —la que necesariamente adivinamos— es capaz de llegar y de expulsar.

7 Tampoco hay nada que ver en *Loudspeaker Piece* (Obra-altavoz): Poco o mal puede verse al pájaro al que solo identifica el título *Pheasant*. Es un faisán, y tal vez no es más que lo que se distingue de la hierba agitada por el viento. Una mirada extremadamente atenta descubrirá que esa turbulencia vegetal se repite (cada 25 segundos). Existe pues una equivalencia entre la inmovilidad del pájaro agazapado y el movimiento perpetuo de la hierba. El movimiento no cesa de repetirse y en alguna medida de reprimirse al tiempo que se reanuda; la inmovilidad se repite a cada instante como un recomenzar, un nuevo saque. Tampoco hay nada que ver en *La Valle della morte* más que la estricta tautología de una imagen que es su propio título o de un título que es su propia fotografía. Pero se trata de una tautología firme, apoyada e incluso forzada por el aire anticuado de los caracteres moldeados. El viejo escalofrío que debe producir el *Valle de la muerte* se manifiesta en

los oropeles pasados de moda mientras otro valle se cruza: el de la luz demasiado intensa de esas letras. Allí, es decir, ante nosotros, se erige la muerte que no es ni visible ni vidente. Al mirar esas letras, ese letrado, advertimos el sarcasmo: nos encontramos ya en ese valle, pero no creemos que vayamos a visitarlo. No es posible la visita puesto que no es posible la visión. No visitamos, hacemos que la imagen se cierre ante nuestras narices.

De una forma u otra se trata siempre de lo mismo: no existe un *objeto* dado que ver, sino más bien una decepción del objeto, la ausencia de una representación identificable, pero al mismo tiempo se produce una movilización intensa de la mirada. Nada que ver: pero observad realmente esa *nada*, hundid vuestra mirada en su interior.

8 No es cierto que James Coleman juegue, como se dice a veces, con las ambigüedades de la percepción ni con la permeabilidad de las fronteras entre la ficción y la realidad. Más bien insiste en la univocidad de la mirada: lo que yo veo se encuentra delante de mí, se me impone, se apresura a mi encuentro. Debo mirar, debo abrir los ojos como platos. Debo dilatar mis pupilas para ver en la oscuridad que se cierne en el corazón de toda imagen. Debo recibir el choque de un espectáculo que no se mantiene a distancia sino que por el contrario viene frontalmente a mi encuentro, abocándome a mirar o a darme la vuelta y desviarme de mi ca-



James Coleman, Charon (MIT Project). Proyección de imágenes con narración sincronizada de audio, diapositivas 35 mm, color, 1989.

mino. Mirar cobra entonces los valores de fuerza, de insistencia y de penetración: escrutar, sondear, examinar, contemplar, visitar (sí, visitar, como se visita una herida, no como cuando paseamos por gusto). El golpe de la imagen imprime de entrada en mi visión la marca de una exigencia e incluso de un imperativo: ¡Mira! No te des la vuelta, no cierras los ojos, mira, mira lo que no es visible, abre los ojos como platos ante esto, en lo que no hay nada que ver más que lo que sale de lo invisible y cae en lo no visto.

Suzi, la más antigua de las obras —y de la que no quedan más que algunas imágenes— es ejemplar. Podría ser una variación sobre el tema *el pintor y su modelo*, como tantas otras, y en un sentido lo es. Sin embargo, se trata de otra cosa: lo que se representa no es la mirada del pintor (o del dibujante) sobre la modelo, sino más bien la ausencia de mirada que se concentra en la fotografía que podría considerarse la más explícita (aunque también la más secreta) de la serie. De fondo, se advierte un dibujo que muestra a la mujer de perfil, con los ojos mirando a lo lejos, hacia la izquierda. A cierta distancia por encima de ella se advierte un dibujo de una mano con los dedos afilados, girada hacia abajo como si dibujara el dibujo de la modelo y a sí misma como el acto de dibujar. Esta mano se repite de algún modo en la mano del hombre (hay que suponer que es el artista) que se yergue delante del dibujo, con el brazo derecho colgando a lo largo

de su cuerpo sin insinuar el menor gesto (pasado o futuro) de dibujante. La mirada del hombre se posa en la espalda de la modelo sentada en una silla cuyo respaldo está roto. La modelo, en un riguroso primer plano, muestra el cuerpo, desnudo hasta la unión de los muslos con el sexo, que deja entrever el brazo izquierdo que cruza sobre el vientre. La mano izquierda agarra la mano derecha (como si la mano que dibuja quedara por tercera vez retenida o suspendida). La mujer desnuda mira hacia abajo, hacia su propio cuerpo ligeramente abatido en la silla. Se diría que los dos personajes estuvieran desanimados o decepcionados.

Esta decepción no es la del fracaso de la sesión de pose, puesto que el dibujo se ha ejecutado. Nos interpela a nosotros: nos desvía de la satisfacción de la imagen lograda para devolvernos a nosotros mismos pidiéndonos que hagamos algo que no sea contemplar la imagen, es decir, tanto el dibujo en la fotografía como la fotografía misma. Que hagamos otra cosa quiere decir que entremos en la imagen, o mejor aún, que nos abramos camino y nos apresuremos hacia ella para comprender lo siguiente: también vosotros sois imágenes posibles ¿o imposibles?, también vosotros estáis desnudos y os ofrecéis a las miradas que no os captarán en absoluto, al contrario, se perderán en vosotros.

La serie de *Suzi* también incluye fotografías de maniqués: el maniquí lanza sobre todo una mirada vacía, vaciada, que no observa sino que nos invita

a observar la mirada. ¿Dónde se pierde la mirada? ¿Hasta dónde, hasta qué punto lejano e inaccesible lleva a mi propia mirada, que se posa en ella, es decir, en la imagen, copia, dibujo o fotografía? Esta prolongación infinita de la mirada la inmoviliza, la abandona y la devuelve así sin tregua a su propio punto de partida: ¡Abran los ojos! ¡No crean que han visto! ¡No han visto nada! Está todo por ver.

9 *Suzi* era una obra silenciosa, pero puede decirse que su silencio estaba lleno de la tensión sonora que acompaña desde entonces a la mayor parte de obras de James Coleman. *Suzi* murmura palabras, pero no de un diálogo, ni de uno o de varios monólogos que deberíamos distinguir o adivinar, sino más bien de la penetración en nosotros de una sonoridad que no es en absoluto el sentido o la propuesta de la imagen, sino la resonancia de la imagen misma: cómo retumba en sí misma, más allá del sentido que pudiera atribuírsele.

Así resuenan también las bandas sonoras que acompañan a obras como *Photograph*, *INITIALS*, *Lapsus exposure* y otras. No constituyen la dimensión vocal (conviene señalar que se trata siempre de una voz, jamás de otros sonidos) de aquello de lo que las imágenes serían la dimensión visual. Entre éstas y las voces no existe correspondencia, en el sentido de que no hay sintonía ni de enunciación, ni de narración,

sino que se produce algo que podríamos llamar convocación: apelación, conminación que se intercala entre los golpes que asesta la imagen (o los golpes que *son* las imágenes) y los golpes, las exclamaciones y a veces los estertores, los gritos, los gemidos humanos, los soplos que a menudo no solo se mezclan con las palabras, sino que se confunden con ellas.

De este modo, las palabras y las frases pronunciadas operan siempre en dos registros: por un lado interpelan al oyente-espectador, pero no lo informan sino que le gritan, lo atrapan, lo dejan en suspenso como también lo hacen a su vez las imágenes (por ejemplo el *What happens?* que se oye en *Living and Presumed Dead* es de algún modo literalmente la pregunta sin respuesta que se desprende de la sucesión de las imágenes de la retahíla de personajes que se desplazan in situ, que se modifican sin dejar de ser ellos mismos, del mismo modo que el *My eye! I can't see* señala la imposibilidad efectiva de nuestro

ojo para discernir las transformaciones de un fresco que parece limitarse a recitarse a sí mismo igual que recita una imaginería antigua, una especie de danza medieval). Por otra parte, las palabras y las frases dirigen a las imágenes una suerte de provocación renovada: deben a un tiempo responder a las voces, que a veces dejan oír el eco del título de las imágenes (como *Initials* repetido muchas veces en la banda sonora de la pieza homónima) y también deben mantenerse exteriores a esas voces, inexplicadas, inexpressadas por ellas, que no obstante no dejan de interpelarlas, de provocarlas (en la misma obra, *The initials growing still*: en efecto lo que es inicial debe crecer, en principio, aunque este crecimiento no se muestra en absoluto, nada se desarrolla y la voz repite *Say it!*).

Lo que se dice no corresponde al sentido de lo que se ofrece a la vista: por el contrario, es la diferencia entre lo que podría o debería dar sentido y lo que constituye no ya un no-sentido ni la ausencia de sentido, sino el retorno obstinado de un enigma que no se trata de descifrar sino de tomar por sí mismo, como el inagotable choque entre el ver y el oír, es decir, entre la presencia y la significación (un choque parecido al de las manos al aplaudir en *Strongbow*, donde no es posible establecer si son las manos del yaciente las que marcan el ritmo de su inmovilidad o bien las manos de algún narrador-agitador que homenajea al valeroso caballero de la crónica irlandesa). En uno u otro caso, es tanto la estatua a la que se aplaude como el aplauso lo que se encuentra petrificado: entre los dos se juega la verdad a propósito del héroe.

Lo que se dice no corresponde al sentido ni es el comentario ni la leyenda (como se dice en francés, *legendum est*: aquello que hay que leer para comprender la imagen). Es más bien otra imagen, es decir, otro golpe, otra sacudida (esta vez sonora pero cuyo carácter sonoro solo multiplica la naturaleza aturdidora, inmovilizadora, fascinante de la imagen).

El golpe (¿a qué palabra inglesa equivaldría? *Knock, blow, strike, collision, impact, shot, throw, thrust, hit*; me gustaría poder escribir en inglés para servirme de toda esta paleta lexical), el golpe nos sacude en el sentido que la palabra puede adquirir en francés: tocar de forma contundente, golpear, pero también *llamar la atención*, atraer, petrificar, fascinar. Lo que fascina es siempre del orden del misterio, en el sentido más propio (es decir, antiguo) del

término: es la revelación de un secreto, y a menudo de un secreto sexual o divino (son la misma cosa). Las imágenes de James Coleman revelan un secreto: es decir, revelan que lo revelan en cuanto secreto. No lo traducen en términos inteligibles, no nos dicen en absoluto qué historia se urde entre una imagen y otra; o bien, cuando hallamos una historia narrada (como en *Seing for Oneself*), ese relato precisamente desvía nuestra atención atrayéndola hacia la imagen que hace algo completamente distinto a ilustrar: su inmovilidad nos indica un enigma, o diversos enigmas, que permanecen ocultos en las imágenes.

10 En el caso de *Seing for Oneself*, la voz parece describir las imágenes y comentar su sucesión, ofreciéndonos el texto del que las vistas serían ilustraciones discontinuas claramente calcadas del modelo de la fotonovela (esta apariencia la refuerza el blanco y negro de las imágenes, ligeramente grisáceo, de contrastes di-

fuminados). Pero esta correspondencia misma, cuya coherencia narrativa puede seguirse bastante ampliamente, se vuelve contra sí misma: en el doble énfasis de las escenas cargadas, de efectos dramáticos evidentes, y en los episodios salpicados de sorpresas y amenazas, las dos series, la visual y la sonora (una y otra marcadas por el envejecimiento de la imagen, de los vestidos y de los decorados, de la voz de mujer mayor), remiten una a la otra, no ya según la remisión entre el mostrar y el explicar, sino, por el contrario, como una redundancia del tópico del gran guiñol que finalmente

no muestra ni cuenta nada. El título —*Ver por uno mismo*, explicitado como el desarrollo del griego *Autopsy*— termina desembocando en esta frase: *My eyes are open but I don't see*. De hecho no hay nada que ver, nada que saber, ningún verdadero misterio que desvelar por más que todo invite a que nos inclinemos en esa dirección.

En este sentido, el *Seing for Oneself* vale tal vez como un tema para numerosas variaciones que se retoman en muchas piezas, si no en todas: al prestar atención, al desconfiar de cualquier referencia exterior de la imagen que supuestamente nos permitiría ver, representarnos algo, la mirada se vuelve hacia sí misma. Se repliega en sí misma y en el dispositivo de su propia visión, del mismo modo que el significado oral se repliega en su propia sonoridad vocal (incluso gutural, suspirante, sibilante).

Así ocurre en *Line of Faith*, volviendo una vez más a esta obra, donde asistimos al *making of* de un cuadro viviente que debería ser él mismo la representación de una pintura que representaba una célebre batalla de la Guerra de Secesión. Lo que se aborda a lo largo de esta preparación, de esta escenificación, de las repeticiones, las pausas y los artificios, es el fugitivo momento en que el cuadro parece por un instante formarse al tiempo que preserva en la fragilidad de esta supuesta reconstrucción todos los caracteres frágiles y fugaces que alejan a la representación de sí misma y que la traban. La verdad presentada no es en absoluto la reproducción de una efectividad planteada como referencia (el cuadro pintado) del mismo modo que tampoco la verdad del cuadro pintado es la batalla en cuestión, puesto que el cuadro mismo no se pintó en el combate sino después de que éste tuviera lugar, a fuerza de recuerdos y sobre todo de imágenes y de convenciones (las poses de los oficiales

con los sables en alto, los caballos encabritados o los cuerpos cara al sol).

Lo que sigue *oculto en las imágenes*, como hemos dicho más arriba, no se encuentra oculto detrás de ellas, ni se ha deslizado ocultándose debajo de las mismas. Por el contrario, es la imagen misma proyectada hacia delante, arrojada contra nuestra mirada y haciéndonos saber que no vemos, que cuanto más observamos, tal vez, menos vemos, porque en definitiva es la imagen la que nos observa, nos escruta y nos golpea (en todos los sentidos de la palabra) para interpelarnos violentamente: ¿Qué ves? ¿Qué crees ver? ¿Qué ves aquí, a ti o a mí?

11 No vemos, no vemos nada, no vemos más de lo que oímos un discurso o un relato. En *Charon*, la imagen del coche accidentado del que sale una humareda muestra que acaba de producirse un choque, pero al mismo tiempo no se encuentra ningún cuerpo en el asiento del conductor, cuyo cinturón de seguridad cuelga de la puerta abierta. Ni sujeto que ver ni sujeto que vea: una imagen que se muestra y que se escruta a sí misma, como si todo se observara desde o en otro espacio, un territorio de los muertos en el que *Charon* nos habría hecho penetrar.

Más lejos, en la misma obra, un hombre realiza su propio retrato, un retrato que se transforma como aquél de Dorian Gray, un soldado con los ojos vendados como si fueran a ejecutarlo, un rostro enyesado. En otra obra, *Photograph*, unos chicos y chicas con ropas de colores vivos se alternan con pantallas brumosas, nebulosas en un contrapunto de suspiros, de respiraciones y de ruidos apenas perceptibles. De forma análoga, en *Initials* los personajes con ropas llamativas —por los colores, el carácter teatral (camisas con chorreras) o novelesco (las batas de médico)— y con los labios pintados de un intenso rojo, no dejan de agitarse, de apiñarse como si quisieran intensificar una acción que no es menos inmóvil e inasible, subrayada por la frase *And return to words*. Pero no se produce el retorno a las palabras o, más bien, ese retorno no supone en sí mismo nada más que la reanudación de vaivenes de los personajes, privados de palabras y de relaciones entre ellos: reanudación, *reiniciación* de un dispositivo que siempre hay que repetir, del mismo modo que las palabras, a veces, son deletreadas, desgranadas letra a letra por una voz infantil.

Siempre volvemos al choque inicial: surge una imagen, una palabra resuena, una y otra se fijan y se cuajan asestando su golpe. La representación y la significación sin duda son imposibles, pero la mirada y la escucha no dejan de surgir. Lo visible y lo audible no dejan de emerger ante nosotros como surgidos de ninguna parte (de ninguna escena que revelar) o bien surgen a nuestras espaldas y no frente a nosotros, emergiendo de una imaginación que hay en nosotros y que no es en absoluto disposición de figuras, de formas, de relatos, sino pura y dura emergencia de visiones que se limitan a ver, sin ver nada, y de sonidos que solo resuenan y no ofrecen nada a la escucha.

Imágenes y palabras que golpean (que nos golpean al golpearse unas contra otras), pero que no golpean en el sentido espectacular del término. Su choque es anterior a cualquier representación, a cualquier emoción, a cualquier comunicación: es el choque de la mirada y del oído que se abren antes de cualquier escenificación o relato. Es la tendencia de la imagen y del sonido *antes de que exista realmente imagen y sonido, o bien, simétricamente, después de que haya habido* imágenes y sonidos, mucho después, en la onda de choque que va mucho más allá de cual-

No vemos, no vemos nada, no vemos más de lo que oímos en un discurso o en un relato



James Coleman, *Seeing for Oneself*. Proyección de imágenes con

narración sincronizada de audio, diapositivas 35 mm, B/N, 1987-1988.

quier reconocimiento. *How did you recognize me?* se pregunta en *Living and Presumed Dead*: pero tal vez sea una pregunta irónica y no se produzca reconocimiento. Más exactamente, no se produce reconocimiento mediante el establecimiento de relaciones entre una imagen y otra o con un modelo (en *Living and Presumed Dead* cada figura no deja de ser ella misma al mismo tiempo que no cesa de transformarse y de transportarse al interior de una imagen global compuesta de unos veinte personajes).

En Coleman, el reconocimiento remite más bien a ese cara a cara de dos rostros, perfiles o siluetas que propone *Series of Images*. Los dos esbozos, dos simples líneas blancas que se recortan en el fondo liso, están enfrentados como dos rostros de perfil o como los dos contornos de un jarrón. En términos de representación, el reconocimiento es vago y ambiguo. Pero no es este juego el que importa: lo que importa es la posibilidad de una o de varias imágenes, una posibilidad que se confronta en algún sentido a sí misma (como dos siluetas) porque no es la imagen acabada sino el surgimiento de su potencia, en el sentido aristotélico según el cual la potencia se distingue del acto. Pero este sentido se duplica aquí al incorporar el sentido de potencia en cuanto fuerza: la imagen manifiesta y permite reconocer la fuerza de su emergencia.

Where am I the other se dice en *So Different... and Yet*, cuya mujer puede verse y oírse como el soporte en alguna medida inerte o como el juguete de

sus propias transformaciones y de sus propias apariciones en la superficie de una profundidad de un azul muy oscuro: un mar, una noche, un elemento oscuro privado de formas y de presencias. *Why does my heart beat so?* pregunta la voz de *Lapsus exposure* mientras que los personajes se suceden a través de pantallas desplegadas y listas para las proyecciones: el corazón que late no es otra cosa que esa *exposition* de la que habla el título, una exposición siempre expuesta a su vez al error, al traspié del *lapsus*, pero que halla precisamente en la inminencia de ese deslizamiento el verdadero momento de su frágil manifestación. *I do not want this inheritance* se dice en *Background*, donde la herencia que se rechaza podría cifrarse perfectamente en el arcaísmo que figura el esqueleto fósil de un animal, pero también podría consistir en las polaroids que se muestran entre sí algunos personajes (una escena que encontramos en otras obras). Lo cual querría decir: no quiero ninguna herencia de las imágenes, no quiero inscribirme en ninguna tradición, aunque sea la de la representación, sus encantos, su interés, sus enseñanzas. Lo que deseo es comenzar de nuevo por debajo de toda transmisión, allí donde lo único que está en juego es la potencia emergente de la imagen y de la voz, es decir, la potencia de los signos que todavía no significan nada.

Ésta es la fuerza que golpea y que fascina en la mirada que James Coleman nos comunica, en el interior de la cual nos hace penetrar —del mismo

modo que nos planta ante la serie, en alguna medida vacía y monótona, de las imágenes de *Slide Piece* y de sus descripciones o análisis que parecen agotarse unos tras otros, reconociendo a sus espaldas que no atraviesan la imagen en su surgimiento silencioso, y reconociendo asimismo que no permiten percibir el nombre cuya presencia incompleta debería intrigarlos— al lado de otros nombres legibles y en particular de TOTAL. El nombre amputado de OR(F)EO, un nombre de cine (sala de imágenes, caja de visiones) es el del héroe desdichado cuya irreflexión petrifica para siempre en el Hades a su amada.

Orfeo no permitió a Eurídice salir a la luz, una figura incierta, pérdida de la figura. Por el contrario, James Coleman deja a todas las figuras, a todos los personajes, a todos los retratos, a todas las poses, las vistas, los aspectos, las actitudes, las miradas, salir a la luz, *Come into the light (Background)* (Volver a nosotros, *Give it back to me*) en una lentitud infinita que confina a la inmovilidad pero que nos permite discernir claramente algo que es más que un movimiento: el choque de la imagen, de la voz, que se hurta a la mirada, al oído, antes de que nosotros hayamos percibido lo que pueda ser. El golpe que nos asesta el comienzo absoluto, la sacudida de lo inicial. ✦

Jean Luc Nancy es profesor emérito de la Universidad Marc Bloch de Estrasburgo (Francia).

LOS ÁNGELES

En permanente fractura con la modernidad, pero levantada sobre un sustrato étnico muy poderoso, la megalópolis californiana ofrece múltiples lecturas que van desde la cartografía a la intervención artística, del arte chicano al urbanismo. He aquí la radiografía de la telaraña.

Cartografiar otro L. A.: el arte chicano en el este de Los Ángeles

Por Pilar Tompkins Rivas

“En Europa, todos los caminos llevan a Roma, en el sur de California, todas las autopistas llevan al este de Los Ángeles”.

Las políticas de renovación urbana tras la Segunda Guerra Mundial en Los Ángeles transformaron la geografía de la ciudad mediante la construcción de una red de autopistas. Estas autopistas se alzaron sobre las comunidades étnicas de clase obrera y su desarrollo fue de la mano de la desaparición de los barrios históricos, poblados de minorías humildes a las que se pretendía desalojar. Y aunque estas estructuras se construyeron en nombre del progreso, aislaron a grandes sectores de población y agudizaron aún más el carácter descentralizado de la ciudad.

El plan que subyacía a la construcción de las autopistas no dio origen a un sentido colectivo de pertenencia, sino más bien a la experiencia individual de un tiempo perdido y una historia olvidada. Desde este punto de vista, las autopistas no contribuyeron a hacer de Los Ángeles una ciudad más accesible, sino a ocultar algo más: la comunidad del este de Los Ángeles que vivía y vive en las *zonas no desarrolladas*, a través de las cuales la ciudad erigió

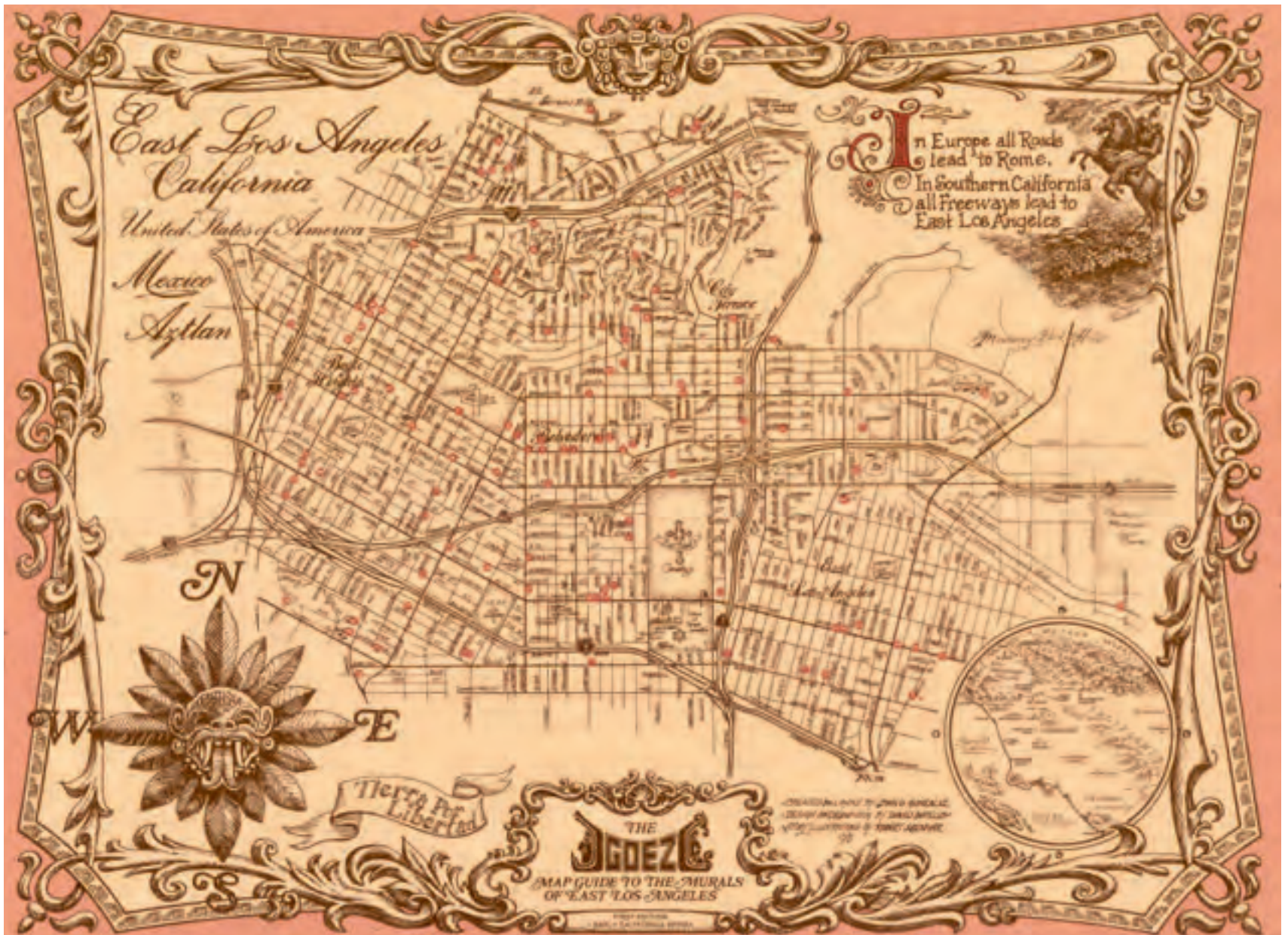
sus estructuras de transporte. “La construcción de un sistema de autopistas unificado”, según señala el historiador cultural Eric Avila, “representó el mayor proyecto de obra pública en la historia de Los Ángeles”¹. Pero fue un proyecto urbano al servicio de los intereses privados del desarrollo inmobiliario por el que habían abogado organizaciones nacionales como el Urban Land Institute, y creó una infraestructura que organizaba a las comunidades racialmente segregadas y proporcionaba a los obreros de la periferia una *visión corregida* que ocultaba el impacto devastador de la renovación urbanística en las poblaciones mexicanas, chicanas y afroamericanas². Pero la visión no corregida de fondo era muy distinta, tal como se señalaba en el *Eastside Sun* en 1957, coincidiendo con el anuncio de la construcción de la autopista número 5 en el barrio de Boyle Heights: “La pregunta es cómo impedir que las autopistas sigan masacrando nuestra ciudad”³. El artista Harry Gamboa Jr. captó en un relato titulado *A Rival Departure* la sensación de los chicanos, para los cuales las autopistas no eran una vía para atravesar la ciudad sino más bien el lugar de una comunidad fracturada o descuartizada “donde la oscuridad es el camino más rápido a casa”⁴.

El arte chicano en Los Ángeles emergió en el seno de esta oscuridad, alentado por el deseo de reclamar un espacio público tras la fractura de las comunidades y la limitada movilidad en el núcleo urbano. Los artistas chicanos forjaron un sentido de pertenencia a través de obras que proporcionaron una *cartografía cognitiva* de Los Ángeles. Más que producir una representación literal de las calles y las autopistas, los artistas cartografiaron la cultura, la historia y las relaciones sociales ocultas de la ciudad. Este sentido de pertenencia no estaba concebido para conseguir que la gente se moviera en un espacio cartográfico, sino para desplazarse desde las barreras sociales hasta la educación, la participación ciudadana, la igualdad de oportunidades y la movilidad social.

El esfuerzo por concebir otra ciudad de Los Ángeles, que pudiera dar cuenta de toda su población, constituiría un elemento central del movimiento chicano por los derechos civiles de finales

de la década de 1960 y la de 1970, que aunó las demandas de igualdad social y de visibilidad social. La expresión artística no se desarrolló como una práctica autónoma, sino como parte integral de una política cultural emergente. En la década de 1970 las principales formas visuales que emergieron —murales, pósteres y fotografías— fueron aquellas susceptibles de llegar al mayor número de personas, y constituyeron la piedra angular de la construcción de la comunidad a través del arte. Los artistas no trabajaron solo individualmente, sino en colaboración, reclamando los espacios sociales mediante la conversión de edificios abandonados en centros de arte comunitarios, a través de la pintura mural en paredes y el establecimiento de programas educativos en los parques, las calles y las aulas. El resultado fue una experiencia chicana colectiva y compartida.

Consideremos, por ejemplo, *The Goetz Map Guide to the Murals of East Los Angeles* (1975). Éste supuso lo que Karen Mary Davalos llama un *cambio estético radical*, que transformó el este de Los Ángeles en un destino cultural, en lugar de limitarse a aceptar o rechazar su estatus impuesto de zona de paso para los obreros de la periferia. Para que este cambio radical fuera posible, *The Goetz Map* hizo que la lógica cultural del imperio (según la cual el centro controla la periferia) se volviera contra la lógica de la renovación urbanística (definida por la huida de los blancos de los centros urbanos): “En Europa todos los caminos llevan a Roma. En el sur de California todas las autopistas llevan al este de Los Ángeles”. En este proceso, *The Goetz Map* abre un espacio donde el desarrollo sostenible —más que una crítica abierta de la renovación urbanística— se convierte en el telón de fondo de la autoafirmación cultural, una afirmación que empieza a redefinir los planes urbanísticos sacando a la luz y señalando sus carencias estructurales. *The Goetz Map* representa un punto entre una amplia variedad de prácticas artísticas organizadas, concebidas para cartografiar una ciudad de Los Ángeles distinta durante la década de 1970. Además, el mapa mismo documenta,



Don Juan / Johnny D. Gonzalez (concepto y diseño), David Botello (diseño y dibujo) y Robert Arenivar (ilustraciones

del relato): *The Goetz Map Guide to the Murals of East Los Angeles*, 1975. Mapa impreso en offset, primera edición.

Colección Early California, Editorial Goetz.

interpreta y comunica un inventario asombroso de actividades artísticas chicanas, especialmente la producción de 300 murales aproximadamente en todo el este de Los Ángeles durante los años anteriores. En este contexto debe considerarse la obra de arte colectiva de Asco. Aunque el grupo había trabajado conjuntamente y de forma análoga con artistas conceptuales reconocidos en Los Ángeles —como John Baldessari, Chris Burden y Bas Jan Ader— el marco en el que surgió es singular. Los orígenes de Asco se remontan a un encuentro fortuito entre la activista chicana Francisca Flores y Harry Gamboa Jr. en el Chicano Moratorium Against the Vietnam War (Moratoria chicana contra la guerra de Vietnam) en 1970 que, con la intervención de la policía, degeneró en disturbios⁵. Flores reclutó a Gamboa para que se involucrase en una publicación chicana que ella editaba, *Regeneración*, cuyo nombre aludía a un diario mexicano anarquista de antes de la revolución. Gamboa, que había sido un miembro activo del movimiento estudiantil y las huelgas de 1968 en el este de Los Ángeles, invitó a tres colegas a incorporarse a *Regeneración*: Gronk, Patsi Valdez y Willie Herrón. Sus colaboraciones en varios números constituyeron la base de la formación final del grupo Asco y dieron forma a su

agudo sentido de las posibilidades de la cultura impresa y del arte visual y textual a medida que el grupo experimentaba socialmente en la vanguardia conceptual⁶.

Asco usaba el vehículo de la *performance* artística para desafiar las restricciones policiales a la movilidad de los chicanos y a las agrupaciones en el este de Los Ángeles, que se impusieron tras las protestas sociales a principios de la década de 1970. Asco organizó diversas acciones públicas guerrilleras, como dos procesiones de Nochebuena a lo largo del carril central de Whittier Boulevard: *Stations of the Cross* (1971), una manifestación antibélica absurdista que terminó en el cuartel de reclutamiento de la Marina de los EE. UU., y *Walking Mural* (1972), en la que los miembros de Asco se disfrazaron de personajes de mural que salían de las paredes y recorrían las calles. La *performance* criticaba y asumía simultáneamente el muralismo como una estrategia para reivindicar el

espacio público, del mismo modo que los murales de Gronk y Herrón incorporaban *graffiti*, medios de masas y técnicas expresionistas en vez de plantear un relato socialmente realista, alegorías políticas o reclamaciones históricas. Aunque las primeras *performances* callejeras de Asco hayan sido hasta

.....

Para los chicanos las autopistas de L. A. no fueron una vía, sino el lugar de una comunidad fracturada

.....

ahora codificadas como objetos de arte a través de la impresión de una selección de fotografías tomadas por Gamboa, es importante señalar que las acciones originales se realizaron con el propósito de hacer frente a las restricciones a la movilidad social y la reunión libre, de modo que produjeron una experiencia inmediata (en los transeúntes) y comunicaron la acción a una mayor audiencia (en parte gracias al trabajo de documentación de Gamboa). Como señala Patsi Valdez a propósito de su propia experiencia: “A causa de nuestro aspecto [de chicanos], en mi barrio los polis debieron de pararme unas veinticinco veces en un solo año. Hasta que llegó un momento en que finalmente usé todas esas cosas que me inquietaban —la policía, la brutalidad, el



Arriba, Magu Luján. Instalación sin título para Los Four: Almaraz/de la Rocha/Luján/Romero, en Los Angeles County Museum of Art, 1974.

En la otra página, David Botello, Tlalocan Commercial Center, 1972. Archivo digital de una acuarela sobre papel (desaparecida).

racismo— para escribir, para exponer la situación”⁷. En el centro de estas acciones de testimonio no se encuentra la imagen sino más bien la idea de escrupulosos artistas que se ocupan de algo que no podían hacer los activistas chicanos⁸. Las fotografías de Elsa Flores captan la dimensión de experiencia de una acción como *Walking Mural*, una idea en acción y un acontecimiento que se abre camino a través del espacio social disputado.

Ello explica que el relato del arte chicano en Los Ángeles refleje la forma en que los artistas navegaron por la ciudad, y que esté indisolublemente unido a la psicogeografía de la planificación urbana. Las mencionadas políticas de renovación urbana dejaron una impronta nefasta en la comunidad chicana. Para oponerse a ella, los artistas asumieron lo que el urbanista James Rojas denomina la *apropiación del entorno*, un espacio social en el ámbito público donde las comunidades se integran a zonas abiertas disponibles, activando la ciudad mediante formas que crean una experiencia comunitaria⁹. En algunos casos, esto se manifestaba en el movimiento mural, que se remontaba a la urbanización del este de Los Ángeles y que se extendió a lo largo de la década de 1970. Lugares como Estrada Courts, Ramona Gardens y Aliso Village, construidos para los obreros durante el *boom* de la guerra y gestionados por la Administración de la Vivienda de la ciudad, terminaron padeciendo el abandono y se convirtieron en zonas de familias enfrentadas y de conflictos entre pandillas. Como John F. Bauman, Roger Biles y Kristin M. Szylyvian señalan, “la renovación urbanística, la

vivienda pública eran servicios despreciados, [...] y degeneraron en una estrategia de almacenamiento de la gente muy pobre”¹⁰. Para denunciar estas condiciones críticas en semejante ambiente, el representante de la comunidad Charles *Cat* Felix promovió un programa de murales en Estrada Courts. Artistas profesionales y aficionados realizaron allí ochenta y dos murales entre 1973 y 1978, a menudo en colaboración con jóvenes vecinos (y a menudo también miembros de pandillas callejeras) de las viviendas de protección y de los alrededores¹¹.

En otras ocasiones la apropiación del entorno se realizaba mediante la reivindicación y reconversión de edificios en instalaciones artísticas en el interior de una comunidad cada vez más fracturada y dispersa. Gracias a los esfuerzos colectivos, los artistas implementaron su propio funcionalismo arquitectónico en los espacios de los que disponían. En el este de Los Ángeles, Goez Art Studios and Gallery se apoderó de un viejo almacén de carne envasada; Mechicano Art Center creó su sede en una antigua lavandería; Self Help Graphics & Art se instaló en un espacio que era propiedad del arzobispado de Los Ángeles; y Plaza de la Raza convirtió la atarazana de Lincoln Park en el centro de un *campus* de artes. Social and Public Art Resource Center (SPARC) se fundó en los márgenes de la zona, en la antigua cárcel Venice. Pero en vez de borrar todas las huellas de la anterior función del edificio, SPARC reconfiguró las celdas convirtiéndolas en galerías e invitando a la comunidad

El sentido de pertenencia se logró desarrollando en los barrios chicanos una estética urbana propia

—incluidos quienes habían estado encarcelados en aquel edificio— a relacionarse con aquel espacio de un modo nuevo mediante la producción de un arte público y colectivo. En otro caso, dos miembros de Asco, Gronk y Harry Gamboa Jr., contribuyeron a establecer Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE), cuya primera sede fue un edificio abandonado en la céntrica zona donde se encontraban las tiendas de vestidos de novias en 1978¹².

Los artistas más ambiciosos no solo reclamaban los edificios sino que reivindicaban su papel de urbanistas. Los miembros de Goez, en particular, promovieron planes de desarrollo cultural y comercial en el este de Los Ángeles. Se basaban en la experiencia de sus viajes por Europa y México, y aspiraban a un renacimiento del barrio que incluyera la construcción de sus propios monumentos y centros comerciales inspirados en las formas y en las estructuras mesoamericanas. Apenas podemos imaginar cómo esta visión alternativa del este de Los Ángeles, llena de etnocéntricos edificios evangelistas y de señales basadas en la arquitectura precolonial, pudo transformar la psicología del entorno. El afianzamiento de un sentido de pertenencia, en un momento en que se impedía física, económica o mentalmente a las personas moverse cómodamente por la ciudad, se logró integrando la geografía de los barrios chicanos y desarrollando en ellos una estética urbana propia (una estética cuyo propósito era crear una ventana a la belleza y la posibilidad de nuevos horizontes en el futuro).

Estéticamente, el trabajo realizado en la época sacó partido de las experiencias de los artistas en el *barrio*, pero su orientación era asimismo global y a menudo experimental desde el punto de vista formal, pues exploró espacios ignotos en el territorio de las tradiciones mexicanas, chicanas y del modernismo americano. Los artistas chicanos de la década de 1970, completamente comprometidos con la historia del arte, se opusieron a un relato estético en particular. Como explicaba en 1971 Gilbert Magu Luján, miembro del colectivo de artistas *Los Four*: “Basta con observar el *barrio* para ver que los elementos entre los que elegir son tan ilimitados como los que ofrece cualquier cultura”¹³. La creación de un espacio entre la función social y la estética dio a los artistas chicanos la fuerza para entrar y salir de los estilos artísticos históricos en función de las necesidades de los proyectos o las propuestas en desarrollo, y mantenerse al mismo tiempo en una trayectoria que ilustrara el movimiento en el seno de los cánones del arte contemporáneo.

Las influencias y ejemplos son múltiples, y a lo largo del tiempo se han ido entrelazando como si se distanciaban del desarrollo lineal de otros movimientos de posguerra, aunque siguieran inherentemente unidas al mismo (a veces ilustrando sus estrategias, otras ofreciendo réplicas para mostrar sus puntos débiles). Se adaptaron viejas estrategias a nuevos propósitos al mismo tiempo que se desafiaban los principios históricos de los que se los excluía, a menudo moviéndose con habilidad a través de los enfoques neoclásicos, del realismo social mexicano, de los principios del neodadaísmo y de la estética del *graffiti*. Se combinaron enfoques tradicionales del dibujo y la pintura con formas y estilos del siglo XX, como el arte abstracto, el *collage*, el ensamblaje y, más tarde, el videoarte y otros nuevos medios de comunicación.

La práctica artística de Asco, por ejemplo, se movía libremente entre los mencionados géneros (que recordaban al *dadá* y al *fluxus*), y un buen ejemplo de ello son *No Movies* y el intercambio de mails



entre Gronk y el artista Jerry Dreva¹⁴. En su primera obra de *collage* a finales de la década de 1960 y principios de la de 1970, Carlos Almaraz creó un delicado conjunto de símbolos con claras reminiscencias del poema de André Breton y los cadáveres exquisitos, y así como, antes de 1975, en sus blocs de dibujo es notable la incorporación de texto o el uso del mismo de un modo muy similar al de la poesía concreta¹⁵. Asimismo, en los últimos dibujos de Gronk resuenan los *cadáveres exquisitos* de los surrealistas. También resulta interesante comparar las instalaciones de Luján con las de algunos contemporáneos en Los Ángeles que adoptaron el ensamblaje en su época.

Mientras Kienholz creaba entornos que mostraban los fracasos y los espacios oscuros del periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial en Nor-

teamérica —como hizo en buen número de obras icónicas, por ejemplo *The Portable War Memorial* (1968) y *Roxys* (1960-1961) que señalaban un lugar y una época específicas—, Luján emprendía un relato para abordar los constructos culturales a través de los objetos cotidianos en sus obras expuestas en la exposición de *Los Four* en LACMA, en 1974, proclamando una experiencia estilizada de la década de 1979 en Los Ángeles chicano, con la mitad frontal de un coche, la Virgen de Guadalupe y textos en el argot regional pintados con *espray de graffiti*.

En el este de Los Ángeles de la década de 1970, los artistas participaron en una labor colectiva y ambiciosa de reconfiguración del paisaje urbano a través de la fotografía, las artes gráficas, los murales y los planos arquitectónicos a gran escala, así como

a través de la escultura, la pintura, el dibujo, las instalaciones y las *performances*. Pero no solo crearon este sentido de pertenencia reclamando el espacio público y redefiniendo el territorio social a través de la creación de obras de arte.

A pesar de las lecturas hegemónicas del arte chicano, deberíamos considerar la forma, en parte, como un producto de la función, y su *ethos* como una respuesta al entorno. ❖

Adaptado por **Pilar Tompkins Rivas** a partir del ensayo *Chicano Art in the City of Dreams: A History in Nine Movements* de Chon A. Noriega y Pilar Tompkins Rivas.

1 Eric Avila, *Popular Culture in the Age of White Flight: Fear and Fantasy in Suburban Los Angeles*, Berkeley: University of California Press, 2006, p. 199.

2 *Ibid.*, p. 213.

3 *Ibid.*, pp. 210-211.

4 Harry Gamboa Jr., “A Rival Departure” (1982) en *Urban Exile: Collected Writings of Harry Gamboa Jr.*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, p. 403.

5 Arnold C. Vento, *Mestizo: The History, Culture, and Politics of the Mexican and the Chicano: The Emerging Mestizo-Americans*, Lanham, MD: University Press of America, 1998, p. 289.

6 Chon A. Noriega, “‘Your Art Disgusts Me’: Early Asco, 1971-1975”, *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry*, otoño-invierno de 2008, n.º 19, pp. 109-121.

7 Citado en Linda Frye Burnham, “Asco: Camus, Daffy Duck, and Devil Girls from East L.A.”, *L.A. Style*, 13-19 de agosto de 1982, p. 58.

8 Patssi Valdez también describe sus primeros

encuentros con Gronk en términos de identidad de género no normativa y de un movimiento a través del espacio social: “Gronk andaba por ahí con camisetas de lentejuelas, con mallas gruesas bajo los tejanos completamente agujereados y el pelo lleno de nudos. Llevaba cosidos en los pantalones perritos, piedras y joyas. Me fascinaba el hecho de que pudiera andar por las calles sin que lo asesinaran”. *Ibid.*, p. 58.

9 James Thomas Rojas, “The Enacted Environment: The Creation of ‘Place’ by Mexicans and Mexican Americans in East Los Angeles”, tesis de máster, Massachusetts Institute of Technology, 1991.

10 John F. Bauman, Roger Biles y Kristin M. Szylvian, *From Tenements to the Taylor Homes: In Search of an Urban Housing Policy in Twentieth-Century America*, Pensilvania: The Pennsylvania State University Press, 2000, p. 140.

11 Marcos Sanchez-Tranquilino, “Space, Power and Youth Culture: Mexican American Graffiti and Chicano Murals in East Los Angeles, 1972-1978”, en: Brenda

Jo Bright y Liza Bakewell (eds.), *Looking High and Low: Art and Cultural Identity*, Tucson: University of Arizona Press, 1995, pp. 55-88.

12 Claudine Isé, “Considering the Art World Alternatives: LACE and Community Formation in Los Angeles” en David E. James (ed.), *The Sons and Daughters of Los: Culture and Community in L.A.*, Filadelfia: Temple University Press, 2003, pp. 88-89. Los otros miembros fundadores de LACE fueron Bill Fisher, Robert Gil de Montes, Richard Hyland, Joe Janusz, Marilyn Kemppanien, Sarah Parker, Ron Reeder, Alexandra Sauer, Barry Scharf, David Scharf y Nancy Youdelman.

13 Gilbert Sánchez Luján, “El Arte del Chicano: The Spirit of Excellence”, *Con Safos*, 1971, n.º 7, p. 11.

14 Véase Max Benavidez, *Gronk, A Ver: Revisioning Art History*, vol. 1, Los Ángeles: UCLA Chicano Studies Research Center Press, 2007.

15 Patrick Ela señala el abandono del lenguaje en los blocs de dibujo de Almaraz aproximadamente a partir de 1975 en *Advancing Toward the Light*, p. 31.

Hecho para durar: pintura y artesanía de Los Ángeles en la década de 1960

Por Thomas Crow

A lo largo de la década de 1960, dos artistas radicados en el barrio de Venice Beach de la ciudad de Los Ángeles produjeron una serie de obras que desafiaban un determinado pensamiento convencional sobre la pintura, que se ha convertido en algo extremadamente poderoso aunque poco comentado. Se trata del supuesto tácito de que los cuadros deben ser frágiles y vulnerables, con independencia del vigor con que parecieran haber sido ejecutados. Habitualmente se trata a los cuadros modernos, como a la mayoría de obras maestras del pasado, como pacientes o inválidos, y todo lo que se debate y preocupa son las cuestiones relacionadas con su conservación. Es muy probable que la incertidumbre por la mala salud de las obras de arte constituya un corolario esencial del valor inmensamente precioso que se les atribuye (y de la inmensa inquietud asociada a su producción), hasta tal punto que han terminado sumidas en una especie de régimen terapéutico.

De modo que cuando Billy Al Bengston declara que en la década de 1960 quería realizar cuadros *hechos para durar*, desafiaba una poderosa convención; su relativa ausencia en los anales de la historia del arte reciente parecería ser un resultado previsible¹. Después de que el artista aplicara la capa dura e impermeable de laca al rígido soporte de *Buster*, golpear la superficie con los nudillos es más peligroso para la propia mano que para el cuadro.

Una obra de arte que pueda dar lo mejor de sí convierte a la pieza de arte en algo próximo al dominio de la artesanía, cuyos objetos a menudo

tienen la forma duradera (si no la función activa) de los objetos. Prácticamente lo mismo puede decirse de las pinturas inmediatamente posteriores de otro artista radicado en Los Ángeles, Ron Davis, quien produjo su propia marca de recubrimiento duro hecha a base de capas de fibra de vidrio con resina de poliéster. La superficie de sus pinturas no solo era pulida y brillante, sino que la silueta troquelada de sus dodecaedros parecía aspirar al estatus de otro tipo de objetos que no están destinados a colgar de una pared en un desvalido estado de dependencia pasiva.

¿De dónde procede el impulso de Bengston y Davis de transgredir la frontera que separa al frágil arte de los duraderos objetos de artesanía? Un lugar desde el cual es posible empezar a responder esta pregunta podría hallarse en el sur de California en los años justamente anteriores a la Segunda Guerra Mundial. En el límite entre el paisaje urbanizado del sur de California y las cercanas aguas y profundidades del Pacífico, helada y nutrida a un tiempo por las corrientes submarinas, echaba raíces una cultura diferente sobre la cual pueden señalarse varias cosas: en primer lugar, era una cultura de clase obrera, que incluía a obreros de la construcción, maestros de oficios y conserjes cuyos trabajos les dejaban mucho tiempo libre para disfrutar del agua. Para estos expertos el océano era una especie de despensa de abulones y langostas marinas, siempre dispuesto a ofrecer una comida que en cualquier otro sitio hubiera sido el colmo del lujo. En segundo lugar, era una cultura exclusiva y competitiva: para formar parte de un club de buceo en San Diego, por ejemplo, el candidato debía demostrar, entre otras cosas, que era capaz de bucear a treinta pies de profundidad y recoger tres abulones de las rocas sin salir a la superficie para tomar aire: durante varias décadas solo nueve buceadores superaron las pruebas. Y en tercer lugar, esencial para la comunidad era la infatigable ingenuidad para inventar, modificar y construir los equipamientos necesarios, especialmente los *paddleboards* con los que la zona costera de las inmediaciones podía recorrerse fácilmente.

Mientras que esta forma de vida se inició como algo que solo incumbía a un pequeño círculo en California y Hawái, la exclusividad cambió con la llegada de la Segunda Guerra Mundial. La forma física y las habilidades deportivas, la intensidad de la competición y la ingenuidad mecánica cultivadas en estos círculos del sur de California se adaptaron perfectamente a las demandas del periodo de guerra, particularmente al conflicto naval en el Pacífico. Pero sobre todo, la guerra amplió inmensamente la

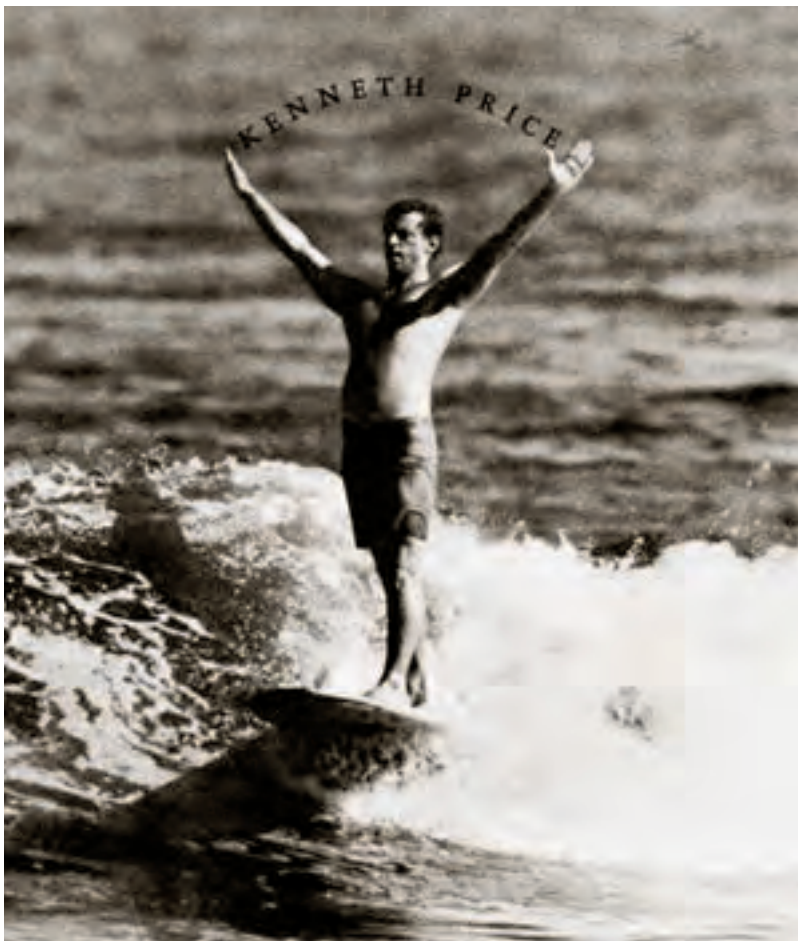
cantera de reclutas para satisfacer las necesidades de la época, mientras generaba nuevos materiales y tecnología cruciales. La llegada de marines, soldados y marineros a Long Beach, San Diego, Hawái y las islas del Pacífico proporcionó la población; y las privaciones y la tensión de la guerra la motivación. “A nadie le gustaba más el océano que a mí”, recuerda un pionero, Dave Rochlen, “y cuando la guerra terminó, [...] nos entregamos plenamente a él. Creo que fue porque habíamos pasado cuatro o cinco años en la guerra y habíamos sobrevivido. Y todo había sido horrible. Al volver no había duda sobre qué era lo único que nos había ayudado a resistir. Era el océano. Todo lo demás era secundario”².

Los recuerdos de la guerra en el Pacífico animaron una moda nacional, la de los bares, restaurantes y hoteles de ambientación polinesia, que es evidente como en ningún otro sitio en las zonas de palmeras del sur de California, mientras que a otros resabios de los tiempos de guerra les dieron usos más prácticos aquella imaginativa minoría entre los supervivientes enamorados del océano. El uso de la madera de balsa, un bien relativamente escaso y caro, experimentó un incremento a causa de su utilidad en diversas aplicaciones militares, pues era muy ligera y flotaba fácilmente, lo cual hizo que, al terminar las hostilidades, hubiera una cantidad insólita de esta madera que podía reciclarse. El personaje que mejor sabía cómo usarla era un surfero e ingeniero llamado Bob Simmons, al que no habían reclutado a causa de una minusvalía en un brazo provocada por un accidente de su infancia. Era un fanático obsesivo de las matemáticas y había abandonado el célebre California Institute of Technology para pasar prácticamente todo el tiempo viajando en un desvencijado Ford de antes de la guerra en busca de lugares donde surfear o diseñando nuevas tablas de surf experimentales. Su uso del diseño de las embarcaciones de fondo plano consiguió producir tablas de madera de secuoya que permitían a los surferos deslizarse en paralelo frente a la ola, ofreciendo una libertad de movimientos imposible sobre las viejas tablas hawaianas.

Pero la madera de balsa, a diferencia de las densas maderas que se usaban en las antiguas tablas y diseños huecos, absorbe el agua como una esponja. Ni siquiera quince capas de laca pulida podían prevenir que se abriera una brecha catastrófica en la embarcación. No obstante, Simmons también tuvo la idea brillante de explotar otra herencia técnica de la guerra: el uso combinado de fibra de vidrio con resina de poliéster. Mientras que la primera era una invención norteamericana de poco antes de la guerra, la resina, que tratada con un catalizador de



Ron Davis, *Ring*.
Pertenece a la serie
“Dodecagons”, 1968.
MoMA. Mr. and Mrs.
Samuel C. Dretzin Fund.
Acc. n.: 242.1969
©2012. Digital image,
The Museum of Modern
Art, Nueva York/Scala,
Florenca.



Sobre estas líneas, el artista Kenneth Price en una pose surfera en el cartel de la Ferus Gallery del año 1961.

John van Hamersveld, *The Endless Summer*. Póster de la película del mismo título, 1966. MoMa. Gift of the

designer, SC26.1987 ©2012. Digital image, The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia.



calor se convertía en un plástico duro, fue un invento militar secreto de los alemanes que los aliados robaron en 1942. El compuesto de fibra de vidrio y resina, aunque no es absolutamente irrompible, proporcionaba un recubrimiento impermeable que podía aplicarse en los talleres más punteros de alta tecnología.

En 1954, un día festivo, Simmons desapareció en el arrecife de Windansea en La Jolla, y casi ninguno de sus diseños le sobrevivió. Algunos de sus discípulos, como Joe Quigg y Matt Kivlin, siguieron creando y perfeccionando sus prototipos, pero tuvieron que lidiar con la rareza y la fragilidad de la madera de balsa, su material principal. La idea de usar algún tipo de espuma de plástico en su lugar ya se les había ocurrido a Simmons y a otros, pero el Styrofoam, un material muy barato y común, se deshacía al entrar en contacto con la resina de poliéster. La espuma de poliuretano, otro descubrimiento en la época del nazismo de Bayer, el gigante alemán de la industria química, empezó a estar disponible a mediados de la década de 1950, pero poner a prueba su resistencia en las aplicaciones comerciales seguía siendo complejo: al mezclar los dos componentes, el tamaño del material aumentaba entre trece y quince veces en pocos segundos, y generaba un considerable calor además de elevar la presión. Incluso cuando se perfeccionó el proceso, las tablas, aun cuando tenían la suficiente densidad y flexibilidad, seguían requiriendo un constante mantenimiento.

Una vez superado este obstáculo, los cepillos eléctricos sirvieron para moldear la espuma gracias a una herramienta versátil que se usaba para crear tanto contornos más largos como transiciones más suaves (el *rocker*, el eje longitudinal, los diversos grosores, etc.), mientras que las estrictas propor-

ciones se mantenían a ojo con la ayuda de un par de sencillos calibradores. La fibra de vidrio se extendía entonces sobre la espuma y después se cortaba con una plantilla. Cuando se había aplicado, secado y pulido la primera capa "caliente" de resina, se insertaba la aleta, y se aplicaban sobre la resina franjas de color, rayas, cenefas o dibujos más elaborados. Una capa de brillo transparente y pulido completaba el proceso (aún hoy, las tablas hechas por encargo siguen realizándose del mismo modo).

A principios de la década de 1960, las tablas ya resultaban suficientemente ligeras y se producían en cantidad suficiente y a precios asequibles, lo cual permitió que la población de surfers se ampliara más allá de los curtidos hombres de mar de después de la guerra. Cualquier muchacho adolescente (en aquella época raramente había mujeres en el surf), con sus ahorros, podía acudir a la tienda de alguno de los principales diseñadores de tablas de surf, como Jacobs, Bing o Gordon y Smith, examinar detenidamente la lista de precios e indicar exactamente qué tipo de tabla le había robado el corazón. Se podían adaptar las formas que a uno se le ocurrieran, las de las aletas, por ejemplo, y podían añadirse líneas onduladas de marquetería entrelazadas con las funcionales líneas de madera roja que se insertaban universalmente para reforzar y endurecer el eje de la pieza de espuma.

De modo que los avances tanto en el deporte como en los oficios dieron lugar a un peculiar objeto creado a partir de los materiales tecnológicamente más avanzados, un objeto que recordaba la apariencia del arte. Aquellas tablas estaban hechas para ser observadas, tanto en la playa como en la práctica del surf, cuyos niveles de elaboración estética eran cada vez más sofisticados. Un ejemplo reconocido

de este tipo de pericia era Miklos (Miki) Dora, cuyo extraño nombre se lo debía a su padre, un inmigrante húngaro. Dora poseía una tenacidad, excentricidad y extravagancia que rozaba la sociopatía, y el personaje, que no tenía nada que envidiar a cualquier otro *artiste maudit*, surgía de su dominio, que aparentemente no le costaba ningún esfuerzo, en un medio como el agua. Algunos veteranos de Malibú decían desdeñosamente que su estilo era una copia del de Matt Kivlin, pero Kivlin se había retirado y Dora se diferenciaba de cualquier surfero contemporáneo por el entusiasmo, la capacidad de respuesta ante cualquier sorpresa de las olas (se deslizaba, se inclinaba a un lado y otro, realizaba una serie de complicados giros, moviendo apenas las rodillas y los tobillos) y la apariencia de despreocupada comodidad cuando estaba sobre la tabla.

Existía un rompiente que producía unas olas en verano extraordinariamente grandes, que estaba lo suficientemente cerca de una serie de barrios de la periferia de Los Ángeles como para que hubiera público. Las prolongadas olas de Malibú, que rompen cerca de la orilla y se rizan en torno a la punta pedregosa y triangular que se ha ido formando a lo largo de los siglos en Malibu Creek, proporcionaron a Dora y a sus rivales un magnífico escenario en el que nunca faltaban espectadores. Deslizarse sobre la ola sin hacer piruetas no es difícil: en realidad, la ola hace la mayor parte del trabajo. De modo que surfear bien consiste en una cuestión de decisiones estéticas y de acrobacias deliberadas. La constante presencia de público en este enclave aislado hizo que cada movimiento formara parte de un espectáculo constante. Malibú ofrecía asientos en primera

fila frente al salvaje océano que mandaba sus olas como emisarios, y ellas, en los últimos instantes antes de extinguirse, atraían una compleja tecnología urbana y una forma de arte.

Esta tradición popular, por decisiva que haya resultado en la formación de una particular sensibilidad artística en Los Ángeles, sigue confinada fundamentalmente a la pervivencia de una subcultura del surf. No obstante, se han producido ocasionales irrupciones en una conciencia cultural más amplia. La película de Bruce Brown, *The Endless Summer* (El verano interminable), empezó su recorrido como un típico filme de surf: lo proyectaba y lo presentaba personalmente el realizador en auditorios alquilados a institutos, y se convocaba al público colgando carteles o gracias a la difusión oral. Pero finalmente, en 1966, se estrenó en muchas salas. Las dos estrellas surferas, Mike Hynson y Robert August, eran asimismo veteranos diseñadores de originales tablas de surf, como sabían bien sus fieles adeptos. Hynson también era posiblemente el surfista más autoconsciente del estilo en aquella época, tanto por el característico nervio de sus tablas de *aleta roja* como por la adopción de la indumentaria, el corte de pelo y las actitudes de estilo *cholo* en una persona cultivada fuera del agua. Algo de esta elegancia mostraba el inolvidable cartel de la película, un diseño del joven surfista y diseñador gráfico John van Hamersveld, quien por entonces trabajaba como director de arte en Surfer en Dana Point.

Van Hamersveld le dio a *The Endless Summer* una identidad visual inolvidable al combinar la paleta fluorescente de la psicodelia musical con las siluetas limpiamente recortadas que había desarrollado como motivo distintivo de la revista. Su diseño, que sigue resultando fresco y vívido aún hoy, contribuyó por su cuenta a dar una mayor visibilidad de la película³.

El público cinematográfico internacional tuvo ocasión de asomarse a este mundo gracias a la película de Francis Ford Coppola del año 1979, *Apocalypse Now*, donde Timothy Bottoms interpreta a Lance Johnson, un recluta que es una estrella del surf en Malibú, a quien el coronel Kilgore, interpretado por Robert Duvall (“Me encanta el olor del napalm por la mañana”), alista para surfear en la playa temporalmente liberada gracias a los bombardeos aéreos sobre un poblado vietnamita. La escena es una contribución particular del guionista John Milius, quien en su juventud había surfado y pasado el rato en la Malibú de los primeros tiempos, y el nombre de su personaje era un juego evidente con la identidad del célebre surfista real Lance Carson, cuyo estilo excepcionalmente fluido lo convirtió en uno de los pocos rivales capaces de hacerle sombra a Dora.

Para los integrantes del mundo del arte de Los Ángeles que no pertenecían al del surf, la pose del artista Kenneth Price en la fotografía de la invitación a su muestra de 1961 en Ferus Gallery, poseía el encanto de lo exótico. Su pose rígida traicionaba un poco el característico virtuosismo de Dora o de Carson, pero no obstante el artista parecía encontrarse como en casa deslizándose sobre una ola de tamaño medio en Malibú. Price, ceramista y entusiasta del surf, se movió entre los terrenos de la artesanía y del arte. Y aquel enclave artístico que era Venice Beach, donde él practicaba el surf, evidenciaba cada día la intersección de las técnicas del surf y del arte.

Las trayectorias divergentes de Dora y otro colega surfista, Dewey Weber (reconocido por su agilidad y sus rápidos movimientos) nos pueden

ayudar a narrar este relato. El talento obsesivo de Dora parecía inhibir cualquier otra ocupación humana convencional, y consiguió vivir a su manera gracias al dinero de su acomodada familia y a los artesanos del surf que se sentían orgullosos de ser sus proveedores y capitalizaban su reputación, además de a constantes estafas y delitos menores. Weber, en cambio, estableció a finales de la década de 1950 una tienda de tablas de surf en un galpón con techo de uralita en Venice Beach. En 1964 su negocio se había convertido en un comercio fijo con espectaculares escaparates en las calles del exquisito barrio artístico de la capital. Los inmensos escaparates de su tienda exhibían una deslumbrante variedad de colores vivos y de motivos en las superficies de las tablas de surf, una rotación constante de seductores objetos que parecían invitar a los consumidores a soñar con las proezas y que les permitirían hacer en el agua.

En 1968, Ron Davis, trasladado desde San Francisco, produjo diversas series de plantillas en forma de nidos dodecaédricos, cuyas copias estampaba directamente en las paredes blancas de la galería. La siguiente descripción que hace un conservador de la técnica de Davis deja claro cuánto debía el artista al ejemplo de creadores de tablas como Weber, que trabajaba muy cerca de él⁴:

Los materiales esenciales que empleaba Ron Davis para fabricar la pintura plástica eran la resina de poliéster y la fibra de vidrio. [...] Cuando la composición estaba desarrollada y los colores escogidos, construía una reserva con cinta de poliéster sobre una gran tabla de formica. [...] Es posible añadir diversas capas de color para crear una inmensa variedad en las zonas de color, jaspeando, superponiendo colores y moteando. La superficie de lo que finalmente se convierte en la parte frontal del cuadro (la cara en contacto con la formica) es la cara posterior de la primera resina coloreada que se ha echado. [...] La superficie frontal se pule y abrillanta a máquina para eliminar cualquier mínima imperfección. Finalmente, la superficie se barniza y abrillanta de nuevo para completar el proceso y terminar el cuadro.

Esta descripción pormenorizada de la técnica de Davis asume inconscientemente décadas de práctica experimental por parte de los barnizadores de tablas y de los artistas que crean los pigmentos, una práctica que permitió a Davis conjurar sin temor sus asombrosos efectos de figuras geométricas traslúcidas sin que ninguna reacción química escapara a su control.

Bengston, por su parte, fuera de su taller era más conocido como piloto de motos y tomó prestada su técnica con laca en spray de los entusiastas de los automóviles (tanto de dos como de cuatro ruedas), que la usaban para personalizarlos (éste era otro logro que se remontaba fundamentalmente a la época de la posguerra en el sur de California). Pero además, Bengston también fue uno de los miembros fundadores del surf en Malibú. Para su disgusto, su nombre de pila de aquellos años, *Moondoggie*, lo usó Frederick Kohner para bautizar al protagonista masculino de *Gidget*, la novela que escribió en 1957 sobre una joven aspirante (su propia hermana) a surfista en Malibú, de la que se hizo una adaptación cinematográfica en 1959 que

se convirtió en la introducción en los medios de masas del romance con aquel deporte y más en general con la cultura juvenil de la posguerra en Los Ángeles.

El enclave artístico de Venice Beach evidenciaba la intersección entre las técnicas del surf y del arte

Las tres rayas de los sargentos de policía, que Bengston colocaba en el centro de todos sus cuadros de comienzos de la década de 1960, a menudo se han desdeñado como una imitación impertinente de las características dianas y banderas de Jaspers Johns. Pero Johns nunca situó en el centro de sus composiciones un mismo motivo a lo largo de su obra; y menos aún incrustó sus motivos en una membrana en forma de concha; por lo demás, ni él ni ningún otro artista de Nueva York hubieran utilizado los adornos y efectos que usan

los hombres enamorados de los vehículos soñados, acuáticos o terrestres, para resaltar sus volúmenes y sus contornos simétricos.

Los motociclistas como Bengston encontraron en los fondos secos de los lagos al norte de la ciudad una contrapartida árida del oceánico desierto situado al oeste, y cada individuo se confrontaba con ellos al buscar una emoción que es imposible hallar de ningún otro modo, e incluso una forma de experiencia desconocida e inimaginable para la mayoría de la gente.

En esta búsqueda, la noción de *riesgo* no era una presuntuosa concepción del artista, sino el resultado del auténtico azar: el ahogamiento de Bob Simmons tiene un significado totémico; California es el lugar donde los surfistas pueden montar por primera vez las empinadas olas invernales en la costa norte de Oahu; la muerte de James Dean en 1955 atestiguó el peligro mortal que supone la experiencia de la velocidad. wwLidiar con estos límites de la frontera oeste americana requería unos equipos de una sofisticación excepcional, que dependían de la tecnología industrial de la región, a la que, no obstante, accedieron los entusiastas aficionados en sus garajes gracias a la destreza. Los artistas que trabajaron en el mismo medio —no solo Davis y Bengston, sino también Robert Irwin, además de escultores como DeWain Valentine, Fred Eversley, Peter Alexander y Helen Pashgian— confrontaron pues un desafío implícito, local, desconocido en otros enclaves artísticos, del que dependía la singularidad y el prestigio de su arte.

A diferencia de algunos de sus contemporáneos que tomaron el camino del ensamblaje, rudimentario e improvisado, estos artistas escogieron asimilar e igualar las destrezas de sus vecinos y colegas fuera de las fronteras del arte, unas destrezas que se perfeccionaron en la práctica deportiva y en la búsqueda estética, claves específicas de una zona urbana periférica que tiene múltiples puntos de contacto con la dura e incluso amenazante naturaleza salvaje. ✪

- 1 Billy Al Bengston, comunicación personal 2001.
- 2 Citado en Clint Willis, *Big Wave: Stories of Riding the World's Wildest Water*, Nueva York: Thunder Mouth's Press, 2003, p. 57.
- 3 Un relato de la carrera de Van Hamersveld y de los detalles del encargo del cartel para la película puede encontrarse en John van Hamersveld, *My Art, My Life*, South Bend, IN: St. Augustine's Press, 2010.
- 4 Véase Ben B. Johnson, “The Technique of Ronald Davis' Plastic Paintings,” en George W. Neubert (ed.), *Ronald Davis: Paintings 1963-1976*, Oakland, CA: Oakland Museum of Art, 1976, pp. 34-35.

El caso del LAICA: la lucha de los artistas por la autonomía durante la década de 1970

Por Thomas Lawson

Existe un relato sobre la política del mundo del arte en desarrollo en una ciudad aún provinciana, que como tal requiere un breve comentario contextual. A mediados de la década de 1960 parecía que el mundo del arte en Los Ángeles crecía a un ritmo acelerado. Un buen número de jóvenes artistas bien considerados producían obras comparables a las que podían verse en Nueva York. La ciudad había abierto un nuevo museo dedicando algunos de sus recursos al arte contemporáneo. El Museo Pasadena de Arte Moderno, de creación anterior, bajo la dirección de Walter Hopps, presentaba uno de los mejores programas de exposiciones del país: entre las más notables se contaban la primera retrospectiva dedicada a Marcel Duchamp en Estados Unidos y una de las primeras exposiciones sobre pop art. Asimismo, existía un número significativo de galerías privadas, como Ferus, Virginia Dwan y Nick Wilder, y una revista de arte contemporáneo editada con mucho rigor y con un diseño muy cuidado, *Artforum*. Incluso la venerable y adorada escuela de arte Chouinard afrontaba su futuro con espíritu renovado al plantearse como una academia interdisciplinaria rebautizada CalArts.

Pero a finales de la misma década este optimismo había desaparecido. En todo el país la atmósfera

general era de desconfianza hacia las autoridades, cuya expresión era la oposición a la Guerra de Vietnam, y un descontento que muy pronto aumentaría exponencialmente a medida que se publicaban noticias sobre el caso Watergate y se divulgaba el escándalo. En Los Ángeles, los políticos veteranos y la policía se unieron para crear un frente de autoritarismo racista que asedió a las comunidades afroamericanas y chicanas. Tanto nacional como localmente se imponía la sensación de que el sistema estaba corrupto, era indigno e impermeable a los cambios progresivos.

Esta decepción que acabó convirtiéndose en desconfianza puede advertirse en el mundo del arte de Los Ángeles. A finales de la década de 1960 *Artforum* cerró y se mudó a Nueva York, dejando un lamentable e irreparable vacío en el discurso. A principios de la década de 1970, el estimado y apreciado Museo de Pasadena se vio obligado a lidiar con los costos asociados a un nuevo edificio diseñado por un estudio socialmente reputado, Ladd+Kelsey. En 1973, el peso de aquel mastodonte hizo hundirse al museo, y su programación contemporánea fue sustituida por la poco arriesgada colección del financiero Norton Simon. Durante aquellos mismos años CalArts tuvo que combatir para encajar las ideas experimentales de su facultad con la visión

del mundo autoritaria del nuevo equipo directivo de Disney, al mismo tiempo que se veía obligada a adaptarse a otro diseño arquitectónico fallido de Ladd+Kelsey. Durante varios años la facultad se dedicó a pelear contra los administradores y entre sí, surgiendo al final de estas luchas internas nuevas oportunidades. Judy Chicago y Sheila de Bretteville abandonaron las riñas familiares del CalArts y se unieron a Arlene Raven para alquilar el antiguo espacio de Chouinard y crear en él un nuevo tipo de escuela y de sala de exposiciones dedicados a la obra de mujeres, al que llamaron *The Women's Building* (El edificio de las mujeres).

Pero la mayor decepción fue el fracaso del LACMA, el museo enciclopédico de la ciudad que no consiguió mantener una relación con los artistas contemporáneos que se concretara en algo más productivo que la ocasional palmadita en la espalda. Durante los primeros años, LACMA había suscitado controversia al apoyar a artistas complejos como Kienholz, y a finales de 1960 se embarcó en un ambicioso proyecto que consistía en proponer a los artistas relaciones productivas con la miríada de científicos e inventores de las tecnologías avanzadas aeroespaciales que se desarrollaban por todo el sur de California. Se trataba de un gran proyecto experimental que acabó convirtiéndose en un



Panorámica de Century City, en Los Ángeles, la controvertida ubicación del primer museo LAICA.



El ABC Entertainment Center, donde estaba ubicado el LAICA, en una vista de los años setenta.

desastre publicitario cuando se quiso convertir en un programa expositivo. La presión de crear y mostrar objetos condujo al abandono de los proyectos especulativos en favor de la concepción de objetos. Lo que inicialmente se había concebido de forma utópica se convirtió en algo que parecía corrupto, y cuando se inauguró la exposición sin una sola artista mujer ni un solo artista de color, el escándalo fue sonado. Durante los siguientes diez años, LACMA se retrajo para reflexionar seriamente sobre lo contemporáneo.

Una versión a pequeña escala de esta dinámica política (el flirteo con la experimentación seguido de la retirada del apoyo) se produjo en Glendale, una pequeña ciudad al norte del centro de Los Ángeles. La biblioteca municipal, la Brand Library, contrató a un joven comisario, Robert Smith, para revitalizar el programa de artes visuales de la institución. Con mayor energía de la prevista, Smith convirtió de inmediato una galería orientada al ámbito local en un espacio que acogía a artistas contemporáneos de toda la cuenca de Los Ángeles. A lo largo de los tres años de gestión de Smith cada vez fueron menos los locales que acudían a las inauguraciones y más los artistas tanto de Pasadena como de Venice. Esto no satisfizo a los políticos locales ni a los líderes de las comunidades,

pero como no podían echar a Smith, optaron por clausurar el proyecto.

Al verse libre de las obligaciones municipales, Smith empezó a concebir un modelo más idóneo para apoyar el arte que le interesaba. Habló con muchas de las personas que habían quedado huérfanas tras la pérdida del Museo de Pasadena, desde Walter Hopps hasta los artistas y coleccionistas que habían confiado en la audaz programación del museo. Y, ampliando su mirada, también habló con grupos de fuera de Pasadena, del centro de la ciudad, de Crenshaw y de Venice. Cuando empezó con este proyecto no había oído hablar jamás de la idea de crear un espacio alternativo, pero descubrió que existían proyectos similares en Nueva York, espacios como Artists Space y The Clocktower, de modo que muy pronto dio forma a un programa parecido al de aquellos. Lo

La mayor decepción fue el fracaso del LACMA, que no logró mantener una relación con los artistas

que se proponía Smith era crear una institución que no fuera museística, que se dedicara tan solo a mostrar la obra de artistas en activo, y decidió llamarla Los Angeles Institute for Contemporary Art, LAICA.

Smith consideraba que su primera labor consistía en encontrar un espacio expositivo adecuado, que estuviera en algún lugar céntrico, ni al este ni al oeste. Esto resultó asombrosamente complica-

do, en parte porque Smith buscaba un espacio que tuviera alguna credibilidad institucional, pero no había en el centro espacios adaptables, posindustriales. Finalmente eligió, en un espacio comercial que estaba sin alquilar en el flamante y muy connotado ABC Entertainment Center en Century City, un complejo de oficinas más bien desangelado en una zona que había formado parte de los estudios originales de la Twentieth Century Fox. Cuando contactó a los agentes que se ocupaban del espacio estos fueron reacios a hacer un trato con él, pero la acaudalada coleccionista Marcia Weisman, hermana de Norton Simon, voló a Nueva York para defender la causa ante los ejecutivos de la televisión ABC y cedieron el espacio gratuitamente durante un periodo de cinco años.

Mientras estas negociaciones estaban en marcha, Smith siguió el consejo de algunos de los artistas más afianzados de Venice, quienes le sugirieron que para ellos paliar la pérdida de *Artforum*, es decir, crear una revista de arte, era un prioridad mayor que la creación de una nueva galería de arte. Smith pensó que incluso un solo número de una publicación dedicada al arte de Los Ángeles sería interesante, de modo que convenció a Fidel Danieli para que fuera el editor, y juntos analizaron publicaciones neoyorquinas como *Avalanche* o *Art-Rite*, y otras alemanas como *Interfunktionen*, es decir, revistas que se establecían en los márgenes de las

tendencias comerciales dominantes. Escogieron así un título meramente descriptivo, *Journal*, y optaron por un diseño sencillo que pudiera imprimirse en blanco y negro y en un papel barato. El contenido debía ofrecer un análisis riguroso de la escena artística local, entendida en el amplio contexto del trabajo conceptualista que se realizaba en Nueva York y en el norte de Europa. Antes de que la galería abriera sus puertas al público, con una exposición más bien convencional de pintores locales reconocidos, se publicaron dos números de *Journal*. Que la exposición también la dirigiera Danieli no atenuaba la evidente falla que se abría entre las aspiraciones de las dos alas de la nueva empresa. De hecho, las dos exposiciones siguientes las dirigieron Hopps y Hal Glicksman, y la perspectiva resultó igualmente conservadora: Hopps seleccionó obras de artistas de moda en la escena de Los Ángeles de la época, como Billy Al Bengston, Joe Goode, Ed Ruscha, etcétera, y Glicksman ofreció un panorama de artistas menos conocidos, muchos de los cuales son hoy completamente desconocidos.

Aunque era en efecto un nuevo tipo de espacio para los artistas, LAICA y su revista seguían inscribiéndose en el modelo jerárquico y su programa parecía más bien convencional. El County Museum recordaba el contraste: allí, los curadores seleccionaban las obras y montaban las exposiciones sin demasiado diálogo con los artistas, a los que se consideraba exclusivamente en términos de la práctica que desarrollaban en sus estudios; la galería no era su territorio y la presentación no les incumbía. Como director de la galería y curador, Smith quería dejar atrás esta concepción: él quería trabajar con los artistas, ayudarles a hacer que ocurrieran cosas a una escala mayor, y entendía que el espacio de trabajo de la nueva generación de artistas se extendía más allá del estudio. Para Smith, LAICA era un espacio público que funcionaba como un estudio artístico temporal, un espacio donde alguien como Bruce Nauman pudiera construir paredes para crear un ambiente determinado, o donde Barry Le Va pudiera crear una instalación de tal complejidad que el espectador necesitara imaginar un punto de vista por encima del edificio para abarcar la totalidad.

Smith creía que, como Le Va, él estaba ampliando la capacidad de la gente de percibir lo que hacía, aunque consecuentemente tuvo que medirse a sí mismo contra el *status quo*. Quería crear un espacio para los artistas, un espacio donde se sintieran cómodos. Ni siquiera se consideraba a sí mismo como la figura dominante del comisario que imponía su visión: de hecho asumió una perspectiva mucho más comunitaria al crear comités de trabajo. Al hacerlo mantenía la jerarquía de la organización institucional y nunca entendió por qué ello suscitaba reticencias. Desde su punto de vista las controversias que acompañaban su dirección eran síntoma del provincianismo de Los Ángeles; sigue afirmando que si LAICA se hubiera establecido en Nueva York no se habría politizado tanto. Tal vez hoy esta posición parezca razonable, pero a mediados de la década de 1970 el tenor de los tiempos exigía mayor participación de los artistas en todos los niveles de producción y representación. LAICA parecía en alguna medida fuera de lugar.

Al examinar hoy los registros de las exposiciones, lo que se advierte es un programa muy

cuidadoso que requería tiempo para llegar a ser inclusivo, y que ampliaba su alcance más allá de Los Ángeles, no abandonando la voluntad de ampliar progresivamente su radio de acción. Precisamente, poco después se realizó una exposición con obras de artistas de San Francisco, y en 1978 LAICA presentó la exposición de *Cuadros* del Artists Space de Nueva York, una exposición polémica que anunciaba el programa de una nueva generación. En 1979 el propio Smith organizó una muestra de

Michelangelo Pistoletto, la primera en el sur de California. Pero fueron las pocas exposiciones consagradas a los artistas locales las que dieron al LAICA un lugar en la historia del arte: los proyectos de Allen Ruppersberg y William Leavitt, la *performance* de Paul McCarthy y Guy de Cointet, o la instalación de Michael Asher durante la cual se pedía a un grupo de jóvenes artistas que acudiera a la galería para reflexionar sobre el arte y la estética.

Además, el programa de *performances* fue una de las áreas que dio al LAICA mayor protagonismo, hasta que surgieron organizaciones más jóvenes, como Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE) y algunas empresas serias, y propusieron programas más audaces, ambiciosos y coherentes. Smith empezó presentando *performances* casi por casualidad, cuando el comisario David Ross sugirió que había encontrado una forma de trabajar con Kipper Kids, y aquella decisión resultó muy acertada cuando el equipo del National Endowment for the Arts (NEA) la mencionó al conceder al LAICA la primera subvención importante. Poco después Allan Kaprow propuso que Hermann Nitsch hiciera una *performance*, y a esta le siguieron dos de Kim Jones y una de COUM.

LAICA se esforzó por labrarse alguna respetabilidad en el mundo del arte, pero no era la época adecuada para tal propósito. Todo se discutía, siempre había alguien que no estaba de acuerdo. Al comienzo, la estructura organizativa permitía las disidencias, e incluso estos resultaban provechosos. Durante los primeros meses las reuniones del comité fueron acaloradas, pero cuando se abrió el espacio la gente abandonó las esperanzas y la toma de decisiones fue quedando progresivamente en manos de un círculo interno. A los miembros externos aquella institución les parecía tan impenetrable como el aparato curatorial del museo, y empezaron a sospechar programas inconfesados. La sospecha reemplazó al apoyo.

Hacia 1977 estaba claro que existía algo como un movimiento nacional de nuevos espacios de arte financiados públicamente y dedicados a la exhibición de arte reciente. Para entender lo que ocurría el equipo directivo de NEA invitó a los directores

de ocho de estos espacios a Washington D. C. para hablar y pensar conjuntamente en posibles colaboraciones. Surgió la idea de realizar una serie de conferencias sobre los nuevos espacios, y Smith tomó la iniciativa de acoger la primera. Al año siguiente *The New Art Space* se reunió en Santa Mónica y convocó a 350 personas procedentes de todos los rincones de Estados Unidos y Canadá para hablar sobre las nuevas políticas de apoyo al arte y a los artistas. Muchos de los asistentes eran profesionales del arte como Smith, comisarios o gestores, pero muchos otros eran artistas, y la impresión compartida fue que se trataba de hablar de espacios gestionados por artistas, de que definitivamente la iniciativa se centraba en el artista.

Sin embargo, cuando se anunció el encuentro, muchos artistas radicados en Los Ángeles se sintieron despreciados o excluidos (la inscripción al encuentro costaba 65 dólares, y el único artista no inscrito e incluido en el programa de conferencias era Lawrence Wiener). A Dorit Cypis, que dirigía la Foundation Art Resources (FAR), una organización que fomentaba el diálogo mediante la financiación de exposiciones y ciclos de conferencias con artistas de fuera de la ciudad, la concepción de este encuentro le pareció particularmente exasperante, y empezó a organizar una protesta. Envió cien postales donde podía leerse: *¿Crees realmente que formas parte de esto?* Sesenta personas irrumpieron en el encuentro y decidieron hacer preguntas durante cinco minutos en la primera charla. Smith los echó, temiendo una debacle, a lo cual los protestantes respondieron alquilando sillas plegables y sentándose alrededor de los numerosos asistentes convocados a la primera cena, observándolos en silencio. Finalmente, un participante ofreció un micrófono al grupo y éste pudo hacer su proclama.

LAICA sobrevivió hasta mediados de la década de 1980. La galería montó exposiciones importantes y la revista *Journal* siguió publicando textos significativos, pero nunca más consiguió reconquistar esa sensación crucial de ser una institución indispensable. No era ni lo suficientemente democrática como para que los artistas sintieran que era un espacio que les pertenecía genuinamente, ni estaba suficientemente consolidado económicamente como para alcanzar el nivel de institución regional museística. Además, durante los meses en que se organizó el ciclo de conferencias de *The New Art Space* quedó claro que los mayores inversores en arte contemporáneo, bajo el liderazgo de Marcia Weissman, que le abrió camino al LAICA en su primer e idílico acuerdo inmobiliario, habían emprendido el proceso de creación de un nuevo museo de arte contemporáneo, el MoCA. Aquél debía ser el verdadero sucesor del Museo de Arte Moderno de Pasadena, la materialización de las aspiraciones de la ciudad de ser finalmente aceptada como un centro importante de arte contemporáneo. ✧

La redacción de este relato se ha realizado a partir de diversas declaraciones orales publicadas en el *Este de Borneo*, en la revista electrónica y el archivo comunitario. Estas historias se grabaron como parte de *The Experimental Impulse*, una exposición que analizaba estrategias alternativas durante la década de 1970 en el mundo del arte de Los Ángeles, para la Gallery at Redcat. La propuesta formaba parte del Pacific Standard Time, un proyecto inspirado en la Getty Foundation y destinado a una mejor comprensión de la historia del arte en el sur de California durante el periodo de la posguerra. Las entrevistas de mayor importancia son las de Robert Smith, Dorit Cypis y Marc Pally. Pueden encontrarse en los siguientes enlaces:

- <http://www.eastofborneo.org/topics/the-experimental-impulse>
- <http://www.eastofborneo.org/archives/robert-smith-experimental-impulse-interview-2011>
- <http://www.eastofborneo.org/archives/dorit-cypis-experimental-impulse-interview-2011>
- <http://www.eastofborneo.org/archives/marc-pally-experimental-impulse-interview-2011>

Entrevista con Mike Davis. “La inversión en las generaciones futuras se está recortando. Estamos produciendo marginalidad”

Por Pedro del Llano

Mike Davis (michael.davis@ucr.edu) nació en Fontana en 1946 y creció en Bostonia, una aldea ahora desaparecida al este de San Diego. Es profesor del Departamento de Escritura Creativa de la Universidad de California-Riverside. Considerado el padre del pensamiento *ciberpunk* y figura clave de la teoría urbana contemporánea en Norteamérica, es autor, entre otros ensayos, de *Prisioneros del sueño americano* (1986), *La ecología del miedo* (1998) y *Urbanismo mágico* (2000). En 1990 publicó el libro *La ciudad de cuarzo. Arqueología del futuro de Los Ángeles*, que pronto se convirtió en una de las referencias indispensables para comprender la ciudad y su historia.

P. Muchos artistas que viven en Los Ángeles han señalado una dicotomía entre la realidad y la ficción que es decisiva en las tradiciones culturales de la ciudad, la más famosa el género negro en la literatura y el cine. El primer capítulo de su libro *La ciudad de cuarzo* plantea precisamente estas preguntas. ¿Cómo ha evolucionado en la era digital la tensión entre las representaciones de la ciudad y su realidad desde que usted publicara su libro en 1990?

R. Mi mujer tiene tres hermanas, las cuatro hijas del realizador y empresario de jazz mexicano Juan López-Moctezuma, que murió en 1998 en circunstancias misteriosas en un instituto psiquiátrico de Ciudad de México. Su madre, que vivía en Los Ángeles, murió de un cáncer de ovario hace pocas semanas, poco antes de casarnos. El mejor amigo de su madre consoló a mí mujer, que estaba devastada: era un hombre encantador, gay, del norte de México, que se llamaba Harvey Medellín y que trabajó en una compañía aérea y coleccionaba fotografías y arte. Poseía el ingenio y la lengua viperina de un Truman Capote. En nuestra boda asumió el lugar de la madre. Alesandra y sus hermanas lo adoraban. La semana pasada encontraron su cabeza en una bolsa cerca de la mansión de Brad Pitt, bastante próxima a Hollywood Sign. Hallaron algunas otras partes del cuerpo cerca de la cabeza. Su asesinato tal vez se resuelva pronto, o tal vez jamás. Pero este descuartizamiento entusiasmó a los admiradores de James Ellroy y a los aficionados a la L. A. negra. Mientras tanto los nativistas especulaban en sus amargos *blogs* que, puesto que era mexicano, probablemente lo mató algún cartel (otra razón para levantar más muros en la frontera). A Harvey le encantaba Los Ángeles. Yo nunca he sabido qué pensar de este maldito lugar. Tengo que separar su realidad social del mito una y otra vez, pero el Supremo Escritor añade siempre algún desconcertante giro en clave de misterio.

P. Drew Heitzler —un artista afincado en Los Ángeles— presentó, en 2009, en una muestra que

hizo en una galería, una colección de doscientas fotografías que se había apropiado y reelaborado titulada *Untitled (Baldwin Hills, Venice Beach, The La Brea Tarpits)*. Aquella obra yuxtapone dos de las principales industrias de la ciudad: los estudios de cine y las explotaciones de petróleo. Su obra representaba un umbral crítico en la medida en que ponía de lado, de forma metafórica, la infraestructura y la superestructura, la clase obrera y los famosos.

R. Pocas personas en el sur de California son conscientes de lo que hay bajo sus pies. En algunas zonas de L. A. hay que taladrar hasta los 32.000 pies de profundidad para alcanzar el lecho rocoso. En otras palabras, estás encima de lo que antaño fue un profundo fondo marino (del tamaño del área de la actual Santa Bárbara y sus alrededores) en el que se ha asentado una capa de diez kilómetros de grosor de sedimentos erosionados de las montañas de San Gabriel. En las profundidades de esta capa se encuentra el petróleo; las arenas y la grava más próximas a la superficie albergan un gran lago de aguas de la Edad de Hielo, (la abundancia de agua subterránea de L. A. es uno de los secretos mejor guardados). Hay pocos lugares en la Tierra donde uno pueda esperar ver crecer, en una sola vida, cinco o diez metros las montañas. Aquí eso ocurre, y estos dolorosos accidentes se llaman terremotos. Creo que la naturaleza en L. A. es tan extraña y desafiante porque durante 150 años el negocio inmobiliario y la percepción anglosajona en general no ha conseguido reconocer la profunda *mediterraneidad* del paisaje. Plantamos rosales y palmeras y vamos a la playa en invierno, pero como en el Mediterráneo clásico, la luz del sol y los cielos despejados se ven contrarrestados por los violentos movimientos de las placas y por una meteorología extrema. Ni Nápoles ni Los Ángeles tienen exactamente unas perspectivas auspiciosas de sobrevivir los próximos cincuenta años intactas, pero al menos la mayoría de napolitanos saben a qué se exponen. (Los primeros europeos, los franciscanos de Mallorca, se sentían bastante a gusto en el sur de California y también esperaban encontrar volcanes.)

P. Un momento crucial en Los Ángeles debió de ser cuando se planificó la red de autopistas y empezó a ejecutarse. Durante la década de 1920 y 1930, Los Ángeles tenía un sistema público de tranvías bastante bueno, que compraron y desmantelaron las empresas inmobiliarias y automovilísticas para construir una parte de las autopistas sobre esas líneas de tranvía. ¿Podría contarnos algo

sobre ese episodio? ¿Cuáles fueron los efectos más importantes del mismo en la estructura social de la ciudad?

R. Además de una extensa red de tranvías, la zona de Los Ángeles tenía el mayor sistema ferroviario interurbano del mundo. No se trataba de una simple línea de cercanías para llegar a la periferia. Como las vías eran de un ancho estándar, los trenes de mercancías también podían usar el sistema: algo muy recomendable, por ejemplo, para los miles de familias que compraron casas prefabricadas de la Pacific Ready Built Homes (el Henry Ford de la construcción de viviendas), justo al sur del centro de la ciudad, pues les permitía acceder hasta sus barrios rápidamente. Además, en 1915 varias compañías construyeron conexiones entre Pacific Electric y las montañas: podías jugar en la arena de Santa Mónica y en la nieve en

Echo Mountain, sobre Pasadena, en un mismo día mediante los sistemas de transporte ferroviario que salían del centro de la ciudad. Actualmente esta accesibilidad no existe: no dispones de un autobús a las montañas, por ejemplo, ni siquiera al estadio Dodger. Existía una especie de conspiración nacional para reemplazar los vetustos tranvías por autobuses, pero lo que liquidó fatalmente el sistema de transporte interurbano fue la urbanización poco densa y muy extendida. A finales de la Segunda Guerra Mundial, la Comisión para los planes urbanísticos de la ciudad de Los Ángeles, dirigida por el arquitecto progresista Robert Alexander,

propuso un plan de utilización de la tierra del Valle de San Fernando que combinaba la preservación de los espacios abiertos con el desarrollo de núcleos urbanos en torno al tránsito masivo. Todo el mundo consideraba que la viabilidad de un sistema interurbano, así como de tranvías e incluso de líneas de autobuses, dependía de la formación de núcleos de densa población. Pero una rebelión de los promotores inmobiliarios y de los banqueros echó por tierra aquel plan (mediante un plan paralelo de alojamiento en la periferia) que se consideraba una *conspiración socialista*.

P. Los Ángeles ha cambiado más deprisa en los últimos años a causa del giro hacia una Ciudad Creativa. Muchos artistas están abandonando Nueva York y otras zonas del país y desplazándose a la ciudad —aunque el poder económico siga estando en NYC, al menos en lo que concierne a las artes visuales— y se han creado algunas instituciones (el Getty Center, Disney Hall, el futuro Broad Museum en el centro, etc.). ¿A qué atribuye este cambio? ¿Qué efectos tiene en la ciudad?

“Hay pocos lugares en la Tierra donde uno puede ver crecer unos metros las montañas. Eso ocurre en Los Ángeles”

R. Al margen de Hollywood, dudo mucho que la cuenta de resultados de las artes y la literatura de Los Ángeles sea más rentable que la de Nueva York. Tenemos caros mausoleos para las colecciones de billonarios, pero nada parecido a la cantidad de instituciones creativas, editores, coleccionistas y *campus* que existen en Nueva York. Los Ángeles domina incuestionablemente —por sorprendente que pueda resultar— solo en el diseño de automóviles (el Art Center de Pasadena). Como todo el mundo sabe, actividades como la animación por ordenador y los efectos especiales se desplazaron hace una generación a Silicon Valley y a otros lugares. ¿Y quién conoce un solo editor radicado en Los Ángeles? La auténtica creatividad de Los Ángeles siempre se ha encontrado en las calles, los barrios y las manifestaciones culturales alternativas. Sus artistas visuales más memorables y pujantes —Boris Deutsch, Rico Lebrun, Gloria de Herrera, Ed Kienholz, Kenneth Anger, John Outterbridge, Ed Boreal, Ron Miyashiro, Carlos Almaraz, Juan Romero, Judy Baca, James Doolin, Nancy Rubins, Chris Burden, Eva Cockcroft y Daniel Martínez, por nombrar a mis favoritos— siempre fueron anarquistas, bárbaros, *beatniks*, raros o camioneros ilegales. Pero la miserable verdad es que este *boom* en el arte de las acrópolis va de la mano del hambre en la cultura local. Mientras el Getty se gasta cientos de millones en la adquisición de arte italiano, las escuelas de L. A. echan a la calle a los profesores de arte y de música. Las pequeñas compañías de teatro cierran y los músicos de *free jazz* se marchan a Europa o se mueren de hambre. Self-Help Graphics —el centro neurálgico de las artes en la zona del este de la ciudad desde 1970— ha sido expulsado a la fuerza del edificio donde tenía su sede y las fundaciones no se molestan en atender sus llamadas. El *renacimiento* de la ciudad es sobre todo un espejismo o una posibilidad reprimida.

P. *Un documental reciente —The Forgotten Space (2010) [El espacio olvidado], de Allan Sekula y Noël Burch— muestra una especie de barrios de chabolas recientemente creados en el sur de California por personas que han perdido sus casas a causa de la crisis. ¿Cómo está afectando la crisis financiera a la ciudad?*

R. Los barrios de las afueras se han convertido en las nuevas zonas deprimidas de la ciudad. El llamado *Inland Empire* (imperio tierra adentro), a cincuenta millas al este de Los Ángeles, era hasta la crisis de 2008 la zona suburbana mayor y más dinámica en Norteamérica, con casi cuatro millones de personas, una población mayor que la de Chicago. Actualmente es un epicentro, junto con Las Vegas y Phoenix, de exclusión y desempleo. Solares fantasma, centros comerciales que nunca se inauguraron, fantasmagóricas extensiones de césped muerto en medio del desierto, una crecien-

te población de vagabundos beduinos empujando carritos de la compra, y drogas, drogas, drogas... Esta orilla de América se está muriendo.

P. *Existe un tópico sobre Los Ángeles según el cual la gente no anda por las calles porque todo tiene una escala inmensa. Eso es algo que contrasta mucho con la cultura urbana europea, en ciudades como Madrid. ¿Cómo cree usted que esta estructura urbana afecta a movimientos populares como Occupy Wall Street?*

R. Como siempre el icono y el motor de cualquier revuelta es la ocupación de los espacios públicos centrales para desafiar directamente a los que gobiernan. Pero los teléfonos móviles e Internet han dado a las protestas unas dimensiones extraordinarias e inéditas: permiten a cualquiera documentar y transmitir noticias mientras ocurren y a los organizadores orquestar acciones y respuestas a lo largo y ancho de una ciudad. Lo que resulta tan impresionante de esos movimientos es la síntesis entre el espacio material y el virtual que han operado.

P. *A pesar de todas las medidas que ha tomado el gobierno de los Estados Unidos en los últimos años en la frontera con México, la inmigración no cesa, y parece que no vaya a hacerlo en un futuro inmediato. Los Ángeles fue antaño una ciudad mexicana. ¿Volverá a serlo?*

R. Lamento decirle que esta pregunta ha envejecido hace treinta años. La zona de L. A. actualmente cuenta con 20.000 restaurantes mexicanos y el nombre más común entre los niños desde hace más de una década es José. Millones de oyentes de radio escuchan emisoras en español. Los blancos no hispanos son actualmente una cuarta parte de la población de la ciudad de Los Ángeles: los latinos constituyen algo más de la mitad (pues viven en la capital del condado de L. A.). Más interesante resulta el rápido crecimiento de las mayorías latinas en muchas ciudades suburbanas del sur de California; así como también la emergencia de un gran núcleo suburbano, una ciudad china (con una población de medio millón de personas, que aumenta a gran velocidad) en el Valle de San Gabriel.

P. *¿Cree que existe la posibilidad de que el español llegue a ser lengua cooficial en un futuro próximo en California?*

R. La Constitución del Estado de California (1849) original reconocía el español; pero en 1988 los votantes blancos convirtieron el inglés en la única lengua oficial. No obstante, aprobar una ley no cambia la realidad. La tragedia real es que los

niños siguen hablando español en casa pero no aprenden a leerlo ni a escribirlo correctamente, lo cual tiene consecuencias nefastas simultáneamente en el aprendizaje del inglés. El bilingüismo, o el multilingüismo podría ser una ventaja comparativa inmensa, económica o culturalmente, pero los nativistas han ganado, al menos de momento.

P. *Algunos artistas de Los Ángeles creen que sigue siendo muy periférica. ¿Tiene algún fundamento esta impresión o la ciudad está cobrando una posición más relevante, especialmente después de las importantes transformaciones geopolíticas en Asia y en Latinoamérica en los últimos diez años?*

R. Hace veinticinco años, cuando empecé a escribir *City of Quartz*, se anunciaba a bombo y platillo que L. A. iba a convertirse en el centro neurálgico del Pacífico, *la capital del siglo XXI*.

Este anuncio no se ha cumplido exactamente. Por ejemplo, la importancia de la segunda ciudad más grande de Estados Unidos como sede de las grandes empresas ha decaído dramáticamente. Actualmente solo tienen sede cinco de las quinientas empresas internacionales de la lista de la revista *Fortune*, tantas como Englewood, Colorado u Omaha, en Nebraska (Nueva York tiene cuarenta y cinco). Los principales bancos tienen sus sedes en San Francisco o en Charlotte, en Carolina del Norte. El desarrollo técnico de L. A. después de la guerra, la industria aeroespacial, es actualmente solo una parte ínfima de lo que era en 1990, y Hollywood ha

sufrido la pérdida de miles de puestos de trabajo. La economía depende demasiado de trabajos en el sector servicios mal remunerados y capitaliza inadecuadamente las pequeñas empresas. De modo que la gran paradoja es que, aunque L. A. se ha convertido desde el punto de vista geográfico y logístico en una zona central para la economía mundial orientada al Pacífico (posee el mayor puerto de los Estados Unidos), ha perdido posiciones en tecnología, finanzas, industria e incluso en el sector de los medios de comunicación. Quienes afirman que el mayor recurso de Los Ángeles es su diversidad no se equivocan. L. A., que antaño fue una de las grandes ciudades norteamericanas más *waspy* (White-Anglo-Saxon-Protestant), en la actualidad rivaliza con Nueva York en cosmopolitismo. Hay una energía volcánica en las calles, en su población se producen todos los puntos de intersección entre culturas, y posee el sol y las playas que la hacen tan sensual como Río de Janeiro. Pero la inversión social y cultural en las generaciones del futuro se está recortando drásticamente. Así que estamos produciendo marginalidad. ❖

.....

“Aparte de Hollywood dudo mucho que la cuenta de las artes en L. A. sea más rentable que en Nueva York”

.....

Conceptual en Los Ángeles (1969-1977): Arte en presente continuo

Por Pedro de Llano

Si hay una época en la historia reciente que rivaliza con el momento actual en el empleo de la palabra *crisis* ésa es, sin duda, la década de los setenta. En los Estados Unidos aquellos años estuvieron marcados por sucesos traumáticos como la Guerra de Vietnam, el embargo petrolífero de 1973 y el caso *Watergate*. Nueva York, que había liderado el país económica y culturalmente desde la Segunda Guerra Mundial, iniciaba un periodo de decadencia del que tardaría en recuperarse. Aquella es la ciudad en recesión que aparece en las obras de Matta-Clark, con sus desolados espacios industriales, o la ciudad mugrienta y decadente que David Wojnarowicz retrató en su proyecto *Rimbaud in New York* (1978-1979). En contraste, California vivía un periodo de prosperidad, impulsado por el desplazamiento del centro de gravitación económica del país hacia el sudoeste y el Pacífico. Estados Unidos entraba en la era posfordista y ciudades como Los Ángeles se beneficiaron del auge de las industrias informáticas, farmacéuticas, aeronáuticas, militares, agrícolas, educativas, de investigación... y, por supuesto, del rol fundamental que los medios de comunicación jugaron en la nueva sociedad, con Hollywood a la cabeza.

Estos procesos reforzaron el sentido experimental y avanzado de una sociedad que ya miraba más hacia Oriente que hacia Occidente, adelantándose treinta años a los fenómenos geopolíticos contemporáneos, incluso a pesar de que algunos de sus máximos valedores eran figuras muy conservadoras, como el infausto presidente Nixon: un californiano resentido con las élites financieras e intelectuales neoyorquinas.

Fue precisamente esta sociedad compleja, paradójica y llena de energía en la que coexistieron los *hippies* de los sesenta y las estrellas de Hollywood, los inmigrantes latinoamericanos y asiáticos, los miles de estudiantes universitarios y los seguidores del *new age*, Bill Gates y Steve Jobs, los surfistas y los *ángeles del infierno*, los *punks* y las sectas apocalípticas, los norteamericanos llegados del medioeste tras la Gran Depresión y Walt Disney, la que atrajo o retuvo a los artistas en Los Ángeles.

A pesar de este contexto estimulante, que revivía el mito de El Dorado californiano, la situación de la escena artística en Los Ángeles a principios de los setenta era muy distinta a la de la actualidad, cuando esta metrópoli se ha convertido en un foco cultural que disputa la primacía de Nueva York en los Estados Unidos.

Hace cuarenta años, Los Ángeles era un contexto *provinciano*, según la opinión de muchos de sus protagonistas. Por aquel entonces el MoCA aún no existía y los museos más importantes eran conservadores —el LACMA, en particular— en relación al arte contemporáneo. Ante la desaparición de iniciativas pioneras, como la galería Ferus, en la que Andy Warhol expuso su serie de las sopas Campbell por primera vez, en 1962, los lugares que tomaron su testigo y participaron con mayor determinación en la difusión del arte conceptual fueron algunas

galerías privadas, en las que las mujeres tuvieron un protagonismo muy destacado, como fue el caso de Virginia Dwan, Eugenia Butler, Riko Mizuno y Claire Copley, sin olvidar a figuras como Nick Wilder. Otros focos expositivos se localizaron en las salas de universidades como la de Pomona¹, dirigida durante tres años por otra mujer intrépida, Helene Winer, que más tarde dirigió el *Artists Space* de Nueva York y fundó la galería *Metro Pictures*, o escuelas de arte como Otis o CalArts.

Junto a estos espacios, la ciudad era el hogar de algunos coleccionistas comprometidos. Mención especial merecen los Grinstein, Elyse y Stanley, la pareja que alentó la creación del taller de obra gráfica Gemini G.E.L. y que financió la producción de muchos proyectos, además de pagar esporádicamente la renta de los estudios de artistas que hoy figuran entre los más reclamados.

Otro mecenas que también tuvo un papel muy señalado fue el conde Panza di Buomo, muy próximo al movimiento *Light and Space*, y cuya colección, con instalaciones de Robert Irwin o James Turrell, se integró en la del museo de arte contemporáneo en los ochenta. Tomando en consideración estas circunstancias, podría decirse que Los Ángeles disponía de un contexto relativamente favorable para lanzar las carreras de sus artistas, a pesar de las quejas sobre el ambiente provinciano o la falta de interés de las instituciones.

¿Por qué entonces no trascendió suficientemente su trabajo? Los motivos son muchos, como es obvio. Pero una de las claves para responder a esta pregunta —en el contexto de los setenta y sumada a las ya citadas condición periférica, complejo frente a Manhattan e instituciones aletargadas— fue la ausencia de una crítica vigorosa.

A pesar de que la revista *Artforum* se fundó en San Francisco y tuvo su sede en Los Ángeles entre 1965 y 1967, la ciudad careció de una revista influyente durante todo ese tiempo. Hubo, es verdad, casos interesantes de publicaciones independientes y fanzines. Pero nunca una voz *autorizada* que estudiase, difundiese y *vendiese* las propuestas de sus artistas con eficacia. Los Ángeles nunca contó con un *Greenberg*, un *Artforum* o un *October*, ni con el tipo de debate intelectual propiciado por ellos.

Todos estos datos ayudan a reconstruir el panorama artístico, cultural e intelectual de Los Ángeles en el tránsito de los sesenta a los setenta. Pero ¿cómo respondieron los artistas conceptuales a este contexto? ¿Qué los aproximaba y qué los diferenciaba de sus colegas en otras partes del mundo?

La respuesta supera con creces los objetivos de un texto como este. Por eso tal vez sea más interesante enunciar algunas de las características esenciales y comunes a más artistas angelinos para

ejemplificarlas a continuación a través de una breve selección de proyectos ad hoc.

Tres de esas características podrían ser las siguientes: la crítica de las instituciones artísticas y sociales; el interés por desarrollar sus trabajos como respuesta a la peculiar estructura urbana y las privilegiadas condiciones naturales de L. A.; y la voluntad de plantear un arte más personal, íntimo y narrativo.

La crítica de las instituciones artísticas y sociales fue un movimiento global que se expandió como un reguero de pólvora después de los acontecimientos de mayo de 1968. Desde ese momento, toda una serie de organismos anquilosados se pusieron en guardia ante el ímpetu de una juventud que reclamaba unas relaciones sociales más abiertas. La familia, la educación, el trabajo y la política cultural fueron algunos de los objetivos prioritarios.

El feminismo, por ejemplo, cobró una fuerza y un dinamismo asombrosos en toda California. *Womanhouse*, un centro de arte e investigación de Los Ángeles, fundado en 1972, aglutinó a muchas artistas que luchaban por la igualdad de oportunidades, al tiempo que proponían modelos alternativos de producción estética a partir de las emergentes teorías de género.

Junto al feminismo, otro síntoma del terremoto institucional que sufrió Los Ángeles tuvo lugar en sus colegios y universidades. California se había distinguido en la década de los sesenta por promover una política educativa progresista, acorde con las luchas por los derechos civiles. Y contaba con algunas de las escuelas de arte más prestigiosas del país, como Chouinard. Este centro, ubicado en las inmediaciones de MacArthur Park —uno de los barrios *cool* de la época, entre Hollywood y el Downtown— fue desmantelado en 1970 para ser trasladado a Valencia, un suburbio del valle de San Fernando.

El responsable del cambio fue el mismísimo Walt Disney, que invirtió en este proyecto con el fin de crear una escuela de primer nivel, que se llamaría California Institute of the

Arts (CalArts), y que surtiría a sus empresas con los estudiantes más talentosos y creativos (el cineasta Tim Burton pasó por sus aulas en los ochenta, por ejemplo).

La mezcla que se produjo en las nuevas instalaciones del California Arts fue verdaderamente explosiva: allí coincidieron profesores que ponían a punto la maquinaria Disney con otros que convirtieron el departamento de Artes Visuales y sus materias de posgrado en un foco de experimentación casi único en el país. Hasta el extremo de que las clases de algunos de sus docentes más insignes —como Allan Kaprow, John Baldessari y Michael Asher— están consideradas hoy en día como pro-

L. A. poseía un contexto favorable para la carrera de los artistas, a pesar del ambiente provinciano o el desinterés de las instituciones



Maria Nordman,
Filmroom: Smoke.
Escenas de la película

iniciada por la artista en
1967 y que prosigue en la
actualidad.

yectos artísticos en sí mismos, por su alto grado de libertad, creatividad y *criticalidad*, una palabra fetiche en aquel entorno. El caso de Michael Asher es quizá uno de los más emblemáticos. Asher era conocido desde finales de los sesenta por sus iconoclastas proyectos de crítica institucional. Llevando al extremo las posiciones de minimalistas y conceptuales, este artista fue el autor de obras que han entrado en la historia del arte, como la que presentó en la galería de Claire Copley en septiembre de 1974.

En aquella exposición, Asher se limitó a retirar un falso tabique que separaba el espacio expositivo de la oficina. Este gesto convertía la arquitectura desnuda de la galería, así como el escritorio y las actividades comerciales y organizativas que en él se realizaban, en el principal objeto de atención.

Copley, que en aquel momento tenía 25 años, y cuya galería exhibió algunos de los proyectos más radicales de la ciudad en los setenta (con Ruppertsberg, Ader y Wegman, así como con artistas neoyorquinos y europeos como Sol LeWitt o Daniel Buren, con los que realizó un inteligente intercambio), contaba en una carta a Asher los efectos *personalmente reveladores* que le había causado la obra: “De verdad que has creado algo aquí que es increíble. Has eliminado toda posibilidad de anonimato, evasión, neutralidad o cobijo. Y no solo para mí, sino para todos los que entran en el espacio, pasan por la ventana, o se acercan en cualquier sentido. Este espacio y yo nos hemos convertido en una unidad, indivisible, y resulta asombroso. El contacto directo es obligado y completamente natural”².

Dejando a un lado la crítica institucional, un caso que representa adecuadamente las relaciones ambivalentes de los artistas con la ciudad —de una lista que sería inagotable— es el de Maria Nordman. Nordman nació en la región fronteriza de Silesia (entre Alemania y Polonia) en 1943 y llegó a Norteamérica en 1950. Estudió arte y cine en la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA) —con profesionales como el director de cine vienesés Josef von Sternberg— y trabajó en el estudio del arquitecto Richard Neutra a finales de los sesenta. Uno de sus primeros proyectos fue *Filmroom: Smoke* (1967-hasta la actualidad). Esta obra se compone de dos proyecciones paralelas en las que se contempla una misma escena filmada de diferentes maneras. En una se ve un plano general fijo de un hombre y una mujer jóvenes sentados en un butacón a la orilla del mar mientras fuman, y en la otra planos cortos con detalles de la misma acción: una mano, la boca, humo, espuma... Las proyecciones están separadas por un tabique, que avanza en perpendicular hacia el espectador, que obliga a decidir qué parte de la historia se quiere ver a lo largo de los cuatro minutos que dura la película. De esta manera, los visitantes —solo dos por cada pase— son invitados a convertirse en *editores* de la narración. Delante de una de las pantallas está el sillón real que se usó durante la filmación. Su función es la de actuar como *punteo* entre los actores y los espectadores, con el objetivo de contextualizar la obra en el *presente continuo* que Nordman reclama siempre para sus trabajos.

Otro proyecto revelador fue *Workroom* (1969-1999), que era una parte del estudio de la artista, situado en Pico Boulevard. Físicamente, el espacio era una habitación con una ventana o escaparate

situado a pie de calle, que Nordman cubrió con cristal semireflectante y un filtro de vinilo azulado. En su interior había un arca incrustada en el suelo —en realidad, una plataforma de *tatami* elevada hasta el alféizar— en la que el visitante podía encontrar los materiales específicos necesitados por una persona “para permanecer y trabajar allí durante veinticuatro horas” (té, libros, mantas...)³.

Workroom es, sin duda, producto de la revolución en las relaciones interpersonales propiciadas por la juventud de la época, y fue el origen de una serie de obras realizadas más adelante para el espacio público —en Los Ángeles y otros lugares— en las que Nordman proyecta utópicas piezas urbanas, como parques, plazas o esculturas, destinadas a construir una *nueva ciudad*, en colaboración con *personas que llegan por casualidad*⁴. Alejándose de galerías y museos desde muy joven, Nordman fue una pionera al salir del estudio y tomar la ciudad como espacio de trabajo con la intención de invitar a los espectadores a crear el significado de la obra por sí mismos.

La consideración de la ciudad como campo de acción fue ciertamente una constante en el arte de los setenta en todo el mundo. Pero las particulares condiciones de Los Ángeles —con su escala oceánica y su tendencia al anonimato, el aislamiento y la soledad— provocaron que esta confrontación fuese especialmente intensa en su territorio, y muy en particular para los artistas llegados de fuera, como la propia Maria Nordman y otros como Allen Ruppertsberg, Ger van Elk y Bas Jan Ader, que también crearon obras que respondían a su fascinación por una ciudad fuertemente marcada por las contradicciones entre la naturaleza y la cultura urbana, entre la autenticidad y la ilusión. El tercer factor imprescindible para pensar los matices locales del arte conceptual es Hollywood: la capital mundial de la cultura popular. Pocos han sido los artistas que no han reaccionado de una u otra manera a su presencia. En el grupo de los conceptuales, un caso en el que merece la pena detenerse es el de William Leavitt; un artista nacido en Washington D. C. y criado en Denver que llegó a Los Ángeles en 1965. *The Silk* (1975) —un híbrido entre actuación, instalación y narrativa— fue uno de sus proyectos más destacados en aquella época. En una primera fase, *The Silk* era una obra

de teatro *sui generis* que el artista presentó en el Barnsdall Park Theater de Los Ángeles. Se componía de todos los elementos que se esperan en una representación dramática, personajes, un guión y un escenario, pero el resultado no era el mismo. Ni Leavitt lo pretendía. *The Silk* era, según la definición perspicaz de un asistente, como una *secuencia o proyección de diapositivas*.

La pieza, que duraba cerca de treinta minutos, se refería al pasado reciente de una clase social acomodada, representada por un hombre vestido con un *tuxedo* y una mujer con un traje de seda rojo. El objetivo de Leavitt no era presentar una obra de teatro, sino al teatro como *objeto*. “La obra”, dijo el artista, “pretendía ser una imagen. Por eso la actuación era forzosamente rígida y artificial. La emoción era muy autoconsciente. En realidad nada ocurría. Los acontecimientos acababan de pasar o se intuían. Ocurrían cosas, pero daba la sensación de que podían pasar meses hasta que sucedían de verdad”⁵. *The Silk* se presentó poco tiempo después

en una exposición individual de Leavitt en la galería de Claire Copley. En dicho espacio se exhibió bajo la apariencia de una serie de fotografías relacionadas con la representación teatral y algunos objetos y dibujos que habían servido de *atrezzo*.

Además de obras como ésta, Leavitt hizo proyectos más específicamente *objetuales*, pero marcados también por su interés en lo narrativo. *California Patio* (1972) es una instalación compuesta por una pared falsa —como las que se utilizan en los decorados cinematográficos—, una puerta corredera de cristal y un fragmento de lo que parece un típico patio de una vivienda californiana con vegetación artificial. Esta instalación va acompañada de un breve texto, escrito por el propio Leavitt, que se muestra próximo a la instalación, como una *cartela*, en el que se esboza una historia que tiene que ver con una fiesta y un anochecer romántico. El contraste con la banalidad y la falsedad de los objetos que el espectador contempla es patente. El resultado es una escena irreal que causa perplejidad y difumina los límites entre la realidad y la ficción.

Frente a la todopoderosa industria hollywoodiense, autores como Leavitt simultáneamente se dejaban seducir y se resistían a su influjo. En su caso, practicando una especie de *arte povera* californiano —un cruce entre el realismo traumático de Ed Kienholz y el laconismo del *minimal*— que, al mismo tiempo que desvelaba el artificio, lo reconstruía mediante ficciones personales e íntimas. Algunos de los artistas que estaban más próximos a él en aquel momento tenían intereses similares por un arte que investigaba la condición humana en sus dimensiones más misteriosas, aunque también humorísticas, como Ader, Van Elk, Goldstein o Ruppertsberg. Éste fue un rasgo que los diferenció claramente de algunos de los conceptuales neoyorquinos, que hacían gala de un temperamento más racional, abstracto y teórico. Estos tres temas y las obras que los ilustran representan algunas de las corrientes principales del arte conceptual en Los Ángeles y pretenden conectar con las inquietudes de muchos artistas actuales, interesados también por el cuestionamiento de las instituciones, la exploración urbana y la creación de imágenes y narrativas fuertemente subjetivas. Pero, más allá de categorías y clasificaciones, lo que realmente llama la atención de la escena de Los Ángeles, todavía hoy, es la apuesta de muchos de sus artistas por hacer un arte indisociable de sus vidas. Eso, y no otra cosa, es lo que primero destaca en obras y actitudes producto de la alquimia surgida entre una ciudad carente de límites y una generación audaz y adicta a la juventud. ✧

- 1 Rebecca McGrew, Glenn Phillips y Marie B. Shurkus (eds.), *It Happened at Pomona. Art at the Edge of Los Angeles 1969-1973*, [cat. exp.], Los Ángeles: Pomona College Museum of Art and Getty Foundation, 2011.
- 2 Kirsi Peltomäki, *Situation Aesthetics. The Work of Michael Asher*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010, p. 78.
- 3 Maria Nordman, *De Musica. New Conjoint City Proposals*, [cat. exp.], Westfälisches Landesmuseum (Münster), Kunstmuseum (Lucerna), Public Art Fund Inc. y Dia Center for the Arts (Nueva York), Kulturbehörde (Hamburgo) y FRAC Bretagne (Rennes), 1993, p. 33.
- 4 Maria Nordman, *De Sculptura. Works in the City: Some Ongoing Questions*, Múnich: Schirmer & Mosel, 1986 y conversación telefónica con la artista, 15 de enero de 2012.
- 5 Conversación con el artista, 1 de diciembre de 2011.

Otro factor para explicar el arraigo del conceptual en L. A. es Hollywood, la capital mundial de la cultura popular

Mensaje a Allen Ruppertsberg

Pedro del Llano

Estimado Allen,

Espero que todo vaya bien. Tras nuestra conversación telefónica sobre el arte en Los Ángeles durante finales de la década de 1960 y la década de 1970, hay una pregunta que me sigue produciendo curiosidad. Se la apunto a continuación:

El artista Allan McCollum escribió en un texto sobre su trabajo que dice: “Todas las ciudades, pueblos, barrios, familias e individuos construyen relatos sobre ellos mismos, y están condicionados por los mitos que crean y recrean constantemente sobre ellos mismos. Hollywood, una ciudad de creadores de mitos, no es distinta”¹. Ahora mismo, la iniciativa del *Pacific Standard Time* (PST) se está centrando precisamente en la historia del arte de Los Ángeles desde 1945 hasta 1980 (en la que usted

desempeñó un papel decisivo desde finales de la década de 1960 en adelante). Un proyecto que dirige el Getty Center —la institución cultural más próspera del sur de California, y seguramente una de las más ricas del mundo— y que algunos describen como una exposición de dimensiones faraónicas, compuesta de unas 170 muestras específicas en 130 museos y galerías que abarcan desde San Diego hasta Santa Bárbara, pasando por Los Ángeles. Como es habitual en este tipo de situaciones, muchos recuerdos y obras se recuperan, se evocan o vuelven a ser el centro de la atención pública, mientras otros caen en el olvido o se omiten.

Uno de sus proyectos más recientes (2010) es una serie de serigrafías titulada *Los Angeles in the 70's* (en la imagen grande), en la que usted se ocupa precisamente de una parte del contexto sobre el que

los historiadores y comisarios de PST se están documentando exhaustivamente y elaborando. En este y en otros proyectos previos usted parece asumir el papel del narrador para hacer frente al conflicto que existe entre el pasado y el presente, la realidad y la ficción, la materialidad y la ausencia (tan centrales para el arte conceptual).

¿Podría decirse que esas obras hablan, como un relato o una fábula, sobre lugares y personas pertenecientes a un mundo que desaparece, del que usted formó parte durante un tiempo y que, al hacerlo, procura mantenerlos con vida en una memoria que es a un tiempo íntima y colectiva?

¿Se considera usted uno de esos creadores de mitos sobre los que habla McCollum?

Quedo a la espera de su respuesta.

Atentamente, Pedro

Respuesta de Allen Ruppertsberg

Al pensar en las obras de las que usted habla en su pregunta sobre la serie de serigrafías *Los Angeles in the 70's*, me he dado cuenta de que no mencioné que hubo un antecedente de ellas que podría responder a sus preguntas ofreciendo un ejemplo. A saber, un proyecto que hice para el MAK Center, en L. A. en 2010, para una exposición titulada *How many billboards? (¿Cuántas vallas publicitarias?)*. El MAK Center encargó a 21 artistas contemporáneos de primera línea que realizaran obras que se mostrarían en vallas publicitarias de toda la ciudad durante un determinado periodo. Naturalmente, se trataba de un tipo de exposición muy característica de L. A., puesto que las vallas publicitarias son una parte tan fundamental del paisaje como los coches mismos, y la mayoría de los artistas, por no decir todos, estaban familiarizados con L. A. pues habían vivido en ella en distintos periodos, de modo que la exposición ofreció un amplio abanico de perspectivas. Participaron artistas como Allan Sekula, James Welling, David Lamelas, junto con otros de diferentes generaciones. Para mi propuesta escogí referirme al pasado, a una exposición muy conocida en las historias sobre la escena artística en L. A., la muestra *The Art and Technology*, de 1971. Prácticamente todo el mundo conoce la exposición de algún modo, y como PST se había documentado sobre la misma, yo sabía con seguridad que tendría un lugar en las exposiciones que planifican. Pero en aquel momento PST todavía no se había presentado públicamente y no era mucha la gente que supiera de qué se trataba, ni siquiera los que habían oído rumores. Yo tenía el catálogo original en mis archivos y al mirar la portada después de tantos años me di cuenta de que se me ofrecía la oportunidad de decir algo acerca de para qué servían realmente las vallas publicitarias: para anunciar algo que es necesario que los demás conozcan. El catálogo aparecía (alterado) como la imagen central de la valla, junto con el eslogan *Pacific Standard Time... Coming Soon* (Pacific Standard Time... Próximamente). La obra se describía en la tarjeta que se incluía en el catálogo, de este modo:

“La imagen del libro reproducido en la valla pu-

blicitaria es una alteración del catálogo sobre *The Art and Technology Program, 1967-1971*, que documentaba el célebre proyecto del County Museum of Art's de Los Ángeles, donde se reunió a artistas y a empresas de alta tecnología. La portada de la publicación reproduce los retratos de algunos de los artistas, científicos y directivos de las empresas que participaron en el programa. Para su anuncio del *Pacific Standard Time*, eminentemente humorístico y no oficial, Ruppertsberg extrajo de su archivo y biblioteca personales los retratos de artistas en activo en Los Ángeles durante las décadas de 1960 y 1970. De este modo, aludía a la inmensa escala tanto del Art and Technology Program del LACMA como del proyecto Pacific Standard Time del Getty, al mismo tiempo que inscribía su propia historia como un fragmento del relato cultural general”. Era una



Allan Ruppertsberg, L.A. In The 70's.

descripción bastante adecuada, pero dejaba a un lado (necesariamente) los detalles de mi reacción inicial al volver a observar la ilustración original de la cubierta del catálogo y darme cuenta de que no tenía demasiado que ver con los artistas de la época en L. A. o al menos con mi recuerdo de ella.

De hecho, solo había un par de artistas representados, y el resto eran directivos de empresas, directores de museos, etc. De modo que ¿dónde estaban los artistas del periodo? Me parecía que mi labor consistía en sustituir aquella historia y los retratos de quienes jamás constaron en aquella cubierta por mis retratos personales de los artistas y amigos que conocí en la época. Sustituí la original cuadrícula de retratos por una nueva que incluía lo que me parecía un grupo de rostros que representaban de forma más fiel un pasado olvidado desde hace mucho tiempo.

Sospechaba que muchos de los artistas que yo incluía no tendrían un lugar destacado en las muestras programadas por el PST, pero desde mi punto de vista eran parte de lo que debería recordarse siempre. Se convirtió en una mezcla de artistas muy conocidos y otros menos conocidos, lo cual es una parte de mi propia historia personal, pero también del retrato de conjunto de lo que iba a aparecer pronto en PST. Una pequeña porción de la historia de L. A. aparecía en una valla publicitaria anunciando una inminente historia solemne. Hay apenas un paso entre esta obra y las que usted mencionaba en su pregunta, las cuales realicé con el mismo espíritu, personal y público, ficticio y real, exactamente igual que la mayoría de relatos históricos. Pero de ningún modo me considero un creador de mitos, sino tan solo, en ocasiones, un narrador.

Actualmente es alguien muy necesario.

Atentamente,

A. R.

1 Allan McCollum, “Allen Ruppertsberg: What One Loves About Life Are the Things That Fade”, [cat. exp.], *Allen Ruppertsberg: Books, Inc.*, Limoges: Le Fonds Régional d'Art Contemporain, 1999, p. 6.

Objetos liberados

Durante los años 60 el *arte povera* en Italia, pero también artistas como Claes Oldenburg en los Estados Unidos, idearon un nuevo estatuto para el objeto de arte. Desembarazarse de la carga estética fue el mandato que siguieron en su liberación. *Por Alex Potts*

Mis obras no son construcciones o producciones de nuevas ideas, ni siquiera objetos que me representan, que pretenden imponerme e imponerles a los demás mi persona. Más bien son objetos mediante cuya intervención me libero de algo. [...] No los considero más, sino menos, no suman sino que restan.

Michelangelo Pistoletto (1966)¹

Para mí construir significa liberarse en el intento de verse a uno mismo desde fuera (sorprendido en el acto): modificar, doblar, triplicar, disminuir, desnudar, alterar, identificarse a uno mismo.

Pino Pascali (1965)²

A principios de la década de 1960 se convirtió en una especie de sabiduría popular entre los artistas experimentales la idea de que la posibilidad de realizar una obra nueva dependía necesariamente de liberarse de la herencia cultural asociada a las concepciones modernas de la obra de arte como un objeto provisto de una carga estética densa, simbólica, y también desprenderse del peso del romanticismo tardío, según el cual la obra de arte era la expresión de la individualidad del artista o de su singular impulso creativo. Generalizando mucho, estos imperativos configuraron dos tendencias que se advierten claramente en las obras objetuales o escultóricas de mediados de la década de 1960. Por una parte se encontraba la abstracción radical y el literalismo del minimalismo norteamericano, que supuso un decisivo punto de partida hacia el posterior arte conceptual. Por otra parte, se encontraba una obra más informal asociada con el *arte povera* italiano. Esta obra seguía siendo hasta cierto punto figurativa o imaginista, aunque evitaba el motivo de la figura humana que había dominado la escultura de la primera modernidad. También era evidentemente una creación o una producción del artista, a diferencia de la mayor parte del arte minimalista. Asimismo, se realizaba mediante un procedimiento azaroso que negaba la autenticidad expresiva y

las ideas sobre el toque del artista de un modo tan resuelto, aunque menos sistemático, como los procedimientos formales de los minimalistas.

No hay duda alguna de que el futuro inmediato —es decir, desde finales de la década de 1960 y durante la de 1970— no se alió con el *arte povera* ni con otros planteamientos abiertos e informales de la escultura que se produjeron fuera de Italia a mediados de la década de 1960, sino más bien con las estructuras radicalmente depuradas y de formas simples del minimalismo y la relativa austeridad del arte conceptual. Aunque el conceptualismo rechazaba la atención minimalista hacia el objeto, estaba claramente influido por el literalismo, la abstracción sistemática y el serialismo del minimalismo.

El espíritu de la experimentación abierta en el *arte povera*, que lo diferenciaba tanto del minimalismo como del conceptualismo, tenía afinidades con el *assemblage* practicado en el precedente arte de finales de la década de 1950 y principios de la de 1960, a pesar de que formalmente las obras fueran bastante distintas. La obra de arte singular en el *arte povera* solía tomar la forma de una simple entidad más que de un conjunto de objetos y materiales, y aunque algunas tendencias del *arte povera* podían tener algo del aspecto pobre asociado a su engañoso nombre, ello ocurría porque los materiales utilizados eran relativamente rústicos, no solían estar demasiado tratados o solo se procesaban parcialmente, aunque a veces eran evidentemente sintéticos o modernos, como ocurría en el caso de las obras de *arte povera* más interesantes, cuando no eran completamente naturales, pero en cualquier caso carecían de la suciedad de los trastos y los objetos de desecho que solían usar los artistas que practicaban el *assemblage*.

La reunión heterogénea e improvisada de objetos que practicaban los artistas del *arte povera* en las primeras exposiciones tenía sin duda claras afinidades con las colecciones de elementos que podían verse en las anteriores obras de *assemblage* y su carácter era completamente distinto a la apariencia reticular y las estructuras seriales de los minimalistas.

De modo que podría parecer que el *arte povera* marca más el último florecimiento de una corriente artística de la primera mitad del siglo XX que el origen de los desarrollos del arte de la segunda mitad del mismo siglo, tanto del conceptual como del posmoderno. En efecto, algunos artistas del *arte povera* continuaron produciendo obra que incorporaba elementos posmodernos para elaborar y enriquecer visualmente instalaciones cargadas de referencias poéticas, pero esta práctica representaba un distanciamiento significativo con respecto al primer periodo experimental. Al mismo tiempo, la historia del arte moderno raramente ha seguido un patrón rígido mediante el cual una forma de arte supuestamente más avanzada desbancara a otra.

De modo que los objetos del *arte povera* prosiguieron su curso hasta finales de la década de 1960 y principios de la de 1970, hasta que los artistas que lo integraban se decantaron por el arte conceptual, como Alighiero Boetti, o más a menudo se distanciaron de él a causa de la elaboración de sus ideas originales, a menudo desvirtuadas por una estetización solemne ajena a su original voluntad informal. No obstante, aproximadamente durante la última década del pasado siglo y principios del nuestro, las obras de *arte povera* de la década de 1960 volvieron a parecer originales, estimulantes y cargadas de posibilidades para los artistas contemporáneos (en particular la experimentación informal que lo situaba en la frontera entre lo artístico y lo que no lo es)³.

El presente artículo indaga en las fantasías y los imperativos que configuraron el deseo, muy extendido en el mundo del arte de la década de 1960, de crear obras de *arte liberadas*. Nos centraremos en las ocurrentes e intencionadas afirmaciones de los artistas italianos sobre el asunto, así como en los fascinantes conjuntos de objetos que crearon en un periodo particularmente fértil para este tipo de obras, aproximadamente entre 1965 y 1968⁴.

Naturalmente ningún objeto de arte puede liberarse ni desembarazarse por completo de la implicación del artista. La liberación que perseguían alcanzar estos artistas supuso particulares complicaciones y servidumbres que desmentían el



Arriba, Michelangelo Pistoletto, *Quadro da pranzo*, 1965. Cortesía de

Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella, Italia. Foto: P. Pellion

fácil ideal anárquico de la libertad que Germano Celant, influyente teórico del *arte povera*, le asoció⁵. Estas complicaciones —sobre todo la carga y los estímulos de las diversas realidades culturales y específicamente artísticas que este arte parecía abarcar inicialmente, y las formas en que estas realidades contribuían a la formación de objetos aparentemente simples y casuales— serán el principal objeto de nuestro artículo.

El fenómeno que analizaremos no se localiza únicamente en Italia. Para mostrarlo también tomaremos en consideración a Claes Oldenburg, un artista norteamericano cuyos objetos domésticos de mediados de la década de 1960 dialogan de forma sugestiva con algunos objetos producidos por artistas italianos de la época. Oldenburg tuvo un impacto considerable en Italia, particularmente en Pino Pascali, en parte como consecuencia de una importante exposición sobre su obra que se realizó

en el pabellón de los Estados Unidos de la Bienal de Venecia de 1964. Cuatro artistas —Pistoletto, Boetti, Pascali y Oldenburg— desempeñan un papel decisivo en nuestro análisis. Sin embargo, no consideraremos a algunas de las figuras asociadas al *arte povera* conocidas por su obra escultórica de la década de 1960. Este ensayo se centra exclusivamente en las obras producidas a partir de imágenes en las que el recurso a los materiales modernos artificiales niega el aspecto natural y *pobre* que a menudo se considera erróneamente como una característica del *arte povera*. El mundo imaginativo que exploraremos es aquél donde las imágenes de la naturaleza —y existe una gran variedad de las mismas— cobran forma de objetos y de fantasías cuyas cualidades naturales son evidentemente artificiales y eminentemente urbanas.

Asimismo, para nuestro análisis es muy importante tener en cuenta la compleja relación entre,

por un lado, el conjunto de obras tan informales como sugestivas que crearon en las exposiciones realizadas los artistas que consideramos y, por otro lado, la insistencia de los mismos en la naturaleza singular de los objetos que producían, que surgía de su deseo de romper el encantamiento del *estilo de autor* en el que, desde su punto de vista, a menudo estaban atrapados los artistas contemporáneos. La discontinuidad entre objetos o grupos de objetos en la obra de estos artistas, no obstante, solo cobra importancia cuando se los consideraba en conjunto, como debieron de verse en las colecciones que los artistas crearon cuando presentaron por primera vez su trabajo al público. Desde este punto de vista, los objetos inevitablemente empiezan a formar una suerte de totalidad, una constelación informal que constituye en su heterogeneidad un mundo curiosamente imaginativo y cultural que parece existir menos en la mente del artista que en

las realidades en que se encontraba inmerso. Esta impresión de una totalidad constituida casual y casi contingentemente la producen tanto los saltos y la disparidad entre los objetos, además de la libre flotación, las continuidades y discontinuidades informales que se establecen momentáneamente entre ellos, como su configuración individual.

Objetos de signo negativo

A principios de 1966, Pistoletto hizo una exposición en su estudio de Turín de un conjunto de obras a las que tituló *Oggetti in meno* (Objetos de signo negativo, 1965-1966), y a finales del mismo año publicó un ensayo muy citado donde explicaba cómo entendía estos objetos⁶. El pasaje de su ensayo, citado al comienzo del presente artículo, sintetiza el contenido del argumento, a saber: los nuevos *Oggetti in meno* supuestamente se habían vaciado de tal modo que se liberaban de la expectativa de tener que encarnar a una persona artística razonablemente consistente. Pistoletto creía que esta liberación era el resultado de la naturaleza teñidamente contingente de su planteamiento, por medio del cual realizaba cada obra como una manifestación extraordinaria que no implicaba una relación necesaria con las anteriores ni con ninguna identidad asociada a él como artista. Como exponía en su ensayo *Las últimas palabras célebres*, que publicó un año después: “Cada obra o acción sucesiva es el producto de un estímulo perceptual o intelectual contingente o aislado que pertenece solo a un momento. Después de cada acción, me aparto y avanzo en una dirección distinta de la dirección planteada por mi objeto, puesto que me niego a asumir que se trata de una respuesta”⁷.

Este planteamiento discretamente anárquico, que probablemente Pistoletto elaboró de un modo más convincente que nadie, constituye el núcleo de la influyente teoría del *arte povera* de Celant⁸. Al mismo tiempo que daba voz a la persistente fantasía moderna sobre la autenticidad de una manifestación realmente libre del artista, Pistoletto también se comprometía con la específica forma que había adoptado esta fantasía a principios de la segunda mitad de la década de 1960, cuando el mundo del arte reaccionaba contra la idea de la obra de arte moderna cargada de sentido que habían difundido los teóricos del arte de la modernidad inmediatamente después de la posguerra. En su ensayo *Entre*, de 1968, Pistoletto planteaba con notable lucidez algunas de las principales ideas y preocupaciones que lo condujeron a su afán de deshacerse del excesivo peso de la obra de arte auténtica: “El vicio de considerar las cosas solo en su plenitud nos despoja del tiempo necesario para considerar que de hecho solo podemos circular en las cadenas físicas que nos abren los objetos [...] La experiencia activa de la vida en un espacio vacío empezó con una exposición en mi estudio en 1966. En el objeto expuesto eliminé la continuidad que deriva de un estilo personal, de modo que cada objeto lo definía material y mentalmente la contingencia de su ejecución [...]. La ausencia de cualquier vínculo aparente entre aquellos objetos era una demostración de la voluntad de sentir y experimentar la distancia entre ellos”⁹.

En alguna medida, Pistoletto se apropiaba de la idea existencialista de que solo en el vacío la conciencia humana es capaz de experimentar la libertad en un mundo de objetos reificados, aunque prescindió de las oscuras impresiones negativas que caracterizaban a la perspectiva de un filósofo como Jean-Paul Sartre. Más significativa es la particular

El nuevo objeto de arte liberado se proponía eludir la pregunta sobre el significado de la propia obra de arte

naturaleza de su inspiración para eludir o huir de la reificación tanto de la obra de arte como de la personalidad del artista producida por las condiciones del mundo del arte contemporáneo. Se trata de un intento de constituir una obra de arte cuyo valor esté abierto y sea fluido, en vez de estar clausurado en cualquier momento particular del tiempo, y esté en condiciones de responder a las circunstancias constantemente cambiantes en las que tanto el artista como el espectador se inscriben.

Aunque el propio Pistoletto no lo explicitó, buscaba en efecto una estrategia para escapar a las limitaciones que el estatus de mercancía de la obra de arte imponía en la época, sobre todo mediante el culto a la obra de arte como encarnación de alguna cualidad única pero irrenunciable que poseía cada artista.

Además de la capacidad del mercado del arte para incorporar incluso las manifestaciones artísticas más informales y convertirlas en obras de arte reificadas, lo que la fantasía de un nuevo objeto de arte liberado se proponía eludir era la pregunta de qué significado cabía atribuir a una obra de arte semejante a aquella que pretendía crear Pistoletto, más allá del supuesto resurgimiento, una y otra vez, de un momento abstracto de posibilidad ilimitadamente abierta con respecto a manifestaciones y obras del pasado.

Lo que hace que los *Oggetti in meno* de Pistoletto resulten tan fascinantes es precisamente la forma de eludir y negar a un tiempo las fantasías formuladas en sus escritos, bloqueando y activando simultáneamente el deseo de una inmediatez puramente abierta. Su *Quadro da pranzo* (Cuadro de almuerzo, 1965), realizado en sólidas piezas de madera parecidas a las que se usan en la construcción de casas o en la carpintería, de hecho es materialmente bastante consistente, aunque dada la sencilla construcción y la forma sugiere algo casi esbozado, una idea recurrente que podría considerarse como un equivalente escultórico de un bosquejo improvisado rápidamente. La construcción también alude a un espacio social caracterizado por una apertura libre y azarosa, un espacio al que uno puede incorporarse en cualquier momento para mantener una conversación informal con una amigo mientras almuerza, al mismo tiempo que el marco de la escena y el reducido tamaño de la mesa y las sillas parece establecer una patente limitación física.

La obra *Casa a misura d'uomo* (Casa a escala humana, 1965) constituye una absurda literaliza-

ción de la idea de una habitación a escala humana. Sugiere a un tiempo una intimidad liberada de las estructuras que superan exageradamente la escala humana y de los grandes espacios abiertos que pueden encontrarse en algunas casas actuales, y una especie de sensación de encarcelamiento, puesto que ésta sería una casa en el interior de la cual apenas habría espacio para moverse. Aunque su forma recuerda a una maqueta, similar a las que podrían encontrarse en un juego infantil, es en realidad demasiado grande para servir como tal, aunque también es demasiado pequeña para ser una casa habitable, excepto si a uno le divierte instalarse en una caja de zapatos.

Cada uno de los *Oggetti in meno* es una entidad muy simple. La serie incluye *Mobile*, un mueble común de formas sencillas y rectilíneas que no es enteramente ni una mesa (tiene el tamaño de una mesita auxiliar) ni un carrito, y es al mismo tiempo ambas cosas; *Colonne di cemento*, cuatro columnas delgadas y cuadradas con unas bases cuadradas mínimas, están agrupadas formando un cuadrado, y aunque alcanzan una altura de dos metros y medio siguen teniendo un tamaño más modesto que el de la mayoría de las columnas que encontramos en la actual arquitectura, y resultan curiosamente extrañas, puesto que están desprovistas de la estructura que previsiblemente deberían soportar; y *Struttura per parlari in piedi*, un especie de armazón metálico móvil que consiste en dos sencillas estructuras similares a una valla, cuya unión forma un ángulo, diseñadas para apoyarse mientras se habla de pie con alguien.

Aunque el dispositivo teóricamente podría desplazarse e instalarse en cualquier parte, es asimismo algo aparatoso y pesado (está hecho de hierro) y posiblemente solo se adaptaría a las necesidades de los conversadores aburridos a los que les gusta entablar largas y morosas conversaciones¹⁰.

Una parte de los *Oggetti in meno* se expuso en una muestra titulada *Arte abitabile* (Arte habitable), organizada a finales del mismo año en que Pistoletto los expuso por primera vez en su estudio. El nombre parece especialmente adecuado, pues se trata de objetos que tienen mucho que ver con la vida cotidiana: muebles para una forma de vida y unos intercambios sociales globalmente simplificados y liberados. Estas estructuras, y la forma de vida que implican, fueron una fantasía recurrente del arte, aunque Pistoletto sin duda quería ampliar las asociaciones más allá de las ideas de la vida cotidiana o el estilo de vida¹¹. Otras obras de esta serie eran *Semisfera decorativa*, un cuadro o panel abstracto completamente simplificado formado a partir de siete delgadas láminas rectangulares de poliéster de colores brillantes hechas de hemisferios; así como *Scultura lignea*, una escultura que consistía en una pequeña figura de madera vieja que parecía una estatua de una santa, dentro de una caja de vidrio acrílico traslúcido de color ámbar que ascendía hasta la cintura de la figura. En este caso el objeto está cargado de un valor artístico o de antigüedad, que sin embargo parece absurdo, de modo que desplaza cualquier carga convencionalmente estética y establece una discreta tensión entre el sentido, por una parte, de las cosas que son naturales y adaptables a la libre y abierta actividad humana y, por otra parte, el de las cosas completamente artificiales y que se atienen a los formatos geométricos, algo que las obras de arte moderno comparten con las mercancías producidas masivamente y con los materiales prefabricados.



Arriba, Michelangelo Pistoletto, *Oggetti in meno*, 1965-1966.

Estudio de Pistoletto en Turín, 1966. Cortesía Cittadellarte-Fondazione Pistoletto,

Biella, Italia. Foto: P. Bressano

El mundo de los *Oggetti in meno* de Pistoletto es provisional y flexible, aunque un tanto obstinado. Por una parte parece enteramente confortable, pero al mismo tiempo resulta un tanto rígido y tal vez incluso alienante, mucho más por cuanto cualquier enajenación se presenta como algo anodino, común y completamente ajeno a la metafísica. El efecto de distanciamiento lo subrayan las indicaciones de que aquello que tenemos delante no son enteramente ni objetos reales ni obras de arte, cuasi cuadros y cuasi esculturas, sino objetos extrañamente vacíos, cuyas formas enmarcan y en alguna medida reifican la ilusión de una cotidianeidad abiertamente experimentada y liberada.

Estas limitaciones ya se insinuaban en la primera exposición de los *Oggetti in meno* en el estudio del artista, gracias a la disposición de una gran lámpara de mercurio en forma de linterna (*Lampadina*) colgada sobre un espacio vacío al que el espectador podía acceder bañándose en una luz artificial de color verde que emanaba justo por encima de su cabeza¹². La lámpara estaba colgada literalmente a la altura humana, y en consecuencia encerraba momentáneamente al espectador desde arriba.

Oggetti in meno representa un momento particularmente vital de la carrera de Pistoletto. Aparte de algunos objetos inquietantemente corrientes e ingeniosos que produjo poco después, su última obra se cargó de pretensiones estéticas y no consiguió sostenerse en la precaria frontera entre las manifestaciones ligeras y casi intrascendentes y la aspiración a alguna substancia irreductible o al efecto estético.

En cambio, Boetti debió de ser más consciente de los retos que implicaba a largo plazo aquel

El mundo de los Oggetti in Meno de Pistoletto es provisional y flexible, aunque un tanto obstinado

proyecto artístico: él mismo calificó con acierto a los sencillos objetos que produjo entre 1966 y 1968 de *oggetti di segno negativo*. Cuando menos, estas obras se presentan, de un modo incluso más insistente que en Pistoletto, como simples manifestaciones aisladas, sobre todo en el caso de obras como *Rotolo di cartone ondulato* (Rollo de cartón ondulado), hecha con un gran cilindro de cartón cuyo centro se ha empujado hacia arriba para formar una sencilla estructura semejante a una torre, o *Catasta* (Montón), en la cual se creó una estructura cuadrada abierta a partir de pares de tubos de la misma medida hechos de Eternit, un nuevo material sintético de construcción, entrecruzados y apilados¹³. En los dos casos, Boetti se limita a imitar los sencillos esquemas de los juegos infantiles, un

aspecto sobre el que el propio Boetti era muy explícito¹⁴. Se trataba de obras que, según el artista, no estaban hechas para soportar el peso de ninguna carga lógica, cultural o artística, sino que más bien podían caracterizarse mediante simples designaciones, como por ejemplo: “Es una pila, es un rollo de cartón, es un montón de tubos, etc.”, emulando a su manera la forma lacónica y estrictamente descriptiva de algunos de los títulos de los *Oggetti in meno* de Pistoletto¹⁵.

Boetti expuso algunas de estas obras, fundamentalmente en una exposición que tuvo lugar en Turín en 1967, poco después de la primera exposición de los *Oggetti in meno* de Pistoletto. No obstante, Boetti no les atribuía la misma importancia que Pistoletto. Se diría que para él lo decisivo era la irónica combinación de las manifestaciones artísticas provisionales, relativamente liberadas, con un patrón en alguna medida conceptual y perverso. Por ejemplo, en una ocasión tomó una simple escalera plegable de madera y una silla y prolongó meticulosamente las líneas rectas de sus estructuras de modo que cada una de ellas cobró una forma perfectamente simétrica y cerrada, aunque en el proceso se habían convertido en algo absurdamente inútil.

Estas obras le parecían a un tiempo más que esculturas y más que dibujos¹⁶. Como a Pistoletto, le gustaba ver las sucesivas obras como nuevos comienzos, aunque en su caso no se advierte la inclinación romántica hacia la idea de la liberación pura. En un texto publicado en 1967 explicaba cómo surgían de una idea los objetos que había realizado “para crear obras distintas entre sí que encarnen mi percepción individual en toda la variedad de su cotidiana evolución”¹⁷. Al mismo tiem-

po, la liberación de las posiciones establecidas y las ideas, cuya realización Pistoletto convirtió en una especie de culto, debían realizarse no quedándose al margen ni sustrayéndose de estas posiciones establecidas, sino, más dialécticamente, interiorizándolas y negándolas después para superarlas.

La realización de simples objetos a partir de materiales prefabricados, que estaban disponibles en las tiendas de materiales de construcción, se convirtió para Boetti en un aspecto de un proyecto más amplio que muy pronto ya no tuvo como preocupación los objetos, sino la exploración de las paradojas de las estructuras conceptuales. Si nos remontamos a sus objetos de 1972, descubrimos que llegó a afirmar que “el objeto como tal nunca me ha interesado”. Aunque desde su punto de vista “algunos de los mejores momentos del *arte povera* fueron los momentos transcurridos en las ferreterías”, le parecía que aquella forma de trabajar, y el entusiasmo que provocó, resultaba insostenible: “En 1968 se había insistido en ella hasta la náusea”¹⁸, dijo al relatar cómo Pascali y él habían creado casualmente obras a partir de elementos prefabricados (él había acudido a una pastelería para comprar papelitos de repostería, que amontonó clavando en una varilla de metal para formar columnas (*Colonne*) y Pascali había acudido a una ferretería para comprar pinceles industriales de colores, que ensartó para formar su *gusano de cerdas* (*Bachi di setola*)). Boetti señalaba que aquel episodio había marcado el punto final del proyecto artístico del que habían participado los dos¹⁹. En sus palabras: “Habíamos alcanzado los límites de ciertas posibilidades”.

Lo que Pascali habría hecho a partir de entonces es una incógnita, porque murió muy poco después en un accidente de moto. Sin embargo, el propio Boetti empezó a producir una obra bidimensional conceptualmente muy distinta.

Boetti subrayaba la naturaleza precaria (y en consecuencia necesariamente provisional y efímera) de aquel momento del proyecto en *la ferretería* cuando hablaba sobre cómo la libre improvisación

“Los mejores momentos del arte povera fueron seguramente los vividos en las ferreterías” A. Boetti

era a un tiempo muy estimulante pero comportaba asimismo “riesgos terribles, hacer cosas que básicamente no eran importantes: la sensación de ser un chamán, un mago, que se convertía en un actor y que tomaba objetos cotidianos y los reunía cambiando ligeramente sus posiciones”²⁰.

Esculturas simuladas

Pascali, a quien Boetti había señalado como compañero de entusiasmo en *la ferretería*, se comprometió más con la producción de objetos escultóricos y con las complejidades dialécticas de aquel proyecto artístico. Manifestó una plena conciencia, por una parte, de la tensión entre las fantasías y los anhelos de la liberación, y, por otra, de las inevitables ataduras, materiales, culturales y estéticas que comporta plantear una obra de arte que cobra la forma de un objeto material determinado. La heterogeneidad de su obra era asimismo una manifestación del artista distinta a la de Boetti o Pistoletto,

en la medida en que él producía series o conjuntos de obras claramente relacionadas entre sí a través de la imaginación, los materiales y los procesos de fabricación utilizados.

Las discontinuidades se producían en su caso no tanto entre las obras individuales dentro de una misma serie, como entre las distintas series que parecían marcar un nuevo comienzo y un conjunto de preocupaciones y prioridades completamente distintos.

Las obras maduras de Pascali se situaban en una contradicción elemental entre la apariencia de haber sido concebidas de un modo completamente casual e improvisado y su presencia casi siempre grande y extrañamente imponente. Ello es así en las tempranas pistolas y otras armas falsas de artillería (*Armi*, 1965), auténticas piezas de bricolaje que tenían un aspecto asombrosamente parecido al referente real, o en *Finte sculture* (Esculturas simuladas) de 1966-1967, imágenes esquemáticas a tamaño natural de animales recortadas en tela de lienzo sin pintar tensada sobre madera, o en *Elementi naturali* (Elementos naturales) y *Ricostruzione della natura* (Reconstrucción de la naturaleza), la obra que produjo al final de su carrera en 1967-1968 y que consistía en imágenes simplificadas de fenómenos naturales, de la vida de los insectos y de artefactos preindustriales como arcos y flechas, y puentes de cuerda fabricados con materiales de construcción sintéticos.

En su entrevista con la crítica Carla Lonzi, publicada por primera vez en 1967, en la que el artista ofrecía una de las reflexiones de mayor alcance y más incisiva sobre los problemas de la escultura del periodo, Pascali insistía en la necesidad de evitar hacer obras *de peso* señalando que el proceso de creación artística debería parecerse más al juego que a cualquier otra cosa, y en algún momento llegaba a afirmar que la obra a la que él aspiraba serían tan insustancial y ligera como una pompa de jabón²¹.

No obstante, no renunciaba a la idea de la escultura ni a la herencia que asociaba a ella, pues usaba el término *esculturas simuladas* no solo para designar una serie específica de obras sino también para caracterizar en general el estatus paradójico del tipo de obra que él mismo producía: “Preteniendo hacer esculturas, pero no se convierten en las esculturas que pretenden (simulan) ser; quiero que sean algo ligero, quiero que sean lo que son, algo que no explica nada, así las hago y eso es lo que ocurre”²².

El término *simulado* sugiere un irreverente desdén hacia el peso cultural y estético de la escultura aunque sigue aludiendo a él (un peso que a Pascali le parecía absurdo e imposible de tomar en serio, a pesar de que aún se sentía atado a él a causa de su situación histórica como artista italiano)²³. El término también evidencia una compulsión paradójica por parte de Pascali de producir un arte despojado de la considerable presunción de la escultura tradicional pero que, al mismo tiempo, siga poseyendo algún peso escultórico. Desde el punto de vista de Pascali, producir objetos escultóricos que de algún modo resulten convincentes en un contexto como el actual requiere un difícil ejercicio de equilibrio entre el compromiso activo y el firme distanciamiento, entre la voluntad de crear algo realmente convincente y la conciencia de que uno finge constantemente lograrlo.

Como Pistoletto, a quién de hecho citaba en una ocasión al respecto, Pascali asumía que la li-



Pino Pascali, *Baco da setola*, 1968. Colección privada Leggeri.
Pino Pascali, *Baco da setola*, 1968. Cortesía Valentina Bonomo.

Pino Pascali, *Tre bachi da setola*, 1968. Colección Pasquale Leccese, Le Case D'Arte, Milán.
Pino Pascali, *Baco da setola*, 1968. Cortesía Gino Battista, Treggiano.

Giuseppe Penone, *Soffio di creta H*, 1978. Castello di Rivoli Museo D'Arte Contemporanea, Rivoli - Turín. Depósito de larga duración-Fondazione Marco Rivetti.



Alighiero Boetti: en la parte derecha, *Sedia y Scala*, ambas de 1966. A la izquierda, *Rotolo di cartone ondulato*, 1966. ©2007 Artists Rights

Society (ARS) Nueva York/SIAE, Roma. Cortesía de la Fondazione Torino Musei.



beración de la obra de arte estaba motivada sobre todo por la necesidad de evitar quedar atrapado en un estilo singular. Según él, cuando la obra de un artista adquiriría una personalidad completamente identificable se convertía en un “mito, a pesar de que, por el contrario, idealmente todo debería mantenerse abierto y liberado de cualquier compromiso”²⁴.

En el caso de Pascali, el reconocimiento de este imperativo no era solo una cuestión de permitir la contingencia ni de abandonar alegremente la obra una vez se había terminado y su momento de inmediatez se había desvanecido para empezar desde cero, sino más bien de colocarse en una posición más negativa donde uno pudiera sentirse alienado de, e incluso rechazado por, la obra terminada. Como él mismo lo expresó en un poema satírico que escribió para una exposición de 1966, estaba atrapado en un síndrome del que no podía escapar. Se imaginaba a sí mismo como una serpiente que cambia y se despoja constantemente de sus pieles, y escribía: “Lo que he hecho ahora es lo que me repelerá en adelante”²⁵. La inmovilidad de la obra que, al menos materialmente, no podía sufrir ningún cambio una vez terminada era insuperable; la obra misma no podía liberarse de las reificaciones que se le imponían en cuanto quedaba inscrita en el ámbito del mundo del arte.

Para Pascali, como para Pistoletto, la liberación tenía más que ver con la autodefinición del artista que

con la definición de la obra de arte. En sus palabras, la práctica de dejar abierta la obra a diferentes posibilidades le permitía al artista “no angustiarse con la imagen predeterminada de sí mismo”²⁶. Al mismo tiempo, el proceso de reinventarse a uno mismo y al propio arte constantemente no era para Pascali la forma indiscutible de liberación que creía Pistoletto, era más arriesgada, dialéctica, compleja y estaba más cargada de negación.

Según Pascali, lo que permitía dejar atrás la trampa del “culto a la personalidad” que “nunca cambia”, a la que estaba sujeto el artista, como cualquier personaje de la cultura, era el hecho real de que “la personalidad de cada persona no existe: se construye y destruye según nuestro deseo de aniquilación o de reconstrucción”.

Para el artista el imperativo no era “la absoluta aniquilación sino [...] deshacerse de facetas que ya se han agotado y resultan inútiles”. Esta aniquilación y reconstrucción, seguía explicando el artista, no solo afectaba a los procesos artísticos sino también a los procesos de trabajo de la industria moderna: “Se trata esencialmente de la misma técnica que usan los industriales: descartan lo que está pasado de moda y crean novedades”. Pascali sugería así que la clave para rechazar la reificación de la obra de arte y del artista, dos fenómenos endémicos de la cultura artística moderna, consistía en desarro-

llar los mismos procesos básicos mediante los que operaba el capitalismo moderno. Al dar rienda suelta a las fantasías y las aspiraciones artísticas que estos procesos generaban, paradójicamente se abría la perspectiva de alguna forma de liberación de las incansables reificaciones con las que esos procesos amenazaban a la obra de arte.

El tono de Pascali, desenfadado, casi cómico y pragmático, aspira a subvertir la gravedad con la que suelen hacerse estas declaraciones de intenciones, como muestra uno de sus comentarios: “¿Por qué no autodestruirse y recrearse a partir de distintos moldes cambiándolos siempre, negarse a ser idéntico porque uno no quiere serlo?”²⁷. Pascali señaló socarronamente las paradojas que había descubierto cuando, al reinventarse constantemente como artista y alienarse de la obra terminada, advirtió que la obra del pasado, al cobrar una existencia objetiva y ser el objeto de un cierto reconocimiento por parte de los otros, también le proporcionaba una confirmación “de que cuando se ha dicho y hecho todo, realmente existo”²⁸.

¿Qué tipo de mundo es el que desvela la obra de Pascali? Es efectivamente un mundo heterogéneo. Al examinar algunas obras de los distintos periodos de su carrera, como un gran cañón verde, la esquemática silueta de un animal de su escultura en el suelo perteneciente a su serie *Finte sculpture* y algunos de sus coloridos gusanos hechos a partir de las cerdas de pinceles industriales retorciéndose



Sobre estas líneas, Claes Oldenburg, *Giant Soft Fan*, 1966-1967. MoMA, Nueva York.

©2012. Digital Image, The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia.

en el suelo o por las paredes de una galería, el espectador difícilmente podría caracterizar una única visión artística como el común origen de todos esos objetos tan variados y dispares²⁹. En el contexto del conjunto de obras en el que se inscribía cada una de estas piezas, no obstante, resulta evidente que algunas formas de realidad y algunos aspectos específicos de un imaginario cultural moderno son comunes a todas ellas.

La serie de armas y artillería que el artista expuso en 1966 y que incluían un misil llamado *Colomba della pace* (Paloma de la paz), montado sobre el cual Pascali se sacó una fotografía que recordaba a la última escena de la película de Kubrick *Dr. Stangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964)³⁰, aludía claramente no solo a la alarmante realidad de la época y a los recuerdos de la reciente Segunda Guerra Mundial (que, para un italiano nacido en 1935 habrían sido

muy vívidos), sino también a la amenaza de la reciente crisis de los misiles en Cuba y a la conciencia de la campaña, cada vez más intensa y controvertida, del ejército norteamericano en Vietnam, que en esos días había llevado a bombardear Vietnam del Norte³¹.

Al mismo tiempo, como modelos disfuncionales, (la pieza titulada *Cannone Bella Ciao* (Cañón Bella Ciao) tenía un accesorio en el morro que se deslizaba perpendicularmente a la trayectoria de cualquier misil que pudiera intentar disparar), no debían tomarse literalmente como armas reales, sino que eran más bien juguetes infantiles, así como también artificiales obras de arte o *esculturas*. Pascali insistió en que los había diseñado tanto para que “parecieran cañones” como para que “parecieran esculturas”, de modo que su paradójico estatus no solo los convertía en objetos inquietantes sino que también socavaba la grandiosidad que

habrían tenido como meras obras de arte o como meras armas reales. “Me parece una idea genial”, apuntaba, “poner un cañón en un espacio reservado a los escultores, que realmente sea posible ponerlos en un sitio como éste, considerado sagrado pero tan fraudulento”³².

Con la serie de animales, las obras que él denominaba *falsas esculturas*, el carácter de las referencias era muy distinto, pues eran *realidades* que formaban parte del imaginario cultural popular de la época. Los animales exóticos representados, jirafas, rinocerontes, ballenas, delfines, así como tiburones y dinosaurios, eran los mismos que formaban el bestiario de los libros de animales infantiles y que constituían el espectáculo que ofrecían los zoológicos y los museos de Historia Natural.

En estas esculturas falsas o simuladas la naturaleza era una fantasía cultural evidente, pues se trataba de criaturas que existían en la imaginación infantil, tan reales como desprovistas de sustancia, salvajes, exóticas y rigurosamente domesticadas, que inquietaban (aunque de distinta forma) tanto a la mente adulta como a la del niño.

Las siguientes obras ofrecen una selección de imágenes de fenómenos naturales mucho más heterogénea, y en su mayor parte están hechas de pedazos de materiales sintéticos modernos fabricados industrialmente. A menudo advertimos una fusión literal, un poco desconcertante y asimismo cómica, de la textura y el tacto de los componentes artificiales de la obra y la sustancia de los elementos naturales representados.

Hay campos arados que consisten en tiras cubiertas de tierra de la ondulada uralita hecha de asbesto, irrigadas gracias a unos canales hechos con bandejas llanas de aluminio llenas de agua teñida de azul con anilina; ríos y mares que, como estos canales de riego, cobran la forma de contenedores de metal llenos de agua teñida de azul; insectos como la gigantesca araña de seis patas, en vez de ocho, de una brillante fibra acrílica azul, llamada *Vedova blu* (Viuda azul) para aludir burlonamente a la imagen convencional de la célebre araña llamada viuda negra. Gusanos de seda con sus erizadas fibras artificiales, coloridas y de gran calidad industrial; lianas tropicales y puentes de cuerda hechos a partir de grandes cantidades de fibra metálica atadas en torno a un alambre metálico y artefactos alusivos a obras tan célebres como la *Odisea* de Homero y las *Fábulas* de Esopo.

La capacidad de estas obras en cuanto representaciones consiste en mostrar un inventario de imágenes convencionales que circulan inadvertidamente a través de los relatos de aventuras, las revistas ilustradas, las películas y otras formas de entretenimiento, imágenes que forman una suerte de inconsciente del imaginario del periodo, pues gracias precisamente a su banalidad o a su universalidad no se les presta una atención especial.

Las referencias son bastante heterogéneas, pues abarcan desde las películas de Tarzán hasta los libros de cómic y desde las versiones infantiles de la mitología clásica hasta los elementos genéricos de la naturaleza y del campo (los ríos, el mar, los campos cobran un aspecto industrial a causa de los regulares surcos y los canales de riego geométricamente alineados, hasta el punto de que las herramientas elementales de la agricultura parecen primitivos objetos de madera).

La materialidad de estas obras en cuanto objetos constituye una naturaleza inusual, a menudo producida industrialmente, y absurda, que en su condición

sintética parece paradójicamente de una realidad muy vívida y fascinante. Las mercancías estandarizadas, comunes, por lo general de mala calidad, cobran apariencia de objetos naturales, mientras que la naturaleza cobra el aspecto de lo que eran antes los materiales sintéticos de última generación.

Ello indica tanto las específicas preocupaciones en torno a la pérdida de contacto con el campo que causó la expansión urbana e industrial en la Italia de la época como la omnipresente erosión de lo natural (y de las imágenes de lo natural) en el mundo industrial, y el creciente sentido de la industria como una segunda naturaleza en la cultura moderna. Pero todo ello se plantea en clave cómica, a través de obras que son a un tiempo insignificantes e inquietantemente significativas.

Entre sus contemporáneos, Pascali destacaba a Claes Oldenburg como un artista cuya obra sacaba a la luz una realidad que a él le parecía más contundente y conmovedora que la de ninguno de los grandes maestros antiguos, como Miguel Ángel. Le parecía que Oldenburg lo había conseguido produciendo diferentes tipos de objetos artísticos y “modificando las reglas para crear un objeto desde dentro”³³.

Aunque la imaginería en la obra de Oldenburg de mediados de la década de 1960 era muy distinta a la de Pascali, y representaba lo que se consideraba el mundo de los productos de consumo masivo característicamente norteamericano y de los accesorios del hogar y de la imaginería publicitaria, existían afinidades significativas entre los proyectos de ambos artistas.

Oldenburg también aspiraba a realizar una obra que consiguiera desembarazarse de la carga estética que abrumaba al objeto escultórico moderno y que planteara un claro compromiso con lo aparentemente insignificante y cotidiano, pero que al mismo tiempo estuviera investido de algún contenido y presencia. Como Pascali, era perfectamente consciente de la naturaleza paradójica de semejante proyecto y planteaba sus preocupaciones al respecto con un ingenio y una elocuencia considerables.

En una entrevista que le hizo en 1967 Lonzi a Pascali, el artista había hablado detenidamente de hasta qué punto él se encontraba en una situación diferente a la de sus contemporáneos norteamericanos, puesto que la sociedad norteamericana era más moderna técnicamente, de modo que, desde su punto de vista, se había creado una nueva naturaleza artificial, de plástico, o al menos el plástico era tan omnipresente que los artistas norteamericanos podían utilizarlo como material de un modo que no era comparable al uso entre los artistas europeos.

La cultura de consumo norteamericana, desde el punto de vista de Pascali, era tanto una fantasía que lo atraía como algo que lo disuadía. Consideraba que él se encontraba en una posición ambivalente, pues parecía vivir en una especie de *vacuum* o de vacío. Como comentó en una ocasión con algo de melancolía y contundencia: “Lo que veo ya no me pertenece. Nada me pertenece: ni lo que tengo ni lo que los norteamericanos tienen”. Al mismo tiempo, seguía intentando crear una “multitud de pompas de jabón”.

Oldenburg, para Pascali, parecía en cambio inmerso en una cultura, ésa que actualmente llamamos *cultura del consumo*, que le permitía crear una obra casi sin reflexión en que desprendía el mismo aroma que la estructura de aquella nueva *civilización técnicamente avanzada*³⁴.

Sin embargo, la relación de Oldenburg con los objetos *fetichizados* y el *fabuloso placer* de la cul-

“Imito objetos hechos sin la intención de ser arte, que tienen el encanto funcional contemporáneo” C. Oldenburg

tura de consumo norteamericana era a su modo tan compleja y ambivalente como la de Pascali³⁵. Oldenburg no se veía en absoluto motivado por el simple deseo de interpretar aquellas realidades como algo inmediatamente presente. Observaba las cotidianas *imágenes enlatadas* de la *naturaleza urbana* en parte como una forma de liberar su obra del peso muerto de un arte culto reificado³⁶.

Las notas que tomó en 1961-1962 y que publicó en el libro *Store Days* en 1967 dan una clara idea de ello, además de mostrar hasta qué punto compartía algunas preocupaciones fundamentales con algunos artistas del *arte povera* como Pistoletto y Pascali. Se esforzaba en explicar que su presunta *imitación ingenua* no era en absoluto inconsciente, y confesaba que le preocupaba lo mismo que a los dos artistas italianos, a saber, liberar al objeto de arte: “No se trata de falta de imaginación o de que quiera decir algo sobre la vida cotidiana. Imito [...] objetos hechos sin la intención de ser *arte* y que ingenuamente contienen un encanto funcional contemporáneo [...] No quiero convertirlos en *arte* [...] Si los altero, cosa que hago habitualmente, no es para hacer *arte* ni para expresarme a mí mismo”.

También compartía con Pistoletto la preocupación por aislar los *estímulos perceptuales e intelectuales* inmediatos de cada momento: “He querido representar mi conciencia en relación con los objetos reales en el momento en que los percibo”³⁷.

Los primeros objetos que Oldenburg produjo después de su primera serie, eminentemente pictórica, para la exposición de *Street* en 1960 y la de principios de 1961 titulada *Store* fueron obras de gran formato sobre comida, que pronto se convirtieron en las obras más pequeñas y elaboradas sobre comida que mostró en París en 1964. En 1963-1964 realizó una serie de obras sobre el mobiliario doméstico, sobre todo de dormitorios y baños, a la que le siguió otra, concebida de forma menos sistemática, sobre objetos domésticos eléctricos o mecánicos a mediados de la década de 1960, la mayoría de ellos blandos, que a su vez condujeron a una serie de dibujos con propuestas para monumentos en espacios públicos que consistían en imágenes de aquellos objetos domésticos ampliados a gran escala³⁸.

Pero ¿cuáles eran los mundos específicos, más allá del mundo del arte, a los que se aludía, además de la obvia referencia al mundo del consumo doméstico en Norteamérica y a sus triviales obje-

tos y muebles? Una indicación particularmente sugestiva de las múltiples asociaciones que evocaban aquellas obras puede encontrarse en un comentario que hizo un amigo de Oldenburg, el artista sueco Öyvind Fahlström, al escribir sobre la exposición que Oldenburg hizo en Estocolmo en el año 1966. Fahlström sugería que los primeros objetos en papel maché y los relieves de *The Street* y de *Store* en 1961: “... Nos cuentan algo sobre el decadente, bullicioso y frenético este de Nueva York, puertorriqueño y eslavo. Estas inmensas obras de mobiliario aluden a los americanos (blancos) de la Costa Oeste, la mentalidad franca, ingenua de Los Ángeles y Hollywood. Los exquisitos objetos franceses son los más pequeños que ha hecho el artista, como sibaritas austeros, sobrios y más bien maniáticos. Los objetos recientes de tamaño medio y de Nueva York han emergido, con el artista, de los suburbios; como la común nueva *jet-set* burguesa de las fiestas y las vistas privadas son ligeramente displicentes o rollizas y optimistas”³⁹.

Aunque la asociación de objetos como un gigantesco ventilador con la *común jet-set burguesa* no parece muy atinada, las connotaciones de clase aludirían más bien al interior de Norteamérica, posiblemente más a contextos suburbanos que metropolitanos, Fahlström sí acierta al especular sobre la forma en que los distintos tamaños de las obras de Oldenburg podrían aludir a los diversos medios sociales y a sus respectivas connotaciones de clase, cuestionando la mitología que las rodea en cuanto parte de un sistema de consumo relativamente universal y sin clases. El propio Oldenburg era consciente de estas asociaciones específicas y sensible a las acusaciones de haber abandonado el antiguo e intrépido medio del Lower East Side al realizar en Los Ángeles, en 1963, *Bedroom Ensemble*⁴⁰.

La obra objetual de Oldenburg a partir de la segunda mitad de la década de 1960 es heterogénea y se agrupa formando constelaciones de sentido y asociaciones. Al examinar algunas de sus exposiciones de la década de 1960, como las célebres instalaciones en *Store* del año 1961 y 1962, o las posteriores exposiciones donde presentó sus dormitorios y baños, el artista reivindicaba que concebía cada muestra como la reunión de un conjunto de objetos que idealmente debían estar juntos, aunque la venta de obras individuales a los museos y los coleccionistas desechara esta posibilidad. “Cuando, más tarde, uno visita un museo”, explicaba, “solo encuentra fragmentos, *souvenirs*. Uno empieza un relato pero descubre que falta la continuación”⁴¹.

Un conjunto de este tipo particularmente interesante, más por cuanto no constituye ninguna categoría genérica de objeto directamente reconocible, fue la exposición de Oldenburg en la galería Sidney Janis de Nueva York en 1967. En ella se encontraba una colilla gigante de cigarrillo en un cenicero, un ventilador blando colosal, una tubería blanda y un gigantesco envase blando de *ketchup* rebosando tomate⁴².

Si consideramos esta exposición junto con sus proyectos de monumentos del mismo periodo, por ejemplo la propuesta de instalar un ventilador gigante en el lugar donde se encuentra la Estatua de la Libertad en Beddoes Island (1967), este conjunto de objetos saca a la luz un mundo de consumo ligeramente alterado, de objetos de consumo residuales, desechados, gastados, un mundo donde el aire viciado requiere renovarse y circular, un mundo que se presenta cómicamente, sin más, como parte de un sensato y común punto de vista sobre el estado de las cosas⁴³.

De un modo similar, su propuesta de sustituir la Estatua de la Libertad por un electrodoméstico como un ventilador eléctrico colosal que moviera el aire tenía una dimensión irónica que hacía que la provocativa sustitución pareciera prácticamente intrascendente.

Asimismo, en el caso de los accesorios blandos domésticos también se sugiere una fusión mutante, aunque extrañamente hermosa, entre lo absolutamente artificial o mecánico y lo orgánico o natural que recuerda la fusión, ligeramente distinta, de la artificialidad industrial y la naturaleza en Pascali.

En ambos se advierte una subversión deliberada y parcialmente irónica de la convencional actitud *burguesa* de privilegiar la naturaleza, y del entusiasmo vanguardista por la pureza de la construcción, en la que el absurdo atractivo de lo ostensiblemente sintético deviene indiscernible del atractivo de lo natural. Oldenburg caracterizaba su particular subversión de los valores estéticos convencionales como sigue: “La naturaleza urbana aparece en imágenes enlatadas, una especie de naturaleza tridimensional en un supermercado. La Tierra-Naturaleza aparece en las condiciones: los materiales, el tiempo, las energías y las fuerzas. Algunas obras muestran el choque (la unión) de ambas. Al sustituir los muros duros por los blandos, en mis copias de los objetos de la naturaleza urbana, acelero la acción de la Tierra-Naturaleza, y hago a los objetos de

la naturaleza urbana más vulnerables, licuo los muros del palacio”⁴⁴.

El recorrido que hizo Oldenburg al final de su carrera, como Pistoletto y Boetti, sugiere que hacia finales de la década de 1960 las posibilidades más fértiles de esta informal producción de objetos y de sus estrategias para liberar a la obra de arte de la carga estética y cultural del arte moderno habían hecho su camino y ya no interpelaban con tanta urgencia a las nuevas circunstancias políticas de la época.

Ello no implica afirmar que la estrategia quedara superada y se convirtiera en irrelevante a largo plazo. Por el contrario, el paradójico compromiso con un distanciamiento espontáneo y con las posibilidades contingentes, así como la fascinación por lo cómico, lo absurdo y lo aparentemente insignificante, siguió constituyendo una estrategia productiva y necesaria en el arte de finales del siglo XX. No obstante, desde el punto de vista histórico, la cuestión es que en el contexto de mayor agitación política, social y económica de finales de la década de 1960 y principios de la década de los setenta, una época de lo que para Marx hubiera sido la intensificación de la lucha de clases, esta estrategia dejó de resultar tan convincente como había sido en las circunstancias diferentes, políticamente menos inestables, de la primera mitad de la década, cuando la experimentación floreció como una base para desestabilizar las formas imperantes de ver y representar las cosas.

Empezaron a parecer necesarios otros tipos de estrategias, entre ellas, para un buen número de artistas, el abandono de las manifestaciones artísticas radicales en favor de una implicación directa en el activismo político, un giro que anticipaba el cambio de rumbo marcado por la Internacional Situacionista a principios de 1960 y que definió el patrón que adoptarían más tarde muchas figuras destacadas asociadas al *arte povera*, como el artista Piero Gilardi y Carla Lonzi (una pieza clave en la realización de la entrevista de Pascali que hemos comentado en este artículo).

Quienes prosiguieron con la experimentación artística a menudo asumieron que la tarea exigía una negación más sistemática de la estética, así como una comprensión más política tanto de los parámetros sintácticos y semióticos como de los límites del arte⁴⁵. Ése fue el momento del conceptualismo, que durante un tiempo desplazó la fascinación por la absurda heterogeneidad de las imágenes y los objetos no artísticos. ✧

Alex Potts es profesor de Historia del Arte por la Universidad de Michigan y uno de los más reputados especialistas en escultura moderna. *OCTOBER*, primavera 2008, n.º 124, pp. 169-189. ©2008 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.

- 1 Michelangelo Pistoletto, *A Minus Artist*, Florencia: Hopeful Monster, 1988, p. 14.
- 2 Anna D'Elia (ed.), *Pino Pascali*, Roma y Bari: Editori Laterza, 1983, p. 64.
- 3 Un síntoma de este cambio de perspectiva fue la excelente exposición de *arte povera* que organizó la Tate Modern y el Walker Art Center en 2001. El catálogo, editado por Richard Flood y Frances Morris, *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, Minneapolis: Walker Art Center, 2001, sigue siendo hasta la fecha el que ofrece una perspectiva más amplia de la obra de los artistas italianos del *arte povera* en el periodo decisivo de mediados y finales de la década de 1960.
- 4 Este artículo surge de una charla, “Objetos negativos”, que di en la Universidad de Michigan en 2002. Le debo mucho a las charlas con Christopher G. Bennett y a sus investigaciones para su tesis, *Boetti and Pascali: Revisiting Arte Povera Through Two Case Studies*, Universidad de Michigan, 2008.
- 5 Una crítica particularmente interesante de la teoría de Celant sobre el *arte povera* la ofrece Claire Gilman en su artículo “Reconsidering Arte Povera”, en *Arte Povera: Selections from the Sonnabend Collection*, Nueva York: Wallach Art Gallery, 2001, y en el capítulo introductorio de su tesis, *Arte Povera's Theater: Artifice and Anti-Modernism in Italian Art of the 1960s*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 2006.
- 6 El ensayo “Los objetos de signo negativo” y dos ensayos que Pistoletto escribió durante el año siguiente, en los que desarrollaba más sus ideas, “Las últimas palabras célebres” y “Entre” se encuentran en Pistoletto, *A Minus Artist*, pp. 12-14, 17-20, 27.
- 7 Pistoletto, *A Minus Artist*, p. 19.
- 8 A Celant le interesaba inicialmente la idea, o la fantasía, de un acto artístico que en su profunda inmediatez estaría absolutamente liberado del peso muerto de la cultura del que el artista intentaba liberarse. El planteamiento de Pistoletto de este espíritu anárquico es más sugerente en la medida en que ve al artista como alguien que tiene que negar el acto de autopoiesis implícito en cualquier manifestación artística, por liberada que se considere.
- 9 Pistoletto, *A Minus Artist*, p. 22.
- 10 Las imágenes de *Oggetti in meno* a las que se alude en este artículo pueden encontrarse en *Zero to Infinity* (pp. 305, 309-313) y en el más exhaustivo análisis *Michelangelo Pistoletto*, Niza: MAMAC, 2007.
- 11 En este sentido sus *Oggetti in meno* difieren de la obra sobre los *estilos de vida* de artistas contemporáneos como Andrea Zittel. Para una reflexión interesante sobre las complejidades implícitas en *Oggetti in meno* de Pistoletto, véase el importante estudio de Briony Fer sobre la dimensión temporal de la constitución aparentemente provisional y azarosa del objeto en la obra de Boetti y Pistoletto de la década de 1960, *The Infinite Line: Re-making Art After Modernism*, New Haven y Londres: Yale University Press, 2004, pp. 163-187.
- 12 Una fotografía de la instalación puede verse en *Zero to Infinity*, p. 68.
- 13 *Catata* (1966); Ida Gianelli (ed.), *Arte Povera in Collezione*, Milán: Edizioni Charta, 2000, pp. 116-117.
- 14 Véase la declaración de Boetti en 1967 publicada en Carolyn Christov-Bakargiev (ed.), *Arte Povera*, Londres: Phaidon Press, 1999, p. 237.
- 15 *Zero to Infinity*, p. 191, de unas declaraciones del artista publicadas en 1967.
- 16 *Ibid.*
- 17 Jean-Christophe Ammann (ed.), *Alighiero Boetti 1965-1994*, Milán: Mazzotta, 1996, p. 200.
- 18 *Zero to Infinity*, p. 188. La entrevista se publicó por primera vez en 1973.
- 19 *Ibid.*, p. 200.
- 20 *Ibid.*, p. 190.
- 21 *Pino Pascali*, Otterlo: Rijksmuseum Kröller-Müller, 1991, pp. 9, 17. Una versión ligeramente abreviada de la entrevista con Carla Lonzi, publicada originalmente en *Marcatrè* en 1967, se encuentra reproducida en Jon Wood, David Hulks y Alex Potts (eds.), *Modern Sculpture Reader*, Leeds: Henry Moore Institute, 2007, pp. 241-253.
- 22 *Pino Pascali* (1991), p. 17; véase también pp. 11, 16; y *Pino Pascali* (1983), p. 65 (declaraciones de 1966).
- 23 *Pino Pascali* (1991), p. 16.
- 24 *Pino Pascali* (1983), p. 65 (declaraciones de 1968).
- 25 *Pino Pascali* (1983), p. 64 (1966); véase también *Pino Pascali* (1991), p. 11.
- 26 *Pino Pascali* (1991), p. 13.
- 27 *Ibid.*, p. 14.
- 28 *Ibid.*, p. 11.
- 29 La reproducción más completa de *Finte sculture de Pascali* se encuentra en *Pascali* (1983).
- 30 En España la película se conoce con el título *Teléfono rojo, volamos hacia Moscú*. (N. de la T.)
- 31 *Zero to Infinity*, pp. 70, 71, 285.
- 32 *Pino Pascali* (1991), pp. 12, 17.
- 33 *Ibid.*, p. 21.
- 34 *Ibid.*, pp. 16, 17.
- 35 Las expresiones proceden de un análisis sobre los objetos de Oldenburg realizado por el artista sueco Öyvind Fahlström a propósito de la exposición que Oldenburg hizo en 1966 en Estocolmo, “Object-making”, *Studio International* 172, 881 (diciembre de 1966), pp. 328-329.
- 36 *Claes Oldenburg*, Londres: Arts Council of Great Britain, 1970, p. 8.
- 37 *Store Days. Documents from the Store (1961) and Ray Gun Theater (1962)*, selección de Claes Oldenburg y Emmett Williams, Nueva York: Something Else Press, 1967, pp. 48, 81.
- 38 Un relato exhaustivo de los inicios de la carrera artística de Oldenburg puede encontrarse en Barbara Rose, *Claes Oldenburg*, Nueva York: Museum of Modern Art, 1970.
- 39 Fahlström, “Object Making”, p. 329.
- 40 Véase el comentario de 1969 citado en Rose, *Oldenburg*, p. 94.
- 41 *Oldenburg*, pp. 7-8.
- 42 Un dibujo de Oldenburg para la instalación puede verse en sus *Notes in Hand*, Nueva York: Petersburg Press, 1971, n.º 25.
- 43 Claes Oldenburg, *Proposed Colossal Monument: Fan in the Place of the Statue of Liberty, Beddoes Island*, 1967, dibujo, Basilea: Öffentliche Kunstsammlungen.
- 44 *Oldenburg*, p. 8.
- 45 En Christov-Bakargiev, *Arte povera*, p. 282, Piero Gilardi ofrece un relato retrospectivo (en 1982) sobre su respuesta a la situación política. En él, resume su carrera como artista. Carla Lonzi, tras publicar su libro *Autoritratto* (1969), una compilación creativa de declaraciones de artistas a los que ella había entrevistado, abandonó la crítica de arte y se consagró a la política feminista. Véase Judith Russi Kirshner, “Voices and Images of Italian Feminism”, en Cornelia Butler y Lisa Gabrielle Mark (eds.), *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007, pp. 393-396.

El Documento y la Vanguardia. Notas en torno al 68 y el cine

Bajo el influjo de Dziga Vertov, el cine latinoamericano desarrolló a partir del 68 una ardorosa travesía por la vanguardia revolucionaria. *Por María Luisa Ortega*

Junio de 1968, IV Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro (Italia). Una delegación de estudiantes romanos encabezada por el cineasta Marco Bellocchio irrumpe en el inicio del certamen con el fin de paralizarlo y transformarlo en asamblea permanente, al socaire de la ocupación, el mes anterior, del Festival de Cannes por un grupo de críticos, cineastas y estudiantes en nombre de los Estados Generales del Cine Francés, constituidos el 17 de mayo. El Movimiento Studentesco presenta, en ese contexto, un documento inspirado por la redacción de la revista cinematográfica *Ombre Rosse*, cuyos presupuestos teóricos y políticos supondrán el punto de partida de los grupos de cine militante italianos y europeos. En él se propugna un cine político revolucionario que no puede ser sino didáctico, y un concepto de filme entendido como “una acción, un hecho político realizado con los medios cinematográficos”. El manifiesto introducía tan solo una cita: “Toda actividad intelectual que no sirva a la lucha por la Liberación Nacional es digerida fácilmente por el enemigo y absorbida por el gran pozo negro que es la cultura del Sistema. Nuestro compromiso como hombres de cine, y como tales en un país en estado de dependencia, no se rebaja a compromisos con la Cultura Universal, ni con el Arte, ni con el Hombre en abstracto. Antes que nada, nosotros nos sentimos comprometidos con la liberación de nuestra patria y del hombre en concreto, que en este caso es el argentino y el latinoamericano”.

Estas palabras estaban tomadas del texto con el que Fernando Ezequiel Solanas y Octavio Getino, fundadores del colectivo Cine Liberación, presentaban su primera realización, *La hora de los hornos. Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación* (Argentina, 1966-1968). El filme, un ambicioso documental tripartito con tratamiento formal, temáticas y objetivos diferenciados en cada una de sus partes (*Neocolonialismo y violencia, Acto para la liberación; Notas, testimonios y debate sobre las recientes luchas de liberación del pueblo argentino y Violencia y liberación*), y cuya duración total superaba las cuatro horas,

estaba llamado a convertirse en el modelo para el cine militante mundial que pugnaba por actualizar y reinventar la vanguardia en toda su complejidad. Sus autores lo presentaban como el primer filme-ensayo argentino y como *un acto, antes que un filme*, definiciones que adquirirían sentido en los flujos que conectan su factura filmica y las dinámicas de circulación y exhibición movilizadas en torno a él con sus objetivos políticos. Su andadura internacional comenzaba en aquella convulsa y propicia edición del Festival de Pesaro, convertido ya en el principal foro del cine político internacional, de los nuevos cines nacionales y, particularmente, de las cinematografías de Asia, África y América Latina.

Desde sus primeras proyecciones, *La hora de los hornos* será percibida como ejemplar por su insociable articulación entre el lenguaje experimental y el proyecto político, recepción que será teóricamente sancionada por el análisis de Robert Stam en un artículo ya clásico, a la sazón titulado “La hora de los hornos y las dos vanguardias”. Las referencias reiteradas a la convergencia entre dos

La hora de los hornos fue el primer filme-acto argentino y comenzó su andadura en el Festival de Pesaro en el 68

instancias diferenciadas (formal y política) eran un claro síntoma de la progresiva erosión experimentada por el concepto de vanguardia, en especial en el ámbito cinematográfico, a la postre confundido con el modernismo estético-formal o circunscrito a lo experimental. Pero si, como rotundamente afirma François Albera, la vanguardia debe entenderse como una toma de posición en el campo artístico que entraña “una política interna del campo (lucha por conseguir la hegemonía en él) y externa (por estar vinculada a un proyecto de cuestionamiento de la sociedad)”, *La hora de los hornos*, y las posiciones del cine militante latinoamericano de los sesenta y los setenta en su conjunto, serían exponentes de la vanguardia sin plural posible. Paradójicamente, o quizás consecuentemente con lo que apuntábamos, las obras más emblemáticas del cine latinoamericano del periodo fueron saludadas y alabadas por la crítica y la academia europea, desde entonces hasta nuestros días, precisamente por los rasgos que las emparentaban con las búsquedas formales modernistas de las nuevas *olas* de este lado del Atlántico (quiebra de los parámetros de la representación clásica, autorreflexividad, subjetividad, irrupción del alea, etc.). Con ello quedaba desdibujado el indisoluble vínculo en sus prácticas entre las políticas de acción y representación, su posición de vanguardia: imposible pensar la forma sino en relación con la conquista de los públicos nacionales, de “las mayorías que deben liberarse”, de la acción en el espacio social y, por ende, de la relación con los medios de comunicación en la disputa por las masas. El manifiesto del movimiento estudiantil italiano era explícito al respecto, y el párrafo que seguía a la cita de Solanas participaba de la posición ejemplificada por la nutrida delegación latinoamericana en Pesaro, con los cineastas cubanos a la cabeza: “En la medida en que no se propongan el problema de la perspectiva de su relación con las masas, todas las vanguardias artísticas desarrollan una función objetivamente reaccionaria, en particular si rechazan el considerar como revolucionaria la propuesta de la guerrilla en el cine”.

El tipo de filme que propugnaban los jóvenes italianos para este cine político revolucionario, eminentemente didáctico, usaría “diferentes materiales considerados como más funcionales al discurso (el documento, la apología, el análisis teórico, la cita, el cómic, la pantomima, el dibujo animado, el cine directo, etc.)”. Prácticamente todos estos elementos se encontraban en el filme de Cine Liberación, y en dicho repositorio de estrategias formales, intersticiales a la construcción y acción del discurso revolucionario, radicaba igualmente la mejor prueba de continuidad y reactualización de la vanguardia. A finales de la década de los años veinte, la vanguardia optó por el documento (*Documents* será el título elegido por George Bataille, Carl Einstein y Michel Leiris para su revista y para recusar al arte) y debatió el hecho (sobre todo lo harán los soviéticos del LEF y los cineastas del documento, Sfir Shub y Dziga Vertov). En el cine europeo, como afirmaría George Sadoul, “la corriente del *documentalismo*, que había aparecido junto con la abstracción alemana, con el *cine puro* o con el surrealismo francés, sustituiría a todas las demás tendencias”, evolución precipitada por la revelación soviética. Ahora, en los debates teóricos y las

prácticas revolucionarias del cine latinoamericano el lugar del documento, la prueba visual y sonora, el testimonio y, por extensión, la redefinición del cine documental volvían a ocupar un espacio privilegiado. “Cada imagen que documenta, testimonia, refuta, profundiza en la verdad de una situación es algo más que una imagen filmica o un hecho puramente artístico, se convierte en algo indigerible por el sistema”, afirman Solanas y Getino en su célebre y trascendente manifiesto *Hacia un tercer cine* (1969). El carácter irreductible de lo real lo convertía en fuerza subversiva contra el sistema. Por ello, la impronta documental será una señal de identidad característica, rastreada desde el *Cinema Novo* al nuevo cine latinoamericano en general. Las intersecciones entre el documental y la ficción desencadenarán algunas de las claves de su modernidad cinematográfica, principalmente las formas autorreflexivas, y la superación de las fronteras entre el cine documental y el cine de ficción serán reiterado llamamiento para forjar la nueva vanguardia cinematográfica.

El redescubrimiento generalizado de Dziga Vertov, adalid del cine no actuado y del documento arrancado, por sorpresa, a la realidad como pilar del programa constructivista sobre el que edificar, a un mismo tiempo, el cine y la sociedad revolucionarios, no fue casual, sino catalizador de la que se prometía como nueva vanguardia. Cuando Jean-Luc Godard decide dar el paso hacia un cine político, colectivista y de agitación al calor del Mayo Francés, lo hará bautizando al colectivo creado con Jean-Pierre Gorin con el alias artístico del soviético Denis Kaufman, no bajo la égida de Eisenstein, a quien tachó de burgués. Los colectivos europeos de cine militante se arrojarán a las calles para filmar *ciné-tracts*, *cinéjournales*, *newsreels*... Jean-Louis Comolli, como otros muchos, verá en el cine directo y sus cámaras ligeras el verdadero Cine-Ojo con el que soñaba Vertov (homenajeado en la expresión *cinéma-verité* que, breve y conflictivamente, nominó al directo), que ahora permitía al cine conquistar la palabra, *toda la palabra*, no solo las de las clases dominantes.

Para entonces, los cineastas latinoamericanos decretaban superada la fase de documentación de la miseria y el subdesarrollo reclamada por el argentino Fernando Birri en el conocido como Manifiesto de Santa Fe (1962). El cine directo había sido muy pronto discutido en el seno del ICAIC cubano y eran numerosas las voces en otros países americanos que lo impugnaban como insuficiente para la lucha antiimperialista y revolucionaria. Jorge Sanjinés afirmará en el Festival de Cine Documental de Mérida (Venezuela, 1968) que las imágenes documentales de la primera etapa del cine revolucionario (fase defensiva) habían ya cumplido su función, destinadas a las élites intelectuales y urbanas ignorantes de la realidad nacional y del pueblo; pero, “el pueblo sabe más del hambre que él sufre, del frío que pasa, que nosotros los cineastas, de modo que estas películas para el pueblo... significan poco”. Había llegado el momento de una etapa agresiva, ofensiva, que desenmascarase al imperialismo y señalara a los culpables. *La hora de los hornos* representaba esa nueva fase caracterizada por el dedo acusador, capaz además de modular su lenguaje en función de objetivos definidos conforme al perfil y posicionamiento del espectador. La primera parte, destinada a un público integrado por los intelectuales aún rescatables para la causa de la liberación nacional y para el circuito internacional, era concebida como el *gran martillo*, filme de propaganda en sentido estricto, llamado a traba-

La superación de las fronteras entre el cine documental y el de ficción será un llamamiento a forjar la nueva vanguardia cinematográfica

jar sobre la base emocional del espectador a través de un lenguaje experimental que integraba todas las estrategias características de la vanguardia a la soviética (*montage*, *collage*, metáforas y metonimias, *rótulos vertovianos*, uso contrapuntístico de la banda sonora, apropiaciones, citas y homenajes cinematográficos y textuales, insertos de todo tipo de documentos visuales: fotografía, cómic, pintura, publicidad...). En este contexto, el documento solo puede leerse en términos relacionales, derivados de la dialéctica entre destrucción y construcción que sus autores explicitaban en *Hacia un tercer cine*: “El cine de la revolución es simultáneamente un cine de destrucción y de construcción. Destrucción de la imagen que el neocolonialismo ha hecho de sí mismo y de nosotros. Construcción de una realidad palpante y viva, rescate de la verdad en cualquiera de sus expresiones”. La lógica de destrucción, asociada al desenmascaramiento, ejercida a través de la apropiación y el desmontaje/remontaje de documentos (léase deconstrucción de los discursos e iconos de la cultura e ideología dominantes a partir de la materialidad visual y sonora de sus productos) será la que alimente los mejores trabajos del más vertoviano de los cineastas latinoamericanos del periodo, el documentalista cubano Santiago Álvarez, que además demostraban cómo las mayorías podían ser interpeladas (emocional y cognitivamente) por un lenguaje canónicamente experimental indisoluble de la posición política. En la segunda y tercera parte de *La hora de los hornos*, la construcción, dentro y fuera de la pantalla, primaba sobre la destrucción. El discurso se tornaba frío, pausado, cognoscitivo. La obra se abría a la potencial incorporación de nuevos materiales aportados por combatientes de cualquier latitud, y también a la acción-reacción del público en la sala: la segunda parte se iniciaba con la pantalla en negro desafiando el estatuto del espectador cinematográfico mientras la voz increpaba: “No es un espectáculo, ni un filme, sino un acto”.

El metraje marcaba cesuras para la detención de la proyección e incitaba explícitamente a la actualización informativa y el debate entre los participantes en el filme-acto y las proyecciones acostumbraban a estar presididas por una pancarta que reproducía la frase de Frantz Fanon “El espectador es un cobarde o un traidor”.

Junto al montaje de archivos y exposición clásicos, el cine directo se incorporaba como aliado

ineludible del testimonio y la palabra silenciada por los medios. Guy Hennebelle se lamentaba de la forma excesiva en que el cine militante francés surgido del 68 había hecho uso del cine directo, en lugar de tomar como modelo a *La hora de los hornos*. Godard renegó de él tras el estrepitoso fracaso de colaboración en 1968 con los principales representantes del directo norteamericano (Leacock y Pennebaker), y las producciones del Grupo Dziga Vertov, de 1969, exhibirán rasgos homólogos al cine militante latinoamericano (*collages*, insertos, fotografías, dibujos, titulares de prensa...). En ambos casos, se sustituía la ingenuidad testimonial del documento directo por la violencia cognitivo-emocional propiciada por el *montage* de documentos heteróclitos.

Pero quizás la carencia en el colectivo francés de una política de posición a la vez interna y externa que determinara la inserción de las obras en un *contexto espectadorial concreto* o la pugna, aún utópica, por las mayorías (que sí se manifestaba en los discursos y las prácticas latinoamericanas) contribuirían no solo a la pronta disolución del proyecto, sino a la circunscripción de esta radical experiencia de vanguardia al ámbito experimental, a pesar de sus propósitos de acción en el espacio político.

En un territorio *liberado* como Cuba, la vanguardia (formal y política) y el documento pudieron conjugarse con mayor libertad, permitiéndose juegos que iban más allá de su potencial en la agitación, la acusación y la contrainformación, fuera el documento entendido bajo la forma del cine directo y el testimonio o la apropiación subversiva y/o la cita de objetos (auditivos, visuales, cinematográficos, impresos). *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), presente en la edición del Festival de Pesaro con la que iniciábamos estas páginas, representaba un inimitable ejemplo de los efectos, al mismo tiempo disruptivos y dialécticos, que el inserto del documento (imágenes, sonidos y secuencias documentales) ejercía en el relato ficcional, poniendo en crisis ambos estatutos en pos de una narrativa modernista revolucionaria. Una tensión que se explorará desde nuevas perspectivas en *De cierta manera* (Sara Gómez y Gutiérrez Alea, 1972). En torno al 68, año en que se conmemoraban los *Cien años de lucha contra el imperialismo*, otros filmes cubanos —como *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969) y *Hombres de mal tiempo* (Alejandro Sanderman, 1968)— mostraban los fructíferos caminos que abría la hibridación entre las estrategias del documental y la ficción. Pero la más lúcida, vibrante e irreverente conjunción entre el documento y la vanguardia producida en la Cuba de 1968 no pudo ser vista en Pesaro: *Coffea Arábica*, de Nicolás Guillén Landrián, una apuesta para explorar los límites de la experimentación formal en el seno del cine revolucionario que ponía al descubierto demasiadas fisuras e incertidumbres. Su posición de vanguardia excedía los límites de las políticas posibles en la revolución institucionalizada, precisamente porque la modernidad de sus formas era indisoluble de su modernidad política, una y otra, radicalmente revolucionarias. Hubiera excedido también los márgenes de las políticas posibles en la revolución soñada en aquella Europa del 68, pues *Coffea Arábica* no se mofaba de la revolución, como afirmaran quienes proscibieran la obra en Cuba, sino que lo hacía abierta y mordazmente de aquel didactismo que el Movimiento Studentesco reclamara para la vanguardia política y cinematográfica. ✧

La larga lucha por la insignificancia

De las limitaciones del realismo social de los 60 al eclecticismo que surgió después del 82, la narrativa española siempre mantuvo un raro parentesco con la vanguardia.

Por Ignacio Echevarría

En 1962 se publicó en España *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos. Esta novela, la primera y única que su autor alcanzó a publicar en vida, marca un punto de inflexión en el desarrollo de la narrativa española posterior a la Guerra Civil, dominada en aquel entonces por la estética realista. *Tiempo de silencio* incorporaba el instrumental crítico de la gran novela contemporánea y lo aplicaba tanto para zaherir la abotargada conciencia de una sociedad envilecida por el franquismo como para problematizar las formas ensayadas hasta entonces en la representación de esa misma sociedad. Una muerte prematura impidió a Martín Santos completar su proyecto de escribir una trilogía novelística que había de titularse, muy elocuentemente, *La destrucción de la España sagrada* (y de la que solo póstumamente, en 1975, se publicó una segunda parte inacabada: *Tiempo de destrucción*). Pero este mismo título —*La destrucción de la España sagrada*— parece haber actuado como consigna de una de las más representativas facciones de la vanguardia narrativa de los años sesenta y setenta: aquella que, insatisfecha con la simple denuncia de la sórdida realidad del franquismo, parecía dispuesta a socavar sus cimientos, hacien-

do escarnio de todos sus valores. Su más conspicuo representante, Juan Goytisolo, culminó en 1975 su *Trilogía de Álvaro Mendiola* (rebautizada luego como *Trilogía del Mal*, y compuesta por *Señas de identidad*, 1966, *Reivindicación del conde Don Julián*, 1970 y *Juan sin Tierra*, 1975), en la que su visceral rechazo a la cultura oficial española y a la sociedad que la sustentaba concluía con un amago de abjurar hasta de la propia lengua.

Tiempo de silencio hizo evidente las limitaciones de la estética realista que durante los años cincuenta había ejercido, en condiciones difícilísimas, el papel de vanguardia literaria, constituyéndose en alternativa al lenguaje oficial y aglutinando la conciencia crítica de una población amordazada por la miseria y el miedo. En adelante, sin embargo, esa misma conciencia crítica iba a reclamar la exploración de nuevos y más amplios recursos mediante los cuales expresarse.

En un lúcido balance del periodo que aquí se contempla, Manuel Vázquez Montalbán señaló cómo, durante los primeros años sesenta, los narradores españoles sondearon “una alternativa estética que no implicaba una traición a un objetivo de carácter histórico o político”, sino que se limitaba a poner en cuestión “la identificación me-

cánica entre antifranquismo de contenido y realismo formal, exigida en literatura pero no en arte, donde tanto los grandes pintores de Dau al Set en Barcelona, como posteriormente los del grupo El Paso, en Madrid, eran antifranquistas por la vía de la reivindicación del informalismo, de la pintura abstracta”.

La búsqueda de esa alternativa estética, emprendida con admirable vigor y excelentes logros por buena parte de los narradores que habían dado sus primeros pasos en el realismo, iba a topar inesperadamente con una avalancha de propuestas llegadas de la mano de los autores que por esos mismos años protagonizaron lo que se dio en llamar *boom* de la narrativa latinoamericana.

Existe un cierto consenso en admitir que el punto de partida del *boom* lo constituye la concesión del Premio Biblioteca Breve a la novela de Mario Vargas Llosa *La ciudad y los perros*, el año 1962. En los años siguientes, las librerías españolas iban a llenarse de novelas a menudo sensacionales procedentes de Latinoamérica. El fenómeno del *boom* supuso la puesta en órbita de la narrativa de todo un continente en el que, desde varias décadas atrás, venían acumulándose formidables energías creativas. Bajo esa marca se amalgamaban opciones estéticas radicalmente distintas, que se nutrían de tradiciones muy diferentes. Resulta difícil encontrar rasgos comunes en novelas como *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, y *Tres tristes tigres* (1967), de Guillermo Cabrera Infante; por no remontarse más atrás y confrontar novelas como *La vida breve* (1950), de Juan Carlos Onetti, *Los pasos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier, y *Los ríos profundos* (1958), de José María Arguedas. Pero estos y otros muchos libros de calibre semejante fueron puestos al alcance de los lectores españoles en el escaso plazo de diez años, conforme a una perspectiva aplanada, por así decirlo, que desatendía sus contextos respectivos, sus mutuas relaciones de origen y de precedencia, la potente carga política que a veces entrañaban, dando la engañosa impresión de estar asistiendo a una



Algunas primeras ediciones de títulos que marcaron el rumbo de la literatura en español

de los 60: *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante; *Tiempo de silencio*, de Luis Martín



Santos; *Rayuela*, de Julio Cortázar, y *Tiempo de destrucción*, de Luis Martín Santos.



apoteosis experimentadora que, por otro lado, iba a eclipsar con sus brillos las importantes obras que simultáneamente estaban dando a la luz algunos narradores peninsulares.

Los grandes libros del *boom* dilataron súbitamente los horizontes tanto de la imaginación como de la lengua y contribuyeron sin duda a acelerar el proceso de renovación que ya estaba en marcha en la narrativa española; pero al mismo tiempo distorsionaron los términos del crucial debate en el que ésta se hallaba inmersa, desdibujando el cauce por el que estaba llamada a transcurrir.

Ese debate, que no era otro que el que suscitaba la reivindicación de lo literario como categoría sujeta a una lógica interna, no supeditada a ningún imperativo de orden ético ni político, lo catalizó, y lo protagonizó en no escasa medida, al menos desde finales de los sesenta, Juan Benet, escritor que iba a ejercer un importante magisterio intelectual entre los nuevos narradores españoles.

En unos tiempos en que aún solía darse por sentado un cierto grado de compromiso del escritor con la realidad a la que pertenecía, Juan Benet desacreditaba toda pretensión de subordinar la literatura a otra exigencia que no fuera la del dictado propio, oponía una enmienda a la totalidad de la tradición narrativa española desde Cervantes hasta el presente, y abogaba por la restitución a dicha tradición de lo que él llamaba —con deliberada imprecisión— *Grand Style* o estilo noble, del que la prosa de autores como Proust o Faulkner vendría a constituir, dentro del siglo XX, el más elevado modelo.

El programa estilístico de Benet (que culmina en 1980 con la publicación de *Saúl ante Samuel*, una de las cumbres narrativas del siglo XX) fue por lo general malentendido, cuando no simplemente desatendido; pero en la conciencia de los más jóvenes narradores, en su mayoría deseosos de zafarse de la herencia recibida, caló hondo ese rechazo radical a la tradición que los antecedía y la idea de que el escritor no tiene contraída de antemano ningún tipo de obligación hacia su medio.

Hacia finales de los sesenta emergía en España una nueva generación nacida después de la Guerra Civil. Su despertar a la madurez coincidía con los importantes cambios derivados del abandono, por parte del régimen franquista, del modelo autárquico en que se encastilló durante su primera etapa y la progresiva adaptación del aparato productivo español al sistema capitalista internacional. La emigración masiva de trabajadores, por un lado, y la invasión aún más masiva de turistas, por otro, sumadas una y otra a la llegada de la televisión, estaban flexibilizando las fronteras y agrietando la férrea cerrazón con que se había pretendido preservar al ciudadano español de las peligrosas influencias culturales procedentes del exterior. Editoriales como Alianza y Seix Barral habían emprendido ya su importante labor divulgadora y modernizadora. La discreta mejora de las condiciones de vida de las clases medias y trabajadoras relajaba su disposición a movilizarse, y la resistencia comunista empezaba a resentirse de la reiterada decepción de las expectativas de un colapso del régimen, lo cual redundaba en la esclerotización de su propio discurso. Por otro lado, también en España, como en el resto de Europa, se dejaba sentir el conflicto cada vez más acusado entre los deseos de emancipación colectiva y los deseos de emancipación individual, esta última alentada por los señuelos de la revolución sexual y de un nuevo

Los grandes libros del *boom* dilataron tanto los horizontes de la imaginación como los de la lengua

consumismo que invocaba una y otra vez el derecho al placer.

En este contexto se perfila, en el tránsito de los sesenta y los setenta, y a lo largo de toda esta década, una nueva y abigarrada promoción de narradores que la crítica ha intentado infructuosamente agrupar bajo diversas etiquetas, entre ellas la de *generación del 68* y la de los *Novísimos*. Su denominador común, si alguno tiene, es el distanciamiento irónico respecto a la realidad circundante y cierta voluntad de experimentación, alentada en no pocos casos por los modelos del *boom*. Aspiran a articular una nueva subjetividad nutrida de referencias culturales de todo signo, sin empacho de mezclar códigos y géneros, invocando una absoluta libertad formal. Pese a la radicalidad de algunas de sus propuestas, esta promoción nunca se reconoció como vanguardia —ni lo pretendió, por mucho que le fuera endilgada esa etiqueta, dada la frecuente pero abusiva asimilación entre experimentación y vanguardia— en la medida en que no se propuso la conquista del público. “Una vanguardia que no está convencida de que un día el público en general, la capa media de los ciudadanos, tomará su puesto y la convertirá en bien común, carece de la fuerza combativa necesaria para su cometido”, escribía el novelista y dramaturgo alemán Botho Strauss en 1981, refiriéndose a la situación de las vanguardias literarias europeas. Pero es precisamente la falta de combatividad, consecuencia de esa actitud por lo general desapegada no solo respecto al medio que los rodea sino también respecto al medio en que se expresan, lo que caracteriza la experimentación narrativa de los nuevos escritores españoles de aquella hora, entre los que se cuentan autores como Gonzalo Suárez (adelantado de la estética *pop* en España), el primer José María Guelbenzu, José Leyva, Javier del Amo, Javier Tomeo, Vicente Molina Foix y Ramón Hernández.

Sin que quienes lo suscribían tuvieran el menor atisbo de ello, el énfasis puesto en la autonomía de lo literario combinado con un marcado descreimiento acerca de los poderes de la literatura venía a constituir una fórmula muy oportuna para los intereses de la nueva industria editorial, que estaba reconfigurándose a grandes pasos en función de las perspectivas abiertas con la extraordinaria difusión internacional del *boom*.

Por otro lado, la sustracción a la narrativa de toda tensión política y el rechazo de la memoria colectiva allanaba el terreno para lo que iba a fraguarse tácitamente a partir de la muerte de Franco: un pacto de olvido que, en nombre de la refundación

de la convivencia, alentó una suerte de adanismo cultural.

La llegada del PSOE al poder el año 1982 legitimaría, en nombre de un proyecto de progreso, el alineamiento de creadores e intelectuales con los órganos del poder, lo que iba a ser letal para la conciencia crítica de un país en el que no tardaría en consagrarse un concepto ecuménico de la cultura como fiesta. La llamada *nueva narrativa española* de los ochenta, que tiene su disparo de salida en *Belver Yin* (1981), de Jesús Ferrero, iba a amagar una y otra vez sendas ya transitadas, invocando un fatuo cosmopolitismo y practicando una sociabilidad y una comunicabilidad que apenas disimulaba su afán por seducir a lo que aún se llamaba público pero se comportaba ya como mercado.

Antes de eso, sin embargo, en la década de los setenta, a consecuencia de los dinamismos desatados durante los sesenta, así como de la natural eferescencia que generaba la expectativa del inminente fin de la dictadura, la narrativa española vivió una extraordinaria concentración de energías creativas, con aportaciones de todas las promociones de narradores surgidas en la posguerra. En tanto que algunos de los narradores ya veteranos (como Juan García Hortelano, Carmen Martín Gaité, Juan Marsé, Luis Goytisolo) publican por entonces las que van a ser sus mejores obras, con planteamientos a veces muy audaces, irrumpen esos años muchos de los novelistas que tendrán amplio reconocimiento en las décadas siguientes (Luis Mateo Díez, Eduardo Mendoza, Álvaro Pombo, Juan José Millás, Javier Marías, Enrique Vila-Matas).

Conforme escribiera Vázquez Montalbán a la altura de 1998: “Todas las tendencias actuales estaban prefiguradas en los años terminales del franquismo y reflejaban todas las diferentes éticas parademocráticas que hoy marcan la operación de escribir: ensimismamiento, el culto a la memoria como refugio y falsificación, la inseguridad del conocimiento traducida en ironía y ludismo, o la responsabilidad testimonial relativizada por la ironía. Incluso éramos posmodernos antes de ser posfranquistas”.

Pero es que si algo va quedando claro desde la perspectiva del presente es que el tan celebrado éxito de la Transición se debió a que, ya antes de la muerte de Franco, la mayor parte de la sociedad española, desde casi todos los puntos de vista, pero especialmente desde el cultural, ya había interiorizado los cambios y las transformaciones necesarias para emprender su andadura en democracia. Así fue en cuanto la apertura económica y cultural de los años sesenta comportaba inevitablemente, a corto o medio plazo, su adaptación a *las superestructuras democratistas liberales*, que por ese mismo motivo se afianzaron con tanta rapidez.

La narrativa española de los años sesenta y setenta es sin duda el campo más idóneo en el que observar este proceso. Un proceso que va íntimamente ligado al papel que la narrativa asume como agente configurador de la memoria colectiva, que durante todo este tiempo actúa de trasfondo sobre el que se perfilan, a luz y a contraluz, todas las propuestas con cierto impacto y validez.

A partir de los ochenta, el telón con que hace correr sobre esta memoria dejará a la narrativa española sin elemento cohesionador de la pluralidad cuyo logro se siente como una conquista de la libertad, pero que, hurtado su ingrediente crítico, se revela como simple e insignificante eclecticismo. ❖

CADA: Arte, Ciudad y Política

En el clima opresor de la dictadura de Pinochet el colectivo CADA ejerció de forma simbólica una serie de acciones destinadas a revitalizar los tejidos políticos y urbanos de Santiago. Éstas son las memorias de una activista que no da por concluida la acción. *Por Diamela Eltit*

En medio de una atmósfera social radicalmente oclusiva, el año 1979 formamos el grupo CADA (Colectivo de Acciones de Artes) con la decisión de incidir en la reformulación de discursos artísticos como también de generar una obra activa que tensara la relación entre arte, política y ciudad.

Terminaba en Chile la década de los setenta que se había iniciado con la breve aunque intensa emancipación de los trabajadores emprendida por el gobierno de Salvador Allende justo en 1970. Un proyecto político singular, establecido bajo normativas democráticas, que se propuso pluralizar las subjetividades que controlaban los discursos públicos, horadar las históricas dominaciones en el interior de las hegemonías estatales, reordenar la economía bajo el imperativo de la justicia social y del Estado de bienestar y nacionalizar el llamado *suelo de Chile* (el cobre) todavía bajo la tutela de una poderosa compañía estadounidense.

Fueron tres años de pasión política, de calle, de vueltas y revueltas. Tres años de agitación popular pero que, desde sus inicios, ya estaban interceptados por las confabulaciones incesantes de la CIA que no dejó de obedecer al mandato histerizado del presidente de los Estados Unidos, Richard Nixon. En esos tres años el empresariado local fue tejiendo sus alianzas sediciosas con los poderes militares. Después de tres años el gobierno de los *mil días de la Unidad Popular* fue derrocado el 11 de septiembre de 1973, en medio de una violencia sin precedentes. Se rompió el pacto democrático mediante el golpe de Estado que instaló la dictadura de Augusto Pinochet. Una dictadura que ocasionó una impresionante destrucción humana e institucional a lo largo de diecisiete años.

La década de los setenta chilena pasó de la participación social más propositiva y liberadora a la instalación de un orden totalitario. Diecisiete años en que el conjunto de las instituciones del Estado operaron tal como una estructura militar. Un país verticalizado, regido por el miedo y la violencia. Y detrás, al lado o al frente de la violencia militar, el saqueo totalmente impune al Estado a través de las privatizaciones de los servicios públicos que se realizaron sin ninguna posibilidad de resistencia civil. Así se produjo lo que más adelante sería llamado el *milagro económico chileno*: la instalación disciplinar del neoliberalismo más salvaje de toda la geografía latinoamericana.

Fui una de las fundadoras del CADA, en 1979, el grupo formado por Lotty Rosenfeld, Juan Castillo (ambos artistas visuales), Fernando Balcells (sociólogo), Raúl Zurita y yo (ambos escritores). Nos reunimos para pensar estéticas y políticas. Pensamos en la transversalidad de saberes. Pensamos que frente a la fragmentación debíamos impulsar el trabajo colectivo. Pensamos que ante el exacerbado individualismo era necesario renunciar al nombre propio y activar una sigla. Pensamos, especialmente, en la ciudad como soporte. Pensamos que había llegado la hora de pensar.

En ese tiempo, el 79, las diversas prácticas artísticas transcurrían en los bordes. Los aparatos culturales habían sido arrasados con el Golpe. La dirección de las universidades, los museos, los medios de comunicación estaban en manos de militares o de estrechos colaboradores civiles de la dictadura. El *adentro* artístico y literario se cursaba de manera solitaria, desagregado de la información y de las producciones que poblaban el mundo. Los lazos artísticos culturales entre el adentro y el afuera eran demasiado débiles o estaban interrumpidos. La mirada internacional, cómoda y simplista, per-



Imagen de la acción *Invasión de escena*, efectuada por CADA en 1980 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile. Foto de Lotty Rosenfeld.



En el 79 las distintas prácticas artísticas transcurrían en los bordes. Los operadores culturales habían sido arrasados por el Golpe

cibía el *adentro* chileno como una zona no confiable, tóxica, ambigua.

Sin embargo, ese año, el 79, el *adentro* (o el *inxilio*, como lo llamábamos los *inxiliados*) ya estaba rearmando un mundo social alternativo. Empezaban a reconfigurarse no solo las incipientes organizaciones sino también la poesía, la narrativa, la visualidad, el teatro, en un difícil proceso de recuperación discursiva.

En ese contexto social, la propuesta del CADA fue múltiple y vanguardista. Intentábamos establecer una poética conceptual y una visualidad que, sin renunciar al objeto, lo superara como mero deseo ornamental. En un cierto sentido el CADA se pensó entre la visualidad y la escritura. Para eso pensamos en el diseño de series de actos artísticos que denominamos *acciones de arte*. Se trataba de generar un conjunto de relaciones múltiples que se cursarían en el afuera (la ciudad) y que eran posibles desde una narratividad estética amplia y móvil. Hoy, cuando ya han transcurrido más de treinta años desde la formación del grupo y acudiendo a denominaciones actuales, se puede decir que el CADA se popuso trabajar en el territorio material y conceptual del *arte público*.

El uso del vídeo como documentación y producción de un acontecer irreductible se transformó, para el grupo, en un elemento primordial. Si bien la existencia del videoarte tiene una trayectoria considerable, en Chile, hasta 1979, su uso era minoritario. El CADA ingresó la nueva tecnología y la establecimos como signo-memoria, como matriz, como juego. La ciudad de Santiago fue soporte, utopía, desafío. Esa precisa ciudad capturada por la dictadura de esos años. Una ciudad cuya circulación estaba restringida y que le pertenecía no a la ciudadanía sino a la constante vigilancia armada que ya se había establecido en sus esquinas. Esa ciudad intervenida

por el estado de excepción. Una ciudad sin noche, desalojada de sí misma por un toque de queda cotidiano que parecía no tener fin. Con el CADA unimos los hilos del malestar y los tejimos en una propuesta estética. La leche como signo y síntoma fue el primer trabajo. La primera obra cubrió espacios diversos y apeló al poder de los discursos. Desde la *prensa acción* (el uso CADA de una página de una revista de circulación nacional) hasta acciones de arte en sectores de alta vulnerabilidad social fueron los sucesos que marcaron la emergencia de nuestro grupo y de la historia CADA.

Para *no morir de hambre en el arte* fue el trabajo del 79. Cifrado, veloz, amplio, se trataba de inscribir la leche de modo polisémico: el hambre, el blanco, la memoria y la desmemoria. Acudimos a la leche más material como flujo y circulación. Politizamos la leche y la hicimos circular por los espacios públicos. Más tarde, la obra *Inversión de escena* (1980), volvió a tomar la leche como material a través del desfile por la ciudad —los ejércitos de leche— de siete camiones lecheros que salieron desde la compañía para estacionarse frente al principal centro de arte chileno: el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, donde clausuramos su entrada tapándola con una tela blanca. La obra de arte estaba fuera. El museo, el de esos años, no la contenía.

El año 1981 consolidamos el trabajo *Ay Sudamérica*. Seis avionetas volaron sobre la ciudad de Santiago a la manera de una bandada y, desde la altura, lanzaron sobre la ciudad 400.000 volantes que portaban una escritura en torno al arte y a la vida social de esos años. Nos encaminamos hacia la masividad de una propuesta dirigida directamente a la ciudadanía. A aquél o a aquélla que iba a recibir ese discurso-obra que lo convocaba. Cuerpo, letra y poesía, relato, panfleto.

Cuando se cumplieron diez años del golpe militar, en 1983, conseguimos diseñar y poner en marcha el trabajo de arte más intensivo de nuestra

historia grupal: NO+. El NO+ asumió el riesgo de entrar de lleno en la ciudad dictatorial para afectarla. Como en cada uno de los trabajos convocamos a un grupo de artistas para inscribir el NO+ en las calles. Salimos en las noches, de manera ilegal, a escribir los muros para distribuir el lema en la ciudad. Como grupo CADA apostamos a que la ciudadanía iba a completar los rayados murales con sus propias historias del rechazo y sus gestos de protesta. Sabíamos que ese NO+ sintetizaba una escritura abierta a la denuncia y a las demandas. La obra solo era posible si la ciudadanía completaba los rayados con sus propios léxicos y de esa manera se iba a extender en la ciudad una trama política colectiva y popular.

Después de una semana de rayados murales clandestinos ejecutados por nuestro grupo y los artistas colaboradores, los ciudadanos empezaron a escribir sus épicas libertarias. El NO+ se empezó a colmar de contenidos que apuntaban al fin de la dictadura, a la denuncia de los crímenes de Estado, a las incesantes persecuciones y torturas. De manera ultraveloz el NO+ formó parte de una escritura masiva cuyo relato no ha cesado hasta el presente.

El CADA trabajó el signo + como su particular aporte creativo, como síntesis, como urgencia ante la presencia policial, como una forma de visualidad que buscaba complejizar la unión entre el signo y la letra. Suma y rechazo. Sin embargo, la amplitud de la inscripción abrió una pregunta urgente en torno a los presupuestos CADA y su decisión de articular una trama decisiva entre arte y política.

Ese mismo año, en 1983, el NO+ se emancipó de la esfera del arte donde había emergido. No era posible reivindicar nuestra autoría. A partir de 1983 le perteneció a una comunidad que hacía del NO+ una matriz desde la cual se activaban actos de protestas, marchas, denuncias murales, escrituras de cuadernos, en pancartas. Las políticas ciudada-



En la otra página, pintada contra las torturas en una calle del centro de Santiago de Chile durante los años setenta.

Junto a estas líneas, una imagen de las protestas estudiantiles de 2011. Foto de Kena Lorenzini.

nas contaban con un lema que tenía sus propio sello: el +. Porque era ese + el que lo validaba como signo antidicatorial, como reclamo ineludible.

Las estéticas vanguardistas han provocado históricamente el estupor. Las revueltas frente a los poderosos signos que se desmarcan de los centros terminan formando parte del recorrido de las obras. Los modos y los medios de representación han sido la matriz de todas las batallas estéticas. Son esas representaciones las que permiten leer no solo lo representado sino también los poderes en que se fundan las representaciones y cómo esos poderes reprimen la violencia que representan.

Las vanguardias trabajan en el centro de esa violencia. De la misma manera que la literatura ha torcido y retorcido las técnicas y ha convertido a la escritura misma en el territorio de la cifra, la imagen ha generado sucesivos descentramientos que permiten una analítica de la imagen en tanto zona desestabilizada y desestabilizadora. En ese sentido, las vanguardias se han volcado a demostrar cómo las convenciones estéticas formulan una zona política intervenida tanto por los intereses de los mercados (editoriales, de arte) como también por los intereses hegemónicos de las elites dominantes. Desde los bordes, las vanguardias emergentes de finales del siglo XIX y a lo largo del XX, inscribieron sus propuestas que apuntaron fundamentalmente a lo que se puede denominar como formas de representar lo poshumano.

Desde James Joyce y su trabajo con la reescritura de su singular *Ulises* o Kasimir Malévich con su *Blanco sobre blanco* hasta John Cage y su partitura *4'33"*, se trazó un espacio para incrementar la diversidad de las nuevas representaciones. Las academias, los mercados y las esferas públicas se abrieron a nuevas eras técnicas y a otras producciones de sentido. Y, en la otra vertiente social

ligada a la objetualización, la sobreproducción, la explotación y la construcción de un *pop* seriado, el *kitsch* puso de manifiesto una carga semántica en la que los cuerpos y los espacios se volvían indistinguibles. Así el sujeto y los objetos, ya carentes de distancia, se transaban al mismo valor en los mercados cambiarios.

En Latinoamérica se trizaba la larga dependencia lineal con los modelos de las producciones metropolitanas. Los muralistas mexicanos generaban su propia historia oficial de las imágenes. Frida Kahlo se volcaba en la mujer y su daño vertebral. Borges, en otro circuito, diluía las fronteras realistas abriendo sus relatos a una zona impredecible. Más adelante García Márquez iba a hacer el relato de *la otra* genealogía, los Buendía, mientras Clarice Lispector ponía en jaque la posición del narrador y se abría a incorporar la precariedad como sustento. Manuel Puig alteraba los formatos incluyendo una diversidad de formas para entablar un nuevo pacto con los iconos de las culturas populares.

Sin embargo, el sur del continente americano iba a explotar de manera sincrónica. En los años 70, los ejércitos no dieron tregua, produciendo una ruptura con las tramas existentes, incorporando al aparato social la dolorosa categoría de *detenido desaparecido*. La diáspora latinoamericana iba a introducir el cosmopolitismo de manera masiva. En ese contexto el grupo CADA terminó su trabajo después de intensos seis años de funcionamiento. La última obra del grupo fue *Viuda*, en 1985. Un trabajo de prensa-acción incluido en todos los medios alternativos a la dictadura. *Viuda* alcanzó a recoger la épica ochentera que luchaba por el retorno a la democracia. El levantamiento civil, pacífico pero elocuente, dejaba una estela de pobladores muertos que hasta hoy no integran el memorial de la resistencia interna. *Viuda* consignó a la superviviente del asesinato de su compañero, durante un acto de protesta civil. Ella fue el rostro

del testimonio de una civilidad que en estado de protesta estaba vulnerando las barreras.

El año 1990, Chile empezó el camino de transición a la democracia que hasta hoy sigue en curso por las leyes que quedaron implantadas por el pinochetismo. Años marcados por la profundización del neoliberalismo que ha causado una de las desigualdades sociales más altas de la historia y un tiempo en que la memoria histórica ha sido un verdadero campo de batalla. En medio de una sociedad objetualizada, las prácticas artísticas fueron normalizadas por los ejes internos del sistema y las artes se volcaron a la rentabilidad. Por veinte años la política de los pactos y de los acuerdos marcaron la ruta más favorable para el incremento de los capitales. Los intereses de la vida en cuotas se elevaron considerablemente. Pero el terrible terremoto y tsunami de 2010 produjeron también un remezón en las estructuras políticas que fueron visibles con el estallido social estudiantil del año 2011.

Las calles del país volvieron a levantar sus pancartas con el NO+, esta vez, en un contexto que buscaba una democratización del sistema político-económico y frenar la vocación de lucro. En este escenario del siglo XXI, la conexión CADA y ese preciso NO+, solo es posible establecerla desde escenarios específicos de arte que recogieron este trabajo. Desde esta experiencia parece posible pensar la relación arte, política y ciudad que se planteó el CADA como un logro, pero también como una forma de fracaso. Un fracaso glorioso se podría decir en la medida en que la antigua obra ya está inscrita como patrimonio social, sin, es un decir, arte. Porque solo es recuperable como arte en museos y galerías por donde circula la obra CADA. De tal manera que ese arte público solo es posible consignarlo en los espacios privados del museo y de la galería.

Y eso es interesante pero, en cierto modo, impactante. ✧

Toni Negri

“El problema político es rebelarse contra la alienación”

El pensador italiano, uno de los grandes protagonistas de la contestación en los años 60 y 70, habla de los lazos entre el arte y la fábrica. Dos territorios que convergen en lo grotesco y pocas veces en la revolución. *Por Raúl Sánchez Cedillo*

Hemos entrevistado a Toni Negri en busca de un punto de vista crítico-biográfico sobre las relaciones entre las vanguardias artísticas y las experiencias políticas de autonomía obrera de la segunda mitad de los años 60 y principios de los 70 en Italia. Relaciones de influencia, de comunicación y de afinidad política. Pero también relaciones de tipo conceptual: los temas de la abstracción capitalista del trabajo (y por ende de la explotación) respecto y contra el valor de uso del trabajo colectivo tanto en la práctica artística como en la fábrica social del fordismo-taylorismo tardío. Cuentan también los nexos locales y geográficos entre personas y grupos en un determinado momento, así como los acontecimientos en los que tensiones de la crítica artística se politizaron, encontrándose con dispositivos del movimiento obrero y estudiantil, donde las protestas contra la Bienal de Venecia de 1968 ocupan un lugar ejemplar, pero donde también podemos encontrar otros ejemplos, circunstancias y encuentros de este tipo, menos conocidos, pero tal vez más ricos en detalles, indicios y matices.

P. ¿Cuál fue, según vuestra experiencia “operaísta” de los años 60 (con las revistas *Quaderni rossi*, *Classe operaia*), el impacto, la influencia y la colaboración con grupos artísticos de vanguardia? ¿Cuáles fueron entonces los encuentros, citas y acontecimientos importantes a este respecto, incluida la Bienal de Venecia de 1968?

R. En los años 60, en el Véneto tan solo existía aquel *Potere operaio* véneto-emiliano, el único

que intervenía en el complejo petroquímico de Marghera, y un pequeño partido marxista-leninista, *Viva il leninismo*, que estaban completamente ausentes del ámbito cultural, con la excepción de uno de sus miembros, Enrico Duse, que era un magnífico musicólogo, pero limitado a la música veneciana del siglo XVII. También estaba un extraordinario filósofo, Ferruccio Rossi-Landi, que era analítico pero estaba trasladando su discurso hacia el lenguaje, y que estuvo muy presente en el debate entre la filosofía analítica y la filosofía política o, para ser más exactos, la filosofía marxista. A su vez, en el terreno cultural los movimientos, entre Venecia y Padua, estaban emprendiendo esa suerte de reconstrucción del marxismo que fue el *operaismo*, esto es, una reconstrucción bastante sofisticada del discurso marxiano, después de haberse distanciado de manera nítida de la dogmática tanto soviética como del PCI. El momento de ruptura profunda ocurrió en 1956: el momento en el que una buena parte de los intelectuales italianos se apartan del *togliattismo*. De mis recuerdos vénetos en particular rescato cosas muy extrañas: por ejemplo, estaba el grupo de Venecia, compuesto por Tinto Brass, que luego empezaría a hacer películas pornográficas, y que entonces hacía películas muy hermosas, entre ellas una que se llamaba *Chi lavora è perduto* (1963), que se coloca plenamente dentro de la temática del rechazo del trabajo. Allí estaba también Corto Maltés, es decir, Hugo Pratt, que formaba parte de nuestros grupos. En aquel periodo hay algo que no es ni completamente nuevo ni completamente viejo, como aquel grupo en torno a Teresa Rampazzi,

que colaboraba con *Il progresso veneto* (y, por lo tanto, con *Potere operaio veneto*), una personalidad muy importante que hacía de enlace o, si se quiere, de mediación entre Luigi Nono y John Cage. Ella trajo a John Cage a Padua, y era amiga-enemiga de Nono. Pero pensemos también en el Gruppo 63, que era importante en el Véneto, aunque menos de lo que suele pensarse. Y luego está todo cuanto sucede en torno a las bienales, la cinematográfica y sobre todo la pictórica. Hay una enorme diferencia entre la intensidad del mercado y de las propuestas que vienen de la Bienal y del Guggenheim y las tradiciones y la continuidad de la pintura tradicional. A este respecto hay dos personalidades muy importantes de la izquierda que son, por un lado, Giuseppe Zigaina, un realista que se aproxima al expresionismo, y Emilio Vedova, comprometido con los movimientos.

Puede decirse que en la Bienal de Venecia de 1968, en la primera fase, es decir, la dedicada a la pintura en junio, la resistencia es organizada, junto a los estudiantes, por Nono y Vedova. ¡Son ellos los que dirigen incluso los enfrentamientos físicos! Son ellos los que se defienden con las sillas de los grandes cafés de la Plaza de San Marcos, donde la policía se ve obligada al cuerpo a cuerpo, porque allí no pueden acceder con las furgonetas ni las tanquetas de agua. Para nosotros, los que estábamos vinculados a las fábricas, todo esto nos resultaba muy divertido. Estábamos completamente de acuerdo y les apoyábamos, pero lo veíamos con una cierta ironía. Era una revuelta de la cultura, sacrosanta, importante, pero no hay que olvidar que ellos mismos formaban parte del mercado. Tam-



El filósofo y activista italiano Antonio Negri (Padua, 1933) en una imagen reciente.

bién ellos se reían de sí mismos: Nono, que era un comunista muy sólido, muy centroeuropeo, se ríe también de sí mismo, de esa revuelta de la cultura. Sin embargo, a finales de agosto, cuando comienza la Bienal del cine, la cosa se torna más seria, porque no solo hay una deliberada provocación de la policía, que encuentra una bomba para justificar la militarización del festival, sino que aquí es preciso decir que Zavattini y toda una serie de directores y guionistas se rebelan con mucha fuerza, tanto contra la provocación como contra el discurso sobre el *cine de Estado*, y exigen una gestión autónoma del festival. Ten presente que, desde el punto de vista ideológico —si se puede utilizar la palabra *ideológico*— tenemos la presencia de todo tipo de actitudes, pero el elemento ideológico fuerte es esta crítica interna del marxismo. Si quieres, un punto de referencia a este respecto es Franco Fortini, que más tarde fue recuperado directamente por el *operaismo* de los *Quaderni rossi*, y que expresa argumentos muy próximos a los de *Socialisme ou barbarie*, y a toda una serie de personajes que en realidad nosotros aún no conocíamos, y que no son otros que miembros de la Escuela de Fráncfort, aquellos que terminarán siendo protagonistas del 68 alemán. No olvides que en Italia, prácticamente hasta la década de 1980, la relación con la cultura alemana es fundamental, mucho más importante que la relación con la cultura francesa o anglosajona. La relación con la *Mittleuropa* es absolutamente fundamental. Antes de leer a Sartre, los jóvenes leen a Heidegger, que era considerado como *existencialismo alemán*. Por ese motivo, Nono era para nosotros más importante

que Cage. Hay que partir siempre de ese presupuesto, que solo se modificará con el 68.

P. *Cabría decir entonces que vuestra relación con la cuestión cultural se plantea entonces dentro de los términos de una dialéctica negativa...*

R. Sí, fundamentalmente es así. Por ejemplo, si echas un vistazo a *La horda de oro*¹, no encontrarás una palabra sobre el arte en lo que se refiere a los años de preparación general del periodo

60-70, nada en lo fundamental. Y esto es algo que hay que subrayar, porque refuta toda una serie de interpretaciones, como las de Cullinam, que son completamente banales, cuando no falsas².

P. *De hecho, creo que habría que insistir en esa otra “vanguardia”, la del arte cinético (Gruppo enne³, Gruppo T), precisamente porque, además de compartir sus problemas, hubo una participación directa, al menos en el caso de Manfredo Massironi, en el proyecto operaísta (la revista *Classe operaia*). Una experiencia desconocida para los recientes seguidores del arte povera en los Estados Unidos.*

R. Hay que tener en cuenta que son una minoría importante, que comienza a surgir dentro de lo que podríamos llamar la *crítica de las máquinas*. ¿Cuál es la gran diferencia entre estos compañeros —que se mueven de una manera muy provincial e ingenua— respecto al *arte povera*? A mi modo de ver consiste en que los grupos del arte cinético consideran que su problema es el maquinismo, lo simbólico representado, los mecanismos de la representación, y reaccionan de manera al mismo tiempo deconstructiva e hiperconstructivista. Mientras que los otros se mueven con arreglo a una especie de situacionismo, es decir, prestando una gran atención a la polémica contra el consumismo, a los momentos de explosión, al acontecimiento y, por supuesto, a la alienación. El discurso sobre la alienación, como dialéctica negativa, se generalizada en aquel periodo, todos hablan del tema. Pero al mismo tiempo, y con mayor importancia, está el discurso sobre la crisis de la

“En la Bienal de Venecia del 68 la resistencia fue organizada por Emilio Vedova y Luigi Nono junto con los estudiantes”



Negri fue uno de los grandes impulsores de la Autonomía Operaia en una Italia que vivió un clima revolucionario tanto en las fábricas como en las artes.

ley del valor, la crisis de la medida. Son dos discursos que luchan entre sí, pero este último es sumamente importante: la cuestión del maquinismo, la medida del valor a través de las máquinas, la representación del valor a través de las máquinas, es decir, temas que forman el zócalo de lo que no me atrevería a llamar nuestra *ideología*, pero un poco sí que lo es. El problema fundamental para miembros del Gruppo enne, como Manfredo Massironi, es tanto la abstracción del trabajo como comprender la máquina y la posibilidad de determinar la alternativa desde dentro de la máquina. Massironi es amigo de Merz, se frecuentaron durante un periodo muy largo, y luego se distanciaron por el hecho de que en torno a esta cuestión de la alienación Merz fue volviéndose cada vez más *exhibicionista*, mientras que Manfredo fue volviéndose cada vez más *maquinista*, dando lugar a una ruptura que tiene este contenido específico. Luego hay en aquel periodo cosas muy divertidas: por ejemplo, si lees el manifiesto de Celant, *Appunti per una guerriglia*⁴, descubres un error espantoso: en el mismo se cita la frase “no somos nunca contemporáneos de nuestro propio presente”, frase que se atribuye a Débray... ¡cuando es de Guy Débord! Es algo absurdo. Hay que tener en cuenta asimismo que Débord tenía contactos con estas historias, porque la primera exposición del *arte povera* se hace en Génova en 1967, y Débord, con Sanguinetti, vivía en los alrededores, y los documentos del situacionismo son publicados en Liguria. Tenemos así una serie de tránsitos interesantes, pero que al mismo tiempo están verificados desde el punto de vista filológico, si se quiere. Estamos ante una vanguardia clásica, pero que ni siquiera pasa por el contexto amplio de la crítica de las obras estadounidenses, sino que es una vanguardia que, a mi modo de ver, recoge y desarrolla a Burri y Fontana, esto es, italianos, y desde este punto de vista se aproxima en gran medida al pen-

samiento débil. Cuando en el *arte povera* se habla de pobreza, o de trabajo, lo único que queda claro es que nunca habían visto una fábrica de verdad! Realidades de masificación del trabajo como las de la FIAT Mirafiori de Turín, o la Montedison de Marghera, en las que trabajaban cientos de miles de personas, llegan a resultar completamente inimaginables. En este sentido, de haber una relación con la autonomía obrera de aquel periodo, se trata de una relación completamente exterior. A fin de cuentas, lo único verdaderamente divertido en todos ellos es lo grotesco, el modo en que aferran lo grotesco de la situación, con un tono muy italia-

“Cuando en el arte povera se habla de pobreza y de trabajo a todos nos queda claro que nunca habían visto una fábrica de verdad”

no, esto es, el de una cultura cansada pero que aún está viva en la risa, en una risa amarga como la que suele acompañar a lo grotesco.

El Gruppo enne fue una experiencia muy pequeña, tampoco hay que exagerar al respecto. Emprenden un trabajo que no llegan a terminar ni a formular como un proyecto, pero dentro de este terreno son terriblemente honestos. Un trabajo de deconstrucción que, pasando a través de las máquinas, debería llegar a la percepción. Su discurso es siempre ese: tenemos máquinas que amplían y constriñen nuestra percepción del mundo; estar alienados es estar subordinados a la máquina. Es preciso rebelarse, pero para rebelarse es preciso deconstruir. De ahí que la relación humano-máquina tenga que plantearse en términos de deconstrucción, pero de una deconstrucción que llegue a comprender cómo es la composición de los cuerpos que se ponen ante la máquina. Y así el trabajo artístico es fundamentalmente un trabajo de desvelamiento de esa relación humano-máquina y de inversión de la alienación a través de un acto que es de penetración en lo abstracto del maquinismo, pero que se torna concreto en el análisis de los cuerpos.

P. ¿Y entonces cómo se plantea el problema ético y político dentro de esta analítica?

R. El problema ético y político consiste en rebelarse contra la alienación. Ahora bien, ¿quién debe rebelarse? Debe rebelarse el colectivo, sobre esto no cabe ninguna duda. Permíteme que recuerde lo que escribía en la carta *A Manfredo, sobre el trabajo colectivo* que aparece en *Arte y multitud*: “[...] Llegamos aquí, pues, a una nueva fase, la fase constituyente del obrero social... ¿Constituyente de qué, cuándo, dónde? ¿Pero de qué queréis que sea constituyente sino de comunismo? Repítese-lo, Manfredo, hoy como entonces, cuando sobre la trama de nuestro deseo identificábamos la pa-

labra del futuro. El arte, lo hemos dicho, vive de producción. La producción vive de lo colectivo. Lo colectivo se construye en la abstracción —ahora, esta abstracción colectiva productiva se busca como sujeto—⁵. Volvemos así a la relación entre composición técnica y composición política. La composición técnica, es decir, la abstracción del trabajo ofrece la base a la composición política, que es mutación colectiva de la composición técnica y de su posibilidad de tornarse, justamente, en fuerza subjetiva.

P. *A tu modo de ver, entonces, las experiencias de vanguardia artística de los años 60 en Italia no abordan el problema de la dimensión constitutiva o constituyente de la metamorfosis de la composición del trabajo a través de la abstracción y de la desmesura, salvo acaso el Gruppo enne...*

R. Exacto. Los primeros, esto es, el *arte povera*, están atrapados en una concepción situacionista de la abstracción, en una posición de izquierda hegeliana o, si quieres, propia de la Escuela de Fráncfort, en su apogeo *reduccionista*; mientras que los segundos entienden perfectamente el trabajo de desmistificación y de deconstrucción, pero no tienen al fin y al cabo la fuerza para salir de ahí.

Pienso que los únicos que supieron salir de ahí fueron los cineastas, entre Fellini y Pasolini, aunque personalmente sean unos reaccionarios..., pero en realidad logran reconstruir un punto de vista subjetivo.

Pero también es el caso de Gigi Nono: sus últimas obras, como *Prometeo*, redescubren el mito como sustituto de la crítica. Y termina en lo grotesco. Y, sin embargo, pese a todo, él es el elemento más vivo de toda esta experiencia.

P. *¿Piensas que esa separación, o no comunicación entre las experiencias de la “centralidad obrera” de los años 60 y las de estas élites y vanguardias, contribuye a explicar el gran vacío de los años 80?*

R. Sin duda, porque en ese momento los años ochenta pierden también la referencia simbólica del arte con la vanguardia, se convierte en un objeto mercantil y punto.

En los años ochenta, es decir, cuando termina la conflictividad social o, para ser más exactos, cuando esta es reprimida, encerrada, en ese momento no queda más que un enorme vacío, y los elementos de ruptura que podía haber habido en ese arte se ven devueltos a un régimen de pensamiento único, de pensamiento débil, a una *realité marchande*. Craxi es un producto perfecto de este proceso, y podría haber sido representado por un Kounellis, por ejemplo, que también hacía fotografías.

En este periodo se pierde incluso la violencia grotesca de las primeras obras. Este caso italiano es sumamente importante, porque es una expresión ejemplar de una crisis general. Se trata una posmodernidad que llega a destruir toda ilusión: pensemos, por ejemplo, en aquellos que recuperan el *arte povera*, que hacen presentable el *arte povera*, los Koons, en definitiva, y ahí vemos hasta qué punto el Pop art se ha alimentado del *Arte povera*.

En este sentido, queda pendiente una narración de ese periodo, necesariamente ambigua, puesto que no hay duda de que tenemos una crítica de la sociedad en términos de alienación, de unificación mercantil, es decir, de una *izquierda hegeliana* que es tan clásica en aquel momento,

y que traduce esa alienación generalizada en una impotencia generalizada. Y a este respecto hay cosas que resultan completamente cómicas: la idea del artista explotado que se convertiría en guerrillero. Volvemos aquí a esa dimensión puramente cómica, grotesca o carnavalesca que se mueve dentro de estos marcos. Unos marcos que, sin embargo, presentan además una continuidad en la profundización estilística que tiene tras de sí unas cuantas cosas grandes: Burri, Fontana, pero también Duchamp. Remontándonos llegamos a ellos, y en este sentido el *arte povera* no innova extraordinariamente.

Frente a ellos, hay un intento que aparece, por ejemplo, con el arte cinético o el arte óptico, como tentativa alternativa, pero demasiado *naïve*. Esto tiene que ver con el error de centrarse en el análisis perceptivo, con el que no podían ir muy lejos, salvo para convertirse, como fue el caso de Masseroni, en un buen profesor de psicología de la percepción.

La cuestión de la percepción estaba entonces en el *air du temps*. No hay que olvidar la enorme importancia de la *Fenomenología de la percepción*, de Merleau-Ponty, también desde el punto de vista de la reconstrucción de una estética, y siempre he pensado que de ahí parte un comportamiento político, de ahí parte también Foucault, parte una fuerte subjetivación de los comportamientos políticos contra el objetivismo del marxismo clásico que nos era transmitido, y en este sentido hubo un deslumbramiento *correcto*, un error o una ilusión *justificada*, por así decirlo.

P. *¿Qué cabría recoger del arte cinético, desde el punto de vista de los problemas que planteó?*

R. Ha hecho referencia al problema de la reconstrucción de la conciencia a través y más allá de las máquinas, que, por cierto, es lo que sucede con el trabajo cognitivo, aunque no juraría que fueran conscientes de ello...

Pero no cabe duda de que se trata de procesos de anticipación, en los términos de una ontología del trabajo que pasa a través de la máquina, lo que presenta una importancia extrema. Se inserta en un proceso que lleva del obrero masa al obrero social y al obrero cognitivo, en el que el obrero masa

es concebido como materialidad, el obrero social es concebido como colectividad y el obrero cognitivo es concebido como percepción, representación, subjetivación.

P. *En los años 70, la primera aparición de lo que tú teorizabas como “obrero social”, ¿podemos encontrar una dimensión creativa y artística en aquel movimiento completamente nuevo?*

R. Sin duda, hay una dimensión creativa que se centra en los aspectos lingüísticos, que a duras penas puede ser encerrada en una dimensión artística. Por ejemplo, estoy plenamente convencido de que cuando Luciano Lama fue expulsado de la Universidad de Roma⁶, aparte de los momentos de violencia que tuvieron lugar entre los servicios de orden del sindicato y de los estudiantes, se trató de un enorme *happening*, en parte genial y en parte una farsa. Lo farsante era sin duda muy importante, y aquél fue al fin y al cabo un gran espectáculo picaresco. Y allí se expresa, como lo hacía en los que entonces se llamaban los *Circoli del proletariato giovanile*, una creatividad sobre todo en la producción de *fanzines*, de montajes gráficos y tipográficos.

En los años 70, se produce un desplazamiento desde las experiencias artísticas y de vanguardia a la vanguardia de masas, y esto presenta una enorme importancia, sobre todo en las grandes metrópolis. Los centros pasan a ser Milán y Roma, en vez de Turín. En Milán tenemos la expansión del proletariado de las periferias, y las grandes fiestas, como el festival del Parco Lambro. En cierto modo, el *happening* de masas se torna en la forma artística central. Si consideras, por ejemplo, la fuerza tipográfica de las portadas del periódico *Rosso*, que eran el resultado de una investigación constante acerca de lo que se quería comunicar, en ellas se expresa el triunfo de los *fanzines*.

Pero puede encontrarse un inicio con *Quindici*, una revista que es maquetada precisamente por Mari. Allí estaba también Nanni Balestrini, que colabora con *Potere operaio*, que publica un periódico que es como un cartel, y de *Potere operaio* se pasa a *Rosso*, que se torna en un órgano de la vanguardia de masas.

Todo esto será recuperado en los años 80 por posiciones *malas*. Para terminar con un ejemplo, piensa en la evolución de un gran fotógrafo como Oliviero Toscani, que en los años 70 es un fotógrafo de tendencias sociales para revistas de moda y en los años 80 se pone al servicio de Benetton. La diferencia es enorme, colosal: las palabras utilizadas son las mismas, pero el modo de ver y hacer publicidad es completamente distinto, de la exaltación de la fisicidad y la sensualidad de los cuerpos con sus fotografías de modelos para la marca de vaqueros Jesus pasa al *shockvertising* de los “United Colors of Benetton”. ❖

“En los años setenta se produce un desplazamiento desde las experiencias artísticas y de vanguardia a la vanguardia de masas”

- 1 Nanni Balestrini y Primo Moroni (eds.), *La horda de oro. La gran ola creativa y existencial, política y revolucionaria (1968-1977)*, Madrid: Traficantes de sueños, 2006.
- 2 Nicholas Cullinam, “From Vietnam to Fiat-nam: The Politics of Arte Povera”, *October*, primavera de 2008, n.º 124, pp. 9-30.
- 3 Véase <http://www.gruppoenne.it/>
- 4 Germano Celant, “Arte povera: appunti per una guerriglia”, *Flash Art*, noviembre-diciembre de 1967, n.º 5.
- 5 Toni Negri, “A Manfredo, sobre el trabajo colectivo”, *Arte y multitud. Ocho cartas*, trad. y edición de Raúl Sánchez Cedillo, Madrid: Trotta, 2000.
- 6 Luciano Lama, entonces secretario general del sindicato CGIL, fue expulsado de la Universidad de Roma, ocupada el 17 de febrero de 1977, acontecimiento que marcó la separación y la hostilidad definitiva entre el PCI del *compromiso histórico* y el llamado *movimiento del 77*.

En 2009, en el centro de arte Emmetrop, en Bourges, Francia, Annie Sprinkle y Beth Stephens instalaron para la exposición *Faire l'amour avec Marcel Duchamp* una cama en la entrada de la galería en la que las artistas esperaban a los visitantes invitándoles a acostarse entre ellas para ser abrazados. Sin haber visto nada aún de la exposición, el habitualmente escópico y desencarnado espectador de arte se encontraba tendido en una cama, acurrucado entre Annie y Beth. Aquí el *ready made* ya no era la cama como objeto de la producción industrial que se convertía en arte al verse situado en el contexto de la galería. Sprinkle y Stephens se llevan a Duchamp a la cama y activan el *ready made* social: lo que es codificado y transformado críticamente es la práctica social y sexual de *faire l'amour* como técnica social de reproducción biopolítica. Como en el caso de las bodas, es la práctica social y cultural de ser abrazado y amado, hasta ahora privatizada, la que es expuesta y exhibida, intervenida y recodificada como objeto artístico.

Las bodas con la tierra señalan el paso en la obra de Sprinkle y Stephens del posporno a la ecosexualidad, y anuncian el desbordamiento de la *estética relacional* (que funciona con modelos mediáticos y de antropología cultural) a una ecología política, por decirlo con Guattari. En las bodas performativas el amor como relación inmanente es el significante fluido, multimediático e inmaterial que pone en marcha la producción del espacio público, del activismo comunitario y de la sostenibilidad ecosexual.

Capturado por las formas de producción y comunicación mercantilizadas, territorializado por normas de género y sexuales, encerrado en la reproducción sexual de la especie y en la filiación biológica, el *amor* se ha convertido en una técnica de explotación económica y de normalización social y política. Es ahí donde Sprinkle y Stephens intervienen operando lo que podría definirse como un exorcismo biopolítico o un ejercicio de terapia ecosexual: la boda podría comenzar con un “que el capitalismo colonial salga de vuestros cuerpos”, para continuar con un “amarás al árbol como si fuera tu prójimo”, “considera tu pie como tu pene”, “no beses la mano sin antes besar el suelo”, “y sé fiel a tu naturaleza vegetal.”

Sprinkle y Stephens codifican como arte la invención de prácticas sociales, sexuales y políticas. Provocando un encuentro del arte conceptual, de la cultura del *happening*, del activismo feminista y *queer*, de la crítica posporno y del arte de redes, la obra de Sprinkle y Stephens conecta, entre otros, con los trabajos de la Woman House Project, Hélio Oiticia, Adrian Piper o Lygia Clark, en los que lo que es tematizado son las experiencias de vivir, bailar samba, bailar funk o sentir respectivamente.

El objeto artístico queda así desmaterializado y desconfigurado, no a través del proceso uniformador de la digitalización y la síntesis, sino a través de su transformación en comunicación y afecto (eso es lo que las artistas llaman *amor*). Lo que Sprinkle y Stephens transforman en arte no es otra cosa que la producción inmaterial, entendida como producción biopolítica. Eso es lo que Lucy Lippard apuntaba cuando hablaba de la *energía social* como la textura misma del arte que, sin embargo, no ha sido

Anatomía de una Pin-Up es una fotografía de la propia Annie Sprinkle sobre la que se va compilando irónicamente la descripción del ritual de la vestimenta erótica.



tradicionalmente reconocida como arte. Se pasa aquí de la *performance* como crítica de las prácticas sociales normativas, como era el caso en la obra temprana de Sprinkle (así como en los trabajos, por ejemplo, de Judith Chicago, Maris Bustamante o Cindy Sherman sobre la feminidad, de Diane Torr sobre la masculinidad o de Guillermo Gómez-Peña sobre la colonialidad), a un uso productivo de la *performance*: ya no se trata de deconstruir la norma, sino de inventar nuevas prácticas colectivas de producción biopolítica. Una boda ecosexual es una microtecnología social que aspira a transformar el ecosistema modificando la estructura de la sensibilidad y del deseo.

De ahí que Sprinkle y Stephens decidan intervenir en una de las instituciones centrales de la reproducción social y cultural. La boda aquí no es una metáfora, sino una práctica performativa que transforma a aquellos que toman parte en ella en aliados contractuales en una empresa afectivo-comunicativa de la que depende la industria social. Nótese que tanto el número como la condición de las partes del contrato han sido radicalmente alteradas: la boda no sella una alianza entre Sprinkle y Stephens, sino entre una multitud de cuerpos humanos y uno o más elementos inhumanos. La boda sella un contrato ecosexual con todo lo vivo, una alianza poética y política que viene a reencantar el mundo.

El trabajo de Sprinkle y Stephens se asemeja a la obra de Lynn Hull que crea espacios de descanso

para las aves cuyas rutas migratorias han sido alteradas por la deforestación. De igual modo, Sprinkle y Stephens crean nichos biopolíticos, plataformas ecosexuales en las que las aves disidentes y los migrantes sexuales pueden inventar otras formas de relación social.

Las prácticas ecosexuales producen un insólito espacio público de oposición, transformando no solo los espacios privatizados de la calle y del museo, sino también los cuerpos, el agua, el aire, las playas, las discotecas y los vertedero en espacios de resistencia y en zonas de contestación artística.

Es posible que los cambios epistemológicos y culturales profundos no sean fruto de las políticas de la guerra, sino que, paradójicamente, surjan de la capacidad de un colectivo para inventar, en un contexto aparentemente adverso, nuevas prácticas de vida. Éste fue el caso de las primeras comunidades cristianas que miradas retrospectivamente no eran, frente al imponente poder del Imperio romano, sino bandas de extravagantes desdichados, o de los primeros cimarrones que lograron franquear los límites de las propiedades esclavistas para afirmarse como ciudadanos libres.

Quién sabe si un día los supervivientes de una transformación *eco-queer* señalarán como punto de inflexión a un grupo de furiosas feministas transgénero que hacían el amor con las piedras... ❖

[1] Félix Guattari, *Trois écologies*, París: Galilée, 1989, pp. 13-14.

REVERSO El activismo travesti y homosexual tuvo un protagonismo singular en la lucha por los derechos humanos en Chile. Tanto bajo la dictadura de Pinochet como en la fase de Concertación el papel de artistas como Pedro Lemebel o Carlos Leppe resultó decisivo.

Estéticas y políticas del deseo en Chile

Por Felipe Rivas San Martín

Tanto el activismo militante lésbico y homosexual como las prácticas artísticas que productivizaron el margen sexual en sus diversas potencialidades estético-críticas tuvieron, en Chile, no solo una vinculación problemática y confrontacional entre sí, sino también un recorrido de intensidad oscilante que no puede ser pensado fuera de los marcos convulsionados de la política nacional en las últimas décadas, que le otorgan —a cada expresión, grupo, discurso y práctica— su momento contextual de emergencia y su demarcación situada de sentido.

Se ha dicho hasta ahora que un acto inaugural ocurrió en abril de 1973, cuando un grupo de homosexuales y travestis se reunieron en la plaza de Armas de Santiago¹ a reclamar derechos y reconocimientos, inspirados, tal vez, por la promesa de una narración de transformación radical de las estructuras sociales dominantes y sus exclusiones arbitrarias, condensado en el triunfo del gobierno socialista de la Unidad Popular. Primer traspie de

la política homosexual chilena, pues tras el mitin no solo serán atacados por la prensa oficialista de izquierdas², deslegitimando de plano sus demandas incipientes, sino que además ese deseo de cambios sexuales sucumbirá inmediatamente junto con todos los otros ímpetus de *la política* en la gran derrota de la izquierda, ese dramático desmoronamiento del sentido (histórico, político, social), que provocó el *golpe*³, la imposición forzosa de una dictadura militar y las violaciones a los derechos humanos orquestados desde los aparatos represivos del Estado.

Aún cuando la dictadura no tuvo una política de persecución específica dirigida hacia los homosexuales, por no considerar a la sexualidad dentro del taxativo listado de disidencias políticas que podían poner en peligro la estabilidad del régimen, sí es posible que el contexto más general de represión autoritaria de la derecha, junto al ya comprobado rechazo de la izquierda, clausurara cualquier posibilidad de articular en los setenta una política

sexualmente emancipatoria. En el plano activista se registra apenas la noticia de la existencia de un pequeño grupo denominado Integración cuya fundación data del año 1977 y que, como su nombre indica, se alejaba de la radicalidad liberacionista y contestataria, optando por la realización resguardada de talleres de conversación y autoaceptación sin mayor tensión con los sistemas de normalización y dominación sexual⁴. A mediados de los ochenta, en plena implantación sin resistencias de un modelo económico neoliberal pionero en el mundo, se funda el colectivo lésbico feminista Ayuquelén, que generará tensiones sobre todo con el movimiento feminista tradicional, en un momento en que el colectivo de mujeres planteaba *Democracia en el país y en el hogar*⁵. Del grupo Integración —por su parte— provendrían algunos miembros de la Corporación Chilena de Prevención del SIDA, creada a fines de los ochenta, espacio en el que a principios de los noventa se organizarán talleres de derechos civiles para homosexuales, iniciativas germinales del MOVILH (Movimiento de Liberación Homosexual) fundado en noviembre de 1991.

Por otra parte, algunas prácticas de desobediencia genérico-sexual, identificadas como propiamente en el campo de *lo artístico* y amparadas bajo la legitimidad conceptual de la denominada *Escena de Avanzada*⁶, parecen haber logrado sortear en el uso táctico de la *estética travesti* de los setenta y ochenta el espacio clausurado para la política más tradicionalista propio del contexto dictatorial, posiblemente debido a su mismo carácter experimental y oblicuo. Un lenguaje tan oblicuo que no solo fue imperceptible para la codificación represora del régimen y sus mecanismos de censura, sino que incluso llegó a ser valorado, en su carácter posmodernista aparentemente inocuo, por los medios culturales de la derecha pro dictadura, como es el caso de la obra del artista Carlos Leppe⁷. Con todo, estas prácticas provocaron sin duda una ampliación del horizonte de lo político que funcionó tanto en el campo de *lo político en el arte* (al operativizar la sexualidad y los géneros como parte de la politicidad estética), del mismo modo que en las prácticas que articulan la *política sexual* más convencional (puesto que desarmaron el esquema simplista que entiende el cruce entre sexualidad y política meramente como la conformación de una serie de demandas que se dirigen al Estado desde una posición desvalida).

1. La figura travesti en el arte chileno. La figura del travesti ha funcionado en el campo artístico



En la otra página, retrato del escritor y activista Pedro Lemebel, figura esencial para entender el escenario comprometido con la sexualidad en Chile a partir de los años setenta.

A la derecha, *El perchero*, 1975, una de las obras más simbólicas que Carlos Leppe hizo en plena dictadura militar y que se considera clave del movimiento Escena Avanzada, del que formaba parte.

y político sexual chileno bajo dos contextos diferentes aunque relacionados: en primer lugar, en el contexto de la dictadura militar con la obra de Carlos Leppe y Juan Domingo Dávila, y luego en la posdictadura⁸ con la obra del colectivo Yeguas del Apocalipsis y algunos casos específicos como los del *Simón Bolívar travesti*, de Juan Dávila (1994), y han tenido a la teórica Nelly Richard como uno de los pilares principales de su legitimidad conceptual y valoración de sentido. Pensar en la función de Nelly Richard aquí no es menor, toda vez que el grado de involucramiento entre reflexión teórica y práctica artística —especialmente en el caso de Carlos Leppe⁹, aunque también en el de Dávila y de Las Yeguas— desdibuja la posición de *antecedente* y *consecuente* asignados habitualmente a la *obra artística* y a la lectura interpretativa de la misma.

Los textos que han pensado acerca del funcionamiento *del travesti* en el arte chileno han insistido en que “el travestismo se ha empleado como una expresión artístico-política de inconformismo y oposición; primero al régimen de Pinochet en los años 1970 y 1980, y luego al proceso de la transición democrática neoliberal de los años 1990”¹⁰. Pero ¿es posible reunir indiferenciadamente las tácticas de oposición y resistencia de las estéticas travestis, tanto en el marco de la dictadura militar como de la posdictadura y su transición pactada, sin considerar que esas estrategias de aparición tienen una relación indisoluble con sus marcos de emergencia y sus efectos críticos?

En el contexto militar autoritario, la dictadura chilena incrementó su dominancia en la intervención de lo cotidiano, que es el lugar donde ocurre la separación de lo público y lo privado, de lo masculino y lo femenino, lo político y lo apolítico. En ese marco, la posición del cuerpo será planteada esencialmente como un entremedio de “lo individual (biografía e inconsciente) y lo colectivo (programación de los roles de identidad según normas de disciplinamiento social)”¹¹ que reforzaban la presión de una identidad fiel a los roles asignados a la masculinidad y a la femineidad. El efecto político de esa situación implicará por una parte que es el cuerpo el encargado de reproducir las reglamentaciones sociales, culturales y sexuales, pero al mismo tiempo también el cuerpo será la plataforma para “una práctica crítica que desmonte la ideología de lo masculino y lo femenino que el poder encarna en rituales prácticos y en simbo-

.....
El travesti ha sido una expresión de inconformismo, primero con Pinochet y luego con la Transición

logías culturales”¹². Es por eso que la estetización travesti será para Richard “la figura que socava el doble ordenamiento de esa masculinidad y femineidad reglamentarias y de fachada”¹³.

El contexto transicional, en cambio, significó el desplazamiento democrático de la política de los antagonismos (UP y dictadura) a la *política de los consensos* entendida como el acto de *transacción* y negociación de los acuerdos, propia del periodo posdictatorial. El carácter consensualista de la posdictadura será interpretado mayoritariamente como el efecto administrativo del temor político ante el “riesgo (real o imaginario) de regresión autoritaria”¹⁴. Pero también habrá que considerar, a efectos de entender los escasos avances en materia de derechos sexuales de los noventa y 2000, que la conformación misma de la coalición gobernante (La Concertación)¹⁵ determinaba ya la

necesidad interna de la realización constante de pactos de negociación y políticas de la transacción que lograrán aunar las contradicciones ideológicas que significaron administrar dentro de un mismo referente gubernamental las pretensiones democristianas con las reivindicaciones socialdemócratas. La moral democristiana pondrá como requisito de gobernabilidad la exclusión del debate público

de temas que, paradójicamente, han estado en el centro de los programas de la socialdemocracia mundial desde la década de los noventa, y que han definido lo que la ciencia política denominó *agenda progresista*¹⁶, cuestión que se suma a la neutralización política del progresismo orquestado desde la Iglesia católica que, al haber apoyado a los sectores de izquierda en los casos de violaciones de los derechos humanos de la dictadura, cobraron la deuda moral de la socialdemocracia en la clausura de avances en políticas sexuales.

La política homosexual chilena de corte tradicionalista (que demanda derechos al Estado) tendrá que desenvolverse entonces en un nuevo marco clausurado, esta vez, por la lógica de pactos, terminando hacia mediados de los noventa cooptada por los fondos estatales de los programas de antidiscriminación y de prevención del SIDA, que intentarán desde el gobierno paliar la imposibilidad estructural de desarrollo de la política sexual; siguiendo a Slavoj Žižek, una administración *pospolítica*¹⁷ de la agenda homosexual chilena.

2. Política sexual: travestismo y homosexualidad. En 1991 se realiza el Primer Encuentro Homosexual en la ciudad de Concepción, momento en el que surge oficialmente el MOVILH (de Santiago). A ese primer encuentro asiste el escritor homosexual Pedro Lemebel, como representante de las Yeguas del Apocalipsis¹⁸ junto a Francisco Casas, pero también para reportear el Encuentro en la





Carlos Leppe (Santiago, 1952) es quizás el artista chileno que mejor encarna los escenarios de la sexualidad y el cuerpo. En esta imagen, el artista trata de embalsamarse en Molde para yeso.

revista de cultura alternativa *Página Abierta*, texto donde quedan claras las primeras distancias del colectivo con el activismo militante homosexual. Lemebel escribe:

“Tempranamente se divisan las tensas fracturas del encuentro. La diversidad ideológica producto de la orfandad política fue desarmando el tramado lineal que traía como estrategia el grupo MOVILH, con resabios de antiguas articulaciones partidistas, que se fueron delatando al desencajarse con la parodia ácida de Las Yeguas, en complicidad con lesbianas y locas, un antidiscurso que hizo tambalear enojados a los graves homosexuales de la capital”¹⁹.

En *Masculino/Femenino*, Nelly Richard cita de manera cómplice estas críticas afirmando que “la parodia ácida del travesti... engaña el discurso falocrático de la autorepresentación homo”, y que “... mientras el discurso homosexual reproduce la lógica erecta del sentido rector en la programática dura de la Revolución del deseo, el discurso travesti se estetiza y se afemina: copia las artimañas del sexo débil para debilitar el ideologismo revolucionario haciéndose la loca con su seudosemántica de los géneros transversos”²⁰.

Pero más tarde, diez años después, en una entrevista realizada a Lemebel en 2003, Nelly Richard lo cuestiona a propósito de su participación en un programa estelar de Televisión Nacional y los efectos de las problemáticas licencias que los medios de comunicación masivos estarían —aparentemente— demostrando con la figuración travesti a la hora de recordar y denunciar políticamente los crímenes de la dictadura chilena²¹: “Lo que quiero manifestar es la duda de si estas licencias no quedan de cierto modo autorizadas por la escenificación travesti, por el disfraz de la *loca*, en el doble sentido de la que extravió el rumbo sexual pero también el jui-

cio. Es como si, a ojos de la televisión, el disfraz de ‘la loca’ le quitase peso y gravedad a las denuncias políticas”²².

Y algún tiempo después, en la presentación del libro *Adiós, mariquita linda*²³, Richard insiste en que:

“La capacidad de transgresión cultural corre el riesgo de volverse problemática en la medida en que el espectáculo travesti, en una simple voltereta de más, puede —inadvertidamente— terminar siéndole lucrativo al carnaval de las imágenes mediáticas que no alcanza a distinguir entre parodia y simulacro”²⁴.

¿Cómo se puede explicar el cambio de valoración de la estetización travesti desde los años setenta hasta estos últimos años? Sigamos por un momento el problemático nudo planteado por este *carnaval de imágenes mediáticas*, en un suceso dos años posterior al Primer Encuentro Homosexual de Chile. El 4 de marzo de 1993 se realiza en Santiago la marcha que conmemora el segundo aniversario de la entrega del Informe Rettig sobre violaciones a los Derechos Humanos en la dictadura²⁵. La organización homosexual MOVILH se pliega a la convocatoria efectuada desde los grupos de familiares de las víctimas, llegando a un acuerdo con ellos, de tal forma que irían sin una excesiva visibilidad, tan solo algunos carteles, sin alusiones demasiado explícitas a la cuestión homosexual, para no alterar, se planteó, el sentido principal de la manifestación. Nuevamente Lemebel relata la historia:

“...(llevaban) solamente un cartel poético y un bosque de triángulos rosas. Pero, a falta de leyendas de identificación, las caras travestis, maltratadas por el afeitado y la cosmética, fueron un tratado completo de la homosexualidad chilena, que atravesó la pantalla”²⁶.

Las cámaras televisivas, ansiosas de espectacularización, fueron rápidamente atraídas por ese travestismo popular que gritaba escandalosamente las consignas del MOVILH. La presencia de lesbianas, homosexuales y travestis acaparó la noticia de la marcha desplazando su sentido *original* y abriendo una brecha de desconfianzas entre los grupos de derechos humanos y el activismo homosexual, que será catalogado como “un error fatal que el colectivo convocante tendrá que asumir como costo político”²⁷.

Este error fatal le sirve al emplazamiento travesti para fortalecer sus críticas al MOVILH (y su modelo de política sexual militante), asegurando que “al parecer, en la organización, estaría el control de las minorías fichadas por el ordenamiento”. Y aún más, para proponer una alternativa política al control de lo minoritario, propio del modelo político organizacional:

“Quizás, invertir el gesto obcecado, reconocer que en el desprestigiado amaneramiento existe una estrategia de torsión al género dominante. Una forma de pensar(se) diferente que burla la atormentada rigidez del comportamiento machista”²⁸.

Lo que estos planteamientos no reconocen es que, al menos en este caso específico²⁹, no es la “atormentada rigidez del comportamiento machista” la que acaparó la atención mediática, desnaturalizando y desvirtuando el, paradójicamente, sentido *rector* originario de la marcha y su linealidad de sentido (la monopolización en Chile del tema de los derechos humanos como un asunto exclusivamente tematizado por las violaciones dictatoriales, en los que los *otros derechos humanos* no tenían cabida), sino que lo desviante de ese sentido rector fue precisamente el “gesto obcecado de desprestigiado amaneramiento” del travesti popular. Por el contrario, en ese momento, el travestismo funcionó curiosamente como la expresión hipervisibilizada, por mediáticamente escandalosa y *atractiva*³⁰, de una homosexualidad política que puso en entredicho la coherencia de discursos, demandas y lemas de los derechos humanos en Chile, insubordinándose del pacto inicial que iba a mantener el *tema homosexual* como un asunto de segunda categoría frente a la importancia de la denuncia principal: los crímenes de la dictadura. En resumen, el travestismo popular arruinó el pacto de la izquierda y el activismo homosexual, en el que ésta última se plegaba discretamente a las demandas generales y mayoritarias de la primera.

Al mismo tiempo, la figura travesti en Chile se ve complejizada en la última década por la creación de las primeras organizaciones travestis a principios de 2000, que, siguiendo la misma línea de política militante, introducen problemáticamente una carga de *realidad de la experiencia* (de pobreza, marginalidad y prostitución) que se escapa de las estetizaciones y los simulacros con que la teoría del arte pensó esas prácticas de manera dominante. Por otro lado, la misma alianza entre sexualidad marginal y radicalismo político se verá cuestionada en el apoyo de las propias organizaciones travestis al proyecto de la derecha de privatización de algunas empresas de servicios básicos en la comuna de Santiago, ante las presiones y amenazas por parte del gobierno comunal de perder los financiamientos y apoyos públicos³¹.

El propio carácter *trans* de la transición (promesa inacabada de dictadura a democracia), caracterizado por una ambigüedad de discursos y posiciones a medias tintas, alejados del marco político-contextual anterior y su gramática de los antagonismos duros (“derrocar a la dictadura”,

“todas las formas de lucha son válidas”), permitió por ejemplo el uso cada vez más recurrente de la acusación, en el periodo de transición, de *travestismo político*, sintagma asociado a los dirigentes de partidos o parlamentarios y legisladores que no se mantenían firmes dentro de una misma línea partidaria o que emitían opiniones y votaban las leyes del Congreso del modo en que lo hacía, tradicionalmente, el bando opositor.

De la misma manera, lo problemático de algunas expresiones de la teoría *queer* es que, en su teorización de los regímenes de poder genérico-sexuales y sus correlativos mecanismos de resistencia, muchas veces han terminado por provocar una cierta cosificación y apropiación o colonización teórica de los cuerpos, experiencias e identidades periféricas (la *lesbiana* de Wittig, el *drag* de Butler, el *cyborg* de Haraway, el *gay* en Marchant, la *loca* de Perlongher,

el *travesti* en Lemebel)³², en resumen, de identidades *otras*, haciendo que la responsabilidad o rol de subvertir —por ejemplo— las normas del género y del sistema heteronormativo, le correspondan ejemplarmente a ese *otro* y no a quienes enuncian esas mismas teorías de subversión, pues ellos, quienes enuncian las teorías, no están dispuestos a llevar a cabo las prácticas de resistencia subversiva, ya sea en sus vidas, en sus cuerpos, en sus militancias o en sus relaciones cotidianas, tendentes a resistir esos regímenes de dominación, con los costos económicos, sociales, afectivos, culturales y simbólicos que implicaría *encarnar* la disidencia.

Siguiendo el ejemplo anteriormente comentado, lo que parece expresar el cambio de perspectiva de Richard con respecto a la subversividad o peligro de complicidad de la figuración travesti (estética y/o política) con los regímenes de poder es, sobre todo,

no tanto una definición taxativa de *su rol*, sino más bien la conciencia de que las figuras o emplazamientos políticos y estéticos funcionan críticamente y de manera diferencial de acuerdo a los contextos en los que se despliegan. El problema que ha significado la utilización conceptual de lo que Jorge Díaz llama la *sobresaturación travesti* en el arte chileno³³, o cualquier otro tipo de fórmula de la identidad y modelo de práctica o experiencia de la disidencia, es que el planteamiento teórico de sujetos e identidades como emblemas posicionales de una subversión de las normas de sexo-género termina irremediabilmente cosificando esas experiencias, obligándolas a cumplir con las prescripciones de una teoría, pudiendo pasar por alto que los contextos de poder y dominación son móviles e inestables y que las posiciones de poder configuradas en esos contextos no pueden pensarse como estables o definidas para siempre y de antemano. ✪

1 Me refiero a la primera manifestación homosexual registrada en Chile el 22 de abril de 1973. Según la prensa de la época, dicha concentración fue convocada bajo la sigla nominal de MOVILH (Movimiento de Liberación Homosexual). Aunque décadas después, desde 1991, la misma sigla será ocupada para nombrar una nueva organización homosexual chilena, considerada una de las más importantes hasta hoy, ambos grupos no presentan ningún tipo de continuidad organizacional. El mitin de los setenta quedará en la memoria de algunos pocos hasta ser recuperado por Víctor Hugo Robles en sus investigaciones sobre la historia del movimiento homosexual chileno, efectuadas desde fines de los noventa, y que se materializarán primero en su tesis para obtener el grado de periodismo en la Universidad ARCIS y luego en su libro *Bandera hueca: Historia del movimiento homosexual de Chile*, Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio- Ed. ARCIS, 2008.

2 “Ostentación de sus desviaciones sexuales hicieron los marcos de la plaza de Armas”. Noticia publicada en el diario oficialista del gobierno de la coalición de izquierda. *El Clarín*, martes 24 de abril de 1973, Santiago de Chile.

3 Me refiero al golpe de estado del 11 de septiembre 1973 que derrocó al gobierno socialista de Salvador Allende e instauró una dictadura militar durante 17 años en Chile.

4 Víctor Hugo Robles, *Bandera hueca: Historia del movimiento homosexual de Chile*, Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio- Ed. ARCIS, 2008, pp. 19-21.

5 Dicha consigna, enarbolada en manifestaciones del movimiento de mujeres, daba cuenta de cómo el movimiento feminista mantenía una solidaridad con las demandas de democratización política del país, ampliando el registro de lo político hacia espacios convencionalmente considerados como *privados*.

6 *Escena de Avanzada* es el nombre que utilizó la teórica del arte Nelly Richard para referirse a una serie de prácticas artísticas y reflexivas que, en plena dictadura militar, generaron diversos quiebros estéticos y críticos que terminarían por modificar la historia del arte chileno y dentro de las cuales emergieron prácticas estéticas homosexuales, principalmente en las obras de los artistas Carlos Leppe y Juan Dávila.

7 Ver las reflexiones de Guillermo Machuca sobre el entusiasmo que generó la obra de Carlos Leppe en algunas críticas publicadas en el conservador diario de derechos *El Mercurio* durante la década de los setenta. Guillermo Machuca, *El traje del emperador: arte y recepción pública en el Chile de las cuatro últimas décadas*, Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2011, pp. 37-59.

8 Hablamos de *posdictadura* y no de *transición democrática* para dar cuenta de cómo el periodo posterior a la dictadura en Chile (desde 1990 en adelante) mantuvo una serie de *asuntos pendientes* (justicia, verdad y reparación en materia de violaciones de los derechos humanos), a la vez que varios *amarres institucionales* heredados por el régimen dictatorial de orden político-constitucional y de corte antidemocrático para evitar la realización de transformaciones políticas sustanciales.

9 Al respecto es elocuente la grabación en video de la acción *El día que me quieras*, de Carlos Leppe, en el que la acción del artista es asistida y dirigida por la teórica francesa. Archivo del Centro de Documentación de las Artes, Centro Cultural Palacio La Moneda. Debo agradecer a Fernanda Carvajal por su lucidez en torno al problema de la *función materna* en la conformación de un arte homosexual en Chile, un asunto que se amplía al debate sobre las discontinuidades entre feminismo y políticas homosexuales. Ver su texto sobre las Yeguas del Apocalipsis en María José Delpiano, Fernanda Carvajal, Carla Macchiavello, *Ensayos sobre Artes Visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*, Santiago de Chile: Ed. LOM, 2011.

10 Kulawik, Krzysztof. “Travestir para reclamar espacios: la simulación sex-text-ual de Pedro Lemebel y Francisco Casas en la urbe chilena”, en revista *Alpha*, julio 2008, n.º 26, pp. 101-117.

11 Richard, Nelly. Márgenes e institución: “Arte en Chile desde 1973”, en *Art & Text*, 1986, p. 141.

12 Así, los rendimientos críticos que podía tener el cuerpo en dictadura tienen que ver por una parte con la condición del cuerpo como un *territorio de cruce* entre lo público y lo privado. Pero también el poner en escena el cuerpo hacía alusión a su opuesto, esto es, a la desaparición de los cuerpos producto de la política de violencia dictatorial.

13 Richard, Nelly. *Masculino/Femenino: Políticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1993, p. 65.

14 Manuel Antonio Garretón, Saúl Sosnowski, Bernardo Subercaseaux, *Cultura, autoritarismo y re-democratización en Chile*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 8-9.

15 La Concertación de Partidos por la Democracia es el conglomerado político que gobernó el país desde el final de la dictadura militar y la realización de elecciones libres. La Concertación representó la unificación electoralista de un amplio sector en contra de la dictadura de Augusto Pinochet e integra al Partido Demócrata Cristiano (DC) y a partidos identificados con la socialdemocracia, como son el PS, el PPD y el PRSD.

16 Me refiero específicamente a las demandas de Derechos Sexuales y Reproductivos, como el aborto, y a demandas de Derechos LGBT.

17 Zizek, Slavoj, *En defensa de la intolerancia*, p. 39.

18 Las Yeguas del Apocalipsis fue un colectivo de arte homosexual fundado en 1987 y conformado por los escritores y artistas Pedro Lemebel y Francisco Casas. En conjunto desarrollaron una serie de intervenciones de arte hasta principios de los noventa.

19 Lemebel, Pedro. “Fértil Provincia Señalada: Encuentro de homosexuales en Concepción”, en revista *Página Abierta*, quincena del 11 al 24 de noviembre de 1991, Santiago de Chile, p. 14.

20 Richard, Nelly. *Masculino/Femenino: Políticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1993, p. 72.

21 El asunto se refiere a la participación de Lemebel en el programa televisivo *De Pé a Pá*, conducido por Pedro Carcuro. En dicho espacio, Lemebel termina la entrevista haciendo alusión a la hermana del animador, quien habría sido torturada en tiempos de la dictadura militar.

22 En *Revista de Crítica Cultural*, junio de 2003, n.º 26.

23 Lemebel, Pedro. *Adiós mariquita linda*, Santiago de Chile: Random House Mondadori, 2007.

24 Richard, Nelly. “Éxodos, muerte y travestimos”. Presentación del libro *Adiós mariquita linda*, de Pedro Lemebel, en revista *Nomadías*, octubre 2008, n.º 8, Editorial Cuarto Propio/Universidad de Chile, p. 155-162.

25 *Informe Rettig* es el nombre por el que se conoce en Chile al informe final, entregado el 9 de febrero de 1991, por la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación sobre las violaciones a los derechos humanos acaecidas en el país durante la dictadura militar de Augusto Pinochet. El nombre Rettig hace referencia al jurista Raúl Rettig, presidente de la Comisión.

26 Lemebel, Pedro, “La insoportable levedad del gay”, en revista *Página Abierta*, del 29 de marzo al 11 de abril de 1993, n.º 84, Santiago de Chile, p. 18-19.

27 *Ibíd.*

28 *Ibíd.*

29 Considerado como uno de los hitos más críticos en la relación entre izquierda y homosexualidad en la historia de Chile.

30 El atractivo mediático que produjo la imagen travesti en el espacio público de las manifestaciones políticas ha ocasionado en varios países un tenso debate neoconservador entre el activismo homosexual y lesbico, ante la denuncia de exagerada visibilidad que concede la televisión a los travestis en las marchas del Orgullo LGBT. Frente al reclamo del activismo lesbico argentino y latinoamericano, la dirigente travesti Lohana Berkins (Argentina) señaló irónicamente “nosotras les dijimos a las lesbianas: si quieren visibilidad, pues entonces marchen al lado de nosotras”.

31 Ver entrevista realizada a la dirigente de TravesChile, Silvia Parada, en Reyes, Sebastián. “Lavín, San Camilo y los travestis”, *Revista de Crítica Cultural*, noviembre de 2002, n.º 25, Santiago de Chile, pp. 71-73.

32 Debo aclarar que no estoy señalando que esa haya sido la intención de escritores y teóricos como Lemebel, Wittig, Preciado o Haraway. Es evidente que ciertos efectos han sido producto más bien de las *malas lecturas* de esos esfuerzos críticos. Esfuerzos que por lo demás, en el caso de estos autores, han estado impulsados por los mismos protagonistas de las configuraciones teóricas, involucrados en los procesos políticos y no desde fuera.

33 Jorge Díaz, *Feminismo decapitado: ficciones ópticas y sobresaturación travesti*. Texto presentado en la Mesa “Feminismosaturado: narrativas ficcionales y tecnologías del género” del III Circuito de Disidencia Sexual No hay Respeto, organizado por la Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual, CUDS, en junio de 2011.

REVERSO La entrada en la Universidad de Chile de Francisco Casas y Pedro Lemebel desnudos y subidos a una yegua se considera un acto fundacional que removió los cimientos del arte y del feminismo del país. Revisitamos aquel escenario de controversias bíblicas.

Yeguas del Apocalipsis

La intrusión del cuerpo como desacato y desplazamiento

Por Fernanda Carvajal

En 1988, en Santiago de Chile, Francisco Casas y Pedro Lemebel dan origen al dúo Yeguas del Apocalipsis, marcando la irrupción de un cuerpo y un discurso discrepante que materializa en el espacio público cruces antes invisibles e inaudibles entre arte, sexualidad y política. Sería reductista enmarcar la práctica de este dúo en una sola categoría, pues su *poética del asalto coliza* se ramifica por distintos y distantes territorios, desde el *underground* y el circuito literario y artístico hasta espacios vinculados al feminismo, los derechos humanos y la política de izquierdas, a través de heterogéneos soportes como la *performance*, la fotografía, la instalación, el testimonio político, el vídeo o la prensa chilena de oposición de los años ochenta. En lo que sigue, intentamos abordar tres ejes de lectura. En primer lugar, revisaremos la genealogía artística en que han sido inscritas las intervenciones de Yeguas del Apocalipsis en continuidad con el trabajo que Carlos Leppe y Juan Dávila realizan en los años

previos. También, nos detendremos en las fuertes complicidades que pueden rastrearse entre intelectuales feministas y estos artistas, entre el discurso feminista y los inicios de lo que podríamos llamar, con reparos, un *arte homosexual* en Chile. Alianzas *incestuosas* que involucran interlocuciones afectivas que van desde el tráfico de referencias teóricas y artísticas a la colaboración creativa, desde el apoyo material hasta la escritura de textos críticos en clave feminista sobre aquellas prácticas que en su ostentación corporal dislocaban el binomio masculino/femenino. Por último, abordamos los desplazamientos que ejecutan las Yeguas del Apocalipsis en el plano de las representaciones y discursos asentados en el imaginario de la izquierda, operaciones que han tendido a ser soslayadas o invisibilizadas por los discursos de la crítica y la historia del arte en Chile.

I. Escenas inaugurales y figuraciones del deseo homosexual. Para abordar el problema de las

genealogías artísticas que sitúan a las Yeguas del Apocalipsis en continuidad con la obra de Carlos Leppe y Juan Dávila nos detendremos en las distintas operaciones ejecutadas sobre la figuración del deseo homosexual. Esta problemática es anticipada en el texto del filósofo Patricio Marchant, *Sobre el uso de ciertas palabras* (1983), que ofrece esclarecedores precedentes teórico-críticos para abordar las filiaciones y desafilaciones entre aquellas prácticas.

En su artículo, Marchant plantea la importancia de distinguir entre el trabajo artístico de un *artista gay*, uso las palabras del propio Marchant, que se presenta solo como artista, y el de aquél que se presenta explícitamente como *artista gay*. En relación al artista que hace explícita su homosexualidad, todo trabajo de *arte gay* tendría una escena inaugural, que “no es cronológica, sino la producción de un *acontecimiento*” (Marchant, 72). En el contexto chileno, ésta sería, para Marchant, la videoperformance titulada *La Biblia* que Carlos Leppe y Juan Dávila realizan en el Instituto Chileno Francés el año 1982.

La performance de Dávila y Leppe —en la cual también comparece Nelly Richard— puede verse como la escenificación de una pugna entre ambos artistas. En la sala del Instituto Chileno Francés, Dávila escenifica en vivo una cita de *La Pietà* que invierte los roles masculino y femenino de la pose, de modo tal que Dávila toma el lugar de María-Madre, mientras Nelly Richard, principal interlocutora crítica de ambos artistas, está sentada en el suelo y apoyada en el regazo de Dávila, tomando el lugar del hijo. Leppe entra entonces en la sala, vestido formal, elegantemente viril, con el rostro maquillado y con pestañas postizas, trayendo unos papeles en sus manos. Sobre una mesa en el centro de la sala hay un jarro y un recipiente de loza con los que se lava la cara. Luego el mismo Leppe echa a andar un vídeo (una pieza audiovisual realizada por Juan Dávila) donde se ve nuevamente una cita de *La Pietà*, esta vez representada como relación homosexual entre dos hombres. Tras ser visto el vídeo, Leppe toma la palabra, reparte y luego empieza a leer el texto en lenguaje procaz, en el que plantea su posición en el arte chileno y en el que interpela al propio Dávila por haberse exiliado en Australia.

¿Qué claves de lectura se anticipan en esta acción para comprender el posterior trabajo de las Yeguas del Apocalipsis?

Por un lado, la lectura de Patricio Marchant sobre *La Biblia* descubre la torcedura crítica que la doble escenificación de *La Pietà* ejecuta sobre la explicación psicoanalítica de la homosexualidad



Una de las imágenes más emblemáticas de Yeguas del Apocalipsis, el dúo formado por Francisco Casas y el escritor y

activista Pedro Lemebel, que sacudió con sus performances la escena artística chilena desde principios de los 80.

como *fijación en la madre*. La intervención de Juan Dávila en su gesto más decisivo escenifica a la María-Madre religiosa de *La Pietà* como madre sexual (invertida, masculina), tanto en el vídeo como en la *performance* en vivo, para deconstruir la relación edípica con la madre, citando así el discurso psicoanalítico para subvertir el *modelo vertical* (es decir, sustentado en la filiación) *de la explicación del deseo homosexual*.

Por otra parte, Marchant también nota las tensiones entre discurso crítico y obra que *La Biblia* problematiza justamente en la intervención de Leppe, apoyada en la palabra, sostenida en la lectura de un discurso.

Leppe recurre al texto para hablar de su posición en el arte chileno e interpela a Dávila reprochándole su salida de Chile a Australia. Citamos a Marchant comentando el texto de Leppe: “Nunca es tarde para volver a la madre, aquí a Chile y a ese discurso que nos es familiar (...) ¡Por Dios, Dávila!, la contradicción, el error de tus deseos. ¡Qué hiciste!”. Y, refiriéndose a la escritura de Nelly Richard sobre la obra de ambos, continúa “vuélvete al discurso de la muy de mi vida, la rucia tuya y mía” (Marchant, 71). Así, el discurso leído por Carlos Leppe, premeditadamente o no, tematiza también las tensiones que suscita el que estas primeras prácticas homosexuales fueran habladas por otro, es decir, por el discurso amoroso del feminismo como madre, pues el feminismo adquirió en esos años un lugar sustitutivo de la teoría homosexual, en un periodo en el que la irrupción de una crítica homosexual del discurso se ve obstruida por la hegemonía de “la policía textual y temática de la producción de ciencias humanas (y sociales) virilmente sobre determinada” (Mellado, 75). Entonces es posible pensar que lo que se pone en juego en la intervención de Leppe, justamente, es el deseo de un discurso homosexual autónomo. Al menos así parece esbozarlo el propio Marchant cuando señala que en el plano de su contenido latente el discurso de Leppe también diría: “¡Atención Dávila! el discurso, el texto teórico, no lo hace otro, ni lo hace la Nelly, lo hago yo, ya lo hice, lo acabo de hacer” (Marchant, 71).

Es posible notar que en el texto de Marchant sobre esta intervención artística superpone al discurso artístico y al discurso filosófico una comprensión psicoanalítica de la homosexualidad, aun cuando, o justamente porque, lo que intenta esa obra es desarmar críticamente el discurso edípico, freudiano, sobre la homosexualidad. En efecto, en esta línea también Nelly Richard ha indicado como una de las principales características del trabajo de Juan Dávila y Carlos Leppe la capacidad de subvertir la relación unidireccional entre psicoanálisis y arte. Para la autora, en el trabajo de estos artistas, “ya no sería la teoría psicoanalítica la que interpreta la obra, sino el discurso artístico el que revisa y critica el reduccionismo de la lectura psicoanalítica del arte” (Richard, *Masculino/Femenino*, 66).

Esta constelación de operaciones artísticas y teóricas permite esbozar una de nuestras hipótesis: que el trabajo de las Yeguas del Apocalipsis se escabulle del modelo *vertical* asociado a la filiación y al modelo edípico, y lo desplaza, como iremos viendo, por la ostentación de una corporalidad directa, pagana, y por una concepción *horizontal* del deseo homosexual.

¿Es posible encontrar una escena inaugural en las Yeguas del Apocalipsis? De ser así, sería una escena inaugural por *segunda vez* que cancelaría el estatuto de originalidad, de principio, de estreno. Una escena que en principio no interpela, como la primera, al modelo vertical de la homosexualidad edípica referida a la madre. Se trataría de cuerpos que irrumpen desde un espacio lateral al espacio artístico y que no pueden ser marcados ni bajo un modelo de corporalidad sacrificial ni como cuerpos organizados por un deseo psicoanalítico, ni aun como cuerpos transfigurados por el simulacro de una estética travesti. ¿Qué cuerpo irrumpen entonces en esta escena, en este estreno serie B?

Se trata de dos cuerpos masculinos desnudos e intrusos, montados sobre una yegua, haciendo su entrada a un recito de la universidad pública. Dos mujeres, Carmen Berenguer y Nadia Prado, caminan a su lado llevando las riendas del animal. En eso consistía *Refundación de la Universidad de Chile*, título con que ha sido conocida una de las primeras intervenciones realizadas por las Yeguas del Apocalipsis en 1988. La cuestión de la *entrada* cita la acción fundacional mediante la cual el conquistador español Pedro de Valdivia instituye la ciudad de Santiago y la decreta capital de Chile. Se trata de una burla a la figura viril de la caballería, en el sentido de la cofradía de caballeros, pero también de la acción de combate dirigida a la colonización militar, a partir de la figuración exhibicionista del deseo homosexual como puesta en escena de la montura, en el sentido militar y sexual del término, que incita a la dispersión del deseo homosexual. Equina, casi una con el animal, la irrupción de las Yeguas hace aparecer una agencia que extravía la forma humana, al tensionar, desarmar y deformar la concepción humanista y moderna de sujeto político como sujeto separado, unificado, soberano de sí.

En su operación más decisiva, esta escena inaugural por segunda vez es encarnada por corporalidades que ponen en escena una forma inmanente del deseo por fuera de la relación vertical, jerárquica, de la filiación generacional. En esta línea es factible remitirse a las tesis de Guy Hocquenghem. Retomando a Deleuze y Guattari, este autor ha propuesto pensar una suerte de homosexualidad primaria, una *grupalización homosexual*, ante la cual la homosexualidad edípica, filial, sería solo una reacción. La radicalidad de la propuesta de Hocquenghem es que esta homosexualidad primaria estaría vinculada a la grupalización deseosa del año. Para el autor el deseo homosexual “grupaliza al año restituyéndole sus funciones de vínculo deseante, reinvirtiéndole colectivamente contra una sociedad que lo ha reducido al estado de *secretito vergonzoso*” (Hocquenghem, 88).

Se trata por tanto de una forma de deseo que “desmorona la jerarquía fálica” (Preciado, 171), para proponer el modo grupal del año que, como órgano compartido por todos, brinda la posibilidad de abrir y exponer un cuerpo a otro u a otros a partir de distintos tipos de roces y conexiones.

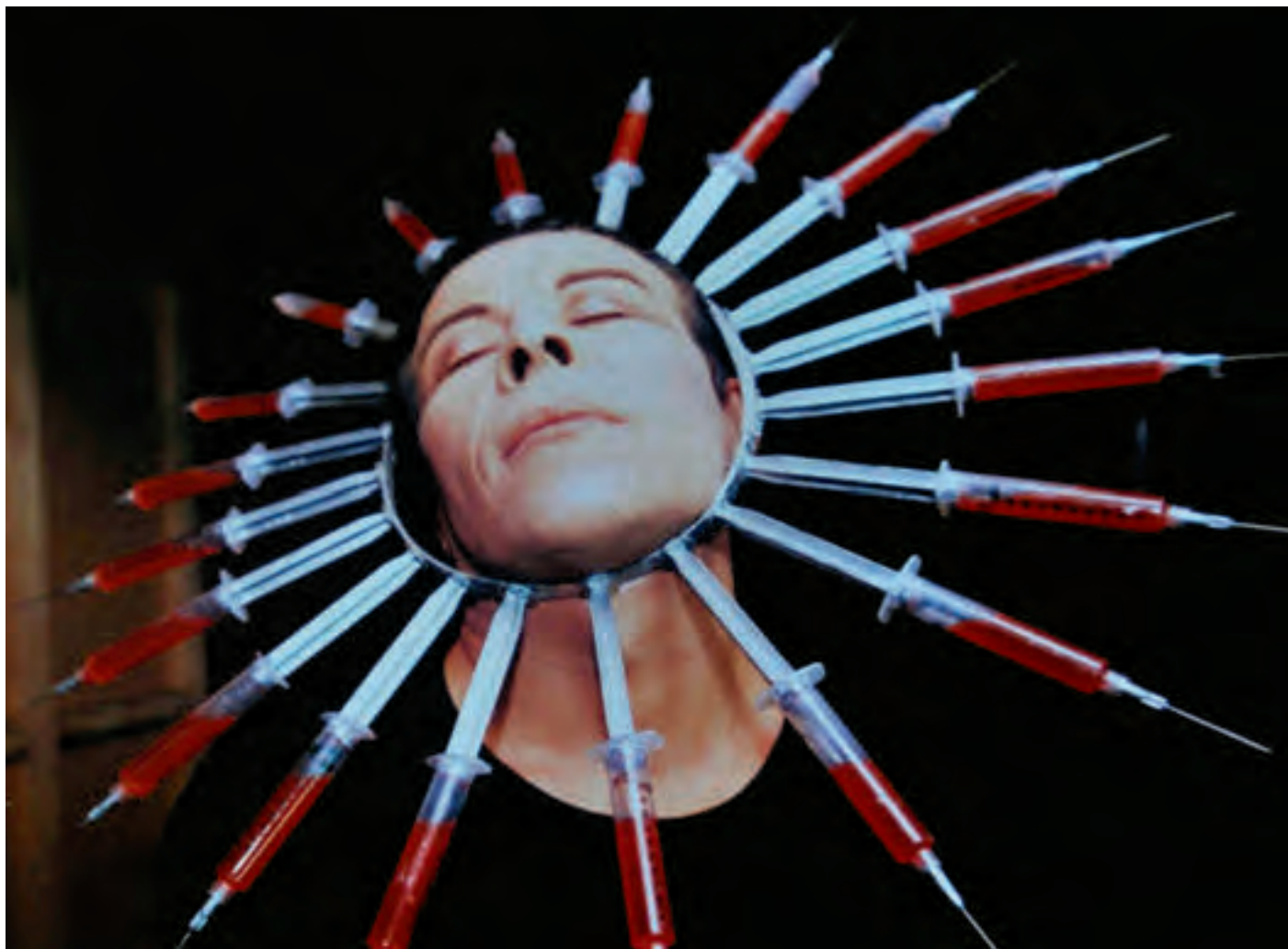
Desde aquí, la escenificación *coliza* de la *montura* en el sentido militar y sexual del término que las Yeguas del Apocalipsis ejecutan en su estreno serie B puede verse como la figura del descubrimiento anal, de una desprivatización y una apertura anal y por tanto como una figura de la grupalización del deseo desde una perspectiva horizontal. Y esta operación *desplaza*, por no decir *invierte*, la figura masculino-posesiva de la montura como huella traumática del vocablo *yegua*, el insulto que Lemebel y Casas toman como nombre propio. Como escena inaugural por segunda vez de una homosexualidad que se desublima así misma tanto como puede, la entrada de Casas y Lemebel a la universidad pública sobre una yegua puede ser leída hasta cierto punto como la aparición de un deseo desestructurante (puesto que des-edipizado y anal) que irrumpiría así de forma galopante. Si no fuera por el *hasta cierto punto*. Pues el espectro de la madre, de las madres, permanece en la presencia de las acompañantes-carabinas que *toman las riendas* en la intervención. Pero, por otra parte, ¿hasta qué punto esta alianza estratégica de las Yeguas con las mujeres que las acompañan puede ser también vista como una resistencia frente al peligro de la trascendentalización de una verdad homosexual (Marchant)?

Finalmente, la entrada intrusa de las Yeguas del Apocalipsis en la Universidad de Chile hace visible la conexión tabú de dimensiones que necesitan aparecer cortadas (la práctica educativa necesita excluir la práctica sexual), y permite recordar que cuando la sexualidad entra en la universidad entra como saber, como discurso normalizado, pero no entra como flujo deseante, al menos no de manera visible o decible. La puesta en escena del deseo anal con que Lemebel y Casas irrumpen en el espacio universitario, aún intervenido por la dictadura, hace converger una política de subjetivación que subraya la relación clandestina entre sexualidad y espacio educativo, al tiempo que reclama y anticipa la entrada de las minorías sexuales en la universidad pública.

Es interesante recordar, en este sentido, que siete años después, en 1995, la corporalidad intrusa de las Yeguas del Apocalipsis reingresa perturbadoramente en la universidad como parte de la ritualidad académica en tanto iconografía, cuando *Las Dos Fridas* son utilizadas como *ilustración* de las tesis del feminismo crítico en la inauguración del Departamento de Estudios de Género de la Universidad de Chile.

II. Tensionamiento de los espacios de Derechos Humanos. Una de las intervenciones que de manera emblemática podría expresar los tensionamientos que las Yeguas del Apocalipsis generan en los espacios de la izquierda es *La Conquista de América*, la acción que el dúo lleva a cabo el 12 de septiembre de 1989, en la sede de la Comisión de Derechos Humanos.

.....
Dos cuerpos desnudos, masculinos e intrusos, subidos a una yegua entrando en el recinto público de la universidad



En los años más duros del SIDA, Pedro Lemebel solía aparecer en público y en muchos de sus retratos aureolado con una corona de jeringuillas.

En esta intervención, Casas y Lemebel están sentados en un costado de la sala, inmóviles, descalzos, vestidos con pantalones negros y a torso descubierto. Tienen un *walkman* adherido al pecho, que reproduce la música de una cueca (baile tradicional chileno) que solo ellos escuchan. En el piso hay un mapa de América Latina dibujado, y sobre él vidrios rotos de botellas de coca-cola. A las doce del mediodía ambos se levantan, alzan un pañuelo blanco y comienzan a bailar una cueca con todas las figuras, el ocho, el semicírculo, las vueltas. Solo se escucha el golpe de los pies bailando sobre vidrios, mientras el mapa se tiñe de rojo.

En esta intervención, Casas y Lemebel citan la cueca sola que bailaban las mujeres de los detenidos desaparecidos como escenificación del duelo. Citar la figura de la viuda, de la mujer doliente que baila sola, es una forma de somatizar el dolor haciéndolo propio, al tiempo que superponer al reclamo por los desaparecidos políticos la protesta por los homosexuales asesinados impunemente en América Latina. Para Lemebel y Casas “esos crímenes son políticos. Por eso las yeguas bailamos la cueca del maricón solo en la Comisión de Derechos Humanos y gritamos: Compañero Mario alias *La Rucía* caído en San Camilo. ¡Presente!” (Lemebel y Casas, Cauce 28).

Pero también, la cueca de Lemebel y Casas desorienta la trayectoria (heterosexual) del deseo: dramatiza un cortejo entre dos hombres que reitera y a la vez extravía los cuerpos y deseos con que el baile criollo ordena y compone el género según el binomio masculino/femenino. Puede ser, también, la escenificación del doloroso peligro de ese cortejo, custodiado por el contagio del SIDA en la confusión de los flujos sanguíneos que se filtran

por las incisiones de la piel cortada por los vidrios. Aparecen así otras pérdidas: las de aquellos devastados por la enfermedad.

Esta cita al baile criollo resignifica también la cueca sola bailada por mujeres. Por un lado, hay que recordar que las madres chilenas bailan la *cueca sola* vestidas de negro, como viudas, lo que torna nefasta la evocación ejercida por el baile, porque ya no se trata de una ausencia voluntaria —reversible gracias al retorno o definitiva debido a la certeza de la muerte—, sino de la desaparición forzada del ser querido que queda convertido en fantasma. El dolor por la ausencia queda así coreografiado de un modo espectral.

A pesar de los conflictos que generó este evento con un sector del feminismo, que acusó al dúo de copar espacios ganados por las mujeres, puede pensarse que lo perturbador de esta acción es que, al resaltar en la coreografía el elemento erótico junto con el de dolor, muestran que aquel baile de una mujer sola contornea otro cuerpo ausente no solo dolidamente añorado, sino también un cuerpo deseado. Poner de ese modo en relieve el lazo entre duelo y deseo permite amplificar la construcción de las identificaciones de la mujer que resiste a la dictadura; no solo como madre, casta viuda, hermana, hija, todas figuras deserotizadas, abnegadas, acordes a un sustrato moral compartido por la ética militante tanto como por la matriz católica cristiana, tan pregnante en el movimiento de derechos humanos en Chile. Tuvo que venir un dúo de maricas a subrayar el deseo erótico sedimentado en la coreografía de la cueca para recuperar las filiaciones entre duelo, vulnerabilidad y deseo.

La conquista de América produce una cadena de identificaciones y desidentificaciones respecto de las divisiones de género y divisiones políticas ya

naturalizadas. El intruso como figura aparece en esos descalces que hacen visible la frontera donde se urden zonas de dolor y de deseo, experiencias que aunque se conciban como escindidas, se conectan en su capacidad de desposeer al yo, de sacarlo de sí mismo. En esta intervención, duelo y deseo dejan de estar anclados al territorio de la interioridad para trasladarse hacia su dilucidación en una dimensión colectiva. Esto implica que se descalza la experiencia del duelo como experiencia de lo privado que retrotraería a una situación solitaria, melancólica o paralizante, para situarla en cambio (junto con el deseo) como lugar de aprendizaje de la vulnerabilidad corporal primaria, como territorio de potencialidad política. Quizá en este sentido *La Conquista de América* pueda ser vista como una deconstrucción política del duelo. ❖

BIBLIOGRAFÍA

Francisco Casas/Pedro Lemebel, “Yeguas del Apocalipsis”, entrevista de Favio Salas. *Cauce*, mayo 1989.
 Guy Hocquenghem, “El deseo homosexual”, *El deseo homosexual (Con terror anal)*, Barcelona: Melusina, 2009, pp. 21-131.
 Pedro Lemebel, “Los Mataron por atrás. Título de un diario”, revista *Página Abierta*, nov. 26-oct. 9, 1990.
 Patricio Marchant, “Sobre el uso de ciertas palabras”, *Escritura y Temblor*, Pablo Oyarzún, Willy Thayer (ed.), Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.
 Justo Pastor Mellado, “El verbo hecho carne. De la vanguardia genital a la homofobia blanda en la plástica chilena”, *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*, Juan Vicente Aliaga, (ed.), Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2009.
 Beatriz Preciado, “Terror Anal”, *El deseo homosexual (Con terror anal)*, Barcelona: Melusina, 2009.

REVERSO Helmut Psotta, Raúl Avellaneda y Sergio Zevallos formaron en los ochenta el Grupo Chaclacayo, uno de los grupos más enigmáticos y radicales del turbulento escenario peruano del momento. Disuelto en 1995, revivimos una historia de arte y sacrificio.

Cenizas del Grupo Chaclacayo

Por Emilio Tarazona¹

Das imágenes tomadas a fines de 1988 describen el proceso de desmontaje de obras hasta ese momento desplegadas en los recintos de una casa ubicada en los márgenes de la ciudad de Lima, entre los distritos de Chaclacayo y Chosica. Aquel espacio era, desde al menos 1983, el lugar de vida y trabajo del autodenominado Grupo Chaclacayo (disuelto en 1995). El cuidadoso embalaje que se observa corresponde al desplazamiento radical de su producción —objetos, instalaciones, obra gráfica y fotográfica— que, junto a los miembros del grupo, dejan Perú a fines de los años ochenta para realizar una exhibición que durante 1989 y 1990 sería presentada en diversas ciudades de Alemania. Ninguna obra quedaría en Lima: todas las piezas fueron empaquetadas y los objetos que no pudieron ser embalados fueron quemados para poder así llevarse sus cenizas. Bajo el título de *Todesbilder: Peru oder das Ende des europäischen Traums (Imágenes de la muerte: Perú o el final del sueño europeo)*, la muestra tendría entonces un precipitado itinerario que la llevó en pocos meses por Stuttgart, Bochum, Karlsruhe y Berlín. Incluso, después de la caída del Muro, lle-

garía a exhibirse del lado oriental de esa, entonces, recientemente unificada capital alemana². A pesar de ese trepidante despliegue, luego las obras volverían prácticamente a ocupar esas mismas cajas. Se mudarían de lugar en varias ocasiones hasta quedar finalmente donde se encuentran ahora: reunidas en dos habitaciones de una casa ubicada en el pequeño pueblo de Gahlen, a unos 50 kilómetros de Essen, en la zona de la Cuenca de Ruhr. Las veces que pude visitar a dos de los miembros del grupo que allí residen (uno de modo permanente y otro por temporadas), las cajas difícilmente fueron abiertas. Podrían hoy insinuarse incluso como una suerte de tumbas o nichos apilados. Una ritualidad y hermetismo se interpone, como si la exhumación de los objetos que estos guardan despertara no solo la memoria de la producción realizada durante tantos años en Perú, sino también el contexto que las envuelve, convocando también presencias no siempre amables ni gratas. Allí la desconfianza, la inseguridad, las presencias que ellos identificaron como enemigas surgen haciendo imposible develar el material sin convocar una intensa memoria emocional de la experiencia, y sin que pueda eludirse el

ejercicio de arrojar sobre ella un cierto control del lado de quienes las resguardan: una gestión sobre la lectura de esa compleja obra, tan contaminada de la propia vida y entorno.

Si toda memoria es un conflicto ininterrumpido, la memoria del horror y la violencia, particularmente aquella que surge de los protagonistas, a veces elude la historia. La desaparición, el desplazamiento, la huida, la ausencia, producida ya de manera deliberada o como *efecto colateral*, es acaso irremediable y, a veces, permanente. Pero es también esa vívida memoria lo que describe esa dimensión del conflicto con una mayor proximidad (que no es necesariamente exactitud), e incluso carga en ocasiones de un poder de testificación toda evidencia material concreta accesible: un vestigio, un rastro, una *reliquia*. Desde cierto aspecto esto es lo único que en el Perú queda de la obra del Grupo Chaclacayo. Y esta circunstancia parece aquí emblemática: gran parte de la obra producida por el grupo durante la década de los ochenta mantiene un estrecho diálogo con las imágenes de muerte y exterminio producidas durante esos mismos años, aquéllas que tienden a hacer cróni-



Salón principal de la casa en el barrio limeño de Chaclacayo, hacia 1988, con las piezas en proceso de embalaje. Foto: Raúl Avellaneda.



Vista del montaje del Grupo en el Künstlerhaus Bethanien de Berlín, durante los meses de enero y febrero de 1990. Foto: Raúl Avellaneda.

ca de la brutalidad del Conflicto Armado Interno iniciado en el país desde 1980³. El conflicto sigue vivo, solo se ha desplazado de campo.

Una forma de autoexilio (en contra del secuestro). El proyecto se inicia cuando Helmut J. Psotta, alemán de ascendencia judío-polaca nacido antes de 1939 —aquí este dato es decisivo⁴— es invitado a impartir un conjunto de seminarios durante un solo semestre de 1982 en la entonces Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica. Aquel tiempo sería suficiente para llegar a sacudir la institución produciendo desencuentros con la administración de la escuela, la cual llegaría incluso a manipular en contra suya encuestas de reprobación a fin de no renovar su contrato el semestre siguiente. Su trabajo asimilaba una mezcla explosiva de materiales con los que proponía el uso de iconografías e imaginarios, explorando críticamente los estereotipos dominantes de lo marcial, de lo religioso y lo sexual. Imágenes tomadas de material externo (revistas, periódicos o documentos de asociaciones de defensa de los derechos humanos) dirigidas a hurgar en esa experiencia que, por equívoco y (mala) costumbre, llamamos individual. Una experiencia viva e internalizada de la muerte, que sacude entonces la integridad del cuerpo social, pasa a la obra como desvelando las marcas de la violencia que se inscriben por debajo de la piel, en las mentalidades

y en las mismas biografías e historias personales. La secuela de esta experiencia apenas insinuada durante estos seminarios impartidos será crucial: anima la decisión de dos de sus estudiantes —Raúl Avellaneda y Sergio Zevallos— a abandonar la escuela para reunirse con Psotta en una exploración mayor de esta propuesta de trabajo, consolidada en una suerte de autoexilio o distancia con la escena, que toma como base esta legendaria casa al este de la ciudad, en el distrito que finalmente da nombre al grupo.

En aquel deslinde no buscaban un espacio de campo abierto o despejado, sino otro tipo de inmersión. Como hace notar un crítico en 1984: las ventanas de la casa fueron cegadas con cortinas oscuras y era necesario una adecuación de la mirada al penetrar desde la luz exterior a esa penumbra, iluminada parcialmente con focos o velas en pleno día⁵. Desde allí, lo que se opera es un proceso de contraproducción de subjetividades e identidades modeladas socialmente por el espacio simbólico compartido. Gilles Deleuze señala cómo la idea del lenguaje heredado hace pasar por natural el artificio, por originario y esencial lo fabricado, lo contingente, y de modo análogo hay una inoculación

de *status quo* continua. En efecto, no hay principio originario, sino producción. Pero el producto es un resultado del enfrentamiento del deseo (aquellas *máquinas deseantes del inconsciente* propuestas por Deleuze-Guattari) con el aparato ideológico-represivo (la ideología, entendida en sentido marxista-althuseriano, es siempre dominante).

Y en ese enfrentamiento raras, aun cuando decisivas veces, el deseo sale enteramente triunfante⁶.

Entendida así, la propuesta del Grupo Chaclacayo es un acto de subversión en contra de las identidades, una contra-producción de las bases mismas de la construcción social: aquellas tecnologías múltiples, en las que también se inscriben las *tecnologías de género* descritas por Teresa de Lauretis⁷. Un límite que resulta no obstante una oposición a un imaginario simbólico de élite que entonces, en medio del conflicto armado peruano, parece cínicamente dar la espalda a la flagrante realidad: así, la miseria y la violencia se convierten expresa-

mente para Psotta, miembro mentor del grupo, en valiosa materia prima del proyecto en curso.

Es desde estos márgenes urbanos y sociales donde se opera una suerte de autoreclusión de una

El proyecto Chaclacayo es una subversión que atenta contra las mismas bases de la construcción social



Vista de la exposición
"Perú... un sueño:
Fragmentos de un
proyecto de creación e

indagación visual" en
el Museo de Arte de
Lima, 1984. Foto: Raúl
Avellaneda.

escena local, con la cual el grupo establece encuentros discontinuos. A pesar de ello, la autoreclusión se vuelve aquí un dispositivo alterno para eludir el secuestro permanente en el que prácticamente nos encontramos todas y todos. En la Modernidad, el régimen biopolítico tiende a hacer más eficientes los viejos modelos de reclusión sin renunciar a ellos, consolidando en ese proceso modelos sistemáticos de secuestro. Mientras en los primeros se castigan y confinan los comportamientos y se excluyen los sujetos, los otros serán más bien esas invisibles formas institucionales de reproducir el orden social (de fijar, ya no excluir, cuerpos y subjetividades): dispositivos de secuestro de los cuales no es posible escapar del todo. Su función es fabricar una subjetividad heterocapitalista normativa con instituciones como la familia, la educación, la institución laboral, e incluso el museo (por mencionar algunas); todas ellas modelando y remodelando los criterios de lo socialmente aceptable⁸.

En efecto: no solo varios críticos y personas vinculadas a la escena serían invitados a visitar este espacio de trabajo en Chaclacayo —en aquel entonces, a las afueras de la ciudad—, sino que el grupo llegaría a confrontar la escena en un lugar decisivo: con la exhibición que realizan a fines de 1984 en el Museo de Arte de Lima, bajo los auspicios del Goethe-Institut. A pesar del gesto inútil de censura por parte de la propia Embajada alemana

sobre algunas de las obras allí expuestas, éste sería el más deliberado encuentro con la escena limeña en términos institucionales, posterior a la ruptura con el centro formativo de la Universidad Católica.

El exilio es en gran medida una posición táctica: no es un desplazamiento, sino el acto de habitar en dos (o más) mundos, sin inscribirse plenamente en ninguno. Un margen que borra o desdibuja la identidad y la pertenencia. Esa identidad (nacional, racial, cultural, sexual) construida tempranamente —según el psicoanálisis— por la negación de todo aquello que produce rechazo o repulsión. Y, en el extremo de la repulsión y el rechazo, lo abyecto o lo obsceno, que se mantiene aún un poco más cerca de ese absoluto abyecto que es el cadáver: entendido como la negación, la anulación definitiva de toda identidad. La cancelación del sujeto, siguiendo a Julia Kristeva⁹.

Disidencia: contra-producción de cuerpo y subjetividad. Se trata de cuerpos y sexualidades disidentes: por ello varias acciones o secuencias fotográficas realizadas por el grupo colocan los flujos corporales que simulan sangre o secreciones; actos de masturbación, menstruación o penetración; así como cuerpos travestidos, liminares o ambivalen-

tes. Como también cuerpos mutilados o agredidos. Un intento de explorar los lábiles contornos de la identidad como producto: las excrecencias, los humores, los residuos. Una suerte de desmantelamiento del Yo que pone en entredicho también las fronteras del cuerpo, haciendo coincidir por momentos el principio de realidad con el principio del placer (pero haciendo asomar también la pulsión de muerte).

En un estudio (sobre las acciones del artista Franco B), el artista David Harradine sostiene que "los límites del cuerpo representan los límites en el sistema social y su violación representa, así, la amenazante inestabilidad de cualquier frontera, como los límites precariamente contruidos en torno a las *identidades*". Y continúa: "Por lo tanto, los márgenes del cuerpo, la piel y sus orificios, lugares oscuros, fisuras, grietas y agujeros, son particularmente representativos de la fragilidad de cualquier sistema acotado y el traspaso de estos márgenes por los fluidos corporales y excrecencias pone en primer plano la vulnerabilidad de estos sistemas y su definitiva incapacidad para mantenerse como tales. Es aquí donde emerge lo abyecto, filtrándose hacia otro, exudando hacia afuera, pensando a través de, hundiéndose en, todo en un fluido exceso que niega la coherencia y que permanentemente amenaza lo ordenado y el acto de ordenar los sistemas de identidades estáticas..."¹⁰.



De izquierda a derecha, Sergio Zevallos, Helmut Psotta y Raúl Avellaneda junto a la obra de Avellaneda *Las tres columnas de la sociedad peruana*, hacia 1984. Foto: César Guerra.

Recodificación y reescritura permanente: se trata de identidades liminares, dúctiles. No gratuitamente los escenarios exteriores escogidos para las acciones son casi siempre límites: el litoral marino, una zona marginal urbana sumida en la pobreza, un cementerio... O también las ruinas (o más bien, los escombros) de un escenario caduco que alude a una remota opulencia ya extinta.

Así, en una acción realizada por Sergio Zevallos se desafía al espacio público al contratar a un fotógrafo ambulante (de los que, a mediados de los ochenta, ofrecían aún servicios con sus cámaras antiguas en las plazas o parques de Lima). Desplazándose a diferentes localizaciones, en la serie de imágenes realizadas los cuerpos travestidos y polivalentes se exponen. El itinerario recorre residencias ruinosas, acantilados, barrios pobres en la periferia geográfica de la ciudad que se convierten en escenario para devenir seres de ficción: el personaje central fusiona para Zevallos las imágenes tomadas de revistas, cómics y estampas devocionales; así como de la prensa amarilla o la pornografía. Titulada inicialmente *Pasiones de un cuerpo ambulante* y posteriormente *Suburbios*, hay en este grupo de series fotográficas la exploración de una otredad cuyo rostro no puede ser enteramente definido y, en su desadecuación con el entorno, se vuelve incluso perturbador, logrando desestabilizar al sujeto normado y amenazando su consolidación. La sexualidad e identidad liminar incorpora aquí resonancias religiosas: el uso de un imaginario que resulta cáustico para la generalizada susceptibilidad católica de un país capaz de reaccionar con rechazo e intolerancia a éste y a otro tipo de propuestas realizadas. Un encuentro acaso fulminante entre *lo herético y erótico* (para usar la

bella iteración con la que Roberto Jacoby describe una parte de la obra de León Ferrari en un texto de 1987)¹¹, que aquí incorpora la imagen referente de Santa Rosa de Lima, patrona de América y las Filipinas, como sucede en varias otras propuestas que recorren el trabajo del grupo, particularmente en el caso de Psotta y Zevallos.

Lo que aquí se despierta es la idea descrita por Michel Foucault sobre esa Modernidad fundada ya no sobre las amenazas promovidas por la racionalidad gubernamental de los regímenes soberanos, en donde las sociedades tenían que cerrar murallas para protegerse de “la peste, la muerte, la guerra, de las que se alimentaba la imaginación política y cosmológica de la Edad Media e incluso del siglo XVII”. Lo que surge entonces es la “aparición”, dice Foucault, “la invasión de los peligros cotidianos perpetuamente animados, reactualizados, puestos en circulación (...), por lo que podemos llamar la cultura del peligro en el siglo XIX”¹². No más Jinetes del Apocalipsis ni el Libro de las Revelaciones, sino biopolítica en alianza con el liberalismo económico. En adelante se debía mantener el control de la vida, pero de un tipo de vida. Aparecen entonces los enemigos internos: las enfermedades

comunes, las normas de higiene (nada más biopolítico que la bacteriología: enemigos invisibles habitando entre nosotros y que producen las enfermedades)¹³. Se requiere desde entonces de una gestión de la sexualidad para evitar la *degeneración* de la familia, la raza o los valores, así como todo aquello que no ocurre “de acuerdo a la mecánica general de los comportamientos”. Ésa es la *cultura del peligro* inherente al liberalismo que describe Foucault.

.....
El exilio es en gran medida una posición táctica. No es un desplazamiento, sino el acto de habitar en dos o más mundos sin inscribirse en ninguno

No obstante, el sistema de inmunidad-impunidad del Estado peruano se ve vulnerado por el modo abierto en que la prensa alemana comenta el contexto y las obras presentadas en la exposición itinerante del Grupo Chacalacayo entre 1989 y 1990. Así, Bernd Rosner señala que la obra se ha realizado en un país en donde los seres humanos son una “masa amorfa e intercambiable, que se vuelve un material, un desecho, cuando no muere o es asesinado”. Michael Haerdter, entonces director del Kunslerhaus Bethanien, comenta que vivimos en un país “caracterizado por el robo y la violencia en favor de las potencias económicas mundiales” y Michael Nungesen, siguiendo una frase de Sergio Zevallos, consigna que el Perú es en definitiva “*Gebärmutter Des Bösen*” (el útero del mal)¹⁴.

No se trata aquí de oponer la supuesta barbarie de los estados latinoamericanos a los supuestamente civilizados, como si de esa barbarie Europa estuviera exenta (“No hay documento de civilización que no sea al mismo tiempo de barbarie” Walter Benjamin *dixit*). No solo porque la Modernidad y su idea de progreso tenían como brazo criminal el colonialismo y el genocidio, sino porque, como destaca Aimé Césaire en 1955, Hitler solo proyectó sobre la población europea las técnicas de control que Europa había usado durante cuatro siglos y medio en sus colonias¹⁵. Una experimentación por cierto técnico-biológica: *Du bist nur ein Stück Fleisch* (No eres más que un trozo de carne) es una de las frases de Psotta que aparece como inscripción recurrente en algunas de las acciones realizadas por el grupo en sus presentaciones en Alemania.

Declaraciones de militares y paramilitares que diezmaron poblados en la sierra del Perú durante los años ochenta enfatizan que sus actos fueron cometidos para salvaguardar a la población de enemigos internos. En el régimen biopolítico las guerras no se hacen ya en nombre de un soberano,

sino con la finalidad de proteger a un todas y todos (que nunca son todas ni todos). Así, el campo para un feroz oximoron como *terrorismo humanitario* queda abierto y una ruma de cadáveres y un número indefinido de desapariciones forzadas pueden erigirse en nombre de la vida y la prosperidad¹⁶. He allí el final de todos los sueños europeos: el encuentro del progreso, la protección del sistema económico con la muerte, la expropiación, el asesinato y el genocidio.

Arte y flujo. Como los individuos, la producción artística es también susceptible de migraciones, voluntarias o no. Recorre espacios, se desplaza, se despliega, detonan y producen transformaciones, a veces de forma intensiva, otras, casi imperceptible. Incluso, ésta se puede difuminar y quedar fuera del alcance de la mirada. El imaginario de la migración tiende a estar recubierto de sublimaciones (el pio-

nero, el explorador de territorios que luego podrán ser transitados por aquellos que vienen después) o de imprecaciones (el invasor, el origen de los conflictos en el interior de una supuesta comunidad cuya homogeneidad está ya establecida).

La recuperación de una producción determinada, y revisitada, corre un riesgo que hay que tomar: abre vías que en su momento fueron desatendidas o desestimadas y que desestabilizan una integridad social aún fundada en la autoidentificación, en ese complejo producto de enfrentamientos y tensiones disfrazado de origen e identidad.

El riesgo de su inscripción es que esta propuesta vital y artística sirva finalmente como la inoculación de un agente y, al igual que las vacunas, contribuya a inmunizar aún más un sistema cuyas bases no sean finalmente alteradas. Algo que podríamos entender como un proceso de sublimación de las propuestas y los objetos.

La sublimación mantiene con lo abyecto una característica importante: su desconexión sistemática con el individuo, y produce una imposibilidad de aproximación real a la cosa.

Acaso es por ese temor a las formas que a menudo adopta la producción cultural que la mayor parte de la obra realizada por el Grupo Chaclacayo se encuentra aún encerrada en decenas de cajas sin exhumar.

La tarea es tenaz: se trata de consolidar una producción cultural enfrentada con los paradigmas (políticos, económicos, sociales e incluso culturales) sobre los que aún hoy permanece apuntalado el presente. Paradigmas implantados a toda vista obsoletos, pero vigentes, que es necesario contribuir a desplazar y remover, incluso si ello se hace continuamente, evitando que otros en reemplazo tiendan a solidificar. ✧

- 1 Este texto es la versión revisada de una conferencia escrita para el simposio *Poner el cuerpo. Formas de activismo en América Latina. Años 80*, organizado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), el Centro Cultural de España en Lima (CCE-Lima) y la Red Conceptualismos del Sur (RCSur) realizado en CCE-Lima entre el 24 y 27 de julio de 2011. El Grupo Chaclacayo fue integrado por Raúl Avellaneda, Helmut J. Psotta y Sergio Zevallos. Para estudios previos sobre su trabajo (en diálogo con este escrito) puede revisarse: Emilio Tarazona "Grupo Chaclacayo: marcas de la violencia por debajo de la piel", en *La generación del 80. Los años de la violencia*. Lima: ICPNA - Banco Sudamericano, 2004 (Reproducido en *Arte Marcial: arte, crítica, ensayo*, n.º 3, Lima, Mano Dura, 2005, pp. 8-9).
- 2 Las instituciones que recibieron esta exposición itinerante durante 1989 y 1990 fueron el Institut für Auslandsbeziehungen (IFA) en Stuttgart (19 abril-18 junio 1989), el Museum Bochum (15 julio-27 agosto 1989), el Badischer Kunstverein Karlsruhe (21 septiembre-29 octubre 1989), el Künstlerhaus Bethanien en Berlín (19 enero-18 febrero 1990) e, incluso, en el contexto de la caída del Muro, se consolidó la posibilidad de llevar la muestra a la Galerie am Weidendamm del Zentrum für Kunstausstellungen y a los escenarios del Maxim-Gorki-Theater, en el lado perteneciente a la ex-DDR, también en Berlín (9-27 mayo 1990).
- 3 La Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), presidida por Salomón Lerner Febres, presentó en 2003 un informe en nueve tomos que relata los hechos acontecidos en veinte años de conflicto (entre 1980 y 2000), en el cual se estima que las víctimas alcanzaron la cifra de 69.000 (entre muertos y desaparecidos), en su mayoría civiles, diezmados tanto por los movimientos subversivos que iniciaron el conflicto como por las fuerzas militares del Estado peruano que incurrieron en prácticas sistemáticas de ejecuciones extrajudiciales, desapariciones, masacres, torturas y violaciones sexuales. Ver <http://www.cverdad.org.pe>. En agosto del mismo año una impresionante exposición presentó por primera vez una compilación visual de imágenes fotográficas que relatan este periodo de violencia, revelando a un amplio público la brutal dimensión del enfrentamiento. Ver: VV. AA. *Yuyanapaq. Para recordar*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica, 2004.
- 4 Si bien de ascendencia judía por el lado materno, su padre fue miembro del Partido Nacional socialista. Psotta y su madre sobrevivieron no sin padecimiento a la Segunda Guerra Mundial, transcurrida durante sus primeros años de vida. Una rápida descripción de ello puede verse en la entrevista que realicé a Psotta entre el 2008 y el 2009: Emilio Tarazona "Soñando sin dormir, al ojo abierto. Una (abreviada) conversación con Helmut J. Psotta", *Illapa*, Lima: Universidad Ricardo Palma, 2009, n.º 6, pp. 85-92.
- 5 Alfonso La Torre, "Perú, ¿un sueño?", *Lima Kurier*, Lima: octubre de 1984, n.º 48, pp. 1-2, 4. Se reproduce como: "La otra luz" en *Grupo Chaclacayo. Perú... un sueño*. Lima: Museo de Arte de Lima e Instituto Goethe, 20 noviembre - 20 diciembre 1984 (afiche de exposición).
- 6 Siguiendo a Foucault, Deleuze y Guattari niegan la existencia de un aparato ideológico (aquél que, a partir de Marx, Louis Althusser describe como la suma de un sistema educativo, laboral; así como preceptos religiosos o morales que vendrían a complementar el aparato represivo del Estado), convirtiendo todo el sistema en un aparato de fuerzas medularmente represivas. "No hay ideología, nunca ha habido ideología", enfatizan en su célebre prólogo a *Mil mesetas*. Ver: Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos, 2002, p. 10.
- 7 Teresa De Lauretis, *Technologies of Gender*, Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- 8 El concepto procede de Foucault: "En nuestra época todas estas instituciones —fábrica, escuela, hospital psiquiátrico, hospital, prisión— no tienen por finalidad excluir sino por el contrario fijar a los individuos. La fábrica no excluye a los individuos, los liga a un aparato de producción. La escuela no excluye a los individuos, aun cuando los encierra, los fija a un aparato de transmisión del saber. El hospital psiquiátrico no excluye a los individuos, los vincula a un aparato de corrección y normalización. Y lo mismo ocurre con el reformatorio y la prisión. Si bien los efectos de estas instituciones son la exclusión del individuo, su finalidad primera es fijarlos a un aparato de normalización de los hombres. La fábrica, la escuela, la prisión o los hospitales tienen por objetivo ligar al individuo al proceso de producción, formación o corrección de los productores que habrá de garantizar la producción y a sus ejecutores en función de una determinada norma (...). He aquí por qué opondré la reclusión al secuestro; la reclusión del siglo XVIII, dirigida esencialmente a excluir a los marginales o reforzar la marginalidad, y el secuestro del siglo XIX cuya finalidad es la inclusión y la normalización". Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona: Gedisa, 1980, pp. 128-129.
- 9 Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, Madrid: Siglo XXI, 1988, p. 11. Título en francés: *Pouvoirs de l'horreur*, París: Editions du Seuil, 1980.
- 10 David Harradine, "Abject Identities and Fluid Performances: Theorizing the Leaking Body", en: Patrick Campbell (ed.). *The body in performance. Contemporary Theatre Review, An International Journal*, vol. 10, part. 3, OPA (Overseas Publishers Association) 2000, pp. 69-85.
- 11 Roberto Jacoby, "Las herejías de León Ferrari", *Crisis*, Buenos Aires: enero, 1987, pp. 71-73.
- 12 Michel Foucault, *El nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*, México D. F., FCE, 2007, p. 87.
- 13 En 1877, el físico irlandés John Thyndall describe con entusiasmo el aporte de Louis Pasteur a esta nueva rama de la microbiología y la consolidación de la *Germ Theory of Disease* del siguiente modo: "Hemos sido golpeados por flagelos invisibles, hemos caído en emboscadas, y solo es hoy que la luz de la ciencia está alcanzando a esos terribles opresores". John Thyndall "La fermentation et ses rapports avec les phénomènes morbides", *Revue Scientifique*, n.º 17, serie 2, Tomo XII, 1877, p. 800. Citado en Bruno Latour, *The Pasteurization of France*. Cambridge, Mass., Londres: Harvard University Press, 1988, p. 10. Título original en francés: *Les microbes: guerre et paix suivi de imiductions*, París: Editions A. M. Metallie, 1984.
- 14 Ver: Bernd Rosner, "Todesbilder", *Bildende Kunst*, vol. 38, n.º 9 Berlín, septiembre, 1990, pp. 39-44 (versión de "Gruppe Chaclacayo. Todesbilder. Peru oder das Ende des europäischen Traums" Berlín, 8 mayo 1990. Discurso de Rosner para la apertura de la muestra del Grupo Chaclacayo en el Zentrum für Kunstausstellungen der DDR). Michael Haerdter, "Todesbilder: Peru oder Das Ende des europäischen Traums", en Zentrum für Kunstausstellungen der DDR, Galerie am Weidendamm, Berlín, 8 mayo 1990 (texto preparado para la apertura de la exposición en el Künstlerhaus Bethanien, Berlín. Un fragmento se incluye en *Grupo Chaclacayo. Todesbilder: Peru oder Das Ende des europäischen Traums*, Berlín, Alexander Verlag, 1989, p. 6 y sig.) y Micheal Nungesen, *Gebärmutter des Bösen: Die peruanische Gruppe Chaclacayo im Künstlerhaus Bethanien* n.º 13, 6 de febrero, 1990, p. 5 (agradezco aquí a Karin Jaschke por sus traducciones del alemán). De otro lado, Luis Lama, crítico peruano de la revista *Caretas* (quien pudo ver la exposición en el Künstlerhaus Bethanien) redactó un cáustico artículo en Lima acusando irresponsablemente a los artistas de apología a uno de los movimientos subversivos copartícipes del Conflicto Armado Interno peruano (Sendero Luminoso). Ver Luis Lama, "Perversión y complacencia. Apología senderista en Berlín occidental", *Caretas* 1084, Lima, 20 de noviembre, 1989, pp. 74-76.
- 15 Aimé Césaire, *Discurso sobre el colonialismo*, Madrid: Akal - Cuestiones de antagonismo, 2006.
- 16 Roberto Esposito ha insistido en varios de sus libros en el modo en cómo ese "paradigma inmunitario" de la Modernidad y su tendencia a la sobreprotección e invulnerabilidad del cuerpo social (inmunidad y comunidad son conceptos contrapuestos —enfatisa Esposito— incluso etimológicamente) tiene como riesgo permanente la autoidentificación, la supuesta autosuficiencia que desemboca en el totalitarismo. Ver *Comunidad, inmunidad y biopolítica*, Barcelona: Herder Editorial, 2009.

REVERSO El artista inglés Francis Bacon trazó un límite trágico en las fronteras de la percepción del cuerpo humano. Este breve ensayo plantea una aguda reflexión acerca de la influencia de Picasso y del tema ineludible de la ruina. *Por Margo Glantz*

Disecando a Bacon

• Qué dicen las pinturas que pintó tomando como punto de partida a Picasso (Retrospectiva, Museo Picasso, París, 2005)? Figuras engendradas por criaturas muy poderosas, quimeras y monstruos dotados de una energía plástica incalculable.

¿Qué camino recorrió para llegar allí? Hay que regresar a 1928, en que Picasso se dedicó a jugar con sus deseos y los transformó en bañistas agresivas y lúdicas. Las mujeres jugaban a la pelota y torcían de manera inverosímil los delgados cuellos, o se detenían frente a las cabinas de playa, empuñando en la mano derecha una llave de proporciones desmesuradas. (Signo fálico: Perogrullo).

2.-“Es cierto”, dijo Picasso, “durante un periodo las llaves me fascinaron y en la serie que les dediqué a las bañistas de Dinard aparecen tratando de abrir una puerta con una enorme llave”.

3.-En 1992 confesó Bacon: “Para mí, entre las mejores cosas que pintó Picasso están los personajes en la playa. Una figura que abre una especie de puerta. Amo esos cuadros maravillosos. No sé por qué, ¿comprende usted? Es imposible saberlo, no se puede hablar de pintura porque hablar y pintar son cosas muy distintas, se trata de otro lenguaje, ¿no lo cree usted así? Debo añadir que esas obras pintadas en Dinard me parecen las más excitantes que Picasso pintó, mucho más que el *Guernica*, mil veces más. Las encuentro humanas y desgarradoras, tocan el verdadero meollo de las cosas...”.

4.-Cuando pude contemplar esos cuadros comprobé que varios signos distintivos del pintor malagueño aparecían en los del británico, devastados, como una mera sombra.

Bacon sostenía que un cuadro era la suma de varias destrucciones.

5.-En sus conversaciones con Gilles Deleuze oímos: “... Bajaba yo por una calle y mi sombra me acompañaba a lo largo del muro. Pensé: quizás sea útil para mis pinturas: extendí la mano y arranqué mi sombra”. Literalmente arrancada del contexto, la sombra, masa pictórica, empaña la lisura perfecta de los fondos rojos o anaranjados que enmarcan a las figuras.

6.- Bacon afirmaba que sus obras provenían de Velázquez (ver serie donde se destruye el retrato del Papa Inocencio X). Anticipaba la imagen que tuvimos del Papa Juan Pablo II, cuya última aparición en público reproducía una mueca de dolor frecuente en los cuadros del pintor inglés. Aún más, las referencias pictóricas de Bacon están en las fotografías que cubrían los muros y el suelo de su último estudio: Grünwald, Tiziano, Rembrandt, Poussin, Goya, Ingres...

Bacon nunca quiso ver el cuadro original de Velázquez, aunque estuvo a unos cuantos pasos

del museo que lo alberga. Su modelo fue una fotografía...

7.- (“Soy como un molino”, aseguraba Bacon). Cuando muelen, los molinos ejercen una fuerza, les sirve para pulverizar, como las muelas en la boca trituran los alimentos. Atraviesa la barrera de los dientes el grito. Dentro de mí, las imágenes engendran las imágenes, repite Bacon: “Pinto el grito, jamás pinto el horror; se formula un dilema: pinto el horror o pinto el grito (la figura de lo horrible) o pinto el grito y no pinto el horror”. “En consecuencia”, repite, “pintaré cada vez menos el horror (visible): el grito es la captura o la detección de una fuerza invisible”.

El Papa Inocencio X grita: ¿por qué grita?, ¿a quién le grita?

Al gritar enseña los dientes.

8.-Un prisma es el amontonamiento de imágenes fracturadas, o para decirlo mejor con sus propias palabras, *gruesas pinceladas*: ¿montones de excremento o de abono?

En su pintura hay tres fuerzas, una invisible aísla, la segunda deforma, se apodera de los cuerpos y la cabeza de la Figura. La tercera disipa, aplana, difumina.

Aunque Bacon prefiere considerarse como un pulverizador o un excavador, actúa como un detector. Si la vida excita, la muerte, su opuesto (como una sombra) debe excitar aún más. O quizá ésa no sea la palabra adecuada, la muerte no excita: se debe ser consciente de ella de la misma forma en que se es consciente de la vida.

9.-El padre de Bacon creía firmemente que la mejor manera de educar a sus hijos, sobre todo al pequeño y delicado Francis, era domarlos de la misma manera en que sus palafreneros entrenaban a los caballos salvajes. Giacometti aseguraba: “Cuando llego a Londres, me vuelvo homosexual”.

10.-A Bacon le gustaba ejercitarse mirando imágenes; en su estudio, clavados a la pared con chinches, retratos de Goebbels, Inocencio X pintado por Velázquez, una foto de Baudelaire, un matadero exhibiendo enormes trozos de carne sostenidos por garfios; una fotografía magnificada de una boca abierta con los dientes muy maltrechos y abrillantados por la luz, las fotografías de personajes en movimiento de Muybridge.

Varias fotos desparramadas en desorden por el suelo fueron encontradas en el taller de Reece Mews de Bacon, después de su muerte. Una de ellas representa el despacho de León Trotsky asesinado en México; la colocación de los objetos y la del cuerpo recuerda netamente el ala derecha de un tríptico de 1987, cuya fuente fotográfica poco directa resalta por su falta de mediación.

11.- El 18 de abril de 1992 viajó por última vez a Madrid. Iba tras su amante, que por su alta alcurnia debía permanecer de incógnito (¿Puede haber mayor alcurnia que la de un gran pintor?). Descendiente del filósofo del mismo nombre, Bacon fue, como sabemos, homosexual declarado y asumido; aunque se pintaba los labios y se retocaba el pelo con los pigmentos con que pintaba sus telas, no podemos considerarlo una *drag queen*. Tampoco fue un misterio su afición a la bebida.

12.-“Si se puede explicar algo”, dicen que decía Bacon, “¿para qué pintarlo?”. En sus proporciones toda belleza superior tiene algo de extraño: la boca bien abierta, surge de un pozo profundo de color rojo carmesí; iluminados, los dientes. Resultado: sonrisa fracturada, obscena. Hay que considerar el problema del grito, las mandíbulas bien abiertas, los dientes aguzados, rodeados de oscuridad y sin embargo atravesados por la luz y no por la caries. ¿Qué encuentra Francis Bacon de esencial en el grito, uno de los puntos culminantes de su pintura? Cuando alguien ríe o grita, enseña los dientes. Las fuerzas productoras del grito convulsionan el cuerpo y lo proyectan desde la boca, la convierten en un territorio singular, emblema puro de fuerzas invisibles e insensibles, desbordan al dolor en sí mismo, desbordan la sensación que lo ha producido: ¿La Virgen-murciélago de la Crucifixión de 1950? Su vulva, gigantesca en proporción a su cuerpo, deja un espacio pintado de oscuro, una vagina (probablemente) dentada.

13.-Los grandes cuadros abandonados del taller de la Royal Hospital Road que habitó Bacon en la década de los treinta inscriben su existencia enigmática. ¿En qué contexto, me pregunto? Son el testimonio de un periodo de su obra casi enteramente soslayada por el pintor inglés, del cual tuvo mucho cuidado de no dejar rastro, destruyendo todo lo que había pintado desde 1933, época en que su pintura fue expuesta al lado de la de Picasso en la Mayor Gallery. Sí, aunque podría parecer que Bacon se dejaba manipular por sus amigos o por sus amantes, siempre guardó un rígido control sobre su producción, al grado de que en cierto momento de su trayectoria decidió quemar todas las obras de su autoría, es decir, las que todavía estaban almacenadas en su sitio de trabajo: consideró que no estaban lo suficientemente logradas. Por fortuna, unos cuantos cuadros de esa primera época ya pertenecían a coleccionistas visionarios a quienes Bacon se las había regalado o que se las habían comprado para ayudarlo o formaban parte de los acervos de varios museos muy importantes, el de Arte Moderno de Nueva York, del Guggenheim, la Galería Tate o el Kunsthalle de Hamburgo.

14.-En 1944, Bacon le rendirá un gran homenaje al pintor malagueño residente en París: se



Placa que el pionero de la fotografía inglesa Eadweard Muybridge consagró en 1873 al estudio de los movimientos del caballo de carreras para demostrar que, en un momento del galope, no se sostenía con ninguna pata en el suelo.

trata nada menos que del famoso tríptico titulado *Tres figuras debajo de una crucifixión*. Hay que notar que en esas pinturas, designadas por Picasso como abstracciones, pintadas hacia 1929 y modelo de las que destruyó Bacon, el elemento más destacado sería la dentadura, altamente estilizada, apenas señalada con unos trazos, procedimiento primordial en otro de los cuadros, uno casi abstracto de ascendencia cubista, pintado hacia esa misma época y conocido como *La señorita (La demoiselle, tête)*: una figura dibujada como si fuera un termómetro: una delgada línea roja central enmarcada por varias rayas blancas torpemente dibujadas: los dientes.

15.-En el vídeo, Bacon aparece en su estudio de París, detrás algunos de sus cuadros, varios amigos, entre ellos, un hombre muy joven y guapo. Todos sonríen, divertidos. Con una copa en la mano, contesta las preguntas: "... Lo que más detesto en la vida es la violencia". Detrás suyo, un cuadro muestra una de sus obras más conocidas, representa a un hombre enmarcado por una especie de jaula tubular que sonrío, más bien aúlla, una réplica siniestra de la sonrisa del gato de Alicia, la parte superior de su rostro y su pelo desaparecen en la oscuridad, lo protege un enorme paraguas abierto sobre su cabeza, alrededor, varios bultos de carne bovina colgando, sostenida por garfios. "Lo que más amo en la vida", continúa diciendo, "es la belleza, sobre todo la de un hombre bello". Su cara redonda

como la de una luna brilla, es un pleonasma, sombras oscuras pero luminosas detrás, también sus dientes convertidos en agujas, prótesis grotescas, informes raigones.

El camarógrafo filma al pintor, Bacon bebe y comenta "podríamos decir que soy más o menos un alcohólico", vuelve a sonreír con cinismo, sus amigos lo imitan, como si fueran miembros de una claqué, el grupo de hombres que sonríen es una copia burlona de la sonrisa que ostenta el hombre descabezado en el cuadro.

La cámara sigue sus movimientos, los que vemos el documental terminamos tan ebrios como el artista, quien durante el tiempo de filmación debe haber ingerido por lo menos dos botellas completas de licor. ¿Habrá tomado whisky o ginebra?

16.-Una serie de seis cabezas pintadas por Bacon. La designada por el número I romano recuerda de manera singular el esbozo de un hombre representado hace mucho tiempo por Mathias Grünewald: aprieta los dientes, rechinan, crujen. Dientes puntiagudos de roedor, ávidos, carnívoros, de hombre o de primate, relumbran en la oscuridad: *Cabeza VI* de Bacon, serie exhibida en la Galería Hanover de Londres, 1949.

(Un hombre y un primate, idénticos, bestiales y humanos al mismo tiempo. Claroscuro sutil: la luz salpica tanto al hombre como al animal, sus bocas bien abiertas, la dentadura feroz. Óleo y temple sobre tela: *Cabeza número IV*, Galería Hanover,

Londres, 1949). (A la medida de su fama, las telas de Bacon han ido alcanzando precios exorbitantes).

17.-La relación sadomasoquista que Bacon sostuvo con George Dyer propició que éste se suicidara (¿?) la misma noche en que Bacon inauguró una de sus más esperadas exposiciones en el Grand Palais de París. Fue el único artista inglés merecedor de tal privilegio, después de William Turner, quien obtuviera esa distinción cien años atrás. En el espejo, el rostro de George Dyer, un muñón de cabeza sobre sus espaldas. La deformación se instala triunfante, entre sombras grises y verdes, una ficción de pigmento blanco hace restallar los dientes. ¿Una eyaculación? Nota si se quiere melodramática: mientras Dyer se suicidaba después de un terrible pleito que tuvo con su amante, Bacon asistía a uno de los acontecimientos fundamentales de su vida. El cineasta experimental John Maybury, excolaborador y discípulo de Derek Jarman (*Caravaggio*) dirigió una magnífica y terrible película intitulada *El amor es el diablo*, donde la historia de los amantes se relata.

En varios cuadros de Bacon, Dyer aparece, como Dora Maar en los de Picasso, con una llave, en la actitud de quien se dispone a abrir una puerta.

18.- "Cuando era joven", murmura Bacon, "buscaba temas-límite para mi pintura, a medida que envejeczo mi propia vida me proporciona lo necesario". ❖

DOCUMENTA El filósofo francés Jacques Derrida pronunció en 1996 en el MoMA de Nueva York una intensa y memorable intervención sobre Artaud. El texto, reproducido aquí por primera vez, juega al límite con el nombre de un autor que desacralizó y deshizo a martillazos tanto la idea de historia del arte como la de su contemplación.

Artaud el Moma

Por Jacques Derrida

Esta conferencia fue pronunciada el 16 de octubre de 1996 en el Museum of Modern Art de Nueva York, en la inauguración de la primera gran exposición mundial de los cuadros y dibujos de Artaud: *Antonin Artaud: Works on paper*.

Con ella aceptaba la invitación de Margit Rowell, conservadora del Departamento de Dibujos, quien por entonces era la responsable de aquella exposición y a quien me gustaría volver a dar las gracias.

Esta conferencia intenta aproximarse a alguien que se autodenominó Artaud el Momo. El título, *Artaud el Moma*, quería aludir de entrada a la temática del museo que, efectivamente, constituye el núcleo de mi charla (MoMA, como todo el mundo sabe, es el nombre abreviado que se da al Museum of Modern Art). Pero *Artaud el Moma* también se pregunta por el extraño acontecimiento que representa, en 1996, la exposición de las obras de Artaud en una de las mayores instituciones museísticas de la metrópolis neoyorquina (y del mundo).

Y precisamente el título no le pareció presentable o serio al MoMA. Mi conferencia, la única que se dio en el museo en aquella ocasión, no se anunció al público con ningún título (*Jacques Derrida... will present a lecture about Artaud's drawings*)¹. A petición mía comenzamos y terminamos oyendo la voz de Artaud (*Para terminar con el juicio de dios*).

De modo que esta conferencia se publica aquí, por primera vez, con el título original y acompañada de las reproducciones precisas².

También la pronuncié, en 1997, en la Fundación Maeght, en Saint-Paul, y quisiera agradecerle una vez más a Jean-Louis Prat la generosa hospitalidad que me ofreció.

Asimismo, quisiera agradecer la extrema amabilidad a Antoine Gallimard, de Éditions Gallimard, y a Serge Malausséna, sobrino de Artaud, a quien tuve la oportunidad de conocer en Nueva York, con ocasión de aquella gran exposición.

¿Y quién/hoy/dirá/qué? Qué pregunta. Ves avanzar las letras de golpe en un dibujo, no plantea esta pregunta, ninguna pregunta determinada. Con un solo trazo se retira. No espera del dibujo ninguna palabra que responda. Para empezar: de hecho, se inscribe, a su manera (es la *factura* de ese *hacer* lo que nos interesa), en una obra gráfica, participa de la representación espacial del cuerpo, de las formas y de las líneas visibles. Una palabra debajo de la otra. En segundo lugar: no se trata de una

cuestión teórica sino de un trazo (*coup*), en este caso de un trazo de lápiz (*coup de crayon*) que tuvo lugar, en el día de hoy en el que se produjo, como se produce un trazo (*coup*), en el papel, una sola vez, una única vez (n.º 1)³.

¿Y quién/hoy/dirá/qué?, esta pregunta emulada con un trazo no es sin embargo una pregunta retórica. ¿Qué es entonces? La emulo a mi vez, la replanteo y luego la encuadro. La inmovilizo en un cuadro. Finalmente, simulo establecerla aquí, hoy, en el umbral de esta exposición. Aquí está, en el MoMA, aquí está de nuevo, después, una vez más, en la inminencia de algo que apenas acaba de comenzar: ¿Y quién/hoy/dirá/qué?

Repito estas palabras, nos preceden, y no solo en el tiempo. Están antes de nosotros delante de nosotros. Hoy, es decir ¿cuándo? Hoy, ahora mismo, alguien va a rubricar, preguntándose ¿y quién/hoy/dirá/qué?, hoy, el 16 de octubre de 1996, aquel

2 de julio de 1947. Hace mucho tiempo, casi medio siglo, esas palabras dispusieron su cuerpo gráfico en un espacio único. Sus letras manuscritas superpuestas ya se habían plantado cerca de una cabeza coronada de azul, y sus líneas alineadas, desplegadas, escalonadas en color, como las notas musicales a distintas alturas, en la superficie de un determinado soporte. Estas notaciones cromáticas las cito a título de indicación, sabemos que datan de un determinado día y que datan de ese día en que se produjeron de un solo trazo. Pero cualquiera puede descifrar aquí mismo su grafismo de silencio, la pregunta silenciosa que en suma no dice absolutamente nada: ni quién ni qué. ¿Y quién/hoy/dirá/qué?

¿Qué hacen esos signos de interrogación perdidos en la indecisa decisión del autor, en la frontera entre dos colores? Parecen suspender una cuestión de pura forma, una sentencia muda que intenta, a través del color, plásticamente, darnos a entender que seguramente todavía no quiere decirnos nada: ni quién ni qué. Tal vez quiere, en realidad, no querer decir nada en absoluto, y sobre todo no saber todavía querer decir: ¿Y quién/hoy/dirá/qué?

Pero aunque no diga nada, esta frase-cosa actúa: cosa, acto y arte, hace, elabora algo con las palabras. ¿De qué forma hace lo que hace? Esa forma, esa factura, es lo que denominaremos su trazo, el acontecimiento de un trazo, el acontecer de su trazo.

¿Quién hace qué? ¿Hoy? ¿Qué es un trazo? Y ¿qué hace la factura de este acto de un museo? ¿Qué es lo que hace a un museo de arte moderno, a la capacidad de un museo de arte moderno?

No me limito a citar esta gramática interrogativa. Hago como quien, en una exposición en el MoMA, señalara con el dedo un fragmento de arte gráfico, una inscripción medio perdida en la esquina de un retrato a lápiz y tizas de colores, un montoncito de palabras pegadas a la corona azul sobre los cabellos de Jany de Ruy:

¿Y quién/hoy/dirá/qué?

Los signos de interrogación se inscribieron el 2 de julio de 1947, la fecha puede leerse en una parte donde parece formar una peana de la firma: "Antonin Artaud, 2 de julio de 1947". No sobrecargaré su sentido y su necesidad. No es completamente imposible que durante un breve instante, en aquella fecha, Artaud buscara las palabras.

De forma ligera y accidental, caprichosa, sonriendo un poco, habría decidido entonces dejar allí para siempre el rastro irónico de una firma suspendida en los márgenes de una obra cuyo sujeto y objeto faltaría interpretar: ¿Y quién/hoy/dirá/qué? Firma en forma de frase, en un margen de la obra, pero en ella y en el margen *superior*, esta vez, como si Artaud hubiera querido a un tiempo prolongar e invertir la tradición de algunos emblemas medievales. Aquellos solían llevar, como saben, al pie de la imagen, cerca del margen inferior, un texto, una leyenda, algo que entonces se denominaba *subscripción*.

¿Cómo sabremos jamás por qué, hoy, en el cruce de la necesidad y del azar, he tenido que comenzar por hacerles escuchar la voz espectral de Artaud, ahora mismo, una palabra desconcertada, a un tiempo reproducida y viva, animal y sobrehumana, patente, aguda, cruel, más antigua que nosotros, mucho más arcaica y también más joven del futuro que manifiestamente anuncia?

Conviene no confundir este futuro con el triunfo neoyorquino de un otoño glorioso. Ascensión o asunción de un otoño occidental que, con razón, habría asombrado, inquietado o indignado a los amigos y cómplices de Artaud hace algunas décadas... Por no hablar de si resucitara Antonin Artaud. Por no hablar, es decir, para hablar de otro modo de aquél que solía presentarse a sí mismo como un resucitado, no solo en *Le Retour d'Artaud*,

le Mómo. Para hablar, dicho de otro modo, del futuro, de la llegada y del acontecimiento de aquél que, en sus *Interjections*, saludó la *descarga eléctrica del niño resucitado* al mismo tiempo que en la página de enfrente había fingido firmar: “Pues soy yo, Antonin Artaud, quien ha dicho todo esto, y eso es lo que quiero, porque yo soy Satán”⁴.

Procuremos pensar otro futuro del que todavía nos llegan provocaciones, prefiguradas, de todos los rostros que nos observan aquí. Durante aquel año, y sobre todo en torno al mes de julio de 1947, Artaud multiplicó los retratos y escribió grandes textos sobre el rostro. *Sobre el rostro*: entiéndase a propósito del llamado rostro humano y a menudo directamente encima de los rostros que dibujaba en color.

¿Cómo sabremos jamás, sobre todo, por qué he tenido que recomenzar por la pregunta del hoy (¿Y quién/hoy/dirá/qué?), el punto donde todo se precipita, en la punta del lápiz y de la tiza que, golpeando con un trazo la cabeza, anticipan, capitalizan y asimismo decapitan absolutamente todo, es decir, el *quién* y el *qué*. ¿Es decir el *quién* y el *qué* que hacen estallar de antemano las paredes del *es decir*? ¿Cómo nombrar el *es decir* que lleva más allá del *decir* cuando articula los órganos de un discurso con los de un arte visual? ¿Y cuándo adecúa la gramática y la semántica a las leyes del fenómeno? ¿Cuándo ajusta la vociferación a una grafía de las palabras y las cosas, incluso a una grafía sin palabra y sin cosa?

Creía que debía decidir empezar de este modo al menos por una razón: para datar aquí mismo, a saber, rubricar el acontecimiento con el aquí mismo y recordar un mandato. ¿Cuál? Si lo oímos, si al menos estamos dispuestos a escucharlo, es necesario entonces obedecer a Artaud el Momo, a la orden, a la demanda o a la imprecación (una imprecación, como indica la palabra, también es un ruego) portadoras de la última firma de Artaud, es decir en la obra, y en el arte, y primero en el cuerpo de aquél que se autodenominó un día, y para siempre, hasta su muerte y más allá, Artaud el Momo. A veces el artículo desaparecía con un guión y la pareja o el par copulaban hasta no formar más que una unidad, *uph'en*: Artaud-Mómo. A veces incluso desaparecía el guión.

La voz que se llama y se apoda de este modo, Artaud-Momo, nos ordena exigir la singularidad del acontecimiento, a saber el trazo, el trazo aleatorio pero también el trazo indivisible. Nos ordena rebelarnos, cueste lo que cueste, contra la representación reproductiva. Aunque efectivamente mediante la reproducción, una vez más, de un tra-



Antonin Artaud, *Retrato de Jany de Ruy*, 2 de julio de 1947.

zo duplicado, de una re-percusión, pero contra la reproducción, contra la reproducción técnica, la reproducción genética o genealógica, nos ordena reafirmar la singularidad del trazo.

De modo que nuestra pregunta, una de nuestras preguntas, sería, repito: ¿Qué es un trazo? ¿Qué quiere decir en francés la palabra trazo (*coup*)? ¿Y en qué se convierte una pregunta cuando se hace de un trazo, cuando se hace trazo, cuando implica un trazo? ¿Qué tiene que ver todo ello actualmente con un museo? ¿Y, por ejemplo, con una exposición en un museo como el MoMA?

Para librarse de la fuerza del trazo hay que exponer, quiero decir, exhibir cruelmente la exhibi-

ción. Reafirmar la singularidad es en ocasiones la oportunidad que brinda el museo, la oportunidad de una hospitalidad a la que hay que estar agradecido, puesto que el museo expone las obras originales, y en principio destierra la reproducción. La gratitud hacia el Moma no nos impedirá sin embargo plantear aquí, aunque siempre *fulminada* por Artaud-Mómo, la seria y tenaz pregunta sobre el museo. Aquí, hoy.

He dicho *fulminada* para aclamar lo que a mis ojos es el rostro mismo de una aparición fenoménica, el acontecimiento llamado Antonin Artaud, su existencia meteórica, su paso como una exhalación por la literatura, la poesía, el teatro y las ar-

tes que ustedes denominan visuales, su aparición como un rayo luminoso, peligroso, mortal, excepcional, y también el trueno en el cielo de nuestra historia, de una historia del arte cuyo concepto él habría querido atacar y prácticamente destruir (y podemos decir, incluso aunque no nos guste ni lo aprobemos siempre, como ocurre en mi caso, el contenido filosófico o político, las cuestiones ideológicas en las que se detuvo a pesar de todo este hombre-rayo, contra las que chocaba sin derrocarlas, estremecerlas o someterlas a rayos X tan poderosos; en particular me resisto a todo aquello que, en esta obra, en nombre del cuerpo propio o del cuerpo sin órgano, en nombre de una reapropiación de uno mismo, está en consonancia con una protesta ecológico-naturalista, con la contestación de la biotecnología, de las reproducciones, de los clones, de las prótesis, de los parásitos, de los súcubos, de los soportes, de los espectros y de las inseminaciones artificiales, en suma, de todo aquello que es impropio y que Artaud-Momo, como ya sabrán, identifica inmediatamente con América, en 1947, en *Para terminar con el juicio de dios*. Me siento obligado a admitir, muy brevemente, sin duda, que a diferencia de casi todos aquellos con quienes comparto la admiración apasionada por Artaud, también me siento unido a él por una especie de aborrecimiento apasionado, por la antipatía resistente pero esencial que me inspira el contenido declarado, el cuerpo de la doctrina —suponiendo que sea posible disociarlo del resto— de lo que podríamos denominar, favoreciendo cierto malentendido, la filosofía, la política, la ideología de Artaud. Esto merecería una larga explicación, cuya oculta filigrana podrán advertir en lo que voy a decir hoy, como ya lo he dicho desde hace treinta años, pero creía que debía situar aquí, aunque brevemente, el frente, la especie de guerra incesante que, como la antipatía misma, para mí hace de Artaud una suerte de enemigo privilegiado, un enemigo doloroso preferido que va conmigo, tan cerca como sea posible de los límites a los que me empuja el trabajo de mi vida y de mi muerte. Esta antipatía opone resistencia pero también hay una alianza, impone una vigilancia del pensamiento, y me atrevo a esperar que Artaud, el espectro de Artaud, no la habría desaprobado. Y antes de acusar a Artaud del furor metafísico de la reapropiación, creo más bien que hay que incriminar a una maquinaria, a la máquina social, médica, psiquiátrica, judicial, policial, ideológica, es decir, a una red filosófico-política que se ha aliado con las fuerzas más oscuras para reducir ese rayo viviente a un cuerpo lastimado, torturado, desgarrado, drogado, electrocutado sobre todo por un sufrimiento sin nombre, una pasión inenarrable a la que solo le quedaba el recurso de renombrar y reinventar el lenguaje. Eso fue lo que hizo, y firmó Artaud, Artaud el Momo, durante los últimos diez años de su vida, sin duda los más terribles, los más dolorosos y los más creativos. Tal renacimiento de la glosolalia o la glosopoesía de la lengua no se separó jamás, en su proyecto, del rayo gráfico que incendiaba todos los dibujos y retratos que nos rodean. No es necesario suscribir las tesis, ni la filosofía implícita o explícita, ni las proposiciones ideológicas de Artaud, para reconocer el suplicio sufrido, la *súplica*, como él habría dicho, la electricidad de los electrochoques que padeció literal y metafóricamente.

.....
**Asestar
 un golpe,
 combatir, no
 es solo dar
 electrochoques,
 es
 iluminar
 el fuego**

amente. Ahora bien, toda aquella electrocución la irradió. Como un rayo, como una bomba de luz, dio luz a este testimonio, convirtió en una antorcha esa clarividencia —no me atrevo a hablar de mártir por temor a recristianizar su insurrección contra el cristianismo que devoraba y parasitaba su cuerpo—. Los límites mismos y la figura metafísica de su discurso los abrasó y los horadó, como el papel de *Sorts* del que volveremos a hablar. Entre aquellos que, desde el interior del aislamiento metafísico, se dejan no obstante electrocutar al traspasar el límite hiperbólico, encuentro siempre más interés y más pasión que entre todos aquellos que creen criticar o deconstruir desde un confortable y supuesto exterior. Y para él, para nosotros si somos capaces de verlo y oírlo, los fogonazos, los relámpagos de este rayo lo iluminaron todo de una lucidez incomparable, hasta encender los márgenes y el centro, el sistema de límites y la máquina expropiadora de la que él fue una víctima. Este sistema y esta máquina —esta *Machine de l'être* (n.º 2), para citar el título de una obra que se expone aquí y cuya literalidad yo intenté analizar, detalle a detalle, palabra a palabra o sílaba a sílaba— articulan conjuntamente en un mismo cuerpo, en un mismo rostro espectral, el Occidente cristiano, el dios que me roba el cuerpo, el santo espíritu y la santa familia, todas las fuerzas —ideológicas, políticas, económicas— que se unen con ese ladrón de cuerpos, con la literatura, el teatro y el arte que descienden de él, con el archivo y la jerarquía, la jerarquización sacralizante y envenenada de esta cultura acumulada, entre Europa y la colonización americana. La institución museográfica, como veremos, sería una de las grandes encarnaciones hechizadas de ese mal, como la pirámide occidental de esta jerarquización).

El propio Artaud denominó blasfemias deliberadas al tránsito fulminante, a la fulguración de la electricidad en su dibujo, y precisamente a través de los apóstrofes imprecatorios que lanzaba, contra dios, contra el lugar de la santa familia. En esta especie de vademécum que acompaña al dibujo titulado *La maladresse sexuelle de dieu* (1946, n.º 3), Artaud aclara su propia torpeza aparente y engañosa. Pero el vademécum, que es también un *vade retro Satanás*, recuerda la electricidad del rayo. Finge proponer a dios hacerle a su vez un electrochoque mediante el acto mismo del dibujo, más exactamente finge hacer pasar a través de él una nueva electricidad que vendría a recargar las pilas usadas de la Trinidad:

La tumba de todo lo que aguarda mientras dios hace idioteces con los instrumentos a la altura de su vientre de los que no ha sabido servirse. Ellos mismos torpemente diseñados para que el ojo que los observe repare en ellos.

*yo kutemar tonu tardiktra
 yo kute drika aun tedri*

Es mi trabajo quien te ha hecho eléctrico, le digo a dios, mientras que tú te has tomado siempre por una pila que no merece la paliza que te voy a meter que te voy a meter pedazo de viejo antero-colítico...⁵

Más adelante, en el mismo *vademécum-retro-Satanas* cuyo análisis mostraría cómo cada sílaba del francés resulta tan intraducible como la glosopoesía que parece interrumpirlas, el dibujo electrocuta además a la santa familia, después de otra interjección glosopoética. Dos golpes más, dos fusiles, dos disparos de fusil iluminan —y dos trazos de carboncillo—, hacen estallar la historia, el lustre luminoso de la *ilustre historia de creer en dios*. Debemos saber que el golpe asestado es siempre la percusión de una electrocución. Asesatar un golpe, combatir, no es solo dar electrochoques, es iluminar el fuego, observar y mostrar el electrochoque, dibujar el cuadro como si fuera una mesa de operaciones o de tortura:

Pues es así como mediante los cuatro hierros de la mesa del sexo del incesto abierto el alma que quería acostarse con su padre, dormir a caballo como se corre el falo virgen, fusil raíz de la eléctrica noche, fusil para atravesar la ilustre miseria, la ilustre historia de creer en dios, aunque soy yo quien la hace, pronuncia el alma, cuando eyaculo ese pedo diarreico.

Y yo digo que mi alma soy yo y que si me apetece tener una hija que un día quiera acostarse encima mío, cagar y mear encima mío, lo haría para y contra dios el espíritu de represión cagadora que no deja de tirarse pedos encima mío, estallar como una bomba con su paraíso sobre las paredes de mi cráneo nicho, donde ha incrustado su nido⁶.

Un pedo contra otro pedo, dos disparos de fusil, el trazo del lápiz que electrocuta no solo recargará la pila divina. Hace explotar la bomba que dios, el parásito, ha depositado en su cráneo como una bestia instalando allí su domicilio, allí donde ese dios-bestia instala a su progenitura, como el perro que encuentra su guarida o el pájaro que aloja a sus crías en el nido.

[...]

Sorprendida y tensada en la torsión de este gesto, la fuerza afirmativa de esta denegación cobra forma y se hace obra. Decir que solo hay denegación en el hacer-bien-mal de este defecto, común en toda la obra de Artaud, no es ni denigrar ni diagnosticar el cuestionamiento y la ilimitada reflexividad de la estructura de la denegación. Pues tal vez deberíamos preguntarnos (y comenzar a percibir) lo que ocurre cuando la reafirmación irónica de una denegación hiperbólica traspasa el límite: cuando lo hace se hace obra... y permanece. Sobre todo cuando se pone en marcha en el interior de una operación única, el avatar necesario de un trazo, la pulsación de un pulso, la pulsión compulsiva que intenta sustraerse a la historia de las obras literarias, gráficas o pictóricas. Esta obra no se agota en un discurso. La obra, como están viendo, desborda este discurso y lo inscribe en su interior; toma cuerpo con un solo trazo, aunque duplicado; la obra se da su propio cuerpo en una sola y única ocasión en un acontecimiento simultáneamente irremplaza-

Antonin Artaud,
*L'Exécration du Père-
Mère*, abril de 1946.
Musée National d'Art
Moderne, Paris.



Él mismo se autodenominó un día, y se trataba de algo más que de un mote, Artaud el Momo, o en uno de sus últimos textos, en 1947, Artaud-Momo. Estos dos nombres ya no formaron entonces más que un solo nombre en torno a un guión, un poco como el par del padre-madre en el texto-cuadro titulado *L'exécration du Père-Mère* (La execración del Padre-Madre, 1946).

No entenderemos nada de la obra de arte visual de Artaud si no escuchamos su voz, si no nos adecuamos al tiempo de sus letras y al ritmo de sus vocablos más allá de la lengua codificada, más allá de su gramática y de su semántica instituida. Por el contrario, es todo aporía, no se entenderá nada de esta transgresión de la lengua codificada, de lo que parte así del lenguaje al separarse de él, si no partimos del lenguaje del que se separa, en este caso el grecolatino sedimentado en el francés con el que sus glosolalias concuerdan en el desajuste de su disonancia. Es necesario pues, desde hace más de diez años, partir *del* lenguaje. Por ello he preferido permitir primero captar algunas de sus *entodetonaciones* antes de comenzar.

Por otra parte, de acuerdo con la misma hipótesis, no tendremos ningún acceso a los dibujos y a los retratos de Artaud si no leemos todas las líneas de acuerdo con la gramática secreta de ese guión y su doble. Pues solo existe un único pero doble guión: el que por una parte suelta, articula, acopla sin otra cópula el par de los dos nombres de padre y madre, que Artaud escribió tan a menudo, sobre todo al final, en una sola palabra, *padre-madre*; pero también el guión de Artaud-Momo.

¿Qué hacemos al forzar nuestro nombre? ¿Y cuándo lo forjamos de otro modo, letra a letra, en el fondo de un crisol que rebosa vocales para regurgitar? Ya habrán notado que las consonantes de su apellido, RT, quedan intocadas, intactas, inmunes, como la sílaba ART. ART no cambia. Como en *Momart* en suma. Art parece una palabra completa, intacta, intangible, íntegra. Pero es una palabra insignificante, el cuerpo de una palabra vaciada de su sentido legítimo. Pues en cuanto el vocablo *Art* depende de un sentido común, en cuanto se convierte una vez más en una palabra atravesada que se dirige hacia un concepto acreditado, el arte, el arte de las bellas artes, el arte de las iglesias y de los museos y de los mercados, entonces el portador del nombre, Artaud, no se contenta con denunciarlo, con lanzar invectivas contra él, sino que pretende obrar en su contra, asestarle martillazos. Lo golpea a muerte.

Antes de proseguir con esta reflexión sobre la importancia que los seísmos literales en el interior de la firma Artaud tienen en su llamada obra *visual*, permítanme abrir un paréntesis sobre el parénte-

ble y serial, divisado o multiplicado en la insistencia por reconstruir el soporte destruyéndolo. El acontecimiento no se reconoce, en el momento de firmar, ningún estatuto tranquilizador, ninguna estabilidad garantizada: ni como dibujo, aunque fuera un dibujo de Da Vinci, ni como obra de arte en la tradición de una historia del arte o de una filiación de las obras maestras, y menos aún en el culto o en la cultura de una canonización museográfica. Esto es lo que quería sugerir aquí, hoy.

Hoy, escribió Artaud en 1947. Aquel día de julio de 1947, ¿dónde estábamos nosotros? Era otro día, en otra época, otro hoy.

¿Dónde estamos nosotros hoy? ¿En el día de hoy? ¿Esta tarde? Estamos en el recinto de un MoMA. ¿Qué es un MoMA? ¿Qué quiere decir Museo de Arte Moderno? ¿Un Museo de Arte Moderno? ¿En este preciso instante quién tiene lugar? ¿Para decir qué?

Aquí, a esta institución canonizadora, a este lugar de legitimación sacralizadora de los tiempos modernos, a esta pirámide de conmemomercado-momificación padre-maternal y especulativo, la llamamos pues MOMA, M-O-M-A.

OA/AO, Antonin ArtaUD, ARTO, ARTAU, él, Antonin Artaud, el nombre de quien se persignaba a veces como san Antonin y que firmó todas las obras expuestas esta tarde en el MoMA, él mismo, Artaud, ese nombre predestinado que porta y comporta el arte del que él forma una parte importante pero que no obstante atacó dando grandes *martillazos* y lanzando otros misiles o proyectiles de guerra, ese nombre legado por el par padre-madre, él le reservó más de un destino y lo deletreó de múltiples formas. *Pollakôs legomenon*, habrían dicho sus ancestros griegos, ese nombre se dice y se escribe de más de una forma. A veces Artau (A-r-t-a-u), a veces Arto (A-r-t-o).



Antonin Artaud,
*La machine à l'être ou
dessin à regarder de
traviole*, hacia enero de
1946.

sis que Artaud quiso abrir y cerrar a un tiempo (en cuanto al arte y a la historia del arte). La historia del arte es un paréntesis puesto entre paréntesis, la época de una época, e incluso un paréntesis parental. Las innumerables protestas contra el arte y contra la obra como obra de arte harían de Artaud un contemporáneo de Duchamp si tantas diferencias no hicieran que esta analogía resulte chocante. Entre estas dos grandes figuras del siglo habría, entre muchas otras diferencias, no ya un continente (pues también para Artaud existe una América buena, la precolonial), sino los Estados Unidos de América y todo lo que en ellos se coloniza, capitaliza, canoniza, *capitanoniza* en la especulación museográfica. La imprecación blasfematoria, la interjección que es una llamada, la requisitoria inflamada se dirigen a veces contra esa cosa que llamamos arte, a veces contra la obra como obra

de arte, a veces contra la historia como historia e historia Santa, la historia cristiana del arte. Una poderosa escritura discursiva atraviesa los dibujos y los retratos de Artaud, pero sería posible sostener lo que acabo de decir de los tres asaltos injuriosos (contra el arte, la obra del arte, la historia del arte) recordando de nuevo el texto del catálogo que el propio Artaud escribió en 1947 para la primera exposición de sus *Portraits et Dessins*. Esta guerra contra la historia de las obras de arte se emprende, como hemos visto, en nombre de un pensamiento, habría que decir de una *experiencia* del rostro. Artaud declara la guerra en nombre del rostro, en nombre de todos los rostros que hay que aprender a ver aquí mismo, en nombre del rostro por venir, de un *rostro humano* que todavía no ha encontrado su *cara*: “Ello quiere decir que el rostro humano no ha encontrado aún su cara”. Cuando Artaud parte y

se separa (“Por lo demás he roto con el arte, el estilo o el talento en todos los dibujos que se encuentran aquí...”), esta proposición no constituye una serena declaración teórica o autobiográfica, no se limita a relatar el acontecimiento de una ruptura con el arte de las bellas artes, con la atención a las formas bellas, al estilo, al arreglo, propios de la estética ligada al buen hacer, a la habilidad, a la disciplina de la escuela. A la experiencia o a la experimentación técnica de un talento. No, esta proposición no es en absoluto una descripción ni una constatación teórica, es una declaración de guerra, la línea, la flecha encendida, el retrato de una vociferación, el dibujo de un grito de maldición conjuradora que, como lo hacen de algún modo desde siempre, *todos* los dibujos de Artaud, amenaza con asestar un golpe, en realidad lo asesta y ejerce un maleficio. El trazo obra una acción mágica inmediata contra quienes pensarían de otro modo. Mediante un juramento firmado directamente en la obra, un juramento que obra, un testimonio convertido en obra, la operación conjuradora consiste en apelar a los resucitados, en convocarlos expulsándolos, en sí y fuera de sí. En la misma pulsión expulsiva, la misma compulsión cuyo pulso viene a empujar simultáneamente, con una pulsación sincopada, hacia afuera y hacia adentro. Denegación admitida, encarnada, llevada al límite, dispuesta a destruirlo todo, desde el polvo hasta la pólvora, exorcismos, conjuraciones contra conjuraciones: convocarlos expulsándolos. Se trata menos de convencer que de inquietar, conmover, transformar el cuerpo del esteta, cambiar a esos huéspedes de paso que acuden como visitantes o mirones a un museo y pretenden ser solamente espectadores. Malditos sean esos contempladores, esos consumidores de imágenes. Malditos sean, dice Artaud, y malditos sean quienes solo se interesan por el arte, por la bella representación ficticia:

He roto definitivamente con el arte, el estilo o el talento en todos los dibujos que se encuentran aquí. Quiero decir que maldigo a quienes los consideren como obras de arte, obras de simulación estética de la realidad⁷.

Aquellos a los que maldice, aquellos contra los que lanza una especie de contramaldición son sus dobles incorporados, sus otros, con todos los súcubos a los que él denominó parásitos, golems, espectros, vampiros, ángeles y espíritus de una *más allá de baratija*⁸. La baratija del más allá, es decir, del espíritu, la baratija del *periespíritu* del padre que gira en torno a su esperma de buen gusto, no escapa jamás a la burla fulminante de Momos que

sabe burlarse de todo: es decir, negar, preferiría decir desadmitir, la persecución.

Al jugar con la ortografía de su nombre, Artaud hacía más cosas. Al permutar las vocales, los vocablos, y con ello las voces de unas en otros, dibujaba escribiendo, entrelazaba el juego de los fenómenos con las líneas del trazo, entre las palabras, las sílabas y las cosas. En otro lugar intenté examinar la necesidad y la fuerza de este gesto, sobre todo en torno a la sílaba RA o AR. Que no solo se encuentra en Artaud sino también, aquí, en *dirá* (*¿Y quién/hoy/dirá/qué?*).

La turbulencia del nombre propio afecta solo al juego de las últimas vocales, A y O, al final del apellido. La pareja vocal AO sigue en su sitio (artO, ArtAU), en efecto, mientras que la ortografía visible de la segunda sílaba, en O, o AU, se convierte una vez en AU sin D, otra en O, sin A, otra en TOT (precisamente no solo para designar la *pólvora*, supongo que la *pólvora* del cañón o del fusil, como el rayo, sino también para designar el polvo seminal o la pulverización germinal para reengendrar el mundo, desde el volcán primitivo, el mar de lava en la creación de la vida, y luego la mutación que dio origen al hombre único: ... *de pólvora de ARTO, de pólvora de ARTOT, de pólvora de Artaud/para rehacer la creación*). Pero AO jamás se invierte formando OA: Momo parecería feminizarse o maternizarse en Moma. Paule Thévenin insistió en la pulsión a masculinizar o a hacer fálico el nombre propio reemplazando el AU(D) por el O más afirmativo, según ella, y más viril que la *sonoridad a, que se exhibe más insulsa*). La autora apunta esto inmediatamente después de citar un pasaje de agosto de 1947 donde el *abismo Artaud*, “hijo innato de dios en la Tierra no hacía otra cosa que anunciar a boca llena que iba a encolar a toda la creación masculina”, por oposición a Jesucristo que “no

supo mostrar en vida/más coraje que el de hacerse sodomizar a muerte,/y sodomizar muy poco a los otros,/salvo en sueños y de lejos”. Ésta es otra cara de la torpeza sexual de dios, otra manera de señalar la falsa virginidad del *jesúscristianismo*, el santo espíritu o la trinidad, el padre-madre-hijo virgen, como el enemigo, el otro o el doble que hay que conjurar, la mala hechicería asociada al museo. En un texto precioso⁹ que acabo de leer, Werner Hamacher demuestra que tanto para Benjamin como para Heidegger —cuya ontología estaría, como yo había sospechado desde hace tiempo de otro modo, marcada por un cristianismo negado— debemos hablar incluso de una ontología de la Virgen María, de una *meterología* (*christian meterology*). El museo sería cosa de la madre, yo diría que hace de madre, ocupa el lugar (el tropo o la figura) de la madre, *en el lugar* de la madre. Precisamente en su función desmaternante, descontextualizante, desfuncionalizante, más allá de la oposición benjaminiana entre valor ritual

de culto y valor de exposición, el museo heredaría lo que Hamacher denomina una *metáfora de la madre*, su *meterpher*. ¿No es posible encontrar un indicio suplementario, me he preguntado yo, en la denominación *MoMA*? El museo que lleva este nombre, y el museo que enarbola por excelencia las iniciales, sería entonces el paradigma matriarcal de una genealogía familiar convertida en *res publica*. Pero ¿no se puede decir lo mismo del Metropolitan? Moderno o clásico, todo museo sería entonces metropolitano y por tanto tan maternal como la ciudad o la *polis*, el Estado, el capital o la capital que siempre se conservan en él, se concentran, se acumulan y se miran en él especular y especulativamente. Podríamos decir muchas cosas

para situar el gesto de Artaud a este respecto, y sobre lo que lo distingue de los movimientos analizados por Hamacher en Heidegger (a quien Artaud mencionaba, lo hubiera leído o no)¹⁰, en Benjamin, en Hawthorne, en Proust o en Valéry. Una de las diferencias se hallaría tal vez en que la execración de Artaud no concibe aisladamente la hechicería del museo como *maternidad* cristiana e inmaculada concepción. También concibe la paternidad del padre en el par *de* padre-madre.

La historia del arte es un paréntesis puesto entre paréntesis, la época de una época parental

No hay que olvidar jamás que el blasfemo *Me cago en el nombre cristiano* se dirigía al santo Padre, en aquel *Adresse au Pape* que Artaud quiso convertir en 1946 en el prefacio, el descarado frontón, de sus *Obras Completas*¹¹. En el *jesúscristianismo* que inspira nuestra historia del arte y el espíritu de nuestros vínculos de culto desalojados o realojados en museos, la execración execra en primer lugar el santo espíritu, la mediación trinitaria de la santa familia y la pareja padre-madre, como acoplamiento torpe, castrado, de dos

espíritus o de dos cuerpos gloriosos. La línea de su dibujo, cuando encierra un trazo, se dirige hacia el guiño de padre-madre, de la pareja que sostiene a los dos en uno (*uph'en, hyphen*). Y ante esta pareja espiritual, ante la misma María, el trazo apunta a la Inmaculada Concepción que habría castrado al hombre, al macho más que a la hembra. Hacia 1943 aproximadamente, el dibujo sin firma y sin fecha que lleva por título *L'immaculé conception*, vuelve a mostrar, esta vez provisto de testículos, un cañón fálico en el centro y podemos leer en el margen:

[...] *la inmaculada concepción fue el asesinato del príncipe del HOMBRE que es un cañón sobre ruedas*¹². ❖

1 En inglés en el original: “Jacques Derrida... dará una conferencia sobre los dibujos de Artaud”. (N. de la T.).

2 Las referencias a las obras reproducidas proceden de dos fuentes: Jacques Derrida y Paule Thévenin, *Antonin Artaud, dessins et portraits*, París: Gallimard, Múnich: Schirmer/Mosel Verlag GmbH, 1986, y Margit Rowell (de.), Antonin Artaud, *Works on Paper*, Nueva York: The Museum of Modern Art, 1996.

3 Dado este uso del término *coup* en el texto, que se explicita al comienzo, se traduce el mismo por trazo, aunque éste no pueda recoger la connotación de *golpe*, de gesto que implica cierta contundencia, que sí tiene el término *coup* en francés. Entendemos que la opción de Derrida de denominar *coup* a los trazos en los dibujos de Artaud alude, como se verá más adelante, al hecho de que los mismos le sirvieron para *realizar* algo y no solo para representar. En cualquier caso todas las apariciones del término *trazo* corresponden a *coup*, aunque en el texto aparezcan otros usos de *coup* que sí son asimilables a *golpe* y se han traducido así. (N. de la T.).

4 *Oeuvres complètes*, t. XIV**, París: Gallimard, p. 86.

5 *Oeuvres complètes*, t. XX, op. cit., p. 170 sq. Como advierte Derrida a renglón seguido, hay diversos juegos de palabras intraducibles en el texto original: “*Le tombeau de tout qui attend pendant que dieu fait de bêtises/avec au niveau de son ventre les instruments dont il n'a pas su se servir./Eux-mêmes maladroitement dessinés pour que l'oeil qui les regarde tombe./yo kutemar tonu tradiktra/yo kute drikta aun tedri/C'est mon travail qui l'a rendu électrique, dis-je à dieu, quand tu t'es/ toujours pris pour une pile qui en vaudra pas la pile dont*

je vais te coli fi fichier,/ dont je vais te coli fichier/bougre de vieil antéro-colité...” (N. de la T.).

6 *Ibid.*, p. 172. “*Car c'est ainsi que par les quatre fers de la table du sexe de l'inceste ouvert l'âme qui voulait coucher avec son père,/ dormir à cheval comme on cavale le phallus vierge,/fusil racine de l'électrique nuit,/fusil pour transpercer l'illutoire misère, l'illustre histoire de croire en dieu,/ quand c'est moi qui le fais,/ prononce l'âme,/ quand j'éjacule ce pet foireux./ Et je dis que mon âme c'est moi et que s'il me plaît de faire une fille qui un jour veuille se coculer sur moi,/ faire caca et pipi sur moi,/ je le ferai envers et contre dieu l'esprit de retenue cacadeuse qui en/ cesse de péter sur moi, fuser en bombe avec son paradis sur les parois/ de mon crâne niche, où il a incrusté son nid*”.

7 “*J'en ai d'ailleurs définitivement brisé avec l'art, le style ou le talent dans tous les dessins que l'on verra ici. Je veux dire que malheur à qui les considérerait comme des ouvres d'art, des ouvres de simulation esthétique de la réalité*”. (N. de la T.).

8 *Oeuvres complètes*, t. XII, op. cit., pp. 48, 197-198. Por ejemplo, aunque habría que leerlo y releerlo todo en ese dossier de Artaud el Momo, hasta la obsesión como negación de la obsesión (el *no es que* de la negación) y los sarcasmos contra el archivista-coleccionista-aficionado de esperma: “*Si je me réveille tous les matins avec autour de moi une épouvantable odeur de foutre, ce n'est pas que j'ai été succubé toute la nuit par des golems, spectres, vampires, anges et esprits d'un au-delà de foutaise, mais que les hommes de ce monde-ci et non de l'autre se passent le mot dans leur/perisprit/ frottement de leur couilles pleines sur le canal/de leur*

anuns bien caressé et bien saisi,/ afin de me pomper la vie./ Votre sperme est très bon, m'a dit un jour/ un flic du Dôme sur le ton d'un tasseur dilettante...” [“Si despierto todas las mañanas con un espantoso olor de jodienda a mi alrededor no es porque se me hayan tirado toda la noche los golems, los espectros, los vampiros, los ángeles, los espíritus de un más allá de baratija, sino porque los hombres de este mundo y no del otro corren la voz en su/periespíritu/ frotamiento de sus cojones llenos sobre el canal/ de sus anos lo acarician bien y lo agarran bien,/ para chuparme la vida./ Vuestro esperma está muy rico, me dijo un día/ un poli de la Cúpula en tono de catador dilettante...”].

9 “Exposition of the Mother. A Quick Stroll through Various Museums” en Th. Keenan (ed.), *The End(s) of the Museum*, Barcelona: Fundació Antonio Tàpies, 1996.

10 “[...] *ce problème inouï; c'est Arthur Adamov, le même, qui pour la première fois l'a posé dans la vie. Sur un autre plan que Dostoievski, Kafka, Kierkegaard, Heidegger et par-dessus eux tous, au loin, cette dame, nouvelle venue d'avant Jésus-Christ,/ de deux mille ans avant Jésus-Christ,/ qu'on appelle la maladie...*” (“[...] este problema increíble; es el mismísimo Arthur Adamov quien lo ha planteado por primera vez en la vida. En otro plano que Dostoievski, Kafka, Kierkegaard, Heidegger y por encima de todos, de lejos, esta señora, recién llegada antes de Jesucristo,/ dos mil años antes de Jesucristo,/ que llamamos la enfermedad...”) (10 de octubre de 1946, *Oeuvres complètes*, t. XXIV, op. cit., p. 65).

11 *Oeuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 13.

12 “[...] *L'immaculée conception/ fut l'assassinat du prince/ de l'HOMME qui est un canon monté sur roues*”.

Le Mômô

Por Antonin Artaud

El espíritu anclado
atornillado en mí
por el impulso
psico-lúbrico
del cielo
es aquél que piensa
toda tentación,
todo deseo,
toda inhibición.

o dedi
a dada orzoura
o dou zoura
a dada skizi

o kaya
o kaya pontoura
o ponoura
a pena
poni

Es la tela de araña pentral,
la pela de rabo de asno
de o-o la vela,
la placa anal de anavós.

(Nada le arrebatas, dios,
porque soy yo.
Nunca me arrebataste nada similar.
Lo escribo aquí por vez primera,
lo descubro por vez primera).

No la membrana de las bóvedas,
no el miembro omitido de esta leche,
proveniente de una depredación,

sino una carnuza,
fuera de la membrana,
fuera de aquello que es duro o blando.

pasada ya por duro o blando,
dilatada esa carnuza gastada,
fatigada, abotargada como la palma
de una mano
exangüe de tanto estar tiesa,
de un color negro, violeta
por tirar a lo blando.

Mas a fin de cuentas, ¿qué, loco de ti?

¿Yo?

Esta lengua entre cuatro encías,

esta vianda entre dos rodillas,

este trozo de hueco
para los locos.

Mas precisamente no para los locos.

Para la gente honrada,
acepillada por un delirio en todas partes eructa-
ble,

y de cuyo eructo
se sirvieron,

oídlo bien:
se sirvieron
para iniciar las generaciones
en la carnuza palmeada de mis cavidades,
las mías.

¿Cuáles?, y cavidades ¿de qué?

De alma, de espíritu, de yo y de ser;
mas allí donde no importa a nadie,
padre, madre y Artaud también.

En el humus de la trama con ruedas,
en el humus que infunde la trama
de este vacío
entre duro y blando.

Negro, violáceo,
tieso,
cobarde
y nada más.

Quiero decir esto que existe un hueso,
en el que

dios
se ha cebado en el poeta,
para entrar a saco en la ingestión
de sus versos como gusanos,
cual pedos mentales que le arranca por el coño,

que le arrancarían desde la noche de los tiempos,
hasta las profundidades de su coño,

y no es que así le jugara
una pasada de coño,
es la pasada de toda la tierra
contra aquel que en el coño
tiene cojones.
Y si no se entiende la imagen,
—y es lo que oigo afirmar
en redondo,
que no entendéis la imagen
yacente
en las profundidades de mi coño—,

se debe a que ignoráis el fondo,
no de las cosas,
sino de mi propio coño,
aunque desde la noche de los tiempos
en él todos vosotros os encrespáis en redondo
igual que sin motivo se exige un alienaje,
se maquina a muerte un encarcelamiento

ge re ghi
regheghi
geghena
e reghena
a gegha
riri

Entre el culo y la camisa,
entre la leche y la infra-ropa,
entre el miembro y la finta,
entre la membrana y la hoja,
entre el suelo y el techo,
entre el esquema y la explosión,
tre la arista y tre el limo,

entre el culo y el dominio
de todos
sobre el cierre a toda presión
de un estertor de eyaculación
no existe un punto
ni una piedra

reventada a raíz de un rebote

ni el miembro amputado de un alma
(el alma ya no es más que un viejo refrán)
sino la aterradora suspensión
de un soplo de alienación

violado, mutilado, profundamente chupado
por toda la insolente chusma
de todos los mamados de mierda
a los que no les quedó otra comilona

para vivir
que zamparse
a

Artaud
mômo

allí, donde se la pueden menear antes
que yo

y a otro cualquiera empinarsele más
que a mí

en mí mismo

si ha tomado la precaución de colocar la cabeza
en la curvatura de ese hueso
situado entre ano y sexo,

de ese hueso escardado que digo

en la roña
de un paraíso
cuyo primer embaucado en la tierra
no fue el padre o la madre
que en este antro te rehizo
sino
YO
atornillado en mi locura.

Y ¿qué fue lo que también a mí
me hizo volver ahí mi vida?

A MI,
NADA, nada.

Porque yo
estoy ahí,
estoy ahí

y es la vida
la que ahí vuelca su obscena palma.

Bien.
¿Y luego qué?

¿Y luego? ¿Y luego?

¡El anciano Artaud
es enterrado
en el cañón de la chimenea
que conserva de su fría encía
desde aquel día en que le mataron!

¿Y luego qué?
¿Y luego?
¡Luego!

Se ha convertido en ese agujero sin marco
que la vida se empeñó en enmarcar.

Porque no es un agujero

sino una nariz

que siempre supo aspirar demasiado bien
el viento de su apocalíptica

cabeza

que chupan sobre su prieto culo,
y bien que gusta el culo de Artaud
a los chulos en miserere.

Y también tú tienes la encía,
la encía derecha enterrada,
dios,

también tu encía está fría
desde hace una infinidad de años
que me enviaste tu culo innato
para ver si yo iba a nacer
al fin

después de tanto esperarme
raspando
mi vientre ausente.

menendi anenbi

embenda

tarch inemptle

o marchti rombi

tarch paiolt

a tinemptle

orch pendui

o patendi

a merchit

orch pendui

ta urchpt orchpt

ta tro taurch

camppli

ko ti aunch

a ti aunch

aungbli

.....
Texto procedente del libro *Artaud Le Mômo*, editado
por Editorial Fundamentos, Colección Arte, n.º 77.
Editora invitada para el dossier de Antonin Artaud:
Kaira Cabañas (comisaria de la exposición *Espec-
tros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta.*
18 de septiembre-17 de diciembre de 2012).
.....

DOCUMENTA El magnetófono fue la máquina predilecta y el vómito y el alarido, el resoplido y el salivazo, las gramáticas favoritas de un espacio en el que no hay palabras ni letras. Recorremos el itinerario imposible que fecundó, muchos años antes, la impertinencia del *punk* y el *noise*.

El lenguaje obstaculizado

Por Yves Botz

*Cogner à mort et foutre la gueule, foutre sur la gueule, est la dernière langue, la dernière musique que je connais, et je vous jure qu'il en sort des corps et que ce sont des CORPS animés.**

Antonin Artaud, *Cogne et foutre*

En los últimos días de su vida, Antonin Artaud remitió a Paule Thévenin una carta notablemente triste y desesperada, donde se despedía con la visión de un relevo todavía larvario:

“He visto a los que van a seguirme y todavía carecen de cuerpo, porque los puercos como los del restaurante de anoche comen demasiado. Hay quien come demasiado y quien, como yo, ya no puede comer sin escupir¹. Los llamamientos que lanzó desde Rodez a *provocar una insurrección*², la guerra contra un *teatro sin nombre*³ que quería movilizar durante su conferencia en el Théâtre du Vieux-Colombier, encuentran aquí un eco fantasmagórico pero renovado.

Al final de la guerra, los principales focos de insurrección *toman cuerpo* en torno a los sectores radicales disidentes del movimiento letrista de Isidore Isou con jóvenes como Gil J. Wolman, Jean-Louis Brau, Guy-Ernest Debord y Serge Berna, que fundarán la Internacional Letrista en 1952, o François Dufrêne (miembro de la Sublevación de la Juventud). Brau tiene 17 años cuando asiste a la conferencia del Vieux-Colombier el 30 de enero de 1947; posteriormente recordará a las “decenas de jóvenes, que no saben lo que les espera, pero han venido al albur de una publicidad de boca a oreja, dispuestos a recibir el mensaje del autor de *Lettres de Rodez*⁴ y relatará esta lección de discurso obstaculizado que presencié como oyente: “Hacia las nueve aparece en escena Artaud, que pone un fajo de papeles sobre la mesa y empieza a hablar. Esquelético, con las manos revoloteando, retorcidas, en torno a la cara, recita sus poemas, habla de sus aventuras en Irlanda, de los tarahumaras. De pronto cambia de tono. Artaud denuncia con vehemencia a las fuerzas del mal, los psiquiatras, el electroshock [...] Entre gritos y magníficas eructaciones, vuelan por los aires las hojas preparadas, inútiles y alienantes [...] Artaud habla, lanza invectivas y ruge durante más de dos horas. Al fin su voz se quiebra, patética, como colofón de un grito en el silencio que rompe André Gide cuando sube al escenario para abrazarlo⁵. Brau se reúne con Artaud unos días después de la conferencia junto con Dufrêne, en el Bar Vert de la rue Jacob, y saca en limpio una prescripción: “La verdad práctica de la poesía es ser una purga de las ansias, de la caca y [...]

toda forma de expresión puede ser buena, siempre que sea visceral⁶.”

Pero a causa del “medio en el que cultiva sus relaciones, todos adultos, todos más o menos vinculados a un mundo literario o intelectual”, tal como lo describe Brau⁷, Artaud será ante todo objeto de pasiones antagonistas: así como Dufrêne declama a voz en grito desde 1949 un poema letrista en memoria de Antonin Artaud⁸, Debord y Wolman recuerdan en particular el *cadáver sobrevalorado*⁹. Berna, por su parte, quedará excluido de la Internacional Letrista por haber publicado manuscritos inéditos de Artaud con el título de *Vie et mort de Satan le feu*, seguido de *Textes mexicains pour un nouveau mythe* en la editorial Arcanes¹⁰, y la *Histoire de l'Internationale Lettriste* lo considerará “sospechoso de desviación hacia la literatura¹¹.”

En la misma carta a Paule Thévenin, Artaud le confía sus sentimiento de fracaso tras la difusión privada de su emisión radiofónica prohibida *Pour en finir avec le jugement de dieu* y explica el motivo: “Allá donde está la máquina están también el abismo y la nada, hay una interposición técnica que deforma y aniquila lo que se hace. Por ello nunca volveré a dedicarme a la radio y cultivaré exclusivamente el teatro tal como yo lo concibo, un teatro de sangre¹². En cambio, para los jóvenes disidentes del letrismo, “los inventos técnicos espectaculares multiplican las oportunidades de construcciones futuras¹³, de ahí sus precoces experimentaciones locales con la *máquina*: ejercicios radiofónicos a partir de 1952 (*Les environs de Fresnes* de Debord con la participación de Berna y posteriormente *Histoire de l'Internationale Lettriste* en 1956) y sobre todo dos realizaciones cinematográficas, *L'Anticoncept* de Wolman (septiembre de 1951) y *Hurléments en faveur de Sade* de Debord (junio de 1952) que muestran un rechazo de los *lenguajes de superficie*¹⁴ similar al anunciado por Artaud y un primer *ensayo de lenguaje*¹⁵ inaudito: los meganeumas.

La banda sonora de *L'Anticoncept* es un *collage* de anécdotas novelescas, cinematográficas, poéticas *comunicadas* mediante una lectura aberrante: entonaciones arbitrarias, titubeos, gritos, tarareos, una suerte de gimnasia vana de los medios de elocución. El ejercicio de esta desafección por el lenguaje y por la vida de *fachada* que pone en evidencia concluye tras el anuncio de una purga: “Tiro de la cadena de mi memoria sifoide persiste un tufo de mierda”, mediante un post scriptum de *megapneumas* más próximos al vómito de gato que a las provocaciones más insostenibles de la poesía letrista: un *obstáculo* de la expresión, del humanis-

mo, un atoramiento expurgado por hipos, toses, eructos, alaridos, lametazos, expectoraciones, un escupitajo que acaba embalsamándose como el redoble de un solo de batería¹⁶.

Esta primera irrupción de la *poesía física*, tal como la denominará Wolman en una recopilación¹⁷ que recoge su trabajo y los de Dufrêne y Brau, inaugura una larga fase de prácticas poéticas que solo se interrumpirá con la muerte de los cuerpos: la *megapneumia* de Wolman, la instrumentación verbal de Brau desde 1951 (bautizada a posteriori, en 1965) y los *crirhythmes* (“grirritmos”) de Dufrêne (1953). Henri Chopin verá en estas disciplinas corporales, esencialmente ligadas a la oralidad, a la espontaneidad y a su selección mediante una *máquina grabadora*, una *bisagra* de la historia de la poesía sonora; la *poesía física* supera el poema fonético todavía hecho de letras (y específicamente de letrismo), pero permanece “en el umbral de la poesía electrónica que no tendrá exigencias tan limitadas¹⁸. El carácter rebelde de sus acciones pone de relieve su extrañeza radical: es una insurrección del cuerpo, considerado como singularidad no alienada; éste era el postulado de Artaud proferido durante la conferencia del Vieux-Colombier: “Mi cuerpo es mío, no quiero que nadie disponga de él. Por mi espíritu circulan muchas cosas, por mi cuerpo solo circulo yo. Es todo lo que me queda de cuanto tenía¹⁹.”

Para Wolman, Dufrêne y Brau se trata verdaderamente de *tomar cuerpo*, de encarnarse de forma duradera contra un mundo y una cultura desacreditados al final de la guerra, contra una tradición autoritaria que se reconstruye hasta en las vanguardias artísticas y políticas: desde el letrismo de Isou hasta el Conseil National des Écrivains, próximo al Partido Comunista francés con el que simpatizaron Brau y Wolman en 1948. Curiosamente la *máquina grabadora* es lo que permite esta encarnación, este *teatro de sangre* liberado del texto y la letra. La banda magnética se convierte en el único compendio posible (de estatus ambiguo: ¿archivo artístico, revista aliteraria?) de la *poesía física*. Desborda el poema fonético y, por lo tanto, las glosolalias de Artaud, que todavía están constituidas de letras, y abre tal vez el paso hacia el misterioso *instrumento (que) no se basará en las letras o los himnos del alfabeto*²⁰, instrumento que Artaud reconoce no ha-

* *Matar a golpes y moler a palos la boca, acabar con la boca, / es la última lengua, la última música que conozco, / y juro que de ahí surgen cuerpos / y que son CUERPOS animados.*



a cuerpo del organismo contra su talento expresivo, un estrangulamiento de sus órganos de elocución, un *obstáculo* del discurso. Una forma de *gueuloir* en negativo.

Wolman emprende también esta lucha en su obra pictórica. En una serie de dibujos a tinta china (*La bande à Canson*, 1962) dispone los *diálogos* de una comunidad con el lenguaje consumido en bocadillos de grafías ilegibles, pulsionales, abstractas. A esta abstracción le atribuye un origen dramático e histórico. Una pintura de 1956 titulada *Nous sommes abstraits de père en fils* parece indicar qué *abstracción* puede reivindicar este hijo de un padre muerto. La práctica de esta *abstracción*, que posteriormente denominará separación, dará continuidad a su obra y le instará a mantener una vigilancia permanente en cuanto a la función posible o imposible del artista en la sociedad del espectáculo.

Un *megapneuma* inédito de 1965 se titula *Tu vas la taire ta gueule* y lo que se oye —una insuflación blanca contenida— es una advertencia que se lanza a sí mismo y la lucha contra todo discurso de autoridad y contra el del artista en particular. Recuerda el “grito del hombre superado por sí mismo” que había oído Audiberti²⁷ en la conferencia del Vieux-Colombier. Una fonación vacía²⁸ como práctica de “la justa ira por estar imbricado en esta realidad humana cuyos seudónimos son, entre otros, guerra, policía”²⁹.

François Dufrêne anuncia su ruptura estética con el letrismo en un manifiesto, *Fausse route-demi-tour gauche pour un cri automatique* (1953): el grito no necesita ninguna forma de escritura previa. Solo la *máquina* puede captar su espontaneidad. Dufrêne define el *crirhythme* mediante una cita de Artaud —“toda la escritura es una porquería”—, a quien considera su “antepecho chirriante”³⁰. Dufrêne moviliza la figura totémica del *escritor insurgente* como antepecho de sus propias pretensiones artísticas. El primer *crirhythme* publicado expresa en su título la indecisión de Dufrêne entre géneros y prácticas, entre el grito de un hombre solo y la posibilidad de una obra musical. *Batteries vocales* (1958) es una música *obstaculizada*, un *subscat* (es decir, la cara oculta de un *scat*, a semejanza de las caras ocultas de carteles que también hará Dufrêne: lo que es visible o audible solo es un reverso, una cara oculta, las partes físicas que permiten la comunicación mediática con la expresión musical que aquí es rechazada)³¹. La parte inferior también de la onomatopeya: la subida del aire a través de la tráquea, su resonancia vana, su proyección sobre una barrera de dientes o una carcasa de micrófono, y el soplo de la grabación. “Yo no hago relieve, yo excavo», afirma Dufrêne en 1961³². Se oye la multitud de sepultureros de un arte todavía distante, así como la profundización hacia el estrépito orgánico, «la excavación cada vez más alejada del cuerpo, la recuperación de los fragmentos corporales caídos, con el fin de clavarlos de nuevo uno sobre otro de forma cada vez más estrecha y cercana, formando así un agujero en zigzag y en relieve”³³.

Paix en Algérie (1958), cuyo título reproduce un eslogan del Frente Republicano contrario a la guerra que lanzó Francia contra Argelia, pone de relieve otra forma de *obstáculo*. Es “un error de manipulación”³⁴ del magnetófono que reproduce el ambiente guerrero del *crirhythme*, sus ruidos de palas de helicóptero, sus ululaciones de aves del desierto, sus palimpsestos militares, su intensa imaginaria. La *máquina* se convierte en la materia dialéctica anunciada en *Pour un cri automatique*, la que quita y devuelve, de forma peor e indecible a

ber encontrado todavía, aunque no ha cesado de imaginarlo²¹. Wolman, Dufrêne y Brau son cuerpos que se enfrentan con un lenguaje y una condición humana que ya no aceptan la encarnación que presentaba Artaud, *los que van a seguir, la insurrección que viene*.

A partir de 1951 Wolman se libera de toda escritura previa para practicar la *improvisación megapneuma* ante el micrófono del estudio o el magnetófono doméstico²².

La banda magnética recoge con toda la crudeza una *performance* física intensa y privada: “una simple proliferación bucal y bronquial más allá de todo alfabetismo”²³. Si el vocabulario y la sintaxis del cuerpo resultan limitados, Wolman hace gala de un empeño formidable, una virtud cercana al *gasto puro* que algunos solistas de jazz libre desarrollarán posteriormente, pero la *megapneumia* no es una prestación artística y a Wolman no le interesa la publicación de sus *megapneumas* (en vida editará unos quince

minutos)²⁴, ni tampoco su *performance* o difusión públicas (no llegan a diez los recitales letristas de los años 1950 hasta 1994). Se está forjando algo irreductible al espectáculo del arte.

.....
“Conozco un estado donde no hay palabras, al que se accede a través de los gritos y los golpes” (A. A.)

Los *Mégapneumies* del 24 de marzo de 1963 incluyen aspiraciones y bostezos, resoplidos y gritos injustificados, resuellos y escupitajos sin pus, gargarismos, toses, silbidos; luego se intensifica una lucha de una violencia inaudita contra una *frase* que intenta estructurarse, elevarse hasta el grito, pero que se ve *obstaculizada* por las muecas excesivas, los estrangulamientos, los ahogos, las contorsiones de un cuerpo pendenciero. Si el *megapneuma* es improvisación, se presiente en él un pretexto inmenso, y se oye «el consumo [...] el consumo interno de la

lengua» ideado por Artaud²⁵. “Estábamos contra el poder de las palabras contra el poder”, recuerda Wolman en un momento posterior²⁶. En Wolman hay un *poder agónico* de la *performance*, un cuerpo



En la página anterior, uno de los más conocidos retratos de Antonin Artaud realizados por Man Ray, 1926.

Sobre estas líneas. En 1927, Abel Gance acometió una de las epopeyas del cine moderno, *Napoleon*, en la

que Artaud interpretaba al revolucionario Marat. La imagen recrea el momento de su suicidio en la bañera.

priori, y que permite la evocación de una experiencia de la traición del lenguaje, pues es el gobierno elegido con la consigna de *Paz en Argelia* quien decidirá llamar de nuevo a filas a los soldados del contingente disponible para intensificar la lucha contra la insurrección argelina, operación que dio en llamarse *pacificación*.

Dufrène emplea a partir de 1965 los recursos del magnetófono de dos pistas —la superposición de las voces y los ruidos orgánicos y, posteriormente, su ralentización, aceleración, reverberación y distorsión— para “que cante hasta la visceralidad humana”.

El magnetófono da a luz un doble del grito del hombre solo, un cuerpo que grita dos veces y proyecta la *dialéctica agonista* en un *ring* público. Dufrène publica unos treinta *crirhythmes*, los difunde y se deleita (a diferencia de Wolman y Brau) imaginando “la generalización de un modo de expresión universalmente viable”³⁵ que no es una música sino un *ensayo de lenguaje*, tal como preveía Artaud en su libro perdido *Letura d’Eprahi Falli Tetar Fendi Photia o Fotre Indi*, escrito en 1934 “en una lengua que no era francés pero todo el mundo podía leer, independientemente de su nacionalidad”³⁶.

Dufrène hace hincapié en la “vocación popular”³⁷ del *crirhythme* y explica su falta de popularidad por la dificultad de su difusión pública: complejidad técnica, pérdida de sinceridad, los riesgos del

espectáculo. El *crirhythme* es ante todo un *trabajo de cámara*³⁸ y Dufrène reserva sus múltiples presentaciones escénicas para otros ensayos de lenguaje más pacíficos: *Tombeau de Pierre Larousse* o *Cantate des mots camés*.

Complace imaginar una civilización que se comunique mediante *crirhythmes*: una plegaria regular de un solo hombre³⁹, ofrenda⁴⁰, *retratos* caníbales que rodean el grito del otro con efectos de remezclas⁴¹ y *paisajes* orgánicos de gran profundidad: *Haut-satur* (1967), *Est Ouest* (1967), *Belles nuisances*, *hantez nos nuits* (1970), *Sature*, *Nain!* (1975) amplían el *campo de lo comunicable*⁴² y proyectan una imaginaria visceral, así como la huella de una *performance* destructiva donde las manipulaciones de la *máquina*, el soplo y los gritos en el micrófono persiguen la saturación y prefiguran la impertinencia de las músicas *noise*.

Los *crirhythmes* han incubado, como una pesadilla, relatos de anticipación: “la última lengua, la última música” y tal vez la última pintura, a través de un solo cuerpo con sus *máquinas*: creación de un lenguaje o reinención de una tradición pictórica del retrato y el paisaje, de los cuerpos por el cuerpo.

Jean-Louis Brau ha difundido muy poco su instrumentación verbal: la *Cantate pour protester contre l’interdiction de Mandrake* (1963) impulsa la *poesía física* en un entorno más *pop*, donde sus

eructaciones y los bocadillos de cómic proliferan a través de la agresividad psicodélica de las cámaras de eco y se ponen al servicio de una revuelta subcultural.

Sobre la última publicación común de los tres poetas físicos, *L’Autonomatopeck* (1972), Brau propone un extraño fragmento *Turn-Back Nightingale*, donde, sobre un fondo de músicas grabadas, jazz, pop, ecos y saturaciones, interpela a François Dufrène:

Merde François tu vas l’envoyer en l’air ce rossignol

[...]

fous-le dans la baignoire aux chiottes

c’est fini ce genre de poésie

*tu te prends pour Albert Jules Legros*⁴³

[...]

tu vas le tuer ce poète rossignol

[...]

il y en a marre de ce genre de poésie

plus de vingt-cinq ans un quart de siècle

vingt siècles de merde et quatre-vingts fois on a fait ça

on le tue ce rossignol?

(hurlements)

[...]

encore encore encore encore

*(hurlements interminables). **

Brau tiente al poeta Dufrière para que se decida a matar al “ruiseñor” que canta como un *crirhythme* y a mandarlo al otro mundo en un deleitable estrépito de alaridos y retorno. Brau, “harto de jugar a ser el malabarista de vanguardia en la plaza pública”⁴⁴ asume el papel de *antepecho chirriante* de sus amigos artistas, con una energía destructiva que anuncia los gritos asesinos de Alan Vega y Suicide (*Frankie Teardrop*, 1977), para recordar que la *diálctica agonista* no es un espectáculo artístico sino una etapa de una insurrección más amplia.

“Con todo, la poesía en nosotros y por nosotros es, en la misma desmesura, idea física. ¿Acaso decía otra cosa Artaud, que abrigaba el odio intestino a la Poesía? Pues la verdad primigenia es que la auténtica poesía se manifiesta ante todo como anti poesía”, responde François Dufrière⁴⁵.

Los *megapneumas* y los *crirhythmes* seguirán

siendo prácticas difíciles de clasificar: todas estas bandas magnéticas más o menos archivadas se asemejan al cuaderno de palillos de Artaud⁴⁶, a su ritmo no productivo (*Ya no volveré a escribir*), o al sistema de soplos y tarareos⁴⁷ inventado por Artaud que acompañaba su trabajo de escritura y dibujos, menos secreto.

“Conozco un estado fuera del espíritu, de la consciencia, del ser, un estado donde ya no hay palabras ni letras, pero al que se accede a través de los gritos y los golpes. Y el resultado ya no son sonidos ni sentidos, ya no son palabras sino CUERPOS”, señala Artaud⁴⁸.

La *poesía física* es, en definitiva, el adiestramiento ritual de los cuerpos, el ejercicio de una lengua inhumana, un *trabajo de cámara* obscuro y secreto, mucho más que un espectáculo artístico; un trabajo de zapa de la lengua y memoria de su mentira, ambas

ineluctablemente ligadas entre sí, una insurrección impulsada por el cuerpo y la *máquina*, lo que les permite pactar con el lenguaje cuando Wolman inventa la escritura no autoritaria⁴⁹ de la *pintura descrita* y las *Inhumations*, o Dufrière el automatismo lúdico de los retruécans de la *Cantate des mots camés*. ❖

Mierda François tú lanzaste al aire a este rruiseñor / [...] mételo en la bañera en el retrete / se acabó este tipo de poesía / te crees que eres Albert Jules Legros / [...] tienes que matar a este poeta rruiseñor / [...] ya está bien de este tipo de poesía / más de veinticinco años un cuarto de siglo / veinte siglos de mierda y ya se ha hecho eso ochenta veces / ¿matamos al rruiseñor? / (alaridos) / [...] más más más más / (alaridos interminables)

- 1 Antonin Artaud, Carta a Paule Thévenin, 24 de febrero de 1948, *Oeuvres Complètes*, t. XIII, París: Gallimard, p. 147.
- 2 Antonin Artaud, Carta a Henri Parisot, 17 de septiembre de 1945, *Lettres de Rodez, Oeuvres Complètes*, t. IX, París: Gallimard, p.181.
- 3 Antonin Artaud, *Histoire vécue d'Artaud-Mômo, Oeuvres Complètes*, t. XXVI, París: Gallimard, p. 180. Es tentador subrayar el vocabulario que describe la fascinación como un espectáculo desde una perspectiva presituacionista. Véase también Antonin Artaud, Carta a Colette Thomas, 27 de marzo de 1946, *Suppôts et supplications, Oeuvres Complètes*, t. XIV - 1, París: Gallimard, pp. 98-100.
- 4 Jean-Louis Brau, *Antonin Artaud*, París: La Table Ronde, 1971, *Les Vies Perpendiculaires*, pp. 232-233.
- 5 *Id.*, pp. 234-235.
- 6 *Id.*, p. 240.
- 7 *Ibid.*, p. 233. La cursiva es mía.
- 8 *J'interroge et j'investive*, que se puede escuchar en la película *Traité de bave et d'éternité* de Isidore Isou; algunos fragmentos figuraban en la versión primitiva de la película de Guy-Ernest Debord, *Hurlements en faveur de Sade (Jon)*, abril de 1952, n.º 1).
- 9 Guy-Ernest Debord, Gil J. Wolman, “Pourquoi le lettrisme?”, en *Potlatch*, París, 9 de septiembre de 1955, n.º 22.
- 10 Antonin Artaud, *Vie et mort de Satan le feu* seguido de *Textes mexicains pour un nouveau mythe*, prólogo de Serge Berna, París: Éditions Arcanes, col. “Voyants”, 10 de junio de 1953.
- 11 En Guy Debord, *Enregistrements magnétiques* (1952-1961), París: Gallimard, 2010, p. 42.
- 12 Antonin Artaud, *Oeuvres Complètes*, t. XIII, París: Gallimard, p.146. Este comentario recuerda su reacción a raíz de una primera experiencia radiofónica: “La radio tiene un ritmo extraño que me confiere la voz y el tono de Albert Lambert”, escribe a Colette Thomas el 8 de junio de 1946, *Suppôts et supplications, Oeuvres Complètes*, t. XIV - 1, París: Gallimard, p.142. Conviene señalar que este rechazo tardío de la *máquina* se refiere únicamente a la grabación y la difusión de la voz, la mediación del cuerpo a través de la *máquina*. Artaud no cuestiona la utilización de grabaciones sonoras (ruidos, etc.) para su Teatro de la Crueldad.
- 13 Guy-Ernest Debord, Gil J. Wolman, “Pourquoi le lettrisme?”, en *Potlatch*, París, 9 de septiembre de 1955 n.º 22.
- 14 Véase Antonin Artaud, Carta a Henri Parisot, 22 de septiembre de 1945, *Lettres de Rodez, Oeuvres Complètes*, t. IX, París: Gallimard, p.169.
- 15 *Ibid.*, p. 172.
- 16 *Hurlements en faveur de Sade* se inicia con treinta segundos de *megapneumas* de Wolman y “concluye” con veinticuatro minutos de silencio

- y oscuridad, a modo de estasis física “influencial” para una insurrección. Estas dos películas, a través de los tratamientos que imponen al “lenguaje de superficie”, la guasa (Wolman) y la atonía (Debord), perpetúan el programa de Artaud: “Las palabras que empleamos me las han transmitido y yo las empleo, pero no para explicarme, no para acabar de vaciarme, entonces ¿para qué? Y es que precisamente yo no las empleo, en realidad no hago otra cosa que callar y golpear”. En *Antonin Artaud, Cogne et Foutre, Suppôts et supplications, Oeuvres Complètes*, t. XIV - 2, París: Gallimard, p. 26.
- 17 *Poésie physique*, Achèle, 1965 es un triple disco de 45 revoluciones: “CRIRYTHME” (FD1), “INSTRUMENTATION VERBALE” (JLBI), “MEGAPNEUMIES” (GJWI).
- 18 Henri Chopin, *Poésie sonore internationale*, París: Jean-Michel Place, 1979, p. 93.
- 19 Antonin Artaud, *Histoire vécue d'Artaud-Mômo, Oeuvres Complètes*, t. XXVI, París: Gallimard, p. 165.
- 20 Antonin Artaud, *Cogne et Foutre, Suppôts et supplications, Oeuvres Complètes*, t. XIV - 2, París: Gallimard, p. 29.
- 21 *Ibid.*, p. 29.
- 22 François Dufrière afirma que Wolman “se resiste a toda clase de postedición, incluso en forma de sobreimpresiones”, en “Pragmatique du Crirhythme”, 1965, reproducido en François Dufrière, *Archi-Made*, París: ENSBA, 2005, p. 261. Sin embargo, Wolman conoce las manipulaciones que permite el magnetófono, puesto que grabó juegos de velocidad de gran virtuosismo a partir de 1951 para la banda sonora de *L'Anticoncept*.
- 23 Así es como describe Henri Chopin las prácticas de Brau, Dufrière y Wolman en “Lettre aux musiciens aphones 1”, en *OU*, 1967, n.º 33.
- 24 “Mégapneumies”, 24 de marzo de 1963, en *Poésie physique*, Achèle, 1965; “La Mémoire”, 1967, en *Revue Ou*, 1968, n.º 33; “Ralentissez les cadences”, 1972, en *L'Autonomatopiek*, Opus International, 1973.
- 25 Antonin Artaud, Carta a Henri Parisot, 22 de septiembre de 1945, *Lettres de Rodez, Oeuvres Complètes*, t. IX, París: Gallimard, p.187.
- 26 Joseph Wolman, *duhring duhring*, París: Éditions Inconnues, 1979.
- 27 Jacques Audiberti, “Le salut par la peau”, en *K*, 1948, n.º 1-2.
- 28 *La mémoire*: soplos de una memoria singularmente vacía; *Ralentissez les cadences*: la gama del estrangulamiento pugilista.
- 29 Audiberti, op. cit.
- 30 François Dufrière, “D'un pré-lettrisme à l'ultra-lettrisme”, 1958, reproducido en François Dufrière, *Archi-Made*, París: ENSBA, 2005, p. 200.
- 31 Dufrière compara otra faceta de su trabajo poético con las partes inferiores de carteles.

- 32 François Dufrière, “Le lyrisme c'est ce qui nous chante”, 1961, reproducido en François Dufrière, *Archi-Made*, París: ENSBA, 2005, p. 210.
- 33 Antonin Artaud, *Interjections, Suppôts et supplications, Oeuvres Complètes*, t. XIV - 2, París: Gallimard, p. 84.
- 34 François Dufrière, “Le lettrisme est toujours pendant”, 1973, reproducido en François Dufrière, *Archi-Made*, París: ENSBA, 2005, p. 363.
- 35 François Dufrière, “Le lettrisme est toujours pendant”, 1973, reproducido en François Dufrière, *Archi-Made*, París: ENSBA, 2005, p. 334.
- 36 Antonin Artaud, Carta a Henri Parisot, 22 de septiembre de 1945, *Lettres de Rodez, Oeuvres Complètes*, t. IX, París: Gallimard, p. 171.
- 37 François Dufrière, “Le crirhythme et le reste”, 1967, reproducido en François Dufrière, *Archi-Made*, París: ENSBA, 2005, p. 287.
- 38 *Ibid.*
- 39 *Crirhythme de la St-Sylvestre*, 1958, *Crirhythme du 1er Mai*, 1960, 3 *crirhythme du 8 (Octobre)*, 1965, etc.
- 40 *Crirhythme pour un double anniversaire, dédié à Ginette et à Anouj*, 1969.
- 41 *A Jean-Louis Brau*, 1964, *A Henri Chopin*, 1966, *A Gil J Wolman*, 1967, *A Bernard Heidsieck*, 1967, etc.
- 42 François Dufrière, “Le crirhythme et le reste”, 1967, reproducido en François Dufrière, *Archi-Made*, París: ENSBA, 2005, p. 287.
- 43 Miembro del grupo letrista que hace la voz de Daniel, *alter ego* de Isidore Isou en *Traité de bave et d'éternité*.
- 44 Jean-Louis Brau, Carta a Ginette Dufrière. Reproducida en *Pour François Dufrière*, Association Polyphonix/Centre George Pompidou, 1983. Convendría citar amplios fragmentos esta carta, así como los textos que escribió Wolman después de la muerte de sus amigos (en *Pour François Dufrière* y “Joseph me voilà” en Wolman, *Défense de mourir*, París: Allia, 2001, pp. 236-256) para captar el trayecto irreductible de su “poesía física” entre la inspiración y la expiración.
- 45 François Dufrière, “Le lettrisme est toujours pendant”, 1973, reproducido en François Dufrière, *Archi-Made*, París: ENSBA, 2005, p. 339.
- 46 Paule Thévenin, “Antonin Artaud dans la vie” (1965), reproducido en Paule Thévenin, *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, París: Éditions du Seuil, 1993, pp. 69-70.
- 47 Antonin Artaud, Carta a Henri Parisot, 27 de noviembre de 1945, *Lettres de Rodez, Oeuvres Complètes*, t. IX, París: Gallimard, p. 188.
- 48 Antonin Artaud, *Cogne et Foutre, Suppôts et supplications, Oeuvres Complètes*, t. XIV - 2, París: Gallimard, pp. 30-31.
- 49 Véase Yves Botz, “Tu vas la taire ta gueule”, en Wolman, *Défense de mourir*, París: Allia, 2001, pp. 361-368.



Fotógrafo al minuto en Braamfontein. Johannesburgo, 1955.

Derecha: Guardaguas que sueña con tener un jardín sin ladrillos ni cemento, regado por un tanque de agua, en su pequeña parcela. Koksoord, Randfontein, 1962.

David Goldblatt

La cámara de David Goldblatt (Johannesburgo, 1930) es un testigo excepcional de la sociedad sudafricana desde los tiempos del *apartheid* hasta el presente. La vida de los suburbios y la de las familias (blancas y negras), el retrato de una cotidianidad que tiene tintes intemporales adquiere en su obra las dimensiones de un documento que trasciende el compromiso con la libertad.

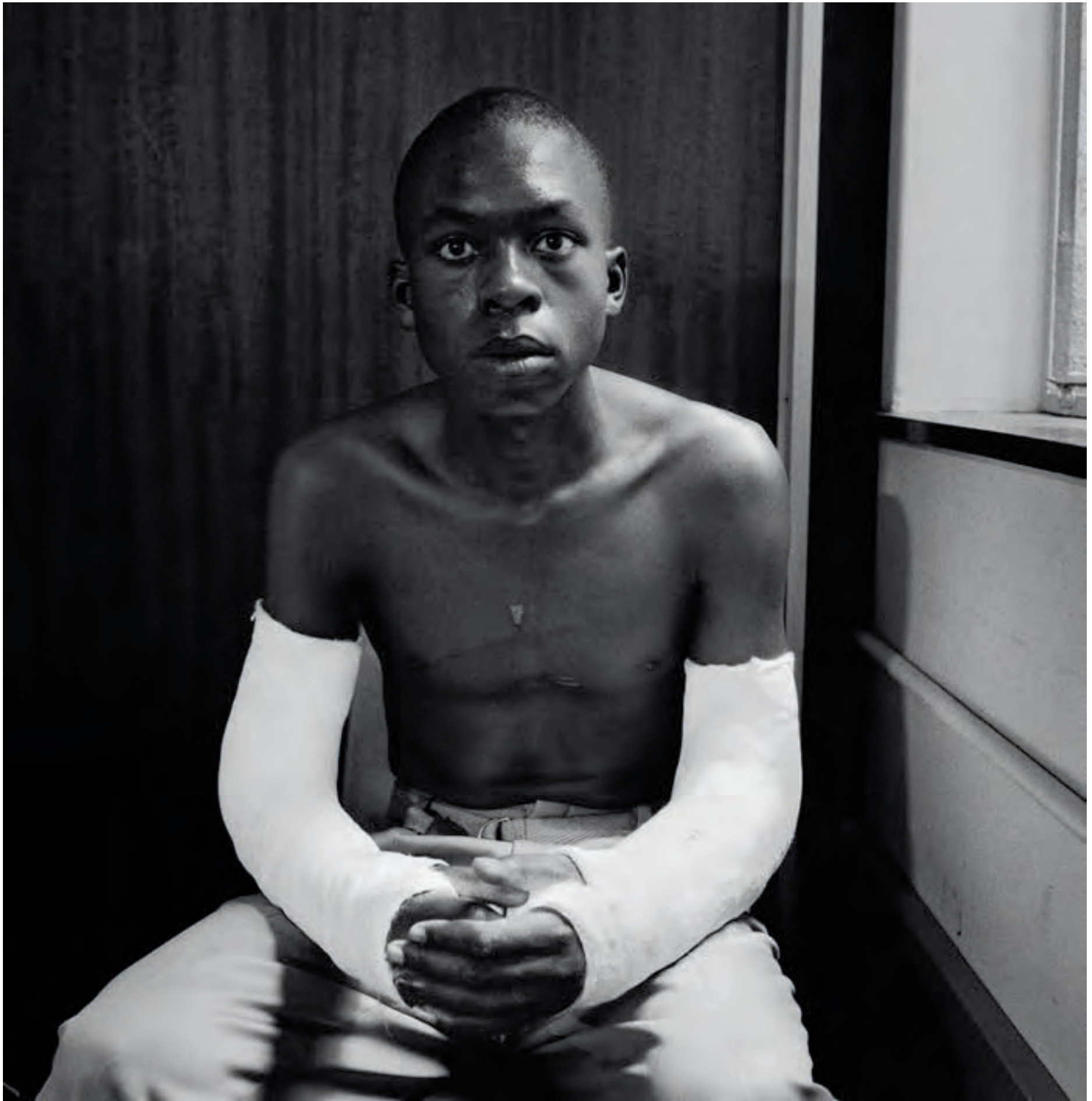




La mujer del granjero.
Fochville, 1965.



En la Calle Wanderers.
Johanesburgo. Mayo de
1966.



Lawrence Matjee,
de quince años, tras
su asalto y posterior
detención por la policía
en el barrio de Khotso
House, calle de Villiers,
1985.



*En la piscina del Summit
Club en Claim Street.
Hillbrow, 1971.*



**Montaña de heno
con niños jugando en
la zona del "velt".
Parkrand, 1979.**



Funeral con honores militares en el cementerio de Boksburg, 1980.



***Domingo por la mañana.
Una familia de color
ocupa una residencia
en la "zona blanca" de
Hillbrow. Johannesburgo,
agosto de 1978.***



***Ruinas de los baños
Docrat's en Fietas.
Johanesburgo, 17 de
marzo de 2003.***

DEBATE Desde Liubliana, capital de Eslovenia, recorreremos la experiencia de una producción artística, la del Este, marcada por un trabajo en el que los artistas han tenido que suplir a las instituciones y museos ausentes. Ésta es su manera de reinventar la historia.

El acontecimiento

Por Zdenka Badovinac

Actualmente, cuando se afirma que una exposición debe ser un acontecimiento se piensa sobre todo en términos de espectáculo. Por ello la mayoría de lo que se nos ofrece son pseudoacontecimientos que no aportan nada importante ni nuevo a nuestra comprensión del arte o del mundo. De la mayor parte de exposiciones que realmente introducen cambios y tienen una influencia duradera solo se afirma que son acontecimientos retrospectivamente. De modo que nos hallamos muy próximos a la comprensión de Alan Badiou¹ del acontecimiento fundacional, aquel punto de referencia al que en ocasiones se remiten varias generaciones de artistas y curadores.

Podría decirse que actualmente las exposiciones interesantes son fundamentalmente las que parten de la tensión entre distintas comprensiones de lo que significa un acontecimiento.

Badiou afirma que también las obras de arte singulares pueden convertirse en acontecimientos fundacionales y desencadenar una ruptura cognitiva del acontecer con alguna verdad singular previamente establecida pero, al menos por un tiempo, trascendida. En ese caso, la obra de arte se libera del peso histórico a menos que vaya seguida de innumerables gestos referenciales. O, como Badiou lo expresaría, a menos que se produzca la fidelidad a la obra de arte. En adelante, denominaré a esta fidelidad *repetición* (una repetición que no está relacionada con la causalidad y que viola la ley establecida). Y, de hecho, *La repetición* es el subtítulo que he dado a la exposición de la que me sirvo aquí como ejemplo de una alternativa al pseudo-acontecimiento. El título completo es *El Presente y la presencia. La repetición*, y se realizó en el Museo de Arte Contemporáneo Metelkova de Liubliana usando fundamentalmente obras del propio museo².

Explicaré brevemente de qué trataba. La exposición *El presente y la presencia* (sin el subtítulo) inauguró las actividades del Museo de Arte Contemporáneo de Metelkova en noviembre de 2011. La creación del nuevo museo fue acompañada de una nueva definición del significado de lo contemporáneo. El título *El Presente y la presencia* describe dos aspectos de esta comprensión de la contemporaneidad: el presente está asociado a la contemporaneidad cronológica, mientras que la presencia alude al individuo activo que establece rupturas y, así, hace historia. La contemporaneidad descrita de este modo posee dos orígenes: uno

conceptual, cuyos rudimentos se fundan en los nuevos conceptos estéticos de las prácticas artísticas de la década de 1960; y el segundo origen, el cronológico, que se produce a finales de la década de 1980 con el derrumbamiento del socialismo y la intensificación de los procesos de globalización e informatización mundial. Todos estos fenómenos produjeron asimismo una transformación en la concepción del tiempo: ya no era exclusivamente lineal, sino que por el contrario coexistían diversas formas de tiempo. En la exposición *El presente y la presencia* nos ocupamos de las siguientes formas de tiempo: El tiempo vivido, El tiempo futuro, Sin futuro, El tiempo de guerra, El tiempo ideológico, El tiempo dominante, El tiempo cuantitativo, El tiempo creativo, El tiempo del museo ausente, El retro tiempo y, por último, El tiempo de transición. Estos diferentes tiempos se presentaban de modo que sacaran a la luz la posición crucial del individuo, que desempeñaba así un papel activo o pasivo en el tiempo y era en consecuencia la víctima o el agente de la historia.

Pocos meses después de su primera exhibición, *El presente y la presencia* volvió a exponerse. El propósito era enfatizar la repetición como una dimensión más del tiempo, una dimensión extremadamente importante para entender el proceso de historización y contemporaneidad. Algunos de los pensadores que configuraron nuestra actual comprensión del mundo, desde Kierkegaard, Nietzsche y Freud hasta Lacan y Deleuze, han observado la repetición de algún pasado potencial irrealizado como una forma de libertad para el sujeto. La repetición, como ha escrito Mladen Dolar, “atañe a algún fragmento del pasado que nos inquieta y nos empuja a actuarlo (*agieren*, dice Freud), a reconstruirlo, a realizarlo”³.

Conviene mencionar algo más con respecto a la repetición en el arte contemporáneo. Distintas formas de repetición constituyen de hecho uno de los rasgos fundamentales del arte contemporáneo y del contexto en el que opera. Por ejemplo, el habitual método de exponer videoarte en las galerías es la reproducción en bucle (una de las formas más puras de repetición). Asimismo, lo que está esencialmente en juego en las exposiciones de arte

contemporáneo es la documentación de un determinado proceso artístico, lo cual es en sí mismo un tipo de repetición y puede constituir la base de posibles repeticiones posteriores. Asimismo, uno de los géneros artísticos populares en nuestros días es la reconstrucción, en la que, la mayor parte de las veces, los artistas repiten *performances* históricas importantes. Además, también se repiten tradiciones locales marginadas. No solo los artistas, sino también los comisarios y las instituciones para las que trabajan, revisitan y vuelven a reflexionar sobre las tradiciones locales, y cada cual intenta a su manera completar las lagunas de la historia. Tampoco se insiste suficiente en el decisivo papel que desempeña la repetición en la construcción de los relatos. Como Hal Foster ha señalado, ninguna obra se vuelve historia en el momento de su creación sino solo más tarde, a través del «efecto retroactivo de las innumerables respuestas artísticas y lecturas críticas»⁴.

Para que estas repeticiones sean posibles debe existir un sistema del arte desarrollado, que permita la constante referencia a las prácticas artísticas a través de la investigación, las publicaciones, las colecciones y, sobre todo, el mercado del arte. Actualmente, también para los espacios que se encuentran fuera del sistema hegemónico, es importante analizar los traumas de la historia local desde esta perspectiva. En los espacios donde se ha producido recientemente un gran cambio histórico, la historia es algo a lo que debe volverse una y otra vez. Todo el mundo lo hace: desde los políticos, para quienes la historia es un instrumento de sus juegos de poder; pasando por los historiadores, que deben redefinirla constantemente;

hasta los artistas contemporáneos, quienes buscan los puntos traumáticos decisivos para entender sus propias prácticas.

En primer lugar, decidimos repetir la exposición *El presente y la presencia* para subrayar el hecho de que la historia se crea a través de la repetición y que en este proceso las colecciones de los museos tienen un peso decisivo. Las colecciones son los trofeos tradicionales de los vencedores y, a primera vista, difícilmente parece posible que puedan ser algo más. En la colección, la colocación de cada objeto es una forma de repetir el punto de

.....
En los espacios donde ha habido un gran cambio histórico se necesita volver a la historia una y otra vez
.....

negativo

Vista del Museo de Arte Contemporáneo Metelkova, inaugurado en noviembre de 2011, en Liubliana (Eslovenia).



vista de los vencedores en la historia. Y parece que la única forma de desafiar el punto de vista dominante es a través de la incorporación de objetos que atestigüen otros acontecimientos, distintos del pasado. Pero añadir testimonios de un pasado distinto no basta para cambiar el sistema existente. Lo que permite subvertirlo es que el proceso de historización lo asuman los vencidos. Dicho de

otro modo, que el trabajo museológico sobre el Este lo realice el Este (que sea el Este mismo quien provoque el acontecimiento fundacional de su propia historización). Con respecto a la exposición que estoy usando como ejemplo, podría decirse que tal acontecimiento fundacional fue la creación de *Arteste 2000+ Colección*, que esencialmente fue la primera colección de arte de la Europa del Este de las vanguardias tras la guerra. En este caso, pues, la repetición se concebía como la interrupción de una determinada ley existente y el desencadenante de posteriores inter-

vencciones referenciales. La exposición planteaba la repetición como un mecanismo esencial de la producción de conocimiento, es decir, como una herramienta importante para un intercambio de ideas más equilibrado en un mundo que, de otro modo, es jerárquico.

Pero ¿en qué consistió en concreto la repetición de la exposición *El presente y la presencia*? En la primera exposición se ocupó una de las plantas del nuevo museo. En *La repetición*, nos centramos en determinadas secciones de la exposición a las que incorporamos nuevos elementos; esencialmente tomamos lo que se expuso en la primera muestra como el objeto de nuestra investigación. La exposición ocupaba ahora una planta más, donde ampliamos uno de los once *tiempos*: a saber, El tiempo vivido. Esta sección presentaba obras específicamente centradas en el tiempo (obras en las que la idea de la repetición estaba presente de forma especial). Además del carácter activo de las diversas formas de arte que se presentaban en El tiempo vivido, en *La repetición* subrayamos asimismo el carácter activo de la

historización. Esto podía advertirse en la sección El tiempo del museo ausente, la cual tal vez posee incluso mayor interés para el asunto que nos ocupa, de modo que me detendré brevemente en ella.

Al compararla con la primera exposición de *El presente y la presencia*, la sección que titulamos El tiempo del museo ausente había ganado una sala en la que se expusieron cuestionarios especiales sobre la presencia de artistas de

nuestra colección en otras colecciones públicas y privadas de Eslovenia y del extranjero (en Occidente y en todo el mundo). Habíamos enviado estos cuestionarios a los artistas representados en nuestra colección con el propósito de obtener la mayor perspectiva de la presencia de su obra en diversas colecciones desde la década de 1960 hasta la actualidad. En nuestra exposición mostrábamos los cuestionarios⁵ como papel de pared, un método mediante el que confiábamos transmitir el hecho de que el sistema del arte es un elemento im-

portante en la producción del arte. Y, asimismo, el sistema del arte, o más bien su ausencia, es precisamente lo que preocupa a los artistas incluidos en aquel grupo. Esta preocupación los aproximaba a lo que generalmente se conoce con la etiqueta de crítica institucional. Pero en lugar de esta expresión nosotros optamos por la designación *El tiempo del museo ausente*, porque queríamos problematizar las expresiones universalmente aceptadas. Decidimos deliberadamente no utilizar la etiqueta *Crítica institucional del Este*, puesto que esta modificación habría subrayado el papel subordinado de esta práctica con respecto a la crítica institucional occidental canonizada, que determina todas las demás críticas institucionales particulares. Como Rastko Mođnik ha señalado⁶: “La oposición entre Occidente y el Este no indica tanto una distinción (aunque existen bases sólidas para establecer una distinción) sino que más bien señala una jerarquía. Y ni siquiera se trata de una jerarquía entre sus propios términos (pues eso resulta actualmente trivial y prácticamente folklórico) sino más bien de un orden jerárquico taxonómico: pues incluso antes de que pueda hablarse de una obra, de una práctica o

de una corriente del Este en los habituales términos del arte (como conceptualista, neovanguardia, media art y similares), debe señalarse con el calificativo del Este. Mediante este mecanismo lo que se establece de antemano seguirá siendo siempre específico, sobredeterminado, localmente definido y local, como algo opuesto a lo que de este modo se eleva al estatus de lo general, lo canónico, lo determinante... aunque, de hecho, solo sea occidental”.

El tiempo del museo ausente no propone una nueva terminología ni rechaza completamente la vieja, sino que más bien señala lo que subyace a las distintas etiquetas asociadas con estas prácticas u otras similares: a saber, las condiciones materiales. Así, los cuestionarios, como obras individuales, están vinculados específicamente a estas condiciones. Examinémoslo con algo más de atención.

El tiempo del museo ausente es de hecho un tiempo de historia ausente. Todos los artistas de diversas generaciones (como los miembros del grupo croata Gorgona de la primera mitad de la década de 1960, los miembros del grupo esloveno OHO de la segunda mitad de la misma década, y el movimiento Neue Slowenische Kunst (NSK) de la década de 1980) intentaron organizar a través de sus obras el campo en el que operaban. En un sentido, sus actividades sustituían la labor de las instituciones. De distintas formas, los artistas intentaban hacer el trabajo de las instituciones prácticamente ausentes y del inexistente mercado del arte, y en este sentido puede decirse que estaban transformando las condiciones reales de su obra. No se trataba tanto de que criticaran las instituciones y el mercado, como hacían los artistas occidentales, sino de que trataban, al menos hasta cierto punto simbólicamente, de sustituirlos. Creían que esto era crucial para la contextualización de su obra y, hasta cierto punto, también para su propia supervivencia. A lo largo de los últimos cincuenta años los artistas han estado agrupándose para crear, a través de una comunidad auténtica, una alternativa al sistema del arte ausente y también a los colectivos que imponía el socialismo. A través de la propia organización de las formas de trabajo, los artistas (no solo en el periodo socialista sino también, en gran medida, actualmente) han ido creando su propia economía, abriendo galerías, organizando redes internacionales y contactando a coleccionistas.

Las comunidades más recientes como NSK o, más específicamente, el grupo Irwin incluso asumieron la labor de historizar el arte del este de Europa⁷. Lo hicieron, por una parte, para compensar la ausencia de instituciones en el Este y, por otra parte, para plantar cara a los cánones hegemónicos occidentales. Los artistas de *El tiempo del museo ausente* reaccionaron ante la ausencia de una red para la interpretación, la representación y la distribución que permitiera la repetición, que es un proceso decisivo en la creación de la historia. Y una de las condiciones de tal repetición es, de hecho, la presencia de obras en las colecciones de arte. Los datos estadísticos que se desprenden de los cuestionarios nos muestran hasta qué punto están mal representadas las obras de los artistas de la Europa del Este de las vanguardias de la posguerra en las colecciones públicas y privadas, local e internacionalmente. A pesar de que los desastrosos resultados de las décadas de 1960, 1970 y 1980 han mejorado ligeramente durante los últimos veinte años, el promedio aritmético de los resultados que se desprenden de los cuestionarios sigue situándose en todo momento en torno al cero. Estas implacables

Los artistas del Este se agruparon para poder crear y lograr sustituir a las instituciones y museos



Al lado y en la página anterior, dos edificios alternativos de la pujante zona artística Metelkova Mesto en la capital eslovena.



estadísticas nos muestran pues que las condiciones para la repetición como una forma de consolidar la historia no existen realmente en el Este.

Por otra parte, en el interior de la colección misma, la presentación de los cuestionarios señala la repetición como una interrupción: aquí ni los artistas ni los coleccionistas de la Europa del Este se encuentran en orillas opuestas (unos no son los objetos de los que se ocupan los otros; más bien, ambos tienen la función de transformar las relaciones jerárquicas en el mundo).

A diferencia de los artistas occidentales, quienes de un modo u otro retornan constantemente a los acontecimientos fundacionales de su propia historia canonizada, los artistas del Este retornan a los traumas del espacio, de lo que está ausente, se margina o se suprime. No se trata solo de un arte ignorado, sino también de distintas funciones del arte.

Deberíamos recordar, por ejemplo, que la historia canónica considera las vanguardias rusas fundamentalmente como una innovación formal y no como una forma ideológica y como una práctica propagandística, como lo ha expresado Boris Groys⁶. Podemos denominar aquello que la historia del arte hegemónica suprime, ocultamiento en las condiciones materiales. A diferencia de la historia hegemónica, el materialismo histórico señala las oposiciones irresueltas que producen estas condiciones y constituye así para nosotros una forma de superar la distinción entre el Este y el Occidente y crear las condiciones de una nueva historia común.

La crítica institucional se ocupó de las promesas incumplidas de la Ilustración mediante una crítica de las instituciones que contribuyó muy poco al desarrollo de la esfera pública democrática. Como todos sabemos, en la mayoría de casos, esta prác-

tica quedaba atrapada en su propia crítica y hacía muy poco para transformar las condiciones reales del trabajo. Y actualmente parece que es asunto de la propia institución ocuparse de sí misma, puesto que tiene la posibilidad de escoger. Puede escoger entre el acontecimiento y el seudo-acontecimiento, entre la fidelidad y la mera adaptación, entre la autorreflexión y las relaciones públicas.

El pasado ha atestiguado muchas posibilidades irrealizadas; se trata de decidir si queremos repetir. Como escribe Slavoj Žižek: “Repetir a Lenin no es repetir lo que Lenin hizo sino lo que no consiguió hacer, sus oportunidades perdidas”⁷.

Aunque la exposición *El presente y la presencia. La repetición* presenta obras de la colección

del Este de Europa, el promedio aritmético que se desprende de los cuestionarios pone en evidencia la ausencia de tales colecciones. Lo que repite la exposición es entonces, precisamente, esta ausencia, que no es cero, ni nada, sino más bien algo que se encuentra debajo de la superficie y, además, debajo del suelo firme. De modo que semejante exposición solo puede constituir un acontecimiento negativo. ❖

Zdenka Badovinac es una de las principales comisarias de exposición eslovenas. Dirige desde 1993 la Moderna Galerija de Lubliana, que forma parte del Museo Metelkova de Arte Contemporáneo.

- 1 Véase Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, Stanford: Stanford University Press, 2005.
- 2 El Museo de Arte Contemporáneo Metelkova (Muzej sodobne umetnosti Metelkova) forma parte de la Moderna Galerija, inaugurada en noviembre de 2011 en un edificio restaurado que antaño había pertenecido al ejército yugoslavo. Desde entonces hemos trabajado en dos sedes: en el edificio de la Moderna Galerija como Museo de Arte Moderno y en el edificio situado en el barrio de Metelkova como Museo de Arte Contemporáneo. El nuevo museo se anunció ya en 2000, cuando, en las salas aún sin restaurar del mismo edificio, la Moderna Galerija presentó por primera vez al público su nueva colección de arte del Este de Europa, la Arteste 2000+ Colección.
- 3 Mladen Dolar, “Automatism of Repetition: Aristotle, Kierkegaard, Lacan”, manuscrito inédito.
- 4 Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde and the End of the Century*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996, p. 8.
- 5 Los cuestionarios se diseñaron específicamente

- para la exposición *Relatos paralelos*, en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en 2011, donde se presentó una selección de las obras de Arteste 2000+ Colección y la Colección Nacional de la Moderna Galerija.
- 6 Rastko Močnik, “East!”, en Irwin (ed.), *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, London: Afterall, 2006, p. 343.
- 7 De especial interés a este respecto resulta un proyecto aglutinador como *East Art Map*, en el que Irwin realizó varias actividades distintas entre 2002 y 2006.
- 8 Boris Groys, “Muzealizacija vzhoda”, *Teorija sodobne umetnosti (izbrani eseji)*, Liubliana, Študentska založba, 2002, p. 103. El ensayo se publicó originalmente en alemán con el título *Die Musealisierung des Ostens* (1996).
- 9 Slavoj Žižek, “Afterword: Lenin’s Choice”, en V. I. Lenin, *Revolution at the Gates: A Selection of Writings from February to October 1917*, edición con introducción y epílogo de Slavoj Žižek, Londres: Verso, 2002, p. 310.

Yo soy una fuerza del Pasado

Yo soy una fuerza del Pasado.
Solo en la tradición está mi amor.
Vengo de la ruinas, de las iglesias,
de los retablos de altar, de los pueblos abandonados
sobre los Apeninos o los Prealpes
donde vivieron los hermanos.

Doy vueltas por la Tuscolana como un loco,
por la Appia como un perro sin amo.

O miro los crepúsculos, las mañanas
sobre Roma, sobre la Ciociaria, sobre el mundo,
como los primeros actos de la poshistoria
a los que asisto, por privilegio de nacimiento,
desde el borde extremo de alguna edad enterrada.

Monstruoso es quien ha nacido
de las vísceras de una mujer muerta.

Y yo, feto adulto, doy vueltas
más moderno que todos los modernos
buscando hermanos que ya no están.

Pier Paolo Pasolini,
Poesia in forma di rosa - 1962

.....
Io sono una forza del Passato

*Io sono una forza del Passato
Solo nella tradizione è il mio amore.
Vengo dai ruderi, dalle Chiese,
dalle pale d'altare, dai borghi
dimenticati sugli Appennini o le Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli.
Giro per la Tuscolana come un pazzo,
per l'Appia come un cane senza padrone.
O guardo i crepuscoli, le mattine
su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,
come i primi atti della Dopostoria,
cui io sussisto, per privilegio d'anagrafe,
dall'orlo estremo di qualche età
sepolta. Mostruoso è chi è nato
dalle viscere di una donna morta.
E io, feto adulto, mi aggiro
più moderno d'ogni moderno
a cercare i fratelli che non sono più.*

.....

Luciano Fabro, *Piedi di vetro*. Obra en cristal de Murano y shnatung de seda pura. Adquisición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Edificio Sabatini

Santa Isabel, 52

Edificio Nouvel

Ronda de Atocha
(esquina plaza del
Emperador Carlos V)
28012 Madrid
Tel. 91 774 10 00
Fax 91 774 10 56

Horarios

De lunes a sábado
de 10:00 a 21:00 h
Domingo
de 10:00 a 14:30 h
Martes, cerrado
La salas de exposiciones
se desalojarán 15 minutos
antes de la hora de cierre

Biblioteca

De lunes a viernes
de 10:00 a 21:00 h
excepto festivos

Librería La Central

De lunes a sábado
de 10:00 a 21:00 h
Domingo
de 10:00 a 14:30 h
Martes, cerrado
Tel. 91 787 87 82

Cafetería/Restaurante

De lunes a sábado
de 10:00 a 21:00 h
Domingo
de 10:00 a 14:30 h
Martes, cerrado
Tel. 91 467 02 02

Otros servicios

Servicio de información
Visitas guiadas
Visitas guiadas con intérprete
en LSE
Lazos de inducción magnética
Programas escolares y familiares
Audioguías
Asistencia médica
Guardarropa
Teléfonos
Cajero automático
Parking para bicicletas



www.museoreinasofia.es



Mario Merz

*Sciopero Generale azione politica relativa
proclamata relativamente all'arte, 1970.*

Depósito temporal de la Colección Merz,
Turín 2011.