



Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Artes Plásticas
Posgrado en Artes Visuales

Orientación en Arte Urbano

Intervenciones Audiovisuales Dentro
del Espacio Público
Una Forma de Arte Público Crítico

Tesis que para Obtener el Grado de
Maestría en Artes Visuales

Presenta
Edén Bastida Kullick

Director de Tesis
Mtro. Luis Enrique Betancourt Santillan





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**Intervenciones
Audiovisuales Dentro
del Espacio Público**

**Una Forma de Arte
Público Crítico**

Índice

| | |
|--|----|
| *Introducción | 5 |
| *Capítulo 1 Arte Público Crítico | 10 |
| 1.1 Semblanza del Arte Público | 12 |
| 1.2 Arte Público Crítico | 16 |
| 1.3 Lugar y Emplazamiento | 19 |
| 1.4 Artisticidad | 21 |
| *Capítulo 2 El artista crítico inserto en la política | 24 |
| 2.1 El artista como trabajador | 26 |
| 2.2 División del trabajo artístico | 28 |
| 2.3 Tipos de artistas | 30 |
| 2.4 Ideario de la relación artista - comunidad | 32 |
| 2.5 Cooptación Institucional | 34 |
| *Capítulo 3 Arte Público Crítico no operado por artistas | 38 |
| LA PERFORMATIVIDAD COLECTIVA COMO ARTE PUBLICO | |
| Acción dentro de la Huelga de la Universidad de Puerto Rico | |
| 3.1 Comida para Perros: el arte público no conceptualizado como tal | 41 |
| 3.2 La ilegalidad en los procesos artísticos | 47 |
| 3.3 La espontaneidad en el surgimiento de manifestaciones artísticas | 49 |

| | |
|---|-----|
| *Capítulo 4 La Horizontalidad en el arte público. (Propuesta de operación) | 51 |
| 4.1 Proceso de organización y creación | 54 |
| 4.1.1 Ausencia de estructura interna con cargos permanentes | 56 |
| 4.1.2 Dinámica de exposición de temas | 56 |
| 4.1.3 El debate | 56 |
| 4.1.4 Democracia directa | 57 |
| 4.1.5 Asambleas | 57 |
| 4.2 Espontaneidad en el proceso organizativo | 58 |
| * Anexo: Obra Personal | 60 |
| Estrategias de proyección (Estrategias de calle) | |
| 1. Guía de proyección | 62 |
| 2. Cualidades de un francotirador de imágenes | 63 |
| 3. Artefactos que utiliza | 64 |
| 4. La Proyección: La razón de la existencia de un francotirador de imágenes | 64 |
| 5. La técnica | 66 |
| 5.1 Características de la técnica de un francotirador de imágenes | 66 |
| 5.2 Modos de acción | 67 |
| 5.3 Métodos de acción | 67 |
| *Registro de Intervenciones audiovisuales en el espacio público | 69 |
| *Conclusiones | 100 |
| *Bibliografía Citada | 104 |

Introducción

La historiografía del arte público siempre está marcada por una mirada fuertemente anclada en los aspectos formales y por una evidente tendencia a infradimensionar los posicionamientos políticos tanto de los artistas como de sus creaciones. Así mismo, en el mundo del activismo político, las manifestaciones artísticas son vistas como simples representaciones de discursos ideológicos y no se da cuenta del poder de agitación y la particularidad del lenguaje que posee.

En la presente investigación, hacemos un recorrido por prácticas, acciones o intervenciones que parten de la clara postura de tener un pie dentro del ámbito artístico y el otro dentro del ámbito político, entendiendo como intervención artística “la incorporación semántica de códigos artísticos al espacio público urbano con múltiples significados, ya sean simbólicos, identitarios, políticos, territoriales, lúdicos o irreverentes, que por lo general asumen un carácter efímero. Mediante lenguajes y discursos artísticos opera la resignificación estética y cultural del espacio público” (Sánchez, 2003).

El examinar este tipo de manifestaciones resulta de sumo interés, tanto por su riqueza ideológica en cuanto a lo espacial, lo territorial como por su inserción en el mundo del arte. Así, nuestro estudio sobre este tipo de manifestaciones explora en el capítulo 1 una perspectiva conceptual e histórica de las prácticas que se sitúan dentro de lo que podemos denominar arte público crítico, es decir, de aquellas prácticas que desafían el discurso tanto de las instituciones artísticas como estatales, realizándose, de un sinnúmero de formas. De igual manera se analizan los conceptos de lugar y emplazamiento, a fin de comprender qué significa intervenir artísticamente el espacio público y relacionar la manifestación con el

punto espacial donde se realiza. Dentro de este primer capítulo se reflexionará si, ¿es posible realizar una historia del arte sin “obras”? Lo anterior puntualizando en las manifestaciones con características estéticas que se realizan en el espacio público.

En el segundo capítulo se analizará la figura del artista inserto en el ámbito de la política. Para ello, partimos tanto del concepto de “intelectual orgánico” desarrollado por Antonio Gramsci como de lo que Michel Foucault llama “función del autor”. Un punto trascendente dentro del presente capítulo es la reflexión que se realiza sobre el artista como trabajador: indagamos en lo que consideramos una explotación flexible que realiza tanto la institución artística como el estado en contra del artista. Se profundiza de igual manera en la inserción que tiene el artista en el ámbito de la institución artística: ¿es posible operar de manera contestataria dentro de ella? Como respuesta a esto, se aborda el tema de la cooptación de la que normalmente son objeto los artistas con inclinaciones políticas. Para un entendimiento más completo ponemos en la mesa una clasificación de los tipos de artistas insertos en prácticas artísticas críticas elaborada por Suzanne Lacy, en la cuál se pone de manifiesto el grado de compromiso social que llega a tener el artista, dependiendo de la acción que realiza.

En el tercer capítulo se expone un caso práctico ocurrido en Puerto Rico. Consiste en una acción realizada dentro de una huelga universitaria. Nos adentramos en las prácticas que se suscitaron dentro de la lucha estudiantil, prácticas que si bien tienen como principal objeto la protesta poseen no obstante una fuerte carga estética. Es claro que estas acciones no sólo buscan la revuelta sino que promueven la búsqueda de un sentido alternativo en lo que al uso del espacio público respecta. Se analiza la cuestión de la ilegalidad en los procesos artísticos dentro de Puerto Rico, así como el problema de la espontaneidad en el surgimiento de estas manifestaciones. Un punto importante a mencionar es que en estas prácticas se anula la figura del artista como ente creador: en ellas es la sociedad civil en general la encargada de la planeación y creación de estas acciones estéticas. En líneas generales las prácticas analizadas en este capítulo constituyen un arte público no operado por artistas.

El cuarto capítulo nos adentra en una propuesta de operación que elaboramos desde lo que consideramos debe ser un arte público horizontal. Planteamos una forma de operación tanto en los procesos organizativos como creativos. Se desarrollan los principios de asociatividad y espontaneidad, los cuales son el eje fundamental de lo que podemos llamar un arte público horizontal. Esta propuesta de operación está enmarcada por diversas características que enumeramos como puntos de procedimiento, sin que esto quiera decir que funge como un manual a seguir.

El capítulo final consiste en una guía de estrategias desarrollada durante el posgrado, cuyo objetivo general consiste en servir como una guía para la realización de intervenciones audiovisuales en el espacio público. No se pretende que esta guía sirva como manual de operación de todas las intervenciones audiovisuales que se desarrollan en el espacio público, mas bien se propone como una reflexión acerca de los procesos de cada una de las video-intervenciones que realicé durante la presente investigación. Así mismo expongo el registro de las cuatro intervenciones audiovisuales que desarrollé, con una breve descripción para entender el contexto y características del espacio donde se accionó.

El trabajo desarrollado es resultado de una reflexión acerca de los procesos artísticos insertos en el ámbito de la política; por su intermedio, me propuse entender la eficacia y poderío que puede tener la obra artística que pretendo seguir realizando, dar cuenta y darme cuenta de las fuertes deficiencias tanto operativas como conceptuales de las intervenciones en el espacio público que realicé. Es cierto que muchísimos de los postulados desarrollados en la presente investigación no se ven cristalizados dentro de la obra artística, pero sirvieron para esclarecer el camino conceptual que me interesa transitar.

La presente investigación pudiera parecer un mamotreto sin coherencia o un simple ideario: mi expectativa es que funcione como lo segundo. Se trata de ideas que desde mi humilde opinión y mis no menos humildes intentos de fundamentación puedan servir para entender los procesos artísticos que se realizan en el espacio público, independientemente de las nomenclaturas que se le otorguen.

Agradezco infinitamente los comentarios de mis lectores, de mi tutor Luis Enrique Betancourt Santillán y de Martín Rodríguez, ya que sin su apoyo este proceso hubiera sido mucho más difícil de lo que fué. Ellos me ayudaron a clarificar mis ideas y a matizar mis afirmaciones, muchas veces tajantes, con reflexiones y argumentaciones. Este ha sido un intento de compaginar la actividad académica con las inquietudes e ideología que sacude día a día mi práctica artística y mi vida. Agradezco por último a mis padres Mario y Alma por el apoyo total que siempre me han brindado y por esas largas pláticas que cimentaron y siguen cimentando mis posturas ideológicas.

1. Arte Público Crítico

“La acción es nuestra relación con todo”
Bruce Lee

El objetivo de este capítulo consiste en realizar una revisión conceptual de prácticas, acciones y/o intervenciones que desde nuestra perspectiva pudieran incluirse en lo que se denomina arte público. Partimos de la postura de que las intervenciones en el medio social, independientemente de sus características, son detonante de efectos políticos y por lo tanto una clara toma de posición del artista o colectivo que la lleva a cabo.

El arte público que nos interesa abordar es aquel comprometido con procesos de transformación política llevados a cabo por movimientos sociales o artistas ligados a éstos. Estas intervenciones que se dan en el medio social normalmente sufren un fuerte cuestionamiento por parte de las instituciones artísticas que pretenden separar lo que consideran “arte” del “activismo político”, por ello consideramos necesario relacionarlas a fin de explicar sus diferencias y cercanías.

Desde nuestra perspectiva, estas manifestaciones se convierten en arte público desde el momento en que sus intereses puntuales parten de la idea de confrontar el discurso dominante fuera de las galerías y museos, es decir hacerlo en el lugar mismo del conflicto: la calle. Por otro lado intenta desafiar el discurso estético dominante el cual tiende a proteger su público, basándose en criterios de decencia, gusto y calidad.

Hal Foster elabora una redefinición interesante respecto de las intervenciones artísticas con fines políticos. En principio él lo denomina arte posmoderno crítico o de resistencia. Foster es claro en afirmar

que dicho arte debe intervenir directamente en el ámbito de la cultura -entendiendo cultura como un lugar de conflicto y de contestación permanente- por lo que se deben analizar los sistemas y aparatos que controlan las representaciones culturales, realizando prácticas que busquen transformar y contestar los sistemas de control de la producción simbólica y de circulación de los procesos de significación. Igualmente estas prácticas deben llevar consigo una efectividad material para así evitar convertirse en intervenciones re-apropiadas y re-codificadas dentro del gran espacio ideológico de dominación.¹ Estas manifestaciones pretenden subvertir los modos de opresión derivados de la economía espacial proyectadas desde el poder. Por lo tanto, la forma más coherente de esto sería, en palabras de Florian Schneider, generar el arte en el lugar mismo del conflicto y de la resistencia.²

1.1 Semblanza del Arte Público

La historia del arte público generalmente se ha revisado desde la cosmovisión de las instituciones artísticas y, por lo tanto, sólo se han tomado en cuenta expresiones avaladas por el “mundo del arte”. El arte se puede dividir en público y privado. El arte público es el del espacio urbano (y el del campo colindante) mientras que el arte privado es el de los museos, las galerías o los coleccionistas privados.³

Pero la intención de este recorrido historiográfico gira en torno a conocer las líneas de trabajo que se han generado al interior de prácticas que se realizan en la esfera pública y que circulan tanto en el mundo del arte como

1 Foster, Hal. *Recodings, Art, Spectacle and Culture Politics*. Seattle, Bay Press, 1986.

2 Del texto *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Editores: Paloma Blanco, Jesús Carrillo. Jordi Claramonte y Marcelo Expósito. Ediciones Universidad de Salamanca, España, 2001. página 16

3 Duque, Félix. *Arte Público y Espacio Político*. Ediciones Akal, Madrid, 2001. página 97

en el del activismo político. Para realizar una revisión historiográfica del arte público tomaremos la idea de Paloma Blanco⁴ que marca dos líneas genealógicas en lo que se refiere a su surgimiento: las prácticas que ella denomina “frías” y las prácticas “calientes”. La primera línea genealógica (las prácticas “frías”) del arte público tiene que ver con manifestaciones ligadas tanto a la espacialidad como, posteriormente, a la contextualidad. Los orígenes de estas prácticas “frías” vienen ligados al minimalismo (como teoría más que como proceso práctico) y su concepción expandida de la espacialidad, a su preocupación por los componentes formales de la obra y a su relación con los públicos.

La otra línea genealógica (las practicas “calientes”) del arte público nos lleva a revisar el arte crítico, un arte surgido en los ‘60 y ‘70 más ligado al activismo político, con cierta herencia del arte conceptual y las prácticas feministas de los años ‘70, así como de diversas prácticas de los ‘80-’90 destinadas a la construcción de una esfera pública de oposición.

Las versiones del surgimiento del arte público son tan variadas que sorprenden. Para Félix Duque, el primer ejemplo que merece ser considerado como arte público es la Catedral,⁵ ya que cumple con los tres requisitos que desde su concepción son vitales para denominar pública a una obra de arte. Estos son: 1) la relación con el paisaje técnico, 2) la integración de la escultura en la arquitectura y el urbanismo y 3) la planificación del espacio. Sería igualmente posible ubicar el inicio histórico del arte público en el nacimiento del orden republicano, momento en el que se realizan esculturas y monumentos destinados a enaltecer individuos, acontecimientos históricos y símbolos nacionales con la intención puntual de asombrar e impresionar. Se trata de una idea simplista que considera que el arte del estado es público por el mero hecho de estar en los llamados “espacios públicos”.

4 Blanco, Paloma. Explorando el terreno, dentro del texto *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Editores: Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito. Ediciones Universidad de Salamanca. España, 2001, página 24

5 Duque, *op. cit.*, página 30

Una postura más contemporánea ubica el nacimiento del arte público en el surgimiento de instituciones artísticas dedicadas a su financiamiento como en el caso de los Estados Unidos el Programa para el Arte en los Espacios Públicos. (Art in Public Places Program). Después surge lo que se denominó “arte elevado” en los años ‘60, cuando los espacios exteriores (al aire libre principalmente) se convirtieron en espacio de exhibición de arte destinado anteriormente a museos y galerías. El llamado arte elevado tenía dos objetivos claros: por un lado, la motivación de expandir el mercado escultórico en la población en general y por otro, la idea de utilizar el arte para realzar espacios públicos tales como parques y plazas a fin de revitalizar las ciudades que empezaban a colapsarse por diversas problemáticas sociales. Es así como el arte público oficial nace como una forma de revalorizar el medio urbano, una revalorización muy ligada a posturas políticas y de mercado.

En el ámbito del arte público oficial un punto neurálgico fue la creación en 1967 en los Estados Unidos del Art in Public Place Program del NEA.⁶ Con esta creación se oficializan una serie de apoyos y subvenciones al arte público por parte del Estado. El fin del NEA al implementar este programa era claro: “dar acceso al público al arte fuera de las paredes del museo”,⁷ en otras palabras, trasladar la experiencia probada del museo al espacio exterior. En este caso, la problemática se presenta cuando dichas obras monumentales que se insertan en el espacio público venían a convertirse más en visiones introspectivas de los artistas que en monumentos culturales “simbólicos” para la comunidad que los recibía. El debate -como menciona Paloma Blanco- se centraba simplemente en el estilo artístico de las obras, la lucha eterna entre arte figurativo versus arte abstracto y olvidando el contexto de inserción de la obra, es decir los “valores públicos” que ésta hubiera podido conllevar.

⁶ National Endowment for the Arts (Fundación Nacional para las Artes)

⁷ Lacy Suzanne. “Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys” dentro del libro: *Mapping the Terrain. The New Genre Public Art*. Bay Press. Seattle Washington, 1995, página 26.

En los '70, las subvenciones estatales para el arte público fueron más sólidas, lo cual creó una ruta paralela al ámbito galerístico y museístico. Es en ese momento cuando muchos artistas vuelcan sus intereses al arte público oficial. El problema surge cuando los especialistas del arte, aunados a gestores públicos, aumentan los encargos de obra: es ahí donde la “proliferación del arte público oficial” se burocratiza rotundamente. A este fenómeno Patricia Fuller lo denomina “establishment del arte público, una gran familia de artistas y administradores. Todo esto parece haber creado un aparato fundamentalmente preocupado por su propia supervivencia y reproducción”.⁸

La primera postura crítica sobre el arte público llega a inicios de los años '70, cuando un grupo de artistas empezó a marcar la diferencia entre las esculturas insertas en los espacios públicos y otro tipo de manifestaciones artísticas más interesadas en la ubicación espacial destinada a la obra. Nace así el arte site specific, en el cual las manifestaciones artísticas operaban en un espacio en particular teniendo en cuenta las cualidades físicas y visuales del emplazamiento. “La site specific consistía más bien en la imposición de una especie de zona incorpórea del museo en lo que ya era de antemano un contexto con sus propios significados, es decir un lugar (site)”.⁹

Es importante mencionar que los artistas cada vez ponían más atención en los aspectos históricos, sociológicos y físicos de los espacios a intervenir, aunque sólo lo hacían metafóricamente, sin comprometer a los públicos en cuanto a la percepción.

A finales de los '80 el arte público ya estaba más que consolidado como un campo reconocido. Sin embargo, la ebullición de problemáticas sociales y las posturas neoconservadoras sobre el arte trajeron una serie de ataques

⁸ Fuller, Patricia. dentro del texto *Explorando el terreno*, dentro del texto *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Editores: Paloma Blanco, Jesús Carrillo. Jordi Claramonte y Marcelo Expósito. Ediciones Universidad de Salamanca, España, 2001. página 25

⁹ Lacy. *op.cit.*, página 30

contra sus fuentes de financiamiento. Ante estos acontecimientos, gran cantidad de artistas se lanzaron al espacio público, a invadirlo con su obra. Este nuevo modelo de arte comprometido no encuentra bases teóricas hasta fines de los '80. En 1989 se lleva a cabo el City Sites: Artists and Urban Strategies convocado por el California College of Arts and Crafts. Dicho evento se enfocaba al desarrollo de las prácticas artísticas vinculadas con comunidades particulares y asuntos específicos. Se desarrollaron posturas sobre las relaciones entre las prácticas artísticas y las problemáticas sociales, así como estrategias para llegar a públicos más amplios. Así, tal como afirma Paloma Blanco,¹⁰ City Sites se convirtió en un nuevo modelo para el arte público socialmente comprometido, capaz de reflexionar acerca de los medios empleados y la vinculación del trabajo artístico tanto con las posturas políticas adoptadas como con las comunidades específicas a las cuales iba dirigido.

1.2 Arte Público Crítico

Este tipo de manifestaciones artísticas tienen sus orígenes a finales de los '50, cuando el interés por desafiar el discurso de las galerías de arte llevó a numerosos artistas a realizar happenings y otros experimentos, en donde se manifestaba claramente la oposición a las posturas galerísticas. Allan Kaprow cimentó la idea del happening como una posibilidad performática en donde existe una participación real tanto del público como de la vida cotidiana (objetos, experiencias, actividades, etc.). Dichas manifestaciones tenían como objetivo distorsionar el significado estético, depositándolo en las experiencias comunes de los participantes y espectadores.

Este arte público crítico está cargado además de una serie de posturas propias del arte conceptual, especialmente de aquella que pregona que el significado de la obra artística no reside en el objeto autónomo sino en los procesos intelectuales que le dan origen.

¹⁰ Blanco, op, cit., página 30

Otra de las influencias clave que nutren el ahora llamado arte crítico se encuentra en aquellas prácticas artísticas surgidas a finales de los '60 cuya característica más relevante era su total compromiso político y social. Entre esas expresiones se situaba el performance, práctica en la que se suman conceptos a tratar dentro de la obra de arte tales como la presencia del artista (es decir la idea de que en la pieza debe estar inserta la corporeidad del artista y del público) y la desmaterialización de la pieza artística. De este modo, el performance se convierte en una contestación directa a los procesos sociales que se vivían en la época, constituyéndose en una forma de repudio al mercado del arte y al objeto artístico como producto comercial. El objetivo que se perseguía en el performance era más que claro: la producción de eventos y no de objetos para que de esta manera las piezas artísticas no tuvieran la posibilidad de convertirse en mercancía.

Un punto de inflexión de estas prácticas artísticas es el que se produce cuando en el seno de diversos colectivos de artistas se discute el cómo incidir o involucrarse en causas sociales y/o comunitarias. Se intenta reformular la relación o interacción con la comunidad haciéndola más directa. Yolanda López lo describe del siguiente modo: “en una época en la que el estado se ha desintegrado hasta el punto de que ya no atiende las necesidades de la gente, los artistas que trabajan en la comunidad necesitan desarrollar conscientemente capacidades críticas y organizativas entre la gente con quien trabajan”.¹¹ Estos artistas insertos en trabajos en comunidades fueron llamados artistas comunitarios y su propuesta plástica no fue tomada en serio por las instituciones artísticas.

El crecimiento del arte público y crítico vino en gran medida aunado a las profundas crisis contemporáneas, sociales, ecológicas, de salud etc., por lo cual numerosos artistas buscaron nuevas y más efectivas estrategias para intentar concientizar a la población sobre temas puntuales. Estas estrategias reinventaban en gran manera las viejas formas de hacer política y de intervenir el espacio público propias de los '60 y '70.

11 Blanco, op, cit., página 35

El arte público oficial ha estado históricamente cargado de connotaciones propagandísticas. Esta forma de arte era utilizada por las altas esferas del poder para llegar a la población y operaba como medio de propaganda al servicio del colonialismo o la religión; claro ejemplo de esto pueden ser los colosales monumentos públicos que tanto en Estados Unidos, a raíz de la Revolución de 1776, como en Francia en 1789, interpelaban al ciudadano a fin de que se sintiera orgulloso y dimensionara la grandeza republicana. Este fenómeno sigue presente en el arte público contemporáneo cuya función primordial sigue siendo propagandística: por su intermedio, se pretende enaltecer las estructuras de poder existentes (ya sea que se trate de gobiernos o de instituciones privadas). Un ejemplo de esto es la Ruta de la Amistad en la Ciudad de México.¹²

Ante esta visión estatal del arte público y como forma de oposición, surgen nuevos modos de hacer arte público crítico que muchas veces son producto de energías sociales ajenas a las instituciones artísticas y que no son reconocidas como arte. “Cualquier tipo nuevo de práctica artística tendrá que tener lugar al menos parcialmente fuera del mundo del arte”.¹³ Estas prácticas que pretenden entender el arte como una relación social e “intentan crear un espacio en el que aquellas cosas en apariencia imposibles que nos gustaría que sucedieran se hagan posibles por un momento”¹⁴ caminan siempre por el sendero situado en medio del arte y el activismo social.

Una definición desde la cual podemos empezar para entender el arte público que nos interesa abordar es la que hace Paloma Blanco quien lo define como “cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa,

12 Kriger, Peter. *Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*. México, UNAM-IIE/Instituto Goethe-Inter Naciones, 2006, página 297

13 Lippard, Lucy. *Hot Potatoes: Art and Politics in 1980*. en *Block #4*. 1981 página 17

14 Palabras de Brunzles, Sonja. Autora del Manual de la Guerrilla de la Comunicación. dentro del programa “Metropolis” capítulo: Arte y Activismo Social. Televisión Española. 2010. “<http://www.rtve.es/mediateca/videos/20100301/metropolis-arte-activismo/707244.shtml>”<http://www.rtve.es/mediateca/videos/20100301/metropolis-arte-activismo/707244.shtml>

desafía, implica y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien se haya realizado respetando a la comunidad y al medio”.¹⁵ Blanco afirma de manera tajante que el resto es obra privada; no importa lo grande que sea, el lugar en donde se halle expuesta, lo muy de moda que esté o la molestia que genere. Por eso se vuelve necesario “realizar acciones temporales en la calle, breves pero frecuentes, en lugar de petrificarlo en determinado lugar y condensarlo en una sola comunidad dichas acciones necesitarán una buena dosis de agresividad y sarcasmo para que su función farmacológica de antídoto llegue a todas las capas de la población”.¹⁶

Se vuelve vital señalar que en estas manifestaciones artísticas resulta ineficaz poner todas las intenciones en tratar de escandalizar o provocar. Bastaría con hacer un breve recorrido histórico y quedaría demostrado que muchos de los artistas que trabajan con temática social o política terminan finalmente reducidos a genialidades de las instituciones artísticas. Por ello un arte que intente ser público y crítico a la vez, no necesita ser “nuevo” para ser eficaz, ya que los contextos sociales continuamente se están transformando. No tiene que buscar convencer, ni explicar racionalmente las condiciones políticas en las que estamos inmersos, se tiene que construir una historia o involucrar al público en una aventura, “ya que el arte debe conseguir atraer a la gente de una manera que coincida con sus emociones”.¹⁷ Se pretende que a partir de ahí broten dosis de conciencia y memoria que nos hagan observar la situación social y restablecer una memoria colectiva. Por ello su objetivo primordial debe consistir en articular prácticas de oposición y antagonismo que permitan manejar perspectivas múltiples y que sepan incidir en diversos ámbitos.

15 Blanco, op, cit., página 32

16 Duque, op, cit., página 160

17 Palabras de Duncombe, Stephen. Autor del libro Dream. dentro del programa “Metropolis” capítulo: Arte y Activismo Social. Televisión Española. 2010. “<http://www.rtve.es/mediateca/videos/20100301/metropolis-arte-activismo/707244.shtml>”<http://www.rtve.es/mediateca/videos/20100301/metropolis-arte-activismo/707244.shtml>

Una problemática que surge siempre en el análisis del arte público es el hecho de que generalmente todo lo realizado en espacios abiertos se engloba bajo la categoría de arte público. Y en raras ocasiones las propuestas clarifican qué entienden por público, en qué lugar se emplazan, el contenido de su forma, etc. Nuestro estudio va más enfocado a las manifestaciones que toman al público como objeto de estudio. Coincidimos en este sentido con Félix Duque para quien: “El arte público no es un arte para el público ni del público sino un arte que tomó como objeto de estudio al público mismo, a la vez que pretende elevar a ese público a sujeto consciente y responsable, no sólo de sus actos (último refugio ético del buen burgués) sino de los actos cometidos contra otros, por que el mismo, público. Ha de saber que yo es otro”.¹⁸ El debate más recurrente sobre el arte público se centra en torno a la identificación tanto del concepto de comunidad o público como del de lugar (site) y a la caracterización del artista público como aquel cuyo trabajo es esencialmente sensible a los problemas e intereses de ese lugar.

El arte público que nos interesa estudiar sería todo aquel dotado de cierto compromiso político y siempre presupone una localización pública y una recepción participativa. Es el arte “que siempre actúa en el terreno del oponente, del enemigo y que no dispone de terreno propio .que no tiene un espacio pero toma el del enemigo por un rato para atacar con rapidez y normalmente con éxito para después irse de ahí y aparecer de nuevo en otro lugar”.¹⁹

18 Duque, op, cit., página 108

19 Palabras de Brunzles, Sonja. Autora del Manual de la Guerrilla de la Comunicación. dentro del programa “Metropolis” capítulo: Arte y Activismo Social. Televisión Española. 2010. <http://www.rtve.es/mediateca/videos/20100301/metropolis-arte-activismo/707244.shtml>

1.3 Lugar y Emplazamiento

Para entender mejor las concepciones de lugar y emplazamiento se podría partir de las dicotomías entre lo privado y lo público -el adentro y el afuera de la institución artística-. Por lo tanto, existen dos posibles públicos que vivencian las manifestaciones artísticas de diferente modo en el ámbito privado o en el ámbito público.

George Yudice²⁰ enarbola la postura de que el arte público es aquel basado en la “estética práctica”, es decir el que se basa en la concepción de lo privado y lo público (la idea de lo que se da dentro/fuera de la institución artística) para enmarcarlo como arte público o no. Dicha concepción resulta parcial dado que no contempla el proceso humano en la conceptualización de la obra y se limita a su redefinición en la espacialidad de exhibición de la obra. También se olvida de los procesos participativos y receptivos de la comunidad. En este aspecto concuerdo más con la postura que maneja Nina Felshin, la cual abre una discusión importante respecto al proceso participativo del arte público: para ella, nuevo arte público debe incluir la noción de comunidad o de público como constituyentes mismos del lugar.²¹

Considero se debe explorar con más profundidad el concepto de lugar, entendiéndolo como “aquel emplazamiento social con un contenido humano”.²² Ante esa postura, Felshin ve la necesidad de generar un arte comprometido con los lugares, atendiendo a las particularidades humanas de los mismos, su contenido social y cultural y sus prácticas sociales, políticas, económicas etc. Es importante marcar con claridad

²⁰ Yudice, George. For a practical Aesthetics en Social text. No 25/26. Reimpreso en Bruce Robins (ed.) The Phantom Public Spheare. página 340

²¹ Felshin, Nina ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activísimo. Del texto Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Editores: Paloma Blanco, Jesús Carrillo. Jordi Claramonte y Marcelo Expósito. Ediciones Universidad de Salamanca. España, 2001.

²² Lippard, Lucy. “Mirando alrededor: dónde estamos y donde podríamos estar” Del texto Modos de hacer. Arte critic, esfera pública y acción directa. Editores: Paloma Blanco, Jesús Carrillo. Jordi Claramonte y Marcelo Expósito. Ediciones Universidad de Salamanca. España, 2001. página 54

la diferenciación entre lugar y emplazamiento. Jeff Kelley sostenía que un “emplazamiento representa las cualidades físicas que constituyen un lugar, su masa, espacio, luz, localización y procesos materiales, mientras que un lugar representa las dimensiones prácticas vernáculas, psicológicas, sociales, culturales, económicas, políticas e históricas de dicho emplazamiento. Los emplazamientos son como marcos físicos. Los lugares son los que llenan tales marcos y los hacen funcionar”.²³

Ante esta concepción de lugar algunos teóricos empezaron a denominar a estas manifestaciones como arte del lugar, una forma del arte para cuya realización resultaba primordial la existencia conceptual del contexto y de la espacialidad, incluyendo las realidades políticas y sociales del lugar donde se interactúa.

1.4 Artisticidad

¿Es posible hacer una historia del arte público sin “obras”?

La historiografía siempre realiza una diferenciación tremebunda entre “obra artística”, diseño, artesanía y pieza encargada por el estado. Existe un cuestionamiento al trabajo realizado por los artistas, diferenciando el trabajo “puramente” artístico del que no lo es. Aquel trabajo en el que opera la artisticidad siempre se justificará desde el plano conceptual y reflexivo, por lo tanto será capaz de sobreponerse a cualquier juicio de valor. Un ejemplo de antedicho es la obra que Lissitzky realizó a encargo del gobierno soviético en la primera etapa revolucionaria, la cual consistía en un pabellón propagandístico. Marcelo Expósito la describe claramente: “es un proyecto colectivo que incorpora dinámicas pluridisciplinarias, que contiene “obras” y otras cosas que propiamente no lo son, así como una infinidad de elementos “intermedios”. Es claro que en dicho pabellón operaban tanto elementos de utilidad como de funcionalidad comunicativa y lo más interesante es que partía de elementos de cooperatividad.

²³ Kelley, Jeff. “Common Work” dentro del libro: *Mapping the Terrain. The New Genre Public Art*. Bay Press. Seattle Washington, 1995, página 142

Este arte de vanguardia fue el primero que empezó a reflexionar acerca de la “funcionalidad política” del arte. Y la discusión que generó no se limitaba al plano de las ideas: lejos de ello, lo que se pretendía era que los postulados teóricos se insertaran estructuralmente en los contenidos mismos de las piezas. Podemos afirmar que la enseñanza de las vanguardias artísticas consiste en hacernos notar que es posible hacer arte sin “obras”.

La artísticidad de lo que se hace no es una identidad ni una condición esencial o dada de antemano: es una contingencia que puede responder a funciones tácticas o políticas, y cuya sanción como obra se ha de disputar discursiva y materialmente al “sentido común” del campo institucional mediante conflicto y negociación.

2. El Artista Inserto en el Ámbito Político

“El arte importa, ciertamente, pero el arte no es bastante”
Gregg Bordowich

Es claro y no se discute que la búsqueda de los realizadores de estas intervenciones que venimos estudiando, se sitúa por afuera de una mera expresión individual y que el objetivo pasa a ser la creación de estéticas críticas encaminadas a la búsqueda consciente de efectos sociales y políticos. Esto partiendo de la premisa de que toda práctica social (artística inclusive) busca implicaciones de ese orden.

El artista público crítico, desde nuestra perspectiva, es aquel o aquella cuya propuesta es sensible en grado sumo a los asuntos o intereses sociales y políticos. Aquel que, más allá de las formas artísticas utilizadas, tiende a poner todas sus energías creativas e ideológicas a favor de causas sociales. En nuestra sociedad el artista es contemplado como una figura pública, aun cuando su función dentro de ella no esté especificada y aunque existan diferentes visiones o posturas acerca de cómo debiera operar el trabajo artístico como factor social. Esta interrogante es el que intenta responder Michel Foucault cuando indaga en su texto “¿Que es un autor?” indaga acerca de la “función del autor”. Según Foucault: la función del autor es una medida que diferencia y clasifica el texto o la obra y que posee ramificaciones tanto legales como culturales.²⁴

Antonio Gramsci²⁵ planteaba que en la sociedad todos los hombres eran

²⁴ Foucault, Michael. *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Planeta De Agostini. España. 1985

²⁵ Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la cárcel: Pasado y Presente*. (Segunda Edición) Siglo XXI. México. 1998

intelectuales, aunque no todos desempeñan este rol (la intelectualidad de masas). Ser lo que Gramsci llama un “intelectual orgánico” tenía más que ver con involucrarse en las organizaciones y en los movimientos tanto sociales como culturales. Voy a tomar el concepto de intelectual orgánico implementado por Gramsci en los Cuadernos de la Cárcel. Para Gramsci, intelectual orgánico era aquel que no sólo estaba involucrado en las luchas sociales o en algún movimiento revolucionario, sino que estaba inserto en un modo de producción determinado. Proponemos esta categoría como modo de operación del artista dentro de la sociedad. Debemos empezar a pensar a los artistas (a pensarnos), no sólo como entes comprometidos con lo público, sino como hacedores de un público a través de nuevas formas discursivas que permitan crear “nuevos” públicos, públicos que ya existían como movimientos subterráneos y que se habían constituido en oposición a la hegemonía cultural y política reinantes en cada sociedad en concreto.

Es claro que la labor del artista no es “hacer la revolución” sino sólo allí donde él puede hacerla, en su trabajo artístico a través del cual asume su “responsabilidad política”.²⁶

Normalmente el artista inserto en la política intenta convertirse en un medio de expresión de todo un grupo social, busca transformar la relación creativa en un acto de profunda empatía por medio del cual afronta las problemáticas sociales desde su propia capacidad de sentir y observar la realidad.

2.1 El artista como trabajador

El trabajo artístico se ha visualizado históricamente como una actividad social “excepcional” o extraordinaria, lo cual en estos momentos se pone fuertemente en duda, ya que las características clásicas del trabajo artístico, es decir: “la actividad desregulada no sometida a la disciplina

²⁶ Olea, Oscar. *Arte Urbano*. UNAM. 1980. página 125

del “trabajo fabril”, el énfasis en el valor de la autoexpresividad, así como otorgarle una importancia máxima a la subjetividad”²⁷ cobran una desmedida importancia. Se vuelven cada vez más fuertes estos paradigmas en las formas centrales del trabajo en el capitalismo renovado.

Actualmente el trabajador, en cualquiera de sus manifestaciones, se ha convertido en un ser sujeto a una “explotación flexible” y no en un ser “multifacético” como nos quiere hacer creer la nueva lógica capitalista. Con esta nueva ideología, se pretende hacer más creíbles y llevaderas las nuevas estrategias aplicadas en los procesos laborales. En el mundo del arte sucede exactamente lo mismo: se extrae el plusvalor cultural del artista a cambio de hacerle creer que tiene ciertos grados de libertad y posibilidades de expresión individual. La explotación flexible de la que habla Marcelo Expósito es intensiva aunque discontinua. “Es la discontinuidad precisamente la clave que permite que la explotación sea sostenible”.²⁸

La explotación es intensiva, ya que el artista normalmente trabaja para una institución de manera discontinua y desregularizada: por lo tanto se convierte en un “trabajo ad honorem”. Es por lo anterior que percibe un salario discontinuo, es decir, se paga por un trabajo puntual lo que normalmente se denomina prestación de servicios y el tiempo sobrante en teoría le pertenece al artista. Pero es aquí donde desde mi punto de vista se profundiza la problemática, ya que en esos supuestos periodos de inactividad, es donde el artista tiene realizar el trabajo de producción, autoformación, entrenamiento o preparación, en los cuales está en plena producción. Pero en estos periodos no se le remunera de ninguna forma.

La explotación de la que hablamos se emplea de forma sutil sobre el tiempo que el artista emplea en prepararse. Pero la rentabilidad económica para la institución, radica en el hecho de que se genera de forma discontinua, es

²⁷ Expósito Marcelo. Entrar y salir de la institución: autovaloración y montaje en el arte contemporáneo. Ensayo publicado en “<http://eipcp.net/transversal/0407/exposito/es>”<http://eipcp.net/transversal/0407/exposito/es> Fecha de visita 8 de Marzo de 2011. página 5

²⁸ Expósito, op. cit., página 7

decir, se le paga al artista como mencionamos anteriormente por proyecto o exhibición concreta o, en el mejor de los casos, por horas laboradas, pero en ningún caso por la inversión de tiempo en la preparación y adquisición de conocimientos. Dicha explotación flexible está más que aceptada en el ámbito artístico, lo cual se debe supuestamente a la libertad en cuanto relaciones laborales que alcanzan los artistas, así como a la posibilidad de plasmar sus procesos introspectivos sin estar sujetos a ningún tipo de anclaje laboral. También es cierto que la relación de sometimiento es irregular en la relación trabajo-renta, pero constante en cuanto a cuestiones simbólicas y en cuestiones de subjetivación. “Al artista se le enseña a mirar siempre hacia la institución como garante de la legitimidad y sobre todo de la “relevancia” de su propia actividad”.²⁹

En el trabajo del arte, como en cualquier otro trabajo, opera la lógica posfordista que funciona bajo los conceptos de autovaloración y dominio (sometimiento) lo cual es un poco paradójico, ya que a la vez funciona simultáneamente y “supuestamente” bajo condiciones de autonomía y sujeción. Ante esto, es necesario hacer una autovaloración en cuanto al trabajo en el arte, y ligarlo a las nuevas formas de arte crítico y autonomía social que se están generando.

Como ejemplo de lo anterior es de suma importancia mencionar el trabajo que iniciaron colectivos como el GAC (Grupo de Arte Callejero) y el Grupo Etcétera en Argentina y la Fiambrera en España ya que ellos reintentaron una forma de valor del trabajo del arte, “saliéndose del sometimiento (aunque fuese un sometimiento crítico) a la explotación flexible, y haciendo que esa autovaloración ayudase a reforzar las nuevas dinámicas sociales de oposición surgidas precisamente de las fracturas de la hegemonía neoliberal”.³⁰

Es por eso que siempre surge el cuestionamiento acerca de si el artista

29 Expósito, op, cit., página 8

30 Expósito, op, cit., página 7

debe retirarse de la institución artística o mantener contacto con ella desde fuera, en una relación simplemente instrumental. Considero que es importante analizar a profundidad esas decisiones, ya que lo que los artistas producen tiene un fuerte peso dentro del capitalismo semiótico y es importante visualizar su trabajo como instrumentos de conciencia y no como mercancías o armas de control ideológico. Se deben generar prácticas críticas en el interior de las instituciones, produciendo redes y flujos continuos que cuestionen las formas de producción del conocimiento, es decir, operando dentro, mientras que paralelamente se opera afuera bajo otras formas o lógicas. Se trataría de “entrar” y “salir” de la institución como un continuo en el que la puesta en forma institucional no se evite, e incluso se contemple, sin ser el objetivo central.

Creemos en la utilidad de realizar un trabajo consciente en el seno de las instituciones artísticas, culturales y educativas, en las cuales se debe buscar, de todas las maneras posibles y a diferentes escalas, instaurar nuevas formas de producción de conocimiento y de subjetivación del arte, para así detonar diversas energías creativas y de cambio tanto singulares como colectivas.

2.2 División del trabajo artístico

La división del trabajo en el campo artístico está condicionado rotundamente al paradigma del trabajo comunicativo, que es eje central del posfordismo. La división del trabajo en el arte no puede partir de la negación del modelo clásico en el que a través de los siglos ha operado el arte. Considero que la tarea fundamental de los artistas interesados en producir un arte público crítico debe consistir en buscar “otras” formas de distribuir el trabajo dentro de los mismos colectivos artísticos considerando en cada caso concreto las características propias de la obra y el espacio. El artista no debe limitarse a operar como “alternatividad” a los procesos clásicos de la división del trabajo en el arte, más bien debe explorar nuevas formas de operación en ese sentido.

Aún cuando la división del trabajo en el ámbito artístico sea simbólica, siguen operando tanto los intereses económicos como institucionales. “La labor del productor cultural es hoy de facto fundamentalmente comunicativa, lingüística, semiótica, consiste primordialmente en producir mediante el lenguaje procesos que la institución suele instrumentalizar valorizándolos exclusivamente en el momento en que dicha producción se materializa en objetos o acontecimientos económica y políticamente rentables”.³¹

2.3 Tipos de Artistas

Suzanne Lacy³² hace un rastreo general de los artistas interesados en prácticas artísticas críticas, así como de la relación que tienen estas prácticas con los públicos. Ella menciona que existe una concepción de artista como experimentador, informador, analista, activista y sitúa a los dos primeros en el ámbito de lo privado y a los otros dos en el ámbito de lo público.

1. El artista como experimentador: Es aquel que se desenvuelve en concepciones del arte más tradicional. Para este tipo de artista la experiencia subjetiva del artista queda representada en un objeto visual. Igualmente en expresiones más contemporáneas como el arte conceptual se produce una sustitución de objeto por proceso, pero aún en estos casos la subjetividad queda en meras concepciones introspectivas. La problemática en este caso surge cuando el artista sostiene que la subjetividad manifestada en su obra es apolítica y no se da cuenta de las profundas implicaciones sociales que el arte puede tener.

2. El artista como informador: En este caso el artista recopila todo tipo de información posible para hacerla accesible a otros: busca información que luego procesa y difunde. Dentro de este tipo de artistas, existen variantes

³¹ Expósito, op, cit., página 2

³² Suzane Lacy. Debated Territory : Toward a Critical Language for Public Art. En Mapping the Terrain. New Genre Public Art. página 36

según la intencionalidad concreta. Por un lado, algunos de ellos se limitan a lo que podríamos denominar “función de espejo” es decir, a reflejar lo que sucede en su entorno sin exponer una postura personal sobre lo vivenciado. Por otro lado, algunos artistas son más claros en la idea de que al informar se realiza una selección más consciente de la realidad y, por lo tanto, poseen una postura ideológica más clara. Paloma Blanco³³ menciona que el artista como informador se compromete con el público, no sólo para informarlo sino también para persuadirlo. Dado lo anterior, es frecuente que, como dice Blanco, los artistas que apenas se inician en temáticas sociopolíticas opten por este tipo de funciones: la de informar, muchas veces sin que haya un análisis minucioso de la información.

3. El artista como analista: Este tipo de artistas proviene del arte conceptual de los años 60, de esos momentos en que los artistas exploraban la desmaterialización del objeto artístico y su rematerialización en el mundo de las ideas. De los procesos sociopolíticos que se presentan, este tipo de artista es aquel que analiza las situaciones desde una óptica del estudio de las ciencias sociales. Por otro lado, intenta hacer un vínculo entre sus prácticas artísticas y un análisis de situaciones sociales. En palabras de Lacy,³⁴ “este tipo de artistas colaboran permanentemente con diversas ramas intelectuales y desvían nuestra apreciación estética hacia la valoración de la forma o el significado de sus construcciones teóricas”.

4.El artista como activista: borra aquella idea del artista enfocado en prácticas estéticas individualistas, así como la noción de aislamiento típica de la noción de arte bizantina. Los intereses que le mueven van asociados a la idea de tomar posición clara respecto de los asuntos sociopolíticos que suceden en su entorno. También piensa a la colaboración como una forma de creación en la que todos los miembros de una comunidad toman parte en las decisiones trascendentales de una obra artística. Normalmente cruza por diversas disciplinas para llevar a cabo sus proyectos y se mueve dentro de prácticas catalogadas como “no artísticas”. Su arte apunta a

³³ Blanco, op, cit., página 37

³⁴ Lacy, Suzane. Debated Territory : Toward a Critical Language for Public Art. En el Simposium Mapping the Terrain. New Genre Public Art. página 28

resignificar los usos de los espacios públicos, a reelaborar los símbolos visuales utilizados en la ciudad y a que sus prácticas vayan destinadas primordialmente a gente no educada en el arte.

Dentro de estas prácticas que mencionamos se pone en entredicho la figura del artista propia del modernismo, aquella que lo contempla como genio aislado, exento de las preocupaciones sociales y políticas; aquel que visualiza el arte desde una postura no participativa, ni interactiva y cuyo concepto de público se limita a la de un mero espectador-observador de objetos mercantizables. Estos artistas coinciden en la importancia de la utilización del espacio público, la representación social y las intervenciones sobre el lenguaje artístico mismo.

Es por eso que el artista se convierte, como dice Paloma Blanco, en un “manipulador de signos más que en un productor de objetos de arte y el espectador en un lector activo de mensajes, más que en un contemplador pasivo de la estética o consumidor de lo espectacular”.³⁵ El artista debe tener clara su posición como trabajador de la cultura y estar atento a problemas sociales que nos circundan como la falta de vivienda, el derecho a la tierra y a la alimentación, el racismo y diversos problemas sociales más, ya que al ignorar estos problemas se demuestra ignorar a la sociedad como tal. Es claro que este tipo de artistas postula que se debe hacer arte como ciudadanos y como trabajadores del arte.

2.4 Ideario de la relación artista-comunidad

Las relaciones entre artista y comunidad son de origen complicadas. Normalmente el artista que se adentra en la comunidad, una vez terminada la obra se retira de ella. Por ello, la comunidad no llega a implicarse del todo con el proyecto propuesto, con su continuidad y proyección. Fuera del ámbito artístico “los artistas no son ni bien recibidos ni efectivos, pero dentro existe una cápsula sofocante en la que se engaña a los artistas

³⁵ Blanco, op, cit., página 46

haciéndoles sentirse importantes por hacer sólo lo que se esperaba de ellos”.³⁶

Las esperanzas del artista respecto de ayudar a cambiar la comunidad y concientizarla se han evaporado en un sinnúmero de ocasiones y, en gran medida, por la burocracia artística que acompaña estos procesos. Normalmente la colaboración entre comunidad y artista en el arte público se limita a la transmisión de datos e información, sin que medie una visión de futuro en la que esté clara la intención de dar continuidad a los proyectos, tratando de afincar en ellos el concepto de autogestión a fin de que se conviertan en herramientas útiles para la comunidad. Ello en oposición a los proyectos aislados, que finalmente se convierten en actos individuales del artista “comprometido”.

“Comunidad” no significa entender todo sobre todo lo que representa el mundo e intentar resolver las diferencias que existen, significa aprender cómo trabajar dentro de las diferencias mientras estas cambian y se desarrollan. Es necesario que el arte crítico colabore con diversos grupos sociales, políticamente especializados y con su problemática clara y tenemos que fomentar a que se reciba artistas en las comunidades y explicar cómo el arte puede concretar y hacer visible sus objetivos. Igualmente es necesario conocer si el trabajo artístico incide o no en la gente que estuvo expuesta a él, si comunica o no y, de ser así, los modos en que lo hace.

Se ha mencionado ya muchas ocasiones la importancia del arte como fenómeno de transformación y como catalizador en todas las áreas de la vida; lo importante en este caso sería separar la noción artística de la esfera del mercado. “debemos alejar nuestro pensamiento de la idea de hacer un gran arte para la gente y trabajar con la gente para crear un arte que sea grande”³⁷ generar ideas o historias que se conviertan en algo que la gente asuma como propias.

³⁶ Lippard. op, cit., Hot Potatoes: Art and Politics in 1980. página 17

³⁷ Sowder, Lynn. Declaraciones dentro del simposio Mapping The Terrain.

El artista se debe convertir en una especie de canalizador de fuerzas, en organizador cooperador de los múltiples actores sociales, estableciendo redes de colaboración y participación y convirtiendo así al arte en una práctica de diálogo e intercambio. Los artistas serán más eficaces cuando sean capaces de estimular el proceso de continuidad pública que su obra ha puesto en funcionamiento.

Partiendo del modelo productivista, como bien dice Walter Benjamín,³⁸ la tarea del artista es reflexionar sobre su posición en el proceso de producción. Debe alejarse de la cultura apropiacionista de la burguesía, migrar a la revolución de clase y trabajar desde ahí para cambiar los medios de producción. En vez de hablar en nombre de esta nueva fuerza social, debe alinear su práctica con su producción. Por lo tanto, siguiendo a Benjamin, debe producirse una politización del arte. El arte ha dejado de estar al servicio de la religión para pasar al servicio de la política, expuesto como está enteramente a la mirada del público.

2.5 Cooptación Institucional

Es claro que las manifestaciones de arte público crítico buscan poner el lenguaje institucional en crisis y plasmar cómo las diferentes ideologías nos posicionan como sujetos de discurso. El problema surge cuando esas manifestaciones -que en origen son totalmente opositoras a las ideologías dominantes- terminan siendo cooptadas por esas mismas instituciones y son tomadas por las galerías y/o museos como una mera expresión vanguardista en el arte. Hal Foster en su texto *El artista como etnógrafo*³⁹ señala los riesgos de que el mecenazgo ideológico llevado a cabo por las instituciones artísticas convierta estas nuevas prácticas de estética crítica en un nuevo género estético al servicio del espectáculo codiciado por los museos y las instituciones culturales.

³⁸ Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Traducción Jesús Aguirre. Ediciones Taurus. Madrid. 1973

³⁹ Foster, Hal. *El artista como etnógrafo*. Dentro de *El retorno de lo real*. Akal, Madrid, 2001

Para ejemplificar lo anterior podemos pensar en el caso del FONCA,⁴⁰ la dependencia gubernamental de estímulos artísticos de México, la cual creó en una de sus convocatorias de apoyo directo, una categoría para el llamado Tactical Media o uso táctico de los medios, manifestación surgida como crítica puntual a las esferas del poder utilizando los medios de comunicación y sus estrategias para crear una reflexión ante causas sociales. Por lo tanto, este es un claro ejemplo de cómo las instituciones artísticas pretenden cooptar a los artistas que basan su propuesta en arte de crítica. Para abordar estas cuestiones no debemos dejar del lado los casos en donde los artistas jueguen una doble moral, haciendo hasta lo imposible por formar parte de las filas institucionales del arte.

Igualmente resulta a veces inevitable que cualquier manifestación artística en el seno de las instituciones artísticas tienda a anular o esterilizar posibles posturas ideológicas inmersas en la obra. El riesgo consiste en que, al ser cooptadas por la institución del arte, estas manifestaciones subversivas se convierten en meros objetos de exposición y el artista, en un experto de vanguardias artísticas.

Berman⁴¹ nos habla de cómo al final de cuentas el artista siempre ha estado ligado con esta manera de intercambiar el arte como mercancía, el aura permanecía ahí, intacta, inmaculada, por que pocos eran los que tenían la solvencia económica para poder adquirirlo (burguesía). Es algo cotidiano que se dé todo lo que mencionamos anteriormente: artistas fuertemente comprometidos que exponen sus obras dentro de los lugares del mundo del arte y cuyas obras son adquiridas por importantes colecciones o museos a precios exorbitantes. Lo irónico parte de que esos artistas que intentaban desafiar discursos dominantes terminan siendo parte de ellos.

Estas manifestaciones deben ir más allá de una “revolución de palacio”, debe operar mas allá de lo que Gramsci⁴² llamaba “vacuna patológica”

40 Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, organismo dependiente de CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) órgano gubernamental de apoyo y promoción a las artes y la cultura en México.

41 Marshall Berman. *Todo lo solido se desvanece en el aire*. Editorial Siglo XXI, México. 1988

inmunizando a la institución con pequeñas dosis que se introducen controladamente, evitando dar nociones sobre las formas de cambio y solidaridad social sin hacer nada por involucrarse políticamente en buenas intenciones.

Es necesario en el arte público crítico ir más allá de la crítica representacional y de los signos dominantes. Es necesario abrir espacios de oposición, más allá del campo de lo simbólico, es decir, entrar de lleno en la escena política y desarrollar un proyecto claro contra la figura del poder dominante. Lippard dice “gran parte del arte crítico está tan masticado y pre digerido y es tan predecible como gran parte del arte de izquierda. Una vez que la imagen se reduce a imágenes y espectáculos para una audiencia pasiva, la imagen se convierte en el focus del diablo”.⁴³

Donald Kuspit⁴⁴ señala que el arte que intenta el cambio social termina siendo útil para la galería, lo que él llama izquierdismo de galería, que consiste en implementar una postura política en el mundo del arte. Por lo tanto ese arte se separa de los problemas reales del mundo real. Existe un momento histórico en el arte desde donde podemos explicar todo lo anterior y consiste en la aceptación institucional del arte político que tuvo su punto clave en 1993, cuando el Whitney Museum of American Art dedicó la bienal al arte políticamente comprometido. Los espacios culturales y los museos patrocinan sus proyectos, las fundaciones los subvencionan, las escuelas de arte los contratan y los críticos de arte escriben sobre ellos.

Douglas Crimp y Adam Rolston lamentan que el arte político pocas veces ha conseguido “su promesa de romper con el museo y el mercado para

42 Gramsci, Antonio. Cuadernos de la cárcel: Pasado y Presente. (Segunda Edición) Siglo XXI. México. 1998

43 Lippard, Lucy. The Dematerialization of art. En *Changing*. E.P. Dutton. New York, 1971. página 36

44 Kuspit, Donald. El fin del arte. Ediciones AKAL. Madrid. 2006. página 145

acometer nuevos temas y encontrar nuevos públicos”.⁴⁵ Consideran que el destino de la mayor parte de las prácticas artísticas críticas ha sido vencido por la capacidad del museo de adoptarlas y neutralizarlas. La alternativa que queda ante estas manifestaciones de arte crítico que han sido cooptadas por el mundo del arte, es enfocarla más en la acción directa y la protesta social, saliéndonos de lo marcado por los cánones tradicionales del arte político, incorporando nuevos medios y formas en las prácticas que proponemos. Se necesita conservar la mirada crítica y aguda y comprobar que la aceptación y apoyo del mundo del arte no implica necesariamente la cooptación de las prácticas artísticas críticas. Es necesario mantener un pie en el mundo del arte y el otro plantado en el ámbito del activismo político. Es ahí donde estará en terreno sólido para seguir con este fenómeno, buscando un arte verdaderamente público, interactivo, participativo y progresista.

45 Crimp, Douglas y Rolston, Adam. AIDS Demo Graphics, Bay Press Seattle. 1990. página.19

3. Arte Público Crítico no Operado por Artistas

**La Performatividad Colectiva Como
Arte Público**

**Acción Dentro de la Huelga de la
Universidad de Puerto Rico**

“Violar la ley del imperio es cumplir la ley de la patria”
Pedro Albizu Campos

Conocemos lo ambiguo que significa definir el arte público y las diversas variedades conceptuales que se utilizan para clasificarlo. Para realizarlo se puede partir tanto del ámbito espacial donde se desarrolla como de la implicación que puede existir con cierta comunidad en particular. Las posiciones son diversas al tratar de englobar manifestaciones de lo que se podría considerar arte público.

Llegué a Puerto Rico con el afán de ver las manifestaciones artísticas que podrían encapsularse en el espectro tan amplio de lo que se puede denominar arte público, tratando de indagar en la concepción que se tiene del espacio público que de por sí es ya demasiado compleja y ambigua. Lo que mayormente me incentivaba era la situación socio-política tan peculiar de esta isla tan “pequeña”⁴⁶ con un status que para la población no resulta sencillo explicar: “Somos parte pero no tanto” algo así Somos un Estado Libre y Asociado. ¿Libre de qué? ¿Asociado a quien? ¿En qué consiste y cómo se sobrelleva esa relación de libertad y asociación con los Estados Unidos?

Para intentar comprender las dinámicas y relaciones sociales y, por consecuencia, la situación política de esta isla, consideré que un primer ejercicio válido y necesario era vivenciar la calle, es decir, intentar percibir el desarrollo y las nociones de espacio público. Consideró que esa mezcla de por un lado seguir siendo colonia norteamericana (como la considera la misma ONU)⁴⁷ y por otro tener la esencia de un país latinoamericano, sólo

46 “Somos una isla tan pequeñita”, repite en diversas frases la población puertorriqueña.

47 Comité de Descolonización de la Organización de las Naciones Unidas.

me lleva a realizar demasiadas preguntas y tener muy pocas respuestas. Al observar las diferentes manifestaciones artísticas que se desarrollan en San Juan se percibe claramente un arte enfocado en el espacio público. Encontramos que la mayoría del arte público que se desarrolla en San Juan es lo que Lucy Lippard denomina *plunk art*⁴⁸ (el arte público tradicional de exteriores) que simplemente agranda el tamaño de las piezas y las coloca en el emplazamiento, para después montarlas igualmente en las galerías. Dicho tipo de arte conceptualiza el espacio público como un lugar transitorio para la pieza artística antes de llegar a la galería, muchas veces su objetivo real. Como ejemplo, podemos citar la obra de Isabel Ramírez Pagan, la cual diseña bancas de madera y las instala en plaza pública o en lugares abandonados. Después de ese viaje por los exteriores ciudadanos la obra se expone en recintos artísticos. Otro ejemplo interesante en este sentido es la obra Chemi Rosado, que instala un trampolín en una zona cercana al puente “dos hermanos”, donde normalmente se reúnen grupos de jóvenes a saltar sobre la laguna. En este tipo de ejemplo aplicaría la idea de utilidad en el arte público, pues la pieza artística sirve momentáneamente para cierta actividad de convivencia y diálogo. Estos dos ejemplos van por la línea de intentar mediante objetos estéticos producir un intercambio social en el espacio público y que posteriormente dicha pieza o registro de la misma recaiga en museos o galerías.

Por otro lado en San Juan se observan gran cantidad de graffitis tapizando la ciudad, ya que existen colectivos y artistas con una propuesta plástica muy clara. Como ejemplos podríamos mencionar a La Pandilla, Hello Again, Sofía Maldonado. y otros muchos a los cuales se les prestan fachadas o se les contrata para “decorar” muros y paredes ciudadinas. Al resultado de esta actividad, tan en boga en San Juan, lo incluiría dentro de la categoría de “murales callejeros”. Desde mi opinión, para ser considerado graffiti se necesita operar con cierta dosis de ilegalidad; no basta con simplemente tomar el lenguaje graffitero para la creación de murales como sucede en estos casos. Considero que por más que la destreza plástica de estos murales sea innegable, ellos no actúan como vehículo ni identitario del

48 Lippard, op, cit., página 62

lugar donde se pintan, ni plasman una postura clara respecto al espacio público.

Percibo que en la noción de espacio público en Puerto Rico siempre está la noción de individualidad, escucho hablar de ella, como un ente preciso y de circulación personal. Es un ente de tránsito más que de diálogo. Por el espacio público se circula de un espacio privado o mercantil a otro y así sucesivamente. De esta manera las calles no funcionan como un espacio de encuentro, no se articula diálogo social en ellas. Las ideas o pretextos sobre por qué no se contempla el espacio público de esta manera son tan variados que sorprenden. Se argumenta que esto no se da por las incomodidades que implica adentrarse en el espacio público, igualmente se pone en muchas ocasiones como excusa el clima, “el calor es denso e insoportable. Ante eso mejor irnos a Plaza”⁴⁹ (Plaza las Américas) un mall gigantesco: “El centro comercial más grande del Caribe”, como afirman orgullosos. Sería interesante adentrarse en otros puntos tropicales para ver cómo es el desenvolvimiento y las nociones que se tienen de espacio público.

La “calle” en Puerto Rico es un concepto demasiado nebuloso al analizar el arte público, ya que en él se perciben fuertemente todos los procesos de experimentación de la cultura y el poder, los cuales están destinados a mantener a la población fuera de la calle. Se intenta mantener a todo el mundo dentro de casa o en lugares controlados. La interacción social se complejiza rotundamente y la organización social vive un proceso lento y contemplativo.

3.1 Comida para Perros: el arte público no conceptualizado como tal

En el mes de abril del 2010, la Universidad de Puerto Rico vivió un momento de fuerte convulsión política debido a una serie de medidas (El Nuevo Plan) y ajustes presupuestales que intentaba hacer la administración

49 Palabras de Vecina del barrio de Miramar en Santurce.

universitaria. Ante estos acontecimientos, los estudiantes piden que se justifiquen estos movimientos presupuestarios. Al no obtener una respuesta clara y válida por parte de la administración, el estudiantado se organizó y se iniciaron una serie de protestas que llevaron a una huelga general que duró aproximadamente dos meses.

El punto en el que me voy a concentrar en este capítulo tiene que ver con las manifestaciones artísticas que surgieron a raíz del estallido huelgario, las cuales desde nuestra perspectiva pueden incluirse fácilmente en lo que se denomina arte público, ya que activan en gran medida a la calle como lugar de diálogo y espacio de relaciones sociales. Hay que tener en cuenta la situación colonial de Puerto Rico y la pasividad política de la gran mayoría de la población, hecho que hace que consideremos a estas piezas como un “arte de la inmediatez”.

Retomamos aquí la cita de Hal Foster en la que afirma que, “El arte debe intervenir directamente en el ámbito de la cultura -entendiendo cultura como un lugar de conflicto y de contestación permanente- por lo que se deben analizar los sistemas y aparatos que controlan las representaciones culturales, realizando prácticas que busquen transformar y contestar los sistemas de control de la producción simbólica y de circulación de los procesos de significación”.⁵⁰ Para ello se debe buscar que estas prácticas consigan una efectividad material precisa, a fin de evitar que se conviertan en intervenciones re-apropiadas y re-codificadas dentro del gran espacio ideológico de dominación.

Las obras visuales y performativas que surgieron desde el primer momento del estallido de la Huelga fueron numerosas. En las calles que circundan el recinto universitario constantemente se podían observar diferentes tipos de manifestaciones artísticas de índole interdisciplinario que iban desde la gráfica y la pintura hasta acciones performáticas, las cuales tenían como propósito apoyar a los estudiantes que se mantenían en pie de lucha dentro de las instalaciones universitarias en contra de la administración

50 Foster, Hal. *Recodings, Art, Spectacle and Culture Politics*. Seattle: Bay Press 1986. página 45

de la Universidad de Puerto Rico pero al tiempo que restablecían a la calle como espacio generador de conciencia colectiva.

Los Payapolicias, El Colectivo Papel Machete, Agua, Sol y Sereno, Jóvenes del 98, Sembrando Conciencias y diversos colectivos artísticos más, así como la misma sociedad civil que asistía cotidianamente a las afueras del recinto universitario, revivieron el espacio de experimentación artística, convirtiendo la calle en ese ente al que cualquier sociedad aspira y en el que la gente crea continuamente mientras al mismo tiempo dialoga y establece una protesta directa contra un asunto de incumbencia nacional. No se trataba de una minoría, como vociferaba la autoridad universitaria, argumentando que los manifestantes sólo eran unos cuantos jóvenes parásitos que no tenían de nada porqué quejarse, ya que no estudiaban, no trabajaban y vivían del estado benefactor estadounidense.

De las muchas y muy diversas manifestaciones artísticas que nacieron a raíz de la huelga, me gustaría aquí concentrarme en la relación que se logró entre el performance y la esfera pública en un caso específico en el que los estudiantes huelguistas y la misma sociedad civil que apoyaba su causa se apropiaron de códigos artísticos, para así establecer un diálogo puntual entre el acontecer de la lucha universitaria y cómo se vivencia el espacio público en general en esta nación colonizada.

Se marcó la diferencia con la visión tradicional de una pieza performática que constituye una obra temporal hecha principalmente por artistas plásticos en la cual el cuerpo mismo del artista es el material principal utilizado para la producción de dicha obra que casi siempre es ejecutada por un individuo y que tiende a la producción de eventos y no de objetos. La pieza acá analizada se propone más como una acción colectiva sin pretensión artística alguna, con el único objetivo de protestar ante un acontecimiento represivo. Vimos al performance como forma de expresividad que se actualiza en un espacio público y que tiene como objetivo cuestionar las prácticas o símbolos que estructuran la vida comunitaria.⁵¹

51 Diamond, Elin. *Performance and Cultural Politics*. Routledge, Londres, 1996. página 94

El performance surge en los años 60s en una tremenda convulsión de índole social y político a nivel mundial, por lo cual se convierte en una herramienta de contestación directa a los procesos sociales que se vivían, así como en una forma de desprecio al mercado del arte y al objeto artístico como producto comercial. Al producir acciones en lugar del típico objeto artístico, propiciaba que no se pudiera comercializar: por lo tanto, no sería del interés del business institucional. Es por eso que el performance colectivo que analizaremos, va por una línea más ideológica que estética, ya que no está contemplado para que funcione como obra artística y menos aún para que se introduzca en el mercado del arte.

Este tipo de performance promueve que los sujetos se apropien de los espacios vacíos que la hegemonía aún no ha podido conquistar y contempla a la esfera pública no como una dimensión estática sino como un atributo que permite a la sociedad civil generar un espacio de producción crítica de opinión popular.⁵²

La Huelga avanzaba, los últimos latidos del mes de abril ocurrían. Un día como tantos otros dentro de esta lucha, un grupo de padres de familia y de artistas se acercaron al portón principal del recinto universitario -el cual estaba cercado por la policía antimotines- con el afán de entregarles alimentos y víveres a los estudiantes agrupados dentro del campus universitario. Los padres de familia se acercaban al barandal para pasar los alimentos hacia el interior de la Universidad, donde los estudiantes lo recibirían. La reacción policiaca ante estos hechos fue violenta, se impidió a los padres pasar los alimentos a sus hijos, llegando al grado de golpear a uno de ellos.

Al día siguiente de este acontecimiento un grupo de personas llegaron hasta el portón principal que seguía siendo resguardado por la policía y empezaron a poner platos de comida para perros debajo de cada uno de los policías que resguardaban el plantel universitario. Luego pasaban

⁵² Arato, Andrew y Cohen, Jean. Esfera pública y sociedad civil en *Metapolítica*, vol. 3, N° 9. 1999. página 37

con un gran costal de alimento canino e iban poniendo la comida en cada uno de los platos y finalmente pusieron a lado de los uniformados varios letreros que decían “cuidado con el perro”. Esta acción que nació de forma espontánea un día después del acontecimiento en donde la policía impidió el paso de alimentos para los estudiantes demuestra claramente una renovación del estilo del performance en donde un grupo de gente que no eran identificados, ni trataban de serlo, ejercían una acción con fuerte carga de protesta ante lo ocurrido el día anterior.

La acción creativa buscaba articular los signos políticos dentro de la calle y que tanto los aspectos culturales como lo artístico que de dicha pieza se convirtieran en una herramienta contestataria y a la vez en un dispositivo político, utilizando de forma hábil signos de la vida cotidiana para generar nuevos significados sociales. Una pieza que asuma a las representaciones y a los significados de la vida cotidiana como elementos culturales y constitutivos de la nueva hegemonía por conquistarse.⁵³

Esta pieza de fecha 27 de abril de 2010 era sumamente clara en el manejo de elementos. Se manejaba una simbología específica con el objetivo de transformar el imaginario oficial de los oficiales del estado (en este caso la policía). Su creación partía de un símbolo claramente identificable, el alimento, el cual se negó a los estudiantes y en este caso no solamente no se negaba, sino que se servía “a esos animales de dos patas”.

Desde mi punto de vista esa acción colectiva tan rudimentaria como el hecho de dar de comer a alguien que un día atrás te negó el alimento, es un fuerte golpe ideológico, por más que la prensa y aún amplios sectores de la sociedad puertorriqueña hayan considerado que “se paso de la raya”,⁵⁴ máxime en esta sociedad en donde el respeto al servidor público aún está muy presente, y en donde se piensa que “la policía merece respeto

⁵³ Dagnino, Evelina. Cultura, ciudadanía y democracia: los nuevos discursos y prácticas cambiantes de la izquierda latinoamericana en Arturo Escobar, Sonia Alavarez y Evelina Dagnino Política cultural y cultura política. Una mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos Taurus, Madrid, 2001. página 57

⁵⁴ Se exageró o se pasó del límite de lo contestatario.

como sujeto que nos brinda seguridad”.⁵⁵ Lo que en otro lugar del mundo podría haber desembocado en un ataque más directo tanto verbal como físico contra las fuerzas represivas del estado, en este punto geográfico se convirtió en un acto de sutileza ejemplar, sutileza que de ningún modo implicaba desmembrar el fuerte mensaje de oposición a dicha corporación y a lo que representa.

Con elementos muy simples y comunes, este performance puso de manifiesto las conexiones entre la vida cotidiana y la política, y demostró que la construcción de un nuevo sujeto bien podía partir de una radical interpretación simbólica. Se logró realizar un acto que intentó mover la conciencia colectiva de la nación a partir de una acción simple como es el hecho de dar de comer alimento de perros a unos policías. Esta acción convirtió la esfera pública en un espacio de interacción de la sociedad civil que mediante este accionar se manifestó claramente contra un hecho represivo. Así mismo, la acción tuvo un carácter totalmente participativo que no tenía como fin la producción de objetos ni la elaboración de registro como muchas veces sucede en el arte de protesta, sino que mediante la misma se intentaba generar lo que podríamos llamar un “efecto de espejo” (nos hicieron, les hacemos), así como demostrar la fuerte indignación de la sociedad civil ante el acto represivo policial del día anterior.

Estas nuevas formas de protesta son necesarias ya que no se trata sólo de generar revuelta social sino, sobre todo, de comenzar a producir un sentido alternativo de acción.⁵⁶ El hecho vino a reinventar creativamente la protesta, construyendo estrategias político-artísticas diferentes a las existentes, rehaciendo el camino paso a paso. Hizo posible que los protagonistas logren de una manera u otra repolitizar de forma artística el espacio público como espacio de sociabilidad y como lugar constructor de consensos para la acción y abrió el camino de la búsqueda de formas

⁵⁵ Frase fuertemente escuchada por la población.

⁵⁶ Revilla, Marisa. El concepto de movimiento social: acción, identidad y sentido en Instituciones políticas y sociedad. Grompone, Romeo (editor). IEP, Lima, 1995. página 123

distintas de plantear el cambio social de una forma más fluida, mediante pequeños acontecimientos que pueden inspirar a pequeños grupos y se pueden convertir en grandes eventos que provoquen grandes cambios.⁵⁷

Es claro que el valor de este performance se encuentra tanto en la desobediencia simbólica frente al mundo oficial como en la intensidad metafórica que sus signos consiguieron articular en los imaginarios colectivos. Estas acciones ya no son obras: viven un proceso de creación-desmembramiento en cuanto al individuo creador, pues no tienen autores definidos. En estos casos, la “esencia” de la obra pasa a ser las interacciones personales que se dieron a raíz de la acción.

3.2 La ilegalidad en los procesos artísticos

La acción descrita con anterioridad tenía para muchas personas visos de ilegalidad, ya que por un lado existía una obstrucción al paso dentro del espacio público (el famoso “corte de ruta”) y por otro existía una ofensa o insulto directo al servidor público, en este caso a la fuerza policiaca. Ante este asunto retomo las palabras de John Cage que definía el arte como un acto criminal, el arte como delito grave. Como actividad delictiva la obra de arte puede demostrar que el gobierno no tiene razón de ser⁵⁸ y, en este caso puntual, que la policía tampoco: no sólo no cumple con su labor sino que reprime e imposibilita acciones puntuales.

El problema a superar por parte de estas piezas artísticas de génesis contestataria, es que normalmente terminan encapsuladas dentro del palacio artístico (los museos) en donde su fuerza radical se diluye lentamente. La obra de arte, al romper la ley, prueba que las entidades estatales se vuelven totalmente innecesarias y que pueden ser destruidas.

⁵⁷ Palabras de Jordan, John. Miembro de colectivo Reclaim the Streets dentro del programa “Metropolis” capítulo: Arte y Activismo Social. Televisión Española. 2010. “<http://www.rtve.es/mediateca/videos/20100301/metropolis-arte-activismo/707244.shtml>”<http://www.rtve.es/mediateca/videos/20100301/metropolis-arte-activismo/707244.shtml>

⁵⁸ Rivera, Nelson. Puerto Rico: performance y violencia, arte y criminalidad Publicado dentro de Saqueos: Antología de producción cultural de Dorián Lugo. Editorial noexiste, Puerto Rico, 2002. página 48

La labor de destrucción, en palabras de Nelson Rivera, le corresponde a la sociedad civil en su conjunto, no a un grupo de artistas.⁵⁹

Oscar Ianni⁶⁰ menciona que el acto de violar la ley en Puerto Rico es un acontecimiento más que cotidiano, lo llama “violencia horizontal” y pone como ejemplos diversas acciones del diario vivir que van desde gritar mientras uno conduce un automóvil o cruzarse altos mientras se maneja hasta arreglar cuentas entre pandillas mediante asesinatos. Coincido con Ianni en cuanto a que es cierto que existen múltiples procesos de violación de los marcos legales en muchas ocasiones, pero considero que dichas acciones que normalmente siempre se dan entre ciudadanos son delitos en los cuales el Estado no interviene de manera directa, sino únicamente de manera abstracta (al imponer las leyes de convivencia). Considero que la confrontación del ciudadano con el Estado se da de manera muy blanda: no existe un concepto de la ilegalidad en lo que se refiere al choque de ideas con lo que representa el Estado y sus instituciones y el ciudadano tiene un temor fuerte, no sé si justificado o no, a retarlo directamente.

Lo anterior sucede aun cuando las gestas de liberación o acciones de protesta más famosas en Puerto Rico han sido eventos cuasi-artísticos: tomemos por caso el tiroteo al Congreso de los Estados Unidos en 1954 y la toma de la estatua de la libertad en 1977 que hacen que coincidamos con Nelson Rivera cuando afirma que en Puerto Rico se viola la ley como se hace arte.⁶¹ Como justificación directa a la obra en cuanto a la violación de las leyes traigo las palabras del prócer nacionalista puertorriqueño Pedro Albizu “violiar la ley del imperio es cumplir la ley de la patria”.

La situación colonial de esta isla y la pasividad colectiva de la población, así como su nula concepción del término ilegalidad en lo que se refiere a la confrontación directa con el Estado hace que la pieza artística comentada sea altamente sugestiva y desafiante.

59 Rivera, op, cit., página 50

60 Rivera, op, cit., página 52

61 Rivera, op, cit., página 54

3.3 La espontaneidad en el surgimiento de manifestaciones artísticas

Un punto crucial en la concepción de esta pieza artística y en los procesos de creación del arte público contestatario tiene que ver con la cuestión la espontaneidad en la creación del evento performático. Es decir con la posibilidad de que cualquier agrupación, sin importar el sector social, sea o no artista, se exprese de forma totalmente espontánea.

La espontaneidad será siempre resultado tanto de intereses artísticos individuales o de procesos creativos reprimidos, como de diversos procesos sociales, culturales, políticos o económicos. Coincidimos en este punto con Antonio Gramsci quién sostenía que en la historia nunca se da la espontaneidad pura ya que esta coincidiría con la mecanicidad “pura”.⁶² Para poder gestarse, esos procesos espontáneos siempre dependen de un sinnúmero de factores difíciles de precisar, dado que muchas de esas manifestaciones o acciones no dejan documentación identificable. Ante lo anterior decimos, basándonos en Antonio Negri, que “la espontaneidad no es un hecho negativo; al contrario, es el resultado de experiencias y luchas pasadas, inteligencia que se hace cuerpo y voluntad”.⁶³

Una vez entendido este fenómeno y dejando en claro nuestra postura hacia él (que constituye el paso final, capaz y el más determinante en el proceso de solidificación de un arte público crítico), nos remitiremos al significado etimológico de esta palabra el cual nos ayudará a cerrar nuestra idea respecto de la necesidad de aprender de los procesos organizativos en este tipo de arte que pretendemos. (Del latín, sponte es decir que se hace libre o voluntariamente sin causa externa). Es cuando el arte encuentra uno de sus tantos objetivos (ser vehículo de libertad) y los individuos logran satisfacer sus necesidades basándose en las concepciones morales de cada uno sin que existan dictámenes que regulen los comportamientos

62 Gramsci, Antonio. *Escritos políticos*. Siglo XXI, Buenos Aires, 1977. página. 327

63 Negri, Antonio. *El poder constituyente*. Libertarias, Madrid, 1994. página. 361

del hombre, que los acuerdos, como ya hemos dicho, se realizan de forma colectiva.

Algunas de las expresiones que se engloban en la idea que manejamos de espontaneidad en el arte público son las de “arte fugaz” e “intervenciones efímeras” en espacios públicos. Son expresiones que se refieren a casos en que una obra se concreta de forma colectiva y espontánea. Normalmente estas expresiones se dan periféricamente a los circuitos de arte y tienen qué ver más que nada con expresiones colectivas o respuestas ciudadanas ante ciertos sucesos.

Creemos que dichas obras deben ser acciones temporales, breves pero frecuentes que tengan la intención de hacer visibles situaciones sociales concretas pero también de servir al mismo tiempo como detonante de una actuación solidaria colectiva. Duque es claro al mencionar que dichas acciones deben tener una fuerte dosis de agresividad y sarcasmo, para que realmente se conviertan en un antídoto y lleguen eficazmente a todas las capas de la población.⁶⁴

64 Duque, op, cit., página 117

4. La Horizontalidad en el Arte Público

“No es de naides es de todos”
Atahualpa Yupanqui

El arte que aquí consideraremos podría entrar cabalmente en una forma de arte público, si no fuera porque ese nombre lo utilizan por un lado el Estado para designar un arte bajo su tutela que se encarga de la creación de diversos tipos de objetos y diseños al servicio de la funcionalidad y estética de la ciudad, y por otro lado, ciertos artistas que utilizan esa nomenclatura para denominar experiencias personales en donde por el simple acercamiento a comunidades y colaboración con ellas vociferan que están realizando arte público.

Siempre se abusa de los adjetivos para engañar a los individuos, debido a que esa conexión que se hace con los sonidos impide utilizar críticamente el cerebro y reconocer claramente la realidad. Más que buscar un nombre correcto para el arte público, nos abocaremos a examinar las características que desde nuestro punto de vista son vitales para la existencia del arte público.

Históricamente, muchos de los movimientos que han realizado arte público llevan como inherente a ellos la intención de acompañar cambios sociales, tal como ocurre en los casos del muralismo mexicano y de ciertas vanguardias rusas. El problema que desde nuestra perspectiva se presenta radica en el hecho de que siempre existía una imposición vertical en las prácticas que realizaban y las decisiones eran tomadas por unos pocos en nombre de muchos.

Es por eso que consideramos como punto fundamental la idea de que el arte público debe ser horizontal en su creación y concepción, debe surgir de abajo y no por decisión o imposición de los poderes públicos o de los artistas.

El principio asociativo y solidario deviene de cualquier colectivo humano. El obstáculo para que este principio opere en el arte público es la vigencia de la idea romántica del arte que aboga por la generalización del individuo como sujeto creador con un “aura creativa”. El asociativismo debe ser considerado el hecho esencial del arte público y para que ello ocurra es necesario renovar la mentalidad y las costumbres en lo que a la creación artística se refiere y contraponer esa nueva mirada al individualismo tan enaltecido desde el romanticismo hasta nuestra época.

Debe desarrollarse un arte público de nuevo tipo que sustituya el arte público del Estado y/o de artistas que se basan en intereses individuales. La creación de este arte público no deberá emanar de un acto arbitrario, es un devenir, un proceso de desarrollo constante que se engendrará en base a la experiencia asociativa de la comunidad y en el que colectivo decidirá y operará con total autonomía de cualquier institución y/o organización externa.

Graciela Schmilchuk en su texto *Ritmos espaciales: Escultura Urbana*, sostiene que es responsabilidad del Estado presionado por grupos de ciudadanos incentivar el arte urbano.^{65 66} No acordamos totalmente con esta postura. El Estado utiliza el arte público solamente con la idea de impresionar, decorar o adornar y considera toda manifestación ajena a él como fuera de la esfera del arte público y, por lo tanto, como inoperante y condenada al fracaso.

⁶⁵ Tomo el concepto de arte urbano en esta cita como un concepto similar al de arte público que manejo en este trabajo. Existe un debate en cuanto a la diferenciación y similitud de estos conceptos, pero para el objetivo de este trabajo es suficiente considerarlo como similares sin ahondar en esa polémica.

⁶⁶ Schmilchuk Graciela. En su ensayo *Ritmos espaciales: Escultura Urbana*. Dentro del libro de Peter Krieger. *Megalópolis: La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, Universidad Nacional Autónoma de México, México. 2006. página 98

Los artistas en muchas ocasiones realizan obras de arte público haciendo justamente lo que al público le repugna o lo deja indiferente y cobrando además importantes sumas de dinero por eso.⁶⁷ En estos casos actúan normalmente por encargo del Poder, ya sea estatal o empresarial, que por lo general “mete mano” en las decisiones creativas con el pretexto de conocer patrones estéticos determinados. Esto ocasiona una doble irritación en la población, que por un lado siente desagrado por la obra pública y por otro se siente molesta por el despilfarro del erario estatal.

Considero que la comunidad en el arte público se convierte, en casos como el recién descrito, en un mero “instrumento de producción” en el que todos los actos creativos son impuestos y no propuestas en sí. Ante eso, el arte público no debe nacer de forma vertical es decir de “arriba a abajo”, ni por imposición de ningún tipo, sino que debe surgir de los intereses comunes pisoteados,⁶⁸ del avasallamiento de los derechos y de las promesas de libertad incumplidas. Debe surgir en un plano de igualdad y horizontalidad.

4.1 Proceso de organización y de creación

La forma de reproducción de un modelo organizativo jerárquico es el primer problema a analizar, ya que en el imaginario de la sociedad, concebir una organización nos lleva automáticamente y sin reparo alguno a pensar en una verticalidad jerárquica en cuanto a la toma de decisiones, formando la famosa pirámide de niveles, en la que estarán arriba aquellos que supuestamente tengan mayor intelecto y don de mando y abajo los que tengan mayores habilidades o destrezas y tengan ante todo total disponibilidad. Estamos más que acostumbrados a esa dependencia, el recibir órdenes, el darlas, el obedecer, el mandar, etc. Esta idea de verticalidad se reproduce en cualquier tipo de organización, desde la burocracia estatal hasta los corporativos mercantiles, pasando por la escuela y la casa. Podríamos argumentar que precisamente en el

⁶⁷ Duque, op. cit., página 110

⁶⁸ Duque, op. cit., página 90

seno del hogar inicia esta tendencia a jerarquizar toda relación humana, es decir, deviene sin dudar del orden familiar (lo familiar como espacio de seguridad o de lo conocido). Este tipo de relaciones humanas es impuesto sistemáticamente en todos los órdenes, lo cual hace complejo trastocarlas aunque no imposible.

Por otro lado surge un problema que en apariencia puede parecer totalmente opuesto al principio de organización jerárquica, pero es igual de engorroso para la creación del arte público que nos interesa. Este tiene que ver con la individualidad del artista, esa tradición del artista individual apartado de su entorno social, el cual escudándose en la idea de expresar sentimientos o introspección deja a lado cualquier tipo de preocupación de índole político o social. Es decir, lo que pretende este arte público horizontal es diametralmente opuesto al concepto del “arte por el arte” tan bien descrito por Ida Rodríguez Prampolini en su libro Una década de crítica de arte: “La religión del “arte por el arte” lleva consigo misticismo artístico que en sus formulas elevadas pretende el ascetismo del artista, es decir su separación de los problemas morales y sociales que lo rodean y el culto personal e íntimo a la nueva religión “estética”...”⁶⁹

He aquí los dos problemas fundamentales con los que nos topamos para poder articular de manera general la horizontalidad en el arte público. Para esto podemos referirnos a ciertas características que tienen algunas organizaciones, las cuales son un ejemplo innegable en cuanto al funcionamiento organizativo, aunque aclaramos que están fuera de la esfera del orden artístico. Estas son: asambleas de vecinos, consejos obreros, movimientos contrainformativos y estudiantiles.

Las características pueden variar. Creemos que la praxis interna de cada una de ellas definirá cada paso a seguir, así como la dimensión y velocidad de este. Pero ciertos puntos podrían ser la estructura de cualquier organización horizontal con fines artísticos.

⁶⁹ Rodríguez Prampolini Ida. Una década de crítica de arte, Sepsetentas, México. 1974. página 134

4.1.1 Ausencia de estructura interna con cargos permanentes

Este consiste en el punto de mayor trascendencia para lograr un arte público horizontal: la ausencia de estructuras de poder o jerárquicas ayudará a la creación de nuevos vínculos humanos entre los miembros de los colectivos. Realmente se logra una relación de igual a igual, donde la concepción de todos toma el mismo peso específico, por lo tanto es importante la rotación de delegados los cuales coordinarán las actividades consensuadas por los integrantes.

4.1.2 Dinámica de exposición de temas

En esta fase del proceso es donde la heterogeneidad de ideas se manifiesta por vez primera, donde los integrantes dan voz a los intereses tanto individuales como colectivos. Se manifiestan los intereses de obra que se tienen, aunado a todo lo relacionado con la concepción de la obra.

4.1.3 El debate

Esta característica es trascendente en este tipo de experiencias. Se vuelve necesaria una discusión colectiva coordinada por algún delegado nombrado para ese debate en particular. Esta es la etapa final y decisiva en cuanto a la concepción de la obra, donde todas las voces fueron expuestas y se definió obra, características, métodos, materiales y demás y es aquí donde inicia la etapa de creación. La concepción de la obra creemos que es la etapa en donde se puede lograr en mayor grado la horizontalidad de la que hablamos, ya que los siguientes pasos tienen que ver con la creación de la obra. Estos pueden ser procesos donde estén involucrados menos integrantes (eso depende de cada obra en específico) pero la concepción y los acuerdos para su realización, ya fueron tomados por todos.

4.1.4 Democracia directa

El concepto de democracia directa, también llamada participativa, constituye el eje de la organización de los colectivos de artistas que pretendan realizar arte público de forma horizontal en su concepción. La democracia directa debe basarse en las características antes mencionadas de ausencia de estructura interna con cargos permanentes, dinámica de exposición de temas y debate, ya que en estos pasos en los que se cumple una participación real de todos los miembros del colectivo y se exponen en igualdad de circunstancias todas las iniciativas y propuestas artísticas. Consideramos que el ejercer la democracia directa en las decisiones de un colectivo artístico muestra simplemente el grado de madurez que llega a tener en cuanto el objetivo final de la búsqueda de la creación colectiva. Y es alrededor de las asambleas en donde se definirán las cuestiones trascendentes del funcionamiento del colectivo.

4.1.5 Asambleas

Las decisiones importantes a tomar dentro del colectivo que pretende realizar arte público horizontal, se llevaran a cabo alrededor de las asambleas. Para definir las, tomaremos unas palabras de Solano, un integrante del MTD (Movimiento de Trabajadores Desocupados de Argentina), quien de manera simple describe el funcionamiento de una asamblea en el ámbito organizativo. “La asamblea es el órgano que tiene la mayor importancia, es el lugar donde se discuten las propuestas, donde se toman las principales decisiones: los planes de lucha, la creación de nuevas áreas, la elección de delegados para cada barrio”.⁷⁰ La anterior definición, aunque muy simple, nos parece precisa para establecer la función de una asamblea, aún y cuando ésta haya surgido de un individuo perteneciente a una organización de desempleados, algo que para muchos puede estar ajeno al arte. Consideramos que la organización basada en estas características funciona para cualquier práctica colectiva. Regirnos

⁷⁰ Colectivo Situaciones MTD Solano, Ediciones de Mano en Mano, Buenos Aires, 2001. página 26

por este concepto de democracia directa y por consiguiente deliberar a través de las asambleas es desde nuestra perspectiva un paso adelante en la concepción de un arte público horizontal, más en los casos en los que un grupo de artistas pretendan realizar un trabajo a fondo en una comunidad, ya que al hacer el contacto con cierto núcleo de la población y proponer “crear” en un proceso cara a cara basados en la democracia directa, se establecerán fuertes lazos de solidaridad entre artistas y la comunidad y por lo tanto esta tendrá confianza para trabajar. Así, una vez superado el tema de la confianza, las propuestas llevadas a cabo por los artistas tendrán más receptibilidad y los individuos pertenecientes a la comunidad tendrán más confianza para hacer propuestas concretas sobre posibles obras a realizar de manera conjunta las cuales, como ya hemos mencionado, se trabajarán en conjunto escuchando las opiniones diversas.

Ante lo anterior, pensamos que la dinámica asamblearia basada en la democracia directa no se limita a ser un ente de regulación organizativa. Como segunda fase llega a ser un complemento del establecimiento o la creación de lazos humanos fuertes, principalmente la solidaridad y el compañerismo. Estos dos modos de vincularse se pueden ligar perfectamente con el arte, ya que consideramos que la aspiración máxima del arte es la humanización. En palabras de Samuel Ramos, “El arte es fruto de la creación humana y que a su vez produce la recreación humana”.⁷¹ Qué más humanizante que se logren lazos de solidaridad y compañerismo en un grupo social determinado.

4.2 La espontaneidad en el proceso organizativo

Un punto crucial en la formación de colectivos de arte público horizontal y el cual consideramos es parte de la etapa final para la consolidación del mismo tiene que ver con la espontaneidad en la formación de colectivos artísticos. Es decir, que la agrupación de cualquier sector social, sea o no

⁷¹ Ramos Samuel. *Filosofía de la vida artística. El arte y la sociedad*. Universidad Nacional Autónoma de México, México. 1950. página 326.

artística, se realice de forma espontánea. Ante lo anterior basándonos en Antonio Negri mencionamos que “la espontaneidad no es un hecho negativo; al contrario, es el resultado de experiencias y luchas pasadas, inteligencia que se hace cuerpo y voluntad”.⁷²

He aquí cuando el arte logra uno de los que consideramos sus tantos objetivos trascendentes: ser vehículo de libertad, que los individuos logren satisfacer sus necesidades basándose en las concepciones morales que cada uno tenga, que no existan dictámenes que regulen los comportamientos del individuo y que los acuerdos, como ya hemos dicho, se realicen de forma colectiva.

Algunas expresiones que se engloban en la idea que manejamos de horizontalidad en el arte público son aquellas expresiones de arte efímero, intervenciones en espacios públicos, en donde de forma colectiva y espontánea deciden y crean la obra. Normalmente estas expresiones se dan periféricamente a los circuitos de arte, tiene que ver más con expresiones colectivas, o respuestas ciudadanas ante ciertos sucesos.

Como mencionamos con anterioridad, creemos que dichas obras tienen la necesidad de ser acciones temporales, breves pero frecuentes, que hagan visibles situaciones sociales concretas y sirvan al mismo tiempo de detonador de una actuación solidaria colectiva. Las acciones deben tener una fuerte carga de rebeldía, así como grados de ironía para que realmente encuentren respuesta en la sociedad civil y sean instrumento contestatario.

⁷² Negri Antonio. El poder constituyente. Libertarias, Madrid, 1994. página 361

Anexo

**Estrategias de
Proyección
(Tácticas de Calle)**

**Intervenciones Audiovisuales
en el Espacio Público**

“La Acción no debe ser una reacción sino una creación”
Mao Zedong

En esta guía no pretendo hacer un recorrido detallado por manifestaciones dedicadas a la proyección de audiovisual en el espacio público, aunque he tomado en cuenta esas manifestaciones y he intentado desglosarlas para ver tanto los puntos de coincidencia como los abruptos quiebres entre estas. Lo anterior me ha servido para plantear mi ruta de estrategias a seguir dentro de mi obra.

Tampoco pretendo dictaminar como deben ser las proyecciones audiovisuales en el espacio público y encuadrarlas rígidamente en un espectro. De ninguna forma me interesaría que todas las proyecciones que realizaré embonen perfectamente en estos planteamientos que aquí desarrollaré, más bien considero que la praxis del accionar dictaminará el camino a seguir y las perspectivas de desarrollo conforme vaya realizando estas intervenciones.

Mi intención es clara y simple en este momento: limitarme a utilizar este escrito como una simple “guía”, esto en la definición estricta de la palabra, es decir un texto que recoja lo esencial o básico de una actividad, en este caso mi obra, ya que considero que iniciar de esta forma planteándome estrategias básicas de proceder en estas acciones de intervención audiovisual, me facilitará la producción de obra. Tal como se verá defino de manera breve y concisa las acciones más que nada performativas o corporales en la acción de proyectar material audiovisual, los artefactos tecnológicos a utilizar, así como fijo los espacios donde considero deben “moverse” las proyecciones.

1. Guía de Proyección

Lo elitista de los medios audiovisuales en cuanto al acceso del público, tanto en las salas cinematográficas como en los recintos artísticos, hacen que se busque una nueva forma de utilización de los medios audiovisuales. Intento derruir la experiencia filmica tradicional; esta nueva práctica consiste en llevar las proyecciones audiovisuales a las calles buscando provocar una reflexión en el transeúnte. Además de lo anterior busco alternativas para también desligarme de la narrativa tradicional, la cual está bastante ligada a patrones literarios y teatrales y que para estas acciones que pretendemos llevar a cabo nos son inoperantes, tanto por convicciones estéticas como políticas.

El flujo audiovisual no será el único elemento de atención y/o importancia en esta nueva práctica que propongo; el espacio donde se proyectará tomará una importancia preponderante, ya que al decidir que sea en la calle le estamos otorgando a ésta la cualidad inherente que tiene de lugar para la discusión, intentando mediante esto hacer reconstrucciones políticas del espacio público. Por lo tanto pretendo realizar una proyección pública del mito en el cuerpo físico del mito esto en palabras de Krzysztof Wodzyco,⁷³ es decir proyectar sucesos relacionados al edificio y a los individuos que le dan vida en el cuerpo mismo del edificio. El material audiovisual proyectado será una metáfora de la arquitectura como vehículo ideológico, la arquitectura como aleccionadora tanto educativa como socializadora, por lo tanto se dará una especie de relación de oposición entre imágenes y espacio donde se proyecta.

Al individuo que llevará a cabo estas prácticas de proyección le denominaremos “francotirador”, un poco partiendo de la definición de la palabra, ya que normalmente actuará aislado y solitario, operando en secreto en actividades normalmente destinadas a realizarse en colectivo. También basamos la elección de esta palabra en una idea metafórica de

⁷³ Wodzyco Krzysztof. Critical vehicles: writings, projects, interviews. MIT, Massachusetts Institute of Technology, 1999. página 47

la utilización del disparo (de imágenes) como forma de hacerse presente. Este individuo utilizará un proyector y en algunos casos un equipo de sonido con la finalidad sistemática de emitir imágenes audiovisuales en diversos espacios ciudadanos, en el espacio público de la ciudad que constituye su área de acción.

Es importante hacer una clara división entre este individuo, que emitirá mensajes audiovisuales en espacios arquitectónicos específicos, con gente al servicio del Estado o de corporaciones mercantiles que utilizan en apariencia las mismas técnicas de proyección. Si bien las técnicas pueden ser similares en ambos casos, el fin se contrapone totalmente, ya que las acciones de proyectar por parte de las personas contratadas por el Estado o las corporaciones mercantiles están destinados sólo y únicamente a intereses de consumo o de mero entretenimiento, mientras que el francotirador tiene un fin artístico y/o contra informativo.

El francotirador utiliza los medios tecnológicos para intentar cuestionar o resignificar simbólica y sistemáticamente las fortificaciones del poder (es decir la arquitectura que encapsula o representa a las instituciones de poder) y por lo tanto plantear un mensaje totalmente opuesto a lo que representa el edificio y la institución que se resguarda ahí.

2. Cualidades de un francotirador de imágenes

Los recursos técnicos y tecnológicos que tiene el francotirador no son de los mejores, por lo tanto debe compensar esta falta con habilidad, imaginación y creatividad, cualidades con las que el francotirador podría sortear dicha falta de recursos técnicos.

Una característica importante que debe tener el francotirador es la iniciativa, la cual pasa a ser una cualidad indispensable para estos individuos, ya que no siempre se pueden prever todas las situaciones al momento de la acción de proyectar por lo que el francotirador debe encontrar soluciones para cada problema que se le presente.

El francotirador es un individuo que para que su actuar sea eficaz es dependiente de artefactos tecnológicos, en este caso proyector, equipo de sonido y generador de electricidad, preferentemente portátiles.

Para resultados óptimos de la obra es necesario que el francotirador tenga conocimientos técnicos sólidos de electrónica y electricidad, así como un dominio considerable de los artefactos de proyección que se utilizarán en las acciones. Por otro lado la preparación física llega a ser de vital trascendencia, ya que los desplazamientos y/o caminatas con el equipo auestas llegan a ser en determinados casos largas y fatigantes.

3. Artefactos que utiliza

Cada vez se vuelve más fácil hacer estas acciones debido a lo relativamente accesible que llegan a ser estos artefactos de proyección: los equipos tecnológicos que se utilizaran deben ser lo más pequeños posibles, portátiles y por lo tanto livianos, a fin de facilitar la transportación y a la vez deben su utilización debe ser lo más sencilla posible.

4. La Proyección: La razón de la existencia de un francotirador de imágenes

La proyección misma es la razón de la existencia de un francotirador. La condición básica para la cual actúa es el proyectar imágenes sobre arquitectura y/o monumentos. Normalmente las acciones de proyecciones artísticas y/o comerciales utilizan lo más sofisticado de la tecnología para realizar sus acciones, ya sea sus obras y/o spots publicitarios. En cambio, la metodología de proyección que propongo tiene que ver más con proyecciones no convencionales para el ámbito artístico, ya que éstas intentan disolver el espacio tradicional al que estamos acostumbrados. No existe un lugar exacto para que el transeúnte se ubique y atienda el evento: las proyecciones, los transeúntes y el francotirador son totalmente móviles. Es por esto que las proyecciones se ejecutan a distancia muy corta. De este modo, la imagen es dilucidada por muy pocas personas que se

encuentran alrededor, pero se logra un ataque simbólico a la fortificación del poder (la arquitectura y quienes la representan).

El factor sorpresa es el eje de la acción del francotirador. Aunque el material audiovisual ya está listo (editado) al momento de proyectar (nada que ver con la improvisación del VJ),⁷⁴ el momento de proyección sobre las fachadas debe ser una total sorpresa. No hay que difundir ni horario ni fecha sino actuar espontáneamente, evitando así que las fuerzas del orden público intenten boicotear la proyección (ya que por obvias razones no encuadra en sus intereses) argumentando, por ejemplo, falta de permisos para realizar el “espectáculo”. Con este factor, compensamos nuestra falta de permisos para llevar a cabo la intervención cuyo éxito será más factible si actuamos sorpresivamente.

La técnica de sorpresa está basada en los siguientes requisitos:

- a) Conocemos la situación del lugar donde vamos a proyectar, por medio de información precisa y observación meticulosa, mientras que la policía no conoce nada de nosotros.
- b) Determinamos la hora y el lugar de la proyección, definimos su duración y establecemos su objetivo.

A la vez, se debe actuar con movilidad y velocidad, para evitar restricciones o negaciones a la acción de proyectar, se tienen que llevar a cabo operaciones que duren escasamente unos momentos, y a la vez conocer el itinerario de memoria, para de esta forma realizar una retirada rápida del lugar. Es por lo tanto vital conocer en detalle el terreno en donde nos moveremos. Algo que debemos tener en cuenta en cuanto al aparataje tecnológico es que no podemos sobrecargarnos de equipo pesado, ya que perderíamos

⁷⁴ Para un entendimiento más completo de la figura del Video Jockey (VJ). Véase Rivera José, Encuentros y Desencuentros entre la figura del VJ y el director de cine tradicional. Comunicación del IV Congreso de la CiberSociedad 2009. “<http://www.cibersociedad.net/congres2009/es/coms/encuentros-y-desencuentros-entre-la-figura-del-vj-y-el-director-de-cine-tradicional/970/>”<http://www.cibersociedad.net/congres2009/es/coms/encuentros-y-desencuentros-entre-la-figura-del-vj-y-el-director-de-cine-tradicional/970/>

el elemento de la movilidad. Es imposible llevar a cabo cualquier acción sin tenerla planeada hasta el hartazgo, ya que no existe una acción de proyección fácil.

5. La técnica

Como marcan las definiciones teóricas, técnica es la combinación de métodos que el hombre utiliza para llevar a cabo cualquier actividad. La actividad del francotirador se limita a proyectar flujo audiovisual sobre superficies de edificios y/o monumentos.

5.1 Características de la técnica del francotirador de imágenes

- a) Su función es: resignificar, reinterpretar o resimbolizar espacios públicos.
- b) Es una técnica agresiva, es decir tiene un carácter ofensivo, por esta razón la técnica urbana nunca puede ser de carácter permanente, no se puede permanecer en un solo lugar esperando.
- c) Es una técnica de ataque y retirada.

Las ventajas:

- a) Iniciar la proyección de sorpresa.
- b) Conocer el terreno en donde se llevará a cabo la proyección de manera analítica.

Para poder alcanzar los objetivos previamente desarrollados, el francotirador deberá utilizar acciones tan diferentes y diversas como sea posible, exponenciar la creatividad en los métodos de proyección utilizados, así como en las retiradas que se harán después de proyectar, tenerlos claros para poder llevar a cabo la acción sin ningún inconveniente.

5.2 Modos de acción

La intervención, por lógica y por restricciones técnicas del proyector (el cual necesita una cierta oscuridad para que la imagen se pueda dilucidar) se debe llevar a cabo de forma nocturna, ya que además es un tiempo más factible para utilizar la sorpresa como método de intervención, a la vez que la oscuridad esconde la identidad de los participantes.

Los blancos más propicios para su intervención audiovisual, debido a la fuerte carga ideológica que llevan con ellos, son:

- a) edificios de gobierno.
- b) monumentos
- c) oficinas de medios masivos de comunicación.
- d) corporativos empresariales
- e) sindicatos, iglesias, universidades, escuelas etc.

Estas acciones podrían ser catalogadas de “sabotaje”,⁷⁵ ya que se realizarán de forma rápida en lugares específicos (edificios de gobierno, oficinas burocráticas etc.) lanzando un flujo audiovisual contrainformativo contra estas, buscando propiciar la reflexión en el transeúnte. Estas acciones tienen que tener un límite de tiempo y mientras más rápido se lleven a cabo, mejor.

5.3 Métodos de acción

Investigación e Información: Es importante hacer una minuciosa investigación del espacio físico donde se quiere proyectar, sea cual sea este. En el caso de espacios arquitectónicos monumentos es preciso indagar en la historia de la construcción de los mismos. Igualmente es importante verificar acontecimientos históricos que hayan sucedido en

⁷⁵ Para una concepción del Sabotaje en el arte, véase el artículo Bey Hakim, Sabotaje del Arte. “http://lahaine.org/pensamiento/sabotaje_arte.htm”http://lahaine.org/pensamiento/sabotaje_arte.htm

relación a esos puntos espaciales, para de esta forma relacionarlos de manera clara con sucesos actuales y con la visión de la población respecto a estos lugares.

Rastreo del imaginario popular: La población tiene un discurso sobre los lugares físicos (arquitectura y monumentos) lo que representa para ellos tanto como individuos como colectivo. Esto, independientemente del significado “oficial” que le atribuye el Estado a dichos lugares. Por lo tanto es preciso indagar en esa visión de la población y considerarla para la creación audiovisual.

Reconocimiento del espacio: La intervención audiovisual debe ir precedida de un análisis a fondo del espacio territorial en donde se va a proyectar. Definir puntos importantes de llegada y/o posible retirada, para esto es preciso conocer a fondo las calles aledañas al lugar donde proyectamos, así como tener claramente establecido tanto el movimiento como la dirección de los transeúntes o automóviles en algunos casos.

Elaboración de mapas: Una vez estudiado el terreno en donde vamos a operar es necesario realizar mapas del mismo, mapas que nos faciliten el análisis del terreno, conocer sus características así como sus improntas. De esta manera es más factible que tengamos todo bajo control en el momento de proyección.

Mantenimiento de equipo: Normalmente los ámbitos del cuidado técnico de los instrumentos de proyección se dejan para lo último. Estos deben ser llevados a cabo con cuidado riguroso. El cuidado, conservación y mantenimiento del equipo técnico es de suma importancia.

Podríamos decir que no existe un acto de proyección perfecto, debido a las características inherentes a él. Este se debe rearticular permanentemente tanto en rutinas como en espacios de proyección. Lo que sí es claro es que la acción tendrá mucho que ver con los medios tecnológicos de que dispongamos en el momento, pero el fin no es mutable, simplemente consiste en cuestionar o resignificar los espacios públicos.

Obra

Registro de Intervenciones audiovisuales en el espacio público

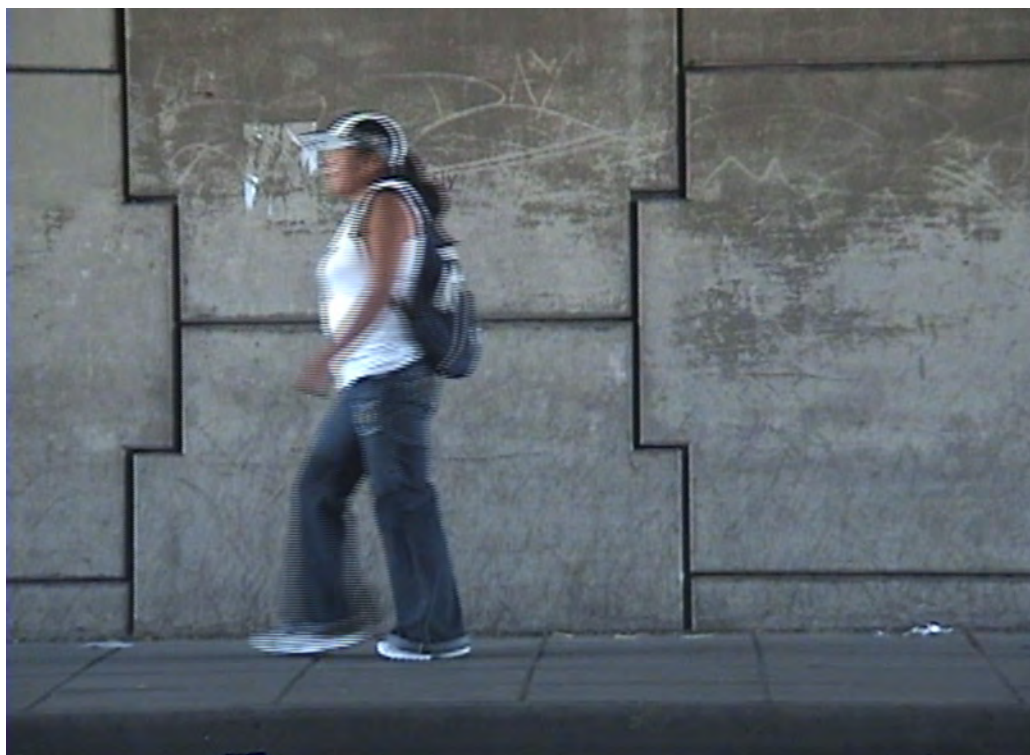
LINDE

Colectivo D.N.I

**(Departamento de Nociones e
Intervenciones)**

Argentina 2009

Como los países, las ciudades tienen fronteras. Las fronteras urbanas forman parte del imaginario de una ciudad. Tienen un carácter más simbólico que físico, pero no por esta razón su existencia y reconocimiento resultan menos importantes.



En la ciudad de Buenos Aires, una de esas fronteras está dada por el límite con la Gral. Paz, que marca el fin de la ciudad y el comienzo de la provincia. Allí está instalado el mercado boliviano de Liniers, epicentro comercial de la comunidad boliviana de Buenos Aires.



El proyecto consistió en una intervención urbana, en la que se proyectaron imágenes audiovisuales sobre las paredes de uno de los puentes que dividen la capital de la provincia en Liniers. El material audiovisual fue tomado en el punto fronterizo de La Quiaca-Villazón.

Las imágenes de las personas que cruzan a pie la frontera, y los sonidos ambiente originales, aparentemente careciendo de estructura narrativa, sin embargo generaron una acentuación en la percepción sensorial de la frontera que se está cruzando.





La idea era que el espectador quedará inmerso totalmente en el flujo audiovisual, en oposición a lo que ocurre con la experiencia cinematográfica tradicional, que es pasiva, frontal y de carácter narrativo. En este caso, los espectadores se desplazaban en el interior de la imagen.

De esta manera se logró que dos fronteras interactuaran de manera simultánea: por un lado, la frontera Bolivia-Argentina, presente a través de las imágenes. Por otro, la frontera Capital- Gran Buenos Aires.

El tránsito entre los puntos de la segunda frontera, teniendo para ello que insertarse visualmente en la primera, constituye el núcleo de esta experiencia estética.





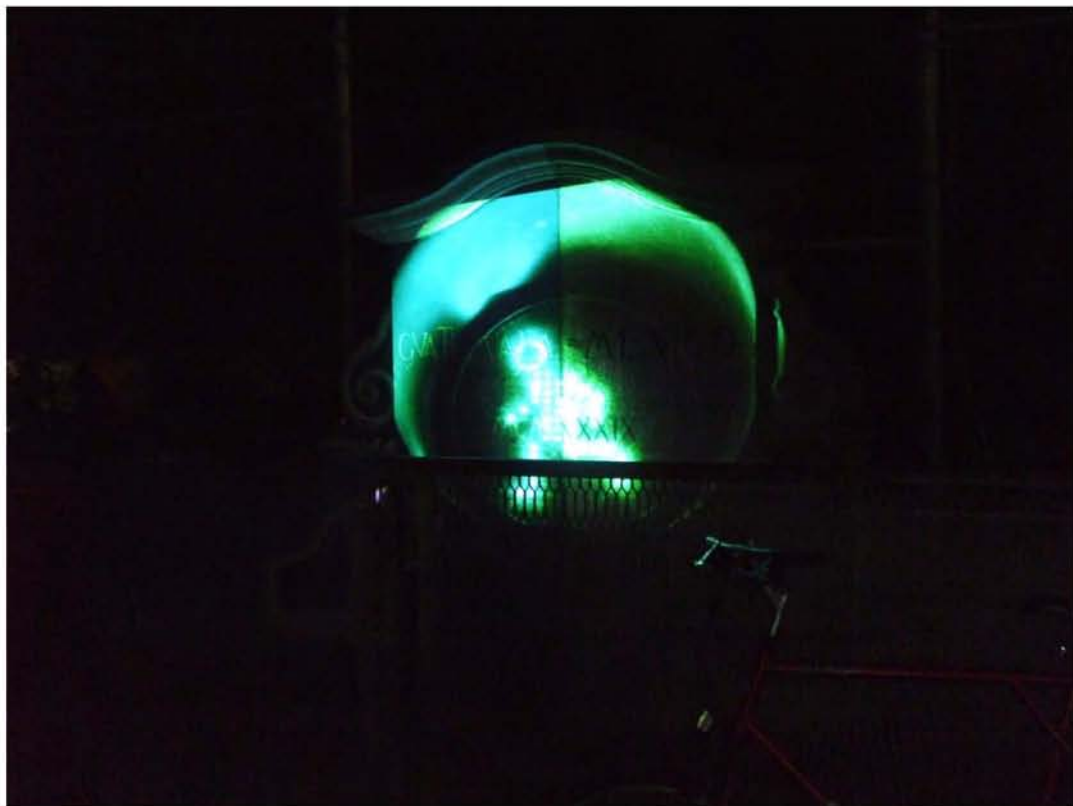
PASE

México - Guatemala 2009

La obra *Pase* consistió en realizar tres acciones que cuestionan la frontera de la libre circulación del individuo.

La idea parte de apropiarse de la imagen de un hombre caminando, tomada de un semáforo peatonal de la calle de Guatemala en el centro histórico de la ciudad de México, para hablar de la libertad de cruzar de un lado a otro de la frontera.

La primera acción consistió en proyectar al “peatón verde” desde una bicimoto - vehículo común en la frontera sur- en circulación, que pasó del límite fronterizo del pueblo de Talismán, del municipio de Tuxtla Chico, hacia Guatemala y viceversa.





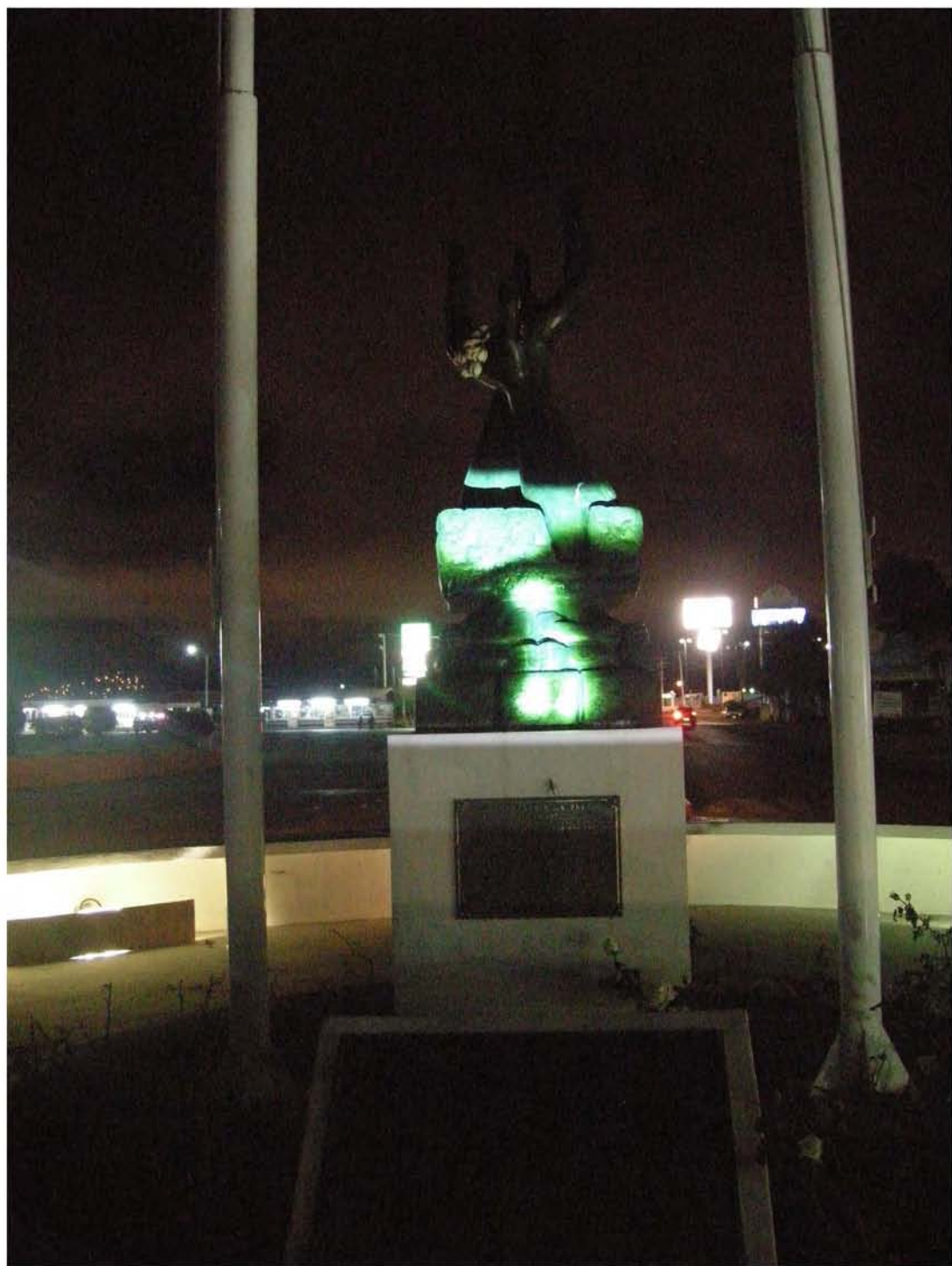


Esta imagen fue proyectada también sobre el Monumento a las Banderas de la ciudad de Comitán, Chiapas, generando una oposición ideológica entre la imagen proyectada -cuando el “peatón verde” se deslizaba sobre las banderas de México y Guatemala- y el significado del monumento.

Finalmente, después de haber registrado el cruce de inmigrantes en el río Suichiate, proyecta la imagen del río en la calle donde esta la zona de tolerancia de Comitán.

La mayoría de la gente que trabaja en esa zona es inmigrante. Con esta proyección los transeúntes cruzaron el río, tal como lo hicieron, en otro momento, para llegar a México.











1 DE ENERO

México 2009

La obra 1 de Enero consiste en una proyección audiovisual que intentó detonar un brote de memoria en el lugar mismo del conflicto.

La idea consistió en apropiarse de imágenes de archivo de cuando el Ejército Zapatista de Liberación Nacional E.Z.L.N tomó el municipio de San Cristobal de las Casas, Chiapas en 1994.

Las imágenes fueron las primeras registradas del levantamiento armado, cuando el Subcomandante Marcos daba la primera entrevista, planteando los objetivos e ideales del movimiento.

Estas imágenes fueron proyectadas sobre el palacio municipal, el lugar mismo donde se generó esa entrevista 15 años atrás, buscando que se ejerciera tanto un ejercicio de memoria, como un choque dialéctico entre el significado de la imagen (Subcomandante Marcos) y la superficie que recibía la imagen (el palacio municipal).









BARRICADA T.V.

México 2009

El objetivo del proyecto consistió en armar una barricada de televisores obstruyendo el paso dentro dentro de la plancha Zócalo de la Ciudad de México, justo en el lugar donde trabajadores electricistas mantenían una huelga de hambre.

Dichos televisores proyectaban imágenes noticiosas relacionadas al conflicto surgido por la extinción de la Compañía de Luz y Fuerza del Centro.

La idea partió de establecer una especie de cerco mediático (las imágenes de noticieros) en donde el discurso se enfoca en todos los casos a desacreditar la lucha de los trabajadores, así como justificar el cierre de la empresa estatal.





Dicha pieza artística circunda por dos caminos en apariencia opuestos o distantes el uno del otro, pero que cualquier “piquete” o corte de ruta lleva implícito, por un lado establecer una barricada tiene el fin claro de caotizar el trayecto, en este caso peatonal, y por otro la toma del espacio público, en este caso la calle como un punto de convivencia, protesta y punto de interacción social.

La reflexión partía del hecho de cómo una intervención artística sirve como herramienta puntual a favor de causas colectivas. Igualmente es claro que por medio de un corte de ruta o piquete se desarrolla una convivencia colectiva. En otras palabras se intenta la reapropiación material y simbólica del espacio público que nos hacen creer que es ajeno, para darle otro contenido.







Conclusiones

Ante la imposibilidad de abarcar el infinito espectro del llamado arte público, nuestra investigación se enfocó en el arte público con serio compromiso político, de localización pública y de recepción participativa. Nuestro trabajo se centró en el arte que actúa en el espacio público, ese espacio que realmente constituye el terreno del oponente, que dice que es de todos pero que es sólo de algunos, en el que se vuelve necesario actuar y inmediatamente ejercer la retirada y donde las acciones tienen que ser constantes y sistemáticas, ya que el arte público que analizamos no cuenta con espacio propio, más bien lo intenta generar continuamente. Estas manifestaciones que mencionamos se convierten en arte público desde el momento en que se oponen al discurso oficial de las instituciones artísticas y gubernamentales y lo realizan en el lugar mismo del conflicto (la calle). De igual forma confronta el discurso estético dominante dentro de las artes que aboga por criterios de decencia gusto y calidad.

Por lo tanto concluimos que toda nueva práctica artística en el espacio público debe al menos mantener un pie fuera del ámbito de las instituciones artísticas. Así mismo se debe entender el arte público como una forma de relación social, en donde el objetivo principal será la creación de espacios autónomos a las instituciones, espacios en los que se puedan realizar cosas en apariencia imposibles que se convertirán en posibles aunque sea por breves momentos. Para esto, como bien mencionaba Félix Duque es necesario, “realizar acciones temporales en la calle, breves pero frecuentes ..en lugar de petrificarlo en determinado lugar y condensarlo en una sola comunidad dichas acciones necesitaran una buena dosis de

agresividad y sarcasmo para que su función farmacológica de antídoto llegue a todas las capas de la población”

Es importante señalar que estas acciones que mencionamos deben intentar ir más allá de escandalizar y provocar. Es necesario en el arte público crítico ir más allá de la crítica representacional y de los signos dominantes. Es necesario abrir espacios de oposición, más allá del campo de lo simbólico, es decir, entrar de lleno en la escena política y desarrollar un proyecto claro contra la figura del poder dominante.

Ya ha quedado demostrado en la historia del arte que muchas de las propuestas que trabajan temáticas políticas o sociales terminan siendo cooptadas por las instituciones del arte, por lo que la carga ideológica que contenía la propuesta queda profundamente anestesiada y sin ninguna efectividad material o simbólica. Ante esto, llegamos a la conclusión de que las manifestaciones artísticas en el espacio público se deben enfocar en la acción directa y la protesta social, saliéndonos de lo marcado por los cánones tradicionales del arte político, incorporando nuevos medios y nociones en dichas prácticas.

Por otra parte, en lo que respecta a la figura del artista, es necesario derribar la imagen del artista propia del modernismo, aquella que lo contempla como genio aislado, exento de las preocupaciones sociales y políticas; aquel que visualiza el arte desde una postura no participativa, ni interactiva y cuyo concepto de público se limita a la de un mero espectador-observador de objetos mercantiles. Desde nuestra visión, creemos que el artista con interés en incidir en el espacio público debe ser aquel o aquella que posean sensibilidad frente a los asuntos o intereses sociales y políticos. Que, sin importar las manifestaciones artísticas utilizadas, tienda a poner todas sus energías creativas e ideológicas a favor de causas sociales. Es claro que estas prácticas se sitúan por afuera de una mera expresión individual y que el objetivo pasa a ser la creación de estéticas críticas encaminadas a la búsqueda consciente de efectos sociales y políticos.

Es claro también, como menciona Oscar Olea, que la labor del artista no es “hacer la revolución”: los artistas pueden aportar desde su trinchera, es decir a través de su trabajo, con el cuál asumen su responsabilidad política. El artista inserto en la política deberá convertirse en un medio de expresión de todo un grupo social, convertir la relación creativa en un acto de profunda empatía, afrontando las problemáticas sociales desde su propia capacidad de sentir y observar la realidad.

Como conclusión final, creemos que el arte público crítico debe por lógica generarse dentro de la calle, articulando signos políticos y estéticos, para que dichas piezas se conviertan en herramientas contestatarias y a la vez en dispositivos políticos, utilizando de forma hábil signos de la vida cotidiana para generar nuevos significados sociales. Realizar piezas que asuman a las representaciones y a los significados de la vida cotidiana como elementos culturales y constitutivos de la nueva hegemonía por conquistarse. Igualmente es necesario que los sujetos se apropien de los espacio vacíos que la hegemonía aún no puede conquistar, generando espacios de producción crítica de opinión popular.

Bibliografía citada

Arato, Andrew y Cohen, Jean, 1999: **Esfera pública y sociedad civil** en Metapolítica, vol. 3, N° 9.

Araujo, Vicente. **Arte público y Tecnologías Digitales**. artículo publicado en la Revista Mínima HYPERLINK "<http://aminima.net/wp/?p=614&language=es>"<http://aminima.net/wp/?p=614&language=es>

Auge, Marc, 1993: **Los no lugares, Espacios de anonimato: Una antropología de la sobre modernidad**, Barcelona, Gedisa.

Barbero, Martin Jesús, 2002: **Imaginario de nación, pensar en medio de la tormenta**, Bogotá Colombia, Ministerio de Cultura.

Bayardo, Rubens y Lacarrieu, Mónica (Comp.) 1999: **La dinámica global/local. Cultura y Comunicación: nuevos desafíos**, Buenos Aires, Ediciones Ciccus La Ciruja.

Blanco, Paloma, 2001: **Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa**, España Universidad de Salamanca.

Burch, Noel, 1998: **Praxis del cine**, España, Editorial Fundamentos.

Burguer, Peter, 1997: **Teoría de la Vanguardia**, España, Ediciones Península.

Careri, Francesco, 2002: **Walkscape: el andar como practica estética**, Barcelona, Gustavo Gili.

Carras, Rafaela, 2009: **Pensamientos, practicas y acciones del GAC**, Buenos Aires, Tinta Limón.

Dagnino, Evelina, 2001 : **Cultura, ciudadanía y democracia: los nuevos discursos y prácticas cambiantes de la izquierda latinoamericana en Arturo Escobar, Sonia Alvarez y Evelina Dagnino Política cultural y cultura política. Una mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos**. Madrid, Taurus.

De Certeau, Michel, 1991 : **La invención de lo cotidiano, Artes del Hacer**, México, Universidad Iberoamericana.

Diamond, Elin, 1996: **Performance and Cultural Politics**, Londres, Routledge.

Duque, Félix, 2002: **Arte Publico y Espacio Político**, Madrid, Akal.

Eisenstein, Serguei, 1990: **El sentido del cine**. México, Siglo XXI.

Eisenstein, Serguei, 1966: **Teoría y Técnica Cinematográfica**, Madrid: Rialp.

Foster, Hall, 1986: **Recodings, Art, Spectacle and Culture Politics**, Seattle: Bay Press.

Galofaro, Luca, 2003: **Artscapes: El arte como aproximación al arte contemporáneo**, Barcelona, Gustavo Gili.

García Canclini, Néstor, 2004: **La globalización imaginada**, México, Paidós.

García Canclini, Néstor, Castellanos, Alejandro, Rosas Mantecón, Ana,

1996: **La ciudad de los viajeros, travesías e imaginarios urbanos**, México, Grijalbo.

García Canclini, Néstor, 1997: **Imaginarios urbanos**, Buenos Aires, Eudeba.

Gravano, Ariel, 2003: **Estudios sobre producción simbólica de la vida humana**, Buenos Aires, Espacio Editorial.

Hakim, Bey, **Sabotaje del Arte**, Artículo en Internet, consultado en Noviembre de 2009 HYPERLINK “http://lahaine.org/pensamiento/sabotaje_arte.htm”http://lahaine.org/pensamiento/sabotaje_arte.htm

Krieger, Peter, 2006: Megalópolis: **La Modernización de la Ciudad de México**, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

La Ferla, Jorge, 1996: **La revolución del video**, Buenos Aires, Libros del Rojas, Eudeba.

La Ferla, Jorge, 1997: **Contaminaciones. Del videoarte al multimedia**, Buenos Aires, Libros del Rojas, Eudeba.

La Ferla, Jorge, 1998: (idea y compilación) **Arte audiovisual: tecnologías y discursos**, Buenos Aires, Libros del Rojas, Eudeba.

La Ferla, Jorge, 1999: (idea y compilación) **Medios audiovisuales, ontología, historia y praxis**, Buenos Aires, Libros del Rojas, Eudeba.

Manovich, Lev, 2008: **Lenguaje de los nuevos medios de comunicación**, Buenos Aires, Paidós.

Olea, Oscar, 1980: **El Arte Urbano**, México, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Oubiña, David, 2009: **Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y**

arte digital, Buenos Aires, Manantial.

Popper, Frank, 1989: **Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy**, Madrid, Akal.

Portal, María Ana, 2007: **Espacios públicos y prácticas metropolitanas**, México, CONACYT y Universidad Autónoma Metropolitana.

Revilla, Marisa, 1995: **El concepto de movimiento social: acción, identidad y sentido en Instituciones políticas y sociedad**, Grompone, Romeo (editor). Lima, IEP.

Rivera, Nelson, 2002: **Puerto Rico: performance y violencia, arte y criminalidad**, publicado dentro de Saqueos: Antología de producción cultural de Dorián Lugo, Puerto Rico, Editorial noexiste.

Rodríguez, José Antonio, 2009: **El Arte de las Ilusiones. Espectáculos precinematográficos en México**, México, Editorial Testimonios de Archivos.

Rodríguez Araujo, Octavio, 2002: **Izquierdas e izquierdismos**, México, Siglo XXI.

Rodríguez Prampolini, Ida, 2006: **El arte contemporáneo: esplendor y agonía**, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Rodríguez Prampolini, Ida, 1974: **Una década de crítica de arte**, México, Setenta.

Sánchez, Alma B, 2003: **La intervención artística de la ciudad de México**, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Sontag, Susan, 1996: **Contra la interpretación**, Madrid, Alfaguara.

Stam, Robert, 2001: **Teorías del cine**, Barcelona, Editorial Paidós.

Vich, Victor, 2004: **Desobediencia Simbólica. Performance, Participación y Política al final de la dictadura Fujimorista**, En publicación: La cultura en las crisis latinoamericanas. Alejandro Grimson, Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Wodyzco, Krysztof, 1999: **Critical Vehicles: writings, projects, interviews**, MIT Massachusetts Institute of Technology.

Youngblood, Gene, 1970: **Expanded Cinema**, Nueva York, Dutton.