

INSTALACIÓN Y RESISTENCIA  
LA POÉTICA DE LO POLÍTICO  
EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO



ANA GÓMEZ



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



Universidad Nacional Autónoma de México  
Escuela Nacional de Artes Plásticas  
Posgrado en Artes y Diseño

# **INSTALACIÓN Y RESISTENCIA**

## **La poética de lo político en el arte contemporáneo**

Tesis que para obtener el grado de  
Maestra en Artes Visuales  
Presenta  
Ana Lucía Gómez de Valle

Directora de Tesis  
Dra. Elia Espinosa López

México, D.F. , mayo 2012

**UN/M**  
**POSGRADO**  
Artes y Diseño







# INSTALACIÓN Y RESISTENCIA

LA POÉTICA DE LO POLÍTICO  
EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Ana Gómez



# ÍNDICE

PRESENTACIÓN..... 11

## REFLEXIONES SOBRE ARTE, RESISTENCIA Y PODER

(Introducción)..... 15

I. ¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?..... 16

II. La resistencia como arte de la diferencia..... 23

III. ¿En el arte, qué significa hoy pensar políticamente?..... 41

## LA INSTALACIÓN COMO PRÁCTICA DE RESISTENCIA

(Introducción)..... 49

I. El arte como campo expandido..... 56

III. Instalación-Resistencia..... 63

IV. El papel del público y el espacio..... 66

LA POÉTICA DE LO POLÍTICO EN MI PRÁCTICA ARTÍSTICA

(Introducción)..... 71

I. Reflexiones sobre la identidad, el territorio y el tiempo..... 75

II. Desechables: un proyecto de resistencia poética..... 85

III. Estrategias de producción y análisis..... 90

CONCLUSIÓN..... 123

FUENTES DE CONSULTA..... 133





Al pato y a mis padres.



# PRESENTACIÓN

El título de esta tesis –*Instalación y Resistencia, lo poético de lo político en el arte contemporáneo*– responde por completo a una doble búsqueda en mi producción e investigación artística: la de comprender y conocer los “nuevos” modos de hacer arte crítico o de resistencia; y la de explorar, desde la producción, esas maneras para hablar de lo cotidiano: la alimentación y el consumo.

Fue necesario preguntarse sobre ¿qué significa hoy pensar políticamente?, ¿desde dónde se hace, con quién, persiguiendo qué objetivos?, ¿qué rol desempeñan hoy el arte, el artista y el público?, ¿cuál es el papel del tiempo y el territorio en la conformación de la idea de identidad, otredad o diferencia?, ¿en qué contexto se desarrolla el arte contemporáneo –en particular mi producción– a qué responde, qué pone en juego, qué trata de movilizar?

Cuestiones que abordo a lo largo de tres capítulos.

El primero es una reflexión sobre la pertinencia del uso de la palabra resistencia para referirse a ciertas maneras de hacer arte que cuestionan o ponen en evidencia diversas estructuras de poder.

El segundo capítulo propone a la instalación como un recurso poético-político de ejercer la resistencia desde el arte.

Y finalmente, el tercer capítulo retoma el modelo propuesto por Suzanne Lacy para hablar sobre algunos roles que toma el artista para abordar lo social. Es en este caso en el que analizo y presento

mi forma de producir y cuestionar la realidad.

Léase esto como una búsqueda, que si bien arroja luz sobre algunas cuestiones, es un bombardeo de preguntas que asaltan al espectador, para que a su vez éste se cuestione.





# REFLEXIONES SOBRE ARTE, RESISTENCIA Y PODER

Es claro que las formas de compromiso intelectual y político que dominaron el siglo XX –el revolucionario profesional (Lenin), el agitador obrero (Rosa Luxemburgo) y el intelectual orgánico (Gramsci), por ejemplo– se fueron difuminando ante la derrota del proyecto utópico del proletariado industrial. De tal manera que sintonizando absolutamente con determinada sensibilidad desencantada, después de las derrotas políticas de los movimientos democráticos y revolucionarios, se decretó la muerte de los grandes relatos. A su vez, el universo intelectual abandonó el espacio de las grandes confrontaciones: se hizo postideológico, postheroico y postpolítico. De tal forma que todo parecía apuntar a terminar de aplanar las últimas astillas en el espacio finalmente liso de la historia y la política. Pero la hegemonía posmoderna (como expresión cultural de la globalización neoliberal) ha pasado y la idea de que ha llegado el fin de la historia y el tiempo de la mera gestión administrativa y postpolítica de las cosas se cuarteja (ejemplo de ello es lo sucedido el 11 de septiembre de 2001 en Nueva York).

Hoy, poco a poco, una nueva onda de politización abre el espacio a una crítica radical que está al margen pero no es marginal.

En el campo del arte, desde hace ya varias décadas, la abolición de barreras trasciende lo meramente estético para buscar ser una reflexión sobre el estado del mundo. De nuevo, hay mucho que reflexionar: ¿qué significa hoy pensar políticamente? ¿Desde dónde se hace, con quién, persiguiendo qué objetivos? Nadie discute la capacidad de los movimientos sociales para construir sus propios problemas y plantear respuestas prácticas. Pero, ¿cómo juega el arte hoy respecto a esta nueva realidad?

A lo largo del primer capítulo respondo –desde una visión personal– a estas interrogantes, analizando dos conceptos claves: lo político y la resistencia. Para comprenderlos en su complejidad y conectarlos posteriormente con la producción de arte crítico.

## I. ¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?<sup>1</sup>

La palabra resistencia (del lat. *resistentia*) es una de las más gastadas en la sociedad contemporánea. Su sentido se constituye, como el de muchos otros términos, no en sí mismo respecto a su raíz, sino de acuerdo con su articulación con otros conceptos. Sin embargo, cuando se usa, pocas veces se cuestiona lo que se quiere decir. Y aunque de acuerdo al *Diccionario de la Lengua Española* es la acción y efecto de resistir o resistirse, es claro que este concepto tiene muchas acepciones.

Quizás no esté de más recordar que históricamente –la resistencia– fue un término difundido en la Segunda Guerra Mundial, particularmente en Francia, para designar el movimiento de los ciudadanos que de manera espontánea y al margen del ejército oficial, luchaban contra

1. Título tomado del artículo de García Canclini, N. “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?”.

la ocupación nazi. Su carácter quedó así unido al activismo político y social<sup>2</sup> de los ciudadanos, que se organizaron para frenar el avance del fascismo.<sup>3</sup>

En diccionarios de política y cultura,<sup>4</sup> la palabra resistencia no aparece o suele asociarse u oponerse a otras palabras cuyo significado está en pleno debate: como aculturación, alternativa, dominación, emancipación, hegemonía, imperialismo, poscolonialismo. Paradójicamente mientras estos otros conceptos reciben un tratamiento detenido y polémico, el de resistencia es convocado de modo no razonado, casi mágico.

Lo que es un hecho, tal como podemos percibir desde sus orígenes, es que la historia de la resistencia está ligada a la historia del ejercicio del poder –más que a la del activismo– y por tanto a la del desencanto.

Actualmente, esa resistencia histórica (la *resistance* francesa) que combatía la imposición autoritaria del poder fascista sigue, de alguna manera, todavía latente. Pero hay una importante diferencia entre aquella *resistance* y la resistencia de hoy día –tanto en la práctica artística como en el activismo social– pues ahora no sólo confronta las, por desgracia, emergentes tendencias xenófobas y fascistas,

---

2. Advertencia. A lo largo del texto, debido a que éste se conforma del análisis de diferentes propuestas o teorías sobre la idea de resistencia, se suele ligar este concepto con el de activismo o con algunos otros como crítica, transgresión, ruptura, diferencia, acción, pensamiento radical, sabotaje, alternativa, etc. Este escrito no tiene como fin establecer, de forma exhaustiva, las diferencias o coincidencias entre resistencia y otros términos, salvo en el caso que así sea conveniente. Por lo demás, las distintas connotaciones irán apareciendo y se comprenderán en relación con el asunto que se esté tratando.

3. Es interesante observar que la modernidad tomó prestado de la jerga bélica no sólo el término de “resistencia”, sino también el de “vanguardia” (“avanzadilla”), sobre el que fijó las pautas de su idiosincrasia.

4. Como el *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, el libro *Términos críticos de sociología de la cultura*, el *Diccionario de relaciones interculturales* o el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, por mencionar algunos.

sino que, además, confronta los mecanismos mediante los que se ejerce el poder.

Hablo desde el punto de vista foucaultiano, donde el espacio social aparece como un abigarrado entramado de relaciones de poder, mismo que desde 2002 ya era señalado por Raquejo, y que iba desde la imposición de un sistema de diferenciaciones que permite clases jurídicas, hasta las formas de institucionalización (con sus clásicas estructuras jerárquicas y sus reglamentos disciplinarios), pasando por los modos instrumentales (tales como desigualdades económicas, métodos de control, vigilancia y castigo) que lo hacen posible.

Lo interesante a observar aquí es que la concepción de poder ha cambiado mucho más que la de resistencia.

Por ejemplo, Michel Foucault, en su ensayo “El sujeto y el poder”,<sup>5</sup> advirtió que el ejercicio del poder no es un hecho que tenga que ver con la fuerza o la brutalidad, ni siquiera puede considerarse sólo como una circunstancia institucional, ni tampoco como una estructura que se mantiene o se derrumba: el poder se elabora, se transforma, se organiza, se dota de procedimientos. Por tanto, para analizarlo dentro de una sociedad no se puede reducir su estudio a la observación y entendimiento de una serie de instituciones. Hay que concebir y comprender que el poder está distribuido multidireccionalmente. Ya no es una pirámide que opera de arriba hacia abajo, sino algo diseminado que a la vez está arraigado en el conjunto de la red social. De tal modo que si el poder es algo complejo, la resistencia también lo es. Debemos dejar de visualizarla bajo una visión simplista en la

5. “El sujeto y el poder” se publicó por primera vez en 1982. La traducción al español puede consultarse en: Wallis, B. (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001: 421–436.

que sólo entran dos tipos de personajes: los que ejercen el poder y los que se resisten a él o incluso lo transgreden.

Es conveniente tener en cuenta que esta supuesta dicotomía entre el poder y los que lo resisten, como en el modelo moderno de la vanguardia, arrastra en su seno una “cultura de transgresión” propia del binarismo que confronta lo institucional con la libertad del artista, rescatando, en algunos casos, la imagen romántica del genio artístico.<sup>6</sup>

La posmodernidad, por su parte, ha puesto en duda esta pretendida transgresión de la vanguardia, en tanto que sus manifiestos más que “transgredir” legislaban fórmulas nuevas de resistencia (Raquero, 2002: 24-25). En este sentido, el fotógrafo Jeff Wall, uno de los artistas más característicos de la posmodernidad, observa que lo que caracteriza y define lo artístico en la modernidad no es tanto la mítica transgresión, sino “su actividad legislativa, en tanto que la vanguardia se dedicó a escribir las leyes nuevas tan rápido como iba infringiendo las antiguas y, por tanto, emulando de esta forma al Estado constitucional”.<sup>7</sup>

Aunque la resistencia es parte constitutiva del poder, porque donde hay poder hay resistencia, no es posible entender los cambios históricos de la cultura reduciéndolos a una oposición entre resistencia y domesticación de la subversión estética. Néstor García Canclini (2009) dice que hoy, a pesar de todo, siguen existiendo concentraciones monopólicas de fuerzas. En el campo de las artes

---

6. Véase Bürger, P. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Ediciones Península, 1987.

7. Cit. en *Una reflexión sobre arte y resistencia*. Texto presentado como ponencia en la mesa redonda (compartida con Jesús Carrillo, Marcelo Expósito y Francisco Torres) “La práctica artística y los nuevos modelos de resistencia” dentro del curso *El discurso crítico y el arte contemporáneo: del paradigma histórico al giro etnográfico*, organizado por Anna María Guasch (San Lorenzo de El Escorial, verano de 2002).

visuales –por citar un ejemplo acorde con lo que nos ocupa– aunque se rompió la secuencia París-Londres-Nueva York, no existe “la capital del arte”, como el lugar único donde se genera y legitima el quehacer estético, tampoco se vislumbra que Beijing vaya a sustituir a Nueva York. Lo que sí se puede observar es que existen varias ciudades y mercados que concentran el poder y lo movilizan en distintas direcciones. Lo que es producto de recomposiciones y alianzas más que efecto de resistencias.

En este punto en que las concepciones del poder y de sus movimientos se vuelven complejas, a diferencia de lo que pasa con las nociones de resistencia, las cuales exhiben inercias asombrosas. El término resistencia se antoja corto o cojo en relación con la multiplicidad de comportamientos que surgen buscando alternativas. Insisto en esto porque la palabra resistencia, al nombrarse, remite inevitablemente a la idea de confrontación. Y lo que me interesa demostrar es que la resistencia se ejerce hoy de otra manera, desde otro lugar, tal como sucede con el ejercicio del poder.

Las prácticas artísticas de resistencia abarcan un amplio espectro que va desde el arte crítico y público, hasta la intervención y la acción directa. Sus raíces son los movimientos activistas de los años sesenta: el *minimal*, el *site specific* y el conceptual. En la década siguiente, 1970, cobraron fuerza con el desarrollo de prácticas artísticas que trabajan sobre una reflexión crítica de las condiciones específicas del espacio, entendido como el campo de acción de los distintos grupos sociales que lo habitan. Durante los años ochenta se expandieron con el arte político y las *prácticas posmodernas críticas* o *de resistencia*. Y aunque después de los noventa fueron asimiladas por las instituciones culturales, actualmente continúan

en expansión, en una especie de ensayo y error, que desborda en un ámbito más amplio que lo político.<sup>8</sup>

*Algunos teóricos del arte han observado que la quiebra del proyecto moderno trajo consigo una consecuente despolitización del arte y el auge de posturas cada vez más blandas y negociadoras, que dejaban atrás el radicalismo crítico de las vanguardias. Pero durante las últimas décadas, esta supuesta indiferencia se fue transformando en una suerte de juego cínico con los símbolos del poder, que ha desembocado en una nueva estrategia para abordar el espacio político de la civilización tardía, marcada por el declive de los viejos liderazgos y la incorporación de nuevos sectores de debate público, como el movimiento feminista, las asociaciones de vecinos, los ecologistas y otras organizaciones no gubernamentales. Este fenómeno ha permitido expandir el contenido de la confrontación política más allá del enfoque partidista, dando cabida de este modo a aspectos relacionados con los derechos civiles del ciudadano, su identidad sexual y religiosa, sus costumbres y creencias. En este contexto, lo político ya no se presenta como compromiso definido con una ideología específica sino como una instancia discursiva que se expresa simbólica y subrepticamente en todas las formas de actividad social, individual y productiva (Suazo, 2000: 6).*

Lo que se observa en los últimos años son muchas formas de resistencia (a veces sesgadas: sólo enfocadas en la ecología, etnicidad o el género), pero casi nunca se postula un sólo frente solidario y eficaz para transformar estructuras. Ésta puede ser una

8. Para una revisión sobre el desarrollo de estas prácticas ver Blanco, et al. (ed). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

de las razones por las que gran parte de lo que hoy presenciamos se sale del binomio inclusión/exclusión o hegemónico/subalterno, a diferencia de como era en otro tiempo.

Al observar a la economía, el arte o la política, no encontramos bipolaridad ni unipolaridad sino una compleja e inestable distribución de focos en los que se ejerce el poder. Esa dispersión es el primer punto problemático para construir resistencias, oposiciones o alternativas, sobre todo si se insiste en modos de organización de fuerzas populares propias de otra etapa del capitalismo.

En la sociedad actual existen diversas fuerzas entre ellas las creativas, que inscritas en la capacidad de actuar del sujeto a resistir en todos los campos, hacen de los espacios zonas de guerra y producción. Esta fuerza obliga, bajo su efecto, a cambiar las relaciones de poder. Convirtiendo a la resistencia en la clave de esta dinámica.

La resistencia puede definirse entonces como el resultado de un acto singular de uno o más sujetos, que transforman su libertad en dicho acto. No es sólo la contrapartida del poder es, al mismo tiempo, un acto transitivo y obstinado del sujeto que emerge como fuerza (García Canal, 2004: 29-30).

Esta fuerza es mutable y variada, una especie de punto móvil que juega diferentes roles, desde el de adversario hasta el de ataque.

La resistencia como forma pura no existe. Puede ser necesaria, posible o improbable; salvaje y espontánea u organizada y concreta; gregaria o solitaria; violenta o pacífica; efímera o persistente en el tiempo y en el espacio; actuar de manera intermitente o reaparecer a lo largo de la historia; pero lo inevitable es que aparezca como un

acto que irrumpe en el presente (convertido en gesto, discurso o acción), hace evidente el malestar y reivindica la diferencia.

## II. La resistencia como arte de la diferencia

*Se resiste siempre desde la diferencia y en la diferencia.*  
María Inés García Canal

Debemos reconocer que, frente a la complejidad creciente de los procesos sociales, la oposición ya no puede ser pensada en términos tradicionales. Es decir, de acuerdo con la lógica clásica –ligada al concepto de identidad, que no reconoce la existencia del otro, de lo heterogéneo, de lo distinto–, ni según la lógica dialéctica<sup>9</sup> –dominante todavía en el siglo XX–, que se basaba en el concepto de contradicción, en el que la lucha de los opuestos conduce a la superación del conflicto mediante una contraposición entre lo positivo y lo negativo.

Giuseppe Pantella (2004) cree indispensable dejar de lado no sólo la lógica de la identidad y de la dialéctica sino también la de la llamada polaridad, en la cual los opuestos son considerados como entidades que se presuponen y sostienen recíprocamente, para abordar otras cuatro perspectivas fundamentales, distintas e incompatibles entre sí, que representan otras respuestas teóricas al problema de los opuestos.

La primera piensa el problema de los opuestos vislumbrando la

---

9. Utilizo este término, no en el que el materialismo dialéctico nos propone, sino para hablar de los opuestos, donde parecería imposible colocar al mismo nivel al mundo intimista, de sensaciones, y al mundo de los grandes problemas.

solución; busca la conciliación y la superación del conflicto. De forma inversa, la segunda propone la radicalidad de los opuestos. La tercera, en cambio, se mueve hacia la relatividad y tiende a la problemática entre los opuestos, es decir, hacia la presentación de los términos del conflicto basada en la ironía y la máscara (ésta es considerada por muchos como una postura posmoderna). Y la cuarta y última, está basada en la noción de diferencia: piensa a los opuestos no de forma polar, simétrica, dialéctica, sino mediante conceptos de agudeza y de provocación.

La agudeza es un modo estético de pensar la diferencia que da lugar a producciones culturales dotadas de gran finura, en la que los opuestos son imaginados no como simétricos, sino reconocidos y mantenidos en alteridad sin ser conciliados, anulados, asimilados o intervenidos el uno en el otro.

Me detengo en este punto para señalarlo como una estrategia de la que he echado mano para abordar mi proyecto de producción: *Desechables*. Al trabajar con una problemática social, el consumo de comida rápida en México y sus diversas afecciones al individuo y al medio ambiente, y asumir una postura “neutral”, me vi en la necesidad de mostrar, de forma clara y abierta las contradicciones que encierra la adopción de nuevos hábitos. Esto representó un reto, pues no bastaba con informar, la intención era generar en el espectador una reacción, aunque fuera momentánea. Por tal motivo, valiéndome de la ironía y la agudeza estética, busqué presentar a “los opuestos” –alta y baja cultura, tradición y modernidad, viejos y nuevos hábitos, lo desechable y lo perdurable– conviviendo en el mismo espacio, para que fuera el espectador quien cayera en cuenta o reconociera lo que está pasando, cómo le afecta y qué tanto está

contribuyendo él a que eso suceda.

Pongo como ejemplo las piezas que conforman la instalación *Buen provecho 1 y 2* [figs. 1 y 2], compuesta por un conjunto de platos producidos industrialmente e intervenidos gráficamente mediante la transferencia de imágenes por calcomanía cerámica.

La disposición de los platos sobre la pared es una reproducción de la manera en que algunas personas suelen colocarlos en sus casas, generalmente en espacios de uso común como el comedor o la sala.

Sin embargo, si observamos los dibujos, nos encontramos con un conjunto de imágenes reveladoras. Estos platos, como los producidos durante los siglos XVII y XVIII, nos hablan de la manera en que se consiguen los alimentos. Pero, mientras que los antiguos ilustran la labor del pescador, el cazador o el agricultor, esta versión contemporánea nos muestra imágenes que, como consumidores, no queremos ver ligadas a lo que nos llevamos a la boca —el rastro, la granja de pollos, la fumigación de campos, la refrigeración y almacenamiento de alimentos o el carrito del supermercado [figs.



Figs. 1 y 2. Gómez, Ana (2009). *Buen provecho 1 y 2* [instalación]. Galería Medellín 174. Imágenes del archivo de la artista.



Figs. 2, 3 y 4. Gómez, Ana (2009). Detalle de *Buen provecho1* y *Buen provecho 2* [instalación]. Foto: Luis Tierrasnegras. Imágenes del archivo de la artista.

3, 4, 5]–, imágenes que de alguna manera permanecen ocultas. Lo anterior evidencia, saca a la luz lo que sin estar oculto no se ve. Conecta al espectador con otra realidad, que es también la suya, porque lo afecta. De ahí su potencial para generar nuevas relaciones, otras maneras de ver y entender el mundo, de abogar por ser distintos.

Volviendo al concepto de diferencia, es importante comprenderlo sobre todo ahora que, a doce años de haber iniciado el nuevo milenio, asistimos a algo muy paradójico: debido a que se da una inflación de este término, en consecuencia se genera una reificación de su concepto. Lo que provoca que se retomen ideas de diferencia absolutamente ideológicas, deterministas, discriminatorias e intrínsecamente xenóforas, portadoras sólo de exclusión y división a todos los niveles. Es por eso que ante esta visión esencialista de la diferencia existe la tentación de retornar a la vieja idea de identidad, de unicidad sin matices, pura, clara y distintiva.

Frente al desafío del predominio de formas de pensamiento único, de un nuevo orden global que se extiende de la economía a la política, de la religión a la sociedad, sobre todo frente a la imposición de la comunicación como ideal informativo en todos los sectores de la vida social y cultural,<sup>10</sup> es indispensable afirmar el principio de la diferencia, activar formas de resistencia y desarrollar estrategias de oposición.

La resistencia hoy por hoy no puede caer en la ingenuidad de la contraposición frontal con el enemigo, ni mucho menos de conciliarse con él o de pensar en cambiar de sitio con él. No debe actuar desde la nostalgia, el rechazo o la resignación, sino mediante

10. El cual se manifiesta en la tendencia a conformarse con el modelo del mensaje publicitario, en la actitud de simplificar y aligerar los contenidos, de homologar y aplanar todo al nivel de la modernidad y de la vulgaridad, mostrando así la verdadera naturaleza opresiva y mistificadora de la comunicación.

la transformación y en la búsqueda de ir más allá.

La verdadera resistencia no es reactiva, es activa. Afirma su propia diferencia. Es una fuerza que se abre a la multiplicidad, mientras que la reacción, basada en la negación, no acepta la diferencia, niega la diversidad.

El trabajo de la resistencia es en realidad un *movimiento diferenciador*, que nos incita a deconstruir la ilusión de crear una teoría pura de la alteridad y de la diferencia, y a pensar en cambio en una suerte de *extrañeza familiar*, en una ambivalencia que une inextricablemente la identidad y alteridad, lo propio y lo extraño (Pantella, 2004).

Como decía Deleuze la vida no es una idea ni un pensamiento, es una composición de fuerzas, fuerzas enfrentadas, diferentes, en tensión y continuo movimiento. Fuerzas activas y pasivas, de negación o afirmación; de lo diverso, lo múltiple y lo unívoco; de reacción y resistencia. Así, mientras que el ejercicio del poder es conservador, las formas de resistencia son energía vital circulante. Es lo que hace posible la existencia de la sociedad, del individuo.

Por todo ello, no es de extrañar que frente a la propuesta de transgresión heredada de la vanguardia, la práctica artística crítica proponga ahora la resistencia como estrategia, cuyo objetivo no es la destrucción del poder, sino la recomposición de sus modelos. Hoy se sabe, a diferencia de lo que se creía con respecto al proyecto moderno, que es posible desestructurar, pero no suprimir la existencia del poder. Desde este punto de vista político se pueden tener objetivos menos “romántico-revolucionarios”, y apostar por proyectos que, como el de la *democracia plural y radical* de Chantal Mouffe, invitan a aceptar que las relaciones de poder son parte



Fig. 5. Shonibare, Yinka (2011). *Cannonball Heaven* [instalación]. Sala Alcalá 31 de la Comunidad de Madrid. Imagen recuperada de <http://www.arsmagazine.com/noticias/actualidad/20110210574/yinka-shonibare>.

constitutiva de lo social punto que toman en cuenta varios artistas como Yinka Shonibare.

Sirvan de ejemplo la instalación *Cannonball Heaven* –Bala Paraíso [fig. 5]–, donde aborda el tema de la guerra con ironía y sentido del humor. En ese mismo espíritu habría que entender *The Big Three* –Los tres grandes [fig. 6]–, el grupo de esculturas que representa a los directivos de las tres compañías importantes de automóviles americanos: Chrysler, General Motors y Ford.

Lo que está en pugna, de acuerdo a Mouffe,<sup>11</sup> es reconocer la existencia de relaciones de poder y la necesidad de transformarlas, lo que a su vez nos exige renunciar a la ilusión de liberarnos completamente

11. Cfr. Mouffe, Ch. *Deconstruction and Pragmatism*, Londres: Routledge, 1996; y *The Democratic Paradox*, Londres: Verso Press, 2000.



Fig. 6. Shonibare, Yinka (2009). *The Big Three (Ford)* [escultura]. Sala Alcalá 31 de la Comunidad de Madrid. Imagen recuperada de <http://www.artslant.com/ny/artists/rackroom/18643>.

del poder. No sólo es necesario aceptar la existencia del poder, sino asimilar su extensa dimensión. Ésta nos libra de los espejismos en el ámbito de lo político y, lo que es más importante, en el ámbito del comportamiento del individuo que responde a estructuras psicológicas, culturales y biológicas. Reconozcamos que el poder no sólo es una cuestión teórica, sino que forma parte de nuestra identidad, así lo experimentamos cotidianamente como personas (dominio y sumisión son dos estados constantes de las fuerzas psíquicas del individuo).<sup>12</sup> Por eso Foucault no habla del sujeto como un sustantivo, sino como un adjetivo, como aquel que está sujeto a algún otro, mediante el control y la dependencia, o atado a su propia identidad por una conciencia o conocimiento de sí. La tensión entre la franja marginada del Ello y la sociabilidad institucionalizada del Yo, se refleja en el dualismo con el que el lenguaje ordena el mundo: yo/el otro, nosotros/ellos, amigos/enemigos.<sup>13</sup>

Identidad y diferencia son otros de los binomios derivados de la estructura del poder con los que acostumbramos enfrentarnos al mundo, transfiriendo a lo político y a lo social estados psíquicos moldeados según un sistema de poder que nos ha domesticado.

---

12. Conviene recordar que el sujeto como modelo de individuo de la especie humana se trazó culturalmente desde el proyecto moderno (y utópico) de la Ilustración. Este sujeto es una construcción que en sí encierra relaciones de poder entre el autoritarismo tiránico del Superyo (una fuerza psíquica que parece actuar conforme con lo reglado e institucionalizado) y la fuerza magmática, no reglada, del Ello que ordena al sujeto desde el inconsciente donde no hay normas establecidas. Véase Freud, S. *El yo y el Ello* (1923). Madrid: Alianza, 1984.

13. En *El yo y el Ello*, Freud cita a G. Groddeck quien afirma que “aquello que llamamos nuestro yo se conduce en la vida pasivamente y somos ‘vividios’ por poderes ignotos e invencibles”, para definir al yo como un “ente que emana del sistema P (preconsciente) y, es primero preconsciente, y al Ello, como lo psíquico restante –inconsciente– en el que dicho Yo se continúa” (citado en Salvatierra, en red). Su intención es mostrar que el Yo es una parte del Ello modificado por la influencia del mundo exterior. De acuerdo con Freud, únicamente encontramos “principio de realidad” en donde hay cualidad consciente. Ya que el Yo como tal no existe, sino se construye, y que en un inicio es puro Ello indiferenciado, principio de placer, la realidad empieza a aparecer como una atenuación a ese principio como consecuencia del contacto con el mundo exterior. Entonces el principio de realidad, es ahí donde se atenúa esta serie primitiva placer–displacer y aparece la serie sujeto–objeto o mundo exterior–mundo interior. Véase Freud, S. *El Yo y el Ello* (1923). Madrid: Alianza, 1984.

Así, desde que nacemos se nos va implantando una realidad dual mediante la que ejercemos la lectura de aquello que llamamos “lo otro” o “el otro”. Esta sólida estructura del pensamiento es difícil de manipular en tanto que opera más allá de la simplicidad del marco ideológico (siempre contenido en los límites de lo consciente y racional); la estructura de dicho pensamiento sobre la que se asienta nuestro imaginario social, ético y artístico opera a nivel inconsciente y es responsable, en parte, de las relaciones de poder y autoridad entre los individuos, cuya naturaleza escapa a lo racional.

Retomando entonces la idea de resistencia no como oposición de contrarios sino como fuerza creativa, podemos decir que la resistencia se traduce en experiencia y existencia. El sujeto no sólo resiste a los embates del exterior, sino que es capaz de transformar su resistencia en energía que devuelve hacia afuera. Es decir, es afectado por, pero a la vez afecta, el espacio que lo circunda. Es en esa lucha en que se acumula experiencia, donde se inscriben los afectos y afecciones, el deseo y el placer. Por lo tanto la resistencia tiene también otra cara, la que resulta de la relación del sujeto consigo mismo. En ambos casos la resistencia sólo es posible a partir de una toma de conciencia de un malestar.

Lo que la convierte en:

*... un acto de ruptura de la continuidad y también de la memoria; es a su vez, un acto preconizador de nuevas visibilidades y de la interpretación de las acciones sociales en tanto procesos de creación de sentido, y es también, ineludiblemente, un acto político. De esta manera, la resistencia se nos aparece como un acto de ruptura, un acto de visibilidad y un acto de*

*interpretación* (García Canal, 2004: 33).

La resistencia es, en sí misma, una forma de intervención en lo social,<sup>14</sup> y en consecuencia, como toda intervención, evoca un acto violento. Es decir, “es un acto intempestivo, inesperado, inoportuno, extrínseco a la continuidad de los hábitos y las rutinas”.<sup>15</sup> Por lo mismo es imposible prever su resultado, ya que provoca devenires múltiples y multiplicados, desasosiegos y temblores, marca y talla los cuerpos, quebranta rutinas, despierta pasiones y odios, e inclusive, desata miedos que impulsan a la reacción, al regreso, al retorno.

Es la energía que mantiene en tensión las fuerzas y provoca el movimiento. Y que cumple un papel relevante en los procesos imaginarios de la sociedad –poniendo en duda la fantasía, difundida por las fuerzas autoritarias, de continuidad, autonomía y armonía– evidenciando el conflicto y expresando descontento. Es decir, “pone en acción el atrevimiento de la demanda” (García Canal, 2004: 34).

La literatura y el arte, por ejemplo, hacen resonar voces que proceden de lugares diversos de la sociedad y los escuchan de modos diferentes, lo que resulta en algo distinto a lo que los discursos políticos, sociológicos o religiosos proponen. “Quizá su especificidad reside en este modo de decir que no llega a pronunciarse plenamente, esa inminencia de una revelación” (García Canclini, 2009: 27). Revelación que funciona como un acto de ruptura con la memoria instituida que nos presenta una imagen turbia del pasado. Una, donde el pasado fechado-eternizado, está relacionado con la

14. Que repercute en el ámbito de lo social, no como acción necesariamente ejercida por un grupo o comunidad.

15. Ver Mier, R. “El acto antropológico: la intervención como extrañeza”, en *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, Revista del Departamento de Educación y Comunicación, DCSH, UAM – Xochimilco, Nos. 18 y 19, junio/diciembre 2002, México.

memoria-historia, basada en logros; y otra apoyada en el hecho del olvido, de lo ignorado por la memoria-historia.

Ahí donde para el pasado fechado-eternizado, el olvido es un vacío de memoria, su hueco o negativo, para la resistencia es una fuerza, ya no es vacío, sino posibilidad y potencia. Ella se encarga de traer a la memoria ciertos olvidos, situándolos en una dimensión histórica, a fin de construir otra historia; es decir, establece nuevos comienzos y nuevas lecturas, se transmuta en nueva memoria.

“Las experiencias estéticas apuntan, así, a crear un paisaje inédito de lo visible, a nuevas subjetividades y conexiones, a ritmos diferentes de aprehensión de lo dado” (García Canclini: 2009, 30).

Para dar un ejemplo fuerte y directo de lo que esto significa basta señalar la obra de Doris Salcedo, que está marcada por una gran carga de lo político alejándose (paradójicamente) de la representación. Su pieza *Atrabiliarios*, es descrita por Mieke Bal del siguiente modo:

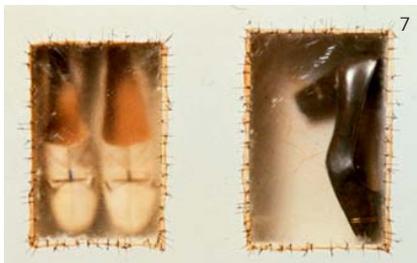
*Zapatos de gente desaparecida (en su mayoría mujeres, y algunos hombres) están enterrados en nichos en el muro de la galería, y medio ocultos por pieles de animales apenas cosidas a la pared [figs. 7 y 8]. La palabra “enterrado”, por supuesto, es elegida intencionalmente; es una metáfora. No hay cadáveres literales, no hay sepulturas, ni rituales funerarios celebrándose. Aún estamos en la galería, solos, frente a la instalación, dejados a nuestro libre albedrío, en nuestro deseo de llegar a un acuerdo con este trabajo, responder al mismo, o incluso, simplemente, verlo. Es sólo a través de asociación que los nichos recuerdan a aquellos nichos que albergan las cenizas de los muertos incinerados. Por lo tanto, por pequeños*

*que sean, dejan espacio para imaginar cadáveres humanos. Porque, a diferencia de los nichos donde se colocan las urnas, aquí, en los nichos de las mismas dimensiones, en realidad vemos una parte del cuerpo humano, aunque en negativo –como en un negativo fotográfico–, trasladando lo literal, la impresión física de esa parte del cuerpo negativamente. La forma que deja el pie desaparecido es como un negativo fotográfico tomado literalmente.*

Este trabajo es enfático no sólo porque rechaza la representación y la abstracción sino también la separación entre lo político y el arte. Nos habla desde una poética crítica que no es común, que estimula la reflexión del espectador y lo enfrenta con la obra y con entrecruzamientos entre el arte y lo político, entre poder y resistencia e incluso entre lo público y lo privado.

Muestra sólo las huellas de la gente –zapatos gastados incrustados en nichos en los muros de la galería– y las transforma en metáforas poderosas, mucho más potentes en cuanto están metonímicamente motivadas, mostrando la forma del pie real, en negativo. Hace visible lo invisible e incluso lo innombrable.

Se trata de un trabajo que habla sobre la memoria, como la



Figs. 7 y 8. Salcedo, Doris (1992-1997). *Atrabiliarios* [instalación], Nueva York 1997. Imagen recuperada de <http://www.mutualart.com/Artist/Doris-Salcedo/774ECEE6085161FD/Artworks?q=Art+Istanbul>.

conmemoración pública y la recuperación cultural de los muertos dejados de lado. En ella, Doris Salcedo utiliza el espacio y el entorno como sostén del recuerdo. Detrás de cada par de zapatos descansa una persona muerta; y de ella surge la cuestión olvidada del duelo, activada para devenir en objeto de lamento. Muchos de los desaparecidos no han sido encontrados, por lo tanto, no pueden ser enterrados, no se les otorga un lugar de descanso final donde los afectados puedan reunirse para estar en contacto con sus muertos. El despliegue de Salcedo de un espacio negativo construye tumbas simbólicas. La forma en que las esculturas están instaladas, la luz sombría y su negatividad inflexible acentúan la tendencia al sentimiento, a la identificación, a mirar en lo particular, y a hacerse otra idea sobre el pasado y sobre el presente.

Esta consideración performativa de la obra (que se activa con cada espectador que recorre la instalación) demuestra que el arte puede abordar éste y otros problemas de un modo que el periodismo, la argumentación, la educación, por no hablar de la política, no pueden hacerlo. La obra de Salcedo es un ejemplo de cómo el arte puede enfrentar este entrelazamiento desordenado.

En definitiva podemos hablar de una obra que se resiste a la instauración del olvido, trayendo o reteniendo trozos y retazos de la historia cubiertos por las sombras y sacándolos a la luz, haciéndolos presentes y dejando al descubierto las formas de dominio.

A lo largo de su obra Michel Foucault plantea de muy diversas formas, que toda sociedad se mueve dentro de ciertos límites autoimpuestos. Éstos definen la forma en que sus individuos ven, oyen, se expresan, piensan, perciben y sienten. Todo lo que puede ser visto, y es visto,

en la sociedad se convierte en lo evidente. Y lo evidente abarca lo visto e imaginado, es decir, lo existente, evidente y predecible. Así, mientras que lo decible, debe caer en lo racional y lógico, todo lo que cae fuera de este régimen se antoja imposible.

Lo más interesante es que para lograr este sometimiento o manipulación no se utiliza el ocultamiento ni el secreto. Nada está oculto en una sociedad, ni sus enunciados ni sus visibilidades, aunque no siempre son directamente legibles o decibles, ni inmediatamente visibles. Pero, aunque nada se oculte, existen elementos que gozan de cierta invisibilidad, como lo obvio y evidente que, por estar tan a la vista, no se ven, no se escuchan, no se hacen perceptibles. De ahí *la invisibilidad de lo visible*, que consiste en no ser visto al ponerse totalmente a la vista. De esta forma, los fenómenos, situaciones o hechos cotidianos se naturalizan, se transforman en irreversibles y pierden visibilidad.

La resistencia disminuye esta invisibilidad, denuncia y nos pone frente a nuevas formas de ver, conocer y pensar. La resistencia no sólo mina la invisibilidad de lo visible, sino que permite acercarse a lo impensable, a todo aquello que el régimen de lo decible hace imposible pensar, dando pie al surgimiento de la crítica y permitiéndonos romper estereotipos. La resistencia es capaz de introducir fracturas en el sistema porque evidencia la estructura bajo la cual está regida la sociedad. Se convierte por tanto en un acto de visibilidad.

Los artistas contribuyen a modificar el mapa de lo perceptible y lo pensable, proponen cambiar las referencias de lo que es visible y enunciable, hacer ver lo escondido o mostrarlo de otro modo.

Como la obra de Teresa Margolles que muestra lo íntimo u ocultado. Cuando México supera a Irak en asesinatos debido a los enfrentamientos entre narcotraficantes y fuerzas militares,<sup>16</sup> cuando la infiltración de narcotraficantes en el poder político y policial vuelve lo clandestino en inocultable, mientras el gobierno manotea para “cuidar la imagen del país en el exterior”, Margolles lleva las evidencias de lo siniestro a escenas públicas internacionales.

*¿De qué otra cosa podemos hablar?* tituló Margolles su intervención en la 53 Bienal de Venecia: que consistió en una muestra retrospectiva de su trabajo y en la acción de lavar cada día el piso del palacio de Rota Invancich con una mezcla de agua y sangre de personas ejecutadas en México [fig. 9]. Al respecto Margolles dice: “La idea partió de la pregunta ¿quién limpia las calles de la sangre que deja una persona asesinada? Cuando es una persona, podría ser la familia o algún vecino, pero cuando son miles, ¿quién limpia la sangre de la ciudad?” (2009: 89, cit. en García Canclini, 2009: 25).

Cuando alguien muere de manera violenta, Margolles o sus colaboradores recogen con mantas la sangre del lugar donde cayeron las víctimas, para ponerla a macerar.<sup>17</sup> La fuerza de la acción realizada en la Bienal está en el concepto, en el dramatismo del hecho y en la repulsión incontenible que produce en el visitante cuando, después de recorrer las salas vacías del pabellón, donde sólo hay personal vestido de negro limpiando el piso, llega al letrero explicativo y se

16. Según informó la Procuraduría General de la República en los últimos cinco años, cerca de 48,000 personas han muerto en episodios de violencia supuestamente relacionados con el narcotráfico en México (Datos obtenidos en red en: <http://mexico.cnn.com/nacional/2012/01/20/la-lucha-contra-el-narco-en-mexico-muertos-a-cambio-de-millones>).

17. La maceración en frío consiste en sumergir el producto a macerar en un recipiente con la menor cantidad de agua posible, sólo la suficiente como para cubrir totalmente lo que se desea macerar. Esto se hace por un lapso más o menos largo. La ventaja de este método consiste en que al utilizar sólo agua se logra extraer todas la propiedades de lo que se macera, es decir, toda su esencia sin alterarla en lo más mínimo.



Figs. 9. Margolles, Teresa (2009). *¿De qué otra cosa podemos hablar?* [acción-intervención]. Pabellón de México en la 53a. Bienal de Venecia. Imagen recuperada de [http://universes-in-universe.org/esp/bienal\\_venecia/2009/tour/small\\_tour/mexico](http://universes-in-universe.org/esp/bienal_venecia/2009/tour/small_tour/mexico).

entera que los familiares de personas muertas limpian el suelo que está bajo sus pies con una mezcla de agua y sangre de las víctimas. En ese momento el disgusto los asalta, ese olor agrio y fétido se mezcla con el del lugar y un escalofrío los invade.<sup>18</sup>

Teresa logra su cometido: la obra entra en el espectador y a su vez lo convierte en parte de ella. Una sensación de inmensa tristeza, de repudio, odio y dolor profundo lo posee. La materia que es la obra sin jamás ser obra, el proceso de lavar-contaminar el piso del pabellón, invade al visitante mientras deambula sobre ella (Medina).

En este caso lo político está narcotizado por el hábito de la violencia. La comunicación, lejos de ayudar a la controversia, hace imposible la

18. Descripción tomada de la reseña hecha por Alejandra Ortiz Castañares en especial para *La Jornada*, publicada el 13 de junio de 2009 en: [http://salonkritik.net/0809/2009/06/por\\_la\\_violencia\\_mexico\\_es\\_un\\_1.php](http://salonkritik.net/0809/2009/06/por_la_violencia_mexico_es_un_1.php),

discusión antagónica. El antagonismo es violentamente silenciado, lo que de hecho mata lo político. Es necesario entonces retomar lo político, abrir el debate desde otros frentes, elegir nuevas formas de lenguaje y de resistencia. Penetrar en el campo de lo impensable y desde ahí involucrar al espectador. Insinuar, sugerir, trabajar con la inminencia más que con representaciones literales.

*El referente de la violencia no es aquí un contexto, pues es traído a cuentas como un índice casi desmaterializado: la sangre y el lodo que impregnan las telas, fragmentos de vidrio incrustados en joyas, frases dejadas en las ejecuciones que se tatúan en los muros o se bordan en oro durante la Bienal, sobre la tela ensangrentada. El hecho estético acontece trabajando sobre “lo que queda” para mostrar “lo que no aparece” (Medina, 2009: 24, cit. en García Canclini, 2009: 26).*

Elegir el camino de la sugerencia no implica olvidar sino poner en el terreno del debate el análisis, la discusión y reflexión de la realidad inminente. Se convierte en acción, fuerza, energía, resistencia. En un acto que es evidentemente político.

Colocar al resentimiento en el centro del debate político ya no es productivo. El resentimiento es, por definición, desesperadamente negativo, por lo tanto, incapaz de lograr un cambio. Sólo a través de la creación se puede enfrentar y responder.

### III. ¿En el arte, qué significa hoy pensar políticamente?

*El poder [del arte] de nombrar, en particular, lo innombrable, lo que no ha sido percibido aún o lo reprimido, es un poder considerable. Las palabras, decía Sartre, pueden causar devastaciones...*  
Pierre Bourdieu

Cuando se piensa en arte político únicamente bajo la relación simplista entre arte y política, es decir, de manera que cada uno de estos conceptos siguen siendo dos dominios independientes que están más o menos incidentalmente conectados, es necesario repensar el arte político. Porque según la concepción performativa del arte, éste participa en lo político no únicamente desde la crítica, sino desde la intervención (M. Bal, 2009).

La frase “arte político” tradicionalmente posee una serie de significados que ahora es posible descartar o agrupar. En primer lugar, no es explícitamente abierto sobre política (tal concentración temática despotenciaría el arte que podría ser más eficaz sin ser explícito). En segundo lugar, tampoco la frase puede significar patrocinado por el estado y/o arte censurado. De hecho, es necesario alejarse de la delicada cuestión de la censura que esta concepción implica. Esta tradición que, en Occidente, tiene su punto de partida en la República de Platón, limita la noción de arte político al arte que se resiste o apoya la política “oficial”. En tercer lugar, tampoco podemos ver el arte político como una protesta puntual, como una declaración política singular presentada en el marco del mundo del arte. Este arte no es político en su propia praxis, sino que sólo tiene un significado político.

Por el contrario, considerando que el arte político aborda –y trabaja a la par, con y para– las tensiones dentro de lo político, se puede afirmar que no existe tensión categórica entre arte y política. Esta formulación no propone una sinonimia entre los dos términos, ni la superposición entre los dos dominios. Al contrario, rechaza rigurosamente la aún persistente idea “kantiana” de que el arte está fuera del mundo. En su lugar, el entrelazamiento –no la identificación– de arte y política es esencial más que incidental.<sup>19</sup>

Por tal motivo, para una redefinición de lo político en las prácticas de creación contemporáneas es necesario comenzar haciendo una distinción entre “lo político” y la “política”. Aunque ambos términos pertenecen al dominio donde se estructura y al que está sujeta la vida social y el poder, son mutuamente opuestos. Chantal Mouffe define los dos términos de la siguiente manera:

*Concibo “lo político” como una dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo a “la política” como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político (2005: 9, cit. en Bal, 2009: 42).*

Mouffe habla de los dos campos antagónicos, de la política y de lo político, con referencia a una zona de conflicto real en las sociedades contemporáneas: “La tendencia dominante en el pensamiento liberal se caracteriza por un enfoque racionalista e individualista que impide reconocer la naturaleza de las identidades colectivas”.

19. Pongo “kantiana” entre comillas porque no acepto esta vulgar coartada que justifica la indiferencia social y obliga incluso a tal indiferencia como una característica del arte, como realmente derivada de Kant.

Lo que este tipo de liberalismo es incapaz de comprender, en forma adecuada, es la naturaleza pluralista del mundo social, con los conflictos que eso acarrea; conflictos para los cuales no podría existir nunca una solución racional. El panorama es entonces el individualismo, que toma la multiplicidad como punto de partida, pero que, paradójicamente, es incapaz de hacer frente a la actual naturaleza plural del mundo social.

Acorde con esta distinción, la política es la organización que “resuelve” el conflicto, mientras que lo político es donde el conflicto ocurre. Y por lo tanto, es en virtud de lo político que la vida social es posible, puede prosperar, estar viva y también ser peligrosa. No es de extrañar, entonces, que la política, que por lo general trata de evitar los conflictos, intente constantemente frenar lo político a través del consenso.

*De esta manera, la búsqueda del consenso sobre un tema específico, a través del simulacro de la comunicación, se convierte en sí mismo en fuente del debate político y también objeto de análisis de algunas prácticas de creación artística contemporáneas que intentan replantear críticamente las relaciones que, en el contexto de la civilización actual, se establecen entre verdad e ilusión, identidad y representación (Suazo, 2000: 9).*

Esta visión positiva del conflicto podría sonar contraintuitiva, ya que se suele odiar de facto a la política como fuerza dominante y amenazadora, pero esto responde, como explico anteriormente, a una confusión entre lo político y la política. Tendemos a atribuir la negatividad del conflicto a lo político más que a su contraparte

(la política), anhelando ser tranquilizados por los líderes políticos que prometen erradicar el conflicto.<sup>20</sup> Sin embargo, como sostiene de manera convincente Mouffe, la cultura de consenso resultante de la política es de hecho muy exclusivista, y vive de “la negación del carácter inerradicable del antagonismo”. Además de estar en contradicción con la realidad social, donde siempre hay conflictos presentes.

Mouffe sostiene que, contrario a nuestra fantasía de vivir en un mundo sin conflictos, es necesario trabajar con ellos, no con el fin de erradicarlos a costa de la pluralidad, sino para convertir a los enemigos en adversarios. Lo que esto quiere decir es que hay una gran diferencia entre el binomio nosotros/ellos cuando el “ellos” es visto como enemigo, a cuando es visto como adversario. En el primer caso, el “ellos” es situado en el papel de enemigo, a quien se debe combatir a toda costa, por lo tanto, se clausura de antemano cualquier posibilidad de llegar a un acuerdo en el conflicto; mientras que en la noción de adversario, se aceptan las distinciones entre ambos grupos (nosotros/ellos), de tal forma que todavía es válida la legitimidad de “ellos” (el adversario) para intervenir en el debate del conflicto. Cuando se habla de adversario el “ellos” se transforma en “tú”; es decir, en el otro al que hacer frente, con quien discusión y desacuerdo son posibles y en cuya cuenta nunca es abandonada la esperanza de que ese *mésentente*<sup>21</sup> puede un día ser resuelto.

20. Así en el trabajo de Margolles podemos ver un planteamiento desde una perspectiva diametralmente opuesta a la política. Mientras que Teresa nos confronta con la cara humana del conflicto (dolor, indiferencia, rabia, humillación, injusticia, asco), haciéndonos entender que somos parte del él. El discurso oficial (de la política) se empeña en negar su responsabilidad dentro del conflicto y pretende convencernos que éste se trata sólo de una lucha entre el bien y el mal.

21. El filósofo francés Jacques Rancière hace una distinción similar, pero sus términos son diferentes. La “política” de Mouffe se convierte en Rancière en “policía”, y lo que Mouffe llama “lo político” corresponde a la “política” en la obra de Rancière. Ambos pensadores argumentan en favor de la naturaleza conflictiva de la vida social y la necesidad del desacuerdo. Rancière utiliza el término “*mésentente*” para describir este elemento conflictivo de la realidad social.

Hoy se sabe, a diferencia de lo que se creía con respecto al proyecto moderno, que es posible desestructurar los modelos, pero no suprimir la existencia del poder.

En consecuencia estamos ante una repolitización del arte, la cual evita la visión planfletaria del realismo social y el melodramatismo de la nueva figuración. Las prácticas actuales se vuelven cada vez menos indiferentes y utilizan recursos disímiles como la fotografía, la instalación, las acciones, el video. Y lo que prevalece en todos estos casos es la mirada documental o la yuxtaposición crítica de imágenes y testimonios reales, que hablan de lo marginado, lo minoritario o lo oculto. Esta aproximación se muestra como una disección simbólica que descubre las fisuras y contradicciones de la civilización actual.

Ya desde el arte conceptual,<sup>22</sup> el hecho de darle prioridad a la idea, suponía una toma de posición, no sólo estética sino también política, que se oponía a la fetichización del objeto y a su circulación mercantil. Esta postura paulatinamente se fue radicalizando y las manifestaciones se desplazaron de los espacios de legitimación oficial hacia ambientes naturales y urbanos, donde las obras fueron adquiriendo una dimensión procesual y efímera. A pesar de ello, estas nuevas formas de resistencia fueron absorbidas y asimiladas por las instituciones culturales que paralelamente, buscaban maneras innovadoras de renovarse y reinventarse. En este estado de las cosas, ninguna propuesta artística, ni aquellas que se autoconsideraban marginales, podían quedar totalmente fuera del alcance de los museos, el mercado y el coleccionismo. Esto provocó

---

22. El arte conceptual es un movimiento que aparece a finales de los años sesenta y setenta con manifestaciones muy diversas y fronteras no del todo definidas, donde la idea principal que subyace en todas ellas es que la “verdadera” obra de arte no es el objeto físico producido por el artista sino que consiste en “conceptos” e “ideas”. Véase C. Morgan, R. *Del Arte a la Idea. Ensayos sobre arte conceptual*, Madrid: Akal, 2003.

el ensanchamiento de los límites del campo cultural, además de permitir una redefinición de lo político como instancia discursiva, es decir, “como parte de una estrategia de comunicación, donde lo político ya no es una forma de militancia que se fundamenta en una suerte de metaconciencia ética, sino en un elemento más de la gramática cultural de nuestra época” (Suazo, 2000: 7-8).

Lo que ha resultado de esto es que la relación entre lo político y el arte ya no depende de la pertenencia a un movimiento o tendencia artística en particular, como solía pasar con las vanguardias artísticas o con la contracultura de los años setenta. Atrás quedaron los tiempos en los que el arte político era invariablemente entendido como activismo político. Ahora el artista contemporáneo rechaza la frontalidad y traslada su interés a las estrategias del lenguaje y las posibilidades que brindan las tecnologías de la información. Manifiesta su postura a través de la elección del tema, del soporte, la factura y los símbolos empleados que, a veces, son variaciones lúdicas o paradójicas del código, y otras informaciones que tienen la intención de provocar una reacción crítica en el espectador.

Esto demuestra que el arte contemporáneo ha reorientado su agenda política, abordando temas como los derechos humanos y civiles, la ecología, la identidad y la alteridad, desde el desenmascaramiento crítico de los modelos de representación vigentes.

Según este enfoque, lo político va más allá de la incorporación –comprometida u oportunista– de una serie de temas controvertidos. Se expande hacia el cuestionamiento de las estrategias discursivas –generalmente estandarizadas y asépticas– que son empleadas por los medios de comunicación masiva o por los entes gubernamentales

para tratar esos problemas.

De tal forma que al asumir lo político como una entidad discursiva, transfiere las relaciones de poder al lenguaje, evidenciando sus convenciones. Si se revisa la mayoría de los mitos que narran la fundación del mundo, es posible identificar el poder instaurador del lenguaje: cada cosa que es nombrada adquiere, por medio de ese acto, una presencia significativa. Pero esta acción fundacional está acompañada también por un proceso inverso de exclusión: todo cuanto omite el lenguaje, todo fenómeno innombrable, carece de sustancia y presencia. Así pues, entre la instauración y la exclusión, entre afirmaciones y silencios, el lenguaje deviene campo de confrontación; es decir, espacio político. Esta condición, por pequeña que parezca, marca el origen de un sinfín de batallas que se libran cotidianamente a nivel discursivo, donde el lenguaje establece demarcaciones y normas que no sólo favorecen la comunicación, sino que develan la posición sobre tal o cual tema.

“En ese sentido, la presencia de lo político en el arte contemporáneo no se define en términos de militancia o compromiso ético-social con alguna utopía emancipatoria, sino como un juego epistemológico de carácter deconstructivo, que desenmascara las contradicciones del discurso institucional” (Suazo, 2000: 9).



# LA INSTALACIÓN COMO PRÁCTICA DE RESISTENCIA

*La instalación representa una vía de salida  
al espacio pintado del ilusionismo  
y pone en práctica uno de los propósitos fundamentales  
del modernismo, el de llevar el arte a la realidad.*  
Amnon Barzel<sup>23</sup>

A pesar de que este género de arte contemporáneo tomó prominencia desde los años setenta, el uso del término instalación, como nomenclatura de una forma específica de arte, es relativamente reciente y su significado ha sido objeto de discusión en muchas ocasiones.

Se le ha calificado como categoría artística, género, una forma de escultura, arte ambiental (o relacionado con la escenografía teatral y el montaje de exposiciones y muestras), o como una especie de híbrido entre arquitectura, escultura y pintura.

Con sólo nombrarla se hace referencia a una multitud de actividades<sup>24</sup> –arquitectura, diseño, *happenings*, bricolaje, espectáculos, proyecciones multimedia, jardines urbanos, *land art*, arte *povera*, *follies* arquitectónicas, etc.– que, junto con el *site specific*, abordan

23. Texto que corresponde al catálogo de la exposición *Spazi'88 Installazioni*, del Museo de Arte Contemporáneo de Florencia Luigi Pecci, Florencia 1988. Citado en Larrañaga, J. *Instalaciones*. S.L: Nera, 1a. ed. 2001: 87.

24. “Esto incluye a los collages cubistas, Duchamp, Schwitters, Marinetti y Boccioni y Tatlin, Rodchenko, Lissitzky, Pevsner, Gabo, Fontana, Manzoni y Klein, Kienholz, Oldenburg, Segal, *Fluxus*, minimalismo, *land art*, arte *povera*, el arte de proceso, el arte conceptual, etc”. (Tedesco).

los registros auditivos, espaciales, visuales y ambientales de la percepción e interpretación.

Ante este panorama, donde lo único claro es que la instalación es un arte donde las definiciones exactas son difíciles de mantener, más que determinar su significado, para poder entenderla hay que decir que: surge de la caída de la especificidad del medio (Greenberg) –y de los límites que habían definido las disciplinas dentro de las artes visuales, a partir de la década de 1960– y que existen diferentes tipos de instalación.

Vásquez Rocca, por ejemplo, hace una distinción entre las raíces que dieron origen a la instalación en Europa occidental y oriental. Según él, en occidente su origen está en los *happenings* y en el *action art*, donde “la instalación es producto de lo que queda de algunos eventos congelados en el tiempo, como sucede en las instalaciones de Beuys, Merz y Kounellis” [figs. 10, 11 y 12 respectivamente]; por lo tanto se orienta al objeto, hacia la apariencia que guarda éste una vez que ha terminado una acción. En cambio en el oriente de Europa su nacimiento está en la pintura, es decir, la instalación se dirige hacia el espacio, hacia la atmósfera de una situación particular. Como en el caso del maestro ucraniano Ilya Kabakov [fig. 13].

Esto concuerda con la distinción que Kabakov hace entre la *instalación total*<sup>25</sup> y de otros tipos: pequeñas instalaciones donde se reúnen algunos objetos –como los *rayonnages* (estanterías) de Haïm Steinbach [fig. 14]–; las que están adosadas a una pared, que cubren toda la pared o una parte del suelo –como por ejemplo algunas obras de Annette Messager [fig. 15]–; y por último aquellas

25. Kabakov define a la *instalación total* como “un lugar de la acción paralizada, en el que sucedió, está sucediendo o puede suceder algún acontecimiento”. Tomado del catálogo *Ilya Kabakov: Installations*, Paris, C.G. Ponudiu, 1995. Larrañaga, 2001: 91.



Fig. 10. Beuys, Joseph. (1979). *Aus Berlin: Neues vom Kjoten* [instalación]. Imagen recuperada de <http://www.feldmangallery.com/pages/exhsolo/exhbeu86.html>.



Fig. 11. Merz, Mario. (1998). Sin Título (instalación). Imagen recuperada de <http://www.lightsgoingon.com/2011/07/365-day-37-mario-merz/>



Fig. 12. Kounellis, Jannis. (2004) *La puerta cerrada con libros* [instalación]. Biblioteca Nacional de Sarajevo, bombardeada durante la Guerra de los Balcanes. Imagen recuperada de <http://milestimulos.wordpress.com/2008/02/24/kounellis-puerta-cerrada-libros/>.



Fig. 13. Kabakov, Ilya. (1981-1988). *El hombre que echó a volar al espacio* [instalación]. Imagen recuperada de <http://artskku.wordpress.com/about/study-of-materials-1-western/april-07-2011-%E2%80%A2-park-hye-eun/>.



Fig. 14. Steinbach, Haïm (1985). *Charm of Tradition* [instalación]. Imagen recuperada de [http://greatscott.jrmdprt.net/?attachment\\_id=402](http://greatscott.jrmdprt.net/?attachment_id=402).



Fig. 15. Messager, Annette. (2000-2001). *Articulated -desarticulated* [instalación]. Musée national d'art moderne. Imagen recuperada de [http://www.swotti.com/ficha/libros/annette-messager%3A-the-messengers\\_668262.htm](http://www.swotti.com/ficha/libros/annette-messager%3A-the-messengers_668262.htm)



Fig. 16. McCollum, Allan (1991). *Lost Objects* [instalación]. Carnegie Museum of Art. Imagen recuperada de [http://visualarts.mit.edu/workandresearch/workfaculty/work\\_mccollum.html](http://visualarts.mit.edu/workandresearch/workfaculty/work_mccollum.html).

que llenan casi por completo la sala que se les ha asignado –como suele hacer Allan McCollum [fig. 16]–. Éstas se diferencian de la *instalación total* en que en ellas el espectador queda totalmente libre, en un espacio de exposición indiferente con respecto a lo que contiene. Mientras que en la *instalación total* “el espectador se ve confrontado a un nuevo entorno completamente inesperado –que se presenta como un conjunto que constituye un todo coherente–, a objetos íntimamente ligados a ese entorno, y al ‘espectador vecino’ que también se encuentra en la sala” (Larrañaga, 2001: 94). De tal manera que en ella el público juega un doble papel, por un lado examina y evalúa la instalación y, por otro, percibe todas las asociaciones y recuerdos que vienen a él, generando una experiencia nueva y completa.

Para que esta experiencia, que surge de la vivencia, pueda ser abarcada en toda su complejidad es necesario puntualizar sobre algunos rasgos importantes de la instalación. Es por eso que a lo largo

de este capítulo hablaré del contexto en el cual surge la instalación, como consecuencia natural de la expansión del arte; de su estrecha relación con el público, el espacio y el tiempo, incluyendo las nuevas acepciones de dichos términos; y de las razones por las cuales la propongo como una práctica de resistencia.

## I. El arte como campo expandido

*El arte se desplaza como una imagen caleidoscópica mutable, en cuyas rotaciones sus refracciones prismáticas son percibidas en un proceso incesante de disolución y renacimiento, girando sobre un carácter circular que engloba a lo que ha sido, es y será, pues, como nos alerta Adorno, “la definición de aquello en que el arte pueda consistir siempre estará predeterminada por aquello que alguna vez fue, pero sólo adquiere legitimidad por aquello que ha llegado a ser y más aún por aquello que quiere ser y quizá pueda ser”.<sup>26</sup>*  
Simón Marchán Fiz

En la década de los cincuenta –época en que el propio desarrollo capitalista, condujo a una situación en la que la demanda del consumidor fue estimulada y orientada a un mercado en constante expansión y transformación– se originó el cambio estructural del primitivo capitalismo de producción al neocapitalismo de consumo. Es decir, que tras la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial y la división del mundo de posguerra en dos bloques antagónicos (EEUU y URSS) surgió un nuevo modelo de capitalismo, en el que el proletariado fue integrado al sistema mediante su transformación en consumidor (Amorós, 2004: 40). El “estado del bienestar” nacía, a

26. Adorno, Th. W., 1969: 11-12, citado en S. Marchán Fiz., 2008: 158.

la vez que muere el concepto clásico de lucha de clases y aparece la sociedad de consumo, como consecuencia de la producción masiva de bienes activada por el taylorismo y el fordismo.<sup>27</sup>

Este cambio en el orden económico capitalista, que pasa de una economía de producción a una economía del consumo, además de propiciar el desencanto de las utopías acarreó el cuestionamiento del futuro como horizonte de proyección de expectativas y motor del presente. Lo que incidió en la dinámica de la vida social, que comenzó a visualizar su existencia en una especie de “presente continuo”, dando paso, entre muchas otras cosas, a la posmodernidad.<sup>28</sup> Época que representa el conflicto de una sociedad cada vez más tecnológica, aparentemente más próspera y moderna, pero que rechaza a la norma a través de nuevas actitudes ante la sexualidad, la política, la alta tecnología, los medios de comunicación, la naturaleza, etc. Es

en los años setenta, hijos naturales de la Generación *Beat*,<sup>29</sup> en que

27. El término fordismo se refiere al modo de producción en cadena que llevó a la práctica Henry Ford; fabricante de automóviles de Estados Unidos. Este sistema comenzó con la producción de éstos a partir de 1908, con una combinación y organización general del trabajo altamente especializada y reglamentada a través de cadenas de montaje, maquinaria especializada, salarios más elevados y un número elevado de trabajadores en plantilla y fue utilizado posteriormente en forma extensiva en la industria de numerosos países, hasta la década de los setenta del siglo XX (cuando fue reemplazada por el toyotismo). Para leer más al respecto ir a Marcaida, E. (comp.). *Historia económica mundial contemporánea. De la revolución industrial a la globalización neoliberal*. Argentina: Ed. Dialektik, 2007. Piore, M. y Sabel, C. *La segunda ruptura industrial*. Madrid: Alianza editorial, 1990. Castán Ferrero, J.M. y Aguer Hortal, M. *El método de producción “just-in-time” y su control mediante el “kanban”*. Madrid: CEURA. Cuadernos de Economía Aplicada, 1985.

28. No analizaremos la posmodernidad. Sólo la mencionaremos como uno de los factores que influyeron en la aparición de una nueva manera de arte: la instalación. Para profundizar sobre el tema de la posmodernidad ir a Foster, H. (comp.). *La posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairos, 1985.

29. Durante los años cincuenta del siglo XX surgió un grupo de autores con una clara postura en contra de los valores mayoritarios de la cultura norteamericana. La Generación *Beat* se caracterizó por su desafío a la sexualidad establecida, el uso habitual de drogas y una gran influencia de otras culturas, sobre todo orientales. El nombre de Generación *Beat* es controvertido desde su nacimiento, pues no se pretendía que existiera una denominación genérica. Sin embargo, desde los medios de comunicación se acabó bautizando así al movimiento literario y, más adelante, se utilizaría *beatnik* como término despectivo para sus integrantes. La obra clave en el movimiento *Beat* es *En el camino*, de Kerouac, aunque también el poemario *Aullido*, de Ginsberg, y *El almuerzo desnudo*, de Burroughs, han sido determinantes dentro de la obra común de esta generación. Su actitud contracultural y de experimentación en el uso de drogas acabó por ser adoptada a principios de los años sesenta y se considera a los *beatniks* como precursores de lo que acabaría convirtiéndose en el movimiento hippie. La influencia *Beat* se dejó ver años después en la libertad sexual, la lucha contra la censura, la evolución de la música pop y el rock, un aumento de la espiritualidad

se cae en cuenta de que esa América construida, que anunciaba la década de los cuarenta, no está en ninguna parte. Lo que da pie a la posibilidad de enfrentar a la sociedad a través de sus fisuras y de buscar tambalear al sistema, a partir del sistema mismo.

Fueron años donde todo era político y subversivo, todos se enfrentan a todos (de modo casi *naïf*, visto desde la perspectiva actual). Donde no interesaba hablar de los asuntos de siempre ni de la misma manera. Nació entonces una forma de comunicación basada en la provocación sexual o política (pacifistas, feministas o de mestizaje de culturas), en la recuperación de la naturaleza, en la experimentación con formas asociadas a la técnica (cibernética, arte por ordenador, video de artista, luz neón o fotografía), o en la exasperación de las artes referenciadas al cuerpo.

Fue a partir de esa rebelión contra temas, soportes y lugares tradicionales que se revisó la idea del artista como autor y, por tanto, de la unicidad de la obra de arte.

Así, en este espíritu revisionista se creaban los *artists spaces*, híbrido entre galería de arte administrada por artistas y centro de innovación y documentación, donde se cuestionaban los espacios tradicionalmente asignados al arte y sus funciones, y se editaban los libros de artista, al principio piezas personales de los creadores y luego libros en serie numerados, asociados a prácticas que iban apareciendo: *mail art* y *rubber stamp art*, así como *copy art*.

Y, como utilizar los espacios abiertos no fue suficiente, los artistas comenzaron a tomar las ciudades, casi al modo de la propuesta más radical de la Internacional Situacionista.

La década de los setenta fue una época de pluralidades, de nombres que nacen y mueren con la misma facilidad que las propuestas.

Las nuevas manifestaciones se sumaron a aquellas que perseguían, además de alejarse de la pintura, desmaterializar el arte. Es esta expansión de los límites del arte lo que permite –además del contexto histórico, social, económico y cultural– que surjan nuevas manifestaciones artísticas, entre ellas la instalación.

Desde que R. Krauss aludiera en 1979 a “la escultura en el campo expandido”, esta categoría se ha aplicado a cualquier desbordamiento de los géneros artísticos. De tal manera que, mientras que la “extensión del arte” incide sobre el concepto, la “expansión de las artes” denota los desplazamientos centrífugos que dilatan y traspasan las fronteras de los géneros.

*En este clima todo aspira a convertirse en algo expansivo: el expanded field de los géneros heredados, la expanded image de los vinculados a la producción y reproducción de las imágenes o los expanded images spaces de las nuevas formas expresivas ligadas al espacio desmaterializado, a la realidad electrónica. Todo tiende a situarse fuera de la demarcación...*  
(Simón Marchán Fiz, 2008: 153).

Ahora bien, los distintos géneros no se “de(s)-marcan” porque se disuelvan o desaparezcan, sino porque no se encierran en sus límites. Rebasan tanto los marcos como los soportes y hasta las redes institucionales. De hecho, puede llegar a suceder que el espacio y el lugar, como partes esenciales del contenido de la obra, postulen una crítica a la práctica de hacer arte cuando la instalación se presenta dentro de espacios institucionales. Como en el caso de Hans Haacke

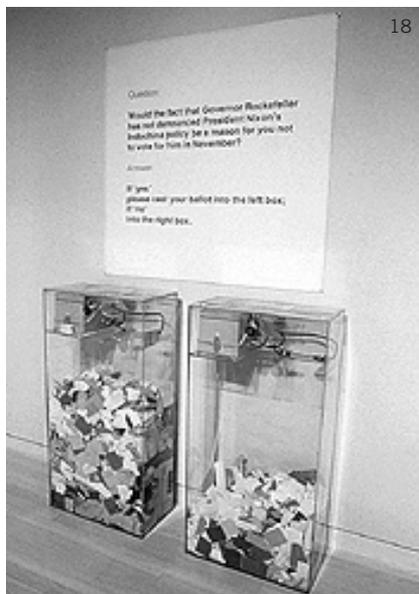


Fig. 17 y 18. Haacke, Hans (1970). *MoMA Poll* [instalación-acción], Museo de Arte Moderno de Nueva York, EE. UU. Imágenes recuperada de: <http://www.interaccioneselectorales.org/?p=268>.

[figs. 17 y 18], que se instalan en medio del museo para revisar el propio museo, creando obras en contra de la lógica del museo.<sup>30</sup>

El arte va dilatándose más y más: del minimalismo y el *land art* hacia los espacios físicos de la caja, la naturaleza, la arquitectura y la ciudad; del *pop* hacia el mundo objetual; del accionismo hacia el *body art* y el *performance* –si es que no hasta las acciones cotidianas de la estética relacional–; de la “desmaterialización” y el “conceptualismo” a los “inmateriales” y la apariencia digital. Pero nada de esto habría sido posible sin el surgimiento de un nuevo modo

30. En 1970, Haacke creó una instalación encargada por el MoMA en Nueva York titulada *MoMA Poll*. Haacke planteó esta pregunta: “¿Sería el hecho de que el gobernador Rockefeller no haya denunciado la política del presidente Nixon en Indochina una razón para que tú no le votes en noviembre?”. Los visitantes tenían que introducir la papeleta de “sí” o “no” en una de las dos urnas de plexiglas. El resultado al final de la exposición era aproximadamente del doble de papeletas de “sí” respecto a los votos “no”. La instalación es un ejemplo de crítica institucional dirigida a Nelson Rockefeller (por aquellas fechas miembro del consejo de administración del MoMA y gobernador del estado de Nueva York) y a la propia institución (MoMA).

Información obtenida en red en: <http://www.interaccioneselectorales.org/?p=268> [28/08/2011].

de percepción del mundo y del arte. No hay que olvidar que todavía hasta la primera mitad del siglo XX el dominio crítico y conceptual del arte se daba en un espacio bidimensional. Y aunque las tres dimensiones siempre fueron asunto de la escultura y la arquitectura, el espacio que envuelve a la obra o el cuerpo del observador no eran tratados como parte de la misma. El sentimiento de estar “dentro de la obra” y tener conciencia de esa percepción corporal sucedería años después, gracias en gran parte a la difusión del texto *Fenomenología de la Percepción*<sup>31</sup> de Merleau-Ponty (Tedesco, 2004).

Nuevamente, fue a partir de los años sesenta que muchos artistas exploraron la percepción. Nacieron propuestas que propiciaban o promovían la participación física de los observadores, se difundieron y diversificaron. A partir de ese momento, el arte no era sólo para ser visto, pasó a ser experimentado, vivido. Y aunque las nuevas propuestas artísticas fueron clasificadas dentro de contextos teóricos –procurando agruparlas por sus proximidades estéticas y conceptuales, como: arte conceptual, arte *povera*, arte procesual, *land art*, *body-art*, nuevo realismo, minimalismo– esto resultó insuficiente, porque lo que realmente pasó fue un florecimiento de

31. Merleau-Ponty quería demostrar que la percepción no es el resultado casual de las sensaciones “atómicas”, en contraposición a la tradición iniciada por John Locke. Para Merleau-Ponty, en cambio, la percepción tiene una dimensión activa, en la medida en la que representa una apertura primordial al mundo de la vida (al *Lebenswelt*). En contra del atomismo antes citado, Merleau-Ponty logra valiosas conclusiones apelando no sólo a la fenomenología (o estudio lógico de las cosas tal cual aparecen) sino también con el gran aporte de la Teoría de la Gestalt .

De ahí que Merleau-Ponty no se queda en el postulado de Franz Betano “toda conciencia es conciencia de algo”, sino que desarrolla la tesis según la cual “toda conciencia es conciencia perceptiva”. Con este acto inaugura un giro significativo en el desarrollo de la fenomenología, que exigía una revisión de los conceptos a la luz de lo primado de la percepción, sopesando las consecuencias filosóficas de esta tesis.

Merleau-Ponty propone a la conciencia perceptiva como una noción concreta, fisiológica, basada en lo real del cuerpo humano. Él llega a reconocer que el cuerpo propio es algo más que una cosa, más que el objeto de estudio de la ciencia, es una condición permanente de la existencia. El cuerpo es constituyente tanto de la apertura perceptiva al mundo como de la “creación” de ese mundo. Existe por lo tanto una inherencia de la conciencia y del cuerpo que el análisis de la percepción debe tener en cuenta.

A lo largo de sus obras Merleau-Ponty instaura un análisis que reconoce tanto la corporalidad de la conciencia como una intencionalidad corporal, contrastando así con la ontología dualista cuerpo/alma de Descartes. Ir a Merleau-Ponty, M. *Fenomenología de la percepción* (Trad. Jem Cabanes). Barcelona: Planeta-Agostini, 1985 (original en francés, Colección: Obras maestras del pensamiento contemporáneo 26).

categorías que trajo consigo un desmantelamiento de las fronteras interdisciplinarias, esto acorde al más genuino espíritu posmoderno. Espíritu que se percibe en el arte instalación. Donde no existe ninguna idea de pureza, ni hay algo que le pertenezca sólo a ella. Su eclecticismo e hibridación se extienden hasta apoderarse de cualquier otra forma de expresión, medio o disciplina. No es de extrañar que desde la historia y la crítica del arte, especialistas como Rosalind Krauss y Thomas McEvilley –en sus libros *Passages of the Modern Sculpture* (1977) y *Sculpture in the Age of Doubt* (1999), respectivamente– hayan tratado de explicar la instalación contemporánea como la ampliación lógica de los límites escultóricos (Sánchez, 2009). Lo que es posible afirmar si se tiene en cuenta que el soporte propio de la instalación es el espacio, donde los objetos no existen separados de la acción artística, que los piensa y proyecta en relación a su exhibición, y donde se trabaja con la intersección de tres experiencias: la espacial, la perceptiva y la lingüística (Tedesco, 2004).

A pesar de lo anterior, no hay que olvidar que la instalación “no sólo supone toda una nueva comprensión del espacio, sino que también se cuestiona de una manera muy particular el aspecto temporal. La obra de arte es apreciada en un momento y en un espacio determinado” (Díaz-Obregón, 2003: 124) y trata de crear no tanto objetos, sino ambientes, entornos de vivencia estética: emotivos, sensoriales, sensoriales e intelectuales.

### III. Instalación-Resistencia

La instalación viene a resumir la tradición vanguardista del arte contemporáneo en consonancia con la sensibilidad de la sociedad de masas característica del fin del siglo XX.<sup>32</sup>

Los rasgos que la definen –su carácter híbrido, lo permisible de su pluralidad, su correspondencia con una gran diversidad de expresiones artísticas– la hacen una disciplina incluyente y única, convirtiéndola en “una escritura abierta, una malla de posibilidades, una propuesta de diálogo, no una comunicación unidireccional”.<sup>33</sup>

Este carácter plural del arte instalación, que promueve la colaboración entre diferentes formas artísticas y procesos mediáticos (video, cine, música, etc.), que incorpora nuevas y cambiantes estrategias de montaje, incluso de apropiación de objetos, sumados a su versatilidad y capacidad de adaptación, le ha permitido su vigencia y actualidad, situándola en un lugar privilegiado en el arte de resistencia.

Desde sus inicios, en los años setenta y ochenta, la instalación cuestionaba la hegemonía de los géneros puros (pintura, escultura, dibujo), tradicionalmente destacados y promovidos como emblemas de la institución del arte, desafiando “el poder instaurador de las representaciones institucionales, al operar un cambio en la estructura discursiva de la obra, que sustituye la coherencia estructural y

---

32. Otro texto clave para el entendimiento del origen de la instalación es *Assemblage, environments, and happenings* (1966) de Allan Kaprow, ya que “estos conceptos aglutinan la evolución del arte de mediados del siglo XX. En primer lugar se sustituye la representación de la realidad, por la presentación de los objetos, es decir el paso de la pintura y la escultura tradicional a la incorporación de objetos de *collage*, *combine painting* y el *assemblage*. Después el arte elimina las referencias materiales, dando lugar a un arte de ambiente, los *environment* y la instalación. Por último se llega a un arte participativo y basado en la idea o concepto, es decir el arte de acción, el *happening*, el *performance* y el arte conceptual” (Díaz-Obregón: 138).

33. Sodenburg, E. “On installation and site specificity”, en *Space, site, intervention. Situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000: 4. (cit. en Díaz-Obregón: 116).

el refinamiento intelectual del arte moderno por proposiciones fragmentadas donde lo casual tiene una importancia determinante” (Suazo, 2000: 8).

Y como si eso no fuera suficiente, a partir de los noventa, las propuestas instalativas rechazaron centrar su enfoque en el objeto en favor de una consideración más fuerte de las relaciones existentes entre diversos elementos: los objetos, el espacio, el contexto y el espectador. Lo que ha provocado que los artistas investiguen las topografías urbanas como sitios de resistencia, es decir, los medios arquitectónicos y las configuraciones urbanas se analizan también desde su vertiente política e institucional.

Esto ha sido posible gracias a que la instalación propone un sitio temporal y conceptual de intercambio. A que es una práctica artística regeneradora, que parte del desplazamiento y el diálogo entre lo arquitectónico, lo social, lo cultural y lo urbano, aun dentro del espacio institucional del museo y la galería, para generar reconstrucciones políticas, espaciales y contextuales.

No es casual que Félix Suazo afirme que las instalaciones son un buen ejemplo de cómo el arte político ha cambiado su enfoque hacia lo discursivo.

Entre sus aportes más importantes están aquellos que tienen que ver con los cambios que se han dado a lo largo de los últimos treinta años en el sentido estricto de la idea de lugar (inicialmente concebido como el espacio meramente físico, mientras que en la actualidad cuenta con significados que tienen que ver más con el contexto social y la identidad), que permite analizar el “sitio funcional” y el “sitio literal” (James Meyer) como procesos que se rearticulan

y vuelven a configurar a través de narraciones artísticas. Y por otro lado examinar la noción de la discursividad en relación con el “sitio” (Miwon Kwon), en las obras de la crítica institucional naciente y en la separación del *site specific* de sus orígenes en los ideales puros del modernismo artístico. Porque como bien dice Lefebvre:

*El espacio no es un objeto científico separado de la ideología o de la política; siempre ha sido político y estratégico. Si el espacio tiene apariencia de neutralidad e indiferencia frente a sus contenidos, y por eso parece ser puramente formal y el epítome de la abstracción racional, es precisamente porque ya ha sido ocupado y usado, siendo el foco de procesos pasados cuyas huellas no son siempre evidentes en el paisaje. El espacio ha sido formado y modelado por elementos históricos y naturales; pero esto ha sido un proceso político. El espacio es político e ideológico, un producto literalmente repleto de ideologías.<sup>34</sup>*

Y aunque, si bien es cierto que hablar de la instalación como obra de arte hace referencia al arreglo de un espacio concreto, con obra exclusivamente diseñada para su acondicionamiento, ésta no es una obra de arte completa hasta que el espectador forma parte de ella.

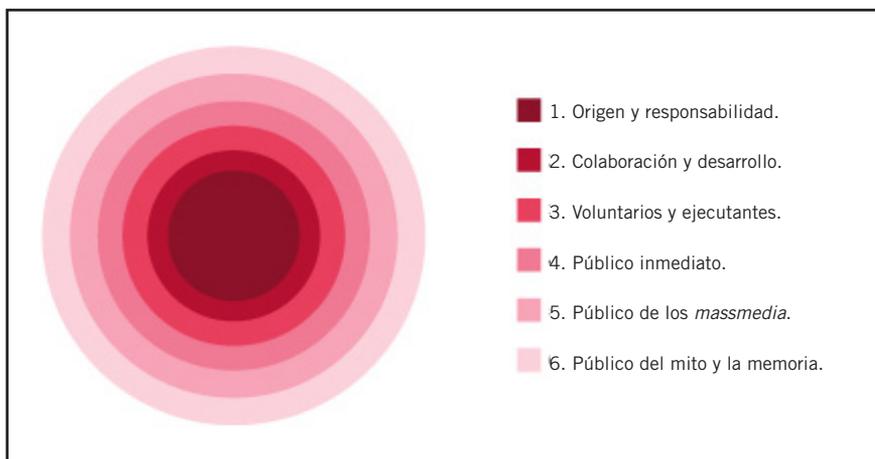
Esto demuestra que la instalación es un tipo de arte que concede una importancia, sin precedentes, al espacio y al observador, quien está implicado en la obra, como parte de ella, y experimentándola a la vez.

---

34. Lefebvre, H. *Reflexiones sobre la Política del Espacio*. S.L.: 1976: 31 (cit. en texto de Javier Telles para la exposición *Los de arriba y los de abajo*, Sala de Arte Público Siqueiros, 13 de noviembre al 7 de febrero del 2010).

#### IV. El papel del público y el espacio

Como es sabido, en diferentes momentos de la historia del arte (como con los *happenings*) se ha puesto a prueba la “pasividad” del público. Esta tendencia no es exclusiva del quehacer artístico, también la crítica y la teoría contemporánea han comenzado a deconstruir la idea de público, la mayoría de las veces en relación con líneas específicas de identidad pues la relación del público no está en el proceso de la obra, claramente articulada. Por tal motivo, para hablar de la forma en que el espectador funciona dentro de la estructura de producción se retomará la propuesta de Suzanne Lacy, quien nos presenta una explicación clara y sencilla de la implicación del público en una obra abiertamente participativa. Desde luego no es ésta la única manera de abordar esta cuestión, pero sí una forma muy visual que permite una aproximación interesante: Lacy utiliza una serie de círculos concéntricos permeables, que demarcan esferas de participación, de tal forma que permiten un continuo movimiento de una esfera a otra.



Los círculos concéntricos que establece Lacy, de adentro hacia afuera son:

1. Origen y responsabilidad. Es equivalente al ímpetu creativo, es decir, en él están los individuos o grupos sin los cuales la obra no podría existir.
2. Colaboración y codesarrollo. Incluye a las personas que invirtieron tiempo, energía e identidad en la realización de la obra. Por lo tanto, participan de su autoría.
3. Voluntarios y ejecutantes. Nivel formado por los individuos sobre, para y con los que se crea la obra.
4. Público inmediato. Es el nivel conformado por quienes tienen una experiencia directa de la obra. Es lo que tradicionalmente se llama público. La diferencia entre éste y el público que asiste a la presentación de un proyecto colaborativo es que en este último participó en él.
5. Público de los medios de masas. Los efectos de la obra continúan más allá de la presentación, magnificándose el público gracias a los reportajes y documentos. Este tipo de público incluye a los que leen sobre el evento, lo ven en la televisión o acuden a exposiciones documentales.
6. Público del mito y la memoria. Es el público que porta la obra de arte a través del tiempo. Se logra cuando la obra permanece en la literatura de arte, en la vida de la comunidad, como mito o memoria.

Es fundamental tener en cuenta en la construcción del público su

naturaleza fluida y flexible. En ninguno de los niveles, anteriormente presentados, la participación debe entenderse como prefijada. De este modo, un transeúnte que observa una acción en la calle puede sentirse inspirado para acudir a un taller o participar en un *performance*. Es decir puede pasar de observador a generador de la obra o a la inversa, puede desplazarse a círculos más exteriores y transformarse en público comprometido o informado.

Hay que recordar que el área de influencia de una obra trasciende más allá de su presentación, por lo tanto continúa involucrando e influenciando tanto al público como a algunos artistas y a la sociedad en general. Pero para que esto ocurra debe ser exitosa en el sentido de resultar memorable, lo que no sólo depende de la intención y grado de participación del artista o el espectador, sino también del lugar en que se presenta.

De este modo, los artistas contemporáneos, pertenecientes a diferentes latitudes geográficas, reconocen la percepción del espacio como un hecho político, y por tanto de resistencia, por lo que en sus prácticas se concentran esencialmente en la producción de espacios alternos que proponen nuevas topografías: espacios invadidos, espacios cancelados, espacios lúdicos, espacios liminales, espacios intersticiales, espacios subversivos, etc. Empleando medios diversos –la instalación, el dibujo, la escultura, el video, el *performance*, la intervención de espacios públicos– van investigando con su trabajo coordenadas espaciales tales como arriba y abajo o dentro y fuera, para generar una inversión de estas jerarquías en el ámbito simbólico; cuestionando así la materialización de los estratos de poder en el espacio físico y el tejido social. Se trata, muchas veces, de obras plurales que proponen un diálogo de espejos y, al mismo tiempo,

complican en sus reflejos nuestra posición frente a los espacios físicos y simbólicos que éstas ocupan. Es decir, incluyen la presencia del espectador dentro del campo de la representación y su implicación en la activación de los espacios propuestos, confrontando de este modo a los mecanismos tradicionales de lectura del objeto artístico.

Entonces es posible decir que el potencial crítico o de resistencia de una obra se conforma no sólo considerando un tema específico, sino implicando<sup>35</sup> al espectador en el mismo y reforzando su mensaje no sólo con la elección del soporte, sino del espacio donde se presenta.

En este contexto, ¿cuál puede ser hoy el alcance de un arte político? Después de los entusiasmos utópicos de la década de los setenta, sabemos, por experiencia, que la obra más cáustica puede servir sólo para tranquilizar la conciencia de ciertos espectadores, porque su fuerza crítica queda enseguida disuelta en la marea de imágenes vacías de los telefilmes y reality shows producidos por la industria cultural. Sin embargo, la ironía latente [...] hace pensar que aún queda un camino: el arte puede promover el desacuerdo con el actual estado de las cosas, si incita a conversar y discutir empleando nuestras propias palabras. Abriendo un ámbito de reflexión y discusión que los discursos de la política institucional no propician (demasiado atentos a la aritmética electoral).

---

35. Y cuando se habla de implicación del espectador no necesariamente se hace referencia a su participación, textualmente hablando, en la producción de la obra, sino por obligarlo a sumergirse en la obra, es decir, a ser afectado por ella. Colocandolo en un intersticio en el que es observador y paralelamente invasor y cómplice.



# LA POÉTICA DE LO POLÍTICO EN MI PROPUESTA ARTÍSTICA

*El conflicto social (o la nueva lucha de clases)  
se ha desplazado, relativamente, del ámbito del Estado-Nación  
y del lugar de trabajo a los territorios locales  
y al nexo entre lo local y lo global.  
Borja, J. y Castelis, M.*

En todos los niveles de la vida social se está en un mundo donde los cambios adquieren un ritmo vertiginoso. En las últimas décadas han ocurrido profundas transformaciones en el sistema económico mundial: atrás quedó el capitalismo que se apoyaba en un grupo de empresas multinacionales que desde los centros desarrollados dirigían a un gran número de subsidiarias que, siguiendo las líneas impuestas por las matrices, producían para mercados locales. Hoy el diseño se ejecuta donde lo determine la economía de fabricación. Lo que supone una estructura más horizontal y una aceleración en los procesos tecnológicos (tanto en lo referente a las innovaciones, como en el lapso que ocurre entre la innovación y su implementación). Esto provoca la integración de las economías nacionales a los mercados globales, lo que a su vez impulsa la creación de grandes bloques comerciales, y “fomenta la emergencia o revitalización de organismos supranacionales como el Banco Mundial, el Fondo

Monetario Internacional, las compañías transnacionales, las ONGs, etc., actores con una gran capacidad de poder y de incidencia sobre las cada vez más débiles instancias políticas nacionales, [lo que] obliga a pensar en una virtual desaparición de los Estados-nacionales. Ello gracias a la desproporción que se erige entre los alcances globales y los estrechos marcos de las políticas nacionales territorializadas” (Arenas: 121).

Ante este panorama, me parece inevitable presentar un análisis que pone de relieve las ambivalencias, más que las bondades o maldades, de los procesos y los discursos de globalización.

Como ya he mencionado, el arte está determinado por el contexto en el que surge –no es de extrañar que a partir del *boom* de la globalización, en los ochenta, entendida como apertura mercantil, surgieran propuestas artísticas que respondían al nacimiento de un nuevo mercado del arte (la obra de Jeff Koons, por ejemplo)– por tal motivo es importante, antes de pasar a hablar de mi trabajo (que surge dentro del contexto de mundo globalizado) desmenuzar el término de globalización.

De acuerdo con los analistas, los intentos sistemáticos por trazar la condición global del planeta surgieron durante los años sesenta (mediante el desarrollo de conceptos como: primero/segundo/tercer mundo, norte/sur, desarrollo/subdesarrollo, centro/periferia), sin embargo, no fue hasta los años ochenta que se dio la aceleración del proceso de globalización, gracias a la intensificación del movimiento mundial –de capitales, tecnologías, comunicaciones, mercancías y mano de obra– que hoy se integra a un mercado de escala internacional, mientras que en el pasado estaba fragmentado

por las fronteras.

En el plano económico, el discurso globalizador tuvo un arranque arrollador. El vocablo, acuñado por las escuelas de administración de las universidades de Harvard, Columbia y Stanford a principios de los años ochenta, fue rápidamente difundido en diversos artículos sobre estrategias de mercado que proponían sacar a las grandes economías de los países desarrollados del estancamiento en el que estaban, desde la primera crisis del petróleo a mediados de los setenta. Lo que provocó que el concepto fuera rápidamente aceptado, no sólo en el campo económico, sino también en el político, donde se presentaba como un término ideal para promover la tendencia neoliberal del “nuevo capitalismo” (Debroise, 2001: 86).

En un principio los teóricos de la globalización sólo buscaban ampliar la demanda de sus productos consiguiendo clientes nuevos en países no hegemónicos. Entonces la globalización se proclamó acéntrica, lo que trajo consigo la anulación de la idea centro-periferia y aseguró su éxito, dejando atrás el de “mundialización”.<sup>36</sup>

No obstante, el flujo de capitales que prometía la globalización no ha sido libre, equitativo ni multidireccional, ya que está dado fundamentalmente por regiones supranacionales que se constituyen como los nuevos enclaves de poder económico y político. Lo que ha provocado que la globalización sea fragmentada y profundamente polarizada (Rosas: 80).

---

36. Aunque a principios del siglo XX era utilizado el concepto “mundialización”, después de los ochenta se sustituyó por el término anglosajón de globalización, que es un concepto totalmente distinto. Mundialización, de acuerdo a Olivier Debroise, “tal y como se entendía todavía en los setenta, no implicaba el adelgazamiento de las funciones rectoras y controladoras del Estado-Nación –introducido por los teóricos de la globalización–, ni la ineludible desaparición de fronteras, burocracias aduanales y aranceles, necesarias para lograr la fundación de la economía que planteó el japonés de Harvard, Kenichi Ohmae en su libro *The Borderless World: Power and Strategy in the Interlinked Economy* en 1990” (86).

Los territorios urbanos, por ejemplo, ya no se reducen a la ciudad central y su entorno más o menos aglomerado –el “área metropolitana”–, de acuerdo con el modelo de ciudad de una sociedad industrial. Sino que son una mezcla de zonas compactas y difusas, de centralidades y áreas marginales, de espacios urbanizados y otros preservados o expectantes. Son una combinación “perversa” entre enclaves globalizados y fragmentos urbanos de bajo perfil ciudadano, donde el capital dominante es financiero más que productivo y nómada más que sedentario (Borja: 13).

Las decisiones se “externalizaron” del territorio, lo que lo convierte en espacio vulnerable, en deterioro de la economía local, la cual responde a intereses ajenos.<sup>37</sup>

Por otra parte el acceso y consumo de información ha modificado la relación espacio-tiempo. Lo que hace posible desarrollar diversas actividades sin depender de una localización rígida o fija.

Aunque los individuos y las ciudades apuestan por la diferencia, las pautas culturales se globalizan y homogeneizan (arquitectura, formas de consumo, información, comportamientos de ocio, lenguas, vestimenta, alimentación), perdiendo sus elementos distintivos. Lo que demanda:

*una renovada toma de conciencia de una experiencia –primero individual y luego colectiva– de la modernidad, y de [...] la instauración de un imaginario global, que precede, justifica y suaviza la instrumentación de sus redes de información, llámese televisión satelital o Internet. La teoría de la globalización –como virus que se autorreproduce y se sirve de*

37. Cabe aclarar que ante la crisis actual del capitalismo, la economía local se plantea ya como una alternativa posible, e incluso necesaria.

*la misma red que contamina para difundirse, volviéndose ella misma una red– se ha constituido en deseo de globalización y a la vez en la máquina que produce, reproduce y difunde este deseo (Debroise: 89).*

Así, la globalización aparece como inevitable. Hopenhayn, afirma que “no hay identidades que resistan en estado puro más de unas horas ante la fuerza de estímulos que provienen de todos los rincones del planeta” (1994: 122).<sup>38</sup>

Este nuevo estado de las cosas sugiere una redefinición de lo universal y lo particular, del tiempo y el espacio, así como de los modelos identitarios, ahora más complejos debido a la generación de un nuevo entramado de lo global-local. Por lo que en este último capítulo intentaré un breve análisis de las experiencias de modernidad y del imaginario de los deseos de globalización, en el aquí y ahora, de México. El campo de estudio se limitará a establecer ciertas conexiones entre términos clave (lo universal, lo particular, el espacio, el tiempo, la identidad, la poética, la resistencia) y su relación con mi obra, que cuestiona, reacciona o refleja, en diversas instalaciones, la situación actual tomando como tema rector la industrialización alimenticia (reflejo de las modificaciones del campo económico, y de los discursos de globalización).

## **I. Reflexiones sobre la identidad, el territorio y el tiempo**

Las transformaciones profundas que ha experimentado el sistema histórico social mundial en los últimos tiempos se han expresado en el ámbito económico-financiero –transformando virtualmente

38. Cit. en Arenas, p. 122.

al mundo en un mercado único y global– y en el social –con la homogeneización y la estandarización cultural. De ahí que, lo que tradicionalmente se consideró como “raíces de los pueblos”, hoy se vea debilitado y que, a partir del reconocimiento del fenómeno globalizador y sus implicaciones culturales, la identidad no pueda entenderse como elemento “puro” e “inamovible”, sino como expresión de la diversidad cultural y temporal que nos habita (Arenas: 120).<sup>39</sup>

El concepto identidad<sup>40</sup> está ligado históricamente a la aparición del Estado-Nación.

América Latina echó mano de sus tradiciones para fundar su identidad. En consecuencia, sus tradiciones aparecen como fuerza y obstáculo: “fuerza porque el elemento definitorio de la identidad pasa necesariamente por ella; obstáculo pues su presencia nos aparta del ideal imaginado” (Ortiz, 1995).<sup>41</sup>

Este choque entre dos cosmovisiones o realidades: la primitiva y la moderna, es lo que constituye parte de la historia contemporánea de América Latina. Donde se exacerbó un culto al pasado y a las raíces, como el lugar donde reside nuestra verdadera identidad.

---

39. Desde la antropología, autores como Marshall Shahlins, Marvin Harris, Ulf Hannerz, Guillermo Bonfil, Néstor García Canclini, Lourdes Arizpe, Renato Ortiz, entre otros, se han interesado también por la problemática de la globalización. Estas reflexiones van encaminadas a cuestionar la supuesta homogeneización cultural y las repercusiones del contenido y dirección de los flujos culturales. Así como a develar los nuevos modos de construcción de la hegemonía en este modelo de estructuración mundial, y las transformaciones sociales e identitarias que provoca (Rosas, p. 80).

40. De acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia Española*, la palabra identidad tiene dos acepciones distintas y antagónicas, hasta cierto punto: la primera designa la identidad como “calidad de lo idéntico” o de completa igualdad. La segunda explica la identidad como identificación, si indistintamente y con toda corrección podemos decir “documento de identidad” o “documento de identificación”. En este caso, la identidad tiene que ver con el verbo identificar que significa: hacer que una o más cosas que en realidad son distintas, aparezcan y se consideren una misma cosa. Para Acha (1996), éste es el concepto ideal de identidad, que corresponde a la realidad y no a lo imaginario.

41. Cit. en Arenas: 125-126.

Sin embargo, este concepto de identidad no se corresponde con los verdaderos flujos de la realidad, donde preguntarnos qué somos hoy, pasa necesariamente por un examen de lo que fuimos o creímos haber sido.

El análisis de la identidad debe pasar incluso por el cuestionamiento de la pertinencia de este concepto.<sup>42</sup> De allí la propuesta de Ortega (1995)<sup>43</sup> del uso del vocablo “desidentidad” desde donde es posible captar la inclusión del “sí mismo” desde el otro; es decir, desde la alteridad, la heterogeneidad o la “otredad”.<sup>44</sup> Hoy esa otredad se vuelve cada vez más sustancial ante la intensificación y velocidad de los encuentros interculturales, donde aceptar lo otro pasa por la desacralización de las identidades, despojándolas del esencialismo metafísico y entendiéndolas en su proceso y carácter multicultural.<sup>45</sup>

Acha propone un concepto de identidad en donde ésta es devenir: un proyecto y no ente fijo; proceso y no producto; estructura y no unidad simple. Por lo tanto, es necesario transformar la visión estática de la identidad vinculada, ineludiblemente, a la tradición y al territorio.

---

42. Esto se contrapone a lo que Acha, en su libro *Aproximaciones a la identidad latinoamericana*, explica: la identidad de lo idéntico no existe como realidad concreta. Ya que aunque constituye la suposición imaginaria de la que nos habla la lógica formal (donde  $A = A$ , o bien,  $10 = 10$ ), o de la lógica matemática (dedicada a sistematizar variantes, o sea a establecer la identidad de lo no idéntico, donde  $10 = 6 + 4$ ), lo cierto es que desde la experiencia, según apunta G. Frege (cit. en Acha), “la identidad es una reacción entre variantes. Lo que resulta en favor de la inexistencia de la identidad de lo idéntico, pese a la abstracción de  $A = A$ ”.

De tal manera que de acuerdo a D. Hume (cit. en Acha), no puede existir identidad entre dos o más cosas, ya que al tratarse de lo mismo nos resultaría imposible hacer referencia a ellas cuando son una misma. Lo que está muy en línea con la propuesta del *Principio de identidad* de Heidegger que “habla del ser del ente. El principio vale sólo como ley del pensar en la medida en que es una ley del ser que dice que a cada ente en cuanto tal le pertenece la identidad, la unidad consigo mismo” (Ir a Heidegger, Martin, “El principio de identidad”, en Helena Cortés y Arturo Leyte (trad.) *Identidad y diferencia*, Barcelona: Antrhopos, 1990).

43. Cit. en Arenas, p. 127.

44. Este concepto parte de la idea de que al reconocer al otro es posible reconocerse uno, en el entendido que uno mismo es otro para los demás.

45. Hablo de lo multicultural, en el sentido que lo hace Tourine (1995), como el reconocimiento de las diferencias y parentescos entre las culturas, lo que obliga al diálogo entre ellas.

Sobre todo, si tenemos en cuenta que el concepto de territorio (lugar-espacio) también ha sufrido un cambio radical. Lucy R. Lippard, en su texto *Looking around: where we are, where could be* (Mirando alrededor: donde estamos y dónde podríamos estar,<sup>46</sup> propone que actualmente las personas se encuentran “desterritorializadas”, porque viven fuera de sus lugares de origen, por la migración, o están desconectadas de ellos, por la ausencia de vinculación al lugar.

De ahí la importancia que el lugar tomó en el campo artístico. Ya no sólo como espacio de emplazamiento de la obra, sino como parte de la misma y como elemento signifiante.

Este cambio en la concepción de la identidad, del espacio y del territorio, producto de la globalización, también tienen que ver con nosotros (mexicanos). Estamos influenciados por los medios informativos, obligados a montarnos en el tren del mercado global, no escapamos al régimen financiero transnacional y el ritmo migratorio de nuestra población crece, intensificando las interconexiones culturales. Estos fenómenos revitalizan los contextos nacionales como condicionantes básicos de la identidad y provocan la necesidad de construirse en relación con un territorio y en conexión con redes internacionales.<sup>47</sup>

Desde esta perspectiva, la hibridación de nuestra cultura demanda la redefinición de conceptos “que separan rígidamente lo popular de lo elitista, lo tradicional de lo moderno o lo nacional de lo extranjero”

46. En este texto (publicado originalmente en Suzanne Lacy (ed.), “Mapping the terrain. New genre public art”) Lippard, se centra en el concepto de cultura ligándolo al de lugar, entendido éste como emplazamiento social con contenido humano, y plantea desde ahí la necesidad de un arte comprometido con los lugares sobre la base de la peculiaridad humana de los mismos, es decir, su contenido social y cultural y sus dimensiones prácticas, sociales, psicológicas, económicas, políticas, etc. Ir a, Blanco et al.: 51-72.

47. Lo anterior no debe entenderse como negación de los códigos tradicionales, ni como ausencia de conflictos ni la desaparición de las luchas por la soberanía, sino como la localización desde otro registro que es multifocal (García Canclini, 1992: 79).

(García Canclini, 1994: 11).

Por lo tanto, estos nuevos ejes sobre los que se construye lo real han modificado también la noción de tiempo.

Antes del siglo XIX el tiempo se regía por la salida y la puesta del sol. En consecuencia, cada lugar tenía su propio tiempo, a pesar de que ya desde el siglo XVIII se difundió el uso del reloj.<sup>48</sup> Pero no es hasta principios del siglo veinte que se consolida el proceso en el que el tiempo se adecúa a las exigencias de una civilización urbano-industrial, con la homogeneización de los calendarios y de los horarios entre regiones. Condición que nos permite ser simultáneamente locales y globales, imponiendo el concepto de velocidad<sup>49</sup> como el gran absoluto que permite que las distancias se anulen.

Esto, afirma Virilio, tiene profundas implicaciones sobre el poder y la política ya que “la velocidad es poder” y a partir de este nuevo vector se reconstruye la sociedad (1995: 39).<sup>50</sup>

*Si en la modernidad el tiempo marcaba un desarrollo donde pasado, presente y futuro eran distintos pero encadenados, y en el presente podían leerse los signos del futuro, ahora la distribución entre pasado, presente y futuro se diluye: las*

48. Lo que generó un nuevo concepto de temporalidad en el cual no existe una relación necesaria entre los acontecimientos, el lugar y el tiempo.

49. Hago una breve diferenciación entre duración y velocidad. Si entendemos por duración el tiempo vivido por cada uno de nosotros, ésta no tiene nada que ver con el tiempo físico, porque dependiendo de cómo he vivido cada momento, el tiempo será distinto en cada caso: largo si me aburro; corto si me divierto. Bergson dice al respecto: “[...] la conciencia vivida de los hombres es duración, es decir, tiempo vivido, personal inconmensurable”. (Xirau, 1987, p. 367).

En este sentido, la velocidad no tiene que ver con la experiencia de vivir algo, sino se transforma, a mi parecer, en constante o elemento característico de esta época, donde independientemente del ritmo de vida personal la vida social-urbana tiene el propio. Es decir, que la sucesión de acontecimientos y el acceso a ellos se da de forma acelerada. Es decir, la duración es una, pero el acceso es múltiple e inmediato. En los noventa la posibilidad de transmitir o retransmitir un evento se amplió con la tecnología satelital y hoy, con la digital se puede acceder a él en “tiempo real” (simultáneamente).

50. Cit. en Arenas, p. 124.

*experiencias del pasado son cada vez menos útiles y no hay modos confiables de pensar el futuro. Vivimos en un presente que lo soluciona todo, un “presente omnipresente” (Arenas: 124).<sup>51</sup>*

Lo anterior muestra que con la paulatina aceleración del tiempo, se exagera el carácter multitemporal que nos habita y define como sociedad.

De acuerdo con Calderón (1987), América Latina vive tiempos culturales trancos y mixtos de premodernidad, modernidad y posmodernidad. Lo que repercute en nuestra personalidad cultural, que es múltiple, ambigua, además de metamorfoseada, es decir, una identidad con diversos “yo profundos”.

Para Quijano (1991: 37), “en América Latina, lo que en otras historias es secuencia, es una simultaneidad... se trata de una historia diferente del tiempo. Y de un tiempo diferente de la historia, [... de] un tiempo nuevo, que contiene muchos tiempos”.

Además “la mayor parte de los bienes y mensajes que se reciben en cada nación no se han generado en su propio territorio, no surgen de relaciones peculiares de producción, ni llevan en ellos signos exclusivos que los vinculen a la comunidad nacional, sino otras marcas que más bien indican su pertenencia a un sistema desterritorializado”

51. Esta primacía del presente, producto de la posmodernidad, se contraponen a la idea del tiempo donde el futuro es lo importante (visión moderna del tiempo).

El tiempo puede ser, en Heidegger, como en Bergson o en San Agustín, un tiempo externo, el tiempo de las cosas, o puede ser más auténticamente un tiempo humano. Podemos reservar las palabras pasado, presente y futuro para el tiempo de las cosas, para el tiempo exterior que en el fondo nos es indiferente. Nuestro pasado propio y auténtico será lo que para mí he sido; nuestro presente auténtico es el estar presentes, o el estar viviendo ahora un mundo, unas personas y un yo auténtico; el futuro será un advenir, un correr al encuentro. De estos tres momentos de mi tiempo el que tiene una primacía clara es el advenir. Lo que ha sido, es irreplicable y, por tanto, carece de sentido y dirección; lo que se me presenta está constantemente en trance de haber sido; sólo el futuro es todavía posible. El hombre se define, auténticamente, por su futuro, es decir por el advenir al encuentro del cual corre constantemente. De ahí que el hombre sea un ser posible y, al mismo tiempo, un ser que deja de ser, un ser que se anula o se nadeifica (Xirau, 1987, p. 410).

(García Canclini, 1992: 32-33). La desterritorialización de la cultura se ve agudizada por la creciente migración internacional y por la existencia de múltiples culturas que se reproducen fuera de su lugar de origen. Su mayor impacto es el debilitamiento del Estado-Nación, proceso al que han contribuido paralelamente las presiones neoliberales que pugnan por la disminución de las áreas de responsabilidad del Estado y la creciente participación de los sectores privados en los diferentes ámbitos de la vida social, política y económica (Rosas: 82).

Paradójicamente, aunado a esto surge el fenómeno de reterritorialización, que consiste en el reforzamiento de las identidades locales.

Otra de las transformaciones culturales producto de la globalización es el surgimiento y consolidación de una cultura global, que encuentra su sustento en la homogeneización. Y desde luego la sociedad de consumo es una de sus máximas expresiones; sin embargo la cuestión va más allá del consumo de productos similares por todo el globo, lo interesante es que personas de diferentes lugares comparten ciertas visiones del mundo, necesidades de consumo, disponibilidades cotidianas y estéticas, etcétera.

A pesar de todo, la globalización es un proceso inconcluso y que está en constante movimiento.

Lo único real es que hoy en día lo local está constituido por lo transnacional, ya que los ámbitos locales y regionales están globalizados en mayor o menor medida.

Entonces, de acuerdo con lo propuesto por Claudio Lomnitz

(1993: 370-371), podemos afirmar que “la diferencia entre Occidente y lo no occidental, lo nuestro y lo ajeno, muestra que el marco interrelativo antropológico está todavía fuertemente influido por esquemas desarrollados durante el siglo XIX” y que hoy “no podemos limitarnos a lo que ilusoriamente parece ‘nuestro’. [Ya que] ‘Lo nuestro’ no es nada más ‘nuestro’ y ‘lo extranjero’ a veces es también nuestro”.<sup>52</sup>

Regreso en este punto a hablar sobre el caso específico de México, donde ante los cambios decisivos en la estructura social, económica y cultural, no estamos, según Gutiérrez y Gutiérrez ante:

*la simple y llana erosión de la identidad nacional, como deploran algunos, sino [frente] a una suerte de nuevo sincretismo, de flexibilidad identitaria o, para decirlo con Carlos Mosiváis, de ‘negociación’ entre nacionalismo y cosmopolitismo, que permite la convivencia de valores tradicionales y modernos, la exaltación de lo que se considera propio y característico con la fascinación por lo extranjero como encarnación del progreso* (92-94, cit en Rosas: 87).

Lo anterior coincide con lo que Brunner afirma sobre la heterogeneidad cultural, la cual procede, según él, en primer lugar de nuestra inserción en el mercado mundial de símbolos y mensajes generados por la hegemonía norteamericana y, en segundo lugar, de las distintas condiciones locales –sexo, edad, religión, origen étnico– que proveen códigos específicos de recepción de los diversos procesos de comunicación.<sup>53</sup>

---

52. Cit. en Rosas, p. 86.

53. Cit. en Nivón, 1992, p. 45.

De tal suerte que la presencia de nuevos medios de comunicación o de mercancías no significa solamente tener acceso a más información o a más bienes; supone también participar de proyectos de homogeneización. Es por esta razón que es importante cuestionarse sobre dichos procesos y tratar de entender cómo nos afectan y definen. Porque sólo “quien desconoce sus realidades ignora obviamente la potencialidad de cambio de éstas” (Acha: 64).

Pero ¿hasta qué punto podemos prescindir de dichos modelos de estandarización si actuamos, inevitablemente, dentro de estas estructuras de poder?

“El ejercicio del poder es, ante todo, una práctica. Para cuyo desarrollo la producción del relato que la facilita es tanto más eficiente cuanto más disimula que ella se ejerce” (Brea: 9). Teniendo esto en cuenta, se impone la urgencia de generar mecanismos que nos ayuden a diferenciar y distinguir los imaginarios de dominación de los dominantes.

El arte, al diversificar su práctica e intercambiar roles entre emisor y destinatario, aboliendo las fronteras y trascendiendo más allá del campo meramente artístico, es sin lugar a dudas un campo de reflexión sobre el estado del mundo, y por ende, un campo de resistencia. Por lo tanto, es necesario aprehender de las transformaciones que se dan hoy en el campo de lo social, captar lo que ha cambiado y sigue transformándose, para entender mejor los comportamientos artísticos que se vienen generado a partir de los noventa.

De acuerdo con Bourriaud la modernidad política se basaba en la voluntad de emancipación de los pueblos y los individuos. Es decir, en el progreso de las técnicas y de las libertades, el retroceso de

la ignorancia, la mejora de las condiciones de trabajo, etc. Lo que conduciría a liberar a la humanidad y a ser una mejor sociedad. Sin embargo, explica, existen diferentes visiones de modernidad. Lo que finalmente resultó de este proyecto de emancipación moderno –que pretendía oponerse a fuerzas autoritarias o utilitarias que buscaban someter al individuo– fue el desarrollo tecnológico y una racionalización generalizada del proceso de producción, la explotación del sur del planeta, el remplazo del trabajo humano por máquinas y el empleo de técnicas de sometimiento cada vez más sofisticadas.

A pesar de ello el arte continúa hoy el combate planteado por la modernidad (mejoramiento de las condiciones de vida y de trabajo) y por algunas vanguardias (cambiar la cultura, las mentalidades, las condiciones de la vida individual y social), proponiendo –a la luz de los filósofos del Siglo de las Luces (Proudhon, Marx, los dadaístas o Mondrian)– modelos perceptivos, experimentales, críticos, participativos, etc. Entonces, el espíritu de la modernidad sigue vivo, y lo que murió fue su versión idealista y teleológica.

Finalmente hemos entendido que hoy es más importante aprender a habitar el mundo, en lugar de querer construirlo según una idea preconcebida de la evolución histórica. Es decir, “las obras no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que sea la escala escogida por el artista. [...] La modernidad se prolonga hoy en la práctica del bricolaje y del reciclaje de lo cultural, en la invención de lo cotidiano y en la organización del tiempo” (Bourriaud: 12).

## II. Desechables: un proyecto de resistencia poética

*Es en lo cotidiano donde es posible la mayor radicalidad; donde es posible generar espacios de resistencia efectivos y estructurar o modificar el esquema de relaciones existentes [...]. Lo cotidiano, posición de privilegio estratégico, es donde yo puedo actuar: no tengo más.*

Brenda J. Caro Cocotle<sup>54</sup>

De acuerdo con Vásquez Rocca (2006) “el arte contemporáneo ya no puede ser entendido como un fenómeno específico o aislado, sino como algo que recorre de modo transversal los fenómenos más cotidianos de nuestra vida”. Desde este punto de vista las obras de arte no son objetos aislados del mundo y su acontecer. Por el contrario, son organizaciones del mundo, que para ser activadas deben ponerse en contacto con un modo de vida, con un fenómeno que afecte al ser humano. Por lo tanto, los problemas estéticos han dejado de ser asuntos periféricos de la vida colectiva y se han convertido en parte de un proceso social. Y los objetos artísticos, que poseen una particular dimensión ontológica y cognitiva, adquieren el estatuto de huella antropológica, de síntoma histórico-cultural de determinadas sensibilidades propias de la comunidad que los realizó.

Es así que en las producciones artísticas contemporáneas –con sus resonancias filosóficas y espirituales– es posible percibir la sensibilidad de una época o, si se quiere, la condición psicológica

54. Caro Cocotle, Brenda J., “De vasos ingenuos”, en *Si el éxito o el fracaso de este planeta dependiera de cómo soy y de lo que hago, ¿cómo sería?, ¿qué haría? Richard Buckminster Fuller (1895-1983)*, texto de sala del Museo de Arte Moderno, México: agosto-septiembre 2010.

de la humanidad en una situación dada.

En concordancia con lo anterior podemos afirmar, por ejemplo, que los conceptos centro/periferia, integración/desintegración, unidad/diversidad, poder/resistencia, homogeneidad/heterogeneidad, entre otros, son insuficientes para reflejar la complejidad cultural del mundo globalizado. Sobre todo al reconocer que, frente a la diversidad creciente de los procesos sociales, ya no es posible pensar en términos tradicionales. Es decir, de acuerdo con la lógica clásica –ligada al concepto de identidad, que no reconoce la existencia del otro, de lo heterogéneo, de lo distinto–, ni según la lógica dialéctica –dominante todavía en el siglo XX–, que se basaba en el concepto de contradicción, en el que la lucha de los opuestos, conduce a la superación del conflicto mediante una contraposición entre lo positivo y lo negativo.

Por el contrario, hay que reconocer que en el caso de algunos conceptos, como en el de poder/resistencia o el de homogeneidad/heterogeneidad, ambos procesos pueden ocurrir simultáneamente, y en otros, como en lo referente a centro/periferia, se da la hibridación.

Y fue precisamente a partir de entender esta complejidad de la situación actual, que en mi perspectiva se resume perfectamente en el término hibridación-superposición, que despertó en mí la necesidad de percibir, observar, analizar y abordar, desde el arte, diversos aspectos de la vida contemporánea: el consumo como sinónimo de felicidad, lo desechable como sinónimo de modernidad, la adopción de hábitos nuevos como una ilusión de progreso. Tres ideas que dieron forma casi inconsciente, a una sociedad de consumo a partir de la posguerra y que están sugeridas en el cuerpo de obra

### *Desechables.*

Consciente del papel que la alimentación tiene dentro del juego de valor agregado del consumo, en el que lo nutritivo pasa a segundo plano, la serie *Desechables* se vale de la instalación y el *ready-made* para hacer una crítica fastuosa de nuestra relación actual con los alimentos. Relación que se ha transformado a partir de su condición de bien intercambiable.

Este intercambio cultural, económico y nutricional, que deja a su paso toneladas de basura y niños y adultos con problemas de sobrepeso, me permite jugar con la idea de que esos desechos, físicos y emocionales, también pueden transitar dentro del plano en el que se mueve el consumo: el simbólico.

Dichos planteamientos, que surgen en un inicio de preocupaciones o preguntas personales, se transforman en *Desechables* en “prácticas cotidianas de oposición” (J. Michel Cocteau), que a manera de reclamo íntimo, traído a espacios y objetos cotidianos, nos ubican en el lugar justo para un examen de conciencia sutil, en una construcción de dos capas, que empalma lo que éramos con lo que somos.

Esta reflexión pasa naturalmente por la recontextualización de los materiales y la revisión de las costumbres. El resultado es una serie de instalaciones cargadas de ironía, donde el espectador no puede evadir la invitación a observar cómo nos relacionamos con lo que comemos y cómo ello nos define.

*Desechables* está conformado por una serie de obras que es posible agrupar en tres, de acuerdo con la clasificación de los tipos de

instalación propuesta por Ilya Kabacov.<sup>55</sup> *Roundup*, *Vida/Muerte*, *Hábitos alimenticios*, *Buen provecho 1 y 2*, *Cazador*, *Maruchan* y *Vitrina* son acumulaciones de objetos que invaden parte de una pared, repisa o base; *Mundo feliz* e *Isla*, son acumulaciones que invaden el piso; por último, *Banquete*, es una *instalación total*, por ser la única que aunque no abarca todo el espacio, hace que éste forme parte integral de la obra, generando un ambiente que se activa en cuanto el espectador entra en escena.

En todos los casos se trata de piezas que, a pesar de estar conformadas por objetos, están orientadas hacia el espacio, es decir, buscan generar una atmósfera y exploran la transformación de la obra de arte en una especie de arqueología del intercambio social y cultural contemporáneo. Su poética radica, en parte, en traspasar la materialidad del objeto, dejando de ser una reproducción, un simple retrato descriptivo, para convertirse en un detonador de reflexión.

Lo que se conecta con una de las características más importantes de la instalación, que entendida como acontecimiento –que sucede en espacios cotidianos, ya sean públicos o privados–, da prioridad a la “situación”, y a las actividades que surgen de ella, y no al objeto artístico o performativo en sí. Quedando entonces desmaterializado, no porque desaparezca sino porque se diluye en la vivencia. De tal manera que la obra de arte se transforma en experiencia contingente, que teniendo lugar en un espacio y un tiempo determinado y real, donde se generan situaciones no preestablecidas que detonan una percepción nueva y completa. Despliega interacción y diálogo. Produce cruces espacio-tiempo relacionales, experiencias interhumanas que generan, en cierta medida, esquemas sociales alternativos, modelos

---

55. Ir al capítulo dos, pp. 47-54.

críticos nuevos (Baourriaud: 53-54). Convirtiéndose en acción poética que se transforma en acción consciente, en juego lúdico, en espejo de feria que deforma/muestra la realidad: produce risa, asusta, ridiculiza.

*Desechables* busca desarrollar una retórica del objeto y su discurso sociológico.

Las piezas (instalaciones) que lo conforman son una alegoría que hunde sus raíces en el mundo material y que da muestra de nuestra relación con él a través de objetos. No celebran la inmaterialidad, en oposición al *process art* y el arte conceptual de los setenta que tendían al fetichismo del proceso mental en contra del objeto. En ellas los objetos son parte integral del lenguaje que busca hablarnos de nosotros y de las posibles relaciones con el otro. Por lo tanto, el objeto se torna imprescindible.

De tal forma que los objetos se presentan ya no como entes aislados, sino como una especie de contenedores culturales, y las relaciones del individuo con el medio social pasan, en lo sucesivo, por ellos, expresiones tangibles de la presencia social y su ambiente. Ya lo dice Moles:

*La cultura incluye esencialmente todo un inventario de objetos y de servicios que llevan el sello de la sociedad, que son productos del hombre y en los cuales el hombre se refleja: la forma del plato o de la mesa son expresiones mismas de la sociedad; son portadores de signos, del mismo modo que las palabras del lenguaje (1990: 12).*

No obstante, es conveniente distinguir entre un mundo de utensilios,

que surge de la transformación activa de la naturaleza y su artificialización; un mundo de signos, que incluye lo que la tradición del siglo XIX llamaba artes, ciencias y lenguajes; y un mundo de objetos, que son portadores de signos y valores de la vida cotidiana.

Ante esto y ante un arte –y contexto actual– que nos obliga a pensar de manera diferente las relaciones entre el espacio y el tiempo, mi propuesta se vale de la hibridación y superposición de ámbitos tradicionalmente contrapuestos –la casa, espacio de intimidad, y el entorno público, donde el individuo se muestra hacia afuera reflejando su relación con el exterior y con el otro– para hablar de lo complejo y contradictorio de nuestra identidad y circunstancia.

Su valor reside en crear situaciones que abarcan paralelamente el dentro y el afuera, lo privado y lo público, la tradición y la modernidad, lo frágil y lo duradero, la “baja” y “alta” cultura, la memoria y el olvido, lo desechable y lo permanente, el poder y la resistencia. Y en trastocar significativamente la “estructura de poder” imperante en la práctica artística al eliminar las jerarquías impuestas por modelos bipolares que dividen: experiencia de representación, objeto de sujeto, percepción de acción, artista de espectador, simbólico de real –dejando de ser un sistema de representación para convertirse en un sistema de cuestionamiento poético y político.

### **III. Estrategias de producción y análisis**

Concibo mi práctica artística como un devenir de lo meramente formal y estético a lo procesual, conceptual y relacional, propiciando un campo de acción integral encaminado a la creación de situaciones

o experiencias. En ese sentido, el lugar donde se produce y muestra la obra es crucial. Sobre todo en aquellas piezas que surgen de la vivencia del lugar y que demandan la revisión de los procesos, el cuestionamiento de los materiales y soportes y la definición de los medios y alcances.

Lo que busco con mi trabajo es responder a diversos contextos y cuestionar, a través de él, problemáticas que nos afectan a todos. Pasando del campo de lo personal al campo de lo público y viceversa.

Me valgo del relato, entendido en un sentido amplio que va más allá del campo literario, para narrar objetivamente lo que observo y me inquieta, para compartir, cuestionar y establecer un diálogo.<sup>56</sup>

Trabajo con objetos paradigmáticos –reconocibles como parte de la vida cotidiana y que al mismo tiempo son materia y símbolo: los comales, la vajilla, el desechable, la *Cajita Feliz*, la *Maruchan*, el *McTrío*, el comedor– para detonar procesos reflexivos en el espectador.

Ahora bien, para explicar la manera en que implemento todo lo anterior a mi producción artística, específicamente en la serie *Desechables*, quiero utilizar la propuesta que Suzanne Lacy hace en *Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art*<sup>57</sup> sobre los modos de hacer arte público.<sup>58</sup>

56. El relato no es descripción, es presentación, es desplazamiento, es acción y fuerza. Es un acto poético y de resistencia.

57. Se tomó la información de: Blanco (et al.), 2000. Para más información véase Lacy, S. "Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art", en *Mapping The Terrain. New Genere Public Art*. Seattle, Washington: Bay Press, 1995, pp.171-185.

58. Aclaro en este punto que aunque *Desechables* es una serie de piezas pensada para mostrarse en espacios interiores, esto no diluye su carácter público o urbano, porque además de inspirarse en una problemática pública y urbana, nos habla de diversos enclaves de poder puestos en tensión en la dinámica social, cultural y artística del arte contemporáneo, que no pueden abarcarse bajo una visión simplista apoyada en la división entre el adentro y el afuera.

Mediante un diagrama que estructura las prácticas desde lo público y lo privado Lacy nos muestra cual es el papel del artista –experimentador, informador, analista, activista. Esta visión, que si bien conlleva un aliento romántico acorde al activismo de los años sesenta y setenta, plantea de una forma bastante accesible la manera en que el artista asume diferentes funciones y grados de implicación con el público y el lugar. Lo que viene como anillo al dedo para hablar de mis estrategias de producción.

Para ejemplificar la estrategia del artista analista y activista traigo a colación el trabajo de Jenny Hozler y Martha Rosler, que tienen una amplia experiencia en este tipo de producciones.

Es importante señalar que las divisiones propuestas por Lacy son, de algún modo, arbitrarias, en el sentido en que el artista se desplaza de un campo a otro sin problema.

PRIVADO	PÚBLICO
artista experimentador	artista analista
artista informador	artista activista

### **El artista experimentador**

Según Lacy, en el arte tradicional la obra de arte es la representación visual de la experiencia subjetiva del artista. Sin embargo, el arte conceptual y el *performance* ayudaron a priorizar y revalorar el proceso artístico a tal grado que éste llegó a sustituir a la obra. En ese sentido, Suzanne Lacy establece que el artista experimentador, más

que dedicarse a la producción de objetos, establece relaciones de empatía. Al trabajar con la experiencia, el artista visual se transforma en mediador o interlocutor de personas o lugares, lo que le permite relacionarse con públicos más amplios e inclusive penetrar en el territorio del “otro”. De esta manera, las observaciones que hace son un informe que parte de su propia interioridad.

Que el artista hable y actúe desde su subjetividad no es cuestionable, se puede argumentar a su favor que el movimiento feminista demostró que lo individual tiene profundas implicaciones sociales. Así, la subjetividad desde la cual habla el artista genera una empatía que no puede ser entendida como algo apolítico. La capacidad de sentir y ser testigo de la realidad es un servicio que el artista ofrece al mundo, haciendo de la obra una metáfora.

*Roundup* [figs. 19 y 20] es una obra que puede ejemplificar la forma de trabajar del artista experimentador, por diversas razones: responde a un momento y problema específico, se materializa tiempo después de entrar en contacto con personas con preocupaciones comunes y a pesar de su sencillez, entrelaza las esferas pública y privada.

Es una instalación compuesta por 35 comales de barro rojo (producidos por mujeres zapotecas de la comunidad de San Marcos Tlapazola, Oaxaca) intervenidos con cal, que en conjunto invaden buena parte de un muro. Se trata de una pieza aparentemente decorativa, modular y muy gráfica. Sobresalen la sencillez en el trazo, la austeridad de elementos, el uso del contraste (rojo y blanco) y el juego entre figura y fondo, que nos permite distinguir una avioneta fumigando campos de maíz.

*Roundup* trae de alguna manera a la mente del espectador imágenes

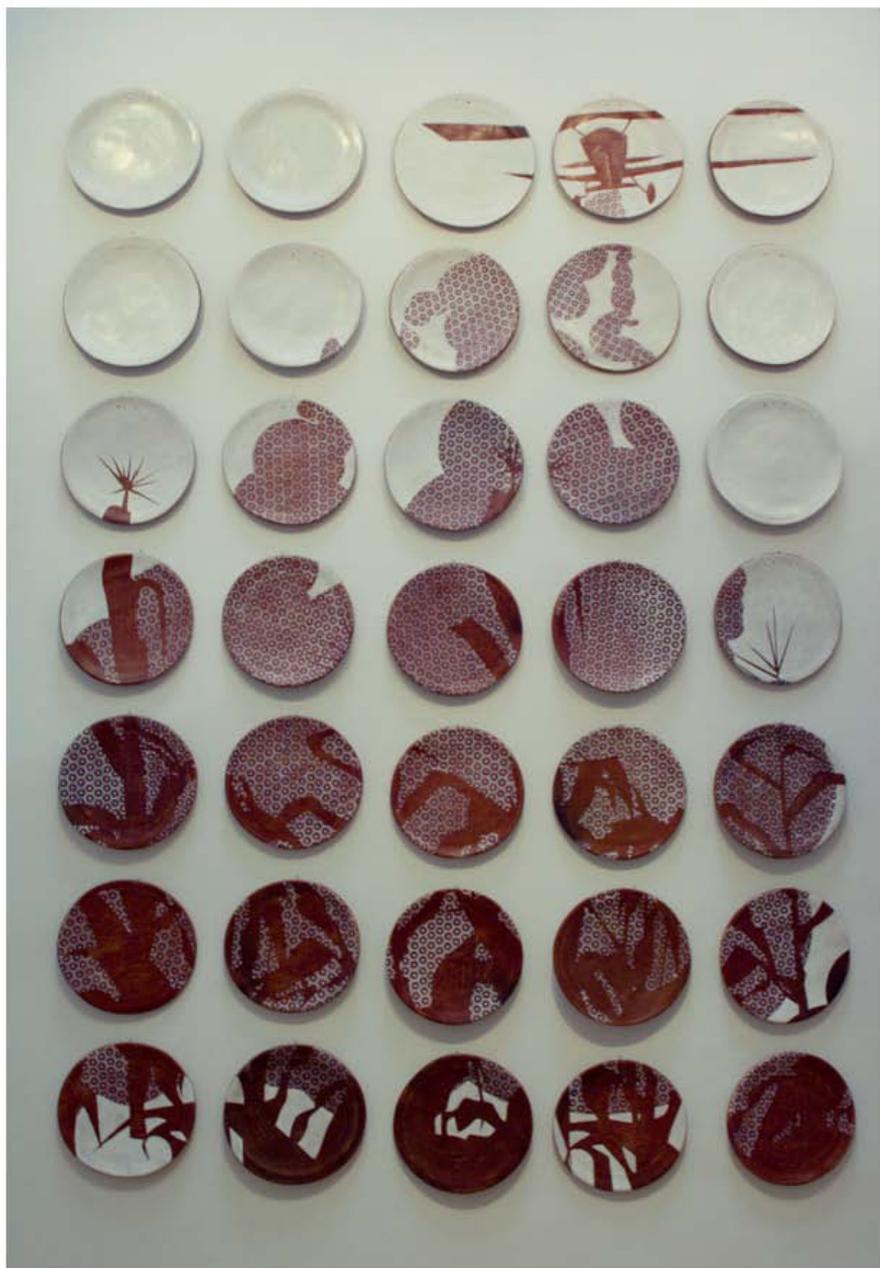


Fig. 19. Gómez, Ana. *Roundup* [instalación a muro]. Galería Medellín 174. Imagen del archivo personal de la artista.

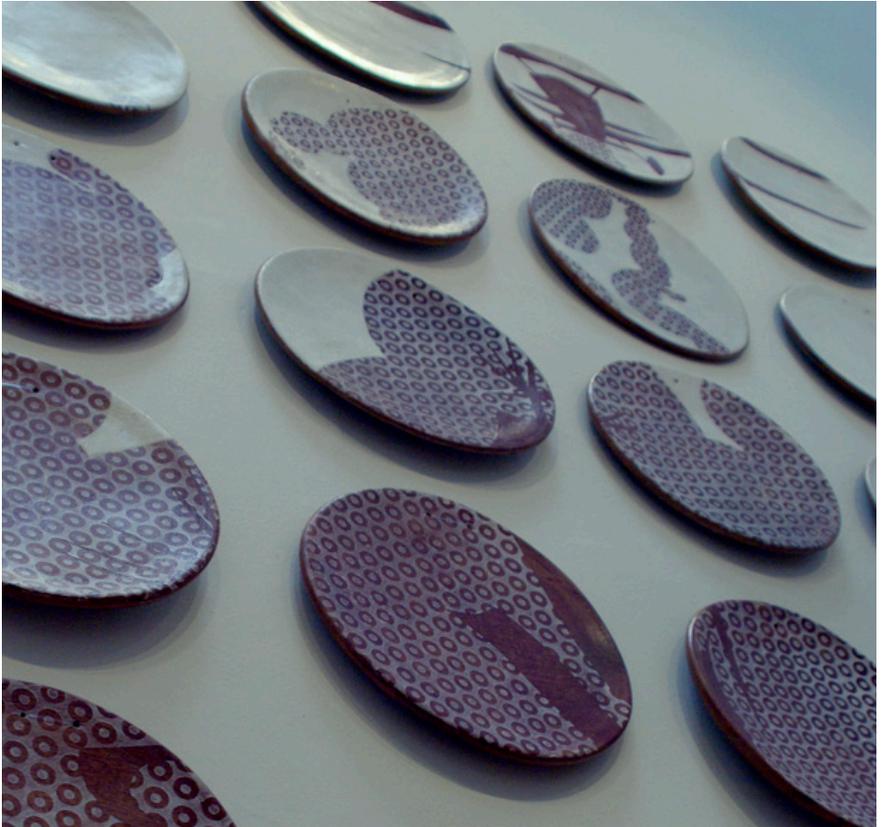


Fig. 20. Gómez, Ana. *Roundup* [detalle]. Galería Medellín 174. Imagen del archivo personal de la artista.

de añoranza. Y aunque es predecible imaginar que el observador urbano no ha tenido oportunidad de estar físicamente frente a un campo de maíz cuando éste está siendo rociado por una avioneta, lo que observa no le resulta ajeno. De alguna manera se siente ligado a la imagen y la reconoce de inmediato.<sup>59</sup>

Hasta este momento sólo ha percibido lo que se puede apreciar a simple vista. Sin embargo, su actitud pasiva, de simple observador,

59. Gracias a que el individuo tiene acceso a gran cantidad de datos e imágenes —a través del cine, televisión, Internet— de forma tan inmediata, es capaz de reconocer y apropiarse de ellas, como si formaran parte de su experiencia directa. Éste es uno de los fenómenos que la globalización perpetúa.

se ve trastocada cuando se acerca a la cédula y lee:

*Roundup es el nombre de un herbicida total desarrollado por la compañía Monsanto. El principio activo de Roundup es el glifosato,<sup>60</sup> cuya molécula fue patentada por esta compañía en los años 70. Monsanto produce, además de herbicidas y fertilizantes, semillas transgénicas, mismas que se convierten en plantas genéticamente programadas para ser tolerantes al glifosato. Los genes contenidos en estas plantas también están patentados. El resultado es la imposibilidad de cualquier otra planta, no puesta en la tierra por Monsanto, para sobrevivir al Roundup, provocando un injusto candado de producción (Ochoa, 2009).*

Es en ese instante que cambia por completo la experiencia que el espectador pudiera tener de la instalación. Lo material se torna mental, se abre de golpe una nueva dimensión histórica y cultural e incluso poética. Porque como afirma Bourriaud (citando a Felix Guattari: 131):

*La función poética, que consiste en recomponer universos de subjetivación tal vez no tendría sentido si no pudiera también ella ayudarnos a sobrellevar las “muestras de barbarie, de implosión mental, de espasmo caótico, que se vislumbran en el horizonte, para transformarlas en riquezas y placeres imprevisibles.*

---

60. El glifosato (N-fosfonometilglicina, C<sub>3</sub>H<sub>8</sub>NO<sub>5</sub>P, CAS 1071-83-6) es un herbicida no selectivo de amplio espectro, desarrollado para eliminación de hierbas y de arbustos, en especial los perennes. Es un herbicida total que mata las plantas debido a que suprime su capacidad de generar aminoácidos aromáticos. Su uso es controversial, mientras que Monsanto sostiene que es inofensivo para la salud y el medio ambiente, otros estudios realizados por científicos y organizaciones no ligadas a la transnacional afirman que entre los efectos secundarios están: toxicidad, efectos cancerígenos y reproductivos, acción mutagénica y contaminación de alimentos. Para leer más al respecto ir a Kaczewer, Jorge (18/12/02) *Toxicología del Glifosato: Riesgos para la salud humana* (en red). Disponible en: [http://www.ecoportat.net/Temas\\_Especiales/Salud/Toxicologia\\_del\\_Glifosato\\_Riesgos\\_para\\_la\\_salud\\_humana](http://www.ecoportat.net/Temas_Especiales/Salud/Toxicologia_del_Glifosato_Riesgos_para_la_salud_humana) (12/08/2009).

Así, *Roundup* evoca a la tradición del maíz y de la alfarería en México: está realizada en comales pintados con cal.<sup>61</sup> Pero también habla de consumo, industrialización del campo, propiedad intelectual, transgénicos, daños al medio ambiente y, por lo tanto, de política y resistencia.

Y aunque no es una pieza contextual, en el sentido estricto, porque no habla específicamente del lugar en el que se montó, sí lo hace con respecto a la mexicanidad como identidad compleja y mestiza, dejando en evidencia que en México se viven simultáneamente tiempos de premodernidad, modernidad y posmodernidad, sobre todo en lo referente al campo.

Es una pieza que surge de una situación apremiante y actual, la desgravación a la importación del maíz estadounidense –con la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte<sup>62</sup>– y la reciente apertura fronteriza al maíz transgénico (situación grave para México, por tratarse del país de origen del maíz donde la contaminación del orgánico con el transgénico pone en peligro la permanencia de diversas variedades del grano).

Lo anterior evidencia, saca a la luz lo que sin estar oculto no se ve. Conecta al espectador, desde la empatía, con una realidad, que

---

61. Lo que no es sólo un dato técnico: El comal es un elemento clave en la cultura mexicana, con una fuerte carga simbólica, histórica y cultural (se han encontrado en Oaxaca vestigios de su uso del 500 a.C.); y la cal es necesaria para lanixtamalización del maíz y para “curar” al comal.

62. A partir de la entrada del TLCAN las importaciones de maíz provenientes de Estados Unidos han ido en aumento llegando actualmente a una tercera parte del consumo nacional (6 millones de toneladas). Casi en su totalidad se trata de maíz amarillo, del cual, una tercera parte es genéticamente modificado (transgénico). Lo que no sólo afecta a los productores, sino a la sociedad en general (para leer más al respecto ir a Producción e importación de maíz en México [en línea], disponible en: <http://foroendefensadelmaiz.galeon.com/productos365415.html>).

Este tema también es abordado en la pieza *Vida/Muerte*. Se trata de un diptico, que al igual que *Roundup*, se compone de comales intervenidos con cal. En uno se lee la palabra semilla y en otro la palabra estéril. Paradoja que aborda la absurda existencia de los transgénicos, donde la esencia de la semilla, como elemento generador de vida, queda anulada.

también es la suya porque lo afecta. De ahí su potencial para generar nuevas relaciones, otras maneras de ver y entender el mundo.

Esta pieza es capaz de relacionar momentos de la existencia del espectador con la experiencia colectiva, la memoria y las preocupaciones actuales. Cuando el público la observa se enfrenta a su propia intimidad, a escenas que casi todos hemos experimentado. Trae a la mente imágenes que tienen que ver con la familia, el alimento, lo materno, el hogar, el campo, el paisaje. Todo esto proviene de mi propia experiencia, pero también del diálogo que establecí en 2007 con personas directamente ligadas a la siembra del maíz y que me llevó, un año después, a abordar el tema. Experiencia que se entrecruza con la del espectador para hablarle de sí mismo.

*Roundup* logra algo que los medios de comunicación no hacen, transportar al espectador a un mundo poético y preciso, donde él puede ver su propia vida con sus problemas. Llevándolo, con un discurso persuasivo, hacia una reflexión que abordada de otra manera sería estéril, académico y objetivado.<sup>63</sup>

*Vitrina* [figs. 20, 21, 22, 23, 24 y 25] es otro buen ejemplo de cómo el artista produce partiendo de su propia experiencia.

Se trata de una instalación a muro conformada por varios elementos: un trazo en vinil autoadherible, tres repisas y diversos objetos dispuestos en ellas –*McTríos*, cajitas de comida china, vasos para refresco. Reproducciones cerámicas de empaques desechables, que lejos de ser convertidos en basura se atesoran en una vitrina.

La vitrina tiene para mí un lugar especial en la memoria. Me conecta

---

63. Dar a un asunto o a una idea un carácter objetivo o imparcial prescindiendo de las consideraciones personales o subjetivas.



Fig. 20. Gómez, Ana. *Vitrina* [instalación]. Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán. Imagen del archivo personal de la artista.



Figs. 21, 22, 23, 24 y 25. Gómez, Ana. *Vitrina* [detalles: Combo 1, Combo 2, Combo 3, Vaso con flor y Cajita china]. Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán. Fotos: Luis Tierrasnegras. Imágenes del archivo personal de la artista.



con la casa de la abuela materna, donde la familia se reunía alrededor de la mesa para celebrar algún acontecimiento o simplemente para platicar. Ni siquiera en los días de festejo mi abuela sacó de su vitrina los tesoros que aún guarda en ella. Sólo era posible contemplar desde afuera un juego de té inglés, algunos *bowls* chinos, copas delicadamente decoradas, platos con brillos de oro y escenas de la vida de otros tiempos.

Ese mueble ha sido testigo de innumerables sucesos familiares y actualmente su presencia solemne permanece intacta, al igual que su contenido.

Y es que en otros tiempos, la vajilla guardaba un lugar especial en el menaje familiar. Era símbolo de buen gusto y riqueza. Se heredaba

de generación en generación y se guardaba en la vitrina, en espera de la “ocasión especial” que ameritara su uso.

Hoy, sin embargo, el desechable desplaza poco a poco a la vajilla. Abundan en las fiestas. Y ante este hecho contundente yo me pregunto: ¿qué podemos guardar ahora en una vitrina?

*Vitrina*, es una instalación que nos habla de un pasado no tan remoto aunque parezca lejano y de un presente donde la velocidad es apremiante. Es un canto a la nostalgia, un vínculo entre la causa y el efecto o la corporización de la transición de un estado al otro; es la forma del tiempo, el *saba* en el cual se materializa la vida cotidiana.<sup>64</sup>

Es una la pieza capaz de sacarle una sonrisa a quien la observa, mientras asiente con la cabeza, trayendo a su mente su propia historia y conectándola con la mía. Identificándose, asumiendo que el tiempo cambia cada vez más aceleradamente y reflexionando, tal vez, en qué ha dejado atrás.

Esta instalación surgió en un segundo momento de producción. Cuando ya había materializado diversos elementos que para mí eran cruciales por su carga simbólica. Me encontré de pronto rodeada de bellos empaques de porcelana, primorosamente decorados y no pude evitar crear mi propia vitrina. Una vitrina contemporánea y absurda en un mundo donde el mercado se expande continuamente bajo la premisa de “útese y tírese”.

---

64. “Se considera que el tiempo ayuda, *per se*, a revelar la esencia de las cosas. Por lo mismo los japoneses encuentran un encanto particular en las huellas dejadas por el tiempo: los atrae el tono oscurecido de un árbol, la rugosidad de una piedra, o aun la desastrosa apariencia de una ilustración cuyos bordes han sido manoseados por un gran número de personas. A todos estos signos del paso del tiempo les dan el nombre de *saba*, que literalmente significa “herrumbre”. *Saba*, pues, es la herrumbre natural, el encanto de lo envejecido, el sello del tiempo” (Nota periodística sobre Japón del soviético Ovchinnikov, citada en Tarkovski, 1993, p. 61).

## El artista informador

Cuando el artista toma este rol, no se centra sólo en la experiencia sino en la reelaboración de ella, es decir, en reunir toda la información posible sobre algo específico, con el fin de hacerla accesible a otros y llamar la atención del espectador. El artista informador busca persuadir, por lo que hace una selección consciente de lo que quiere comunicar.

Considerando lo anterior podría decir que la serie de instalaciones que conforman el cuerpo de la obra agrupado bajo el nombre de *Desechables*, fueron concebidas y producidas buscando llamar la atención del espectador hacia un tema: la industrialización y el consumo de alimentos. Alude a la ironía.

Lo que me sitúa, sin lugar a dudas, en el papel del artista informador.

México está en una etapa de desarrollo y cambios socioculturales acelerados, en gran medida debido a su incorporación en la economía internacional. Lo que ha ocasionado que en las últimas décadas la población mexicana haya modificado su cultura alimentaria.<sup>65</sup> Esto se debe a factores como la urbanización ligada al éxodo de la población rural, la modificación del tiempo y lugar de trabajo, la difusión de modelos alimenticios a través de la publicidad –las cadenas de *fast food* (comida rápida) como McDonald's y los productores de refrescos–, la disminución del nivel de vida y la tecnología aplicada a la producción agrícola. Hoy en día, los gigantes de la producción de alimentos y semillas ejercen el poder de decidir e influir sobre los patrones alimenticios de pueblos completos. Esto ocasiona que la dieta se vuelva homogenia, las tradiciones pierdan terreno y se

65. Los hábitos alimentarios de una sociedad, incluyendo preferencias y aversiones, prácticas en torno a la adquisición, distribución, preparación y consumo, es lo que llamamos cultura alimentaria.

someta a los pueblos a los caprichos del mercado internacional.

Farb & Armelagos (1980) afirman que la cultura de una sociedad se transmite a los hijos durante la comida en familia, “en un contexto en el que se desarrollan las individualidades, se forman las obligaciones con relación al parentesco y dónde se refuerzan las costumbres de grupo”.

*Banquete*, *Mundo feliz* y *Maruchan* son tres instalaciones que nos recuerdan, en mayor o menor grado, que la alimentación es producto de las relaciones sociales y a su vez produce relaciones sociales: deviene de una forma de producción, de la relación con el entorno, de la tecnología, de la economía, etcétera.

Para ejemplificar esto quiero comenzar hablando de una de las piezas clave: *Banquete* [figs. 26, 27 y 28], que ya desde el nombre trae a la memoria escenas de convivencia y de festín culinario.

Cuando se montó por primera vez esta pieza, en marzo de 2009 en la Galería Medellín 174, la sala que le asignamos las curadoras y yo – espacio que antes fuera el comedor de ese predio que hoy es galería– vino a complementarla de una forma radical.

Y así, al visitar la intalación el espectador se encontraba dentro de un contexto familiar y hogareño, el comedor de una casa, donde veía la mesa dispuesta para doce personas. Sin embargo al recorrerla se percataba de la sutil sustitución de la vajilla convencional por un conjunto de elementos que evocan los empaques desechables de cierto tipo de comida rápida, los cuales están reproducidos en cerámica.

Enfrentándose a la superposición entre el pasado y el presente, lo



Fig. 26. Gómez, Ana. *Banquete* [Instalación]. Galería Medellín 174. Imagen del archivo personal de la artista.

privado y lo público, lo perdurable y lo desechable, y lo tradicional y lo contemporáneo. Lo que transforma a la pieza en una construcción poética y simbólica que nos deja percibir más de lo que podemos ver y nos informa sobre el estado de las cosas.

*Banquete* evidencia que, con el paso del tiempo, el comedor ha perdido su carácter de núcleo en los espacios familiares. Ahora, la comida como evento se ha desplazado a lugares cercanos al trabajo, a los centros de consumo y a tiempos limitados por una productividad obsesiva, donde los rituales del *fast food* –menos costumbristas pero igualmente estandarizados– desdibujan el cuadro hogareño.

Y por otro lado pone de manifiesto lo complejo del concepto de identidad, mostrándonos elementos simbólicos y emblemáticos de







Figs. 27 y 28. Gómez, Ana. *Banquete* [Detalles]. Galería Medellín 174. Imagen del archivo personal de la artista.

diversas culturas perfectamente integrados.

No es casual que haya elegido el empaque característico de las cadenas de hamburguesas estadounidenses, para reproducirlo en cerámica y decorarlo al estilo tradicional de la talavera poblana, que a su vez es una herencia que proviene de la época de la colonia. Abarcando bajo una sóla mirada el panorama completo y resumido de lo que somos, fuimos y queremos ser.

*Banquete* hace evidente –sin caer en lamentaciones– que la adquisición pasa por un proceso de adaptación. Sugiriendo, de manera lúdica y nostálgica, que transformación y oportunidad son sinónimos.

Otras dos instalaciones que bordan sobre lo mismo son *Mundo feliz* y *Maruchan*.

Los objetos seleccionados para generar cada una de las piezas representan, en sí mismos, a la sociedad de consumo, su multiplicación y su estandarización.

*Mundo feliz* [figs. 29 y 30] está formada por un conjunto de reproducciones en cerámica de la *Cajita Feliz* de McDonald's.

La manera en que la instalación está dispuesta –una cajita perfecta y blanca situada al lado de otra exactamente perfecta y blanca, a lado de una más y de otras tantas igualmente perfectas y blancas– nos habla de serialidad, estandarización y “control de calidad”, o de control a secas, diría yo. Y en algo me recuerda también a las casa de interés social y toda esa problemática de la urbanización/“modernización” de las ciudades.





Figs. 29 y 30. Gómez, Ana. *Mundo feliz* [instalación]. Fotos: Luis Tierrasnegras. Imágenes del archivo personal de la artista.



Figs. 31. Gómez, Ana. *Maruchan* [instalación]. Foto: Luis Tierrasnegras. Imagen del archivo personal de la artista.

Nos hace ver el mundo en el que vivimos y al que, desgraciadamente, seguimos aspirando.

En *Maruchan* [fig. 31] cuarenta reproducciones, hechas en cerámica de alta temperatura y decoradas con barniz de oro, se apilan una sobre otra, emulando la disposición típica de este artículo en el punto de venta.

*Maruchan* es un retrato de nuestra vida cotidiana, sobre todo si tomamos en cuenta que en México se consumen, diariamente, cuatro millones de estas sopas.<sup>66</sup>

Lo que vale la pena analizar en el consumo de *Maruchan*, y que trata de evidenciar la pieza, es el desplazamiento de este artículo de bien intercambiable a bien simbólico. Y lo hace renovando el valor de cada objeto –no olvidemos que el consumo se hace de fetiches para subsistir. Objetos que son, en sí mismos, posibilidades de lo que se ha perdido y de lo que se adquirió.

En las piezas descritas anteriormente es claro que se ha seleccionado previamente la información a comunicar y puede identificarse la clara intención de llamar la atención del espectador sobre algo.

Mi intención es profundizar en la manera en que el arte puede, a través de propuestas como *Desechables* –que se apropia de elementos y objetos de la vida cotidiana para mostrárnoslos en su complejidad simbólica, cultural y poética–, resistir a la influencia homogeneizante de la globalización y el consumo.

La obra reunida en *Desechables* es, en todos sentidos, una

---

66. Datos publicados en la revista *Día Siete* y mencionados en la evaluación que la Procuraduría del Consumidor (PROFECO) hace de la sopa *Maruchan*. Disponible en: <http://www.scribd.com/doc/338337/EVALUACION-DE-LA-SOPA-MARUCHAN>

consecuencia. De haber decidido trabajar con la cerámica como soporte para hacernos recordar su presencia cotidiana y olvidar su fragilidad. De una preocupación real y apremiante por contribuir a una arqueología del intercambio social y cultural contemporáneo. De creer que al compartir una visión personal se puede provocar, ya sea complicidad, rechazo, reflexión o muchas reacciones más salvo, eso espero, la apatía.

### **El artista como analista**

De acuerdo con Lacy, la posición de analista provoca que el trabajo del artista a menudo tenga un énfasis sobre el texto verbal en la obra, más que en una supuesta belleza o en la representación visual de las ideas. “Su análisis asume un carácter estético desde la coherencia de ideas o desde su relación con las imágenes visuales, en lugar de expresarlo a través de las imágenes como tales” (Blanco, et. al., 2001: 34-35).

La diferencia entre este tipo de artista y los dos primeros es que ellos dependen de capacidades intuitivas, receptivas, experimentadoras y observadoras, mientras que el primero tiende a asumir habilidades que normalmente están más relacionadas con otras áreas de las ciencias sociales, la filosofía o el periodismo de investigación.

Basta revisar el trabajo de Jenny Holzer para entender cómo trabaja el artista analista. Ella utiliza la palabra como instrumento. Escribe textos que son proyectados o transmitidos en espacios públicos: la calle, las paredes de los edificios, cuerpos de agua, carteles publicitarios, anuncios electrónicos.

A finales de los setenta comenzó a trabajar con textos (aforismos o

afirmaciones grotescas sobre las condiciones sociales, la política , la vida cotidiana, la violencia y la sexualidad), que colocaba en las cabinas telefónicas de la ciudad de Nueva York. En ese entonces no realizaba su trabajo para los espacios de arte e incluso consideraba su actividad como parte de la tradición de la propaganda política. En 1982 colocó mensajes sobre una pantalla electrónica que cambiaba constantemente en Times Square, también en Nueva York [fig. 32]. Para esta pieza eligió varias afirmaciones de la serie *Truisms* (Verdades), que aparecían una detrás de otra –siendo la más famosa *Protect me from what I want* (Protégeme de lo que deseo)– presentando al tiempo tesis y antítesis que incrementaban la intensidad de la provocación.

Esta pieza es un claro ejemplo de cómo en la obra de Holzer la palabra

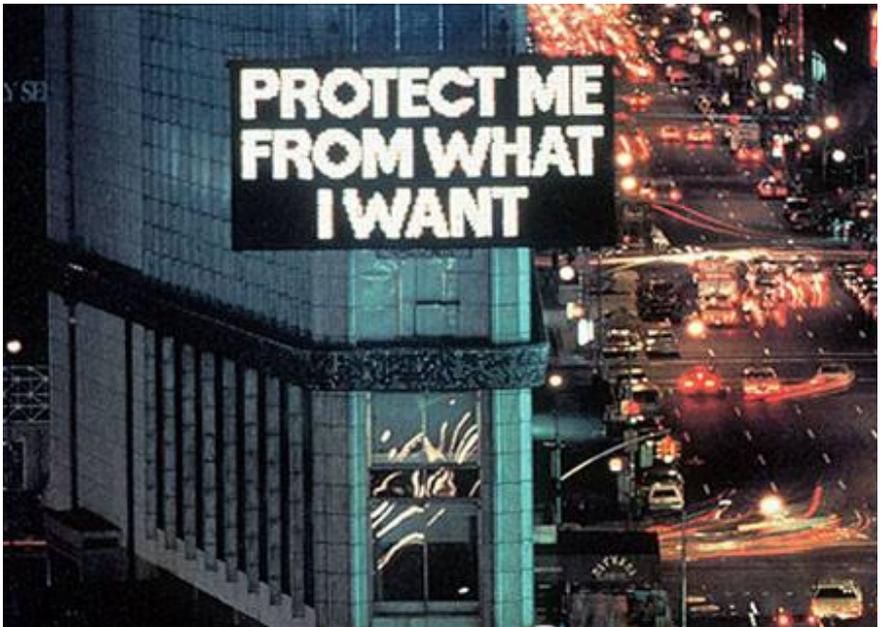


Fig. 32. Holzer, Jenny (1982). *Truisms* [intervención]. Times Square, N.Y. Imagen recuperada de: <http://www.marato.com/interferencia/PAGS/2005/PROGRAMACION.htm>

adquiere nuevos significados, el texto es revalorado y replanteado como un elemento estético, discursivo y político.

Personalmente utilicé este recurso en dos piezas de una serie que llamé *Hábitos alimenticios* [figs. 33 y 34]. Donde me valgo de diferentes datos duros, obtenidos principalmente de notas periodísticas, y del plato como soporte, para evidenciar y cuestionar la adquisición o implementación de nuevos hábitos de consumo.

### El artista activista



Fig. 33. Gómez, Ana (2009). S/t de la serie *Hábitos alimenticios* [La televisión abierta transmite 39 anuncio por hora, dirigidos a niños, de los cuales 17 son de alimentos no recomendables]. Galería Medellín 174, México, D.F. Imagen del archivo de la artista.

Fig. 34. Gómez, Ana (2009). S/t de la serie *Hábitos alimenticios* [El comercio de alimentos procesados es un negocio de 3.5 billones de dólares al año]. Galería Medellín 174, México, D.F. Foto: Luis Tierrasnegras. Imagen del archivo de la artista.

Lacy propone que el activismo es el siguiente paso al que nos lleva el análisis. Cuando la práctica artística se contextualiza local, regional o nacionalmente y se hace partícipe a la comunidad estamos hablando de arte activista, ya que el artista se convierte en catalizador para el cambio.

Este tipo de artista se opone, en todos sentidos, a la idea del individuo creador aislado. Las capacidades de las que se vale no se asocian normalmente con la práctica artística, ya que “debe aprender tácticas completamente nuevas: cómo colaborar, cómo desarrollar públicos específicos y de múltiples estratos, cómo cruzar hacia otras disciplinas, cómo elegir emplazamientos que resuenen con un significado público y cómo codificar el simbolismo visual y el proceso a gente no educada en el arte” (Blanco, 2001: 35).

Un claro ejemplo es el proyecto *If you lived here...* (Si vivieras aquí...) de Martha Rosler [fig. 35], que pretendía hacer del espacio artístico un ámbito de discusión sobre las condiciones de vida de las personas sin hogar en Manhattan.

Si bien es cierto que los artistas han sido siempre foco de organización y movilización de vida social y que la ciudad es su hábitat por antonomasia, ¿cómo responden ellos ante los problemas de la vida ciudadana y ante la carencia de vivienda en que están inmersos, si dejamos a un lado su participación en proyectos patrocinados por las mismas inmobiliarias? Éstas fueron las cuestiones que dieron forma al proyecto de Martha Rosler.

En él, implicó no sólo a artistas y realizadores de cine y video, también a arquitectos, activistas, artistas callejeros y gente sin techo, acentuando así los aspectos comunicativos y activistas.



Fig. 35. Rosler, Martha (1990). *Housing is a human right* [intervención-acción]. Times Square, Nueva York. Imagen recuperada de: <http://themainlander.com/2011/05/25/city%E2%80%99s-fake-policy-hides-disappearing-housing-at-the-colonial-and-seaview-hotels-2/>.

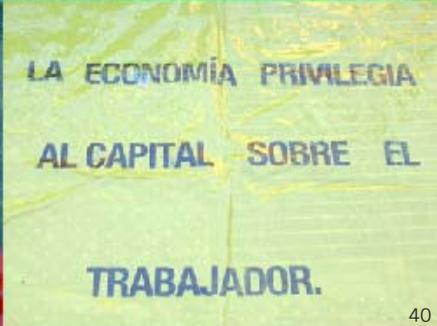
Desde mi perspectiva, ésto es lo más interesante del rol del artista activista, su capacidad para coordinar e invitar a diversos actores sociales, ya sea pertenecientes o no al mundo del arte.

Yo he participado en diversas acciones en espacio público, como miembro del Colectivo 2.50, donde además de accionar en un lugar específico, inspirados en problemáticas locales, se ha trabajado desde la comunidad y con la comunidad pues, mediante un proceso de diálogo y reflexión, es ella quién propone sobre qué le interesa hablar y el colectivo sólo funge como catalizador para que eso suceda. No profundizaré en estos proyectos, porque difieren de la temática de *Desechables*. Sin embargo quiero mencionar a Anatomía, proyecto realizado durante el mes de noviembre de 2008, por tratarse un ejemplo claro de como se volvió complejo un simple ejercicio de

intervención espacial.

Cuando Eloy Tarcisio nos propuso intervenir su estudio, ubicado en un edificio emblemático de la calle Primo Verdad del Centro Histórico de la Ciudad de México, decidimos que era importante que nuestra acción no fuera algo que se construye a priori, sino el resultado de un proceso de sensibilización y entendimiento del lugar. Fue así que, después de semanas de vivir ahí, dialogar y convivir con los vecinos e investigar la historia y el contexto del edificio, surgió la idea de que este espacio es algo tan complejo como el cuerpo humano. Encontramos que es un organismo vivo y en transformación constante, compuesto por tres espacio-relacionales que se superponen entre sí: el exterior –que tiene que ver con la dinámica comercial del barrio (presente desde tiempos prehispánicos)–; el interior y público –donde áreas comunes del edificio, e incluso algunos departamentos convertidos en locales, ahí es donde fueron a parar algunos de los ambulantes que fueron desalojados de la vía pública–; y por último, el íntimo y privado, compuesto por algunos departamentos que aún cumplen su función habitacional.

Decidimos entonces realizar diversas acciones que hablaran de esta abigarrada amalgama entre lo público y lo privado, lo comercial y lo habitable, lo legal y lo clandestino. Acciones que se ejecutaron en los tres espacios citados anteriormente. Quiero centrar mi atención en la acción performativa realizada para hablar del afuera. No fue casual que se realizara a un año de que los ambulantes fueron desalojados y a principios de noviembre (fechas que hacen referencia al día de muertos, pero que a su vez hablan de la vida como ciclo donde todo lo que perece renace).



Figs. 36, 37, 38, 39 y 40. Colectivo 2.50 (2008). *Anatomía* [intervención-acción]. Calles del Centro Histórico de la Ciudad de México. Imágenes de los archivos del Colectivo.

Para llevarla a cabo realizamos una serie de plásticos intervenidos con frases y datos duros sobre desempleo, salario mínimo, piratería, distribución de riqueza, etc [figs. 36, 37, 38, 39 y 40]. Decidimos usar este soporte para hacer referencia a la manera en que los ambulantes colocan sus mercancías. La acción consistió en extender los plásticos en el piso, dejarlos a la vista aproximadamente una hora y posteriormente cambiar el emplazamiento y repetir la acción. En total estuvimos 8 horas accionando en diversas calles del centro histórico, en consecuencia la pieza fue mostrada a espectadores distintos.

La intención no era cuestionar que las calles fueran devueltas al peatón, sino evidenciar que con sacar a los ambulantes no se soluciona de fondo la problemática. No es que la gente decida arbitrariamente ser comerciante informal, irse de mojado o vender piratería, sino que esto es consecuencia de la injusticia social y la falta de oportunidades reales de desarrollo, educación y trabajo que millones de personas en el país padecen.

Es verdad que esta pieza no tubo un impacto político real, en parte porque el arte activista funciona a largo plazo aunque en un principio se origine en una situación de urgencia.

Pero lo realmente importante y motivador de este tipo de prácticas es que aunque que no pueden cambiar sustancialmente las cosas de manera inmediata, a la larga sí pueden ayudar, a dotar a una comunidad o grupo social de un sistema efectivo de autorrepresentación y autoexpresión en el espacio público.

Y si como dice Bourriaud, de acuerdo a Marx, “La realidad no es otra cosa que el resultado transitorio de lo que hacemos juntos”,

entonces es importante que se ventilen estas problemáticas, y nadie, inclusive el arte, están fuera de ellas.

Baste recordar que el sentido de una obra no es un hecho autoritario, sino el resultado de la interacción entre el artista y “el que mira”. Y en el arte actual, “el que mira” no sólo contempla, debe trabajar para comprender el sentido de objetos cada vez más volátiles, livianos e imposibles de delimitar. Por lo tanto, “no sentir nada” es el resultado de no haber trabajado lo suficiente.

Lo que quiero decir es que un arte que busca incidir en otras esferas de la vida se contruye no sólo desde el artista y el mundo del arte, sino con el público e incluso involucrando al mundo social.

Ya que si “todo efecto de poder va acompañado de una producción de saber y viceversa” (Alonso, 2006), en las expresiones artísticas y culturales –donde se instrumentan nuevas formas de ver, mostrar, decir, escuchar, simbolizar, significar, nombrar– se despliegan también efectos poéticos, políticos y estéticos.

# CONCLUSIÓN

*[...] la función simbólica del arte contemporáneo “resistente” no es ser propositivo, transformar la visión del mundo o el mundo mismo, sino interferir en las representaciones hegemónicas, recuperar las historias no narradas, restituir las memorias relegadas, revelar fricciones en el terreno de lo social, etc.*  
López Cuenca

Quiero cerrar recordando la distinción que Alberto López Cuenca hace entre las prácticas de resistencia: llama a unas “formas blandas” y a otras “formas de lucha tradicionales”. Con el primer término hace referencia a manifestaciones un tanto inasibles, de un trabajo discreto que echa mano de una diseminación erosionante e irritante. Mientras que con el segundo agrupa al arte que funciona como artefacto político de propaganda, de colisión frontal y binaria, que hace de su obra un vehículo de acción o de pedagogía política.

Aunque la nominación de “formas blandas” de resistencia pudiera parecer peyorativa, es la que está más acorde con mi hipótesis de que hoy lo político en el arte es abordado desde lo discursivo y no, necesariamente, mediante la confrontación directa.

En este sentido, puedo afirmar que el arte de resistencia debe ser capaz de introducir fracturas en el sistema, evidenciando la estructura bajo la cual está regida la sociedad.

El tiempo del arte crítico, como lo concebíamos en el siglo pasado,

ha quedado atrás en favor de un arte que mantiene una relación distinta con la realidad.

No está de más, hablando de la relación entre arte y realidad, hacer una breve reflexión histórica sobre la función social del arte para comprender cuál es su situación actual.

El sociólogo Pierre Bourdieu apunta que, desde la Edad Media y hasta nuestros días, las prácticas artísticas se han caracterizado por un proceso para alcanzar su autonomía, en el que el artista se libera de la tutela eclesiástica y aristocrática en favor de una mayor independencia no sólo temática, sino formal y política. Esto es posible en la medida en que se produce la división del trabajo y la constitución de un cuerpo de artistas profesionales. Sin embargo, la autonomía del arte no trajo consigo la independencia económica, lo que ocasionó que, aun en el marco de la “industria cultural” actual, las creaciones artísticas aparezcan con una doble faz: como objetos simbólicos y como mercancías.

En gran parte del siglo XX, el papel simbólico del arte fue transgredir los modos de representación, su definición y su función. Bajo esta visión, el arte moderno se concibe como un arte propositivo, es decir, con una propuesta de transformación, de cambio de los modos de ver o vivir. Después de la Segunda Guerra Mundial, con el surgimiento de la sociedad posindustrial, y más tarde de la posmodernidad, se comienza a atribuirle otro papel al arte.

En la sociedad posindustrial –caracterizada por el paso de la producción de bienes materiales al de las nuevas tecnologías, los medios de comunicación y el sector de servicios– es donde se arraiga la posmodernidad, enmarcada por un nuevo modo de

producción más etéreo, imprevisible y especulador. Contexto socioeconómico que permitió que se implantaran los canales por los que, inexcusablemente, se distribuiría el arte, desde entonces hasta nuestros días. Así, desde finales de los años sesenta y comienzos de la década de los ochenta el arte se convierte en un bien de consumo, y las galerías y museos se institucionalizan como los ámbitos ineludibles de presentación y difusión de las artes.

Dicha transformación es crucial: marca un nuevo comportamiento en la producción, distribución y consumo del arte;<sup>67</sup> el cual debe enfrentarse a nuevos límites, no únicamente formales, simbólicos o estéticos, sino también económicos y políticos.

Hoy, debido a las complejas relaciones que se entretajan entre lo real y lo virtual a través de los *massmedia*, la cultura como elemento crítico y liberador corre el riesgo de transformarse en un producto listo para ser consumido; la resistencia puede acabar convirtiéndose en pura mercancía, como advirtió la Internacional Situacionista<sup>68</sup> cuando Guy Debord denunció, hacia 1967, la capacidad del poder de transformar la experiencia en espectáculo.

La pregunta obligada es ¿hasta qué punto es posible desestructurar los modelos actuando dentro de las ineludibles estructuras de poder?

---

67. Entendamos aquí la palabra consumo de una forma amplia que abarca la manera en que se entiende, valora, legítima, exhibe, distribuye, vende y compra el arte.

68. La Internacional Situacionista surge en 1957 al norte de Italia, en Cossio d'Arrosica con la unión del Movimiento para una Bauhaus Imaginista y la Internacional Letrista. Ambos movimientos tienen sus orígenes en el grupo COBRA y el Movimiento Surrealista Internacional.

Dentro de sus propuestas se encuentran la de urbanismo unitario (creación integrada de la ciudad), la psicogeografía (efectos que el entorno produce en las emociones y el comportamiento de los individuos), el juego como una actividad libre y creativa, la *dérive* (deriva) y el *détournement* (desvío o cambio sistemático). Guy Debord, pieza clave del movimiento, publicó en 1967 *La société du spectacle*. Esta obra teórica, sin pretensiones artísticas, publicada en el marco de la Europa reconstruida –donde había un debate en torno al consumo y la burguesía– se basa en los escritos filosóficos de Hegel y en los tropos polémicos del joven Marx. Aunque no me ocuparé de ella en este ensayo es necesario mencionar la importancia de la crítica que hace Debord a la sociedad de consumo y del espectáculo.

En otras palabras, ¿cómo ejercer la resistencia a la cultura desde la cultura? Antes de responder a este planteamiento es imprescindible tener en cuenta la imposibilidad de crear modelos de resistencia. Primero, debido a que su fin consiste precisamente en combatir rígidos modelos de pensamiento que, de tan arraigados, circulan constante y profundamente por nuestro entendimiento de manera latente e inconsciente. Y, segundo, porque la resistencia sólo tiene sentido desde lo contingente y es irrepetible como fórmula en tanto que se valida circunstancialmente, en el aquí y el ahora. Tan pronto como se estructura, formaliza o simplemente se propaga como alternativa, deja de ser resistencia para convertirse en un instrumento que acaba por reforzar las formas del pensamiento dominante.

Al comprender esta circunstancia, y volviendo a la pregunta anterior, es necesario revisar diferentes visiones respecto de las estrategias que debe seguir el arte para hacer frente a la paradoja de una sociedad cuyas diferentes instituciones, públicas y privadas, absorben la crítica a fuerza de repetición, banalizándola en la oleada de imágenes e informaciones o desviándola en beneficio propio bajo los mecanismos de la comunicación.

Partiendo de la premisa de que “toda intervención en el medio social, sea cual sea la forma de mediación que se elija, es de facto una práctica que tiene potencialmente efectos políticos” (Banco, et. al.: 12), yo me valgo de la instalación para hablar de algo tan cotidiano como la adquisición de hábitos de consumo alimenticios que encierran a su vez contradicciones.

Me interesa la instalación porque depende de la espacialidad y la contextualidad, que cada vez se hacen más complejas y

multidimensionales; porque parte de una comprensión expandida del espacio, el surgimiento de la idea de lugar,<sup>69</sup> el contexto o el *site specific* y la noción de comunidad o de lo público; por estar relacionada con el legado de cierto arte conceptual, el *performance* y las prácticas feministas y sus múltiples desarrollos; y porque vuelve la mirada hacia el receptor a quien hace partícipe de la obra.

Sin embargo esta inclusión de los públicos es más que búsqueda de eficacia en la recepción, control de la resistencia o legitimación de una empresa o un Estado mediante *marketing-cultural*. Implica una reflexión sobre la actividad de los destinatarios de las acciones artísticas. Conduce a las interacciones sociales en un tiempo en que cualquiera puede generar y difundir imágenes en su cámara, su teléfono móvil y subirlas en *Youtube*. Lleva a repensar qué entender por espacio y circuito público, cómo se forman comunidades interpretativas y creadoras, otros modos de establecer pactos no sólo de lectura, sino de comprensión, sensibilidad y acción (García Canclini, 2009: 21).

Complementando lo anterior, y para justificar por qué la mayoría de las piezas de la serie *Desechables* fueron pensadas para mostrarse en espacios cerrados, podemos hablar de la recuperación del museo, como espacio de resistencia y crítica. Esta práctica, que no es nueva, adquiere otra dimensión cuando se concibe este espacio como el lugar donde es posible tomar distancia del presente y compararlo con otras eras históricas. En este sentido, el museo es irremplazable porque es particularmente adecuado para el análisis crítico y

69. Según Lucy Lippard, se relaciona con actitudes antihistóricas de la sociedad actual (década de los noventa) y su escasa o nula vinculación con las problemáticas sociales, con la necesidad de levantar la voz y ligar la política y los asuntos sociales. Lippard conecta el concepto de cultura al de lugar, en el sentido de emplazamiento social con contenido humano, y desde ahí plantea la necesidad de un arte comprometido con los lugares sobre la base de la particularidad humana de los mismos, su contenido cultural y social y sus dimensiones políticas, económicas, psicológicas, prácticas, sociales, etc. (Blanco, et al. (ed): 2001).

el cuestionamiento de todo el *zeitgeist*<sup>70</sup> causado por los medios (Michaud, 2004).

Esto se da tras comprender que la expansión del arte fuera de su campo, la democratización de las relaciones sociales y la reutilización económica, política o mediática de los trabajos artísticos han llevado a artistas y espectadores a vivir en zonas de intersección.

La innovación de los creadores interactúa con la comprensión e incompreensión de los públicos, con los rechazos o los intentos institucionales de asimilarlos (García Canclini, 2009: 24).

La resistencia siempre se refiere a un momento y a un lugar específico, donde las prácticas artísticas definen o intervienen “espacios” críticamente, entendidos éstos como las estructuras físicas, temporales, políticas, culturales y formales en las que dichos trabajos se manifiestan (Ostrander, 2009). Esta visión, más que contraponerse a la de críticos como Lucy Lippard o Nina Felshin que abogan por un arte crítico fuera de la “institución”, viene a complementarla al entender el ejercicio crítico como un quehacer que debe ejercerse desde cualquier frente, sobre todo cuando la distinción entre fuera y dentro o entre público y privado se desvanecen.

La mayoría de los artistas que realizan este tipo de trabajo citan aspectos del capitalismo global como cuestiones que deben impugnarse; especialmente su consolidación y control sobre la distribución de la información, el efecto paralizante de los medios masivos sobre el público y la forma continua en la que el capitalismo

70. Expresión en alemán que significa “el espíritu (*geist*) del tiempo (*zeit*)”. Muestra el clima intelectual y cultural de una era. Se refiere a los caracteres distintivos de las personas que se extienden en una o más generaciones posteriores que, a pesar de las diferencias de edad y el entorno socioeconómico, una visión global prevalece para ese particular período de la progresión sociocultural.

y los medios absorben la diferencia, haciendo que el disenter sea algo cada vez más difícil de promover. Plantean la necesidad de reactivar los actos individuales y hablan específicamente sobre la validación de acciones subjetivas e informadas, como gestos en contra de la homogeneización en las esferas de la cultura, la política y la teoría (Ostrander, 2009). Y es justo esto lo que pretendo con la serie Desechables, crear una poética de la resistencia cotidiana. Con cada una de las piezas se tocan problemáticas complejas de una forma sencilla y hasta cierto punto familiar. Los objetos nos permiten reconocernos y reconocer en ellos a nuestra sociedad. Una mirada superficial podría decir, con razón, que critican el consumo. Sin embargo, ésta es sólo una de las problemáticas que abarcan. Al analizarlos detenidamente encontramos que entre ellos se devela la compleja manera en que está estructurado el poder y todo lo que eso conlleva.

Es un hecho que al arte contemporáneo le corresponde lanzar preguntas, no encontrar respuestas. Es en la generación del conflicto donde radica su poder de resistencia, cuestionamiento y crítica. Como expresa Teresa Margolles en una entrevista tras su participación en la 53a. Bienal de Venecia: “Estoy solamente invitando a una reflexión. Yo no tengo la solución [...] Claro, hay una reacción [en el espectador que visite, vea o lea sobre la exposición]. Esas muertes nos conciernen a todos, porque el narcotráfico es un círculo vicioso formado por quien consume, quien paga, quien da. Y yo me pregunto qué podemos hacer para romperlo, qué podemos ofrecer como alternativa”. Lo que concuerda con la visión de Thomas Hirschhorn, quien dice que el arte tiene la capacidad de construir un espacio mental distinto.

Así, el arte de nuestros días se define por ofrecerse a la sociedad como un dispositivo de autoconocimiento (Medina, 2009).

*Lo que cuenta en adelante [dice Michaud, 2004], no es ya la mirada que el arte dirige a la realidad o a la sociedad, sino el arte que repercute en el funcionamiento social, siguiendo los mismos principios de funcionamiento y utilizando las mismas tecnologías. He ahí por qué, efectivamente, ya no puede haber arte crítico ni distanciado, visionario, sino solamente modos de proceder que, de entrada, son recuperados [...] En lo sucesivo, todos estamos atrapados en ese círculo de reflexión, ese círculo reflejante.*

No se trata de llegar nuevamente a un consenso. Quizá lo que ha despertado más polémica y desconcierto, entre cierto sector intelectual y crítico, tiene que ver con que la redefinición de las relaciones entre lo político y el arte ya no se plantean a favor o en contra de alguien o algo y, en ciertos casos, se valen de los mismos mecanismos de circulación y promoción que cuestionan, lo que en ocasiones es visto como oportunismo. Esto, desde luego, es resultado de la complejidad no sólo de las fuerzas de poder, sino de las de resistencia. En otras palabras, el horizonte crítico del arte se ha vuelto “implosivo” y se manifiesta desde el interior mismo del campo cultural, tomando el lenguaje como nuevo escenario de confrontación. Se ha redimensionado la manera en que lo político se manifiesta tanto en el arte como en la vida. Quizá por eso es tan difícil aprehender la naturaleza política de las producciones artísticas de los últimos años, sobre todo en aquellas que prevalece una atmósfera intimista, como en *Desechables*.

Sólo es posible distinguir algunos elementos que ya no pueden dejarse de lado al producir arte de resistencia: el contexto-espacio, el espectador o “prosumidor” y el alcance, última instancia del trabajo más allá de su realización o exhibición. Lo que coloca a la instalación, que echa mano de todos estos elementos, como un medio ideal para cuestionar y evidenciar.



# FUENTES DE CONSULTA

**Acha, Juan**, *Aproximaciones a la identidad latinoamericana*. México: Unam, 1996.

*Alcobendas / Arte en la Ciudad / Una mirada a Ilya Kabakov* [en red]. Disponible en: [http://88.84.70.170/recursos/estaticos/arte\\_en\\_la\\_ciudad/descargas/.../ilya.pdf](http://88.84.70.170/recursos/estaticos/arte_en_la_ciudad/descargas/.../ilya.pdf) [2009].

**Alonso, Rodrigo**, “Necesidad de la memoria”, en *Ejercicios de la Memoria*. Buenos Aires: MUNTREF, 2006.

**Altamirano, Carlos** (comp.), *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

**Arenas, Nelly**, “Globalización e identidad latinoamericana”, en *Fronteras e Identidades*. Costa Rica: Universidad de Costa Rica: 1998, 120-131.

*Arte de la Instalación* [en red]. Disponible en: [http://www.worldlingo.com/ma/enwiki/es/Installation\\_art/2](http://www.worldlingo.com/ma/enwiki/es/Installation_art/2) [27/08/2009].

*Arte y contexto* [en red]. Texto de sala de la exposición del mismo nombre, Puerto Rico: Berezdivin Collection espacio 1414, 2008-2009. Disponible en: <http://www.espacio1414.org/html/exhibitionsByYear.asp?year=2008> [09/01/2011].

**Augé, Marc**, *Los “no lugares”, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad* (1992). Barcelona: Geodisa,

2000 (Original en francés).

**Bal, Mieke**, “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?”, en Estudios Visuales, No. 7: *Retóricas de “La Resistencia”*. España: CENEDEAC, diciembre, 2009.

**Barañano Asención, García José Luis, Cátedra María y Devillard Marie J.** (coords.), *Diccionario de relaciones interculturales*. Madrid: Editorial Complutense, S.A., 2007.

**Blanco Paloma, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito** (ed.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

**Borja J. y Castelis, M.**, *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*. Madrid: Taurus, 1997.

**Bourriaud, Nicolás**, *Estética relacional* (2a. ed.), Cecilia Becerro y Sergio Delgado (trad.). Buenos Aires: Adreiana Hidalgo Editodial, 2008 (Original en francés).

**Bürger, Peter**, *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987.

**Calderón, Fernando**, “América Latina, identidad y tiempos mixtos o cómo tratar de pensar la modernidad sin dejar de ser indios”, en *David y Goliath*, No. 52. Buenos Aires: CLACSO.

**Caro Cocotle, Brenda J.**, “De vasos ingenuos”, en “*Si el éxito o el fracaso de este planeta dependiera de cómo soy y de o que hago, ¿cómo sería?, ¿qué haría?*”. *Richard Buckminster Fuller (1895-1983)*, texto de sala del Museo de Arte Moderno, México: agosto-septiembre 2010.

**Castán Farrero, J.M. y Aguer Hortal, M.**, *El método de producción "just-in-time" y su control mediante el "kanban"*. Madrid: CEURA (Cuadernos de Economía Aplicada), 1985.

**Castro, Jota**, "Lo que tratamos de expresar, tarde o temprano alguien tratará de entenderlo. Reloaded (texto escrito en dos tiempos)", en *Resistencia, Tercer Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo*. México: SITAC y PAC, 2004, 112-118.

**C. Morgan, Robert**, *Del Arte a la Idea. Ensayos sobre arte conceptual*. España: Akal, 2003.

**Danto, Arthur C.**, "El mundo del arte revisado", en *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva poshistórica* (1992). Madrid: Akal, 2003, 45-63. (Original en inglés).

**Debord, Guy**, "Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de organización y la acción de la tendencia situacionista internacional", en *Internacional Situacionista, textos completos de la revista Internacional Situacionista*, Vol. I. Madrid: Literatura Gris, 1999-2000.

**Deleuze, Gilles**, *Foucault*. Barcelona: Paidós Studio, 1987, 159.

\_\_\_\_\_, "Posdata sobre las sociedades de control", en Chistian Ferrer (comp.) *El lenguaje literario*, Tomo 2. Montevideo: Nordan, 1991.

**Debroise, Oliver**, "Resistencia y seducción: el caso de México", en *Resistencia, Tercer Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo*. México: SITAC y PAC, 2004, pp. 149-153.

\_\_\_\_\_, "Un posmodernismo en México", en *México en el*

arte, No. 16, primavera de 1987.

**Díaz-Obregón Cruzado, Raúl**, “Instalación” en *Arte Contemporáneo y Educación Artística: Los valores potenciales educativos de la Instalación*, Trabajo de grado, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2003.

**Farb, Peter & Armelagos George J.** *Consuming Passions: The anthropology of eating*. Hardcover, 1980.

**Fernández Arenas, José**, *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Anthropos, 1998.

**Fernández, Jorge Eduardo** (2005). *Memoria de la Posmodernidad*. Revista Criterio [en red], No. 2302. Disponible en: [http://www.revistacriterio.com.ar/cultura/memoria-de-la-postmodernidad/\[09/01/2011\]](http://www.revistacriterio.com.ar/cultura/memoria-de-la-postmodernidad/[09/01/2011]).

**Fernández-Savater, Amador, G. K.** *Chesterton: siete paradojas para acabar de una vez por todas con la posmodernidad*. España: Archipiélago, (s.f.).

**Foster, Hal** (comp.), *La posmodernidad* (trad. Jordi Fibla). Barcelona: Editorial Kairos, 1985 (Original en inglés).

\_\_\_\_\_ “El retorno a lo real”, en *El retorno a lo real. La vanguardia a fines de siglo* (1999). Madrid: Akal, 2001, pp. 129-172 (Original en inglés).

**Foucault, Michel**, “Michel Foucault, une interview: sexe, pouvoir et la politique d’identité”, en *Dits et écrits 1954-1988*. París: nrf Gallimard, 1994.

\_\_\_\_\_, *El sujeto y el poder* [en línea] Disponible en: [www.philosophia.cl/biblioteca/.../El%20sujeto%20y%20el%20poder.pdf](http://www.philosophia.cl/biblioteca/.../El%20sujeto%20y%20el%20poder.pdf) [08/08/2009].

**Freud, Sigmund**, *El yo y el Ello*. Madrid: Alianza, 1984.

**García Canal, María Inés**, “La resistencia como posibilidad, La resistencia. Entre la memoria y el olvido”, en *Resistencia, Tercer Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo*. México: SITAC y PAC, 2004, pp. 29-38.

**García Canclini, Nestor**, *Culturas híbridas*, Buenos Aires: Suramericana, 1992.

\_\_\_\_\_, “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?”, en *Estudios Visuales*, No. 7: *Retóricas de “La Resistencia”*. España: CENEDEAC, diciembre, 2009.

\_\_\_\_\_, “Identidad cultural frente a los procesos de globalización y regionalización: México, el Tratado de Libre Comercio de América del Norte”, en C. Moneta y C. Quenan (comps.): *Las reglas del juego. América Latina. Globalización y regionalismo*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.

**Grosenick, Uta** (ed.), *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Madrid: Taschen, 2002.

**Guash, Ana María**, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo al multiculturalismo* (2000). Madrid: Alianza Forma, 7a. reimp., 2006.

**Guilbaut, Sege**, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno* (1983). España: Tirant lo Blanch, 2007, (Original en inglés).

**Heidegger, Martin**, “El principio de la identidad”, en Helena Cortés y Arturo Leyte (trad.), *Identidad y diferencia*. Barcelona: Antrophos, 1990.

**Home, Stewart**, “Del Primer Congreso Mundial de Artistas Liberados a la fundación de la Internacional Situacionista”, en *El asalto a la cultura. Corrientes utópicas desde el Letrimo hasta Class War*. Bilbao: Virus, 2002.

*Instalaciones. Arte y espacio expositivo* [en red], Disponible en: <http://www.artedehoy.net/html/revista/instalaciones.html> [09/08/2009].

**Kavakov, Ilya**, *Total Instalation*, Germany: Cantz Verlag VG Bildkunst, 1995.

**Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontails**, *Diccionario de Psicoanálisis* (1967). Buenos Aires: Paidós, 9a. ed. 2007 (Original en francés).

**Larrañaga, Josú**, *Instalaciones*. España: Nerea, 2001 (Colección Arte Hoy).

**Lefebvre, H.** *Reflexiones sobre la Política del Espacio*. S.L.: 1976: 31 (cit. en texto de Javier Telles para la exposición *Los de arriba y los de abajo*, Sala de Arte Público Siqueiros, 13 de noviembre al 7 de febrero del 2010).

**Lipovetsky, Gilles**, *La era del vacío*, Barcelona: Anagrama, 7a. ed., 2002.

**López Cuenca, Alberto**, “Resistir y morir: El arte mexicano contemporáneo como espectáculo”, en *Resistencia, Tercer Simposio*

*Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo*. México: SITAC y PAC, 2004, 137-144.

**Marcaida, Elena** (comp.), *Historia Económica Mundial Contemporánea. De la Revolución Industrial a la Globalización Neoliberal*. Argentina: Ed. Dialektik, 2007.

**Marchán Fiz, Simón**, “Desenlaces: la teoría Institucional y la extensión del arte”, en *Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, No. 5, 2008, 138-157.

\_\_\_\_\_, “Epílogo de la sensibilidad ‘posmoderna’”, en *Del arte objetual al arte de concepto* (1986). Madrid: Akal, 8a. ed., 2001, 291-342.

**Medina, Cuauhtémoc**, “La resistencia y más allá”, en *Resistencia, Tercer Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo*. México: SITAC y PAC, 2004, 69-78.

**Merleau-Ponty, Maurice**, *Fenomenología de la percepción* (1945, trad. Jem Cabanes). Barcelona: Planeta-Agostini, 1985 (Original en francés, Colección: Obras maestras del pensamiento contemporáneo 26).

**Michaud, Yvez**, “Arte y política: resistencia, recuperación”, en *Resistencia, Tercer Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo*. México: SITAC y PAC, 2004, 59-68.

**Mier, Raymundo**, “El acto antropológico: la intervención como extrañeza”, en *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, Nos. 18 y 19. México: Revista del Departamento de Educación y Comunicación, DCSH, UAM – Xochimilco, junio/diciembre 2002.

**Moles, Abraham**, *El Kitsch*. El arte de la felicidad (trad. J. Lumer), Barcelona: Paidós, 1a. ed., 1990.

**Mouffe, Chantal**, *Deconstruction and Pragmatism*. Londres: Routledge, 1996.

\_\_\_\_\_, *The Democratic Paradox*. Londres: Verso Press, 2000.

**Olivera, N. Oxely, N. y Petry, M.** *Installation Art in the New Millenium*, London: Thames & Hudson Ltd, 2003.

**Ortiz Castañares, Alejandra**, periódico *La Jornada*, publicada el 13 de junio de 2009. Disponible en: [http://salonkritik.net/08-09/2009/06/por\\_la\\_violencia\\_mexico\\_es\\_un\\_1.php](http://salonkritik.net/08-09/2009/06/por_la_violencia_mexico_es_un_1.php) [2009]

**Ostrander, Tobías**, “SITAC: Espacios y estrategias de resistencia”, en *Resistencia, Tercer Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo*. México: SITAC y PAC, 2004, 119-124.

**Pantella, Guiseppe**, “La resistencia como (arte de la) diferencia”, en *Resistencia, Tercer Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo*. México: SITAC y PAC, 2004, 39-47.

**Payne, Michael** (comp.), *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

**Piore, M. y Sabel, C.**, *La segunda ruptura industrial*. Madrid: Alianza, 1990.

**Raquejo Grado, María Antonia**, “Una reflexión sobre arte y resistencia”, en *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo*, No. 1: *Sobre el suelo*. España: 2002, 27-42.

**Real Academia Española**, *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Autor, 22a. ed., 2002.

**Robertson, Roland**, “Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity”, en M. Featherstone, S. Lash y R. Robertson (eds.), *Global Modernities*. London: Sage, 1995, 25-44.

**Rosas, Ana**, *Globalización cultural y antropología* [en red], Disponible en: [www.uam-antropologia.info/alteridades/alt5-7-rosas.pdf](http://www.uam-antropologia.info/alteridades/alt5-7-rosas.pdf) [20/02/2011].

**Salvatierra, Antonio**, *Estudio de la obra de Freud “El yo y el Ello”, de 1926, investigando su conceptualización de las fobias* [en red]. Disponible en: [antonio.salvatierra.biz/ebooks/Sobre\\_las\\_fobias\\_1.pdf](http://antonio.salvatierra.biz/ebooks/Sobre_las_fobias_1.pdf) [20/02/2011].

**Sanabria, Matthew**, *Alegoría de lo desechable*. Folleto de sala para exposición *Desechables*. México: 2009.

**Sánchez Arguilés, Mónica** (26/06/2009). *La instalación, cómo y por qué. Claves y pistas para entender su desarrollo en España* [en red]. Disponible en: [http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/25543/La\\_instalacion\\_como\\_y\\_por\\_que](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/25543/La_instalacion_como_y_por_que) [09/12/2010].

**Sánchez Vásquez, Adolfo**, *Invitación a la estética* (1a. ed.), México: Debolsillo, 2007.

**Simó Mulet, Toni y Jesús Segura Cabañero**, *Instalaciones: intervenciones arquitectónicas, urbanas e institucionales* [en línea], Texto de grado, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia. Disponible en: <http://digitum.um.es/> [2009].

**Suazo, Félix**, “Para una redefinición de lo político en las prácticas de

creación contemporáneas”, en *Curare*, julio-diciembre, 2000.

**Szurmuk y Mckee Irwin** (comp.), *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos* (1a. ed.), México: Siglo XXI, 2009.

**Tedesco, Eleian**, *Instalación: la relación con el espacio* [en red], Trabajo de grado, Artes Visuales, Universidad Federal de Rio Grande do Sul, Brasil, 2004. Disponible en: [www.comum.com/elainetedesco/pdfs/instalacao.pdf](http://www.comum.com/elainetedesco/pdfs/instalacao.pdf) [07/01/2011].

**Telles, Javier**, *Los de arriba y los de abajo*. Texto no publicado presentado como ficha de sala en la exposición del mismo nombre, Sala de Arte Público Siqueiros. Mexico: 2010.

**Toledo, Manuel**, *Doris Salcedo: canto contra el recismo*. BBC Mundo.com (9 de octubre de 2007). [en red] Disponible en: [http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid\\_7035000/7035694.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_7035000/7035694.stm) [20/08/2011].

**Tomeu Vidal, Moranta y Enric Pol Urrutia**, *La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares* [en red], Trabajo de grado, Facultad de Psicología, Universidad de Barcelona, España, 2005. Disponible en: [www.raco.cat/index.php/anuariopsicologia/article/viewFile/61819/81003](http://www.raco.cat/index.php/anuariopsicologia/article/viewFile/61819/81003) [20/06/2009].

**Vásquez Rocca, Adolfo**, *Ilya Kabakov; El arte de la instalación y el palacio de los proyectos*. Revista Electrónica DU&P [en red]. Diseño Urbano y Paisaje, Volumen V, No. 15, Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje. Santiago, Chile: Universidad Central de Chile, 2008 [27/08/2009].

**Wallis, Brian** (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001, pp. 421–436.

**Wollen, Peter**, “La Internacional Situacionista. Acerca del tránsito de unos cuantos durante un periodo de tiempo bastante breve”, en *El asalto a la nevera: Reflexiones sobre la cultura del siglo XX*. Madrid: Akal, 2006.

**Xirau, Ramón**, *Introducción a la historia de la Filosofía*. México: UNAM, 10a. ed., 1987.