



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño

**El tatuaje, discurso artístico y dispositivo de protesta:
Birthmark (marca de nacimiento), una pieza de Liberate Tate**

Tesina

Que para obtener el título de:
Licenciado en Artes Visuales

Presenta:
José Antonio López León

Director de Tesina:
Licenciado Gerardo Medrano Mejía

Cd. Mx., 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Índice

Statement: Acerca de las imágenes que apoyan este documento.....	1
Introducción.....	2
Motivos que impulsaron la realización de este proyecto de investigación.....	3
I Las relaciones económicas entre BP y Tate.....	4
1.1 Patrocinio corporativo en sectores culturales especializados en arte.....	4
1.2 BP ¿Qué es British Petroleum?	6
1.3 La historia de la colaboración entre BP y Tate.....	7
1.4 Derrame de petróleo en el Golfo de México, el punto de inflexión.....	10
II Liberate Tate	14
2.1 Liberate Tate: fundación y premisas	14
2.2 Artwash Big Oil and the Arts de Mel Evans.....	16
2.3 Proyectos de Liberate Tate en orden cronológico (selección)	19
III El tatuaje como dispositivo de protesta.....	22
3.1 Tatuaje: perspectivas multidisciplinares.....	22
3.2 Arte, tatuaje y protesta: selección de proyectos.....	23
IV <i>Birthmark</i>: Realización de la pieza, recursos y objetivos logrados.....	25
Conclusiones	27
Anexo digital	
Imágenes: <i>Birthmark</i>.....	28
Bibliografía.....	32

Statement: Acerca de las imágenes que apoyan este documento

Es necesario señalar con antelación al lector/lectora que la versión impresa de este documento no contiene imágenes que hagan referencia al proyecto estudiado en esta tesina titulado *Birthmark* de Liberate Tate.

La exclusión de imágenes se debe a que durante la recopilación y el estudio de las premisas del colectivo Liberate Tate (que mantiene un compromiso constante con respecto a la denuncia de la explotación y la utilización de recursos naturales enmarcados en el patrocinio corporativo, en este caso, corporaciones petroleras) fue de suma importancia intentar mantener una lógica sincrónica y similar con respecto a la responsabilidad que se tiene como investigador y productor en artes visuales ante la elaboración material de productos teóricos.

Con esto hago referencia a los impactos dañinos en el medio ambiente que causará la impresión física de esta tesina, debido a que no sólo utilizará un volumen de papel que no tiene asegurada la biodegradación inmediata, incluso aunque su función sea previamente diseñada para coexistir “amigablemente con el medio ambiente”, sino que también utilizará tinta inyectada a láser como modalidad de fijación.

La tinta y sobre todo en su aplicación antes mencionada, es una de las sustancias contaminantes más dañinas debido a que está constituida por pigmentos y solventes petroquímicos¹ no renovables², los cuales producen a su vez efectos ecotóxicos tanto en los seres humanos como en sus entornos medioambientales inmediatos. Es entonces permisible pensar en la huella contaminante de este trabajo académico, requerido institucionalmente para hacer válida una titulación a nivel licenciatura.

Si bien es importante o usual que una investigación de carácter universitario incluya soportes visuales que tengan como función acompañar las premisas de un tema específico, es también imprescindible cuestionar las consecuencias que desencadenará la distribución de los volúmenes impresos de este documento en escenarios en donde la pérdida masiva de biodiversidad del planeta y el estado crítico del calentamiento de global se presentan más cercanos cada día.

Por estas razones y para ahorrar la utilización de recursos, se propone que la versión digital de esta tesina contenga imágenes recopiladas y elegidas para su pronta correspondencia en un apartado especial de consulta coetánea con cada uno de los puntos declarados en este documento.

Lo antes pronunciado no pretende encontrar una solución o definir las contradicciones que contiene la producción y conservación de textos impresos a nivel académico, sin embargo, es una pregunta que ha sido constantemente re-planteada como parte significativa de esta investigación y que se formula para ser sometida al diálogo.

Más allá promover la usual inacción y pesimismo que pueden acarrear este tipo de posturas, se pretende provocar reflexiones acerca de nuestro papel como cómplices en la compleja distribución, dependencia y consumo de las redes internacionales de producción y utilización de los derivados comerciales de combustibles fósiles.

¹ La estructura base de la mayoría de las tintas de impresión se componen de agua, y solventes petroquímicos.

² Un claro ejemplo es el pigmento *negro de carbón*, elaborado a partir de la combustión incompleta de hidrocarburos (por medio de cracking catalítico), el pigmento ha sido catalogado como posible carcinógeno en seres humanos (Bleyl, 1990) y un producto insoluble no biodegradable.

Introducción

Una de las discusiones fundamentales para pensar el arte contemporáneo como agente de cambio es reflexionar acerca de su efectividad como detonador de soluciones a problemáticas sociales, políticas, éticas, etcétera. El valor de estas discusiones dirigidas a proyectos artísticos se ha elevado significativamente, específicamente en el terreno de las reformulaciones sobre el propósito de la estética en los últimos años, ya que se ha redescubierto que si bien el propósito de la estética no es definitivo o estrictamente utilitario, es preciso proclamar que la estética y su indisoluble relación con las artes visuales es de gran ayuda para complementar la crítica, exposición y aplicación a través de diálogos interdisciplinarios.

En la relación antes señalada hay un nicho que reclama cada vez más espacios y plataformas de debate con acciones y agendas concretas, se trata de proyectos artísticos colectivos con una fuerte noción eco-crítica, es decir, que tienen en su objetivo la identificación precisa de las esferas económicas, políticas, culturales e industriales, que unidas (con sus respectivos y particulares aportes), contribuyen a la producción de gases de efecto invernadero gracias a la quema excesiva de combustibles fósiles, desencadenando la contaminación de océanos y las explotación de recursos naturales, todo en un periodo crítico de cambios drásticos en el clima planetario.

Es en la conexión de esas esferas en donde se concentra la labor del colectivo inglés Liberate Tate, que busca evidenciar en la invisibilidad de los sistemas políticos, económicos e institucionales, la persistencia a anclarse a la ingesta y la explotación de combustibles fósiles como principal medio de obtención de capital, así como el daño ecológico que se “paga” debido a la extracción de esta fuente de energía. La momentánea, pero fructífera vida de Liberate Tate ha demostrado que la unión entre activismo y arte puede resultar exitosa dentro del funcionamiento ético de organismos públicos e institucionales dedicados a la exhibición y distribución de arte. Su propósito como un grupo integrado por artistas, escritores y activistas ha sido activar dispositivos dentro del museo Tate Modern para acabar con los lazos de patrocinio que unen a este museo con la corporación BP (British Petroleum), una de las corporaciones más poderosas en Reino Unido y a nivel internacional, también responsable del derrame *Deep Horizon*, uno de los desastres ecológicos más importantes en la primera década del siglo XXI.

Este trabajo de investigación se enfoca a un proyecto de Liberate Tate titulado *Birthmark* (*Marca de Nacimiento* por su traducción al español) el cual utiliza la aplicación del tatuaje en los espacios de exhibición de Tate Modern para evidenciar el aumento de CO2 en el planeta. Con este proyecto se trata de estructurar la forma en la que *Liberate Tate* rompe algunas de las limitaciones que tiene la práctica artística en museos, espacios en donde usualmente sólo se tiene el papel de mero observador para convertir (en este caso) al espectador en agente potencial de participación en grandes problemas globales como el cambio climático.

Es por ello que en este documento se incluyen temas encapsulados dispuestos al enlace interlineal que usualmente no tendrían relación alguna con la práctica artística, pero que sin embargo se tornan indispensables para abordar *Birthmark* en un esfuerzo por revitalizar su importancia como proyecto que opera a modalidad *in situ*.

Los capítulos de esta tesina se unen el uno al otro siempre tratando de evitar la sub-especialización y de apelar a la claridad de cada uno de los temas propuestos por medio de referencias y vínculos de información útil.

Así entendido, se sitúa como primer bloque las relaciones económicas entre *Liberate Tate* y BP, estableciendo como punto clave, la raíz de las prácticas político-culturales gestadas en Reino Unido por Margaret Thatcher en las primeras etapas de un sistema económico neoliberal, así como un breve paso por los vínculos entre patrocinio corporativo y sectores culturales especializados en arte, también se presenta un sumario que muestra la historia de BP (British Petroleum) y sus distintas transformaciones a lo largo de la historia como corporación transnacional, así como un reporte sobre lo ocurrido el 22 de abril de 2010 con el desastre petrolero ocurrido en el Golfo de

México con la plataforma *Deep Horizon*.

Como segundo bloque se explora al colectivo inglés Liberate Tate, sus orígenes como un proyecto derivado del taller *Disobedience Makes History* realizado en Tate Modern y sus estrategias para permanecer como un ente parasitario que logró realizar la ruptura eventual de la relación entre BP y Tate. De igual forma se toma *Artwash Big Oil* de Mel Evans como pieza medular de este bloque, ya que como integrante principal de *Liberate Tate*, Evans proporciona una mirada que tiene la propiedad de atestiguar la evolución de los proyectos de Liberate Tate y de cada uno de los movimientos del colectivo en retrospectiva. Los aportes de Evans nutren el contenido de este bloque debido a que escribe desde un punto de vista múltiple, desde la mirada de la artista visual, la activista, la integrante, la ejecutante y la investigadora académica.

Como tercer y último bloque se desarrolla la premisa de concebir al tatuaje como dispositivo de protesta desde el trinomio cuerpo-registro-protesta; aunque simple en su composición, el trinomio fungirá como guía para introducir al lector/lectora a ejemplos similares (dentro y fuera de estadios artísticos) que utilizan el tatuaje como medio para lograr los objetivos deseados, con estos antecedentes se encuadra la efectividad de *Birthmark* y sus aportes como proyecto que inevitablemente provoca el diálogo por medio de la bienvenida intravenosa comunitaria, a la que se adhiere la construcción de pertenencia a un movimiento de conciencia ambiental, político y altamente especulativo.

A través de sus proyectos y estrategias, Liberate Tate hace una labor de activismo empalmada con intervenciones artísticas pacíficas que incentivan la participación pasiva del espectador, informándolo acerca de las desventajas que tiene el patrocinio proveniente de BP.

Por medio de *Birthmark*, *Liberate Tate* interconecta al arte con el compromiso de la protesta, como lo describe el texto de la pieza³, “Hay una amplia historia sobre los tatuajes en relación con el arte y la protesta, pero los tatuajes-protesta como intervención de performance en un espacio de galería no tiene precedentes”.

Motivos que impulsaron la realización de este proyecto de investigación

Para incentivar nuevos campos de investigación académica a nivel licenciatura que permitan el intercambio de posturas provenientes de las artes visuales con áreas de conocimiento ecocrítico, en especial las ciencias ambientales, esta tesina plantea una delimitación del arte y su relación con el medio ambiente como producto de la influencia de sentencias corporativas y tecnológicas; así entendido, este proyecto propone examinar a detalle la pieza *Birthmark* (2015) del colectivo Liberate Tate.

Es en esta pieza performática donde cobra sentido el cultivo de esta tesina, ya que al fijar la importancia de la pieza, sus productos estéticos (como lo son los tatuajes), sociales y acotaciones a una cultura con una preponderante herencia industrial, se examina un momento clave en la exploración artística con respecto al entorno ambiental y su debido mantenimiento o cuidado.

Cabe mencionar que la pieza seleccionada es analizada bajo los contextos temporales, económicos y culturales justificados en el libro *Artwash* de Mel Evans, debido a la riqueza en fuentes y recopilaciones documentales que contiene (circunscritas a Reino Unido), así como los discursos elaborados a causa de ellas.

³ *Birthmark - Exhibition Guide: A live sanctioned performance*. (2015), Londres. Recuperado de https://issuu.com/liberatetate/docs/birthmark_exhibition_guide

I Las relaciones económicas entre BP y Tate

1.1 Patrocinio corporativo en sectores culturales especializados en arte

Para comprender las relaciones económicas que BP y Tate mantuvieron por más de 20 años⁴ es indispensable dar seguimiento a la estructura que permite y soporta la alianza entre corporaciones e instituciones públicas dedicadas a la exhibición, validación, distribución y difusión de productos derivados de las artes visuales (Wu, 2002). Se advierte con cautela que la estructura que se pretende explicar y desarrollar con respecto al patrocinio corporativo y su estrecho vínculo con el sustento de las artes visuales no es extensa o descrita a detalle, su objetivo es dar a conocer de manera puntual cuáles son las características que permitieron el origen de esta alianza o relación. De la misma manera, la descripción de la estructura antes mencionada está limitada al contexto local e histórico de Reino Unido, debido a que la pieza *Birthmark* (2015) ejecutada por el colectivo *Liberate Tate*⁵ se desenvuelve en esta región geográfica.

La raíz de las políticas corporativo-culturales inglesas (Rectanus, 2002) puede considerarse producto de una colisión constituida por distintos actores, entre ellos, se encuentra el crecimiento de la cultura empresarial impulsada en los gobiernos de Ronald Reagan en EEUU y Margaret Thatcher en Reino Unido en los últimos años de la década de 1970 (Wu, 2002). De igual forma, la adición de estrategias tradicionales originarias del mecenazgo establecido desde el Renacimiento Italiano⁶, vigorizadas y actualizadas para funcionar de acuerdo a las intenciones del patrocinador corporativo determinado, fungieron como dispositivos que inauguraron de forma exitosa, una fuerza corporativa con alcances de auto-promoción y poder político-comercial sin precedentes (Philips & Whannel, 2013).

Específicamente, el periodo que Margaret Thatcher ocupó como primera ministra de 1979 a 1990 (al cual se referirá a lo largo de este documento como *thatcherismo*) en Reino Unido, marcó un bloque económico primordial que favoreció la imbricación del patrocinio y el aprovechamiento de las cualidades sector privado para el subsidio múltiple en sectores culturales, educativos, deportivos, etcétera (Philips & Whannel, 2013).

El común denominador encontrado en las políticas corporativas injertas en el financiamiento de las artes, es la utilización de la cultura como mercancía de valor polivalente; polivalente en cuanto a su utilización, ya sea para dar publicidad a los productos (materiales y simbólicos) que ofrece una marca corporativa, el impulso de la reputación ética que la marca corporativa busca dentro de su posición en la esfera pública a la que pertenece, y finalmente, la validación del poder de la marca corporativa como promotora de las artes, colocándola en consecuencia como referente a la altura de las estructuras estatales que cumplían previamente con estas operaciones.

⁴ El 10 de marzo de 2016 BP anunció mediante representantes en medios de comunicación que no actualizaría su contrato de patrocinio con TATE, poniendo fin a la relación de más de 20 años entre ambas entidades a partir de 2017. De acuerdo a los comunicados de prensa distribuidos, la decisión se tomó después de evaluar los problemas 'extremadamente desafiantes' que enfrentan los entornos empresariales actuales.

Khomami, N. (2016). *BP to end Tate sponsorship after 26 years. the Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/mar/11/bp-to-end-tate-sponsorship-climate-protests>

⁵ *Liberate Tate* se define como "... una red dedicada a tomar la desobediencia creativa contra la [galería] Tate hasta que abandone su financiación petrolera. La red fue fundada durante un taller en enero de 2010 sobre arte y activismo, organizado por Tate. Cuando los curadores en jefe de la galería trataron de censurar las intervenciones realizadas en el marco del taller contra los patrocinadores de la galería Tate, [...] los participantes indignados decidieron continuar su trabajo juntos más allá del taller y configurar *Liberate Tate*." *Where it all began | Liberate Tate*. (2010). <http://www.liberatetate.org.uk/about/>

⁶ Es importante resaltar la importancia de insertar una definición integral de mecenazgo, para ello se toma la desarrollada por Philips & Whannel del libro *The Trojan Horse: The Growth of Commercial Sponsorship*.

A más de 30 años de su adhesión a la infraestructura estatal, el impacto y éxito del patrocinio comercial de las artes en sectores y estímulos culturales como museos, galerías, bienales, festivales e incluso programas de becas a artistas de Reino Unido, se ha mantenido constante como modelo a seguir debido a aspectos que lo hacen efectivo y sostenible. En 2002 se reportó que el patrocinio de las artes alcanzó hasta los £96 millones tan sólo en el patrocinio cultural⁷ (Rectanus, 2002).

A continuación se presentan las cualidades y elementos que han consolidado al patrocinio corporativo como el esquema principal para sostener proyectos artístico-culturales:

- La imbricación y mezcla entre los términos filantropía, patrocinio y mecenazgo han favorecido la cimentación de un conglomerado que conduce a la percepción del patrocinio comercial como una opción conveniente y multidimensional para las corporaciones, debido a los beneficios en el aumento de la plusvalía que generan sus inversiones.
- El crecimiento y mejora de programas destinados a la estimulación de la producción artística es una razón frecuentemente utilizada para justificar la existencia de los patrocinios comerciales en la industria cultural. Esto permite que no sólo se legitime a las corporaciones como “impulsoras” potenciales de la difusión de la cultura en el estado en el que se desenvuelven sus actividades, también le otorga al patrocinio corporativo un estatus irremplazable para el sector público, ya que de no ser por su ‘ayuda’, los proyectos artísticos no podrían llevarse a cabo, ni mucho menos contar difusión a nivel nacional.
- Como lo explican de manera más detallada Deborah Philips and Garry Whannel⁸, el caballo de Troya elaborado bajo los esquemas del patrocinio que provienen de la privatización contienen propósitos ideológicos que no sólo enriquecen la imagen (con tonos benevolentes) y las relaciones públicas de las corporaciones, sino que también, a través del financiamiento que brindan, tienen la posibilidad de controlar el clima político, ecológico y laboral acorde a sus intereses:

“No es casualidad que las empresas previamente asociadas con el patrocinio fueron aquellas en necesidad de pulir su imagen en cuestiones ecológicas y laborales; compañías petroleras, grandes cadenas de supermercados y fabricantes de cigarrillos fueron todos miembros de la junta de ABSA (Amalgamated Banks of South Africa, Unión de Bancos de Sudáfrica por su traducción al español) y dispuestos a crear un "clima político favorable" para sus intereses comerciales.” (Deborah Philips and Garry Whannel, 2002, p. 21)
- Este modelo adapta la cultura como producto intercambiable, de manera que su constante transacción de valores permite mejorar y promover la imagen de una corporación como un organismo altruista, que, visto desde la perspectiva del escrutinio público, destina el poder de su estructura para entablar actividades sin fines de lucro.
- La auto-construcción pública de las corporaciones por medio del patrocinio incluye dos reconfiguraciones importantes, la primera es la mitificación del arte *avant garde*, y su asociación con los significados de la palabra *innovación* (Wu, 2002). Cuando las corporaciones recurren a la ‘preservación’ de los legados del arte por medio del financiamiento, pretenden proyectar de una imagen de sí mismas como una fuerza liberal y avanzada. La segunda reconfiguración está atada al concepto de la palabra *innovación* antes mencionada, ya que al ser apropiada y mediada en términos corporativos, permite la inclusión corporativa en las artes, incluyéndose a sí misma en la narrativa que describe la “creación” en las artes visuales (Wu, *idem*).
- Debido a la cantidad de dinero anual invertida, específicamente al arte, las corporaciones que

⁷ Datos obtenidos de la European Sponsorship Association, 2002

⁸ Whannel, G. & Philips, D. (2013). *The Trojan Horse: The Growth of Commercial Sponsorship* (1ra ed.). Chennai: Bloomsbury Publishing.

adoptan el patrocinio como una de sus principales acciones son premiadas por parte del sistema tributario estatal con la reducción del cobro total de impuestos que les corresponde otorgar. De esta forma la relación entre las corporaciones y el estado se mantiene en constante retroalimentación, una en donde ambas partes de benefician.

Al respecto, Hans Haacke y Pierre Bourdieu⁹ revelan uno de los mecanismos por los cuales el patrocinio corporativo se torna viable:

“En realidad, los contribuyentes son los que cubren lo que las corporaciones ahorran a través de descuentos fiscales en sus "generosas contribuciones". Al final somos nosotros los que terminamos subsidiando la propaganda corporativa” (Bourdieu & Haacke, 1995)

1.2 BP ¿Qué es British Petroleum?

Las corporaciones dedicadas al patrocinio de artes son en estadística, corporaciones dedicadas a la extracción de petróleo¹⁰, fabricación de armas y tabaco. En el caso de Reino Unido, BP (*Petróleo Británico* por sus siglas en español), es una de las petroleras con más alcance, experiencia y poder en el patrocinio comercial a nivel estatal.

Antes de estructurar su participación en el patrocinio y la consecuente denuncia por parte de *Liberate Tate* debido a sus enlaces con Tate Modern, es importante hacer una visita a los orígenes de British Petroleum.

La cimentación de BP como una de las siete multinacionales petroleras más importantes a nivel mundial¹¹, tiene sus raíces en dos factores principales, la búsqueda de combustibles más limpios y eficientes que pudiesen reemplazar las cualidades del carbón a finales del siglo XIX, así como equiparar el incremento de riqueza que dio el boom de la explotación de minerales como el oro.

El crecimiento de la industria petrolera inglesa y la reputación de BP se deben en gran medida a las exploraciones geológicas comisionadas por William Knox D'Arcy en Irán en los primeros años del siglo XX (Steffy, 2011). D'Arcy, un especulador inglés con experiencia en la explotación y colonización minera en Australia, fue pionero en capitalizar la exploración de pozos petroleros en Medio Oriente.

Si bien la expansión que D'Arcy planeó fue exitosa debido al apoyo que el proyecto recibió de inversionistas externos, fueron las negociaciones efectuadas con Mozaffar ad-Din Shah Qajar en 1901 para monopolizar concesiones de perforación de terrenos iraníes, las que aseguraron el nacimiento de APOC (Anglo-Persian Oil Company, Compañía de Petróleo Anglo-Persa por sus siglas en inglés) en 1909¹², la primera compañía petrolera inglesa.

Poco a poco APOC se imbricó como parte del Imperio Británico, desdibujando las fronteras entre estado y sector privado. La recién fundada compañía también fungió como la principal proveedora de combustible durante la intervención de Reino Unido en la Segunda Guerra Mundial; esta asociación ha sido una de las piezas clave que beneficiaron a BP en las futuras negociaciones e intervenciones militares para asegurar la permanencia de plataformas petroleras en Medio Oriente, así como resguardar la extracción ilimitada de petróleo en Irán. Algunos ejemplos de ello son el golpe de estado contra el entonces primer ministro de Irán Mohammad Mosadeq, impulsado por Winston Churchill y Dwight Eisenhower (Steffy, 2011) en 1953 para evitar la inminente nacionalización de la industria petrolera iraní; en 2002 la agenda “verde” que John Philip Browne¹³

⁹ Bourdieu, P. & Haacke, H. (1995). *Free exchange*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.

¹⁰ Wu, C. (2002). *Privatising Culture*. Londres: Verso.

¹¹ Hoyos, C. (2007). *The new Seven Sisters: oil and gas giants dwarf western rivals*. *Financial Times*.

Recuperado de <https://www.ft.com/content/471ae1b8-d001-11db-94cb-000b5df10621>

¹² Evans, M. *Artwash* (p. 20). Londres: Pluto Press.

¹³ The Lord Browne of Madingley (n.1948) es un hombre de negocios británico mejor conocido por su posición como director ejecutivo en British Petroleum, cargo que ocupó de 1995 a 2007. Es usualmente descrito como “la cara pública” en su cargo como miembro de la Junta Síndica de Tate.

inauguró con un sistema interno de negociación para la reducción de emisiones de carbono dentro de BP llegó a influir la decisión del primer ministro Tony Blair para adoptar el sistema privado de compraventa de carbono en el gobierno inglés¹⁴.

Desde entonces BP se ha convertido en una compañía con subsidiarias en Europa, Sur y Norteamérica, Asia, Australia y África, con una capacidad de distribución inigualable de gas natural, petróleo, y productos derivados del mismo a escala global (Stiel, 2003).

BP ha cambiado su nombre inaugural APOC (Anglo-Persian Oil Company) a AIOC (Anglo-Iranian Oil Company) en 1935, British Petroleum en 1954, BC Amoco plc en 1998, y finalmente BP plc en 2001.

1.3 La historia de la colaboración entre BP y Tate

Chin-tao Wu describe en *Privatising Culture*, que no es suficiente mostrar interés en el patrocinio de las artes¹⁵, para lograr involucrarse exitosamente en dicha empresa, los aspirantes deben cumplir ciertas cualidades que requieren experiencia, no sólo centrada en la riqueza económica o el rango empresarial desempeñado, de acuerdo a la autora, para que un patrón o patrona de las artes sea percibido como tal, debe ser “parte integrante de un estilo de vida distinto y sancionado dentro de este estrato 'sofisticado' de la sociedad”, o por lo menos pareciera, debe personificar la pertenencia a una “élite dentro de la élite”.

La búsqueda de distinción social por medio de la socialización de la alta cultura en Londres es conveniente en múltiples sentidos, ya que la ciudad funge y ha fungido históricamente como centro e infraestructura de acceso a negociaciones financieras, políticas y culturales¹⁶ de carácter local e internacional; es necesario destacar que tal distinción es novedosa en tanto que se ha convertido en una herramienta ambivalente e indispensable que destaca la pertenencia y el poder que se obtienen en un status social determinado.

Las colaboraciones entre conglomerados corporativos abocados a la extracción de combustibles fósiles e instituciones culturales tienen su raíz en la herencia que dejó el patrocinio de las industrias armamentistas y tabacaleras en galerías y museos ingleses. Empresas petroleras como Shell, Trafigura y BP tomaron los restos de una estructura que mezclaba exitosamente la identidad nacional de los museos de arte con sus intereses de expansión y aceptación de interés público.

Esta estructura fortalecida principalmente por las tabacaleras en la segunda mitad del siglo XX¹⁷ fue retomada y renovada como estandarte de la inversión en consumo de capital cultural nacional, excepto que esta estrategia¹⁸ se tornó como un nuevo giro que la industria tabacalera no tenía constituido previamente¹⁹: ofrecer una compensación altamente simbólica ante los daños ya perpetrados en el medio ambiente²⁰ así como en la salud de millones de personas²¹ debido a la

¹⁴ Steffy, L. (2011). *Drowning in oil*. New York: McGraw-Hill.

¹⁵ Wu, C. (2002). *Privatising culture*. London: Verso.

¹⁶ Evans, M. (2015) *Artwash* (p. 19). London: Pluto Press.

¹⁷ Evans, M. (2015) *Artwash* (p. 19). London: Pluto Press.

¹⁸ A pesar del declive y la reducción de las colaboraciones entre tabacaleras y museos, corporaciones como JTI, British American Tobacco y Philip Morris International Inc, siguen manteniendo enlaces de patrocinio con instituciones culturales como The British Museum, The Royal Academy of Arts y la Orquesta Filarmónica de Londres, entre otros.

¹⁹ Doward, J. (2016). *Ditch tobacco sponsors, health experts warn cultural institutions*. *the Guardian*.

Recuperado de <https://www.theguardian.com/culture/2016/apr/30/arts-institutions-ditch-tobacco-sponsors-health-experts-letter>

²⁰ Desde la instalación de plataformas petroleras alrededor del mundo, ha ocurrido un gran número de crisis medioambientales que han afectado más del 70% de los océanos y mantos acuíferos del planeta.

²¹ En 1987 la EPA (Environmental Protection Agency) por sus siglas en inglés, lanzó un reporte titulado Management of Wastes from the Exploration, Development, and Production of Big Oil, Natural Gas, and

huella dañina que dejó y sigue dejando la extracción y consumo de combustibles fósiles a lo largo del siglo XX²² y el siglo XXI.

La forma en la que opera esta compensación es concibiendo la donación de recursos económicos, todo como una iniciativa que pretende aportar fuerza al impulso de la producción y sobre todo, la difusión de programas dedicados a la exhibición de arte en museos nacionales; la donación no es fortuita, a cambio de tales sumas monetarias, el museo o institución beneficiaria le otorga al representante de la corporación donante un lugar dentro de la mesa directiva (o Junta de Síndicos) de la institución, una junta que (en el caso de Tate) *“tiene como función establecer la dirección estratégica para Tate y supervisar la gestión de la galería con los fideicomisarios actuando como guardianes del interés público[...] la Junta representa a Tate externamente, toma decisiones sobre las adquisiciones y asignaciones de recursos, monitorea el desempeño de la organización en contra de sus objetivos y metas acordados y asegura la administración de fondos públicos.”*²³ de esta forma los intereses de la corporación patrocinadora se hacen presentes, necesarios y negociables.

En este aspecto el caso de British Petroleum es altamente significativo para esta tesina como motivo de estudio, ya que la corporación ha tenido relaciones de patrocinio con instituciones de importancia nacional para Reino Unido como The British Museum, Royal Opera House, The National Portrait Gallery, The Science Museum, Almeida Theatre, The National Maritime Museum y The Royal Shakespeare Company²⁴.

La relación entre BP y Tate data desde comienzos de 1990, con una asociación formal que fundó las *Nuevas Exhibiciones BP* con la primera donación de £300,000.00²⁵, a cambio BP se introdujo lentamente a las relaciones y políticas internas de Tate, hasta que en agosto de 2007 se nombró como miembro de la Junta de Síndicos Tate a The Lord Browne of Madingley, y posteriormente se le nombró Presidente de la Junta de Síndicos en enero de 2009²⁶.

La llegada de The Lord Browne of Madingley a Tate fue, y sigue siendo de mucha importancia, ya que su presencia en la institución y en BP significó la inclusión de grandes cambios sin precedentes, por un lado en Tate se renovaron las exhibiciones permanentes, programas de conferencias, talleres, seminarios, proyectos comisionados, etcétera, y por otro, BP renovó y re-significó su logotipo que, de significar un simple *British Petroleum* (Petróleo Británico), pasó a expresar un favorable y eco-amigable *Beyond Petroleum* (Más allá del petróleo), esta nueva propuesta de *rebranding* corporativo llegó a su última fase con un nuevo diseño elaborado en 2000 titulado *Helios* que fungió como *“una ruptura dramática con la tradición”*:

“Los colores de 'Helios' - que lleva el nombre del dios griego del sol - sugieren calor, luz y naturaleza. También es un patrón de formas entrelazadas: como BP, una sola entidad creada por muchas partes diferentes que trabajan como una sola. Esto fue particularmente relevante, ya que la nueva marca fue lanzada después de una serie de fusiones y adquisiciones. Unió a todas las empresas y

Geothermal Energy, este reporte identificó varios riesgos a la salud humana vinculados a los desechos de gas y petróleo depositados en mantos acuíferos, siendo uno de los más relevantes, los peligros de consumir pescado contaminado. Silverstein, K. *The secret world of oil* (1ra ed., p. 430). Londres: Verso.

²² Algunos ejemplos de los derrames de petróleo más dañinos y considerados tragedias ecológicas durante el siglo XX son Ixtoc I en Campeche, México (1979), Valle de Fergana, Uzbekistán (1992), Nowruz, Irán (1983), Castillo de Bellver, Sudáfrica (1983), Brittany, Francia (1978), Prince William Sound, Alaska (1989), entre otros.

²³ *Board of Trustees*. (2010). *Tate.org.uk*. Recuperado de <http://www.tate.org.uk/about/who-we-are/board-of-trustees>

²⁴ Para más información ingresar a: http://www.bp.com/en_gb/united-kingdom/bp-in-the-community/connecting-through-arts-and-culture/bp-and-tate-britain.html

²⁵ Datos obtenidos de Platform: Arts Activism Education Research.

²⁶ Para más información ingresar a: <http://www.tate.org.uk/about/who-we-are/board-of-trustees/tate-trustees/chair-lord-browne-madingley>

empleados del patrimonio que ahora forman BP y su marca global.”²⁷

De acuerdo al sitio oficial *BP and Tate Britain*²⁸, la dinámica de BP con el Grupo Tate (conformado por 4 galerías principales distribuidas por Reino Unido: Tate Britain, Tate Modern, Tate Liverpool y Tate St. Ives²⁹) se forjó como un compromiso que hasta el momento, mantiene el acceso gratuito a las *Exhibiciones BP*, este movimiento ayudó a la corporación a percibirse a sí misma como un soporte básico que podría permanecer relevante y primordial para la institución, para ello se sirvió de las estructuras más fuertes e importantes del museo, las salas que albergan arte británico coleccionado y resguardado desde el siglo XIV, dando como resultado 500 años de arte internacional configurado en 20 salas en orden cronológico:

“El compromiso de BP permite a Tate Britain crear un programa de exhibiciones y eventos amplio y dinámico. Lo más destacado es la importancia de las exhibiciones BP, las cuales muestran la colección más grande del mundo del arte británico. Las exhibiciones están ordenadas como muestras cronológicas continuas que crean un recorrido a través del tiempo, desde el año 1500 hasta el día de hoy.” (BP and Tate Britain, 2016)

Con esta premisa, BP se convirtió en el principal benefactor y soporte de Tate, ya que no sólo lanzó propuestas novedosas que convirtieron a Tate en un museo con enfoques en la recuperación de los diálogos entre arte moderno y arte contemporáneo como lo fue *BP Spotlights* (un proyecto que ofreció “una serie de exhibiciones en las que las colecciones cambian con regularidad, y que cubren la amplitud histórica de la colección y una variedad de medios de comunicación”³⁰). Este enfoque curatorial estableció acercamientos de recuperación como lo fueron las exhibiciones *Tracey Emin & Francis Bacon*, *The Nimai Chatterji Collection Of 20th Century Avant-Garde Documentation*, *Barry Flanagan: Sand Girl*, o *Art And Alcohol*, entre otros.

Sumado al nuevo recorrido a través del arte desde 1500, BP también abrió el intercambio pedagógico entre Tate e instituciones educativas, buscando una ampliación del nuevo mensaje benevolente que vinculó las necesidades demandadas por la sociedad hacia el museo y a los círculos artísticos preocupados por los aparatos educativos de Tate, a su vez incluyó *BP Family Festivals*, eventos y actividades gratuitas que buscaban explorar las prácticas artísticas dentro de Tate.

A pesar de que la relación ente Tate y BP fue oficialmente concluida en 2017, la corporación y el museo mantienen una mirada positiva ante los 27 años de colaboración, dando cuenta de los muchos beneficios que el museo y la sociedad en general recibieron. Lo más relevante aquí, es cómo BP estableció su posición en Tate, ya que a pesar de ser patrocinadora de un museo nacional, como muchos otros (BMW, Hyundai Motor, Microsoft, etc.), BP se asumió como una corporación benefactora, comprometida con el cuidado del medio ambiente y de carácter filántropo, este cambio aparentemente imperceptible evidencia el “legado” que dejan los objetivos registrados durante su intervención en Tate, como los citados en sitio del museo dedicado a BP, *BP: BP Displays* en donde el objetivo central se logró, ya que la colaboración permitió a millones de personas en el mundo disfrutar la experiencia de conocer la colección de arte británico más grande a nivel mundial, aunado a ello se logró abonar valor simbólico, ya que esta experiencia, conectó a comunidades con el arte y la cultura y ofreció a las jóvenes generaciones la oportunidad de inspirarse para enriquecer sus vidas. (“BP: BP Displays”, 2016)

Para concluir este capítulo, se rescatan algunas de las cifras más relevantes en el periodo de la

²⁷ *The BP brand*. (2000). *bp.com*. Recuperado de <http://www.bp.com/en/global/corporate/about-bp/our-brands/the-bp-brand.html>

²⁸ Para más información ingresar a: http://www.bp.com/en_gb/united-kingdom/bp-in-the-community/connecting-through-arts-and-culture/bp-and-tate-britain.html

²⁹ *Tate Homepage*. *Tate*. Recuperado de <http://www.tate.org.uk>

³⁰ *BP Spotlights*. (2016). *Tate*. Recuperado de <http://www.tate.org.uk/visit/tate-britain/display/bp-spotlights>

colaboración BP-Tate (1990-2017)³¹:

- Más de 37 millones de personas visitaron las Exhibiciones BP
- El programa BP Art Exchange llegó a operar en 50 países y ha tenido un alcance de 100,000 estudiantes
- 70,000 personas atendieron y formaron parte de los programas BP Family Festival y BP Loud Tate

1.4 Derrame de petróleo en el Golfo de México, el punto de inflexión

Si bien los desastres ecológicos provocados por la instalación inadecuada de plataformas petroleras, el mal tratamiento y limpieza de arenas bituminosas, el escape de gas natural y el mal uso de oleoductos son numerosos, ninguno ha tenido el efecto que ha dejado la explosión de la plataforma de perforación *Deep Horizon*, el consecuente hundimiento de la plataforma y el derrame de 779 millones de litros de petróleo³² en el Golfo de México (también llamado “el desastre *Deep Horizon*”, “derrame de petróleo BP”, “desastre del pozo Macondo”, etc.) la noche del 20 de abril de 2010. El suceso es uno de los más importantes de la primera década del siglo XXI, ya que ha sido registrado como uno de los desastres ecológicos más graves y nocivos en la historia de América³³ y el mundo³⁴.

La responsabilidad del derrame en el Golfo de México se relaciona directamente a la corporación British Petroleum, y a su gestión por obtener combustibles fósiles de pozos petroleros *offshore*³⁵ en plataformas ancladas en océanos sin las medidas de seguridad adecuadas o evaluaciones previas. El derrame recae en tres entidades principales: BP (la operadora de la extracción), Transocean (una de las contratistas de perforación en alta mar más grandes del mundo con matrices localizadas en Suiza y propietaria de la plataforma) y Halliburton (corporación estadounidense dedicada a dar servicios en yacimientos petroleros y encargada de la cementación de la plataforma), la colaboración entre las dos últimas fue formalizada por BP en 2009, cuando la corporación británica buscaba revolucionar la instalación de plataformas semi-sumergibles en las costas de EEUU para capitalizar pozos que aseguraran la extracción de combustibles fósiles a 10.685 metros de profundidad en el océano.

Para que la extracción en pozos oceánicos asegurara el éxito, BP firmó un arrendamiento del *Prospecto Macondo* en 2008³⁶ con otra plataforma petrolera llamada *Marianas* (también propiedad y diseño de Transocean), que realizaría la perforación y extracción de petróleo hasta noviembre de 2009, año en que la plataforma fue gravemente dañada por el paso del huracán Ida³⁷. El daño de

³¹ Todos los datos fueron obtenidos de: *BP: BP Displays*. (2016). *Tate.org.uk*. Recuperado de <http://www.tate.org.uk/join-support/corporate-support/sponsorship/bp>

³² Skalac, E. (2012). *Según los expertos, el pozo de BP permanecerá sellado tras el vertido del Golfo de México* -- *National Geographic*. *Nationalgeographic.es*. Recuperado de <http://www.nationalgeographic.es/noticias/medio-ambiente/energia/110418-oil-spill-anniversary-is-bp-well-sealed>

³³ Calderón, V. (2015). *Más de 25.000 pescadores mexicanos denuncian a British Petroleum*. *EL PAÍS*.

Recuperado de http://internacional.elpais.com/internacional/2015/04/29/actualidad/1430336214_980738.html

³⁴ Wyeth Griggs, J. (2016). *BP Gulf of Mexico Oil Spill*. *Energy Law Journal - Table Of Contents*, 32(1), 57-79. Recuperado de <http://www.felj.org/energy-law-journal>

³⁵ “Una de las acepciones del término inglés *offshore* se refiere a instalaciones que se encuentran sumergidas en el mar o en su superficie a cierta distancia de la costa. Así, por ejemplo, un *pipeline offshore* es un oleoducto submarino, mientras que una *plataforma offshore* hace referencia a una construcción flotante o fijada en el fondo marino.” García Arboix, N. (2016). *Introducción A Las Plataformas Offshore*. *Academia.edu*. Recuperado de http://www.academia.edu/7422094/INTRODUCCIÓN_A_LAS_PLATAFORMAS_OFFSHORE

³⁶ *Prospecto Macondo* o *Mississippi Canyon block 252* (también abreviado *MC252*) es un prospecto de petróleo y gas que reside frente a las costas de Luisiana, en EEUU. En la industria petrolera, un *prospecto* es un área explorada previamente por compañías que planean, estudian y ejecutan el potencial de pozos petroleros submarinos.

Marianas provocó que la perforación de Prospecto Macondo fuera terminada en 2010 por la plataforma *Deep Horizon*.

Los problemas técnicos de la plataforma *Deep Horizon* comenzaron en la madrugada del 20 de abril, con el carente y negligente seguimiento del atascamiento de uno de los tubos de perforación, así como del diseño de cimentación ejecutado en días previos. A las 21:50 h. el personal que trabajaba en el piso dedicado a la perforación dentro de la plataforma detectó la primera explosión en el pozo principal sin proporcionar advertencia alguna a las 126 personas que formaban parte del personal de *Deep Horizon* del peligro en el que se encontraban tras el reporte interno del suceso en el pozo, esta primera explosión detonó una serie de explosiones que llegaron hasta la cubierta exterior con grandes cantidades de petróleo y gas liberado a presión que provocaron la muerte instantánea de 11 de los integrantes del personal de la plataforma.

Debido a que la plataforma no pudo ser desconectada del pozo a tiempo, el fuego y la mezcla de petróleo con agua de mar alimentaron la intensidad de las explosiones durante las primeras 24 horas de las fallas en la plataforma, a pesar del intento por mitigar el fuego con la ayuda de unidades flotantes, *Deep Horizon* finalmente colapsó hundiéndose por completo dos días después el 22 de abril de 2010. Con la magnitud del hundimiento la tubería vertical del pozo fue dañada, lo que desencadenó el derrame de petróleo en el Golfo de México con una cantidad aproximada de 5000 barriles derramados por día³⁸, el derrame se prolongó hasta julio y el sellado oficial del pozo se efectuó el 21 de septiembre de ese mismo año.

La gravedad del desastre reveló la calidad de las regulaciones gubernamentales y corporativas que EEUU y Reino Unido entablaron al considerar la excavación de pozos petroleros con pocas medidas de seguridad y la forma en la que varias corporaciones de menor escala se involucraron en el proyecto sin asumir mayor responsabilidad en la negligencia que causó el hundimiento de la plataforma y los daños que sufrió el personal de la misma.

La parte más perjudicada en la tragedia *Deep Horizon* fue BP, ya que no sólo el desastre tuvo una cobertura mediática que impactó a medios de comunicación internacionales, la corporación también fue señalada por la regencia de Obama como principal responsable por los daños cometidos en el Golfo de México, y por lo tanto tendría que remediar y hacerse cargo de invertir en los recursos necesarios para la limpieza del petróleo derramado en el océano. Las pérdidas económicas que enfrentó BP debido a la dirección de recursos destinados a la labor de limpieza de las zonas dañadas (a la cual fue invertido un fondo por 20 billones de dólares) tuvieron graves dimensiones, sin contar la indemnización para el personal que se encontraba en la plataforma durante la explosión, así como las compensaciones exigidas por sujetos independientes e institucionales debido a prohibiciones que tuvo la industria turística y pesquera local y mexicana³⁹ debido a las restricciones de pesca (principalmente Luisiana, Alabama, Florida, Mississippi y Texas en EEUU, y Yucatán en México⁴⁰) en aguas federales emitidas por la EPA. Aunque los daños económicos a diversas partes son numerosas y algunas no se han resuelto hasta el momento, el daño medioambiental que causó el derrame es inconmensurable y previsto como un efecto que perdurará por décadas⁴¹, si bien el intento por contener y recuperar el petróleo

³⁷ *The intriguing history of the Transocean Marianas* | SAOGA. (2013). *Saoga.org.za*. Recuperado de <http://www.saoga.org.za/news-events/saoga-articles/intriguing-history-transocean-marianas>

³⁸ Cifras obtenidas de la Guardia Costera de los Estados Unidos en 2010.

³⁹ Calderón, V. (2016). *Más de 25.000 pescadores mexicanos denuncian a British Petroleum*. *EL PAÍS*.

Recuperado de http://internacional.elpais.com/internacional/2015/04/29/actualidad/1430336214_980738.html

⁴⁰ Moguel, Y. (2016). *BP indemnizaría a pescadores mexicanos por derrame de 2010: abogado*.

El Financiero.com.mx. Recuperado de <http://www.elfinanciero.com.mx/economia/bp-indemnizaria-a-pescadores-mexicanos-por-derrame-de-2010.html>

⁴¹ *A Deadly Toll*. (2016). *Biologicaldiversity.org*. Recuperado de http://www.biologicaldiversity.org/programs/public_lands/energy/dirty_energy_development/oil_and_gas/gulf_oil_spill/a_deadly_toll.html

derramado por medio de bombas aspiradoras se puede consultar en cifras y resultados⁴², miles de especies marinas y terrestres sufrieron los efectos de la disolución química del petróleo en el agua, algunos ejemplos de ello son ("A Deadly Toll", 2016):

- Los cambios a nivel molecular en las cadenas alimenticias debido a la toxicidad de los líquidos vertidos al océano.
- El registro de aproximadamente 113,900 animales contaminados, enfermos o muertos (82,000 especies de aves, 6,000 especies de tortugas marinas y 25,900 mamíferos marinos respectivamente).
- El cambio drástico y modificaciones a los ciclos de vida y etapas reproductivas de las 500 especies de peces que habitan en el Golfo de México, así como el aumento del peligro de extinción de especies amenazadas antes del derrame.

Como se puede observar en este capítulo, las repercusiones de la tragedia fueron un punto de inflexión de carácter global para esferas gubernamentales, legales, científicas, económicas y culturales sobre las consecuencias de extraer y consumir combustibles fósiles, lo que causó disconformidad y cuestionamientos hacia BP y su papel ambivalente, debido a que por una parte fue la responsable directa de un desastre ecológico sin precedentes que seguirá teniendo resonancias en futuras generaciones, y por otra fungía como patrocinadora oficial de uno de los museos nacionales con influencia cultural más importantes de Reino Unido: Tate.

Las posturas con respecto al patrocinio corporativo BP en Tate, así como de corporaciones como Shell, se intensificaron después de la cobertura mediática que perfiló a BP como un organismo bajo sospecha, lo que atrajo duras críticas y manifestaciones públicas de parte de figuras importantes en circuitos de arte como Jude Kelly (directora de Southbank Centre, un complejo que aloja distintos centros dedicados al arte), Reclaim Shakespeare Company (compañía de teatro), Margaret Atwood (escritora), Matthew Herbert (compositor), Hans Haacke (artista visual), así como grupos dedicados al activismo en el arte como *The Greenwash Guerrillas*, *Laboratory of Insurrectionary Imagination*, *Art Not Oil, BP or not BP?*, *The Yes Men*, *Platform*, *The Good Crude Britannia*, *Rising Tide UK* y *Liberate Tate*.

El punto de quiebre en los debates en contra de BP se perfiló en junio de 2010, en la fiesta de verano anual celebrada en Tate Britain con motivo de los 20 años de relación de patrocinio entre BP y Tate, en la fiesta se encontraban invitados influyentes dentro de instituciones culturales, entre ellos columnistas, editores, curadores, directores ejecutivos, artistas, mecenas, etc. Sin invitación al evento, Mel Evans y Anna Feigenbaum pertenecientes al colectivo *Liberate Tate* ingresaron a la fiesta con nombres falsos y vestidas con prendas que ocultaban diez litros de melaza (que simula el color y textura del petróleo) para elaborar un elaborado performance que tomaría como referencia el derrame del Golfo de México. En el transcurso del evento Evans y Feigenbaum liberaron los diez litros de melaza en el piso de la galería impresionando a los invitados y al personal de seguridad, después de la primera acción, se dispusieron a limpiar el desastre que ellas mismas provocaron, pero esta vez cubiertas en ponchos de plástico con el logo *Helios* de BP impreso, al momento de limpiar la melaza del piso comunicaron a los invitados que su desastre era mínimo en comparación al tamaño de toda la galería. Simultáneamente fuera de la galería, en el área de recepción de los invitados, doce personas vestidas completamente de negro (también pertenecientes a *Liberate Tate*) vertieron más melaza contenida en barriles con el Logo *Helios* impreso mientras los invitados seguían llegando a la fiesta, el incidente no pasó desapercibido, los

⁴² Zichal, H. (2016). *New Report: 74% of Oil in BP Deepwater Horizon Oil Spill has been Contained or Mitigated*. *whitehouse.gov*. Recuperado de <https://www.whitehouse.gov/blog/2010/08/04/new-report-74-oil-bp-deepwater-horizon-oil-spill-has-been-contained-or-mitigated>

invitados notaron que los logos en los barriles y los ponchos de plástico correspondían a los colocados en las galerías de Tate, lo cual aglutinó interpretaciones acerca de la relación entre BP y el derrame del Golfo. (Evans, 2015)

El registro del performance desencadenó la elaboración de una carta colectiva el 28 de junio de 2010 en la que voces de artistas, diseñadores y autores como John Keane, Emma Byron, The Vacuum Cleaner, Wallace Heim, Sonia Boyce, *The Propeller Group*, Suzi Gablik, Michelle Jaffé, Noel Douglas y Suzanne Lacy, la carta fue firmada y enviada al periódico británico *The Guardian* con el título *Curators, crude oil and an outdated cultural mix*⁴³ en donde se explican los motivos por los cuales consideran que la relación BP-Tate debe terminar:

“Esta noche, Tate Britain está celebrando una fiesta de verano en la que también celebra 20 años de patrocinio de BP. Mientras el crudo continúa devastando costas y comunidades en el Golfo de México, los ejecutivos de BP estarán disfrutando de un cóctel con curadores y artistas en Tate Britain. Estas relaciones permiten a las grandes compañías petroleras enmascarar la naturaleza destructiva de sus actividades con la legitimidad social asociada a entidades culturales tan destacadas.

Representamos a un grupo de personas de la comunidad artística que creen que el logotipo de BP representa una mancha en la reputación internacional de Tate. Muchos artistas están enojados porque Tate y otras instituciones culturales nacionales continúan evitando la cuestión del patrocinio petrolero. Hace poco más de una década, las compañías tabacaleras eran vistas como socios respetables de las instituciones públicas para obtener apoyo – pero este ya no es el caso. Es nuestra esperanza que el petróleo y el gas pronto se vean en la misma situación. El público está reconociendo rápidamente que los programas de patrocinio de BP y Shell son medios para distraer la atención de sus impactos sobre los derechos humanos, el medio ambiente y el clima global”⁴⁴

La carta, difundida en varios canales de información^{45 46}, dio visibilidad al performance de *Liberate Tate* y evidenció los propósitos de BP en estructuras culturales de Reino Unido. Conscientes o no de ello, *Liberate Tate* y sus estrategias posteriores a lo ocurrido en 2010, dieron uno de los pasos más importantes para dar seguimiento al fin de la relación BP-Tate en 2016, y más importante aún, dar a conocer cómo operan las estructuras inter-institucionales y los representantes de museos como Tate en todas sus filiales.

⁴³ *BP and the Tate: Curators, crude oil and an outdated cultural mix*. (2010). *the Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/business/2010/jun/28/bp-tate-curator-oil>

⁴⁴ *Ibídem*

⁴⁵ *Licence to Spill*. (2010). Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=L_z7IBozDKU

⁴⁶ *Tate Britain party picketed in protest against BP sponsorship*. (2010). *the Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jun/28/tate-britain-party-picketed-protest-bp-sponsorship>

II Liberate Tate

2.1 Liberate Tate: fundación y premisas

Liberate Tate es un colectivo basado en Reino Unido fundado en 2010 e integrado principalmente por Mel Evans, Hayley Newman y Kevin Smith⁴⁷, dedicado a la crítica institucional y enfocado específicamente a cuestionar las políticas de patrocinio dentro y fuera del museo británico Tate. La idea del colectivo surgió del taller *Disobedience Makes History*⁴⁸ el cual tenía como base teórica las revoluciones impulsadas por artistas y subculturas que abrieron espacios para la disidencia en las últimas décadas del siglo XX, a su vez el taller (de dos días de duración) tenía como propósito explorar la práctica de la desobediencia creativa en un escenario en donde las crisis económicas y ecológicas debían ser presentadas como problemas urgentes para resolverse con nuevos dispositivos disidentes, el taller culminaría con una intervención co-creada.

Programado por Tate en enero de 2010 e impartido por John Jordan, co-fundador de *The Laboratory of Insurrectionary Imagination*⁴⁹, el taller tuvo problemas desde el comienzo de su gestión debido a las pretensiones que vislumbraba. Antes del que el taller comenzara, los curadores de Tate sugirieron vía correo electrónico a los encargados del programa educativo, así como al docente, no abordar temas correspondientes al patrocinio en el museo:

“Después de varios meses de planificación, recibimos un correo electrónico de los curadores que casualmente terminaba con el párrafo: En última instancia, también es importante ser consciente de que no podemos albergar ningún activismo dirigido contra Tate y sus patrocinadores, sin embargo, damos la bienvenida y fomentamos un debate y una reflexión sobre la relación entre el arte y el activismo”. (Jordan, 2010)

Sin provocarlo, el incidente develó el poder e influencia de BP en las decisiones que se toman en cada uno de los rubros de Tate, esta reflexión incitó a Jordan a replantear si el contenido temático era negociable dentro del espacio institucional. La primera sesión contó la presencia de una curadora del museo junto a los 33 participantes del taller, los primeros temas a discutirse (que serían el núcleo en la forma de operar de *Liberate Tate* en el futuro) no generaron resistencia por parte del personal del museo, sin embargo, la actitud de los curadores cambió cuando Jordan dio paso a las discusiones concernientes a cambio climático en el contexto del arte contenido en Tate y su relación con el presidente de la Junta de Síndicos The Lord Browne of Madingley, lo que llevó al docente a mostrar el correo a los participantes y con ello comenzar a debatir si el taller debía o no obedecer las demandas de Tate.

Durante los últimos momentos del taller, las discusiones concernientes a BP fueron intervenidas y censuradas por los curadores de acuerdo a Jordan, pero eso no evitó que los participantes decidieran planear una intervención dentro de las instalaciones del museo, específicamente en las

⁴⁷ Aunque los nombres indicados, que usualmente representan a *Liberate Tate* en conferencias, entrevistas o comunicados de prensa, el colectivo nunca se ha pronunciado como una alineación compuesta de 3 personas, de acuerdo a la descripción oficial, no hay un número definido de miembros en *Liberate Tate* y la afiliación al mismo está en constante cambio.

⁴⁸ *Tate Modern | Courses & Workshops | Disobedience Makes History*. (2016). *Web.archive.org*. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20091220082432/http://www.tate.org.uk/modern/eventseducation/coursesworkshops/20641.htm>

⁴⁹ De acuerdo a su sitio web (<http://www.labofii.net/about/>), *The Laboratory of Insurrectionary Imagination* se define como “[...] una afinidad de amigos que reconocen la belleza de la desobediencia creativa colectiva. Tratamos la insurrección como arte y el arte como medio para prepararnos para la próxima insurrección [...] Nuestros experimentos no pretenden hacer arte, sino moldear la realidad, no mostrar el mundo, sino cambiarlo. Apoyamos a los artistas que escapan de las prisiones del mundo del arte, que dejan de jugar al tonto en los palacios corporativos y aplican su creatividad directamente a la ingeniería de los movimientos sociales.”

ventanas, pintando en carteles las palabras *ART NOT OIL*⁵⁰.

Aunque pequeña, la intervención impulsada por el taller fue un paso importante en la formación oficial de *Liberate Tate* debido a que se gestó dentro de la institución criticada, no es exagerado pensar el suceso como un caballo de Troya que se injertó en el programa educativo interno y que posteriormente se convertiría en un movimiento que con el tiempo lograría sus objetivos.

Ante la búsqueda de más integrantes, *Liberate Tate* hizo un llamado abierto a personas preocupadas por el patrocinio de compañías de petróleo en museos nacionales, este movimiento permitió al colectivo expandir sus posibilidades para integrar más perspectivas y un complejo sistema de organización funcional en futuros proyectos.

En este punto *Liberate Tate* se consolidó como uno de los proyectos más ambiciosos en contra de BP, llevando la combinación activismo-arte a otro nivel debido a la dimensión y al carácter inclusivo en las campañas que llevaban a cabo, el simple hecho de tener en cuenta al espectador y hacerlo consciente de su participación antagónica en las decisiones que se toman en el patrocinio corporativo, permitió una confrontación simultáneamente directa y pasiva que resultó en un involucramiento empático y hasta cierto punto comprometido.

Las acciones no autorizadas y sin previo aviso son comunes en *Liberate Tate*, y como se ha mencionado con anterioridad, sus estrategias son resultado de los principios de desobediencia creativa que John Jordan utilizó con anterioridad en *The Laboratory of Insurrectionary Imagination*. Como lo define una de las integrantes del colectivo, cada una de las intervenciones de *Liberate Tate* son “[...] obras de arte que promueven el antagonismo y desafían al poder.”

Como muchos otros proyectos artísticos que se enfrentan a problemas o barreras provenientes de instituciones (por ejemplo la pieza *Concerned Citizens Of Kyoto* de *Critical Art Ensemble*⁵²), *Liberate Tate* toma los objetivos comunes que en su consideración deben informarse al cuerpo social en su totalidad como premisas que necesitan solucionarse, para completar tales aspiraciones es fundamental establecer cierto grado de complicidad con la institución a la que amonestan.

Prueba de ello, es la exitosa disolución de la dicotomía *outsider / insider*⁵³, esta dicotomía tiene (en sus polaridades) efectividad al posicionarse en los rangos fuera y dentro de los terrenos institucionales, pero en general tienen una injerencia limitada en cuanto al fin al que desean llegar.

El éxito del colectivo reside en su insistencia por recalcar que en cada uno de sus movimientos se encuentra la percepción del arte como práctica social necesaria para el cambio, la premisa está siempre presente dentro de las herramientas con las que se apoyan para lograr sus objetivos: performance, lenguaje *in situ*, ocupación espacial, pedagogía crítica, apropiación de logotipos corporativos y los constantes juegos simbólicos que activan al relacionar sustancias que imitan las propiedades físicas del petróleo con la mancha oscura que deja el patrocinio corporativo.

⁵⁰ Jordan, J. (2016). Art Monthly : Article : *John Jordan on what happened when Tate programmed a workshop on disobedience*. Artmonthly.co.uk. Recuperado de <http://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/on-refusing-to-pretend-to-do-politics-in-a-museum-by-john-jordan-2010>

⁵¹ *Liberate Tate*, (2010). *Art not oil*. [Imagen] Recuperado de https://i.guim.co.uk/img/media/1383e127df1c74b931a8a29ba638318ec346a7d3/0_0_3008_2000/master/3008.jpg?w=1225&q=55&auto=format&usm=12&fit=max&s=425c772e1abc8dff2cf66b6f064ce7e8

⁵² *Concerned Citizens of Kyoto, 2010* | *Critical Art Ensemble*. (2010). *Critical-art.net*. Recuperado de <http://critical-art.net/?p=138>

⁵³ Los elementos de la dicotomía *outsider/insider* pueden definirse de la siguiente forma: *insider*, sería el sujeto perteneciente a un círculo de poder determinado, especialmente alguien que sabe o puede encontrar información confidencial; *outsider* (o 'intruso' por su traducción al español) sería el sujeto excluido de un grupo, conjunto o espacio.

Liberate Tate toma como soporte de intervención a su mayor detractor y reafirma su colectividad contestataria como producto de la evolución de un organismo público.

2.2 Artwash Big Oil and the Arts de Mel Evans

*Artwash Big Oil and the Arts*⁵⁴ es un libro escrito por Mel Evans (integrante y fundadora de *Liberate Tate*) y publicado por Pluto Press en 2015, el lanzamiento del libro fue programado para coincidir con los cinco años del derrame en el Golfo de México y aborda temas derivados de la investigación que Evans realizó desde 2010 a la par de la consolidación del colectivo al que pertenece, la publicación desarrolla y hace una mirada retrospectiva hacia tópicos específicos como la ética en el patrocinio corporativo, las estrategias publicitarias precedentes a las utilizadas por BP, el fenómeno global de patrocinio de corporaciones dedicadas enteramente a la extracción de petróleo, los vínculos entre capital y cultura, el poder de las campañas curatoriales de BP dentro de Tate, las modalidades de resistencia en contra de BP, la protesta en espacios como galerías de arte, la absorción de la disidencia dentro de museos, etcétera.

El libro también explora el origen de cada uno de los proyectos de *Liberate Tate*, así como reflexiones post realización. El fin de Evans no es simplemente dilucidar acerca de sus proyectos en conjunto con *Liberate Tate*, uno de los propósitos que persigue con el libro es visitar distintos museos patrocinados por corporaciones petroleras e impartir conferencias sobre las razones del éxito obtenido por el colectivo con el fin de impulsar movimientos similares.

Sin embargo, son tres los elementos que resultan novedosos dentro del *Artwash Big Oil and the Arts*:

Artwash: Mel Evans introduce el término *artwash*^{55 56} (*lavado por medio del arte* por su traducción e interpretación al español) para definir la utilización corporativa del arte como fin para restaurar la confianza de la opinión pública que se ha perdido o está en peligro de perderse a causa de algún daño o escándalo ampliamente cubierto por medios de comunicación⁵⁷. Al vincular *artwash* con múltiples casos en otras instituciones públicas, Evans expande la concepción del término posicionándolo como un performance, realizado exitosamente por BP:

“Por lo tanto, el arte y el performance son a la vez el sujeto y objeto de *Artwash*. Las artes son el lugar y el método a examinar: se están examinando las maniobras performativas de las compañías petroleras presentes en los museos de arte.” (Evans, 2015)

Partiendo de esta reflexión, la autora define *artwash* como un verbo-artificio que distrae y redirige la mirada (que previamente tenía como objetivo reprender críticamente las acciones precedentes de la corporación), hacia un proceso de lavado que resulta en una mirada distraída por el brillo de la aparente benevolencia cultural del patrocinio:

⁵⁴ Cabe señalar que incluso la publicación física del libro sigue la lógica y preceptos que prevalecen en la filosofía de *Liberate Tate*, ya que está “*impreso con papel apto para reciclaje y fabricado a partir de fuentes forestales totalmente sostenibles*”.

⁵⁵ *Artwash* es un término que de acuerdo a Evans fue acuñado por primera vez en 2012 por Tina Mermiri (directora de investigación en arte y negocios en Live Nation Entertainment) en el texto *Beyond experience: culture, consumer & brand. The transformation economy*. Evans toma el extracto siguiente para fortalecer la fuente antes citada: “*Even so, businesses that simply try to ‘art wash’ themselves in order to restore trust, will not always succeed.*”

⁵⁶ Para identificar la utilización de la palabra *artwash*, es recomendable asociarla con el significado de anglicismos populares como *pinkwash* o *greenwash*.

⁵⁷ Mermiri, T. (2012). *Beyond experience: culture, consumer & brand. The transformation economy* (p. 15). Reino Unido: Arts & Business. Recuperado de http://www.artsandbusinessni.org.uk/documents/2012-05-16-11-59-29-63-aandb_be_thetransformationeconomy.pdf

"[...] 'lavar por medio del arte' es realizar, fingir, disfrazar. Como verbo se asemeja a varios otros procesos de lavado: "whitewash", para encubrir, o "greenwash", para que la contaminación parezca respetuosa con el medio ambiente. BP está familiarizada con el lavado verde: su campaña publicitaria para un nuevo milenio, *BP: Beyond Petroleum*, presentó a la compañía petrolera en una transición hacia la producción de energía renovable en lugar de combustibles fósiles, a pesar de una mínima inversión en energías renovables descontinuada por la empresa poco después de la renovación de la marca." (Evans, 2015)

Continuando con los nexos que tienen el performance y *artwash*, Evans menciona la relevancia del performance en las comunicaciones, ya sea para su uso como protesta o como nuevo lenguaje para relaciones públicas, e incluso lleva su argumento hacia los actores y los grandes escenarios en los que el performance corporativo se efectúa, se comparte y se desenvuelve mejor, los museos:

"Partiendo de Goffman, Judith Butler y otros análisis del performance social, los estudios de performance perciben la existencia humana en el mundo como una pieza de teatro a gran escala. La práctica de las empresas petroleras de lavarse por medio del arte coloca a sus personajes en las escenas de los museos de arte de todo el mundo para interpretar una persona que puede traer efectos materiales. El desempeño del ciudadano corporativo es un acto necesario para mantener una apariencia de aceptabilidad social." (Evans, 2015)

Como lo señala Evans, la aceptabilidad social es uno de los factores cruciales en el proceso de lavado de imagen corporativa por medio del arte, es decir que conseguir ser aceptado a través del encubrimiento que permite el patrocinio es necesario para la renovación total de una marca. Es en este argumento en donde Evans descubre la importancia que tiene la cultura institucional como máscara, que al final es éticamente reconfortante a la vista de todos, un velo que provee una falsa transparencia de la realidad. Y quizá es en la figura de la máscara performática en donde *Liberate Tate* se ancla para combatir los propósitos que BP defiende, debido a que, si el museo es el gran escenario público en donde es permisible que las corporaciones interpreten un personaje redactado para sus propios fines, es también permisible que todo aquel que requiera interpretar la antítesis de ese personaje tenga derecho a hacerlo de la misma forma.

Licencia social para operar: A partir de las campañas en contra de corporaciones petroleras⁵⁸, específicamente el conglomerado Shell en la década de 1990, los departamentos de relaciones públicas de las mismas buscaron planes para recuperar la legitimidad de sus corporaciones, entre la configuración de estos planes encontraron como aliada la licencia social para operar. La función de esa licencia, es en realidad lograr un nivel de aceptabilidad social necesario en grupos previamente seleccionados para que las corporaciones puedan desempeñar sus operaciones sin acusaciones e interrupciones constantes de grupos en conflicto, es un móvil que permitiría estudiar a detalle las audiencias que son importantes, para que de esa forma la corporación asegure su capital social y económico frente a la opinión pública:

"La evaluación de Shell, dirigida por Henderson en estrecha colaboración con Williams en nombre de Fishburn Hedges, identificó siete audiencias clave y estableció objetivos para las respuestas deseadas de cada uno de estos grupos después de la próxima campaña publicitaria, incluyendo respuestas como 'Usted puede estar seguro de Shell'. Decidieron que ciertas audiencias tenían más influencia sobre la opinión pública y que la compañía debía perfeccionar su mensaje a estos agentes influyentes para luego asegurar una licencia para operar desde un público más amplio." (Evans, 2015)

⁵⁸ Evans rescata dos casos relacionados directamente a la corporación Shell, el primero es la ejecución en 1995 de los nueve integrantes del grupo MOSOP (Movimiento para la Supervivencia del Pueblo Ogoni) en Nigeria, MOSOP protestó pacíficamente en contra de Shell debido a la explotación ilimitada del delta del Níger y los daños medioambientales de las tierras y espacios de Ogoniland; el segundo es la campaña impulsada por Greenpeace en contra del hundimiento de Brent Spar, un tanque de almacenamiento de petróleo perteneciente a Shell de 14,500 toneladas en las costas del Mar del Norte, en Escocia.

Es claro que Shell y otras corporaciones buscaban implementar su influencia en la opinión pública bajo un esquema piramidal inverso, en donde la influencia corporativa influye a sujetos con influencia en sus entornos políticos, mediáticos y sociales, y que a su vez, realizan la labor de transmitir una versión única de la opinión pública masificada:

“Estos públicos influyentes son conocidos como "públicos especiales" e incluyen a gente de negocios, ejecutivos de medios de comunicación, funcionarios públicos, representantes de la sociedad civil de alto nivel y del sector público, lectores del Financial Times y The Economist y cualquier otra persona en posición de soportar presión sobre las principales decisiones políticas y económicas. Este grupo fue aislado para ponerle más atención, como lo sigue siendo, porque si una empresa puede llegar a públicos especiales, su mensaje se pasará a lo largo de la línea a un público más amplio" (Evans, 2015)

La transformación de la Licencia Social para Operar fue satisfactoria para Shell y BP, porque al separar tres audiencias, audiencia con intereses comerciales, audiencia con intereses públicos y audiencia con intereses personales, logró ejecutar una licencia para comunicarse. El patrocinio corporativo en museos es entonces una ramificación del éxito de la LSO, porque estratifica a sus audiencias potenciales, y las dispone a interactuar entre sí, por una parte “compensa sus errores” con accesos gratuitos a productos culturales que de otra forma no serían posibles, y por otra premia a la opinión pública para que congratule las compensaciones culturales brindadas.

*La Red del Carbón*⁵⁹: Obtenida del proyecto web *Platform*⁶⁰, La Red del Carbón es una complicada red que tardó veinte años en realizarse, al respecto Evans la coloca como un elemento de partida central para entender la forma en que opera la economía fósil en Londres y a nivel global:

“Todas estas empresas tienen reservas de petróleo en todo el mundo, y es este acceso que asegura su valor de la parte. Cada día una máquina de negocios de finanzas internacionales, arreglos legales, cabildeo político, transporte (de petrolero a oleoductos), ventas, marketing y relaciones públicas se convierten en una operación para mantener las empresas operativas y rentables. El desentrañamiento paciente de esta 'Red de Carbono' durante un período de veinte años, ha dado lugar a numerosas publicaciones disecando diligentemente este juego altamente avanzado [...]" (Evans, 2015)

De acuerdo a *Platform*, *La Red del Carbón* es más que una recopilación de conexiones en la industria petrolera, es un esquema diseñado para evidenciar cómo el petróleo recorre cada uno de los sectores de la sociedad:

“Las compañías petroleras usan la ciudad para extraer una combinación de servicios financieros, políticos, legales y tecnológicos que les permiten producir, bombear, transportar, refinar y vender petróleo y gas. (Platform, 2015)

No es sorpresa que el esquema ordene en núcleos los recursos más importantes del gran aparato de la industria petrolera: *Legislación, Gobierno, Asuntos Externos, Industria y Finanzas*. La representación de los cinco núcleos y sus derivados tiene otro uso aparte de una comprensión detallada de cada uno de los elementos involucrados, es una herramienta destinada al activismo para interrumpir e intervenir los ciclos que permiten y soportan las continuas labores de extracción de la compleja industria petrolera.

Si bien *La Red del Carbón* contiene datos ventajosos de consultoras medioambientales (RPS Energy), ONGs (Save The Children, Birdlife International), bancos (Mitsui, HSBC), universidades

⁵⁹ *The Carbon Web*. (2016). *Platformlondon.org*. Recuperado de <http://platformlondon.org/about-us/platform-the-carbon-web/>

⁶⁰ *Platform. Arts Activism Education Research*. (2010). *Platformlondon.org*. Recuperado de <http://platformlondon.org>

(Princeton, Cambridge, Standford), compañías de exploración (Tullow, Cairn), aliados de negocios (Vodafone), institutos de investigación (Imperial College, Robert Gordon), inversores institucionales (Standard Life, Aviva), analistas (Deutsche Bank), instituciones financieras internacionales (Banco Mundial/IFC, EXIM), cuerpos legales internacionales (UN Framework Convention on Climate Change), tribunales de arbitraje, bufetes de abogados, el gobierno de EEUU (EPA, NOAA, Departamento de Energía), gobiernos anfitriones (Irán, Brasil, Nigeria), la Unión Europea, el gobierno de Reino Unido (Departamento de Energía y Cambio Climático, Oficina del Primer Ministro), instituciones culturales (Tate, British Museum, Science Museum, Olimpiadas 2012), medios de comunicación (BBC, The Independent, CNN) y empresas de relaciones públicas, Liberate Tate construyó *La Red Cultural*⁶¹ en respuesta a la propuesta de *Platform* compuesta por Arte y Educación, Arte y Filosofía, Crítica Institucional, Arte y Protesta, Arte como Práctica Social, etc. Con el fin de tener dos esquemas que conjuntaran paralelismos útiles para el activismo.

2.3 Proyectos de Liberate Tate en orden cronológico (selección)

La descripción cronológica que compete a este subcapítulo funge como una breve guía de proyectos seleccionados que tienen similitudes con la ejecución, estética y resultado final de *Birthmark* (2015), el último proyecto de *Liberate Tate* (hasta el momento) y elemento central de este proyecto de investigación:

· *Dead in the water*⁶² (2010): en junio de 2010, en la celebración de los 10 años de Tate Modern, *Liberate Tate* organizó la liberación de aproximadamente 16 globos de color negro llenos de helio en la sala *Turbine Hall* del museo, los globos tenían atados animales muertos como pescados y cadáveres falsos de aves marinas, la elección de los animales hacía referencia a las figuras principalmente dañadas por el derrame del Golfo de México (que hasta el momento no había sido sellado). El lanzamiento de los globos fue acompañado por un anuncio en voz alta de parte de uno de los integrantes de *Liberate Tate* y se efectuó con la participación de algunos espectadores, la acción llamó la atención de las autoridades, que expulsaron a algunos de los integrantes de *Liberate Tate*. Durante el curso del día, los globos estallaron, dejando caer los cadáveres en los eventos dedicados a la celebración nocturna de los 10 años de Tate Modern⁶³.

· *Human Cost*⁶⁴ (2011): el 20 abril de 2011, un año después de la explosión de *Deep Horizon* en el Golfo de México provocada por BP, *Liberate Tate* organizó un performance que consistió en la colocación de un hombre desnudo en posición fetal en el piso de la galería Duveen en Tate Britain, por 87 minutos el cuerpo inmóvil recibió 87 cantidades de líquido con propiedades similares a las del petróleo, las 87 ocasiones en las que el cuerpo fue rociado con el líquido oscuro representaron cada uno de los días que habían transcurrido desde el derrame de petróleo en las costas cercanas al Golfo de México. Los contenedores del líquido tenían calcomanías con el logo *Helios* de BP. La ficha técnica que se encontraba al lado del cuerpo contenía a siguiente información:

“En el año transcurrido desde su catastrófico derrame de petróleo en el Golfo de México, BP ha aumentado enormemente su inversión en la controversial extracción de arenas bituminosas en Canadá, se ha demostrado que ha sido un respaldo clave del régimen de Mubarak en Egipto y ha tratado de comenzar la perforación de petróleo en el Océano Ártico. Mientras BP continúa poniendo en peligro las comunidades de ecosistemas y el clima por la imprudente búsqueda del petróleo "fronterizo", instituciones culturales como Tate dañan su reputación al continuar asociándose con

⁶¹ Creative Time, (2016). *Creative Time Summit DC | Occupy Power - Liberate Tate*. [Archivo de video] Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=O_ua0o1ZJ7Y

⁶² visionontv., (2010). *Balloon Power*. [Archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xF7xUAjDXUU>

⁶³ Dreyer, L. (2010). *Celebrate the Tate Modern and BP sponsorship with oil and dead fish*. *Art Threat*. Recuperado de http://artthreat.net/2010/05/tate_bp_intervention/

⁶⁴ You and I Films., (2011). *Human Cost*. [Archivo de video] Recuperado de <https://vimeo.com/channels/360124/22677737>

una corporación tan destructiva.

Los recortes masivos a la financiación de las artes públicas en el Reino Unido han dejado a cientos de organizaciones culturalmente importantes en una posición de gran vulnerabilidad financiera, lo que significa que el debate sobre la conveniencia de posibles patrocinadores corporativos como BP y Shell es más relevante que nunca. Como personas que trabajan en las artes, creemos que el patrocinio corporativo no existe en un vacío ético. A la luz de los impactos sociales y ecológicos negativos de BP en todo el mundo, instamos a Tate a demostrar su compromiso con un futuro sostenible al poner fin a su relación de patrocinio con BP" (Liberate Tate, 2011)

· *Floe Piece*⁶⁵ (2012): el 14 de enero de 2012 cuatro integrantes de *Liberate Tate* vestidos completamente de negro introdujeron un pedazo de hielo de 35 kgs en un trineo dentro de la sala *Turbine Hall* de Tate Modern, los cuatro integrantes permanecieron de pie y en silencio hasta que el hielo se derritió, el pedazo de hielo duró en estado sólido por quince minutos. El hielo fue traído del océano ártico por un investigador inglés durante *Occupy Londres*, el propósito del performance fue alertar que a menos de dos años del desastre en Deep Horizon, BP seguía poniendo en riesgo ecosistemas tan frágiles como el ártico, un comunicado de prensa⁶⁶ difundido por *Liberate Tate* señalaba las contradicciones de Tate al seguir aceptando dinero de BP:

"El hielo del ártico se está derritiendo en números récord como resultado del cambio climático. La ironía es que las mismas compañías petroleras como BP, que tienen mucha responsabilidad por el cambio climático, están utilizando el hielo derretido como una oportunidad para perforar más áreas con petróleo en áreas previamente inaccesibles. Y Tate sigue manteniendo que esta es una empresa perfectamente respetable de la cual se puede aceptar dinero." ("Liberate Tate stage Arctic ice performance in Tate Turbine Hall | Liberate Tate", 2012)

El pedazo de hielo también fue parte de una exhibición abierta a todo el público durante *Occupy Londres*.

· *Parts Per Million* (2013): Como parte de la celebración de la reanudación del programa *BP Walk Through British Art* en Tate Modern, *Liberate Tate* organizó un recorrido integrado por cincuenta personas, el grupo visitó cada una de 10 las salas que contienen arte británico de 1840 a 2013 y recitó al unísono las partes por millón de CO2 registradas correspondientes al intervalo de fechas de cada sala. Así, en la sala que contiene arte de 1840 a 1890 se contaron de 285ppm a 293 ppm, en la sala que contiene arte de 1890 a 1910 se contaron de 294ppm a 299ppm, la acción se repitió sucesivamente hasta llegar a la última sala que contiene arte desde 2000 hasta 2013 en donde el conteo finalizó con 400ppm. El performance, nominado en la categoría Mejor Respuesta Artística por Climate Awards⁶⁷ se describe en el siguiente extracto:

"En cada habitación nos acomodamos en una configuración diferente y contábamos en voz alta el aumento de partes por millón de carbono atmosférico durante ese período de tiempo.

Comenzamos en la sala de 1840, cuando la revolución industrial comenzó a afectar significativamente los niveles de emisión, terminando en la sala de hoy con arte contemporáneo creado como niveles de dióxido de carbono alcanzó un máximo histórico de 400 partes por millón (ppm)." ("Parts Per Million shortlisted for climate change arts award" | Liberate Tate, 2014)

⁶⁵ Tate, L. (2012). *Floe Piece* | *Liberate Tate*. *Liberatetate.org.uk*. Recuperado de <http://www.liberatetate.org.uk/performances/floe-piece/>

⁶⁶ *Liberate Tate stage Arctic ice performance in Tate Turbine Hall* | *Liberate Tate*. (2012). *Liberatetate.org.uk*. Recuperado de <http://www.liberatetate.org.uk/liberate-tate-stage-arctic-ice-performance-in-tate-turbine-hall/>

⁶⁷ *Parts Per Million shortlisted for climate change arts award*. (2014). *Upper Calder Valley Plain Speaker*. Recuperado de <http://www.energyroyd.org.uk/archives/11266>

· *Time Piece*⁶⁸ (2015): Diseñada como una intervención textual, 75 integrantes de *Liberate Tate* intervinieron la sala *Turbine Hall* de Tate Modern escribiendo citas textuales con carboncillo de sause, las citas eran relacionadas a temas como cambio climático, calentamiento global, antropoceno, extinción masiva de especies animales, entre otros temas. Las citas fueron tomadas de autores y activistas como Naomi Klein, Margaret Atwood, Anna Feigenbaum, Florian Malzacher, Lars Kwakkenbos, Chris Johnstone, Joanna Macy, Chantal Mouffe, Mika Minio-Paluello, Andy Bichlbaum, Artúr van Balen, entre otros. La intervención duró aproximadamente 25 horas, en las cuales los integrantes de *Liberate Tate* instalaron un campo con provisiones para pasar la noche en el museo sin intervención del personal de seguridad. El performance tuvo una gran recepción de los visitantes e interacción en redes sociales.

· *5th Assessment*⁶⁹ (2015): Este performace se realizó en The British Museum, The National Portrait Gallery, The Royal Opera House y Tate Britain simultáneamente y consiste en la lectura en conjunto del Quinto Informe de Evaluación del Panel Intergubernamental de Cambio Climático⁷⁰ (IPCC por sus siglas en inglés), en el sitio del proyecto se detalla:

“Al traer el documento a la vida, nos moveremos a través de espacios culturales significativos, conectándolos dentro del tejido de este texto clave para las negociaciones climáticas de la ONU en París a finales de este año.

Nuestras palabras se derraman en este espacio como el petróleo. Hacemos una mancha; un sendero negro y resbaladizo trazado a través de esferas del arte y la historia. Es una encarnación gestual del dinero del petróleo de BP invertido en el patrimonio cultural. El dinero de patrocinio que lava la imagen del gigante del petróleo y concede su licencia social para operar.” (*5th Assessment | Liberate Tate*, 2015)

⁶⁸ *Time Piece | Liberate Tate*. (2016). *Liberatetate.org.uk*. Recuperado de <http://www.liberatetate.org.uk/performances/time-piece/>

⁶⁹ *5th Assessment | Liberate Tate*. (2015). *Liberatetate.org.uk*. Recuperado de <http://www.liberatetate.org.uk/5th-assessment/>

⁷⁰ *Fifth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change*. (2014). Geneva, Suiza. Recuperado de <http://www.ipcc.ch/report/ar5/syr/>

III El tatuaje como dispositivo de protesta

Pensar en el tatuaje como agente y más aún, como dispositivo para ejercer la protesta, es también considerar al cuerpo registrado e intervenido. Seguir el trinomio cuerpo-registro-protesta y sus especificidades requiere necesariamente explorar la lectura cultural y contextual a la que está sujeto, para ello se constituyen los siguientes subcapítulos, que de acuerdo a sus recursos tratarán de posicionarse como ejes de apoyo para concebir Birthmark (2015), pieza de *Liberate Tate* dentro de lecturas multidisciplinares, estéticas y prácticas.

3.1 Tatuaje: perspectivas multidisciplinares

La relación inmediata *arte-tatuaje* no es conflictiva, ni es necesario o productivo para este proyecto hacer una separación drástica de los elementos que la componen, sin embargo⁷¹, también es importante no hacer reduccionismos al respecto, si bien es un registro permanente de modificación corporal que podría clasificarse como ritual, modificación voluntaria⁷² o acto performático, es importante reflexionar sobre la multiplicidad de perspectivas por las cuales se aprecia y se calibra.

Por ejemplo, la conceptualización del registro de la piel por medio de tinta puede particularizarse y desarrollar un discurso dependiendo del significado que la ejecución requiera, puede entenderse como la radicalización o la ruptura con “lo natural”, o como la modificación permanente de una interfaz que se desenvuelve en el intercambio social de identidades (Sanders & Vail, 1989). Principalmente, lo que hace al tatuaje tan ‘elástico’ conceptualmente hablando, son sus variaciones culturales, como lo entendería Amie Annette Chaudry⁷³, no es lo mismo abordar al tatuaje como industria occidental de identificación que abordar el tatuaje como tecnología de autoasignación de la identidad (Chaudry, 2008).

La drástica redefinición del tatuaje no sólo deviene de separaciones generacionales, clanes, localidades determinadas, tradiciones, incorporación social o cambios en el consumo cultural del mismo, su redefinición también deviene del contenido discursivo y el plusvalor simbólico añadido.

El plusvalor añadido a nivel cutáneo por medio del tatuaje es lo que ha permitido a distintos sujetos y estratos sociales (entre ellos artistas occidentales) aplicar el tatuaje a su conveniencia, no olvidemos que las nociones de conciencia sobre sí mismo y representación⁷⁴ que proporciona el tatuaje son también nociones que pueden ser llevadas a una pieza que necesita las propiedades innatas del registro corporal de esta índole para particularizar o especializar su enfoque, la permanencia que produce la irrupción del símbolo a nivel corporal.

Es por estas razones, fundamental reconocer que el tatuaje es elástico y ‘multipercceptible’ entre los preceptos que exigen las disciplinas creativas, porque a pesar de que su aplicación, bajo los ojos de la experticia práctica ha desarrollado novedades notables⁷⁵ en los últimos treinta años, no hay duda de que la interpretación y designación discursiva del tatuaje por parte de la ejecución multidisciplinar es innovadora.

La ejecución multidisciplinar del tatuaje reconoce posibilidades, amalgama identidades y rememora

⁷¹ Al respecto Sanders y Vail mencionan que “Aunque los relatos de la acción colectiva por la cual la fotografía, la imprenta, la alfarería, el tejido y otras formas marginales de producción cultural han llegado a definirse como arte son instructivos, no reflejan completamente la transición de status del tatuaje. Estas otras prácticas creativas nunca fueron encasilladas con intenso disgusto público y asociación continua con la desviación social que ha rodeado y continúa impidiendo la legitimación del tatuaje.” (Sanders & Vail, 1989)

⁷² Sanders, C. & Vail, D. (1989). *Customizing The Body The Art and Culture of Tattooing* (p. 2). Philadelphia: Temple University Press.

⁷³ Chaudry, A. (2008). *Reality for whom?*. College Park, Md.: University of Maryland.

⁷⁴ DeMello, M. (2000). *Bodies of inscription*. Durham, NC: Duke University Press.

⁷⁵ Sanders, C. & Vail, D. (1989). *Customizing The Body The Art and Culture of Tattooing* (p. 178). Philadelphia: Temple University Press.

la existencia corporal del sujeto, o como lo expresaría Sonja Neef, “el tatuaje encarna una fuerza sociopolítica de localización de la persona marcada dentro de un contexto.”

3.2 Arte, tatuaje y protesta: selección de proyectos

Distintos proyectos que contienen en su núcleo la denuncia de una situación en particular utilizan el tatuaje como *statement* para protestar ante abusos institucionales, modelos económicos, movimientos sociales, balances jerárquicos, injusticias sin resolución, desapariciones, opresión, control biotecnológico, entre otros.

A continuación se presenta una selección⁷⁶ de proyectos que han establecido una conexión importante con la aplicación del tatuaje, ya sea con el apoyo de la técnica o el valor gestual que el tatuaje imprime por sí mismo:

· Marina Barys, *(De) Colonia Reconquista*⁷⁷ (2014): el 19 de noviembre (día en que se conmemora el descubrimiento de Puerto Rico) Barys invitó a un grupo de mujeres puertorriqueñas a marcar con papel transfer la palabra ‘COLONIA’ en su espalda, el performance culminó con la “perpetuación de lo efímero”, el momento en que las letras marcadas fueron tatuadas permanentemente.

Al finalizar el proceso de tatuado, las siete participantes firmaron una licencia copyright por la letra que marcaron, haciendo así oficial su autoría y propiedad en el cuerpo de Barys. La reflexión final del proyecto es la colonización, relaciones de poder y el derecho que recaen sobre los cuerpos/territorios femeninos (Barys Janer & Rodríguez, 2016).

· Santiago Sierra, *Línea de 250cm tatuada sobre 6 personas remuneradas*⁷⁸ (1999): dentro de Espacio Aglutinador, se tatuó y registró en video a seis jóvenes desocupados por \$30 para realizar una línea horizontal de 250cm (Sierra, 1999).

Con este proyecto Sierra hace cómplice a la institución que aloja la acción, así como al espectador del video registrado, ya que al verlo o alojarlo geográficamente se le hace partícipe de un juego de poder y economía que se ejerce sobre los sujetos tatuados.

· Wafaa Bilal, *and Counting...*⁷⁹ (2010): En un performance de 24 horas de duración, la espalda de Bilal fue tatuada con un mapa sin límites de Irak en donde se separaron dos eventos por color, el lanzamiento de misiles y los daños causados en civiles iraquíes y las muertes de 5000 estadounidenses.

La pieza tiene como eje central la muerte del hermano de Bilal en 2004 a causa de un misil que se lanzó cerca de un puesto de control en Kufa Irak, el propósito del tatuaje y sus representaciones es visualizar la poca opacidad que se le otorga a las muertes de iraquíes en comparación a las muertes estadounidenses. (Bilal, 2010)

· Mary Coble, *Note to Self*⁸⁰ (2005): en un performance de doce horas de duración, el cuerpo de Coble fue tatuado (sin tinta) con una lista de 436 nombres de personas LGBT que sufrieron crímenes de odio y que posteriormente fueron asesinadas. Después del proceso de registro en la piel, Coble imprimió los nombres de las víctimas en piezas de papel dentro de la galería en donde el performance fue realizado (Coble, 2005).

⁷⁶ Algunos de los proyectos que se describen en este subcapítulo son tomados de *Birthmark - Exhibition Guide: A live sanctioned performance*. (2015), Londres. Recuperado de https://issuu.com/liberatetate/docs/birthmark_exhibition_guide

⁷⁷ Barys Janer, M. & Rodríguez, A. (2016). *(De) Colonial Reconquista*. [Archivo de video] Recuperado de <https://vimeo.com/150437192>

⁷⁸ Sierra, S. (1999). *Línea de 250cm tatuada sobre 6 personas remuneradas*. *Santiago-sierra.com*. Recuperado de http://www.santiago-sierra.com/996_1024.php

⁷⁹ Bilal, W. (2010). *and Counting...* « *Wafaa Bilal*. *Wafaabilal.com*. Recuperado de <http://wafaabilal.com/and-counting/#&panel1-1>

⁸⁰ Coble, M. (2005). *Note To Self*. *Marycoble.com*. Recuperado de <http://www.marycoble.com/performances-installations/note-to-self-2005/statement>

- Tania Bruguera, *Pangaea Tattoo*⁸¹ (2015): como parte del proyecto *Movimiento Internacional de Inmigrantes* y réplica a la noción *nación-estado*, Bruguera se tatuó un mapa de Pangea en el brazo izquierdo para entablar conversaciones sobre cómo los problemas locales son en realidad enteramente globales, y que la capacidad para absorberlos o discutirlos es posible.
- 269life, *Calf 269*⁸² (2012): en solidaridad con las protestas en contra del asesinato de un becerro que llevaba en su oreja el número 269 (la figura del becerro demandaba las malas condiciones en las que se alimentaba al ganado para su consumo posterior), activistas veganos del movimiento *Calf269* se tatuaron a sí mismos "Calf269" fuera de la Plaza Rabín (Tel Aviv) y fuera de un KFC en Londres. (*Birthmark - Exhibition Guide: A live usanctioned performance*, 2015)
- Ultimate Holding Company/Anatomy Projects/Ink Vs Steek, *extInct Project*⁸³ (2009): 100 personas fungieron como embajadores de especies de animales y plantas en peligro de extinción, la tarea de cada embajador fue completada al tatuar en su cuerpo uno de los 100 animales en la parte corporal de su elección, se requirieron tres días para completar el performance.
- Project Semicolon, *Project Semicolon*⁸⁴ (2013): este proyecto comenzó como una invitación abierta a unirse a un movimiento que apoya a personas que lidian con depresión, suicidio, adicciones y auto lesiones, el origen del tatuaje que tienen miles de personas, “;” es la leyenda que define al movimiento: "Un punto y coma se usa cuando un autor pudo haber elegido terminar su oración, pero eligió no hacerlo. El autor eres tú y la frase es tu vida".

⁸¹ Bruguera, T., Hinojosa, L., & Gerard, D. (2015). *TANIA BRUGUERA with Lucia Hinojosa, Diego Gerard, and Dennise Abush. Taniabruquera.com*. Recuperado de <http://www.taniabruquera.com/cms/819-0-Tania+Bruguera.htm>

⁸² Ahituv, N. (2013). *The Israeli calf that started a mass tattoo movement. haaretz.com*. Recuperado de <http://www.haaretz.com/israel-news/the-israeli-calf-that-started-a-mass-tattoo-movement.premium-1.511045>

⁸³ *extInked | About extInked*. (2009). *Extinked.org.uk*. Recuperado de <http://www.extinked.org.uk/about-us-extinked.html>

⁸⁴ *Project Semicolon | projectsemicolon.com*. (2013). *Project Semicolon*. Recuperado de <http://www.projectsemicolon.org>

IV *Birthmark*: Realización de la pieza, recursos y objetivos logrados

Birthmark (*Marca de nacimiento* por su traducción al español) (2015), es un proyecto del colectivo *Liberate Tate* que utiliza el performance y el tatuaje como principales soportes. El proyecto es una extensión de un performance anterior titulado *Parts Per Million* (2013) en el cual un grupo integrado por cincuenta personas visitó cada una de 10 las salas que contienen arte británico de 1840 a 2013 en Tate Modern, y recitó al unísono las partes por millón de CO2 registradas correspondientes al intervalo de fechas de cada sala.

En un nuevo intento por llamar la atención a la relación BP-Tate, *Liberate Tate* configuró *Birthmark* (su último proyecto hasta el momento), un performance que asociaría la permanencia e irreversibilidad del cambio climático con la permanencia cutánea de los tatuajes, estos dos factores que se acoplarían satisfactoriamente en la duración del performance, se unieron a la tensión mundial que abarcaría la duración de la COP21⁸⁵ que se llevaría a cabo cuatro días después y por último, a la complicidad de BP con el aumento de la temperatura global, ya que BP es la tercer mayor emisora de dióxido de carbono en el mundo, sin contar las innumerables catástrofes ambientales y sociales que ha causado desde su fundación (*Birthmark - Exhibition Guide: A live unsanctioned performance*, 2015).

El lugar elegido para efectuar *Birthmark* fue la galería que alberga arte de la década de 1840⁸⁶, debido a que las pinturas correspondientes a esa década marcaron la llegada de la revolución industrial, un momento históricamente importante en cuanto al comienzo de emisiones de CO2 a causa de la quema de combustibles fósiles.

La aplicación de los tatuajes requirió preparación y entrenamiento de los 35 participantes de *Liberate Tate*, específicamente 2 meses para aprender a tatuarse a sí mismos y a sus compañeros de colectivo, sumado a ello, elaboraron una guía para la exhibición del performance y una tabla de correspondencia de partes por millón y año de nacimiento. Con la frase "*El cambio climático es permanente; también lo son los tatuajes.*" como motivo principal, el performance comenzó oficialmente cuando *Liberate Tate* provocó el cierre de la galería previamente elegida para proceder a aplicar los tatuajes de cada participante en silencio, el proceso no pudo ser censurado por las autoridades del museo debido que el colectivo contó con todas las precauciones sanitarias y el equipo necesario para realizar los tatuajes.

Como es usual en *Liberate Tate*, la ocupación del espacio simbólico y físico es el principal atractivo en sus proyectos, en este caso el espacio simbólico (el cuerpo inocuo antes de ser tatuado) es una analogía relacionada al cuerpo como institución, que dentro de las consideraciones de *Liberate Tate*, debe ser un espacio público, libre y crítico destinado al reflexión de problemas sociales, por lo tanto, el proceso del cuerpo siendo tatuado con tinta negra es la llegada de patrocinadores como BP, que se alojan en el cuerpo público para marcarlo permanentemente, en palabras de Alice Bell, portavoz de *Liberate Tate*:

"Esto hace una declaración sobre la mancha que el petróleo tiene a través de la sociedad, en Tate,

⁸⁵ La Conferencia de las Partes de la Convención de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático de 2015 fue crucial debido al Acuerdo de París, un pacto global que compromete a cada nación a reducir sus emisiones de gases de efecto invernadero, el acuerdo fue un compromiso sin precedentes, ya que por primera vez EEUU y China (los países con los índices más altos de producción de gases de efecto invernadero) firmaron el acuerdo con el fin de evitar el aumento de 2 grados al calentamiento global que amenaza el cambio total de la vida en la Tierra.

⁸⁶ Howard, E. (2015). *Climate change activists stage tattoo protest against BP at Tate Britain*. *the Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/28/climate-change-activists-tattoos-tate-britain-bp-protest>

en las negociaciones y en nuestra cultura, sociedad y la economía más ampliamente. La marca negra en nuestra piel refleja la contaminación de BP en Tate." (Howard, 2015)

La habilitación del tatuaje es altamente compleja, no sólo como acto personal de excavación cutánea y producto del trauma ante los altos índices de CO2 en el planeta, *Birthmark* puede considerarse un archivo de consulta libre y universal al que se accede con la vista y el tacto, es un registro que desencadena el diálogo sobre las condiciones históricas en las que el cambio climático pone en riesgo la vida individual y gregaria de las personas. Lejos de reducir el proceso de tatuaje de cada participante a un momento de trauma, *Liberate Tate* incentivó nuevas conversaciones entre los participantes sobre las acciones para enfrentar el cambio climático en sus vidas, cerrando el ciclo y los motivos que impulsaron el performance, la disolución de la relación BP-Tate.

La tecnología también tiene un valor preponderante como uno de los ejes performáticos en *Birthmark*, debido que a su alineación temporal en la sala ocupada para tatuar con la revolución industrial coincide con la elaboración las primeras máquinas para tatuar que surgieron en el periodo que abarca los años 1840-1890:

"Hay dos tipos principales de máquinas de tatuaje usadas hoy. Ambos diseños provienen de la tecnología original y están estrechamente vinculados a la mecánica de generación de energía eléctrica. La revolución industrial encendió los procesos paralelos de electricidad, el tatuaje y el aumento del dióxido de carbono en la atmósfera terrestre.

En la década de 1870, los diseños rotatorios de Edison para una pluma eléctrica inspiraron a O'Reilly de Newark, Nueva Jersey y Riley de Londres a diseñar máquinas de tatuaje, patentándolas días aparte. *Liberate Tate* usa el zumbido más silencioso de la máquina rotatoria en nuestro performance / ritual / intervención de hoy.

Con cada entintado de piel, trazamos nuestras conexiones a esta historia antes de nuestras vidas: un viaje de la tecnología, del arte, y del cambio del clima." (*Liberate Tate*, 2015)

El performance causó un impacto inmediato en los visitantes que transitaron por la sala del museo cerrada, ya que las guías de exhibición contienen las razones y motivos del performance, así como una pequeña recopilación de acciones históricas que han utilizado en tatuaje como dispositivo de protesta. La efectividad de *Birthmark* tuvo resultados positivos, no sólo el performance se difundió en medios de comunicación global, sino que *Liberate Tate* consiguió lo que había estado esperando por cinco años, la ruptura de la relación de patrocinio BP-Tate, oficialmente anunciada el 10 de marzo de 2016.

Conclusiones

Así como la combinación protesta-arte tuvo resultados inesperados para *Liberate Tate*, este proyecto de investigación aprovecha a *Birthmark* para resaltar al tatuaje como dispositivo, no sólo por la acción inmediata de registro que produce en la piel, sino por la importancia que obtiene al ser contextualizado como un performance *guerrilla style* que no contó con el apoyo oficial de Tate Modern para ser realizado, y que sin embargo se encargó de derribar barreras impuestas dentro del lenguaje institucional del museo.

Más allá de las incipientes referencias que se le proporcionan al tatuaje como *arte por default* por sí mismo (estatus similar que comparte con técnicas como pintura, escultura, etc.), esta tesina busca acentuar que el tatuaje puede utilizarse como enlace social que supera la mera empatía consciente, ya que coloca una marca permanente que relaciona al sujeto tatuado con su pasado ambiental/natural así como sus antecedentes como parte del complejo industrial que es coprotagonista de la contaminación y degradación del planeta.

A partir de este pasado, el tatuaje y su significado mantienen a la persona marcada en un momento 'intermedio' debido a que su relación con las revoluciones tecnológicas del siglo XVIII son remotas y sin embargo al mismo tiempo es inevitable pensarse como parte de la herencia industrial que permitió el desarrollo actual de las sociedades occidentales.

Es también importante recalcar la novedosa inclusión de estrategias creativas desde la práctica artística que *Birthmark* contiene, que en este caso están concentradas en la raíz de problemas que gozan de atención privilegiada como el calentamiento global y sus conexiones con la estructura financiera e institucional de museos. Como lo indica T.J. Demos, la emergencia de conexiones entre arte socialmente comprometido, activismo medioambiental y ecología política tiene el potencial de repensar la política y politizar la relación del arte con la ecología⁸⁷.

Las aportaciones de esta tesina residen en la capacidad que tienen las artes visuales y su riqueza disciplinar para influir en el curso de decisiones a nivel político y económico, y aunque las aportaciones estéticas y/o artísticas pueden parecer superfluas comparadas con las de gran magnitud social, lo aplicado aquí resulta sorprendente debido a que a pesar de las fuertes nociones que se tienen de ingenuidad ante un discurso auto-indulgente de arte como agente de cambio, este proyecto tiene un legado sin precedentes al ser consecuencia directa de la separación de la relación BP-Tate.

Es también significativo pensar en las mutaciones y cambios que esta tesina sufrió en su momento de desarrollo, ya que se escribió coetáneamente con las rupturas y controversias que enfrentaron BP y Tate, lo que permitió presentar este documento como un registro "testigo" que se posicionó ante los cambios institucionales que se desenvuelven en la actualidad dentro de esferas culturales, artísticas y políticas.

Finalmente, los motivos por los cuales se considera que la intervención de *Liberate Tate* es importante en esferas de conocimiento como el arte es debido a que su llegada a Tate puso en evidencia la forma en que la herencia de renovadas modalidades de thatcherismo sigue afectando las instituciones públicas (en comportamiento económico y social), y el gran poder de censura, influencia e intereses que tiene el patrocinio en instituciones públicas. La liberación y el acceso (aunque será difícil hacerlo patente) de estos espacios es fundamental para el desarrollo integral del arte, sus traducciones culturales y futuros espectadores.

⁸⁷ Demos, T. (2016). *Decolonizing nature*. 1st ed. Berlin: Sternberg Press, p.8.

Anexo digital
Imágenes: Birthmark



Liberate Tate (2016). Atmospheric CO₂ was at 340ppm when Kristina was born. Now it's at 400ppm. First #birthmark tattoo during #CTSummit. [imagen]. Disponible en: <https://twitter.com/liberatetate/media>



Liberate Tate (2016). When @bekamop was born atmospheric carbon was at 330ppm, when her daughter was not it was at 393ppm #birthmark. [imagen] Disponible en: <https://twitter.com/liberatetate/media>



Liberate Tate (2016). #birthmark @TjDemos #decolonizingnature. [imagen] Disponible en: <https://twitter.com/liberatetate/media>



LeSanto-Smith, M. (2015). *A couple get matching tattoos at the Liberate Tate protest.* [imagen] Disponible en: <http://www.independent.co.uk/voices/i-tattooed-myself-at-tate-britain-yesterday-because-we-cant-ignore-the-galleries-controversial-a6753601.html>



LeSanto-Smith, M. (2015). *Liberate Tate, "Birthmark".* [imagen] Disponible en: <http://hyperallergic.com/wp-content/uploads/2015/11/9G1A9805.jpg>



Liberate Tate (2015). *Liberate Tate's latest work - Birthmark - sees performers receiving tattoos to mark the rise in carbon dioxide levels over our lifetimes. Performed within Tate Britain, it explores damage, scarring and healing of both our bodies and the planet, in defiance of BP's sponsorship of Tate.* [imagen] Disponible en: <https://youtu.be/P05pnL7LZCQ>



Liberate Tate (2015). *Liberate Tate's latest work - Birthmark - sees performers receiving tattoos to mark the rise in carbon dioxide levels over our lifetimes. Performed within Tate Britain, it explores damage, scarring and healing of both our bodies and the planet, in defiance of BP's sponsorship of Tate.* [imagen] Disponible en: <https://youtu.be/P05pnL7LZCQ>



Liberate Tate (2015). *Liberate Tate's latest work - Birthmark - sees performers receiving tattoos to mark the rise in carbon dioxide levels over our lifetimes. Performed within Tate Britain, it explores damage, scarring and healing of both our bodies and the planet, in defiance of BP's sponsorship of Tate.* [imagen] Disponible en: <https://youtu.be/P05pnL7LZCQ>

YEAR / PPM		YEAR / PPM		YEAR / PPM			
1956	313<	1935	308<	1998	366<	1977	333<
1955	313<	1934	308<	1997	363<	1976	332<
1954	312<	1933	307<	1996	362<	1975	331<
1953	312<	1932	307<	1995	360<	1974	330<
1952	312<	1931	307<	1994	358<	1973	329<
1951	311<	1930	306<	1993	357<	1972	327<
1950	311<	1929	306<	1992	356<	1971	326<
1949	311<	1928	306<	1991	355<	1970	325<
1948	311<	1927	305<	1990	354<	1969	324<
1947	311<	1926	305<	1989	353<	1968	323<
1946	311<	1925	305<	1988	351<	1967	322<
1945	310<	1924	304<	1987	349<	1966	321<
1944	310<	1923	304<	1986	347<	1965	320<
1943	310<	1922	304<	1985	346<	1964	319<
1942	310<	1921	303<	1984	344<	1963	318<
1941	310<	1920	303<	1983	343<	1962	318<
1940	310<	1919	302<	1982	341<	1961	317<
1939	310<	1918	302<	1981	340<	1960	316<
1938	309<	1917	302<	1980	338<	1959	315<
1937	309<	1916	301<	1979	336<	1958	314<
1936	309<			1978	335<	1957	314<

Liberate Tate (2015). *Birthmark, tattoo stencil*. [imagen] Disponible en: <http://www.liberatetate.org.uk/birthmark/>

Bibliografía

- Arp, R. (2012). *Tattoos*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Birthmark - Exhibition Guide. (2015). 1st ed. [ebook] London: Liberate TATE. Disponible en: https://issuu.com/liberatetate/docs/birthmark_exhibition_guide?e=22394408/31985826 [Accessed 18 Apr. 2016].
- Bleyl, D. (1990). IARC Monographs on the Evaluation of Carcinogenic Risks to Humans. Vol. 47. Some Organic Solvents, Resin Monomers and Related Compounds, Pigments and Occupational Exposures in Paint Manufacture and Painting. Herausgegeben von WHO und IARC. 535 Seiten IARC, Lyon 1989. Preis: 85,— Sw. fr. *Food / Nahrung*, 34(10), pp.952-952.
- Butler, R. (2009). *Reflections in personal construct theory*. Hoboken, N.J.: Wiley. Chaudry, A. (2008). *Reality for Whom? Deconstructing Ink and the Contested "tattooed Body"*. Master. University of Maryland.
- Evans, M. (2015). *Artwash*. Londres. Pluto Press
- Silverstein, K. *The secret world of oil* (p. 430). Londres: Verso.
- Klein, N. (2014). *This changes everything*. Simon & Schuster
- Martorella, R. (1996). *Art and business*. Westport, Conn.: Praeger.
- Miles, M. (2014). *Eco-aesthetics*. Londres. Bloomsbury Publishing
- Rectanus, M. (2002). *Culture incorporated*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Roberts, D. (2008). *Secret ink*. ProQuest
- Smith, P. (2001). *Cultural theory*. Malden, Mass.: Blackwell.
- Sullivan, N. (2001). *Tattooed bodies*. Westport, Conn.: Praeger.
- Bourdieu, P. & Haacke, H. (1995). *Free exchange*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Thomas, N., Cole, A. and Douglas, B. (2005). *Tattoo*. Durham: Duke University Press.
- Wenar, L. (2015). *Blood oil*. Oxford University Press
- Steffy, L. (2011). *Drowning in oil*. New York: McGraw-Hill.
- Whannel, G. and Philips, D. (2013). *The trojan horse*. Londres: Bloomsbury Publishing
- Wu, C. (2002). *Privatising culture*. Londres: Verso.
- Read, C. (2011). *BP and the Macondo spill* (pp. 1-4). Houndmills, Basingstoke, Hampshire [Inglaterra]: Palgrave Macmillan.
- Culasso, V. (2011). *Un año después del peor derrame de petróleo accidental en el mar*. Universidad de Mendoza. Recuperado de <http://www.um.edu.ar/web/documentos/Culasso.pdf>
- *A Deadly Toll*. (2016). *Biologicaldiversity.org*. Recuperado de http://www.biologicaldiversity.org/programs/public_lands/energy/dirty_energy_development/oil_and_gas/gulf_oil_spill/a_deadly_toll.html