



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“Sábados, de Bordermates”

Tesina

Que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Visuales

Presenta:

Paulina Lasa Gonsebatt

Director de tesina:
Prof. Carlos Narro

México, D.F., 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“Sábados, de Bordermates”

BORDERMATES

**TESINA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN ARTES VISUALES.**

**PRESENTA:
PAULINA LASA GONSEBATT.**

**DIRECTOR DE TESINA:
PROF. CARLOS NARRO.**

MÉXICO, D.F., 2006.

Agradecimientos:

Kelly Coats, Mariana David, Ingrid Fulgellie,
María Eugenia Gonsebatt, Gabriela Jáuregui, José Lasa,
Gerardo Naranjo, Carlos Narro, Renato Ornelas, Patricia
Sloane, Santiago Sierra, Thomas A., Rirkrit Tiravanija.

Índice

0. Introducción.....	3
1. Capítulo I: Antecedentes.....	6
1.1 Fluxus.....	6
1.2 Fluxus como influencia: Entrevista con Patricia Sloane.....	10
1.3 El Performance como medio artístico.....	20
1.4 Situacionismo.....	25
1.5 Food, de Gordon Matta-Clark.....	29
2. Capítulo II: Bordermates.....	31
2.1 Historia del colectivo Bordermates.....	31
2.2 Planteamiento conceptual.....	33
2.3 Recuento de los eventos producidos.....	36
3. Capítulo III: <i>We look for lugares inusuales</i>.....	38
3.1 Evento 5: Restaurante El Arrabal en la colonia Juárez.....	38
3.2 El valor de lo no institucional.....	43
3.3 Arte en el espacio público.....	45
4. Capítulo IV: <i>Trabajamos con unreached people</i>.....	48
4.1 Evento 7: Oficinas de DaimlerChrysler Services en Santa Fé.....	48
4.2 Estética Relacional.....	54
4.3 Entrevista con Rirkrit Tiravanija.....	56
5. Capítulo V: <i>We share el acto de comer</i>.....	60
5.1 Evento 6: Estacionamiento público en el Centro Histórico.....	60
5.2 La comida como elemento real y simbólico.....	64
5.3 El carnaval, un ritual en el espacio público.....	66
6. Conclusiones.....	69
7. Anexos.....	72
7.1 <i>La plaza: espacio público como espacio deNegociación</i> , de Kathrin Wildner (2003).....	72
7.2 Fragmento de <i>Estética Relacional</i> , de Nicolas Bourriaud (1998)....	77
8. Bibliografía.....	85

0. INTRODUCCION.

La intención de este trabajo es la de recopilar la información necesaria y pertinente para la valoración del proyecto *Sábados*, una serie de eventos artísticos producidos por *Bordermates*. *Bordermates* es un colectivo de artistas radicados en la Ciudad de México, en principio integrado por Renato Ornelas y Kelly Coats, quienes me invitaron a colaborar con el proyecto y a formar parte del colectivo en 2004, pues a raíz de las actividades desarrolladas durante los dos años anteriores, habían recibido un apoyo financiero para continuar produciendo sus eventos, a los que titularon como *Sábados*. A partir de entonces me integré y, de una manera en un principio más bien instintiva, los apoyé en la realización de los siguientes *Sábados*. Aún cuando mi trabajo personal me había llevado a prácticas similares, considerando al espacio público como un fértil soporte y a la acción como forma de investigación plástica, nunca antes había trabajado con estos formatos de una manera tan comprometida, diversa y constante. Por lo que, para ese momento, había muchas preguntas que no me había preocupado por resolver, o incluso que aún ni siquiera me había hecho.

En esta tesina se presentan los resultados de una investigación cuyo punto de partida fue el de contextualizar y testimoniar lo más representativo de lo que ha sido hasta hoy y para mí el proyecto *Sábados*, desde un punto de vista documental, histórico y teórico a la vez. El material que se presenta es de diversa naturaleza, como las referencias históricas y los textos teóricos que apoyan las ideas centrales al proyecto; así como ejemplos de casos de artistas que han producido proyectos similares, opiniones personales y ejemplos concretos de los eventos *Sábados*. Todo esto con la intención de describir no sólo un formato o modo de arte, sino también una forma de pensar y de vivir la práctica, sin construir definiciones demasiado cerradas que impidan al interlocutor el formular su propio punto de vista.

Con el propósito de ubicar, en la medida de lo posible, un lugar para el proyecto de *Bordermates* dentro de la gran red del arte contemporáneo, el primer capítulo está dedicado a las referencias históricas y teóricas más significativas que anteceden al tipo de trabajo que se presenta. Hablaré del grupo *Fluxus* como un parte aguas en la concepción de la obra artística y de la práctica de los artistas. Como uno de los esfuerzos históricamente más exitosos por romper las barreras entre las distintas categorías del arte; un fenómeno que se consolidó como una raíz a partir de la cual el arte se ramificó y empezó a producirse en nuevas y muy diversas formas, gracias al cual ahora podemos considerar como medios artísticos al *performance* o al *mail art*. Posteriormente hablaré específicamente del *performance* como un medio que está relacionado con aspectos culturales que anteriormente se clasificaban fuera del campo de las artes visuales, como lo son el comportamiento ritual y la interactividad social. Considero esta referencia pertinente, pues si bien los eventos del proyecto *Sábados* no necesariamente están estructurados de la misma manera en que un *performance* lo está, sí existen conceptos análogos como los que he mencionado antes: la interactividad social representada y experimentada como una actividad ritual que forma parte de cualquier cultura o comunidad humana, y que tiene una función central dentro de ella. En este primer capítulo también hablaré de un grupo de activistas-artistas-pensadores que se nombraron a sí mismos como la *Internacional Situacionista*, pues lo considero una influencia importante no tanto con respecto a estéticas o formatos de trabajo, sino más bien con respecto a la filosofía a

partir de la cual se desarrollaban sus estrategias creativas. Para los *situacionistas* el arte y la cultura eran armas políticas, medios a través de los cuales el mundo y las sociedades podían reencaminarse hacia funcionar en relación a las necesidades reales del ser humano, como lo son el juego y el desarrollo del potencial creativo, facetas naturales del hombre, que hasta hoy son adormecidas y sustituidas por la sociedad del consumo y del entretenimiento (o la sociedad del espectáculo, como le llama Guy Debord, uno de los teóricos más importantes de esta corriente). Y por último, casi de manera anecdótica, relato un proyecto iniciado por Gordon Matta-Clark a finales de los años sesenta, pues tiene una historia parecida al proyecto de *Bordermates*. El proyecto se llama *Food*, e inició, al igual que *Sábados*, en un restaurante. El hecho de utilizar la comida como materia prima tiene su razón de ser en esta circunstancia. Resulta casi como un accidente que los artistas colaboradores de cada uno de estos dos proyectos tomaron como excusa para trabajar con los alimentos considerando sus cualidades físicas y simbólicas. Curiosamente, la referencia a *Food* surgió después de haber comenzado *Sábados*, y se debe a que después de haber asistido a un par de eventos de *Bordermates*, la curadora Paola Santoscoy mencionó a Renato Ornelas y a Kelly Coats la existencia del proyecto de Matta-Clark, facilitando el texto en el que me he basado para relatarlo en esta tesina.

En el segundo capítulo presento de manera breve la historia del colectivo *Bordermates* y planteo la concepción del proyecto *Sábados*. Los subtítulos que utilizo son una tríada de frases en español e inglés (debido a que los miembros del colectivo somos en parte mexicanos y en parte estadounidenses) que diseñamos a manera de *slogan* del proyecto, y que desarrollaré en los siguientes tres capítulos: “*We look for lugares inusuales. Trabajamos con unreached people. We share el acto de comer*”, cuya traducción sería “Buscamos lugares inusuales. Trabajamos con gente no alcanzada. Compartimos el acto de comer”. El porqué elegimos los lugares y a los artistas con los que queremos colaborar, y la manera en que presentamos los eventos (donde el elemento comida funciona como un signo), tiene su razón de ser en que el proyecto, además de construir procesos de experimentación colectiva, también pretende cierta provocación o agitación a las estructuras del medio artístico, pues busca evadir la construcción de discursos curatoriales consistentes (con la convicción de que éstos pueden llegar a representar un marco cerrado que limita la libertad creativa); al igual que rechaza la idea de la legitimación institucional explorando la colaboración con un gran número de artistas emergentes. Hago después un recuento de las actividades que el colectivo ha llevado a cabo a lo largo de 3 años de trabajo, mencionando a la mayoría de los artistas colaboradores (muchos colabora con los eventos de manera indirecta) y a los espacios en que han tenido lugar los eventos. Este capítulo funciona como una pequeña reseña e introducción al proyecto, que en los siguientes capítulos desgloso y analizo de manera más profunda y crítica, tomando 3 de los eventos como ejemplo y eje de las ideas que me interesa desarrollar.

Para el siguiente capítulo he elegido el evento en la cantina El Arrabal pues mi intención es hablar de la idea de las manifestaciones artísticas en espacios públicos. Si bien una cantina es un espacio semi-público (pues a él acceden solamente aquellos que están dispuestos a consumir los servicios que ahí se ofrecen), posee características clave como: una identidad conformada por la gente que habita el lugar (los clientes y el personal que ahí trabaja), un control moderado sobre la conducta que los habitantes deben tener dentro (me refiero a reglas tácitas, como pagar la cuenta, considerándolas como una analogía a las leyes de impuestos, que

entre otras cosas deben servir para mantener en buen estado los bienes públicos de una nación), y encuentros involuntarios con otros, de cuyo desarrollo pacífico depende el bienestar común, etc. Luego sigue el capítulo cuarto, en el que hablaré de un evento que realizamos en un estacionamiento público del centro histórico de la ciudad de México. Elijo este momento para hablar de los ritos sociales y su relación con el proyecto, pues curiosamente este evento tomó una forma un tanto carnavalesca en cuanto a la estética de las piezas que se presentaron, cuestión que no estaba calculada en el más mínimo grado. Hago aquí una comparación entre los eventos de *Bordermates* con el carnaval como ritual festivo, pues comparten características como la de que se lleva a cabo de manera colectiva y pública, y cumple una función específica dentro de la configuración y reafirmación de los valores culturales y sociales. Me gustaría pensar en *Sábados* como un fenómeno que de esta manera participa de algo más que de la discusión sobre las manifestaciones contemporáneas en el arte de la ciudad de México, o sea, que tiene un efecto en ciertas dinámicas sociales de las micro comunidades con las que tenemos contacto a través del proyecto. Por último, antes de llegar a las conclusiones, describo el evento que llevamos a cabo en las oficinas del corporativo DaimlerChrysler Services en México. Mi interés por este evento tiene que ver las cualidades simbólicas sociales del espacio y las dinámicas establecidas por sus protocolos, que considero un punto de partida ejemplar para hablar de otro concepto influyente en mi visión de *Sábados*, la estética relacional. El modo en que funcionan las relaciones obra-espectador-contexto en circunstancias especiales, que en este caso corresponden a la celebración de una exhibición de arte, es una de las motivaciones fundamentales que nos han impulsado como artistas a buscar “lugares inusuales” en donde realizar eventos y por lo que no procuramos montar muestras que duren más de un día.

Anexo al final dos textos que traduje para esta tesina pues los considero de utilidad para justificar algunas de las ideas que expongo. Para mí fueron fundamentales en la estructuración y desarrollo de esta tesina, y en el análisis de dos problemas de la práctica artística actual: el arte público y la interactividad en el arte. Ambas son discusiones que se iniciaron en el campo de la estética hace ya varias décadas, a partir de Fluxus y otros grupos y artistas que trabajaron a mediados de siglo y posteriormente. Sin embargo, la forma en que los artistas se aproximan a estos problemas se ha transformado, e incluso, desde ciertos puntos de vista, ha evolucionado. Considero que el discurso de los autores que menciono, es pertinente en relación a las formas más nuevas del arte público e interactivo. Los textos han sido traducidos al español, pero su lenguajes originales son: inglés en el caso del artículo de Kathrin Wildner, y francés en el caso del fragmento de *Estética Relacional* de Nicolás Bourriaud.

1. CAPITULO I

ANTECEDENTES.

1.1 Fluxus.

“Tienes que derramar arroz y frijoles para no tomar tan seriamente al arroz y a los frijoles. Y cuando no tomas tan seriamente a estas cosas y a otras, hay menos miedo en el mundo. Esa es la tarea del arte: debemos tener menos miedo. Tengo mucho arroz y frijoles por derramar.”

Nam June Paik (1).

Fluxus es un movimiento que comenzó como un grupo de personas que se reunían para trabajar en colectivo, a la vez que producían sus proyectos personales. Un grupo de individuos que compartían cierta noción de las artes y una manera de trabajar a partir de distintos campos de creación, desde la poesía hasta la música y las artes visuales. Este movimiento corresponde a un momento de explosión en la permisividad social y sexual, al mismo tiempo que el proceso de *mediatización* en las sociedades más avanzadas (Estados Unidos y Europa) rendía culto a la imagen por encima de cualquier evento real. El *happening*, nombre que se le dio a las prácticas *fluxus*, responde a ambos fenómenos. En primer lugar, a diferencia de la pintura, el video y otros medios, no tiene restricciones espacio-temporales; y en segundo, los eventos *fluxus* rendían culto a la realidad por encima de cualquier imagen o manipulación humana, se sentían incluso como una experiencia más real que lo real.



Poster para un festival Fluxus en París.

No está de más mencionar que son dos los principales antecedentes de este

(1) *A long Tale with many knots, Fluxus in Germany 1962-1994*, Berlín, IFA, 1996, p. 4.

grupo; el primero es el movimiento dadaísta que, a principios del siglo XX, inició una revolución en contra del arte, o más bien en contra de una definición limitada de éste, el segundo es la música concreta con John Cage como su máximo representante. Los dadaístas realizaban piezas o prácticas que ellos mismos

nombraban como “anti-arte”, con la intención de expandir el sentido que la palabra *arte* había adoptado desde siglos atrás, cuando la institución de las academias lo había seccionado y organizado en medios y géneros. Duchamp con sus *ready-mades* y Tzara con su teatro avanzado, cuestionaban los límites de la obra artística así como del papel del artista en la producción de ésta. La expansión de los medios en que el arte se manifestaba implicó la expansión de la mentalidad con que éste era producido y apreciado. Por otro lado, John Cage fue una influencia mucho más directa (muchos de los integrantes de *Fluxus* se conocieron en cursos impartidos por Cage a principios de los años sesenta) en el pensamiento del grupo, tanto que las prácticas *Fluxus* partieron del campo de la música. El *Concretismo* busca la transición del arte artificial (valga la redundancia) ilusionista o abstracto, hacia un arte no artificial que culmine en el no-arte, un anti-arte más acercado a lo natural, a la realidad. En música, un concretista utiliza el sonido material con toda su inherente policromía, con su natural desentonación y desarmonía, en vez de abstraer y construir tonos controlados artificialmente a través de técnicas refinadas. En las composiciones musicales concretas, los creadores incluyen sonidos reales provenientes de la vida cotidiana, como un martillazo sobre un piano, pasos de mujer usando zapatos de tacón, etc. Por otro lado la importancia de introducir el elemento del azar, de la indeterminación y la improvisación, también tiene que ver con el deseo de suspender el control por parte del ser humano. Las formas controladas son artificiales, y los concretistas rechazan esta predeterminación para permitir que la naturaleza se exprese, para percibir el flujo natural del sonido. John Cage otorgaba un rol protagonista a lo aleatorio en sus composiciones, que más bien eran métodos diseñados para que las formas se crearan de manera independiente a él como artista. De esta manera, su música era en cierta forma, un simple marco que contenía a la naturaleza y a la realidad humana, un anti-arte que cedía su lugar para que el espectador apreciara aspectos de la vida que son tan bellos como el arte mismo.

Como mencioné anteriormente, algunos de los primeros integrantes de Fluxus, entraron en contacto a través de los seminarios, cursos y conciertos de John Cage, por lo que en sus inicios trabajaron y difundieron sus ideas a partir de una especie de “música”. Poco después, se fueron anexando nuevos individuos al grupo, y como consecuencia lógica el *Neo-Dadá* (nombre que le da George Maciunas en uno de los primeros documentos al respecto):

...se manifiesta en campos muy amplios de creatividad. Va de las *artes del tiempo* a las *artes del espacio*; o más específicamente de las artes literarias (arte-tiempo), a la gráfica literaria (arte-tiempo-espacio), a la gráfica (arte-espacio), a la gráfica-música (arte-espacio-tiempo), a la música sin gráfica o partitura (arte-tiempo), a la música teatral (arte-tiempo-espacio), a los ambientes (arte-espacio). No hay división entre uno y el otro extremo. Muchos trabajos pertenecen a varias categorías y también muchos artistas crean trabajos separables en cada categoría. (2)

(2) George Maciunas, *Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art, 1962*, tomado del sitio www.members.chello.nl/j.seegers1/doc_fluxus/doc_maciunas-09.html.

Bajo esta filosofía, los artistas *Fluxus* ya liberados de la discusión dadaísta sobre los límites de la obra artística, llevaron al arte a muy diversos medios que antes no habían sido explorados, como el arte por correo o para la radio e incluso el ahora tan popular arte en video. No existe una única definición para *Fluxus*. Tan es así que, cuando George Maciunas, uno de los integrantes más activos en la

organización del grupo, tuvo la iniciativa de escribir un manifiesto para este movimiento que llevaba ya alrededor de 4 años operando, muy pocos de sus colegas accedieron a firmarlo temiendo limitar las ideas que les interesaban. Sin embargo, a principios de los ochenta (alrededor de 20 años después de la constitución de *Fluxus*) Dick Higgins y Ken Friedman se atrevieron a enlistar una serie de conceptos que consideraron comunes en el trabajo de los participantes del grupo (adjunto entre paréntesis las explicaciones que el mismo Higgins elaboró para cierta conferencia al respecto):

- 1) internacionalismo
- 2) experimentalismo e iconoclastia
- 3) intermedia (entre medios, entre arte y vida, entre lo serio y el humor, entre el artista y el espectador)
- 4) minimalismo o concentración (el uso de un mínimo de material para concentrar los efectos)
- 5) un intento de resolver la dicotomía arte/vida
- 6) implicación (un máximo de implicaciones)
- 7) juego o gags (efectos cómicos)
- 8) efímero
- 9) especificidad
- 10) presencia en el tiempo
- 11) musicalidad (el trabajo debe emplear sus materiales de forma lírica y no con el objeto de convertirlos en un enunciado literal o literario) (3)



Poster para un festival Fluxus en Dusseldorf.

(3) *Arte Accion I, 1958-1978*, Valencia, IVAM Documentos 10, 2004, p. 111.

Manifesto.

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. *Fluxed* into another world. *South*.
3. *Med.* To cause a discharge from, as in purgative.
Flux (flŭks), n. [OF. fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See *FLUENT*; cf. *FLUSH*, n. (of cards).] 1. *Med.*
a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp., an excessive and morbid discharge; as, the bloody *flux*, or dysentery. b The matter thus discharged.

Flurge the world of bourgeois sickness, intellectual, professional & commercialized culture, *PURGE* the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — *PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"!*

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.
3. A stream; copious flow; flood; outflow.
4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. *REFLUX*.
5. State of being liquid through heat; fusion. *Rare*.

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART.

Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. *Chem. & Metal.* a Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and limestone (basic), and fluorite (neutral). b Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as rosin.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

scribblebook fluxus 2-3 (4) maciunas m art fest

Manifiesto Fluxus de Maciunas.

Esta larga lista de conceptos muestra el carácter indefinido por definición de las manifestaciones *Fluxus*. Cada autor se interesó por algunas de las ideas siendo éstas susceptibles de interpretaciones libres incluso por parte del espectador, tal como lo indica el inciso número 6 de la lista anterior. Un denominador que en mi opinión podríamos considerar como común en los artistas *Fluxus* (también común a John Cage), es la búsqueda de la dilución de los límites entre arte y vida, entre espectador y artista. Artistas como Yoko Ono insistían en la idea de que cualquier persona es un artista en potencia, y en la importancia de llevar la creatividad a la vida cotidiana, de vivir creativamente:

...las formas del anti-arte están dirigidas primeramente en contra del arte como una profesión, en contra de la división artificial entre el actor y el público, o entre el creador y el espectador, o entre la vida y el arte; en contra las formas o patrones o métodos artificiales del arte mismo; en contra de las intenciones, las formas y los significados del arte; el anti-arte es la vida, la naturaleza, la realidad verdadera... (4)

(4) George Maciunas, *Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art*. 1962, tomado de John Held Jr. en el ensayo *Dada to DiY, Part II.*; www.mailartist.com/johnheldjr.

1.2 Entrevista sobre Fluxus como influencia, con Patricia Sloane.

A continuación presento la transcripción de una conversación que en la que Patricia Sloane aceptó colaborar para el desarrollo de este trabajo. La razón por la cual acudí a ella, es que a lo largo de su carrera como promotora, ha mostrado un gran interés por el trabajo de *Fluxus* y las manifestaciones artísticas influenciadas por este movimiento en la historia del arte posterior. Durante su gestión como directora del Museo Carrillo Gil, comenzó una investigación y un proyecto de exposición antológica de *Fluxus*, que desgraciadamente no pudo llevar a cabo debido a varias razones (entre ellas una de naturaleza política que la hizo renunciar a su puesto en este museo). Sin embargo, años más tarde, se presentó una muestra de esta naturaleza en el Museo Rufino Tamayo: "Fluxus en Alemania: 1062-1064".

Patricia Sloane: ...”En ese momento había mucho apoyo para el expresionismo abstracto en Estados Unidos, como parte de una estrategia política. Ese momento de la posguerra, en los años 50, cuando viene este *boom* económico por la ayuda económica que estaba recibiendo Alemania y por la ayuda económica que estaba recibiendo Japón, es común a todos los países que participaron en la guerra. En la posguerra coinciden curiosamente todos esos países en una misma posición política y económica. Entonces sucede que tienes a gente como Nam June Paik, originario de Corea, que estaba recibiendo todo tipo de beneficios como poder viajar, poder transitar por el mundo. Y yo creo que esa es una cuestión que beneficia a la creación de *Fluxus* intelectualmente o conceptualmente: en las dos guerras hay una abolición de las fronteras de alguna manera. Es decir, el gringo que en su vida había salido de Wichita,

Kansas, o de Oklahoma o de donde tú quieras, de repente, por la guerra, está viajando por Europa. Hay un intercambio internacional que se gesta a través de la mera existencia de la guerra como movimiento de cuerpos militares. Por esta razón se relaja mucho, o cambia el sentido del tránsito de personas, pues hasta mediados del siglo XX la idea de moverte era muy limitada. Considero que conceptualmente hay un cambio muy dramático en esta etapa modernista-posmodernista en cuanto a lo que es propiamente la idea de traslado de un lugar a otro. Independiente de lo que te había dicho de *Dadá*, de que yo creo que todo está basado en los principios dadaístas, pues *Dadá* es quien rompe con los preceptos académicos en el arte. Pero posteriormente, en ese deseo de cambio, el hecho de la guerra tiene mucho que ver. Y tienes a gente como el propio Maciunas, que viene del norte de Rusia, y se va a vivir a Nueva York. Luego tienes a Nam June Paik que se instala en Europa. Luego tienes al mismo Beuys, que había sido soldado en la guerra, y que se dice que muchos de sus conceptos estéticos están basados en su experiencia como soldado, dentro de la armada. Creo que el fin de la guerra es semilla y campo para el nacimiento de un movimiento tipo *Fluxus*”.

Paulina Lasa: “Y *Dadá* también coincide con una guerra, ¿no?”

PS: “*Dadá* también coincide con la primera guerra mundial. Entonces es una especie de fin de ciclo. El fin de un ciclo represivo, de un ciclo de disciplina en extremo y en donde la reacción necesariamente es de relajación en extremo. O sea, vas de un extremo al otro. Lo que a mí por ejemplo me sorprendía es que los japoneses se hayan metido al movimiento *Fluxus*, siendo que es una sociedad tan rígida y tan basada en el principio de la disciplina. Tienes por ejemplo a gente como Yasuna Otone, que se meten de lleno en su propia versión de lo que desata *Fluxus*. Yo estoy

convencida de que Maciunas es el creador original de *Fluxus*, y también creo que lo que es propiamente *Fluxus* es muy breve pero que fue idealizado de tal manera, que no nada más sirve académicamente hablando como un parteaguas en las prácticas artísticas, sino que también la gente se refiere a *Fluxus* de una manera muy nostálgica, como de algo que fue una efervescencia tremenda de creatividad. Pero esa efervescencia tampoco tenía mucho a donde ir y sufre una decepción porque no encuentra reverberancia o repercusión a nivel mercado. No existe en su momento una manera de comercializar ese arte, ni tampoco ese fue su objetivo. Queda clarísimo que no había una intención comercial detrás de *Fluxus*. Evidentemente la gente tiene que vivir de algo, pero hay un fracaso comercial de *Fluxus* a nivel de expandir el gusto estético por ese tipo de obra y por legitimarla en el gusto del coleccionista. Joseph Beuys y muchos de ellos acuden al múltiple como una manera de producción de arte para poderlo diseminar como un sistema de distribución, y al mismo tiempo como un código comercial para tratar de vender esas piezas. Pero a pesar de su entusiasmo, finalmente no tienen éxito, hay una decepción comercial y en los años sesenta gana una propuesta de vuelta a lo formal aunque ya con lenguajes muy transformados o muy traslapados”.

PL: “Pero muchos de los artistas que en su momento fueron parte del grupo *Fluxus* siguieron con esta línea de trabajo difícil de comercializar”.

PS: “Es que en ese caso también existe una especie de dialéctica entre la imposición de una estética y su aceptación. O más bien la proposición de una estética, su aceptación y el siguiente paso, que es su legitimación. No cabe duda que gente como Nam June Paik se fue a las nubes posteriormente, pero ya no era dentro de la esfera de *Fluxus* como movimiento. Digo, ninguno de ellos se mantuvo como representante de *Fluxus*, de la misma manera en que por ejemplo los Cobras no se mantuvieron como representantes de Cobra. Nadie va por la vida con la bandera de “yo soy *Fluxus*”.

PL: “¿Entonces *Fluxus* tiene su momento específico?”.

PS: “Sí, está perfectamente circunscrito el principio y fin de su vigencia como movimiento. No es un colectivo como decías en tus preguntas, cosa que hay que corregir. *Fluxus* no es un colectivo. *Fluxus* es una manera de pensar y de actuar, y por eso es exportable, por eso es transitable tras fronteras. Simplemente es un código de pensamiento y una manera de actuar hacia una estética distinta. Podemos decir que es un punto de partida, es un principio y es un *statement* (manifiesto/declaración). “Hay un *statement* específico de *Fluxus* como lo hubo de *Dadá* o como lo ha habido de otros grupos”.

PL: “¿Podrías describir esta manera de pensar y cómo es esta manera de aproximarse a la práctica artística y qué valor estético tiene su manera de trabajar?, porque finalmente la obra de arte siempre se había juzgado bajo criterios formales y...”

PS: “Sí, académicos. La obra de arte hasta ese entonces en realidad sale de la academia. Tú tenías que ir a la academia, estudiarla, y una vez afuera de la academia tú desarrollabas un lenguaje propio como es el del grupo de los impresionistas, o en Alemania el de los expresionistas, en fin todos los *ismos* que se

fueron formando desde el siglo XIX o entrado el *modernismo*. Pero evidentemente todo esto suponía una preparación formal y académica. Ahora, en el momento en que *Fluxus* empieza a operar, el *statement* es una cosa, es decir, es también un *work in progress* (obra en proceso), no es un panfleto político. Es más bien un resultado de intercambios constantes, tanto a través de correspondencia entre ellos, o de una especie de *jam sessions* (sesiones de improvisación) intelectuales en cada uno de los sitios. Por lo tanto, la base fundamental parte de lo multidisciplinario. La obra no es nada más visual, sino que entran las otras disciplinas (la música, la poesía) a jugar un papel dialéctico con ella, y ésta pierde su carácter de arte visual o, como se decía antes, de arte plástico. Empieza a interactuar con otras disciplinas, cosa que también en

Dadá sucedía. Pero en el caso de *Fluxus* es menos espectacular o menos público, porque *Dadá* tenía una tendencia a ser muy público. Tiene también algo que ver con el surrealismo en el sentido de aceptar esta yuxtaposición de ideas separadas que forman una tercera idea. Pero sobre todo, lo que está detrás, es este flujo, esta idea de que la obra está en circulación. La obra es algo que está vivo y que pasa de mano en mano, y va cambiando su sentido conforme va cambiando de lugar y va cambiando de contexto y va cambiando de público y va cambiando de país. Es algo que tiene transitoriedad de tiempo y de espacio. Esto es algo que veo como una gran aportación, pues gracias a esta idea, ahora podemos hablar de conceptos como la *estética relacional*. La *estética relacional* no existiría sin *Fluxus*. Por otro lado, tenemos ahí esos comunicados entre ellos que se convierten en obras *per se*. Se convierten en una forma de arte y de ahí deriva el *mail art* (arte postal) como un medio perfectamente legitimado a partir de los años 50s y 60s”.

PL: “¿Y tú crees que en ese momento ellos eran conscientes de que productos como la correspondencia terminaría siendo valorada como arte?”.

PS: “Por eso te digo que las ideas son como un *work in progress*, porque cambian conforme cobras conciencia de tí mismo. Eso, por ejemplo, es lo que a Beuys lo metió en muchos problemas después, pues abrió tanto el campo de lo que es arte hasta decir que “todo es arte y todos somos artistas”. Se metió en un camino un poco inmanejable, sobre todo desde la perspectiva del mercado”.

PL: “¿Como entraron en contacto los artistas *Fluxus* de los distintos sitios?”.

PS: “Igual que cualquier grupo, que empieza con un diálogo entre dos y luego vas con el tercero. Evidentemente había figuras líderes dentro del grupo. Y hubo momentos de coincidencia en lugares específicos que fueron los que germinaron esta efervescencia. En Alemania, en Dusseldorf, coincidieron en el mismo lugar y al mismo tiempo ciertas gentes que fueron claves. Por otro lado, el contacto con John Cage fue fundamental. Nam June Paik fue fundamental. Beuys también. Y Maciunas, que finalmente se convirtió en el ideólogo, el que se voluntaria para hacer el trabajo de reflexión, de análisis, y de mediar y de poner en contacto a los individuos. Se convierte en una central, en un personaje que recibe y reenvía la información para poner en contacto a gentes que él considera que pueden tener resultados creativos juntos”.

PL: “¿Entonces no había un proyecto inicial?”.

PS: “No, para nada. Pero esa es parte de la gracia del asunto. Era una de esas cosas que nunca te imaginas que pueden llegar a tener una repercusión tan grande. Yo creo que nadie hace las cosas así, ni los impresionistas lo hicieron. Estoy persuadida de que la cuestión fue que el campo estaba fértil. Tú lanzas una semilla y sólo si el campo está fértil se va a dar esa semilla. Y ellos, sin poder tomar la temperatura de lo que está pasando en otras partes del mundo, dieron en el clavo, porque había un ambiente y una similitud de pensamientos y de inquietudes que por primera vez habían pasado fronteras. El nacimiento de *Fluxus* es histórico, porque es la primera vez en la historia del mundo que un movimiento tiene adeptos o afiliados en lugares tan diversos con culturas originalmente tan distintas. Y eso lo marca como movimiento, pues implica que no hay una imposición cultural de ninguna especie. Si tú eres japonés puedes coincidir de fondo con el pensamiento que tiene *Fluxus*, si eres francés igual y si eres gringo del sur de California también”.

PL: “Y si eres músico y si eres...”

PS: “Si, yo por ejemplo conocí en Turquía a un cuate que se llama Ben Patterson que era de los músicos. Es un negro que se fue a instalar a Berlín, y que en su vida ha vuelto a salir de ahí porque se enamoró de Berlín. Pero es un gringo negro, ¿me entiendes? Y si bien en los años 20 había habido una migración norteamericana hacia París de la primera posguerra, que también había dado como resultado todo un movimiento literario, y el movimiento musical del jazz que se conceptúa en París en ese momento, eso fue un fenómeno muy local, muy preciso y muy específico. Y tenía que ver con esa cuestión de los soldados americanos enviados a pelear en la primera guerra mundial, que decidieron instalarse en París donde había una especie de depravación posible en un solo núcleo. Pero en *Fluxus* es increíble, porque en realidad va brotando en diferentes lugares y de tal suerte que hasta Rene Block decide poner una galería en Nueva York con este espíritu. Se va de Alemania a Nueva York a poner una galería completamente deschavetada y a proponer proyectos de performance, donde hubo gente tan importante como John Jonas, y la gente que en este momento sigue trabajando que fue a ver estos *performances* en un principio.

Yo creo que eso es la gran aportación de *Fluxus*, y creo que en cierto sentido no la hemos visto, o no la hemos academizado, porque no es “academizable”. Es decir, es *antifluxus* el tratar de insertar a *Fluxus* como un movimiento específico de ciertas gentes específicas, pues es algo que empezó para continuar y que efectivamente sigue dando de sí, aunque no sé que tanto más va a dar. Evidentemente todo lo que es arte en la red por ejemplo, parte de ese principio. De la intercomunicación y de un movimiento que está constantemente en cambio y fluyendo. Yo no sé si es válido decir que todos los nuevos lenguajes partirían de *Fluxus*, pero sí sé que no se ha reivindicado *Fluxus* como un *ismo* al nivel de la importancia que yo le doy en cuanto a la práctica artística actual. Nadie te dice “la obra de fulano parte de *Fluxus*”.

PL: “Y es que además *Fluxus* era una cosa muy abierta, en movimientos anteriores como el expresionismo abstracto norteamericano se puede reconocer una relación con otros expresionismos porque hay elementos más claros...”

PS: “Sí, es más definible o palpable. Efectivamente, si estás escribiendo un texto sobre Fernando García Ponce te vas a remitir al expresionismo abstracto como un movimiento para explicar lo que estás viendo. En el caso de *Fluxus*, como no es

visual, no puedes clasificarlo tan claramente como un *ismo*. Es decir, no hay el “fluxismo” porque *Fluxus* se te escapa de las manos por ser lo que es. Más bien lo que harías es remitirte a los protagonistas de *Fluxus* que trascendieron con el tiempo. Aunque también hay gente que lo ha usado con un oportunismo brutal, simplemente Yoko Ono, que a mí me parece una artista muy mediana, sino es que mediocre, usa como parte de su *claim to fame* (reclamo de fama) el hecho de haber pertenecido a *Fluxus*. Esto es una trampa, porque para los artistas *Fluxus* que sí trascendieron, este hecho no es la base fundamental de su posterior éxito como artistas. Y ahí también es muy importante decir que *Fluxus* no es la reivindicación de ciertos artistas. Beuys es Beuys después de *Fluxus*”.

PL: “¿Y antes?”

PS: “No sé que tanto antes porque la existencia de *Fluxus* sí le dio una legitimación importante al ponerlo en diálogo con otras gentes. Eso sí es interesante, porque si no se hubieran juntado a pensar y no hubieran aterrizado sus ideas como un movimiento formal, no académico pero sí formal, entonces quién sabe si cada uno de ellos hubiera podido trascender. Es como los grupos aquí, había esa famosa exposición de “Los grupos, los individuos” en donde tu veías que por ejemplo Macotella o cualquiera de ellos salió de uno de los grupos. Y el grupo sí era de alguna manera la plataforma para haberse legitimado como artistas. En el caso de *Fluxus*, creo que las propuestas de cada una de estas gentes no hubieran tenido la coherencia ni la cohesión o la fuerza, si no hubieran aterrizado juntos, intelectual y conceptualmente lo que estaban pensando y haciendo. ***Fluxus* aporta una manera distinta de ver y de producir, una nueva dialéctica del arte**”.

PS: “Bueno si *Fluxus* no generó aportaciones visuales definidas, como las generaron el impresionismo u otros movimientos, sí aporta una filosofía del arte cercano a la vida cotidiana como una idea presente en todos los trabajos sin importar el formato o el artista incluso”.

PL: “Sí, definitivamente. Eso viene de su relación con el sonido, porque cabe mencionar que el movimiento empieza desde la música y desde las prácticas *cageianas* (de John Cage) de importar el sonido cotidiano o el elemento auditivo cotidiano a la música, a la composición. Y creo que en el momento que eso sucede con el sonido, se retoma como una posibilidad también para el elemento visual. Es decir que hay un paso seriamente decisivo en cuanto a la abolición de la pintura, o de la representación como lenguaje único de lo visual, y **una libertad absoluta para incluir cualquier elemento como parte del discurso visual**. Cosa que también da como resultado que el arte ya no es arte sino que puede ser cualquier cosa, y ahí entraría el *Situacionismo* como uno de los derivados claros de este pensamiento. Pero vuelvo a lo mismo, si el pensamiento no se aterriza, no se desmenuza, no se asienta por escrito y se conforma como una especie de declaración palpable, entonces todo lo demás queda flotando en el aire. En el *statement* de *Fluxus* lo dicen: “la vida es arte y el arte es vida”, hay que aclarar, es arte la vida, no lo cotidiano. Y por eso Beuys dice que cualquiera puede ser artista, porque desde el momento en que estás vivo el elemento arte-vida es posible. Esa es otra gran aportación de *Fluxus*, porque hasta entonces los dadaístas no habían llegado a eso, y los surrealistas estaban demasiado trepados en su rollo del absurdo como para ver ese elemento, que es el que a nosotros ahora nos permite haber abierto tanto la

categoría de “arte”. Este es uno de los elementos fundamentales que nos permite ubicar cuando *Fluxus* empieza, aunque no podamos decir cuando termina, porque mientras haya vida va a existir ese concepto de arte-vida”.

PL: “Los *situacionistas* hablan también de esta relación del arte con la vida pero creo que es con una actitud muy distinta. Creo que ellos tienen una visión o ambición política y en *Fluxus* siento que es una visión un poco más ingenua. ¿Tú que opinas de esto?”.

PS: “Yo creo que el elemento político de *Fluxus* dependía más bien de cada artista. No están exentos de politizar su arte, pero esto era más bien una cuestión individual y ahí sí creo que tiene que ver con dónde vivías, con la situación real de tu contexto político. Quizá los que salieron del *Fluxus* alemán tengan un discurso más político que los gringos por ejemplo, y dependiendo de la época. Pero en efecto, el *Fluxus* original era más lúdico. Cuando ves aquel *performance* en donde están rompiendo un piano, la forma en que lo hacen le da un aspecto muy lúdico y gracioso, cómico inclusive. Pero el acto en sí era una transgresión. Sí había un ingrediente de transgresión y los espectadores que participaban en los eventos *Fluxus* evidentemente no eran las amas de casa ni los oficinistas, había un ambiente de *beatniks* y de gente del *non establishment* (de fuera del sistema). Era un arte para el *non establishment* perfectamente incapaz de ser entendido o absorbido por la burguesía. Y esto implica un *statement* político en ese tiempo. Volviendo al tema de la posguerra, lo que intentaban todos los países tanto europeos como Norteamérica era formar una sociedad ideal y una clase media perfecta. El concepto de familia de entonces y el *baby boom* son una cosa histórica. La ideología trataba de poner orden en los hogares, en las familias, de que las parejas se juntaran a tener hijos, de trabajar “como Dios manda”, de rehacer estos países. Pero al mismo tiempo, por estas bondades de los gobiernos hay suficiente aceite en la maquinaria, con el dinero que está circulando, para que los *outcasts* (marginados), los anti *establishment* también puedan existir y hacer cosas. No hay miseria en esa época. Entonces, estos artistas completamente anti *establishment* sí tienen con qué hacer sus cosas. Durante la guerra esto es impensable, por más anti *establishment* que fueras eso era algo que ni te atrevías a pensar o a manifestar. Coincidentemente en Estados Unidos y en Europa empieza toda una corriente antagónica al *establishment*. Como los *beatniks* en la costa oeste, que son una cosa muy graciosa. Mi papá era *beatnik* por ejemplo. Su literatura coincide en esta época. Y por otro lado hay un montón de gente que empieza a querer ser comunista al mismo tiempo. Esta gestación se da en ambos territorios, tanto en el americano como en el europeo. No en el soviético ni en España lógicamente, no había *beatniks* españoles ni gente contracorriente. Cuando mucho hubo en España un brazo de *Fluxus* en el que por ejemplo estaba Juan Hidalgo y otro grupo de artistas en Sevilla, que son gente que tiene una clara antipatía por el gobierno de Franco. Que son unos rebeldes. En fin, **hay un espíritu de rebeldía** detrás de todo esto, y yo diría que también hay un ingrediente lúdico porque la rebeldía tiene que ser lúdica a fuerzas, por antonomasia, es parte de su lenguaje. Pero los *situacionistas* en efecto toman un camino más politizado que la actitud “fluxus”. Ahora, también creo yo que *Fluxus* tiene códigos de lenguaje mucho más secretos, es decir, hay piezas de *Fluxus* que cuando las ves tienen muchos dobleces. Como Beuys que es muy críptico’.

PL: “En cambio los *situacionistas* tienen todo un glosario de términos y tienen toda una manera de proceder más definida supuestamente”.

PS: “Lo que pasa es que el *Situacionismo* es otro de esos movimientos que empieza como un club cerrado y con una tabla de creencias muy específica, pero que luego se va extendiendo y se va diluyendo, de tal manera que crece en tantas ramificaciones que después es muy difícil aprehenderlo. Es decir, definir ahora una obra como “situacionista” cuesta un poco de trabajo, más bien puedes hacer referencia a. Claro que el *Situacionismo* tiene mucho menos flexibilidad en cuanto a sus lenguajes, en cuanto a sus formas de aparecer. Y *Fluxus*, ante su indefinición aparente, puede ser cualquier cosa. Yo creo que en la actualidad, habiendo desaparecido la gran mayoría de artistas *Fluxus*, sería muy difícil decir que un artista recién salido de la escuela vaya a tomar un camino tipo *Fluxus*. Es decir, los que fueron “fluxus” son *Fluxus*, y después ya no son. Igual que los Cobra, tú puedes decir que un artista retoma elementos de Cobra. De misma manera que tú puedes tomar una actitud tipo situacionista pero no puedes decir que eres *fluxista*. El capítulo de quienes fueron fluxus está cerrado y los que fueron fluxus están ya a punto de desaparecer. Yo sé que Nam June Paik está a punto de morir y parece que Yoko Ono será la última sobreviviente”.

PL: “Finalmente *Fluxus* es un nombre que se le dio a esta gente...”

PS: “Bueno, que se lo auto dieron”.

PL: “...y su actitud y su manera de trabajar influye en otros artistas que ya no son *Fluxus*”.

PS: “Todo arte que se sale de los cánones preestablecidos por cualquier corriente previa, tiene un ingrediente *Fluxus*. Es decir, toda manifestación artística que se sale del cuadro o de la academia, como el *performance*, tiene un ingrediente *Fluxus*. Y todo lo que ahora llamamos arte sonoro tiene su tatarabuelo en *Fluxus*. Y *Dadá* es el tata tata abuelo, pues *Fluxus* es el nieto de *Dadá*. Yo así lo veo, quizá es muy esquemático pero, sí creo que el *performance* no existiría de no haber existido *Fluxus*”.

PL: “¿Y entonces como te sales de *Fluxus*?”.

PS: “No te sales de *Fluxus* pero tampoco eres *Fluxus*, lo cual me parece un concepto bastante divertido. Puedes decir que tienes un DNA de *Fluxus* en tu obra pero no puedes decir que eres descendiente directo de. Por eso digo que es un movimiento al que no se le ha dado el crédito que merece, pero tampoco el movimiento dio las pautas para poder reclamar ser dueño de esa idea. Al contrario, nos dejaron la idea para que se hiciera con ella lo que se quiera. Y fue tan buena idea que todo el mundo la ha usado durante los últimos cincuenta y tantos años”.

PL: “¿Es una idea que sobrepasa muchos límites y por eso es difícil salirse de ella?”.

PS: “Sí, ahora nos parece natural la idea de que todo es arte y de que arte es vida. Ya lo tenemos completamente asimilado a nuestro DNA, es indeleble. Pero es muy difícil decir, “yo pienso así porque existió *Fluxus*”, y yo creo que así es en realidad.

De no haber existido *Fluxus* el arte hubiera tomado otro camino completamente. Pero también estoy convencida de que *Fluxus* existe porque existió la Segunda Guerra Mundial, en donde existió y con las gentes con las que existió. Es un hecho histórico, es el resultado orgánico de un fenómeno histórico. No es un resultado intelectual inventado, impuesto, y por eso surge en tantos lugares al mismo tiempo. Fue que el hombre (principalmente occidental) cambió dramáticamente al finalizar la segunda guerra mundial. La sociedad occidental cambió dramáticamente. Y qué afortunado para la historia del arte que, gracias a que ciertas personas se juntaron en cierto lugar y en cierto momento a discutir, se haya llegado a esta forma de expresarse. Que afortunado porque fue muy positivo y pudo haber sido otra cosa muy distinta. Es algo que existe, que está, y que es tan vago como su nombre mismo, no puedes decir “esto empezó tal día en tal lugar”. La generosidad de *Fluxus* es muy grande por eso, porque no le debemos. Es decir tú no tienes que decir como se decía “es que yo estudié la obra de Monet, o de Renoir o de fulano y de ahí viene la pincelada...”. *Fluxus* es más generoso porque es un principio de libertad y porque justamente ha fundamentado muy bien este principio de libertad, y no pretende tener poder. *Fluxus* es un movimiento que pretende cero poder. Eso es extraordinario en un mundo como en el que vivimos”.

PL: “¿Es verdad que Maciunas de pronto empezó a perder el respeto de algunos *Fluxus* porque quiso forzar al movimiento en un club, y una marca registrada?”.

PS: “Claro, volvemos a lo mismo. Maciunas tiene el problema de haberse colocado en esta posición de administrador del movimiento, entonces debía vivir de eso. Y no se podía vivir de eso. En el momento en el que la marca *Fluxus* no es comercializable, porque dialécticamente no había nadie del otro lado que la comprara, se libera porque no tiene poder. No tiene poder adquisitivo, no tiene poder de difusión, no es comercializable, en fin, no es un núcleo de poder. Por eso los *Fluxus* originales no van por la vida con la bandera de haber sido *Fluxus*. Cuando vino Yosuna Otone a México yo me enteré mucho tiempo después de que él había sido parte de *Fluxus*”.

PL: “¿Entonces qué es haber sido *Fluxus*? ¿Haber participado en ciertos eventos, o haber ido a ciertas reuniones?”.

PS: “Yo creo que es haber pensado en esa manera. Haberse liberado en ese momento. Porque después la liberación ya estaba dada. Yo nací en un mundo en donde *Fluxus* estaba sucediendo pero mis hijos nacieron en un mundo donde *Fluxus* ya había sucedido, por ende su actitud ante el arte es bien distinta. Una gente nacida en los años 60 ya es post *Fluxus*, y su actitud ante el arte es naturalmente distinta. Ya ni siquiera te lo tienen que enseñar en la escuela. Naces sabiendo que la vida es arte. Ahora hay muchos artistas como gente con la que trabajé, por ejemplo Ulises Carrión o Marcos Kurticz, que son nacidos en los años 30, y que aprenden esto, lo aplican porque ven que es posible. Hay una generación intermedia de artistas que empiezan a producir en los años 60 y 70, que adoptan estos lenguajes con mucha decisión, a partir de un acto reflexivo. Pero ahora ya ni siquiera lo tienes que pensar. Ahora naces sabiendo que puedes hacer un *performance* sin que te pongas a pensar en la naturaleza del *performance*, porque sabes que es un lenguaje artístico. Ahí es donde está la gran expansión de la esfera *Fluxus* o del pensamiento *Fluxus* o de la actitud *Fluxus*, pues ya no es necesario referirse a ellos y eso es muy bonito. Si

te pones a pensar como Voltaire, en el sentido de ¿qué es lo mejor que puede pasar en esta vida?, yo creo que es eso, que efectivamente, sin conflicto, sin roce, sin confrontación, se le haya dado una libertad real al ser humano para expresarse como quiera, con lo que quiera, porque quiere, y que eso sea considerado arte. Aunque no todo es bueno, estamos de acuerdo, hay otros elementos de juicio que se tienen que tomar en cuenta. Pero de alguna manera esa es la gran aportación. Y no puedo pensar en ningún otro movimiento en el siglo XX que lo haya logrado. Aunque *Bauhaus* tenía esa intención también, sus cortapisas eran tan grandes, y su sentido de orden y su sentido de imponer ciertas reglas era tan presente, que no lo pudo hacer siendo una primera aproximación a la idea de la libertad creativa”.

PL: “Esta libertad que trajo *Fluxus* implicó toda una reformulación de los criterios para analizar la obra de arte”.

PS: “Sí, muchas de las obras *Fluxus* no tienen un valor artístico importante. Hay piezas que son graciosas, que tienen chiste, pero hay pocos personajes tan consistentes como *Brothers*, que es de los que a mí más me gustan. Muchos son ejercicios muy nimios”.

PL: “¿Entonces el valor de *Fluxus* está separado del valor artístico de la obra en sí?”.

PS: “Yo creo que sí. Yo no creo se pueda decir que toda la obra de todos esos artistas sea trascendente. Pero el juicio estético sí cambió mucho. Le dio a la mirada una flexibilidad que antes no tenía. El concepto de *Fluxus* abre la mirada, y en ese sentido es muy dialéctico. No nada más le da libertad al artista, sino que al receptor le da también amplitud de criterio y de juicio sobre el arte. También tiene esa acepción de la estética relacional de el triangulo artista-público-obra como algo importante. No existe sólo la relación artista-obra sino que entra un tercer elemento que es el público, que es con quien la obra está dialogando y con quien el artista está dialogando para su propio crecimiento”.

PL: “*Fluxus* lo hizo literal en sus *performances*, ¿no? Por el acto de incluir al público”.

PS: “Sí, hay otro elemento en los *performances* de *Fluxus* importante y es que **la documentación se convierte en la obra**. En este momento aparece el concepto de la documentación como obra. Todas estas colecciones de fotos, textos, *memorabilia* de la obra de arte, se vuelven importantes. Yo por ejemplo soy enemiga del *performance* que se repite, me parece que es anti *performance* porque se acerca demasiado a la obra de teatro. El *performancero* tiene la obligación de tomar en cuenta a la casualidad en su pieza. Tú puedes planear perfectamente tu *performance* como si fuera una coreografía, con dibujos inclusive, pero la vida, el elemento vida/tiempo real, es el último ingrediente para completar el *performance*. Entonces, el resultado de la obra a nivel visual, tanto en su ejecución como en los residuos físicos, o sea en cómo dejaste la escena una vez que te saliste de ella, son únicos. Son piezas únicas, y el elemento tiempo, el elemento espacio, el elemento vida, el elemento quién estuvo y quien no estuvo, todo contribuye y es parte de esta obra única en el tiempo y el espacio. En ese sentido también es una aportación de *Fluxus* el lenguaje documental de lo que es una obra de arte. Cosa que en realidad

sólo se ha asimilado muy posteriormente. En la época sólo ellos coleccionaban sus propios archivos, pero en los últimos 20 años se ha convertido en un objeto de comercio. Santiago Sierra o muchos otros no podrían vender una foto-documento si no existiera ese concepto anterior. Esta tendencia nueva a convertir la documentación en una obra de arte sin duda alguna viene de *Fluxus*. Para bien en algunos casos o para no tan bien, pero el documento ya es material de colección de los museos. En su momento era impensable comprar una foto de Beuys cuando estaba haciendo un *performance*, y colgarla en tu pared”.

1.3 El *performance* como medio artístico.

El *performance* es un medio de expresión artística relativamente nuevo. Su aparición se empezaba a adivinar desde las actividades que a principios de siglo se llevaban a cabo en los cabarets por futuristas, dadaístas y surrealistas, pero fue hasta la conceptualización de los *happenings* de *Fluxus*, en los años 60s, que se le empezó a considerar como una categoría en sí misma, independiente del teatro y de las artes escénicas en general. El término anglicano con el que fue bautizada esta práctica, proviene de una palabra que en inglés se utiliza para designar varios tipos de acciones, desde la actividad que realizan en escena actores o bailarines, “actuar” (to perform), hasta el *desempeño* (performance) de deportistas, malabaristas, anfitriones, comediantes, músicos, oradores, o cualquiera que lleve a cabo la exhibición de cierta destreza frente a una audiencia.

El sociólogo Erving Goffman define al *performance cultural* como “toda la actividad de un individuo que ocurre durante un periodo marcado por su continua presencia ante un grupo de observadores que tiene alguna influencia en ellos” (5). El aspecto de la relación entre ambos entes, *performer* y audiencia, es fundamental, y el tipo de tratamiento que se le da en el arte del *performance*, es clave para diferenciarlo de la práctica del teatro convencional. El *performance* busca provocar una interacción con el público de manera bilateral. La planeación de un acto de este tipo otorga un lugar importante a los sucesos que se desencadenan durante la realización del mismo, buscando que la participación de la audiencia y los eventos azarosos en general, se integren a la obra, que en este caso será única e irrepetible.



Denis Oppenheim, *Reading position for a second degree burn* (*Posición de lectura para una quemadura de segundo grado*, 1970).

(5) Marvin Carlson, *Performance, a critical introduction*, Londres, Routledge, 1996, p. 37.

Este mismo aspecto de confrontación entre individuos ha despertado el interés de sociólogos, psicólogos y antropólogos en el estudio de las prácticas del *performance*. Existen numerosos estudios acerca del origen y la naturaleza de éstas, empezando por su relación con fenómenos sociales tan antiguos como los rituales religiosos primitivos. Al *performance* se le puede comparar con cualquier actividad de un individuo que implique el hecho de salir de sí, como sucede en el caso de los trances, las representaciones rituales y teatrales, las psicoterapias de conducta restaurada, la asunción de un rol dentro de un juego e incluso dentro de cierta configuración social. El verdulero o el sastre ejecutan su papel de manera que su clientela sea persuadida de que ellos no son más que verdulero y sastre. Los roles sociales fueron condenados por el humanista Jean-Paul Sartre como uno de los más grandes peligros para la psique, pues cuando nos comprometemos con nosotros mismos a convertirnos en representación “para otros o para nosotros mismos”, existimos solo en representación” (6). Pero existen otros pensadores que realzan el valor lúdico en este comportamiento ritual, arguyendo incluso que la asunción de un rol social es fundamental para la constitución del ser. J.L. Moreno, el padre del psicodrama terapéutico, ve al acto de interpretar un rol como un método para “liberar la espontaneidad del individuo permitiéndole pensamientos de rompimiento en una nueva configuración psicosocial” (7). Por otro lado, algunos sociólogos como Johan Huizinga, resaltan la función cultural del juego de reforzar los valores sociales a través de una experiencia comunal. El carnaval, este gran juego festivo, es un evento social en el que todos los participantes tienen la libertad de asumir un rol fuera de sí, del tipo y durante el tiempo que cada uno elija. Durante este ritual masivo, observa Mikhail Bakhtin, “las leyes, prohibiciones y restricciones que determinan la estructura y el orden de lo ordinario que es no carnavalesco y vivencial, se suspenden... el carnaval es el lugar para trabajar en una forma concretamente sensual, parte real, parte actuada, un nuevo modo de interrelación entre individuos, contrapuesto a relaciones de todo poder sociojerárquicas de la vida no carnavalesca” (8).



Chris Burden, Crucifixión, 1974.

(6) *Ibid*, p. 43.

(7) *Ibid*, p. 47.

(8) *Ibid*, p. 28.

Es decir, que en la representación lúdica de una sociedad ideal, tal como cada individuo la concibe y la *actúa*, una comunidad tiene la oportunidad de experimentar de manera real-física-práctica las alternativas que se proponen, siendo este un estímulo para comportamientos revolucionarios o subversivos. El elemento subversivo en la práctica de comportamientos lúdicos, llamó la atención de diferentes grupos en el *avant-garde* del arte desde principios del siglo XX. Empezando por los futuristas, cuyo interés en el movimiento y el cambio los alejó de los trabajos estáticos y generó un ímpetu importante para la transición en el interés artístico moderno del producto al proceso, y que realizaron una serie de “tardeadas” que en aquel entonces se catalogaban dentro de las prácticas teatrales experimentales en los *cabarets* italianos. Las parodias literarias, la sátira política, los eventos de jazz y los bailes pantomímicos que se llevaban a cabo en los *cabarets* suizos, influenciaron a Tristan Tzara en su desarrollo del dadaísmo, por lo que posteriormente el *cabaret* también se convirtió en foro para los experimentos dadaístas. Era un espacio ideal, pues gozaba de una carrera más larga y de un público más diverso que cualquier espacio de arte de vanguardia, al tiempo que influyó en la revalorización del contexto, del público y del azar como parte de la obra de arte. Lo aleatorio o azaroso en un juego sustituye al elemento de confrontación o de competencia entre jugadores. El azar en el arte es ahora un concepto fundamental gracias a las propuestas de John Cage y de los *happenings* en los 60s, ambas piezas clave en la conformación del *performance* moderno. En el *brutismo* o la música de ruidos de los futuristas, la razón y la manipulación del artista compositor ceden su lugar al azar y a la vida misma. En el teatro experimental de los dadaístas, el elemento del azar implica un medio de ruptura con las estructuras altamente codificadas del teatro convencional. Para Cage, la música es una forma de enmarcar a la realidad para observarla desde un punto de vista estético.

Algunos explicaban la aparición de estas nuevas formas de arte de una manera un tanto lineal: los *collages* cubistas evolucionan del lienzo al ensamble tridimensional y a los ambientes, en el momento en que los ambientes se vuelven más complejos, y las actividades de los que participan en ellos se vuelven más regulados y estructurados, los ambientes evolucionaron hacia los *happenings*. A partir de *Fluxus* y de los *happenings* de la década de los 60s, se populariza el rompimiento de las fronteras entre las artes plásticas y escénicas, las bellas artes del teatro, la danza, la pintura y la música, y las formas populares como el circo el espectáculo de variedad, entre el artista, su obra y la audiencia, e incluso entre el arte y la vida misma. Sin embargo, el término “*performance*” empezó a ser utilizado hasta después de 1970 para referirse a una gran variedad de manifestaciones artísticas que no podían ser catalogadas dentro de ningún otro mundo.



Marina Abramovic & Ulay, Rest Energy, 1980.

La Bauhaus fue la primera escuela de arte que se preocupó por realizar un estudio serio del *performance* como una forma de arte en sí misma. Oskar Schlemmer, el líder de esta empresa, habla en sus escritos sobre las cualidades compositivas del cuerpo humano en el espacio. El cuerpo del artista es al mismo tiempo objeto y sujeto de la obra, sólo que en el *performance* moderno no está atado a un texto literario preexistente al acto, o a “la estructura dramática y las dinámicas psicológicas del teatro tradicional o de la danza” (9), como dijera Alan Kaprow en el panel de discusión sobre el *performance* que dirigió en 1975. Kaprow, siendo uno de los artistas de la época que más se interesó por definir un marco para el nuevo medio, sugirió una serie de ideas útiles para definir al *happening* como una forma independiente de lo teatral, entre ellas: mantener fluida e incluso indistinta las divisiones entre el arte y la vida, utilizar diferentes tipos de locaciones (procurando evadir el convencional foro con escenario y butacas), manejar un tiempo discontinuo para evadir la sensación de la “ocasión teatral”, realizar los *happenings* una sólo vez, buscar temas específicos para esta forma artística fuera de los intereses del teatro y de las demás artes, y eliminar por completo la tradicional pasividad de la audiencia.



Gilbert & George, *The Singing Sculpture* (*La Escultura Cantante*), 1992.

Otro término que surgió a principios de los 70s para designar a las obras relacionadas con el cuerpo del artista es el de *body art* (arte del cuerpo). Esto se debe en parte a que muchos de los experimentos que los artistas llevaban a cabo dentro del campo del *performance*, estaban relacionados con las posibilidades y los límites expresivos de su propio cuerpo. En el caso de Chris Burden, quien buscaba “poner al cuerpo en situaciones extremas para inducir ciertos estados mentales” (10), las prácticas que realizaba con su propio cuerpo tomaron formas radicales y violentas (como en el caso de *Disparo*, de 1971, donde pidió a un amigo que le disparara en el brazo frente a los asistentes a la exhibición, alegando que era una forma de esculpir su propio cuerpo). Por otro lado, Vito Aconcci, realizaba acciones desde un punto de partida más íntimo, y buscaba la reflexión sobre los efectos que la relación con su propio cuerpo tenía sobre los otros. De esta manera consiguió ofender a una audiencia que escuchaba a través de un par de bocinas, los ruidos que producía ante un micrófono mientras se masturbaba debajo de las gradas donde

(9) *Ibid*, p. 104.

(10) *Ibid*, p. 103.

el público se encontraba sentado. Y quizá logró atemorizar al transeúnte que siguió durante un largo recorrido mientras un colega los seguía a ambos documentando la acción con una cámara fotográfica.

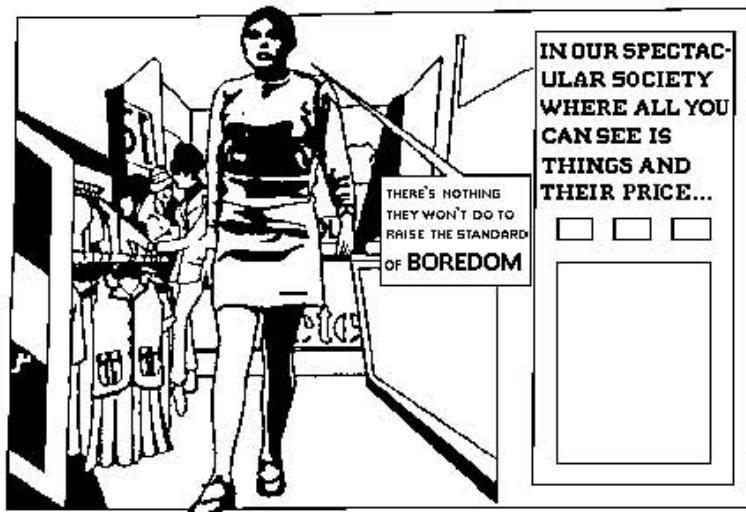
A medida que los artistas, la crítica y la audiencia se fueron familiarizando con el nuevo arte del *performance*, las obras fueron evolucionando hacia formas más complejas y comenzaron a incorporar a sus composiciones otras novedades como el video o el sonido electrónico. Así, en la década de los 80, surgieron una gran variedad de grupos que produjeron *performances* espectaculares basados en la imagen y la multimedia, como el grupo *Welfare State*, *Natural Theater* o *La Fura dels Baus*. Aunque también está el caso de artistas como Laurie Anderson, que si bien en sus *performances* utiliza video y sonido electrónico, lo hace más bien con una orientación hacia lo individual y a pequeña escala. Algunos teóricos sugieren que las preocupaciones sociales y políticas se han vuelto centrales para el *performance* a partir de los 90s, y que la extensión de estos intereses se ha incrementado y continúa creciendo en los últimos años. El rango de intereses es amplio, involucra temas tan variados como la ecología, y problemas sociales, económicos y políticos en general. Así como también es amplio el rango de las estrategias del *performance*, pues debido a su estrecha relación con la vida práctica del ser humano, se pueden incorporar a su práctica muchas de las innovaciones de la vida moderna en cuanto a tecnología, símbolos, conductas y rituales cotidianos.



Tom Marioni, *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art* (*El Acto de Beber Cerveza con Amigos es la Forma más Elevada del Arte*), 1970.

1.4 Situacionismo

Los “situacionistas”, o la Internacional Situacionista (IS), como ellos mismos se nombraron, eran un grupo heterogéneo de pensadores conformado en la década de los cincuenta por artistas plásticos (Asger Jorn), escritores (Isidore Isou), teóricos (Guy Debord), cineastas, arquitectos (Constant) y urbanistas. Se dice que sus ideas sobre la sociedad contemporánea, y sobre la función del arte, la ciencia, la tecnología y demás campos de conocimiento humano, tuvieron una estrecha y trascendente relación con el movimiento estudiantil parisino conocido como el Mayo Francés. Ellos mismos se definen como: “un intento de organización de revolucionarios de la cultura profesionales” (11). A partir de un análisis de las dinámicas de vida de la nueva clase trabajadora, aquella clase social que surgió con la revolución industrial y con la automatización y estandarización del trabajo a partir de la utilización de las máquinas en los sistemas de producción, plantean la importancia del juego como un medio de reconocimiento de los deseos humanos y de liberación en pro de su satisfacción. Para el sociólogo Johan Huizinga, “en medio de la imperfección del mundo y de la confusión de la vida, el juego realiza una perfección temporal y limitada” (12). Para los situacionistas, el juego es la función que mejor expresa la libertad del hombre y de la que emana la creación artística. El juego es “lucha y representación: lucha por una vida ajustada a los deseos y representación concreta de esa vida” (13).



Detournement aplicado a un dibujo por situacionistas.

La IS se proclama en contra del aburrimiento a partir de la publicación de un estudio científico que comprueba la nefasta influencia de éste sobre la actividad cerebral del ser humano, en el que se aisló a un individuo en un cuarto blanco

(11) Guy Debord, *Tesis sobre la Revolución Cultural*, en “Internacional Situacionista Volumen 1: La realización del arte (Internationale Situationniste No. 1-6)”, Madrid, Lieratura Gris, 2001, p. 22.

(12) *Contribución a una definición situacionista de juego*, nota editorial. *Ibid.*, p. 11.

(13) *Contribución a una definición situacionista de juego*, nota editorial. *Ibid.*, p. 12.

sometiéndole a rutinas monótonas durante cierto tiempo, y propone un arte que tenga el objetivo de preparar nuevas posibilidades lúdicas. Pero el juego como forma de relación humana es inseparable de la cuestión de ganar o perder, lo cual a su vez, está ligado a otras manifestaciones de tensión entre los individuos como la apropiación de los bienes. De ahí la crítica que hacen al arte como productor de objetos de consumo separados de la vida y de la experiencia cotidiana. La “situación” se concibe como lo contrario de la obra de arte, como un intento por valorar el instante presente contra la valoración de la mercancía artística; el trabajo de los situacionistas es precisamente la construcción de situaciones como nuevos escenarios lúdicos que intensifiquen el rendimiento vital de la cotidianeidad, sus posibilidades de comunicación, de información, y sobre todo, de goce de la vida natural y social. Declaran que para poner en práctica esta nueva forma artística, la *situación construida*, es necesaria la unificación de todas las artes (pintura, escultura, música, poesía, arquitectura, cine), e incluso de la ciencia y de la tecnología, y así lograr su integración a la vida cotidiana. Consideran que el artista que no hace uso de los nuevos medios tecnológicos como las computadoras no pertenece a su presente, y señalan que hasta entonces todos los descubrimientos desinteresados de la ciencia han sido descuidados por los artistas y aprovechados por la policía para la alienación y manipulación de las masas (como el caso de la psicología en la publicidad subliminal). El trabajo de las máquinas y la producción en serie ofrecen posibilidades de creación inéditas y de alcance mundial, y los artistas no deben ignorar impunemente: “nos daréis tarde o temprano las máquinas para jugar y las pondremos a disposición de la ocupación del tiempo libre” (14).

A partir de estas ideas, definen el concepto del *urbanismo unitario*, como lo que atañe al urbanismo, a la cultura, y a la reacción de ambos sobre la vida. Para la IS, la principal preocupación del arquitecto debe ser el efecto que tendrá su creación sobre el comportamiento de los habitantes, así como el objetivo de los situacionistas es crear revoluciones de la vida cotidiana cuyos rasgos esenciales sean lo efímero y el cambio permanente, y que sirvan como marco de deseos y actividades nuevos. Los nuevos escenarios irían de las telas al hábitat, de los medios de transporte a la forma de beber, los alimentos, la iluminación y las ciudades experimentales; esos escenarios serían únicos, artísticos e irrepetibles, pues la transformación del entorno hace surgir nuevos estados afectivos que actúan constructivamente con el incremento de conciencia. El interés por los efectos del entorno sobre la vida emocional e intelectual del individuo, llevó a los situacionistas a conceptualizar la “psicogeografía” como una nueva doctrina y la *deriva* como su propio método de investigación (además de otros medios como la lectura de vistas aéreas y planos, o el análisis de estadísticas y estudios sociológicos, que son teóricos y no poseen el carácter activo y directo que tiene la deriva experimental). La *deriva* es al mismo tiempo un juego y una forma de estudio del entorno urbano, y consiste en el paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. “El concepto de la deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo” (15). Un ejemplo típico de la experiencia situacionista de la deriva, es el experimento de

(14) Giuseppe Pinot-Gallizio. Discurso sobre la Pintura Industrial y sobre un Arte Unitario Aplicable, *Ibid.*, p. 102.

(15) Guy Debord, *Teoría de la Deriva*, *Ibid.*, p. 54.

recorrer una cierta ciudad utilizando como guía el mapa de otra ciudad, transformando así la percepción de los sitios recorridos. **La creación de nuevas situaciones como generador de la creación como necesidad y actividad colectiva cotidiana es lo que interesa a los situacionistas.** “...renunciemos a la obra de arte. Es la invención ininterrumpida lo que nos interesa: la invención como modo de vida” (16). Y el *urbanismo unitario* es la última consecuencia de este modo de pensar, es el proyecto de crear un entorno funcional apasionante que acabe con el ocio pasivo y con el aburrimiento. La Sociedad del Espectáculo, como la define Guy Debord en una de las publicaciones más importantes generadas a partir del movimiento del que hablamos, tiende la estandarización del tiempo de ocio. Así como el trabajo moderno (en las corporaciones o en las fábricas) ha estandarizado el tiempo de trabajo, la sociedad capitalista busca estandarizar al consumo como principal actividad en la administración del ocio. El arte espectacular es aquel que hace “sentir” pasivamente y es una mercancía ideal, un objeto deseado por todos. Y por eso no puede haber un “arte situacionista”, sino un uso “situacionista” del arte. La estandarización es un esfuerzo por reducir y simplificar la mayor cantidad posible de necesidades y deseos humanos, y el nuevo tiempo de ocio, generado por las nuevas dinámicas de producción capitalistas, puede convertirse en la base de una construcción cultural y una transformación espiritual importantes, que saquen a la luz los deseos olvidados y creen otros completamente nuevos. El *urbanismo unitario* se opone al espectáculo pasivo y considera al medio urbano como campo de un juego participativo, es el zócalo de una civilización del ocio y del juego, es el urbanismo hecho para el placer.



Mapa de una deriva situacionista.

Sin embargo la producción situacionista no fue de ninguna forma prolífica. Podemos reducirla a dibujos de recorridos urbanos, maquetas y planos de ciudades imaginarias, algunos *performances* o acciones, a la pintura industrial de Pinnot-Gallizio

(16) A. Alberts, Armando, Constant, Har Oudejans *Primera Proclamación de la Sección Holandesa de la I.S.*, *Ibid.*, p. 100.

y a los afiches generalmente políticos que colocaban en las vías públicas. Cito aquí un fragmento de la descripción de un proyecto de exposición situacionista que nunca se llevó a cabo, publicada en la revista Internacional Situacionista No. 4:

En 1959, los situacionistas y el *Stedelijk Museum* de Ámsterdam acordaron organizar una manifestación general que se apoyase en los locales de este museo y desbordase al mismo tiempo su marco. Se trataba de convertir en un laberinto las salas 36 y 37 del museo mientras tres equipos de situacionistas llevaban a cabo simultáneamente tres jornadas de deriva sistemática por el centro de Ámsterdam. Un añadido convencional a estas actividades básicas consistiría en la exposición de algunos documentos y en la pronunciación magnetofónica ininterrumpida de conferencias que cambiarían sólo cada veinticuatro horas. La ejecución de este proyecto, fijada finalmente para el 30 de mayo de 1960, precisaba el refuerzo de los situacionistas holandeses con una decena de camaradas extranjeros.

El 5 de marzo, el director del *Stedelijk Museum*, W.J.H.B. Sandberg, aprobó el plan definitivo, pero con dos reservas imprevistas: 1) se llamaría a los bomberos de Ámsterdam para supervisar algunos elementos eventualmente peligrosos del laberinto; 2) parte de los medios necesarios para esta construcción serían aportados no por el museo, sino por organismos ajenos a él... (17)

Finalmente los situacionistas cancelaron el proyecto por considerar la actitud del *Stedelijk Museum* irresponsable, y temiendo que ya iniciada la construcción del proyecto, sobrevinieran más restricciones. Pero invitaron a los miembros de la IS a aprovechar la buena voluntad de Sandberg, y Pinot-Gallizio expuso en junio la pintura industrial que exhibiera en París el año anterior. A continuación la descripción del laberinto del proyecto original:

El laberinto, cuyo plano fue establecido por la sección holandesa de la I.S. ayudada en algunos puntos por Debord, Jorn, Wyckaert y Zimmer, se presenta como un recorrido que puede variar en teoría entre 200 metros y 3 kilómetros. El techo, a 5 metros unas veces (parte blanca en el plano) y otras a 2,44 (parte gris), puede descender en algunos puntos hasta 1,22 metros. Su mobiliario no se corresponde con decoración interior de ningún tipo ni con una reproducción reducida de ambientes urbanos, sino que tiende a constituir un medio mixto, hasta ahora inédito, que mezcla caracteres interiores (apartamento acondicionado) y exteriores (urbanos). Para lograrlo pone en juego lluvia, viento y niebla artificiales. El paso a través de las zonas térmicas y luminosas adaptadas, de intervenciones sonoras (ruidos y palabras accionados por magnetófonos) y algunas provocaciones conceptuales y de otro tipo, está condicionado por un sistema de puertas unilaterales (visibles y practicables sólo por un lado), así como por el mayor o menor atractivo de los lugares. Ello enriquece las posibilidades de perderse. Entre los obstáculos duros cabe citar el túnel de pintura industrial de Pinot-Gallizio y las empalizadas desviadas de Wyckaert. (18)

(17) *Die Welt Als Labyrinth*, nota editorial, *Ibid.*, p. 114.

(18) *Die Welt Als Labyrinth*, nota editorial, *Ibid.*, p. 115.

1.5 Food, de Gordon Matta-Clark.

Gordon Matta-Clark es considerado uno de los artistas más influyentes en el pensamiento de generaciones posteriores. Sus ideas y trabajos siguen siendo discutidos en diversos campos de investigación, desde el artístico hasta el urbanismo. Arquitecto de formación, fue iniciador de múltiples proyectos colectivos, en los que, al lado de amigos y colegas, creo para sí mismo y los demás un espacio para experimentar y formular intereses que desarrollaría en sus trabajos individuales posteriores.

Uno de estos proyectos es el restaurante *Food*, un local que fundó en 1971 al lado de Caroline Gooden como socia inversionista, y numerosos artistas que compartían su interés por la experimentación. El restaurante se abrió en el *Soho* de Nueva York en el momento en que los artistas habían tomado el vecindario por sus grandes espacios y bajos precios. Era un barrio en el que había la privacidad necesaria para trabajar al mismo tiempo que se podía tocar música a todo volumen sin vecinos que se molestaran. El “negocio” tenía diferentes objetivos: para Gooden era un lugar en donde podía practicar sus conocimientos y habilidades culinarias, un lugar donde podría comer lo que quisiera en el momento en que quisiera; era un espacio en donde los artistas podían ganar un sueldo sirviendo mesas sin tener los horarios y normas limitantes de un empleo en cualquier otro lugar; era un sitio de reuniones sociales, para Matta-Clark era muy importante compartir ideas y por qué no hacerlo al tiempo que compartes los alimentos; y por último pero no menos importante, era un espacio para realizar eventos de arte. Tanto Matta-Clark como Gooden veían al restaurante como una pieza de arte en sí misma, el arte puede alimentar a los artistas y al público de manera literal y metafórica, los artistas son “dadores” y el público recibe sus creaciones. El proyecto es otro de los ejemplos de cómo un grupo de artistas que deciden trabajar fuera del sistema aceptado del arte produjo cambios radicales en este sistema. En un momento en que la materialidad y exceso de control de la estética minimalista había conquistado a las galerías comerciales, *Food* era un experimento que transgredía las divisiones entre arte y no arte, entre producción y proceso, entre las necesidades pragmáticas del ser humano y la creación de obras de arte, entre vida y arte, entre artista, obra de arte y público. ¿Dónde estaba el arte, en la comida que ingerían los clientes, en el acto de comer, en el acto de los artistas sirviendo mesas, en los clientes reaccionando a los experimentos culinarios del artista invitado a cocinar? En todas partes al mismo tiempo, en donde lo quisieras encontrar. Matta-Clark había trabajado con la comida y lo culinario anteriormente, un ejemplo son sus *Fotografías freídas*, y sus notas de finales de los sesenta:

Considere un grupo completo de operaciones nutritivas (culinarias) – [placeres excesivos pero simplicidad es más convincente].

Selección (los ingredientes en su forma natural son separados del paisaje).

Preparación (cada sustancia es cortada, aderezada, mezclada y alterada en distintas maneras).

Cocinar (aquí la flama, el tiempo y los elementos son nuestra

paleta – humectación contra sequedad,....., todos los grados de exposición al calor). (19)

Cada noche de domingo se hacía una cena con un artista invitado a cocinar. Uno de los eventos que organizó Matta-Clark fue servir un platillo con camarones vivos, lo cual provocó reacciones muy diversas entre los comensales. Algunos gritaban al ver al camarón moverse en su platillo, otros simplemente se levantaban y salían del restaurante. Otro experimento fue la “Comida de huesos”, para la que se sirvieron carnes de pollo y de res con huesos que, al terminar los clientes sus platillos, eran limpiados por Richard Peck y perforados por Hisachika Takashi (un amigo joyero) para ser colgados en una cuerda y devueltos al comensal en forma de collares; así los visitantes podrían vestir su cena camino a casa. Muchos proyectos tuvieron lugar gracias a *Food*, dentro y fuera del restaurante, pues el local era un punto importante de reunión para los artistas que no se identificaban con el tipo de arte que se hacía en las galerías comerciales. En *Food* se hicieron películas (Matta-Clark documentó un día entero en la vida del restaurante, desde la compra de los materiales en el mercado, pasando por la hora pico de la clientela y una fiesta sorpresa hasta el momento en que llega el muchacho que va a preparar el pan del día siguiente), *performances* (Robert Kushner organizó uno en el que los vestuarios de los actores estaban hechos de comida y éstos comían su vestimenta), muestras de dibujo y fotografía, etc. Los artistas, además de utilizar el espacio considerando las posibilidades conceptuales que ofrecía, también hacían uso de los pobres materiales que se les otorgaban para hacer sus piezas, y estos eran principalmente comida y utensilios de cocina como materia prima y/o herramientas.

Food nació del hambre de cambios, emoción y experimentación. En una década en que la danza pedía “Sácame del preciado escenario”, la escultura decía “Sácame de las prístinas galerías de paredes blancas”. Mientras los artistas en general decían “Déjennos vivir y trabajar en algún espacio (como los lofts del Soho)”, algunos de nosotros estábamos diciendo ‘Vamos a comer!’. En otras palabras ... se necesitaba un cambio. Diferentes espacios, diferentes estímulos, diferente comida...

En abril de 1971 hice una fiesta en mi loft para celebrar mis 31 y pedí a todos que trajeran flores. Gordon trajo flores comestibles... Yo era una fotógrafa y me encantaba cocinar, Gordon me dijo que debiera empezar un restaurante. En ese momento, Abril de 1971, nació Food... Pregunté a Gordon si sería parte del proyecto cuando encontré un local para hacerlo. Le pedí su ayuda para diseñar el espacio. Mi idea era poner la cocina justo en el centro de la clientela para que la gente pudiera ver lo que yo veía como naturalezas muertas transformadas en increíbles muestras de sabor... (20)

(19) Fragmentos de carta de Caroline Gooden a Corinne Disirens, 5 de septiembre de 1992. Tomado de “Gordon Matta-Clark”. Catálogo de exposición, Valencia, IVAM, 1992. p. 38.

(20) *Idem*.

2. CAPITULO II

BORDERMATES.

2.1 Historia

A pesar de la gran cantidad de artistas mexicanos que se trasladan y trabajan en la ciudad de México con la intención de recibir una formación y consolidar una carrera, sumados a aquellos extranjeros que acuden a nuestra ciudad en busca de nutrirse de experiencias nuevas e incluso de costos de vida accesibles para producir su obra, existen contados espacios dedicados a investigar y apoyar la producción artística emergente. Podríamos reducir la lista a sitios como la ya extinta “Panadería”, que durante ocho años (de 1986 a 2002) exhibió el trabajo de más de una generación de artistas que en aquel entonces comenzaban su carrera, y ahora han logrado un considerable reconocimiento a nivel nacional e internacional; la “Quiñonera”, ubicada en el sur de la ciudad desde 1984 y aún sigue siendo laboratorio de experimentación y espacio de exposiciones de artistas de diferentes áreas (pintura, *performance*, música, etc); “RiMhaus”, un proyecto recientemente inaugurado por Ichiro Irie (artista estadounidense radicado en la ciudad de México) en la colonia Roma con la intención de mostrar el trabajo de artistas jóvenes que radican en la ciudad o que por razones periféricas se encuentran temporalmente en la misma, para estimular el intercambio y la discusión de nuevos intereses comunes; “El Particular”, espacio independiente ubicado en la parte trasera de un bar en el centro histórico, cuyas ganancias apoyan en cierta medida la producción de exhibiciones de artistas jóvenes; y algunos proyectos independientes itinerantes como *111* (1 curador, 1 artista, 1 obra), y pequeñas agrupaciones que funcionan a modo de taller de producción colectiva.

Todavía son pocos los sitios si consideramos la relación proporcional con el número de artistas jóvenes, pero en el año 2002, cuando comenzó el proyecto *Sábados*, la cantidad de espacio era realmente preocupante, casi igual a cero metros cuadrados. Con la Panadería recién extinta, quizá el único establecimiento que permanecía en actividad más o menos constante, era la Quiñonera. Fue ésta una de las razones más influyentes para que *Bordermates*, en ese momento integrado por Kelly Coats y Renato Ornelas, decidiera emprender un proyecto que llenara una parte del hueco, conscientes de que materia prima dispuesta (artistas e ideas) no era lo que hacía falta. A falta de un espacio propio que pudiera utilizarse para este propósito, los *Bordermates* decidieron pedir apoyo al gerente de la fonda que frecuentaban.

Ubicado en la calle de Tokio numero 84-PB se encuentra la Fonda-Restaurante “Chyg’s”. Dicho lugar funciona de lunes a viernes sirviendo comidas corridas para la gente que trabaja en las oficinas de la zona. Los fines de semana la zona se convierte en una especie de desierto ciudadano y toda la actividad semanal se ve reducida a casi nada. A partir de esta circunstancia, *Bordermates* decidió organizar eventos ahí, donde el trabajo de artistas convivió con la música que los *dj’s* seleccionaron y con la disposición cotidiana del espacio, a los cuales se les tituló “*Sábados de Chyg’s*”. Se invitaba a unos 7 artistas a intervenir el local comercial por ese día con trabajos pensados específicamente para la ocasión, considerando el sitio y los temas

relacionados a él, como sus dinámicas particulares, el espacio físico y sus cualidades plásticas, y la comida como material ingerido por los comensales, con olor, color y sabor.

De hecho el elemento comida surgió como parte de la circunstancia, pues el único requisito del gerente fue que a cambio de utilizar el espacio de la fonda consumiéramos alimentos y bebidas durante los eventos. En cada evento, uno de los artistas era encomendado a cocinar para el público asistente, a sabiendas de que la visita al lugar y al evento podía convertirse en una experiencia distinta. La comida era proporcionada gratuitamente (financiada por *Bordermates* para que la fonda recuperara alguna ganancia el día del evento), invitando, de esta manera, a que el público experimentara la exposición desde la perspectiva de un comensal satisfecho que no solo observa, sino que habita el suceso.

Bordermates organizó 4 *Sábados de Chyg's* en la fonda-restaurant entre los años 2002 y 2004, a partir de lo cual Contacto Cultural otorgó una beca para la continuación del proyecto durante el 2004. A partir de este momento, en vista de que el proyecto iba ahora a implicar mayor energía por parte de los organizadores, James Young y yo, Paulina Lasa, fuimos invitados a integrarnos al colectivo. El apoyo económico sumado al hecho de que la gerencia de Chyg's cambió, fueron motivos para planear las intervenciones para distintos espacios cada ocasión, haciendo énfasis en las características específicas de cada lugar, mas sin dejar a un lado el compromiso de colaborar con artistas y grupos emergentes. Decidimos conservar también la idea de los alimentos como un elemento esencial de la experiencia, pues concluimos que la comida no sólo funciona como una materia prima con cualidades peculiares, sino también como metáfora de nutrición y satisfacción física y emocional.

El proyecto tomó ahora el nombre "Sábados" y se realizó en más de 6 ocasiones y espacios distintos durante 2004. Más de 50 artistas colaboraron de alguna forma en los eventos, y el proyecto se presentó en 3 conferencias en México y en un festival llamado Mash-Up en Kansas City. Nuevos integrantes se fueron uniendo al colectivo para apoyar la producción de distintos eventos.

Se presentaron la documentación y la biografía del colectivo a diferentes instituciones en busca de fondos para continuar con el proyecto, y en febrero de 2005, *Bordermates* recibió un apoyo de parte de la UNESCO para realizar 4 intervenciones, cada una en una ciudad distinta. La primera fue una muestra a manera de memorias de lo que el colectivo ha hecho entre 2002 y 2005, en la galería Art2102 en Los Angeles. La segunda fue un *Sábado* organizado en colaboración con El Mirador, un local estilo tortería de lámina ubicado en la glorieta del metro Insurgentes. Las siguientes intervenciones se harán en Guadalajara y en la ciudad de Buenos Aires.

2.2 Planteamiento conceptual

A continuación trataré de exponer los pilares teóricos que sostienen al proyecto *Sábados* como uno que muta y se adapta a las circunstancias “reales”, aunque aproximándose siempre con la misma actitud a la actividad creativa. Los tres enunciados que funcionan como *slogan* del proyecto, surgieron en 2004 a partir de un análisis de las experiencias acumuladas hasta el momento, y de la necesidad de presentarlo de una forma más clara, ya fuera en conferencias, con artistas y curadores lejanos o ajenos, o incluso en el sitio que colocamos en la red y en otros medios que hemos utilizado para su difusión. Las frases están escritas mitad en inglés y mitad en español (en la introducción presento una traducción a las frases) pues algunos de los integrantes de *Bordermates* son de origen estadounidense, y aunque están radicados en la Ciudad de México y hablan el español, consideramos que el combinar ambas lenguas era una forma de decir un poco más de nosotros como colectivo de artistas, e incluso de nuestro contexto social, que es uno marcado por el intenso intercambio y dependencia que define a nuestras dos naciones. Mi intención en esta sección es explicar la filosofía y el valor estético que motivan y dan forma a las actividades producidas por *Bordermates*, a partir del desarrollo de cada uno de estos tres enunciados. Posteriormente retomaré estos tres elementos, relacionándolos cada uno con un *Sábado* que seleccionaré por ser el ejemplo más adecuado para materializar estas ideas.

We look for lugares inusuales.

La idea de trabajar en espacios “no convencionales” (aunque el arte siempre ha tenido lugar fuera de galerías y museos, y podríamos considerar a esta fórmula como una convención más, me refiero con la expresión “no convencional” a aquellos espacios que no consisten en un conjunto de paredes blancas a los que el público asiduo acude regularmente a ver exhibiciones de arte) tiene como motivaciones dos intereses principalmente, que describo a continuación. Por un lado busca una retroalimentación más directa entre el artista y “realidad”. Creemos que aquel que se dedica a la actividad creativa, como miembro activo de una sociedad, no debe desconocer su contexto social e incluso debe tomarlo en cuenta como materia prima para la concepción de sus ideas. El hecho de trabajar fuera de la galería implica también, en cierta forma, trabajar fuera del circuito del arte y estar obligado a mantener una comunicación con audiencias de todo tipo. Consideramos que trabajar en espacios con dinámicas variadas puede producir una retroalimentación en ambos sentidos interesante, o sea, tanto para los artistas como para el público ocasional que presencia un evento de arte en su espacio habitual. Por otro lado, el no comprometernos con ningún tipo de institución o persona que pudiera tener un papel regulador en nuestra actividad, es otra de las razones que encontramos estimulantes para la búsqueda de soluciones alternativas en lo que respecta un espacio. El proponer nuestro proyecto a un espacio de arte implicaría someternos a procedimientos burocráticos rígidos que pudieran coartar las ideas originales de los artistas participantes, e incluso la relación de la audiencia con las

piezas presentadas. El público acostumbrado a ver exhibiciones de arte acude a ellas con cierta predisposición erigida en conocimientos y experiencias previas al suceso, por lo que las juzga o las vive a partir de un criterio formado en parte por paradigmas y estructuras profesadas por las instituciones. Así como dificultaría la posibilidad de involucrar a individuos que no han construido una carrera en el ámbito de las artes visuales, con lo que me refiero no sólo a artistas emergentes sino también a personas que cotidianamente trabajan en otros ámbitos (el diseño gráfico o de modas, las humanidades o incluso áreas más alejadas como pueden ser las ciencias o el comercio).

Trabajamos con unreached people.

La idea de concebir a la exhibición de arte como un “evento” tiene su razón de ser en nuestro interés por interactuar con distintas comunidades a través de la colaboración y la convivencia como un acto *performático*. Tratamos de trabajar con distintos artistas y lugares en cada ocasión, con la intención de explorar distintos canales de experimentación en cuanto al sitio y al evento de arte. Creemos que tanto nuestro trabajo como el de los artistas participantes se enriquecen de esta retroalimentación. En segundo lugar, si analizamos la inauguración de una muestra de arte como un evento social, surgen elementos interesantes. Empezando por el hecho de que la interacción entre los asistentes, sean artistas, galeristas, críticos o familiares del artista, está condicionada por la obra que se exhibe. A diferencia de una proyección cinematográfica, o la lectura de un libro, que son actividades que se desarrollan de manera más individual y privada, una obra de arte se puede comentar en el momento en que se está apreciando. Uno puede mirar los gestos que la pieza provoca en el resto de la audiencia e incluso acercarse furtivamente a un grupo de críticos para escuchar cómo la comentan a su modo de especialistas. Ahora, si llevamos el evento de arte a una fonda o a un edificio de oficinas y logramos que dentro del grupo de asistentes se mezclen críticos con artistas y meseros u oficinistas, el encuentro social puede representar un cambio. Por un lado, artistas y críticos no conocen de cerca el mundo de la oficina, de los horarios estrictos y las identificaciones para acceder incluso a los sanitarios, o las estrategias que los corporativos desarrollan para mantener o elevar los niveles de productividad de su personal. Y por otro lado, los empleados de una fonda o de un corporativo difícilmente asisten a exhibiciones de arte y cuando se trata de manifestaciones contemporáneas de arte, representan a un público aún más ajeno.

We share el acto de comer.

Regresando a la idea de la exhibición de arte como un evento social visto desde el punto de vista “performático”, la última frase de nuestro *slogan* se refiere a éste como un ritual colectivo. El ritual es una forma de expresión humana (e incluso animal) que no siempre está relacionada con una intención estética, sin embargo, el comportamiento que sus partícipes tienen en ese momento funciona a un nivel simbólico digno de ser considerado como una forma de arte. El ritual colectivo es un espacio en el que las relaciones sociales se transforman y ocupan un lugar central durante el desarrollo del

mismo. Los signos cotidianos cambian también, una camisa rota y sucia no significa lo mismo dentro de un rito que lo que puede representar en un día común de convivencia laboral. Esta transformación momentánea de signos y costumbres nos permite cuestionar y proponer nuevas formas de comportamiento individual y colectivo. El *performance* es una práctica que ha explorado las cualidades catárticas, simbólicas e interactivas del ritual como forma expresiva. Considero que la idea de utilizar la comida y la bebida como elementos centrales de la experiencia estética y del encuentro con los otros, funciona a este nivel en una forma poco explícita.

2.3 Recuento de los eventos producidos.

Evento 1

Fecha: Sábado 17 de Agosto de 2002.

Lugar: Restaurante Chyg's, México DF.

Artistas participantes: Gabriel Acevedo Pomar (MX), Kelly Coats (EU), Daniela Edburg (EU), Instant Coffee (CAN), Lola Sosa (MX), Tom Texas Holmes (EU) y DJ Miel (MX).

Evento 2

Fecha: Sábado 28 de Septiembre de 2002.

Lugar: Restaurante Chyg's, México DF.

Artistas participantes: Yibrán Asuad (MX), Marcus Brooks (EU), Galia Eibenschutz (MX), Ilián González (MX), André Krassoievitch (MX), James Young (EU) y DJ Datsun (MX).

Evento 3

Fecha: Sábado 16 de Noviembre de 2002.

Lugar: Restaurante Chyg's, México DF.

Artistas participantes: Gabriel Bátiz (MX), Janet Bellotto (EU), Paulina del Paso (MX), Claudia Prado (MX), Javier Velásquez (MX) y Son Electrodomésticos.

Evento 4

Fecha: Sábado 25 de Enero de 2003.

Lugar: Restaurante Chyg's, México DF.

Artistas participantes: Jerónimo Hagerman (MX), Luis G. Hernández (MX), Iván Krassoievitch (MX), Richard Mosca (CAN), Yoshúa Okón y Adriana Riquer (MX).

Evento 5

Fecha: Sábado 13 de Marzo de 2004.

Lugar: Restaurante-Bar El Arrabal, México DF.

Artistas participantes: Gabriel Acevedo (MX), Alex Dorfsman (MX), Paulina Lasa (MX), Sophie Nys (BEL), Alison O'Daniel (EU), Rodrigo Tovar (MX) y Alvaro Verduzco (MX).

Evento 6

Fecha: Sábado 22 de mayo de 2004.

Lugar: Estacionamiento público, México DF.

Artistas participantes: Mauricio Limón (MX), Douglas Rodrigo Rada (BOL), Schirin Kretchman (ALE), Manon Amen (BEL), Gabriel Acevedo V. (PER), Máximo González (ARG), Eric Meyenberg (MX), René Peñaloza (MX), Isham Randolph (EU), Joaquín Segura (MX) y Renato Ornelas (MX).

Evento 7

Fecha: Sábado 5 de Junio de 2004.

Lugar: Juguería Nutrifruta, México DF.

Artistas participantes: Amanda Cárcamo (MX), Kelly Coats (EU), Héctor Dávila (MX), Pedro González (MX), Giselle Elías (MX), Samanta Elizalde (MX), Renato Ornelas (MX) y James Young (EU).

Evento 8

Fecha: Miércoles 22 de Septiembre de 2004.

Lugar: Oficinas del corporativo DaimlerChrysler, México DF.

Artistas participantes: María Alós (MX), Cacahuates Japoneses (LA-MX), Dulce Chacón (MX), Diana Córdoba (MX), Gabriela Galván (MX), GLMutante (MX), Nicolás Estévez (COL), Danny Habib (MX), Perla Montelongo (MX), Yoshúa Okón (MX), Sal Ricarde (MX), Katri Walker (UK) y Richard Wearn (NZ).

Evento 9

Fecha: Viernes 22 de Octubre de 2004.

Lugar: Bar El Pasagüero, México DF.

Artistas participantes: Andrés Almeida (MX), María José Alós (MX), Yibrán Asuad (MX), Gabriel Bátiz (MX), Alejandro Blázquez (MX), Daniel Castro (MX), Marcos Castro (MX), Kelly Coats (MX), Luis Fernando Frías (MX), Toni François (MX), Pedro González (MX), Elías Herrera (MX), Paulina Lasa (MX), Hubard&Stooppen (MX), Rita Marimen (MX), Mario Márquez (MX), Renato Ornelas (MX), Kiyoshi Osawa (MX), Pixie&Miel (MX), Lola Sosa (MX), Isaac Torres (MX), Txema (MX), Emilio Valdés (MX), Carla Vereá (MX), y&w (MX) y Julio Zenil (MX).

Evento 10

Fecha: Sábado 28 de Noviembre de 2004.

Lugar: Sundown Salon, Los Angeles.

Artistas participantes: Bordermates y público asistente. El evento fue una convención de video acompañada de tacos y margaritas, en el que los asistentes fueron invitados a traer sus videos y compartirlos durante este día. Se presentaron también los videos hechos sobre el tema del dinero realizados por mas de 20 colaboradores en evento anterior, una fiesta de recaudación de fondos.

Evento 11

Fecha:

Lugar: Grand Arts, Kansas City.

Artistas participantes: Trío Siniestro y Bordermates.

3. CAPITULO III

WE LOOK FOR LUGARES INUSUALES.

3.1 Evento 5: Restaurante El Arrabal en la colonia Juárez.

El restaurante/cantina donde se llevó a cabo este evento es un lugar donde se reúnen los trabajadores de la clase media (burócratas, secretarías, contadores, etc) a tomar unas copas por la tarde o los viernes y sábados por la noche. Cada viernes se presenta Viviana “La Chica de Fuego” a cantar covers de música tropical, de autores como Selena o la Sonora Santanera. Hay una rocola también para amenizar, y contiene música ranchera, de mariachi, baladas populares y más música tropical. El evento no pretendía sustituir esta vida cotidiana del lugar por el evento de arte, sino integrarse a ella procurando que, tanto la clientela de la cantina como la audiencia y los artistas compartieran el fin común de convivir (visto como un acto con potencial para la retroalimentación cultural) rodeados de un ambiente especial, resultado de la combinación de la personalidad del local con la presencia de las intervenciones y el evento en general.

El lugar contaba ya con una clientela habitual que se sumaba a la presencia ocasional de extranjeros, pues la zona en que se encuentra es transitada por turistas cotidianamente. El dueño del lugar aceptó el proyecto gustoso pues conocía de antes a Renato, integrante de Bordermates, quien un par de meses antes había organizado una tocada muy concurrida y que generó al restaurante bastantes ganancias por el consumo de alcohol.

Entonces invitamos a los artistas seleccionados a que conocieran el lugar y pensarán en una propuesta que funcionase dentro de éste. El hecho de que las paredes estaban completamente cubiertas con rótulos folclóricos, con numerosos recortes de periódico enmarcados, con colores y texturas muy llamativos, hacía del lugar un espacio complicado por su excesivo contenido visual. Los artistas se preguntaban dónde o cómo iban a lograr que su pieza fuera visible dentro del conjunto de elementos, y que a la vez dialogase con él.

Describiré a continuación cada una de las piezas que fue presentada:



Made in China (Hecho en China), proyecto colectivo.

Como propuesta colectiva, decidimos realizar un pequeño jardín pues había un rincón ideal para esto. En una de las esquinas del fondo, había una gran jardinera con tierra que parecía haber sido destinada al albergue de plantas, pero que únicamente se usaba para colocar pequeñas macetas e incluso sillas y cajas, como una especie de bodega. Decidimos traer un montón de plantas,

artificiales y naturales para darle vida a este espacio. Las plantas naturales permanecieron en sus bolsas o macetas para que horas después el público pudiera llevárselas a manera de souvenir. Combinamos pequeñas parcelas de pasto, cactus miniatura, helechos y otro tipo de plantas, con arbolitos y flores de plástico, pequeños personajes de juguete entre otros elementos, para crear un enorme paisaje que se llamó *Made in China*, haciendo referencia a las numerosas etiquetas que figuraban en los tallos de las flores artificiales del jardín. Los personajes de juguete interactuaban entre ellos y con la “naturaleza”, aunque la escasa iluminación del rincón hacía difícil la apreciación por parte del público, que se contentaba con tomar una planta, guardarla en la bolsa autoría de Sophie Nys, y llevarla a su casa.



Sin título, Alex Dorfsman (MX).

Este artista presentó un video que venía mucho al caso con el jardín que acabo de describir. Consistía en una toma que iba de atrás para adelante y viceversa constantemente, y que mostraba una flor artificial color rosa y blanco con orillas iluminadas por puntos de fibra óptica. La imagen era hipnótica a la vez que festiva. La pieza se colocó en un pequeño monitor negro que cabía justo en un nicho de la pared que quedaba atrás y a la izquierda de *Made in China*.



Sin título, Alison O'Daniel (EU).

Esta artista pidió la colaboración de amigos suyos y del público asistente para la realización y documentación de su performance. Alison pedía a dos personas, sin importar su sexo (o estado civil...) que mantuvieran sus labios en contacto mutuo durante el mayor tiempo posible. La escena era extraña, dos personas con los labios pegados pero sin besarse, a veces conversando entre ellas o con la artista, dejándose fotografiar en esta posición. Conforme el lugar se fue llenando de gente y las sillas comenzaron a escasear, los actores del performance debían a veces compartir mesa con otras personas, lo cual provocó incomodidad en más de uno de los clientes.



Sin título, Alvaro Verduzco (MX).

La pieza que presentó este artista consistió en una pequeña edición (100 ejemplares) en blanco y negro de un cómic que él mismo dibujó. La historia trata de una serie de actos de violencia ocurridos en distintas situaciones cotidianas.



Emotional Intelligence, Gabriel Acevedo (MX) /
Paulina Lasa (MX).

Este cuadro se compone de una placa de acrílico (120 x 90 cm), diferentes personajes-stickers y de sencillas figuras geométricas de acrílico. La placa también sostiene dos barras de luz ultravioleta, que iluminan a los stickers y figuras fosforescentes, provocando este efecto de luz tan utilizado en discotecas y escenarios de ciencia ficción. El cuadro fue colocado en uno de los pocos espacios relativamente limpios del local, un espejo que se encuentra en el pasillo de entrada, y cuyo reflejo dio a la pieza una profundidad interesante.



La Chica de Fuego, Rodrigo Tovar (MX).

El artista solicitó la colaboración de Viviana “La Chica de Fuego” para que cantara durante su performance, que consistió en alterar su voz durante el show por medio de un octavador (que agrava y agudiza los sonidos). La cantante, sin saber que era lo que estaba sucediendo, detuvo su presentación después de unos momentos, pues se sentía bastante incómoda con el hecho de ser incapaz para controlar su voz.



At least we have balls in Belgium, Sophie Nys (BEL).

Esta artista belga tomó dos íconos culturales y los mezcló para producir un souvenir: una bolsa de mercado (representativa de la cultura mexicana) estampada con una leyenda y la imagen de una escultura monumental bastante popular (muy representativa de su país de origen, Bélgica). La leyenda dice: “at least we have balls in Belgium”, que en español significa “por lo menos tenemos bolas en Bélgica”. Esta frase tiene que ver con la imagen de la escultura belga (una serie de esferas

suspendidas por una red de cilindros) y al mismo tiempo trae a la mente el espíritu nacionalista con el que cada individuo defiende su cultura por encima de las demás. Es una imagen irónica pues el diseño del estampado es casi un panfleto nacionalista belga, pero el lienzo que la sostiene es un elemento de la cultura mexicana (la bolsa de mercado) que además ha

fascinado a la moda popular en Europa (es muy común que las chicas jóvenes combinen sus zapatos con una bolsa de este tipo), y además es un souvenir que está pensado para el público mexicano. El montaje de la serie de bolsas se hizo al estilo tianguis, todas colocadas sobre un mecate a la vista del público.

En este evento la persona que había sido designada para preparar la comida no pudo cumplir con el compromiso, por lo que pedimos al dueño de El Arrabal que abriera su cocina. En su menú figuran las quesadillas de sesos y chicharrón como platillos principales. Por otro lado, la bebida fue patrocinada por tequila Gran Centenario y cerveza Corona, por lo que tanto clientes habituales como artistas y su público, fueron convidados con buenas cantidades de alcohol, lo cual hizo que la tarde transcurriera amena e incluso eufórica. Los clientes se animaban a preguntarnos sobre las intenciones de nuestro evento y sobre el sentido de cada pieza en particular, al tiempo que los artistas y su público conversaban con Viviana acerca de su show o con el dueño del local acerca de la decoración y de sus otros locales.

3.2 El valor de lo no institucional.

Escogí el evento que acabo de describir como ejemplo para hablar del primer elemento clave del proyecto Sábados: el lugar donde se desarrolla. El hecho de escoger un espacio determinado para presentar una o varias piezas de arte implica una decisión muy importante, pues finalmente el interés más básico y primordial de las artes visuales es espacial, un arte para verse (a diferencia de la música o la cocina) debe tener una relación especial con sus espacios internos (con esto me refiero a la composición de la pieza) y también con el espacio que ocupa o que lo circunda, su propio contexto (dentro de esta categoría podríamos incluir al marco de una pintura, a la base de una escultura, y por supuesto a las galerías, museos y espacios en general donde se emplaza una obra).

Un espacio específico tiene cualidades que determinan la lectura que damos a todo aquello que está contenido en él. No solamente por sus características físicas, como las dimensiones o la intensidad de la luz que lo ilumina, sino también por las dinámicas que ahí se llevan a cabo y las cargas simbólicas del sitio, que aún invisibles tiñen todo aquello que sucede y se muestra en él. Por ejemplo, un museo está diseñado por un especialista que decide el color de los muros, la altura de las lámparas, la dirección de las ventanas o las dimensiones de cada sala, consciente de que el conjunto de estos elementos del espacio afectarán a las piezas contenidas en él y a la visión que el público obtenga de ellas. La escuela alemana de principios de siglo *Bauhaus*, desarrolló una investigación exhaustiva sobre éste fenómeno, proponiendo incluso que las salas de los museos estuviesen diseñadas a partir de haber decidido qué piezas de arte específicas se iban a colocar en ellas, para decidir si se hacía un recoveco en un muro, el color del muro (que incluso podía llegar a tener un distinto tono según la altura, considerando el sitio preciso donde se colgaría un cuadro). En cuanto a la edificación de un museo, además de necesitar de la concepción arquitectónica, normalmente también existen equipos de especialistas que diseñan el perfil de éste. Esto implica tomar decisiones como de que el espacio se dedicará únicamente a cierto tipo de exhibiciones, y si es que éstas irán acompañadas de textos críticos que orientarán al público de alguna manera, o si se mostrará material documental relacionado con la producción de las piezas.

Por esta y otras razones, el museo como institución repercute de manera definitiva en la forma que el público percibe los fenómenos artísticos. Basta mencionar que el individuo común no tiene ni la información, ni los instrumentos para acercarse por su cuenta a las manifestaciones artísticas emergentes. Es así que la responsabilidad de las instituciones encargadas de difundir la cultura es doblemente importante ya que funge no solo como promotor, si no como único órgano educador en la formación del criterio "artístico". La selección de obra que tendrá el privilegio de ser mostrada en espacios institucionales (me refiero a museos, galerías y centros culturales en general) afectará de manera definitiva a la cultura colectiva así como definirá las tendencias que los creadores jóvenes seguirán. Antes de que una obra, un artista, o una generación de creadores pueda ocupar los espacios institucionales, hay que recorrer un sinuoso camino que podemos llamar proceso de legitimación.

El museo como institución es entonces un instrumento de legitimación, una plataforma de validación, difusión y promoción, al que pocos acceden, pues su propia

naturaleza no permite la entrada a productos provenientes de la periferia. Es un filtro que en realidad atiende más a valores comerciales, sociales o políticos, que a valores estéticos, y que permite la entrada sólo a aquellos artistas que encajan en las formas aceptadas por este sistema. Otro factor de hermetismo, reside en la falta de disposición o capacidad de los representantes de la institución para seleccionar obra de creadores emergentes. Una de las herramientas más importantes de la institución es el proceso de homogeneización del discurso, por lo que el artista que trascienda su condición periférica tendrá que ser capaz de adaptar su obra al formato institucional.

Esta es la faceta de la relación entre artistas e instituciones que presenta mas problemática y es sin duda la que deja ver las contradicciones inherentes a la "Institucionalización" de la cultura. Para el artista, la institucionalización representa una serie de requerimientos y repercusiones que en la mayoría de los casos comprometen su trabajo. Sin importar sus buenas intenciones las instituciones por autonomasia son órganos de selección y sus procesos, a pesar de estar normados, no pueden evitar su subjetividad al momento de la elección. Esta relatividad en cuanto a los valores intrínsecos de las obras artísticas permite una amplia gama de disgresión cuando se discute el valor de las obras. La trayectoria de un artista, al igual que las relaciones públicas y sus actividades sociales se convierten al momento de la selección en valores tan importantes como la obra misma. Por último, cabe mencionar que los filtros institucionales no solamente son elitistas en cuanto a las ideas y a la manera en que se presentan éstas para que sean aptas a la política que domina al sistema cultural en el poder, sino también en el momento de seleccionar al tipo de audiencia que desean atraer. Los horarios, los costos y la ubicación de un espacio de exhibición son condiciones que limitan de forma definitiva el acceso de la colectividad a la producción cultural institucionalizada.

3.3 Arte en el espacio público

Como mencioné en la sección anterior, el contexto de una pieza de arte es una parte fundamental de ésta, es un complemento físico y simbólico del que el artista debe estar consciente en el momento de su concepción. A continuación desarrollo una aproximación a este problema desde un punto de vista más centrado en la teoría del arte y de la relación del individuo social con fenómenos espaciales, basada en tres conceptos: arte in situ y espacio público.

Arte in situ

El concepto de arte para sitio específico es más antiguo y ha tenido una relación con la academia más estrecha de lo que creemos. La escultura, desde el principio en la historia del arte occidental, estuvo entremezclada con el concepto *monumento*, que implica la celebración de un hecho histórico en un lugar simbólico:

Parece que la lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado y uso de ese lugar. La estatua ecuestre de Marco Aurelio es uno de tales monumentos, erigida en el centro del Campidoglio para representar con su presencia simbólica la relación entre la Roma antigua, imperial, y la sede del gobierno de la Roma moderna, renacentista. La estatua de Bernini La Conversión de Constantino, situada al pie de la escalera del Vaticano que conecta la basílica de San Pedro con el corazón del papado es otro de tales monumentos, un hito en un lugar concreto que señala un significado/acontecimiento específico. Dado que funcionan así en la lógica de la representación y la señalización, las esculturas son normalmente figurativas y verticales, y sus pedestales forman una parte importante de la escultura, puesto que son mediadores entre el emplazamiento verdadero y el signo representacional. (21)

En este sentido, la escultura-monumento tenía una relación funcional con el espacio. Después cambio esta relación a partir de la separación ente los conceptos escultura y monumento. En el momento en que la relación de una pieza con el sitio que se encuentra dejó de estar subordinada a la simbolización de momentos históricas, se abrió un abanico mucho más amplio en el sentido de los elementos significativos con qué jugar. Rosalind Krauss señala que la disolución de la lógica del monumento comenzó a fines del siglo XIX y menciona el caso de dos piezas de Rodin como clave en este proceso. Se trata de *Las puertas del infierno* y la estatua de *Balzac*, ambas esculturas encargadas al artista con la intención de convertirse en monumentos para un sitio específico y ambas con un destino similar, su fracaso como señaladores pues ninguna de estas obras se encuentra ahora en su sitio original, además de que han sido reproducidas y sus distintas versiones se encuentran en museos de varios países.

(21) Rosalind Krauss, *La escultura en el campo expandido*. Tomado de la recopilación de textos de Hal Foster, "La Posmodernidad", Barcelona, Editorial Cairós, 1993, p. 63.

A partir de entonces comienza la etapa moderna donde la base de las esculturas se volvió fundamental, pues se convirtió en el *sitio* de la escultura. Despojada de su función como señalador de un lugar, la escultura sufrió una pérdida de sitio que la volvió autorreferencial y abstracción en cuanto a su relación con el espacio.

A través de su fetichización de la base, la escultura se dirige hacia abajo para absorber el pedestal en sí misma y lejos del lugar verdadero. Y a través de la representación de sus propios materiales o el proceso de su construcción, la escultura muestra su propia autonomía. (22)

Esta independencia permitió e incentivó una exploración en el sentido matérico y en el sentido tautológico de lo escultórico, pero comenzó a agotar sus propias posibilidades alrededor de los años 50's, momento en el que comenzaron a aparecer manifestaciones escultóricas que revaloraron su relación con el lugar en donde se encontraban o se *emplazaban*. Independizada de la idea del monumento, y de la base física que la sostenía, la escultura rebasó los límites conceptuales y espaciales que la enmarcaban para recorrer caminos múltiples.

En los últimos diez años una serie de cosas bastante sorprendentes han recibido el nombre de esculturas: estrechos pasillos con monitores de televisión en los extremos; grandes fotografías documentando excursiones campestres; espejos situados en ángulos extraños en habitaciones ordinarias; líneas provisionales trazadas en el suelo del desierto. (23)

Aparecieron entonces nombres para agrupar a los diferentes tipos de manifestaciones "escultóricas", o más correctamente clasificadas como "tridimensionales". Aquellas esculturas que estaban relacionadas con el espacio arquitectónico específico que las contenía se llamaron "instalaciones". Aquellas que se hacían en la naturaleza y estaban relacionadas con el paisaje que las rodeaba se llamaron "land art" o "earth works". De esta manera las piezas tridimensionales, liberadas de su función como monumentos, recuperaron su relación simbólica y material con el espacio en donde habitan, y el término *in situ* nació para referirse a ésta relación.

Espacio público

El espacio público es aquel que le pertenece al conjunto de la sociedad y que ha sido construido por ella misma. Es la consecuencia y representación de los logros y fracasos de la historia de las políticas urbanas, y de la participación de la sociedad en ellas. El espacio público, es un foro al alcance de todos, en donde ponente y audiencia gozan de una completa libertad, y cuya omnipresencia puede hacer explícito el sentido de pertenencia para quien lo transita. "La estética urbana es resultado del efecto colectivo de pequeños cambios individuales" (24), es, por lo tanto el resultado de la expresión colectiva, y puede ser leído también como un indicador de las condiciones sociales, económicas, políticas y culturales de una comunidad.

(22) *Ibid.*, p. 65.

(23) *Ibid.*, p. 59.

(24) Yona Friedman, *Estética Urbana*. Conferencia publicada en "Arte y Ciudad. Estéticas Urbanas, espacios públicos, ¿políticas para el arte público?", México, SITAC, 2004, p. 26.

La urbe es el espacio público moderno por excelencia, y representa el triunfo de la estructura económica capitalista. Dentro del espacio urbano, pueden darse distintos tipos de relación, están las relaciones que suceden de manera espontánea, o aquellas que responden a ciertas dinámicas propias del contexto en que están inscritas. Estos encuentros son el ejemplo más claro de las posibilidades que existen en la urbe como un espacio de diálogo fértil y fluido. Estos enfrentamientos cotidianos le dan al espacio urbano el potencial para detonar cambios, al tiempo que hace evidente la responsabilidad colectiva de garantizar una convivencia armoniosa. Sin embargo, actualmente existen ciertas tendencias que ponen en peligro estas cualidades del espacio urbano. Por ejemplo la idea de los centros comerciales, que buscan restringir de alguna forma el acceso a ciertas áreas públicas y al mismo tiempo tener un mayor control dentro de estos espacios. O la imposición de diseños arquitectónicos globalizados como los de las cadenas de restaurantes (McDonald's) o de tiendas de productos de oficina (Office Depot), que han sido concebidos desde y para un contexto específico, y cuya estética estandarizada rompe con la de la mayoría de los lugares ajenos a ese contexto en donde fue creada:

Muchos de los diseños arquitectónicos de los edificios que las representan (a las empresas comerciales internacionales) alrededor del mundo se deciden en lugares muy lejanos a las ciudades en donde se construyen y se repiten de manera indefinida, lo que provoca una alteración de los contextos urbanos y la pérdida de identidad de muchas ciudades. (25)

En el caso de la ciudad de México existen problemas quizá más urgentes de ser tomados en consideración. El crecimiento acelerado de nuestra ciudad, se ha reflejado en la falta de planeación urbana y por lo tanto en el malfuncionamiento de muchos sistemas y en la inseguridad que estas fallas provocan. Estos problemas son parte del conjunto de hechos que conforman la estética de nuestra urbe, y por cierto, curiosamente el caos e impredecibilidad de la ciudad de México ha resultado muy atractiva para un gran número de artistas extranjeros y para los críticos y curadores contemporáneos que han volteado su mirada hacia la producción artística local. Quizá debido a este sinnúmero de problemas urbanos el arte público tiene una importante tradición en la ciudad de México. Desde el muralismo encabezado por Siqueiros, Orozco y Rivera, pasando por otros proyectos subsidiados como la Ruta de la Amistad y el Espacio Escultórico de la Universidad Nacional (UNAM), hasta llegar a las exposiciones que se organizan sobre la avenida Reforma, podemos encontrar muchísimos casos de artistas que han trabajado en el espacio público. El arte público es aquel que utiliza al espacio público como materia prima y/o como interlocutor de un diálogo, y tiene la capacidad de activar o reactivar ciertas dinámicas sociales dentro de él. El artista que trabaja en el espacio público debe ser consciente y hacerse responsable de lo que implica exponerse y provocar el diálogo con la colectividad dueña de ese espacio. Debe tomar en cuenta que tiene la posibilidad, y además que con esta decisión expresa un interés, por la búsqueda de un papel más activo en la sociedad, es el deseo de un diálogo con su contexto presente.

(25) José Luis Cortés Delgado. *Ibid.*, p. 29.

4. CAPITULO IV TRABAJAMOS CON UNREACHED PEOPLE.

4.1 Evento 7: Oficinas de DaimlerChrysler Services en Santa Fé.

Las oficinas del corporativo trasnacional fueron un sitio difícil y a la vez muy significativo para el grupo de artistas que colaboraron en el evento. En primer lugar, implicó adaptarnos a las dinámicas internas de la comunidad local (o sea los trabajadores que asisten al lugar cotidianamente), y una de las consecuencias a este hecho fue que el evento no pudo ser realizado en sábado, pues los empleados de las oficinas se hubieran rehusado a participar o asistir en un día libre. En segundo lugar, el edificio se encuentra en una zona bastante alejada del centro de la ciudad, por lo que las visitas previas al evento por parte de los artistas, así como el traslado de nuestro público habitual para el día del evento fue más complicado que de costumbre. Sin embargo, el hecho de irrumpir en una cotidianeidad tan controlada fue una experiencia muy interesante para los artistas y para gran parte del personal de la empresa, y afortunadamente tanto empleados como nuestro público habitual asistieron al evento. La idea de sitio específico implicaba involucrar al lugar no sólo como uno con arquitectura y diseño interior particulares, sino como espacio de trabajo, como contenedor de relaciones laborales y personales; como representativo de la cultura capitalista, que sabe organizar lo público, lo privado, el control y la libertad en función de la productividad y eficacia de una empresa. Tanto artistas como público estaban fuertemente impresionados por el ambiente que percibieron en el lugar, que de pronto gris y de pronto tapizado de frases motivacionales, refleja de manera clara la cotidianeidad laboral y social que se vive trabajando dentro de la empresa. Otro de los intereses era producir un encuentro entre dos comunidades tan alejadas como son la del arte y la del mundo corporativo. Aún cuando las corporaciones suelen poseer algunas de las más grandes colecciones de arte (que regularmente exhiben en sus propias oficinas, y en el mejor de los casos en museos a manera de préstamo) su personal normalmente no está en contacto con los artistas, curadores y demás involucrados en la producción cultural. Así como tampoco los artistas conocen de cerca el modo de trabajo ni los intereses personales de la comunidad corporativa. El personal de las oficinas reaccionó a veces con repudio y a veces con interés por el trabajo que estuvimos realizando en sus instalaciones, incluso muchos de los empleados colaboraron con los artistas que así lo solicitaron. Pero en otros casos el enfrentamiento resultó conflictivo, al punto de que la exposición no fue autorizada para permanecer instalada durante el mes que habíamos planeado, además de que una de las piezas no pudo ser montada por “razones de seguridad”.

Las piezas que se presentaron fueron las siguientes:



Rollos Primavera, Cacahuates Japoneses (LA-MX)

Este colectivo (integrado por Ichirio Irie y Aska Iida) estuvo a cargo de preparar la comida para el evento, la cual fue un elemento fundamental en la narrativa de su pieza. El performance se componía de dos actores principales: un par de personajes que ofrecían a los asistentes unas charolas con rollitos estilo japonés de distintos sabores para degustar durante su visita al edificio, y por el otro lado, un monitor que mostraba un video de los cocineros tomando de un basurero el material para los rollitos. Las partes del performance se encontraban en lugares distintos, de tal modo que la gente descubriera el video después de haber ingerido unos cuantos sabrosos rollitos primavera.



Sin título, Danny Habib (MX)

Danny presentó una serie de dibujos sobre papel membretado enmarcados en los muros del área de fotocopias. Los dibujos estaban hechos a base de tinta china y a manera de *roscharchs*, dibujos simétricos que utilizan los psicólogos para realizar un tipo de análisis sobre sus pacientes. Cada uno de los títulos fue sugerido por uno de los empleados, a los que Danny aplicaba una especie de prueba *roscharch* para que con la primera idea que les venía a la mente pusieran título a los dibujos.



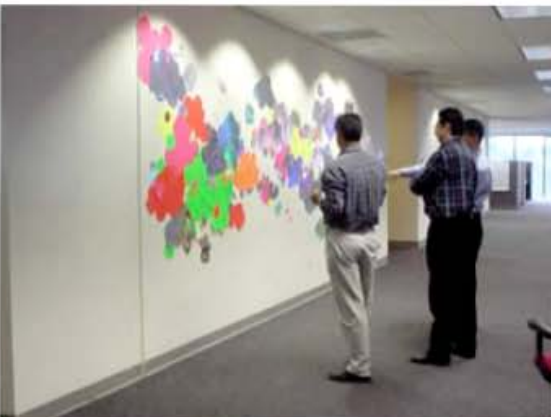
Uniforme, Diana Córdoba (MX)/Perla Montelongo (MX)

Esta pieza consistió en elaborar una decoración muestra colocando diferentes objetos (plantas, un tapete, un colchón para silla, etc) en uno de los cubículos, y posteriormente fotografiar cada uno de los elementos impuestos. Se colocaron las series de las fotografías de los objetos en varios de los cubículos, en el lugar exacto en que el objeto representado se encontraba en la decoración muestra del primer cubículo.



Post-it, Dulce Chacón (MX)

La artista pidió la colaboración de más de una decena de empleados para la realización de su pieza. Entregó a cada uno un bloq de hojas autoadheribles post-it y les pidió que dibujaran en este un edificio. Posteriormente colocó todos los dibujos que le fueron entregados en uno de los ventanales de las oficinas, que justamente daba a un paisaje poblado de edificios. El resultado era una imagen geométrica con cierto orden y repetitiva, que no rompía con la cotidianidad del lugar, pues los bloqs de post-it son bastante utilizados en estos espacios.



Nubes, Gabriela Galván (MX)

Esta artista ensambló una especie de mural con figuras de papel de colores fosforescentes y tornasol sostenidos por medio de alfileres. El paisaje, que representaba un cielo nublado, se podía ver por encima de muchos de los cubículos, pues se encontraba en una de las paredes centrales de las oficinas.



El mundo es cascada de colores, GLMutante (MX)

Pensando en el pasado del terreno donde el edificio corporativo se eleva, el colectivo propuso la instalación de un fotomural compuesto de la repetición de una imagen de aproximadamente 12 x 8 cm: un basurero. La imagen era monótona y limpia a lo lejos, aunque se componía de una multitud de fotografías que mostraban una situación caótica y sucia, de manera análoga a el hecho de que el renovado barrio Santa Fé, limpio y gris, sepultó a los coloridos y problemáticos basureros de la ciudad.



Arte para todos y todos para el arte, Katri Walker (UK)

Katrin extendió una convocatoria al personal de DaimlerChrysler para que participara en una exposición paralela a nuestro evento. Fungió a manera de curadora y presentó los trabajos que los empleados le presentaron en uno de los cubículos que se encontraba vacío.



Acreditado, María Alós (MX) y Nicolás Estévez (COL)

Este dúo de artistas solicitó a DaimlerChrysler Services una lista del personal que en ese momento laboraba en la empresa. Su pieza consistió en reorganizar los nombres ignorando su jerarquía o antigüedad en la empresa, el criterio de ordenamiento era simplemente la longitud del nombre del empleado. Los artistas colocaron la sucesión de nombres en uno de los ventanales de las oficinas, y los empleados hacían bromas de doble sentido mientras se ubicaban en la lista y comparaban la longitud de sus... nombres.



40 horas de trabajo, Richard Wearn (NZ)

Este artista desarrolló dos proyectos a los que, de manera deliberada, dedicó exactamente la misma cantidad de tiempo: 40 horas para a uno. La primera idea fue sustituir de manera gratuita en sus labores a uno de los empleados, regalándole así una semana de vacaciones. La empresa no permitió la salida de ningún trabajador, por lo que el proyecto quedó en laborar para la trasnacional de manera voluntaria, haciendo registros fotográficos de los momentos significativos del día: la hora del café y el almuerzo. El día del evento presentó estas fotografías al lado de los documentos oficiales que permitían su contratación como voluntario.

El segundo proyecto fueron 4 esculturas hechas con materiales de oficina (papel, pegamento, etc) y acerca del trabajo de oficina. Dedicó a cada una 10 horas de trabajo, igualando así la cantidad de 40 horas que laboró durante su semana de voluntario.



Sin título, Sal Ricarde (MX)

Este artista presentó una colección de videos de capacitación utilizados por diferentes empresas japonesas para instruir a sus empleados en las labores y costumbres de la compañía.



Sin título, Yoshúa Okón (MX)

El primer paso fue pedir la colaboración del personal de la empresa para posar en las fotografías que posteriormente serían colocadas en la exhibición. La idea era recrear una escena ficticia en la que los empleados hacían cosas prohibidas por debajo de sus escritorios. Las tomas se hicieron desde abajo hacia un escenario montado sobre vidrio, con la intención de crear el efecto de que uno está mirando a través del techo lo que hacen las personas del piso de arriba. Muchas de las situaciones (un felatio, un bebedor de cerveza en vaso de café, una chica pintándose las uñas) fueron sugeridas por el personal de la empresa, y las fotografías impresas sobre papel translúcido fueron colocadas sobre las lámparas del techo a manera de caja de luz.

4.2 Estética Relacional.

La teoría de la estética relacional fue desarrollada por el teórico francés Nicolás Bourriaud en el libro que lleva ese mismo término por título, en el que analiza las tendencias del arte contemporáneo desarrolladas por ciertos artistas durante la década de los noventa. Entre los proyectos que menciona el autor en su libro está el trabajo del artista Rirkrit Tiravanija o el de Gabriel Orozco. A continuación expongo un análisis del proyecto de *Bordermates* desde este punto de vista, basado en mi interpretación de un fragmento de este libro (anexo la traducción del fragmento al final de esta tesis).

Como comento en el planteamiento conceptual de Sábados, el evento de arte puede ser visto como un evento social pues no funciona de la misma manera que una visita privada a un museo, es un momento en el que una gran cantidad de asistentes conviven rodeados y con la excusa de una exhibición de arte. Esta “excusa” constituye un ambiente particular según el conjunto de piezas presentadas, el sitio en que se encuentra, los individuos que asisten, las bebidas y la comida que se sirve. Las personas reaccionamos a estos estímulos, no nos comportamos de la misma manera en una exhibición de pintura que en la presentación de un *performance* interactivo o una instalación monumental.

Según Nicolás Bourriaud:

Pongámoslo de otra manera, el papel de las obras de arte ya no es formar realidades imaginarias y utópicas, sino ser de hecho formas de vida y modelos de acción dentro la realidad existente, cualquiera que sea la escala elegida por el artista. (26)

Con esta frase yo entiendo que se refiere a las manifestaciones artísticas que se han alejado de las formas narrativas o de las aproximaciones formales a problemas estéticos. Éstas últimas, finalmente viven en una especie de aislamiento con respecto al mundo humano, se constituyen en objetos estáticos que no se integran de modo activo a ninguna dinámica política o social. Se convierten en muchos casos incluso en meros productos de intercambio comercial. La intención de las nuevas obras de arte de las que habla este autor pretenden justamente evadir esa vida estática y relacionarse con su público y su contexto en general.

Hablé ya del concepto de obra *in situ* o de sitio específico, que es aquella que está consciente y pretende establecer un diálogo con su propio contexto, o sea el sitio en que se emplaza. Me atrevo a decir entonces que existen también obras de público específico, y son aquellas que están conscientes y pretenden establecer un diálogo con su propio público, o sea los individuos que las experimentan y pueden llegar a retroalimentarse a través de la apreciación que de

(26) Nicolas Bourriaud, *La Estética Relacional*. París, Les presses du reel, Dijon 1998. Tomado de www.dynamitefamily.com/charlie/os_readings/relationalaesthetics.pdf, p. 3.

ellas tengan. Es lógico que si la obra puede establecer una relación con su contexto puede hacerlo también con su público, y al mismo tiempo el público de la obra se relaciona también con el contexto en que esta se presenta, formándose así una especie de dinámica triangular en la que participan la pieza, el individuo y el contexto, que se enfrentan en el momento en que el arte está siendo observado por el espectador.

El arte siempre ha sido relacional en algún sentido, pues “es un factor de sociabilidad y un principio fundador de diálogo”, los encuentros implican en sí mismos un intercambio. El árbol que se cae no es lo mismo si no está aquel que lo escucha, y aquel que escucha no sería lo mismo sin un árbol que se cae; y el contexto en que este intercambio sucede afecta de manera definitiva a la naturaleza del encuentro, así como él mismo se convierte en otra cosa en el momento en que este acto está sucediendo en él. La estética relacional es entonces aquella propia de un arte enfocado en esta dinámica de relaciones, un arte que trabaja con estas relaciones como materia prima y como interlocutor. No está demás considerar que esta aproximación tiene un carácter más bien temporal, así como algunas manifestaciones anteriores giraban alrededor de intereses espaciales. La concepción moderna del arte creía en la transformación del mundo real a través la producción de expresiones fantásticas que funcionan como alternativas simbólicas. La obra de arte suponía provocar en el espectador el deseo de una vida mejor a través de mostrarle mundos imaginarios ideales, que pudieran constituirse como inspiración y como meta para las sociedades. En este sentido, el arte relacional tiene una aproximación distinta al deseo de influir en el curso de la historia:

Esta “oportunidad” puede resumirse en unas pocas palabras: aprender a habitar el mundo de una mejor manera... (27)

En el caso de Sábados como proyecto con un aspecto relacional fundamental, cada evento puede representar una oportunidad para que tanto la audiencia como los artistas experimenten una forma real y a la vez idealista de habitar el mundo. Esta forma es una que se relaciona con las situaciones cotidianas de una forma creativa y constructiva, que desea acercarse a realidades diversas y vivirlas como propias, que constituye un momento único en el que distintas comunidades se encuentran con la posibilidad de convivir y de presenciar manifestaciones artísticas diseñadas para este espacio y este tiempo específico, por lo cual quizá resulten más accesibles en algún sentido para cualquier tipo de público. Ciertamente, las condiciones que elegimos para realizar los eventos no sólo son propicias para que esto suceda, sino que son casi determinantes para la forma en que los individuos se involucran ellos. Los Sábados son una forma de vida en la que la manifestaciones creativas, la satisfacción del individuo (metaforizada e inducida por el elemento comida y bebida), la convivencia entre comunidades que se retroalimentan, se llevan a cabo en un modo simbólico y real a la vez.

(27) *Idem.*

4.3 Entrevista con Rirkrit Tiravanija

Este artista nacido en Buenos Aires, criado en Canadá y Tailandia, y actualmente radicado entre Nueva York, Berlín y Tailandia, basa su trabajo en la interacción y la comunicación. Uno de sus primeros proyectos consistió en trasladar los muebles de la oficina de una galería al espacio de exhibición de esta misma, al mismo tiempo que instaló una cocina provisoria donde preparaba platillos tailandeses que ofrecía al público, invitándolo así a sentarse y convivir dentro de la galería de arte. Este tipo de situaciones construidas para provocar la interacción entre individuos, han sido analizadas en el inciso anterior, a partir de la teoría de la estética relacional desarrollada por el crítico francés Nicolás Bourriaud, una visión sobre lo que él considera una tendencia fuerte en el arte contemporáneo a partir de la década de los noventa. El trabajo de *Bordermates* está fuertemente influenciado por estas ideas, donde la convivencia entre individuos dentro del contexto del arte se convierte en la “escultura” a moldear, la experiencia estética a producir.

Paulina Lasa: “Considerando la importancia del aspecto relacional en tu trabajo, que es, la forma en que tu audiencia/invitados interactúan con los objetos, con la comida que preparas para ellos, con el ambiente que diseñas, contigo y entre ellos mismos: ¿por qué la documentación o las reliquias de estos encuentros/reuniones no parecen ser *tan* importantes en tu trabajo?”

Rirkrit Tiravanija: “De cierta forma yo evado intencionalmente la documentación al igual que evado, en la medida de mis posibilidades, dejar reliquias. Porque esa es una de las cosas que encuentro problemática en los trabajos por ejemplo de Fluxus o de Beuys, que yo realmente disfruto. Lo encuentro problemático en términos de lo que ellos han hecho, en el sentido de que la discusión ha sido siempre alrededor de la transgresión de las estructuras del arte hacia la vida. Yo creo que uno de los fracasos de esta idea está en el hecho de que se dejaron demasiadas cosas atrás para ser convertidas en arte. Y no estoy diciendo que yo sea de hecho exitoso al respecto, pero sí entiendo esta condición y la veo como uno de los grandes problemas. El efecto posterior, o las marcas dejadas atrás, que en el arte del *performance* son principalmente fotografías o ahora seguramente serán películas o grabaciones en video, y los objetos que permanecen. Yo quiero enfocarme a la actividad, y para conservar esto necesito eliminar las cosas que son externas a la actividad. Recientemente hubo una discusión acerca de esto en el museo Guggenheim, acerca de, diciéndolo de una manera chistosa, la re-realización de la actividad y de si es significativa o si cambia las cosas, y de cómo reconsiderar algo que sucedió hace 10 años para ser re-hecho. Creo que esto es interesante en el sentido de que cuando haces tu trabajo tú estás completamente enfocado en una estructura contextual. Cuando pienso en lo que estoy haciendo pienso en un lugar específico, y lo que pongo en esto tiene una relación con el dónde se está haciendo y por qué se está haciendo. Entonces si lo mueves de México a Nueva Cork tienes que pensar en cómo se desvía. Puede significar un problema pero por otro lado es un problema interesante en el sentido de que es posible y puede funcionar de alguna manera”.

RT: “Sí, se convierte en otra cosa, la lectura de la audiencia es muy diferente pero puede seguir funcionando. Es interesante el cambio y cómo te sientes con ese cambio o cómo haces aparente que el cambio está sucediendo. Yo sería muy consciente de imprimir este hecho. El otro tipo de problema externo para esto, es que existe un mercado alrededor de él y eso es algo que no puedes eliminar, pero si eres crítico de esta estructura tienes que encontrar una manera de imprimir el hecho de la comodificación de lo que haces. Todo puede ser comodificado, aún cuando no hiciera ningún trabajo, si sólo caminara por ahí, habría alguna manera para comodificar eso”.



Rirkrit Tiravanija, Sin título (*Manifestación No.3*), 2001.
Instalación. Furgoneta, diversos utensilios, 8 monitores.

PL: “¿Cómo manejas el aspecto relacional, tomando en cuenta que la mayoría de tus eventos/exposiciones suceden en museos, galerías e instituciones especializadas en arte contemporáneo, donde la audiencia se compone de una comunidad relativamente homogénea?”.

RT: “Creo que ese es un problema casi en todos lados, si vas a hacer algo en Nueva York es obvio, pero es diferente si quieres hacer algo en México. Conozco a la audiencia de Nueva York, pero en México, aún cuando se trate de una audiencia particular, sigue siendo diferente. Es algo que se refiere a la condición de las artes visuales, somos un aspecto pequeño en uno más grande que es la producción cultural. Entonces tienes que operar dentro de esto, pero también tienes que estar consciente y encontrar maneras de operar fuera de él. Creo que la pregunta es como de suma y resta. O sea, por supuesto que sé que hay 500 personas que siempre están ahí pero también hay 20 personas externas a ese grupo. Por mi experiencia sé que si tienes una exposición en el MoMA estará la gente que va a este museo porque está interesada en ver arte, pero también sé que habrá gente que normalmente no va a este museo, que están ahí porque son de otros lados y vienen porque son turistas. Entonces hay una posibilidad. Tenemos que saber que estamos tratando con los 500 pero definitivamente siempre habrá los otros 20 que entran y ahí hay una posibilidad”.

PL: “¿Cómo esperas que sea la interacción del público entre sí, contigo y con tu

RT: “Bueno, siempre está la condición de un marco hecho. En ese sentido es particular pero hay que tratar de mantenerlo abierto. Soy consciente y definitivamente no quiero decirle a la gente lo que tiene que hacer, pero sí construyo cierta estructura por la cual tienen que decidir y en esa decisión quizá hay algo que pueden entender. En ambos sentidos, si deciden entrar o si deciden negarse, creo que hay algún tipo de significado al que pueden llegar. Quiero decir que no está abierto al grado de que puedas salir sin alguna conclusión. Puedes no aceptarlo pero aún así tienes que lidiar con eso. Y creo que esta pregunta vuelve a la idea de la gente que ya sabe con lo que está lidiando y la gente que no lo sabe. Creo que es muy importante, al menos para mí, entender las posibilidades de la audiencia y las posibilidades de la interacción. No espero nada pero siempre me anticipo de alguna manera. Mi anticipación está construida a partir de diferentes experiencias, y a partir de éstas puedo saber de alguna manera cómo va a reaccionar la gente a la situación. Y trato de anticiparme construyendo ciertas estructuras que puedan dar un giro a esto. Me gustaría pensar que lo que hago es más complejo”.



Ririkrit Tiravanija, Exhibition View, Secession 2002.

PL: “Eres conocido como un nómada internacional, y tu trabajo como uno para el que los viajes y la idea de movimiento es central. ¿Crees que estas ideas se ven reflejadas en cambios a la manera en que has abordado tu trabajo a lo largo de los años?”.

RT: “Es chistoso porque estaba hablando con alguien acerca de esto hoy, acerca de cómo yo crecí de un arte conceptual de los 60s y 70s en el que hacer arte era siempre sobre lo inmaterial, sobre las ideas. Y claro que cuando solo trabajas con ideas es básicamente el contexto con lo que tienes que trabajar. Entonces necesitas ir a donde tienes que hacer tu trabajo, que es el contexto, y necesitas encontrar una manera de lidiar con él, de responder a él, de reaccionar y anticiparte a él. Esa es la manera en que yo crecí pensando. No soy un artista de estudio, alguien que trabaja en un cuarto y luego saca algo del cuarto y lo pone en un espacio no importa cual sea. Yo trabajo principalmente fuera del cuarto, fuera del estudio, y ese afuera puede ser Nueva York o... tú sabes, el mundo. No es que yo pensara que tenía que ir a todos lados para hacerlo, pero sí es importante para mí entender el lugar a donde el trabajo irá y estará. De alguna manera, en vez de gastar dinero haciéndolo, gastas el

escondida porque la esfera del arte se ha abierto mucho más. Ahora no sólo es Nueva York y París, ahora es Nueva York, México... La generación nueva va a Sudáfrica, a Corea, estos lugares se han abierto y han construido una estructura para que esto suceda. Pienso que ésta es la condición de lo contemporáneo. Vamos a donde hay que sembrar el árbol y recoger los frutos. Pero también pienso que es una condición de la existencia, o sea, si eres un banquero o si eres un barrendero, vas a donde hay trabajo. Y no siempre es un lugar realmente abierto, pero creo que eso es parte de la transgresión, el ir a un lugar a donde normalmente no vas”.

PL: Una última pregunta. ¿Cuáles son tus proyectos futuros y dónde vas a vivir?

RT: “Ja ja ja! Bueno, creo que voy a Tailandia, y en relación a la última pregunta, pues las cosas se han abierto tanto... Y en realidad siempre ha sido así, no es nada nuevo, lo dije refiriéndome a las últimas formas del arte pero no es algo nuevo el que un artista trate de encontrar su espacio en cierto momento. Gaugin estaba en París y luego necesitó irse. Es un espacio mental, en algún punto necesitas tomar cierta distancia, no tanto para ver atrás sino para avanzar. Para tener tu propio tiempo y tu propia velocidad. Porque puedes entrar demasiado en este psico... lo que sea que es en lo que todo el mundo está. Eso es algo que todos los artistas han hecho, trabajaban en los centros y luego se fueron de ahí. O sea, ahora puedes ver a Bruce Nauman montando su caballo en Nuevo México o donde sea que esté. Sigues en el diálogo pero ahora lo haces en tus propios términos, hablas cuando necesitas hacerlo y idealmente tendrás algo que decir y la gente escuchará. Para mí es así. Mi próximo proyecto es ir a pescar, pero siempre estás trabajando, aún cuando estás pescando. Yo no quiero convertirlo todo en arte, pero obviamente habrá una lectura en ello. Hablando por alguien que siempre está pensando: tienes que dejar de hacer arte, sabes, jeje”.



Ririkrit Tiravanija, Exhibition View, Secession 2002.

5. CAPITULO V *WE SHARE EL ACTO DE COMER.*

5.1 Evento 6: Estacionamiento público en el Centro Histórico.

Este local fue sugerido por Kelly, puesto que las ventanas de la estancia de su departamento en un cuarto piso dan a dicho estacionamiento. Durante el día ella puede observar todos los movimientos de los encargados del local, pues los cajones para los coches se encuentran en lo que vendría siendo el techo del edificio, que se encuentra al descubierto. Rodeando a la esquina del estacionamiento hay decenas de departamentos y unos cuantos cuartos de hotel en la parte posterior de este. Esta “geografía” hacía interesante las vistas que podíamos tener de las piezas que colocásemos en el área, al mismo tiempo que teníamos un posible público que nos podía observar desde la comodidad e intimidad de su casa.



Horas con la hora, Douglas Rodrigo Rada (BOL).

Douglas realizó un ejercicio parecido al que había hecho con anterioridad en otros sitios, y consistió en lo siguiente: a las 7pm en punto comenzó un recorrido planeado para durar una hora exacta, partiendo y finalizando en la entrada del estacionamiento. Durante esta hora, Douglas recorre las calles cercanas al

local preguntando la hora a cada persona que se atraviesa en su camino. Con una cámara escondida en la camisa que lleva en el brazo derecho, Douglas registra esta obsesiva actividad, y presenta el día del evento, el video que dura una hora, a la misma hora en que fue realizado, es decir de 7 a 8pm. Es un ejercicio no sólo de sitio específico sino de tiempo específico, en el que se hace literal la relatividad del tiempo (cada transeúnte tiene un ajuste distinto en su reloj) al tiempo que se muestra la actitud de la gente hacia Douglas, un desconocido extraño y un poco neurótico (algunas de las personas reaccionan de manera agresiva incluso).



Inflables, Eric Meyenberg (MX).

Las figuras inflables que éste artista había construido con anterioridad, a partir del material que se utiliza para hacer los manteles de los comederos populares, fueron adaptados a la locación del evento. Se colocaron dentro de un automóvil, desparramándose hacia el exterior por falta de espacio. De hecho el tamaño total de sus figuras casi duplicaban el tamaño del automóvil que utilizó.



Sin título, Gabriel Acevedo V. (PER).

El proyecto de este artista consistió en representar la grabación de un cortometraje. El artista escribió un pequeño guión, consiguió un par de actores, cámara de video, monitor y realizó una serie de efectos de humo representando un incendio desde una ventana de uno de los edificios vecinos. Fue una especie de acto performático en el que él mismo jugaba el papel de un director de cine.



Un recorrido sin moverse, Isham Randolph (EU) / René Peñaloza (MX).

Estos dos colaboradores generalmente se desempeñan en el campo de la cinematografía. Su idea fue generar un paseo en el que el espectador/transeúnte permaneciera estático mientras, en el parabrisas de un automóvil se proyectaba un recorrido turístico grabado en las calles del Centro Histórico,, invirtiendo así el rol del transeúnte y lo transitado. El resultado fue una especie de auto-cinema también invertido, en el que la película-paseo, grabada desde el interior de un auto se proyectaba sobre el parabrisas de otro, y el público-turista miraba las imágenes desde el exterior de éste.



El carnicero y el hada, Joaquín Segura (MX) / Mauricio Limón (MX).

Un Grand Marquis blanco de la década de los 80 era parte central de la escenografía que estos artistas crearon para realizar en vivo de una sesión fotográfica. La escena: un carnicero (representado por un carnicero de profesión) y un muchacho afeminado vestido de hada. El coche blanco bañado de sangre iluminado por potentes faros para cine, mientras el carnicero y el hada posaban alrededor de él para las cámaras actuando, el primero como verdugo y el segundo como víctima del gran cuchillo de aquél.



Tiro al blanco, Máximo González (ARG).

El artista organizó un juego de puntería en un puesto que llenó con globos cuyos colores formaban la imagen de la bandera estadounidense.



Rancho Chamaco, Renato Ornelas (MX).

Renato fue el artista designado para encargarse de la alimentación de los asistentes y decidió hacer de su actividad una de las piezas de la exhibición. Nombró a su puesto de tacos *Rancho Chamaco* en honor a su mascota, un perro xolozcuintle de esos que nuestros antepasados criaban para comer. Renato ofrecía al público una dosis de taco de xolozcuintle, y la imagen de su perro y otros de la misma raza jugando en un paisaje fantástico, cubrían la parte frontal del asador en el que cocinaba.



Sin título, Schirin Kretchman (ALE).

Esta artista alemana pidió a un vendedor de donas que trasladara su puesto de donas (que consiste en una vieja camioneta cuya cajuela abierta funciona como mostrador) al estacionamiento durante el evento. El público asistente compraba al vendedor sus donas, mientras éste a la vez era convidado con los tacos y las bebidas. Las coloridas donas y su vieja camioneta iluminada por un foco de 60 watts componen un espectáculo carnavalesco portátil que venía mucho al caso con algunas de las otras piezas.

Otra pieza que Schirin presentó, y que por cierto molestó a la mayoría de los asistentes por representar un acto cruel, fue el colocar a una gallina atada a una pequeña caja de cartón que suponía ser el refugio del animal junto a un montoncito de comida. La gallina “presenció” y fue parte del evento por el simple hecho de estar ahí.

5.2 La comida como elemento real y simbólico.

Como mencioné en el planteamiento del proyecto, la comida como elemento permanente en los *Sábados* apareció en principio de manera circunstancial, pues era necesario consumir lo que ofrecía a su clientela regular la fonda sede de los primeros eventos. A partir de este hecho, *Bordermates* decidió integrar los alimentos junto con la bebida a los eventos, pues proporcionaban al público una sensación de satisfacción que influía de manera positiva en el tipo de apreciación que los eventos buscaban inducir en la audiencia. Durante los eventos de arte, como inauguraciones de muestras, subastas, eventos de recaudación de fondos, al igual que en cualquier otro tipo de reunión social siempre se ofrece bebida y en algunas ocasiones también alimentos a los asistentes, pues ambos funcionan como lubricantes sociales. No hace falta hablar del efecto que las bebidas alcohólicas tienen en el ser humano para aclarar cuál es su función en los encuentros sociales. Por otro lado, la comida puede representar una fuente de satisfacción fisiológica, cuya sensación afecta también el aspecto emocional de un individuo o de una colectividad.

Además de proporcionar este efecto de satisfacción, el comer y beber se convierten durante una reunión social en una experiencia compartida. Personifican, por decirlo de alguna manera, al propósito común de ese momento, y el comportamiento de la colectividad se adecua y organiza alrededor de ese fin común. El grupo se comporta como un equipo en el que cada uno asume su papel y coopera con la causa, ya sea sirviendo la comida, organizando los instrumentos necesarios para la empresa, o simplemente esperando el momento en que todos los integrantes del grupo han sido servidos para comenzar con el siguiente paso del ritual, que es la ingestión de los alimentos. Las comidas colectivas se realizan generalmente con la intención de celebrar algún acontecimiento, ya sea un casamiento, una fiesta nacional (como el día de acción de gracias de los estadounidenses), un festejo religioso (la procesión del Niño Pa) y otro tipo de fechas comunales importantes (el Año Nuevo, el día de la Candelaria, el día de Muertos, etc). Lo cual significa que normalmente están asociadas a una serie de acuerdos comunes entre los individuos pertenecientes a una comunidad, sólo que a diferencia de las leyes o la moralidad, que representan acuerdos restrictivos, las celebraciones implican por el contrario el simple acuerdo de buscar la satisfacción del grupo. Aún cuando sí existe una cierta regulación implícita (conocer el modo adecuado de comer) en este tipo de eventos, cuya rigidez depende de cada una de las comunidades que los llevan a cabo, su objetivo primordial es el de alcanzar un estado de bienestar de modo colectivo.

Este bienestar proviene no sólo de la satisfacción fisiológica que alimentos y bebidas producen en el ser humano, sino también del gesto de generosidad que el anfitrión ha tenido con nosotros al convidarnos con el evento, además de los motivos de la celebración que alegran a la generalidad. La generosidad es otro de los principios del proyecto *Sábados*, pues creemos en la figura del artista como un ser que da, un ser que no sólo busca su propia satisfacción a través del acto creativo, sino que también toma en cuenta el efecto que su obra tendrá en aquel que la presencie. No me refiero con esto a que la obra de arte deba ser satisfactoria en el sentido complaciente o hedonista

de la palabra. Una pieza que satisface a quien la observa, produce esta sensación en el momento en que logra algún tipo de empatía, compenetración, comunicación o intercambio con su interlocutor. La información (en el sentido más abstracto y general de la palabra) que se activa en este momento, no necesariamente contiene datos placenteros, lo relativo al sufrimiento puede estar también representado en ella. Pero el hecho de ser capaz de compartir esta información con el otro produce la satisfacción de la que hablo.

Por eso concebimos al artista como alguien que da, representa a este personaje que da su propio sufrimiento o su propio placer en el acto creativo, que quizá sea liberador para él mismo y para el que comparte su experiencia a través de "mirar" su obra. Entonces la audiencia se convierte también en un ser generoso que recibe del artista y le da de sí mismo cuando logra identificarse y reconocerse a través de su arte. La comida y la bebida entonces son fuente real y simbólica de dos valores relacionados con *Sábados* y, en mi opinión personal, con el arte en general: la satisfacción y la generosidad.

5.3 El carnaval, un ritual colectivo en el espacio público.

Tomando en cuenta que los eventos que realiza *Bordermates* finalmente se pueden definir como fenómenos sociales, considero pertinente realizar una serie de analogías con un fenómeno social como el ritual del carnaval, pues si bien difieren en su intención, comparten una serie de valores que implican a la sociedad y su necesidad de agruparse para compartir códigos de conducta o gestos de afirmación en formas extra cotidianas. A partir de la referencia que hacen varios de los teóricos del *performance* como práctica artística al autor Mikhail Bakhtin, quien realizó una amplia investigación antropológica acerca de la tradición del carnaval, decidí revisar a otros autores que hablan de este mismo fenómeno social. Presento aquí un intento de definición del concepto de carnaval como ritual social, a partir de las ideas que encontré en el libro “Carnavales, malandros y héroes” del sociólogo brasileño Roberto Da Matta, al mismo tiempo que hago una analogía del carnaval y los eventos Sábados.

Los rituales implican una amplia gama de acuerdos entre los individuos pertenecientes a una comunidad específica, uno tiene que saber que está jugando y cuales son las reglas del juego para responder a esta circunstancia. Ejemplos de estos rituales podrían ser el realizar una caminata hacia la basílica de Guadalupe, la celebración en comunal del “Año nuevo” o el asistir a un estadio a apoyar al equipo con el que mejor nos identificamos. En el caso de los Sábados por ejemplo, uno sabe que se encuentra dentro del marco de una actividad artística que persigue ciertas intenciones. Ahora bien, si estos comportamientos implican cierta identidad, como la pertenencia a un grupo definido, también será un fenómeno que defina y separe a los distintos grupos sociales. El apego a ciertas creencias que moldean nuestra percepción de la vida definirá estos rituales sociales, como en el caso de dos eventos esencialmente similares. El concepto de año nuevo por ejemplo, como periodo de tiempo es similar en distintos grupos, sin embargo las connotaciones culturales cambian las formas y los tiempo en los que se da, si la celebración de año nuevo es un evento que une a quien lo celebra, al mismo tiempo este mismo evento los separa y define como diferentes a los otros (así como los chinos celebran su año nuevo en una fecha distinta a la del mundo occidental).

Existen distintas formas de rituales sociales, cada una con intenciones distintas. Los hay por ejemplo oficiales y clandestinos (la coronación de un rey o un brindis a favor de su asesinato), cotidianos o extraordinarios (la diaria colocación de la bandera en el asta del zócalo o el desfile miliar de cada año en el día del trabajo). Me interesa resaltar el carnaval como ritual de carácter festivo, utópico y despreocupado, pues son valores presentes en mi interpretación de los eventos de *Bordermates*. Uno de los elementos que claramente comparten es el hecho de que el carnaval se celebra en espacios públicos como las calles y las plazas, lugares que entendemos como posesión de la sociedad en general, de ahí que sea un lugar propicio para evitar barreras de clase. El carnaval y los Sábados funcionan como una especie de caos planeado que se desarrolla en un lugar que suele necesitar de reglas y de cierta organización. Son momentos en que cada individuo puede jugar a reinventar sus comportamientos habituales a través de un conjunto de gestos, actitudes y relaciones que se viven y se perciben como reales.

Roberto Da Matta propone que el rito en sí puede ser un instante privilegiado en el que transformamos lo particular en universal, el individuo se expresa como tal en presencia de una comunidad. Es un fenómeno de consumación de valores creados, utilizamos el rito como un elemento que nos ayuda a transmitir estos valores, e incluso para concebirlos. Dentro de los rituales sociales se pueden establecer jerarquías de clase por ejemplo. En sociedades complejas como la nuestra, abundan los rituales nacionales que ayudan a construir una identidad y un sentido de pertenencia. El ritual nacional nos ayuda a percibirnos dentro de un universo social, como parte de una totalidad organizada.

El rito es un momento privilegiado de toma de conciencia del mundo: cuando lo natural se transforma en social a través de una dramatización (una condensación de valores y circunstancias con cierto enfoque). Es una forma extraordinaria de conducta social pues pertenece a un universo situado por encima de lo cotidiano, capaz de permitir la reflexión y la alternativa al mundo real:

“Por qué el mundo brasileño no se transforma permanentemente en un carnaval? No en un desfile perpetuo, sino en un goce constante de la creatividad, del encuentro y, sobre todo, de la libertad. En mi opinión, esa es la pregunta que impone la experiencia del ritual y que, cuando se lleve a cabo, servirá para diferenciar los sistemas tradicionales, donde cada cosa tiene su lugar y el todo predomina sobre las partes, y los sistemas modernos están en constante modificación. Así, hay en el ritual la sugerencia de que el momento extraordinario puede continuar, ya no como un rito –que tiene su hora marcada- sino como algo extraordinario de mayor duración: como una revuelta (contra alguien) o una revolución (cuando el mundo permanece modificado por largo tiempo). Entonces el rito es el vehículo de la permanencia y el cambio, del retorno al orden o de la creación de un nuevo orden, una nueva alternativa.” (28)

Dentro de los rituales colectivos, la sociedad tiene acceso a experimentar visiones alternativas de ella misma, se pueden manifestar formas de relación y valores antes no concebidos, de ahí que el carnaval pueda entenderse como una forma generadora de cambios. El por qué el mundo no se transforma en un permanente carnaval, es una pregunta que nos hacemos como una utopía más, pues las formas de relación carnavalescas no toman en cuenta intereses económicos o políticos que acaban por disolverse entre disfraces y juegos. Un mundo carnavalesco sólo podría ser posible si las excepciones sociales y de relación que se dan en el carnaval fueran aceptadas. En el carnaval dejamos a un lado nuestra sociedad jerarquizada y represiva, y tenemos la oportunidad de experimentar la sociedad de una forma mas libre e individual. Los *Sábados* y los carnavales, son rituales sociales que buscan la convivencia entre distintos grupos sociales o comunidades de una forma festiva. Son eventos que proponen una liberación o alteración de los límites de conducta social establecidos, donde el individuo pueda experimentar un poco de esa libertad perdida en pos de ser parte del conjunto social. Una especie de tregua donde los códigos morales se vuelven más ligeros y relativos. Contradictoriamente, estos eventos “festivos” en su

(28) Roberto Da Matta, *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002. p. 51.

forma, refuerzan a la sociedad al transformar la percepción del individuo y darle una alternativa lúdica. Su rol social no es solo el de ser funcional, sino también el de representar a un grupo que tiene cierta identidad, así un evento que se propone como una alternativa a la cotidianidad establecida, apoya la noción de la idealización de la vida en común para el individuo.

Estos eventos comparten también la posibilidad de que las diferencias o barreras de tipo social se difuminen momentáneamente en pos de un objetivo común y mayor, que en esta ocasión sería una especie de juego. El potencial de estos eventos para lograr una interacción de grupos sociales es único, ya que ofrece un campo de acción nuevo donde los valores de reconocimiento son diferentes a los que encontramos en sociedades pragmáticas. La forma carnavalesca me parece de gran importancia como una forma alternativa de comportamiento colectivo, sobre todo, cuando entendemos que es en el carnaval donde se experimentan nuevas vías de relación social. Este tipo de fenómeno social, por supuesto, no se considera como útil dentro del modelo globalizado, ya que no provee una función pragmática, al contrario, estas formas de relación social, refuerzan la identidad del individuo y esto contradice la visión “globalizadora” donde el credo nos anuncia que el todo se debe de imponer sobre las partes.

6. CONCLUSIONES.

He tratado de construir con esta tesina un panorama amplio para el análisis del proyecto de *Bordermates*. La dirección del planteamiento va de acuerdo no tanto con las piezas específicas realizadas por los artistas para cada evento, sino más bien con el conjunto de eventos en concreto y su conceptualización. Pienso que los intereses básicos que subyacen a la producción de estas actividades son los que vale la pena tomar en consideración, por lo que fue importante encontrar sus antecedentes, desglosarlos en conceptos relativamente simples y relacionarlos con bases teóricas de distinta naturaleza, tanto de estética contemporánea como de sociología y antropología.

Es evidente que *Bordermates*, un colectivo integrado por artistas emergentes e interesado en colaborar con otros artistas también emergentes, no pretende construir discursos estéticos contundentes. Aunque estamos concientes de la importancia de que los artistas persigan este propósito a lo largo de su carrera, consideramos que las etapas que anteceden a estos resultados son igualmente importantes en el proceso de la producción cultural. Si no existieran espacios para que los artistas experimentaran con ideas y medios de forma libre y sin ningún compromiso (incluso con su propio discurso) sería mucho más difícil que se diera una diversidad y autenticidad en las propuestas creativas profesionales (me refiero a las propuestas de artistas a media carrera o con mayor experiencia), que son las que cuentan con más apoyo en cuanto a infraestructura y difusión. Es fundamental en el desarrollo de un artista contar con espacios y apoyos de naturalezas múltiples para que a través del conocimiento de distintas posibilidades de aproximarse a su propia práctica defina los intereses que más le incumben como individuo y productor cultural. Sin embargo, y en adición a esta labor formadora que para mí ya tiene un valor *per se*, considero que sí hubo, durante el transcurso de esta experimentación, hallazgos más directamente relacionados con problemas estéticos y la práctica artística. Trataré de exponer este aprendizaje a continuación.

Los eventos que organiza *Bordermates* duran por lo general sólo un día, y muchas de las piezas que se presentan en ellos desaparecen al igual que el evento en sí. Quedan las fotos, los videos y las reliquias. Pero lo que verdaderamente permanece y tiene una trascendencia son las preocupaciones de los artistas que trabajaron en ellos, y la experiencia que se generó en el acto de trabajar en colectivo y de convivir con la audiencia de una forma poco convencional. Estoy convencida de que la mayoría o por lo menos algunos de los valores que he desarrollado en los capítulos anteriores, los intereses que subyacen a nuestra práctica, logran su expresión en *Sábados*. Es difícil calificar este flujo de ideas pues como dije antes, el proyecto no trata de los objetos materiales que más bien son resultan casi como un accidente de lo que realmente nos interesa: el proceso de producción y de apreciación colectiva. Por otro lado, las ideas también permanecen en la memoria de una colectividad bastante heterogénea, conformada por diversos tipos de público gracias a la decisión de realizar los eventos en espacios públicos. Creo que a partir de los textos que hablan sobre las cualidades del espacio público y del arte *in situ*, podemos hacernos una idea más o menos interesante de las consecuencias que tienen los trabajos que presentamos según la locación de cada evento.

La relación entre la obra y su contexto puede llegar a ser enriquecedora de manera bilateral, ¿qué campo más fértil para la actividad creativa que el espacio

colectivo de una de las ciudades más habitadas y extensas del mundo? Como mencioné en el planteamiento conceptual del proyecto, los integrantes de *Bordermates* consideramos que el artista (al igual que cualquier otro individuo) debe tomar en cuenta su realidad. El hecho de trabajar en el espacio público, donde esta realidad colectiva se expresa, implica no sólo una fuente inagotable de ideas sobre ella, sino también un interlocutor vivo, activo, que se expresa como receptor de manera casi inmediata. Por otro lado, dentro del campo del arte, el aspecto de la relación entre individuos, o entre obras e individuos, que puede darse alrededor de un fenómeno artístico es una dinámica que recientemente ha sido explorada por numerosos grupos y artistas, y es interesante incluso para algunos de los teóricos más influyentes del arte contemporáneo. Si bien era una preocupación que empezaba a tomar formas o a recorrer caminos experimentales desde la música concreta y *Fluxus*, en su búsqueda de una participación más activa y directa por parte del público y de la “realidad” misma en el fenómeno del arte, ahora se ha desarrollado al punto que constituye el interés primordial del trabajo de artistas reconocidos internacionalmente como Rirkrit Tiravanija.

En mi opinión, uno de los niveles a los que funciona el arte es el de señalar, y en este sentido funge como un indicador del estado de la cultura, de las sociedades y del individuo contemporáneo. El tipo de arte al que me estoy refiriendo en esta investigación, señala hacia el conjunto de relaciones que conforma al mundo que percibimos como real, o sea: la relación que se establece entre un individuo y los objetos que constituyen su contexto, la relación que ese individuo establece con otro ya sea directa o mediada de algún tipo de instrumento regulador (como puede ser la ley o incluso la cultura), las relaciones que una colectividad establece con cada uno de sus integrantes y con su entorno, y por supuesto, las relaciones que se establecen con y por la producción cultural. Me gustaría hacer aquí una última cita acerca de este estado de las sociedades y los individuos, y del papel que puede jugar el arte en esta situación:

El mercado se ha establecido como la última y única validación de la verdad y la objetividad: todo es y existe en función de su valor en un espacio económico feroz. Los objetos (pero, de modo preocupante, también las ideas) ganan o pierden valor en ese espacio económico mundial que ahora dirige nuestras vidas, gracias al cual se declaran guerras sin pudor.

¿Qué papel cumple el arte en este entorno? El del espacio de resistencia ante el continuo empuje de la condición de lo irrefutable. El trabajo en arte es una trincherita de lo subjetivo, un espacio de resistencia a la estandarización de las relaciones humanas y de resistencia a la globalización de las emociones. (29)

Es interesante observar que, mientras la tecnología reduce cada vez más el número y la variedad de interacciones que necesitamos tener con el mundo “real” para seguir funcionando dentro de él (los servicios por internet evitan que la gente salga de sus casas, las máquinas dispensadoras de golosinas evitan el contacto con los vendedores de carne y hueso, los cada vez más veloces sistemas de transporte evitan o alteran nuestra percepción de la distancia y el movimiento, etc), el arte ha volteado su mirada a la interacción como forma susceptible de estetizar. Y en esta empresa se vuelve a la vez cada vez más inmaterial, tal como las telecomunicaciones hiper-tecnológicas.

Considero que la tarea de un artista, más allá de la producción de objetos, situaciones, textos, eventos, interactivos multi-media, y demás resultados materiales

de un proceso creativo, corresponde a la transmisión de cierta energía, esa emoción que comúnmente se conoce como inspiración. Un artista debe ser capaz de contagiar al público ese impulso que lo llevó a producir su obra, no importa si su motivación original tenía que ver con el amor, la locura, la política o la ecología. Es **un intercambio mucho más imperceptible que el sólo comunicar un mensaje, por lo que su efecto va más allá del sólo entendimiento de ese mensaje.** En mi caso particular, y en el papel que creo que he cumplido como miembro del colectivo *Bordermates*, me inspiran los problemas que vivo como parte de una comunidad. Ya sea la gran comunidad de habitantes de la Ciudad de México, o la gran comunidad cultural global. Me inspira la situación de un oficinista aislado en su gran edificio corporativo, que contiene un gimnasio, un restaurante y de vez en cuando aloja fiestas para que él no tenga que salir al mundo real. Me inspiran las dos horas consecutivas que numerosas veces he pasado en un embotellamiento respirando humo y estrés. Me inspiran los jóvenes que, enajenados con la tecnología prefieren una conversación con interlocutores desconocidos en el *chat-room* de internet, a visitar físicamente a sus amigos.

Sin embargo, estoy conciente de que mi trabajo como artista no es el de escribir y distribuir panfletos que denuncien aquello que provoca mi inconformidad, tampoco el de encontrar el modo de ilustrar con dibujos la situaciones que describo. Creo que ese ha sido uno de los grandes problemas que hubo que resolver en el proyecto *Sábados*, y sobre todo en el caso de la comida que distribuimos gratuitamente. Muchas veces tuvimos la sensación de estar organizando eventos caritativos a los que la gente acudía para alimentarse, o para llevarse un regalo, por lo que hubo que buscar formas de evadir esta confusión. La gente nos preguntaba si pertenecíamos a algún partido político o si estábamos llevando a cabo una promoción publicitaria. Como dije antes, considero que el trabajo del artista es utilizar su inspiración para inspirar a otros. La inspiración es la emoción que genera el movimiento en el ser humano, un individuo inspirado está motivado, listo para actuar, para construir y destruir, para avanzar, para proponerse metas a sí mismo, para sensibilizarse hacia sí mismo y hacia su contexto.

Por otro lado, pienso que la aparición de nuevas corrientes y nuevos medios en el campo de las artes, tiene que ver con la búsqueda que llevan a cabo ciertos artistas para lograr una mayor efectividad en esta misión. Los avances tecnológicos, los cambios políticos y demás transformaciones del mundo humano, cambian a su vez el modo en que la gente percibe su realidad. Así como la aparición de la técnica fotográfica cambió el modo en que percibíamos la pintura, liberándola de su función como medio de representación realista, y el cine cambio nuestra concepción de las artes escénicas, la situación actual define la relación que tiene una audiencia con cualquier forma de arte. Y en este sentido creo que la aparición de medios como el *mail-art* (arte postal), el video-arte, y todas las nuevas manifestaciones que están por venir, responden a la búsqueda que llevan a cabo algunos artistas por lograr cierto efecto en sus interlocutores considerando las condiciones de vida contemporáneas. Así como los nuevos intereses pictóricos o escultóricos deben responder al mundo capitalista, contaminado, globalizado, hipercomunicado, del cual son originarios.

(29) Ferran Barenblit, *¿Para qué un arte público?* Conferencia publicada en "Arte y Ciudad. Estéticas Urbanas, espacios públicos, ¿políticas para el arte público?", México, SITAC, 2004, p. 140.

7. ANEXOS.

7.1 Kathrin Wildner, La plaza: Espacio público como espacio de negociación (traducción).

El concepto de lo público y de la esfera pública ya ha sido discutido extensamente y con detalle (Calhoun 1999, Fraser 1999, Marchart 1998). Este ensayo tiene como intención enfocarse en el espacio público en su característica de un lugar concreto, real y urbano. En contra de los antecedentes de varias tesis sobre lo público y el espacio, el zócalo de la Ciudad de México sirve como un ejemplo para el significado de este tipo de espacio público real como un espacio de negociación disputado.

La esfera pública como una invención colectiva

Clásicamente, según Richard Sennett, la esfera pública es el espacio en donde uno está expuesto a la mirada inquisitiva de todos, el espacio en donde hay actores y espectadores, donde uno es simultáneamente observador y observado (Sennett 1986). La relación entre el individuo y la sociedad se refleja en el espacio urbano. Aquí, de acuerdo con Georg Simmel, es donde la mentalidad urbana se revela, que es caracterizada por la distancia y la reserva, pero también por la complejidad de relaciones y situaciones (Simmel 1984). El espacio público ofrece la posibilidad de desaparecer anónimamente entre las masas, pero también la de identificarse con un grupo. En el encuentro de extraños o gente con mentalidades afines, es evidente un principio central del espacio público: hay algo comunal en él y es borneo o utilizado por un colectivo (Fraser 1999). El académico de la comunicación de Columbia Armando Silva dice que el espacio público es un marcador, y a pesar de el retiro del estado de sus obligaciones sociales, desde aquí todavía es siempre posible hablar de un espacio colectivo más allá de intereses personales o económicos, Sólo desde este espacio es posible desarrollar procesos colectivos. La esfera pública es ultimadamente una invención colectiva (Silva 2003:25).

La manera en que se compone este colectivo, sin embargo, puede ser muy distinta. Zygmunt Barman hace una distinción entre las siguientes formas de colectividad: “colectividad móvil” – hombro con hombro en calles o plazas agitadas, “colectividad estacionaria” – en la sala de espera una conglomeración de extraños comparten un espacio limitado -, “colectividad temporal” en un lugar de trabajo, “colectividad manifiesta” de una multitud tan grande como es posible (estadio de fútbol), y “colectividad postulada”, que se refiere a la construcción de ciertas identidades (naciones, razas, clases sociales) (Barman 1997:76ff). En esta lista se manifiestan las indicaciones de los distintos significados de la esfera pública en relación al espacio (calles, salas de espera, estadios de fútbol); pero al mismo tiempo, estos lugares y criterios de la esfera pública se refieren a posibles acercamientos para analizar al espacio público y su apropiación.

Espacio Urbano y la Esfera Pública

La temporalidad del espacio público tiene usos diferentes, no se caracteriza por su estabilidad y continuidad, sino al contrario, es de procesos y situacional. Es por lo tanto un espacio de negociación, material y discursivamente disputado. Es producido, utilizado y negociado de manera heterogénea. Encuentros continuos y negociaciones de intereses y valores diferentes, atribuciones de significados que también pueden ser contradictorios, son lo que distinguen a los espacios públicos. En este sentido, la existencia del espacio público es también una característica central de y una precondition para lo urbano.

La ciudad como una estructura compleja consiste de lugares individuales, instituciones y actores, actividades y discursos. El espacio urbano es consecuentemente un espacio físico, social y discursivo. En un sentido corpóreo, el material (cemento, vidrio, acero, ladrillos, arena, plástico, asfalto) es significativa. El material caracteriza un lugar concreto, también en el sentido de una superficie social, y determina las interacciones tanto como los ruidos y los olores. El espacio social se refiere al espacio en un sentido escénico como el escenario para actos y acciones. Los actores juegan en el espacio, negociando apropiaciones e interpretaciones, nociones y visiones de la ciudad. El espacio social refleja al orden social y a sus instituciones en formas específicas de interacción y comunicación. El espacio discursivo las ideas sobre ciudad y sobre urbanidad, sobre las cuales se basan las acciones. Aunque también se refiere a la representación del espacio y su imagen. Es a través de la conexión dialéctica entre la construcción material, la práctica social y la representación que los lugares urbanos concretos se crean en primer lugar (Harvey 1993:17). El espacio urbano es por lo tanto no solamente la suma de relaciones entre formas y prácticas, sino que simultáneamente es la condición para la reproducción de la vida urbana cotidiana. Este espacio también está lleno de poder e ideología.

¿Pero que significa el espacio público real como una locación negociable para las prácticas cotidianas? ¿Y cómo se ve? ¿Cómo es percibido, usado y ocupado? Me gustaría profundizar estas preguntas sobre la constitución del espacio público como un espacio de negociación usando el ejemplo específico del zócalo de la Ciudad de México.

El Zócalo – Centro Vacío de la Ciudad de México

Con alrededor de 20 millones de habitantes, la Ciudad de México es una de las ciudades más grandes del mundo. En los noventa el nombre de la metrópolis todavía evocaba escenarios horribles de explosiones demográficas, desastres ambientales e ingobernabilidad. La Ciudad de México se encontraba en el límite del crecimiento urbano y el caos urbano. Hoy la ciudad es vista desde una perspectiva diferente, con interés en la apropiación de espacios, en la organización de la sobrevivencia diaria y el significado de las estructuras espontáneas de la práctica diaria. Se puede observar un sistema de utilidades del espacio y del tiempo improvisadas por los habitantes de la ciudad, que organizan el flujo de bienes, interacciones e información. Es inimaginable que la ciudad pudiera funcionar sin estas estructuras informales. Al parecer aquello que es caótico, espontáneo y temporal, previene a la ciudad de devorarse a sí misma.

El Zócalo es la plaza principal en el centro histórico de la metrópolis mexicana. En esta plaza, después de la conquista de la ciudad, los españoles erigieron sus edificios representativos en el siglo XVI sobre las ruinas del centro ceremonial azteca destruido: catedrales sobre las ruinas del templo, el palacio de gobierno sobre el palacio del último gobernante de los aztecas. El área abierta entre los edificios, el lugar fuera de los antiguos muros del templo, se convirtió en el nuevo centro de poder en la ciudad colonial. La plaza fue el centro funcional de la ciudad hasta principios del siglo XX. Con el enorme crecimiento de la ciudad en la segunda mitad del siglo, surgieron nuevos centros funcionales en las zonas metropolitanas. El zócalo continuó siendo el centro, pero ganó un creciente significado simbólico. Como el área de jardín de la plaza fue pavimentado con concreto a finales de los cincuenta, el centro de la ciudad se convirtió en una superficie austera de 240 por 240 metros. El centro físicamente vacío es impresionante, pero también es perturbador, pues tiene que ser llenado con algo constantemente. El “centro vacío” abre un espacio para ser ocupado con símbolos, demostraciones de poder, y un sin número de narrativas. Una y otra vez, la plaza pública es nuevamente ocupada, producida, negociada y disputada.

Durante muchos años el zócalo estuvo reservado para las manifestaciones del estado. Aún hoy en día, existe un calendario anual de ceremonias y eventos oficiales organizados por el gobierno o por el ejército en la plaza. Uno de estos eventos es el ritual de la bandera diario. En el medio del área de cemento del zócalo, hay un asta bandera de 50 metros de altura que sostiene una bandera gigante de México. Esta bandera es levantada cada mañana muy temprano y retirada cada tarde a las 6 en punto, en compañía de un ritual militar. Durante esta ceremonia, los peatones y espectadores miran cómo los dignatarios militares, los soldados y la policía marchan por la plaza en un cuadrado acordonado al ritmo del himno nacional. A penas los soldados han desaparecido con la bandera dentro del Palacio Nacional, la estricta demarcación de la plaza se disuelve y la gente se desplaza a través de ella. Luego, sin embargo, como si se dibujaran magnéticamente, la gente forma círculos alrededor de artistas callejeros que retoman sus actuaciones al mismo tiempo, o se empujan hacia las entradas del subterráneo.

Otro ejemplo de este tipo de ocupación simbólica y nacional del espacio público es el desfile en conmemoración de la Revolución Mexicana el 20 de Noviembre. Para esta ocasión la plaza es decorada con anticipación y amueblada con podios y gradas. El día del evento, el centro es bloqueado en una ancha área, y el acceso al zócalo sólo es permitido a algunos espectadores selectos. Desde los balcones de Palacio Nacional y los asientos reservados en las gradas, representantes del país honran a deportistas que marchan. El área misma permanece completamente vacía durante el evento, lo cual enfatiza la monumentalidad de la plaza. Aunque el zócalo es el centro del evento, la estricta organización claramente lo distingue de la rutina diaria. Los en otras ocasiones actores usuales, como los peatones y los vendedores ambulantes se han desvanecido. Su ausencia y el vacío reflejan la formalización, regulación y control del espacio público. En este momento específico, el zócalo sirve como fundamento material y simbólico del poder político.

Dependiendo del evento o de la ocasión, el zócalo es repetidamente estructurado, configurado y montado de hecho con cosas nuevas: a veces la plaza es adornada con tiendas para reuniones, a veces con largas columnas de sillas, podios, gradas o

anuncios gigantescos. La plaza se convierte en escenario para ser utilizado por cada grupo a su manera.

Otra forma de este tipo de apropiación del espacio que también es material es conducido por vendedores ambulantes, quienes instalan sus puestos en los bordes de la plaza, como en cualquier otro lugar de la ciudad, todos los días. Sistemas de empaquetamiento elaboradamente desarrollados convierten un paquete dentro de un carro de mano en una cocina callejera entera, una tienda de ropa o de herramientas. Cada puesto tiene un techo de plástico encerado conectado a otros puestos con cuerdas y a la electricidad a través de cables que cuelgan del alumbrado público. Especialmente en el centro histórico, este mercado informal es motivo regular de disputas violentas entre comerciantes, sindicatos de ambulantes, políticos ciudadanos y la policía³.

Sin embargo, el zócalo también es sede de eventos culturales. Regularmente hay proyecciones de cine al aire libre, conciertos y obras de teatro, se organizan exposiciones de arte, eventos informativos y fiestas *rave*. Bajo la consigna “la calle para todos”, por ejemplo, el primer gobierno electo de la ciudad organizó eventos en los últimos años, en los que celebridades como Compay Segundo, Tigres del Norte, Manu Chao o conocidos DJs de Berlín, tocaron de manera gratuita.

Y finalmente, el zócalo es la meta de las manifestaciones. “Tomar el zócalo”, fue el grito de guerra de movimientos políticos de oposición desde los años sesenta. Es un llamado a ocupar la plaza y llenarla con sus mismos contenidos, lo cual era todavía una provocación genuina en esos tiempos, pues hasta ese momento el zócalo era el único sitio representativo del poder estatal hegemónico. Era un tabú para los grupos críticos del gobierno, un espacio prohibido, por así decirlo. Los movimientos estudiantiles de 1968 y 1984 convirtieron por primera vez a la plaza en un espacio para manifestar su inconformidad hacia las políticas oficiales. Una de las más radicales manifestaciones hasta hoy – que a diferencia de la mayoría de las manifestaciones, fue organizada, dirigida y llevada a cabo principalmente por estudiantes y jóvenes – fue aquella del día recordado como la masacre del 2 de Octubre, 1968. En este día, para concluir con una manifestación estudiantil en la “Plaza de las Tres Culturas”, más de trescientas personas fueron asesinadas por los militares mexicanos. Hoy en día cientos de manifestaciones tienen sede en la Ciudad de México cada año, y cuya meta es casi siempre el zócalo. Si sumamos las manifestaciones masivas de las uniones independientes el 1ro de Mayo, las manifestaciones de solidaridad en apoyo a las demandas del movimiento neozapatista del EZLN o el movimiento de la ciudad *Movimiento Urbano Popular*, hay incontables de manifestaciones más pequeñas de estudiantes que piden más becas, enfermeras que piden mejores condiciones de trabajo, residentes de las zonas periféricas que piden mejor distribución de los servicios de agua y electricidad en sus vecindarios. Una forma común de manifestarse es instalar campamentos. En general, estos son grupos que vienen desde las provincias a presentar sus preocupaciones a las autoridades y a la población. Ocupan el espacio público por varias semanas, hasta que se mueven voluntariamente si obtuvieron resultados más o menos satisfactorios en las negociaciones, o hasta que sus campamentos son removidos de manera violenta. Algunos grupos se instalan en calles aledañas al centro, otros directamente en el zócalo. Las tiendas y las cocinas se fabrican de lonas plásticas, la ropa lavada se cuelga a secar en las cuerdas del campamento, un baño se instala alrededor de una alcantarilla cubierta. Aunado a la construcción de

una temporalidad separada y de una ciudad móvil en medio del centro, cruzando el zócalo de manera usual, uno de pronto se encuentra a sí mismo en calle sin salida, entre líneas de ropa tendida, gente durmiendo y enormes ollas. Esta forma de apropiación excluye otras formas de uso; por ejemplo, no es posible llevar a cabo la ceremonia diaria de la bandera. En cambio, el asta se convierte en un poste al que las cuerdas de los campamentos son amarradas. Los habitantes temporales de la plaza interrumpen el flujo de la vida cotidiana urbana al instalarse en el espacio público con una tienda y trayendo a la mente la cuestión de las familiares categorías de lo “privado” y lo “público”.

7.2 De Estética Relacional – Nicolas Bourriaud (1998).

Forma relacional

La actividad artística es un juego, cuyas formas, patrones y funciones se desarrollan y evolucionan de acuerdo con periodos y contextos sociales; no se trata de una esencia inmutable. Les corresponde a los críticos la tarea de estudiar esta actividad en el presente. Un cierto aspecto del programa de la modernidad ha sido más o menos terminado (sin dejar de enfatizar en estos tiempos burgueses, el espíritu de informarlo). Esta terminación ha agotado el criterio de juicio estético, hemos heredado su sustancia pero continuamos aplicándolo en las prácticas artísticas actuales... Lo *nuevo* ya no es un criterio, excepto entre detractores actuales del arte moderno quienes, en donde el bastante execrado presente concierne, se aferran solamente a las cosas que su cultura tradicionalista les ha enseñado a detestar en el arte de ayer. Para inventar herramientas más efectivas y puntos de vista más válidos, nos conviene entender los cambios que ocurren hoy en día en el terreno de lo social, y tratar de entender lo que ya ha sido cambiado y lo que sigue aún cambiando. Cómo vamos a comprender los tipos de comportamiento artístico mostrados en exhibiciones que tuvieron lugar en los 1990s, y las líneas de pensamiento detrás de ellos, si no partimos de la misma *situación* que los artistas.

La práctica artística contemporánea y su plan cultural

La era política moderna, que surgió a partir de la Ilustración, estaba basada en el deseo de liberar al individuo y a la gente. Los avances de la tecnología y las libertades, la declinación de la ignorancia, y las mejores condiciones de trabajo estaban destinados a liberar a la humanidad y a ayudar la introducirla a una sociedad mejor. Sin embargo existen numerosas versiones de la modernidad. El siglo XX fue entonces la arena de una lucha entre dos visiones del mundo: una modesta concepción racionalista, que procede del siglo XVIII, y una filosofía de la espontaneidad y la liberación a través de lo irracional (Dada, el Surrelismo, los Situacionistas), ambas se opusieron a las fuerzas autoritarias y utilitarias deseosas de normar las relaciones humanas y a subyugar a la gente. En vez de culminar la esperada emancipación, los avances de la tecnología y de la “Razón” hicieron más fácil la explotación del Sur del planeta tierra, reemplazando ciegamente la labor humana por máquinas, y estableciendo cada vez más sofisticadas técnicas de subyugación, todo a través de una racionalización general de los procesos de producción. Así que el plan para la emancipación moderna ha sido sustituido por incontables formas de melancolía.

El avant-garde del siglo veinte, desde el Dadaísmo hasta la Internacional Situacionista, cayeron junto con la tradición de este proyecto **MODEM paquete** (cambiar la cultura, las actitudes y las mentalidades, y las condiciones de vida individuales y sociales), pero hay que tener en mente que este proyecto ya estaba ahí antes que ellos, con un plan distinto en varias maneras. Pues la modernidad no se puede reducir a una teleología racionalista, así como tampoco a un mesianismo político. ¿Es posible menospreciar el deseo de mejorar las condiciones de vida y de trabajo, con el pretexto de la bancarrota de los intentos tangibles de hacer lo mismo mediante ideologías totalitarias y visiones ingenuas de la historia? Lo que fue llamado avant-garde, no es necesario decirlo, se ha desarrollado desde el swing

ideológico de las cosas prometidas por el racionalismo moderno; pero está ahora reformado en base a presupuestos filosóficos, culturales y sociales diferentes. Es evidente que el arte de hoy carga con esta lucha, apareciendo con modelos perceptivos, experimentales, críticos y participativos, cambiando el rumbo hacia la dirección señalada por los filósofos de la Ilustración, Proudhon, Marx, los Dadaístas y Mondrian. Si la opinión está luchando para reconocer la legitimidad y el interés de estos experimentos, esto es porque ya no son presentados como el fenómeno precursor de una inevitable evolución histórica. Muy al contrario, se nos muestran en fragmentos y de manera aislada, como huérfanos de una visión general del mundo auxiliándolos con el paño de una ideología.

No es la modernidad la que ha muerto, sino su versión idealista y teleológica.

La lucha de hoy por la modernidad esta siendo sostenida en los mismos términos que aquella de ayer, con la excepción de que el avant-gard ha dejado de patrullar como un scout, teniendo que venir la tropa a una cuidadosa inmovilidad alrededor de un vivac de certezas. El arte se había propuesto preparar y anunciar un mundo futuro: hoy se encuentra modelando universos posibles.

La ambición de los artistas que incluyen su práctica en el reducido cauce de la modernidad histórica no es para repetir sus formas o sus reclamos, y aún menos asignar al arte la misma función como tal. Su tarea es como la que Jean-Francois Lyotard adjudicó a la arquitectura post-modem, que “está condenada a crear una serie de modificaciones menores en un espacio cuya modernidad hereda, y a abandonar una reconstrucción general del espacio habitado por la especie humana”. Aún más, Lyotard parece lamentar un poco este estado de cosas: define su negatividad al utilizar el término “condenada”. ¿ Y qué si, por otro lado, esta “condena” representara la oportunidad histórica a través de la cual muchos de los mundos del arte conocidos por nosotros lograran expandir sus alas, sobre los últimos 10 años más o menos?. Esta “oportunidad” puede resumirse en unas pocas palabras: *aprender a habitar el mundo de una mejor manera*, en vez de tratar de construirlo basados en una idea preconcebida de la evolución histórica.

Pongámoslo de otra manera, el papel de las obras de arte ya no es formar realidades imaginarias y utópicas, sino ser de hecho formas de vida y modelos de acción dentro de la realidad existente, cualquiera que sea la escala elegida por el artista. Althusser decía que uno siempre toma el tren del mundo en movimiento; Deleuze, que “el pasto crece desde el centro” y no desde abajo o desde arriba. El artista vive (reside, habita) en las circunstancias que el presente le ofrece, de manera que pueda ubicar su vida (sus conexiones con el mundo físico y conceptual) en un mundo duradero. Atrapa al mundo en la movida: el es un *tenant of culture*, para tomar prestada la frase de Michel de Certeau. Hoy en día, la modernidad se extiende hacia la práctica del hágalo usted mismo en la cultura y al reciclaje, hacia la invención de la vida cotidiana y el desarrollo del tiempo vivido, que no son objetos merecedores de menos atención que las utopías mesiánicas o que las “novedades” formales que tipificaron la modernidad de ayer. No hay nada más absurdo que la aseveración de que el arte contemporáneo no tiene que ver con ningún proyecto político, o que el reclamo de que sus aspectos subversivos no están basados en ningún terreno teórico. Su plan, que tiene tanto que ver con las condiciones de trabajo y las condiciones en las que los objetos culturales se producen, como con las cambiantes formas de la vida social, no puede nunca parecer aburrido a las mentes formadas en el molde del Darwinismo cultural. Aquí, entonces, está el momento de la “dulce utopía”, en palabras de Maurizio Cattelan.

La obra de arte como un social interstice(espacio, intersticio)

La posibilidad de un arte *relacional* (un arte que tome como su horizonte teórico el realismo de las interacciones humanas y su contexto social, en vez de la afirmación de un espacio simbólico independiente y *privado*), apunta a un levantamiento (cataclismo) radical de las metas estéticas, culturales y políticas introducidas por el arte moderno. Para dibujar una sociología de esto, su evolución surge esencialmente del nacimiento de una cultura urbana mundial, y de la extensión de este modelo ciudadano a casi todos los fenómenos culturales. El crecimiento general de pueblos y ciudades, que despegó al final de la Segunda Guerra Mundial, dio lugar a no sólo una extraordinaria cantidad de intercambios culturales, sino también a una movilidad individual mucho mayor (a través del desarrollo de redes y carreteras, y de las telecomunicaciones, y la gradual “liberación” de espacios aislados, junto con el apertura de las actitudes). Por la estrechez de los espacios habitables en este mundo urbano, hubo, en tandem, una disminución en la escala de los muebles y objetos, enfatizando ahora una mayor maniobrabilidad. Si, por un largo periodo de tiempo, la obra de arte se las ha arreglado para sobrevivir como un objeto de lujo en este escenario urbano (las dimensiones de la obra, así como las del departamento, ayudando a distinguir a su dueño de la multitud), el desarrollo de la función de las obras de arte y de la forma en que se muestra testimonia la creciente *urbanización* del experimento artístico. Lo que se colapsa ante nuestros propios ojos, no es más que esta falsa concepción aristócrata de la configuración de piezas de arte, asociado al sentimiento de la adquisición territorial. En otras palabras, ya no es posible contemplar al trabajo contemporáneo como un espacio para caminar a través de (el “tour” del dueño es similar al del coleccionista). Por ello es presentado como un periodo de tiempo para vivir a través de, como una puerta a la discusión ilimitada. La ciudad ha introducido y distribuido (popularizado?) la experiencia hands-on: es el símbolo tangible y el escenario histórico del estado de la sociedad, ese “estado de encuentro impuesto a la gente”, utilizando la frase de Althusser, contrastando con esa jungla densa y “libre de problemas” que el “estado natural” fue alguna vez, según Jean-Jacques Rousseau, una jungla estorbando cualquier encuentro duradero. Ya llevado hasta el poder de una regla absoluta de civilización, este sistema de encuentros intensivos ha terminado produciendo prácticas artísticas interconectadas: una forma de arte donde el substrato se compone de inter-subjetividad, y que toma el estar-juntos como tema central, el “encuentro” entre el que observa y la pintura, y la elaboración colectiva de significados. Dejemos a un lado el problema de la historicidad de este fenómeno: el arte siempre ha sido relacional en grados variables, i.e. un factor de sociabilidad y un principio fundador de diálogo. Una de las propiedades virtuales de la imagen es el poder de ligar, unir (fr. Reliance), tomando prestado el término de Michel Maffesoli’s: las banderas, los logos, los íconos, las señales, todos producen empatía y participación, y todos generan *vínculos*. El arte (las prácticas que surgen de la pintura y la escultura y que se presentan en la forma de una exhibición) resulta ser particularmente adecuado cuando se trata de expresar esta civilización hands-on, porque *estrecha el espacio de relación*, no como la televisión o la literatura que refieren a cada persona individual a su espacio de consumo privado, ni como el teatro y el cine que reúnen a pequeños grupos ante imágenes específicas e inequívocas.

De hecho, no hay comentarios en vivo sobre lo visto (el momento de discutir se pospone hasta después del show). En una exhibición de arte, por el contrario, aun cuando estén involucradas formas inertes, existe la posibilidad de una discusión inmediata, en ambos sentidos de la palabra. Yo veo y percibo, yo comento, y yo me

nuevo (evoluciona) en un espacio y tiempo único. El arte es el lugar que produce una sociabilidad específica. Aun queda por verse el status de esto en el conjunto de “estados de encuentro” propuestos por la Ciudad. ¿Cómo es un arte enfocado en la producción de este tipo de formas de convivencia capaces de reactivar el plan moderno de emancipación, al complementarlo? ¿Cómo permite el desarrollo de nuevos diseños culturales y políticos?

Antes de dar ejemplos concretos, vale la pena reconsiderar el lugar, sea éste simbólico o material, que ocupan las obras de arte en el sistema económico general que gobierna a la sociedad contemporánea. Por encima de su naturaleza mercantil y su valor semántico, la obra de arte representa un social 0. Este término *intersticial* fue utilizado por Karl Marx para describir comunidades con tratos que eluden el contexto económico capitalista siendo removidos de la ley de las ganancias: trueque, comercio informal, formas autárquicas de producción, etc. El intersticio es un espacio en las relaciones humanas que encaja de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema general pero que sugiere otras posibilidades de intercambio que aquellos en funcionamiento en este sistema. Esta es la naturaleza precisa de la exposición del arte contemporáneo en el campo del comercio representacional: crea campos libres, y espacios de tiempo cuyos ritmos contrastan con aquellos que estructuran la vida cotidiana, y alienta a un comercio inter-humano que difiere de las “zonas de comunicación” que nos son impuestas. El contexto social del hoy en día restringe las posibilidades de las relaciones inter-humanas sobre todo porque crea espacios planeados para este fin. Los baños públicos automáticos fueron inventados para mantener las calles limpias. El mismo espíritu apuntala el desarrollo de las herramientas de comunicación, mientras las calles de la ciudad son se limpian de todas las formas de basura relacional, y las relaciones del vecindario fracasan. La mecanización general de las funciones sociales reduce gradualmente el espacio relacional. Tan sólo unos años atrás, el servicio de despertador telefónico empleaba a seres humanos, pero ahora nos llama una voz sintetizada. La máquina de cambio automático se ha convertido en el modelo en tránsito de la más elemental de las funciones sociales, y los patrones de conducta son moldeados sobre la eficiencia de las máquinas sustituyéndoles, cargando estas máquinas con tareas que alguna vez representaron tantas oportunidades para intercambios, placeres y riñas. El arte contemporáneo está desarrollando definitivamente un proyecto político cuando pretende moverse hacia el dominio relacional convirtiéndolo en un tema.

Cuando Gabriel Orozco pone una naranja sobre las mesas de un mercado brasileño (*Turista loco*, 1991), o cuelga una hamaca en el jardín del MoMA en Nueva York (*Hamoc en la moma*, 1993), él opera en el centro del “la infra-delgada sociedad” (l’*inframince social*), ese espacio mínimo de gestos diarios determinados por la superestructura hecha de “grandes” intercambios, y definida por éste. Sin ningún apalabramiento, las fotografías de Orozco son un registro documental de revoluciones mínimas en la vida común urbana y semi-urbana (una bolsa de dormir en el pasto, una caja de zapatos vacía, etc.). Estas registran esta silenciosa naturaleza muerta de hoy en día conformada de relaciones con el otro. Cuando Jens Haaning enuncia chistes en turco a través de un altavoz en una esquina de Copenhagen (*Chistes turcos*, 1994), el artista produce en ese segundo una micro-comunidad, compuesta de inmigrantes reunidos por una risa colectiva que alteran su situación de exilio, formada en relación con el trabajo y dentro de éste. La exhibición es este lugar especial donde este tipo de reuniones momentáneas pueden ocurrir, gobernadas como son por principios diferentes. Y dependiendo del grado de

participación de la audiencia requerida por el artista, junto con la naturaleza de las obras y los modelos de sociabilidad propuestos y representados, una exhibición generará un “campo de intercambio” específico. Y este “campo de intercambio” debe ser juzgado en base a un criterio estético, en otras palabras, analizando la coherencia de su forma, y luego el valor simbólico del “mundo” que nos sugiere y de la imagen de las relaciones humanas que refleja. Dentro este intersticio social, el artista debe asumir los modelos simbólicos que muestra. Cualquier representación (aunque el arte contemporáneo *modela* más que representar, y se inserta dentro del tejido social más que tomar inspiración del mismo) es referencia de valores que pueden ser transpuestos a la sociedad. Como una actividad humana basada en el mercado, el arte es al mismo tiempo el objeto y el sujeto de una ética. Y más aún en tanto que, a diferencia de otras actividades, *su única función es ser mostrada a este mercado.*

El arte es un estado de encuentro.

Estética relacional y materialismo al azar o azaroso

La estética relacional es parte de una tradición materialista. Ser “materialista” no significa apegarse a trivialidad (vulgaridad) de los hechos, ni implica ese tipo de mentalidad estrecha que consiste en leer la obra en términos puramente económicos. Esta tradición filosófica que apuntala esta *estética relacional* fue definida de manera notable por Louis Althusser, en uno de sus últimos escritos, como un “materialismo del encuentro”, o azaroso materialismo. Este materialismo en particular toma como su punto de partida la contingencia del mundo, que no tiene origen o sentido pre-existente, ni Razón, que le pueda asignar (adjudicar) un propósito. Pues la esencia de la humanidad es puramente trans-individual, hecha de relaciones que conectan a los individuos en formas sociales que son invariablemente históricas (Marx: la esencia del ser humano es el conjunto de relaciones sociales). No existe cosa alguna como el posible “fin de la historia” o “fin del arte”, porque el juego consiste en estar siempre re-creándose, en relación con su función, en otras palabras, en relación con sus jugadores y con el sistema que ellos mismos construyen y critican. Hubert Damisch vio en las teorías del “fin del arte” el resultado de una tediosa confusión entre el “fin del juego (game)” y el “fin de jugar? (play)”. Un nuevo juego se anuncia en cuanto los componentes sociales cambian radicalmente, sin que el significado del juego en sí esté desafiado’. Este *juego inter-humano* que forma nuestro objeto (Duchamp: “*El arte es un juego entre todas las personas de todos los periodos*”) sin embargo va más allá del contexto de lo que se conoce como “arte” por conveniencia. Entonces las “situaciones construidas” defendidas por el Situacionismo Internacional pertenecen por su propio derecho a este “juego”, a pesar de Guy Debord quien, en un análisis final, la negó como un personaje artístico. Pues veía en ellos, muy al contrario, “al arte siendo sobrepasado” por una revolución de la vida cotidiana. La estética relacional no representa una teoría del arte, que implicaría una declaración sobre su origen y destino, sino que es la teoría de una forma.

¿Qué queremos decir con *forma*? Una unidad coherente, una estructura (*entidad independiente de dependencias internas*) que muestra las características típicas de un mundo. La obra de arte no tiene su único soporte en ésta, es meramente una porción en la totalidad de las series de formas existentes. En la tradición filosófica materialista introducida por Epicuro y Lucrecio, los átomos caían en formaciones paralelas dentro del vacío, siguiendo un trayecto levemente

diagonal. Si uno de estos átomos se aparta de su trayecto, “*provoca un encuentro con el siguiente átomo y de encuentro a encuentro a montón más, y el nacimiento del mundo*”... Así es como las formas llegan a ser, de la “desviación” y el encuentro casual entre dos hasta ahora, elementos paralelos. Para que un mundo sea creado, este encuentro debe ser duradero: los elementos que lo componen deben estar unidos en cierta forma, en otras palabras, debe haber habido “un conjunto de elementos unos en otros (en la forma en que el hielo ‘se conforma’)”. “La forma puede definirse como un encuentro duradero”. Los encuentros duraderos, las líneas y los colores insertos en la superficie de una pintura de Delacroix, los objetos de deshecho que desordenan las “pinturas Merz” de Schwitters, los performances de Chris Burden: sobre y por encima de la calidad de la composición espacial, resultan ser *duraderos* desde el momento en que sus componentes de un todo cuyo sentido “se mantienen ” en el momento de su nacimiento, que ponen en movimiento (descubren) nuevas “posibilidades de vida”. Cualquier pieza, hasta el más crítico y arriesgado proyecto, pasa a través de este estado de mundo viable, pues estos conjuntan elementos que se mantienen separados: por ejemplo, la muerte y los medios en Andy Warhol. Deleuze y Guattari no se referían a otra cosa cuando definieron a la obra de arte como un “bloque de afectos y preceptos”. El arte *mantiene unidos* momentos de subjetividad asociados a experiencias singulares, sean las manzanas de Cezanne o las estructuras rayadas de Buren. La composición de este *agente de unión*, donde los átomos que se encuentran consiguen conformar un mundo, es, sin necesidad de decirlo, dependiente de su contexto histórico. Lo que entiende hoy el público informado por “manteniendo uniones” no es la misma cosa que este público imaginaba en el siglo XIX. Hoy el “pegamento” es menos obvio, pues nuestra experiencia visual se ha vuelto más compleja, enriquecida por un siglo de imágenes fotográficas, luego el cine (la introducción de la secuencia de tomas como una nueva unidad dinámica), permitiéndonos reconocer como un “mundo” a una colección de elementos disparatados (como la instalación) que ningún material aglutinante, ningún bronce, une. Otras tecnologías pueden permitir al espíritu humano reconocer otro tipo de “formas-mundos” aun desconocidos: por ejemplo, la ciencia de la computación adelantó la noción de programa, que afecta la manera en que algunos artistas se relacionan con su trabajo. El trabajo de un artista por lo tanto adquiere el estatus de un ensamble de unidades a ser reactivado por el espectador-manipulador. Quiero insistir en la inestabilidad y diversidad del concepto de “forma”, noción cuya extensión puede ser atestiguado en mandato (entredicho?) por el fundador de la sociología, Emile Durckheim, considerando al “hecho social” como una “cosa”... Pues la “cosa” artística se presenta a sí misma como un “hecho” o un ensamble de hechos que ocurre en el tiempo o en el espacio, y cuya unidad (que la convierte en forma, en mundo) no puede ser cuestionada. El escenario se amplía; después de que el objeto aislado, ahora puede abarcar toda la escena: la forma del trabajo de Gordon Matta-Clark o del de Dan Graham no puede ser reducido a las “cosas” que los dos artistas “producen”; no es el simple efecto secundario de una composición, como le gustaría a la estética formalista avanzar, sino el acto primordial como una trayectoria que evoluciona a través de signos, objetos, formas, gestos... La forma del arte contemporáneo se está desbordando de su forma material: es un elemento de unión, un principio de aglutinamiento dinámico. Una obra de arte es un punto en una línea.

La forma y la mirada del otro

Si, como Serge Daney escribe, “*toda forma es un rostro mirándonos*”, ¿en que se convierte una forma cuando es sumergida en la dimensión del diálogo? ¿Qué es una forma esencialmente *relacional*? Parece que vale la pena discutir esta cuestión tomando la fórmula de Daney como punto de referencia, precisamente por su ambigüedad: ¿si las formas nos miran a nosotros, como vamos nosotros a mirarlas a ellas?

La forma se define comúnmente como un bosquejo contrastante con un contenido. Pero la estética modernista habla sobre la “belleza formal” refiriéndose a una especie de (con)fusión entre el estilo y el contenido, y a una compatibilidad inventiva de las primeras obras con las últimas. Nosotros juzgamos una obra a partir de su forma plástica o visual. Las más comunes críticas sobre las nuevas prácticas artísticas consisten, sobretodo, en negarles cualquier “efectividad formal”, o destacando sus defectos en la “solución formal”. Al observar las prácticas artísticas contemporáneas, debemos hablar más bien de “formaciones” y no de “formas”. A diferencia de un objeto que está encerrado en sí mismo por la intervención de un estilo y una firma, el arte del presente muestra que la forma sólo existe en el encuentro y en la relación dinámica que goza una proposición artística con otras formaciones, artísticas o de otro tipo.

No hay formas en la naturaleza, en su estado salvaje, ya que es nuestra mirada las que las crea, al separarlas en nuestro campo de visión. Las formas se *desarrollan* una de la otra. Lo que ayer se veía como sin forma o “informal” hoy ya no es estas cosas. Cuando la discusión estética evoluciona, el status de la forma evoluciona con ella, y a través de ella.

En las novelas del escritor polaco Witold Gombrowicz, vemos como cada individuo genera su propia forma a través de su comportamiento, su manera de surgir y de dirigirse a otros. Esta forma surge en el área de frontera donde las luchas individuales con el Otro, de manera de sujetarlo a juzga que su “ser”. Entonces, para Gombrowicz, nuestra “forma” es meramente una propiedad relacional, que nos une con aquellos que nos reconocen por la manera en que nos ven, tomando una terminología Sartreana. Cuando el individuo piensa que esta posando un ojo objetivo sobre sí mismo, no está, en el análisis final, contemplando nada más que el resultado de transacciones perpetuas con la subjetividad de los otros.

La forma artística, para algunos, hace a un lado este hecho inevitable, porque es publicitado por un *trabajo (obra?)* Nuestra percepción, contrariamente, es que la forma sólo asume su textura (y sólo adquiere una existencia real) cuando introduce interacciones humanas. La forma de una obra de arte produce desde una negociación con lo inteligible, que nos es legada. A través de ésta, el artista se embarca en un diálogo. La práctica artística entonces reside en la invención de relaciones entre conciencias. Cada obra en particular es una propuesta a vivir en un mundo compartido, y el trabajo de cada artista es un ramillete de relaciones con el mundo, dando nacimiento a otras relaciones, y así sucesivamente, ad infinitum. Nos encontramos en el lado opuesto de la versión autoritaria del arte que descubrimos en los ensayos de Thierry de Duve, para quien cualquier obra no es ninguna otra cosa más que una “suma de juicios”, ambos históricos y estéticos, formulados por el artista en el acto de su producción. Pintar es formar parte de la historia a través de decisiones plásticas y visuales. Estamos en presencia de fiscal o procurador de la estética, aquí, para el que el artista confronte la historia de arte dentro de la autarquía de sus propias persuasiones. Es una estética que reduce a la práctica artística al nivel de un picapleitos del criticismo histórico. El juicio práctico así

motivado, es perentorio y definitivo en cada instancia, por lo tanto la negación del diálogo, que, por sí mismo, cede a la forma un status productivo: el status de un “encuentro”. Como parte de una teoría del arte “relacional”, la inter-subjetividad no sólo representa el escenario social para la recepción del arte, que es su “ambiente”, su “campo” (Bourdieu), y también se convierte en la quintaesencia de la práctica artística.

Como sugirió Daney, la forma se convierte en “rostro” a través del efecto de su invención de relaciones. No es necesario agregar que esta fórmula trae a la mente el pensamiento de Emmanuel Levinas del ser actuando como pedestal, para quien el rostro representa el signo del tabú ético. El rostro, asevera Levitas, es “lo que me ordena servir a otro”, “lo que me prohíbe matar”. Cualquier relación “inter-subjetiva” procede según la forma del rostro, que simboliza la responsabilidad que tenemos hacia los otros: “la unión con los otros se hace sólo como responsabilidad”, escribe, pero ¿qué no la ética tiene otros horizontes además de este humanismo que reduce a la inter-subjetividad a una especie de inter-servilismo? ¿Es entonces la imagen, que para Daney es una metáfora del rostro, sólo adecuada para producir tabúes y proscipciones, a través del peso de la “responsabilidad”? Cuando Daney explica que “*toda forma es un rostro mirándonos*”, no quiere decir meramente que somos responsables de esto. El ser persuadidos de esto, es suficiente para revertirlo al profundo significado de la imagen para Daney. Para él, la imagen no es “inmoral” cuando nos pone “en el lugar en que no estamos”, cuando ella “toma el lugar de otro”. Lo que está implicado, para Daney, no es solamente una referencia a la estética de Bazin y Rossellini, reclamando el “realismo ontológico” del arte cinematográfico, que aún cuando éste yace al principio del pensamiento de Daney, no lo resume. Él sostiene que la forma, como imagen, no es otra cosa que la representación del deseo. Producir una forma es inventar encuentros posibles; recibir una forma es crear las condiciones de un encuentro, a la manera en que uno responde a un servicio en un partido de tenis. Si nosotros movemos levemente el razonamiento de Daney un poco más lejos, la forma es el *representante* del deseo en la imagen. Es el horizonte en que la imagen se puede basar para tener un significado, apuntando hacia un mundo deseado, que el espectador por lo tanto se hace capaz de discutirlo, y basado en el cual puede unirse a su propio deseo. Este intercambio puede resumirse en un binomio: alguien muestra algo a alguien que lo devuelve así como puede. La obra trata de atrapar mi mirada de la misma manera en que un recién nacido “pide por” la mirada de su madre. En *La Vie commune*, Tzvetan Todorov muestra como la esencia de la sociabilidad es la necesidad de reconocimiento, mucho más que competencia o violencia’. Cuando un artista nos muestra algo, está utilizando una ética transitiva que posiciona su obra entre el “míreme” y el “mire eso”. Los textos más recientes de Daney lamentan el fin de este par “Enseñar/Ver”, que representaban la esencia de una democracia de la imagen a favor de otro par, éste relacionado a la televisión y autoritario, “Promover/recibir”, marcando el advenimiento de lo “Visual”. En el pensamiento de Daney, “*toda forma es un rostro mirándome*”, porque me pide dialogar con ella. La forma es una dinámica que está incluida al mismo tiempo, o por turnos, en el tiempo y en el espacio. La forma sólo puede ser por un encuentro entre dos niveles de realidad. No produce imágenes por homogeneidad: produce lo visual, o puesto de otra manera “retroalimentación”.

8. BIBLIOGRAFIA.

Arte Acción I. 1958-1978. Valencia, IVAM Documentos 10, 2004.

Arte y Ciudad. Estéticas urbanas, espacios públicos, ¿políticas para el arte público? México DF. SITAC (Simposio de Teoría de Arte Contemporáneo, 2004.

Augé, Marc. Los no lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Barcelona. Gedisa, 1995.

Bourriaud, Nicolas. La estética relacional. París, Les presses du reel, Dijon, 1998.

Carlson, Marvin. Performance, a critical introduction. Londres, Routledge, 1996.

Conceptual Art. Edited by Meter Osborne, PHAIDON, Londres 2002.

DaMatta, Roberto. Carnavales, balandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño. México. Fondo de Cultura Económica, 2002.

Debord, Guy. La sociedad del espectáculo. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974.

Eco, Humberto. Cómo se hace una tesis. México, Gedisa, 1991.

Foster, Hal. La Posmodernidad. Barcelona, Ed. Kairós, 1993.

Godfrey, Tony. Conceptual Art. London, Phaidon Press Limited, 1998.

Gordon Matta-Clark. Catálogo de exposición, Valencia, IVAM, 1992.

Grosenick, Uta y Riemschneider, Burkhard. Art at the turn of the millenium. Italia. Ed. Taschen, 1999.

Internacional Situacionista Volumen 1: La realización del arte (Internationale Situationniste No. 1-6). Compilación de textos completos de la revista Internationale Situationniste (1958-1969), Madrid, Literatura Gris, 2001.

A Long tale with many knots, Fluxus in Germany 1962-1994. Exhibition catalog. Berlin, IFA, 1996.

Marcus, Greil. Rastros de Carmín. Una historia secreta del siglo XX. Barcelona, Anagrama, 1993.

Wildner, Kathrin. La plaza: espacio público como espacio de negociación. www.republicart.net, 2003.

Rebollar, Mónica. "Arte y Política." Revista Lápiz No. 206. España, Octubre 2004.